



**MAUER
SCHAU**

Fachzeitschrift, Germanistik.



DURSTSTRECKEN

AUSGABE 2/2009

Inhaltsverzeichnis

Sunke Janssen & Sylvia Nürnberg (Duisburg-Essen)	Editorial	Seite 5
Marcus Willand (Berlin)	Methode als Krisensymptom – Promovieren in Deutschland: Ein Problembereich	Seite 7
Janine Ludwig (Berlin)	„Die Wörter verfaulen / Auf dem Papier“ – Heiner Müllers Schreibkrise nach dem Untergang des Sozialismus	Seite 29
Sarah Pogoda M.A. (Berlin)	Der lustwandelnde Tantalos Christoph Geisers texterotisches Dürsten	Seite 45
Andrea Lax-Küten (Duisburg-Essen)	„Die Hände weggeschlagen“. Krankheit als Ausdruck unbewältigter Konflikte und der Spaltung des <i>Ichs</i> im Werk von Christa Wolf	Seite 60
Chiara Conterno (Padua)	Die Sehnsucht der Liebenden im lyrischen Werk von Nelly Sachs	Seite 81
Bettina Gröber M.A. (Regensburg)	Die Regensburger <i>stat legendi</i> : Der literarische Blick auf die glorreiche Vergangenheit der Stadt als produktive Auseinandersetzung mit „Durststrecken“ des mittelalterlich- städtischen Selbstverständnisses	Seite 102
David-Christopher Assmann (Bielefeld)	Rausch oder Realität? Zur kleinen Poetik literarischer Durststrecken in John von Düffels <i>Wovon ich schreibe</i>	Seite 118
Philipp Engel (Duisburg-Essen)	Die Welt als Elend und Scheußlichkeit: Thomas Bernhards Aufnahme des Schopenhauerschen Pessimismus in sein Werk	Seite 134
Jan-Florian Neuner (Kiel)	Wahrnehmung und Realität in der Einsamkeit. Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“	Seite 145

STÜCKE 09 - Extra-Beilage zu den 34. Mülheimer Theatertagen
(Hrsg.: Christian Gardt & Linda Leskau)

Katya Todorova (Duisburg-Essen)	Der schwache Wille einer bürgerlichen Gesellschaft „Geisterfahrer“ von Lutz Hübner	Seite 150
Johanna Proll (Duisburg-Essen)	Geschichten des Belanglosen Ulrike Syhas „Privatleben“ beim Mülheimer Theaterfestival STÜCKE09	Seite 153
Adis Mezet (Duisburg-Essen)	Gefangen im Strudel der Zeit	Seite 156
Katya Todorova (Duisburg-Essen)	Eine Hochzeit voller Emotionen „Hier und Jetzt“ von Roland Schimmelpfennig	Seite 161
Katya Todorova & Harry Blum (Duisburg-Essen)	Enthüllungsperspektiven - Roland Schimmelpfennigs ‚Hier und Jetzt‘	Seite 164
Adis Mezet (Duisburg-Essen)	Der Beginn des Sommers	Seite 171
Heike Vinkenflügel (Duisburg-Essen)	Plädoyer für eine eher angepasste „kritische“ Masse!	Seite 176
Jörn Freriks (Duisburg-Essen)	Wahrheitsfindung à la Jelinek Rezension von Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“	Seite 179
André Gasch (Duisburg-Essen)	„Er handelt ja auch von nichts, der Bericht.“ Boten zwischen Indifferenz und Objektivität in Elfriede Jelineks <i>Rechnitz</i> (Der Würgeengel)	Seite 183
Sebastian Bohn, Oliver Clemens, Christian Gardt, Linda Leskau, Christian Lock (Duisburg-Essen)	Intertextuelle Leichen	Seite 192
Sebastian Bohn, Oliver Clemens, Christian Gardt, Linda Leskau, Christian Lock (Duisburg-Essen)	Theoriedickicht oder Theater à la Pollesch	Seite 196
	Autoren und Mitarbeiter der Ausgabe	Seite 215
	Impressum	Seite 223

Editorial

Wir halten mit dem vierten Erscheinen der „mauerschau“ weiterhin unseren guten Kurs, bleiben vielfältig und überregional. Denn auch in der vorliegenden Ausgabe sind wieder Autoren mit ihren ganz verschiedenen Schwerpunkten aus einigen Teilgebieten der Germanistik vertreten, diesmal zum vielversprechenden Thema „Durststrecken“.

So wird die Problematik der Identitätsbildung und Festigung in privater oder politisch manifester Form diskutiert, eine studentische Durststrecke angehender Promovierender im Dschungel der Wissenschaftsdiskurse beleuchtet, oder der Frage nachgegangen, wie man den verblassten Ruhm einer ganzen Stadt durch germanistische Kreativität wiederherstellen kann. Autobiographische Spiegelungen und Reflexionen über eigene Lebensabschnitte oder Gesellschaftsprozesse in Lyrik oder Prosa, geglückte, verunglückte, oder gar nicht glücken wollende Lebensentwürfe finden hier auch ihren Platz. Als erstmaliges kleines Extra hält diese Ausgabe einen Sonderteil zu Inszenierungen der Mülheimer Theatertage „Stücke 09“ mit Arbeiten von Studenten der Essener Germanistik bereit.

Der Dank gilt an dieser Stelle allen Autoren, die sich mit Lust und Leidenschaft für diese Ausgabe engagiert haben. Ebenso dem gesamten Redaktionsteam, das dieses Heft erarbeitet hat. Und zu guter letzt gebührt ein herzliches Dankeschön unserem wissenschaftlichen Beirat, PD Dr. Hermann Cölfen mit dem Universitätsverlag Rhein- Ruhr und insbesondere Herrn Dr. Andreas Erb für seine großartige Unterstützung.

Sunke Janssen und Sylvia Nürnberg, Herausgeber der „mauerschau“ im Oktober 2009

Methode als Krisensymptom – Promovieren in Deutschland: Ein Problembereich

Marcus Willand

SCHÜLERIN: So bald wie möglich. Im Herbst. Also in drei Wochen möchte ich meinen Doktor machen.

PROFESSOR: Verzeihen Sie die unbescheidene Frage: Sie haben Ihr Abitur?

SCHÜLERIN: Ja, Herr Professor, ich habe mein naturwissenschaftliches und das geisteswissenschaftliche Abitur.

PROFESSOR: Das ist großartig, viel zu viel für Ihr Alter. Und Ihre Doktorarbeit? In Naturwissenschaften oder Normalphilosophie?

SCHÜLERIN: Meine Eltern möchten gern – wenn Sie glauben, daß dies in so kurzer Zeit möglich ist – sie möchten gern, daß ich in allen Fächern promoviere.

Eugene Ionesco

Die Kritiken am Bologna-Prozess zur Schaffung eines einheitlichen europäischen Hochschulwesens sind vielfältig: Die Studierenden klagen über Verschulung,¹ die Lehrenden über gestiegene Arbeitsbelastung,² die Arbeitgebenden über ein geringeres Qualifikationsniveau,³ und Humboldt, so sagen die Humanisierenden, würde sich im Grabe umdrehen.⁴

Und über was klagen eigentlich die Promovierenden? Sie müssen zwar weiterhin keine Studiengebühren zahlen,⁵ werden aber kaum von den Vorteilen der Bologna-Reformen – und dass es diese gibt, darf bei aller Kritik nicht verschwiegen werden – profitieren. 1982, als die Bildungsdebatte der 60er und 70er Jahre beendet, die Hochschulen geöffnet, Studiengebühren abgeschafft und über das BAföG die Bildungskosten zumindest teilweise in staatliche Hände gelegt worden waren,⁶ wurden in selbigem 7.085 Dissertationen erfolgreich eingereicht. Zehn Jahre später, 1992 waren es schon 12.834, zum Jahrtausendwechsel 15.834 und 2004 etwa 25.000.⁷ Die Zahl derer aber, die tatsächlich an ihrer Doktorarbeit *arbeiten*, wird in allen Ländern Europas erfasst, nur nicht in Deutschland (dem Land mit den meisten Promotionen

¹ Vgl. Sakkas 2007.

² Vgl. Wiarda 2009b. Vgl. auch das Interview mit dem Mainzer Professor für Theologie, Marius Reiser, der aufgrund der Studienreform seine Professur niederlegte: Bartsch 2005.

³ Edel 2005, S. 52ff, bes. S. 56.

⁴ Vgl. Lieb 2009.

⁵ Vgl. AK Bildungsperspektiven (JLU Gießen) 2006.

⁶ Vgl. Fachschaftsrat der Philosophischen Fakultät Göttingen 2008, S. 7.

⁷ Die Zahlen stützen sich auf unterschiedliche Quellen. Für die Jahre 1982, 1992 und 200 vgl. Stark 2003, S. VII, für 2004 vgl. Einhäupl 2004, S. 14. Andere Quellen, z.B. Edel 2005, S. 53 weichen teilweise drastisch ab. Edel nennt für 2000 bereits 25.780 Promovenden.

auf diesem Kontinent)⁸ und Slowenien.⁹ Christopher Mues vom Doktorandennetzwerk THESIS schätzt für Deutschland „so um die 100.000“: „Man geht von der Anzahl der Abschlüsse aus, das sind etwa pro Jahr 20 bis 25 [Tausend; M.W.] und dann sagt man mal vier, man braucht in etwa im Schnitt vier Jahre und dann kommt man auf eine Zahl von knapp 100.000“.¹⁰ Das ist für deutsche Verhältnisse absurd unpräzise, aber genauer als über die Schätzung kann in diesem Fall nicht gearbeitet werden.

Ursächlich für die Wissenslücke ist, dass an vielen deutschen Universitäten kein Immatrikulationszwang für Promovierende herrscht; und wenn doch, in der Regel nur für die ersten beiden Semester. Zu all den Doktoranden, die an den Universitäten präsent sind, die unterrichten, Stellen besetzen, in Kolloquien, Graduate Schools oder Netzwerken organisiert sind, gesellt sich eine noch nicht einmal numerisch bestimmbare Masse an Promovenden, die in Bibliotheken oder am heimischen Schreibtisch ein doppeltes Schattendasein führen. Erstens in ihrer statistischen Absenz, und zweitens in der dadurch bedingten Unmöglichkeit, die eigentlich so wichtige Abbrecherquote unter ihnen zu bestimmen. Natürlich variieren die angenommenen Zahlen der ‚drop outs‘; je nach Fachrichtung; bei Juristen beispielsweise schätzt sie Ingo von Münch, Verfassungsrechtler und 1963/64 habilitierter Jurist, auf 20-30 Prozent,¹¹ bei den Pädagogen bricht wohl etwa jeder Dritte ab.¹² Wenn man nun bedenkt, „dass zur Zeit schätzungsweise [nur!; M.W.] zehn Prozent der Doktoranden in Deutschland im Rahmen von Graduiertenkollegs promovieren“,¹³ also ein strukturiertes und – wie die Statistiken zeigen – erfolgversprechenderes Arbeitsumfeld haben, wird deutlich, dass sich die reelle Zahl der Abbrecher pro Jahrgang fast ausschließlich aus Individualpromovierenden zusammensetzt und im fünfstelligen Bereich (ca. 12.500) liegen muss.¹⁴

Jan-Martin Wiarda fasst die Situation zusammen: „Hochschulexperten schätzen, dass zwischen einem Drittel und der Hälfte der Individualpromovenden irgendwann aufgeben“.¹⁵

Genau an dieser Stelle treffen sich nun bisher Dargestelltes und das Thema der

⁸ Vgl. Lenger 2008, S. 57.

⁹ Vgl. Wiarda 2009a: „Denn die Dunkelziffer bei den Individualpromovenden ist riesig. So hat das an der TU Kaiserslautern zwischen 2005 und 2008 ansässige ‚Pilotzentrum Internationales Doktorandenforum‘ das bundesweit erste universitätsweite Erfassungssystem für Doktoranden entwickelt und exemplarisch umgesetzt – und in Kaiserslautern auf Anhieb viermal so viele Doktoranden entdeckt, wie in den offiziellen Hochschulakten verzeichnet waren. So fallen aus der Uni-Statistik ausgerechnet diejenigen heraus, unter denen die Abbrecherquote am höchsten ist: die Individualpromovenden, die bis zur Abgabe der Doktorarbeit oftmals nur ihrem Professor namentlich bekannt sind.“

¹⁰ Mues 2004. Einen Besuch wert ist die HP des Doktorandennetzwerkes: <https://ssl.thesis.de>.

¹¹ Vgl. von Münch 2002, S. 79.

¹² Die Ergebnisse einer Langzeitstudie des Hochschul-Informatio-Systems (HIS) referiert hier Wiarda 2009a.

¹³ Stark 2003, S. 3. Bei den Sprach- und Literaturwissenschaftlern, und auf diese Gruppe soll im Folgenden besonderes Augenmerk gerichtet werden, sind es lediglich 6 Prozent (vgl. Stark 2003, S. 4). Auch hier weichen andere Quellen stark ab. Bosbach 2009, S. 20 geht von immerhin 20 Prozent nicht individuell Promovierender aus.

¹⁴ Wenn 25.000 Promotionen die erfolgreichen 2/3 darstellen, dann besteht das nicht erfolgreiche Drittel aus etwa 12.500 Abbrechern.

¹⁵ Wiarda 2009a.

aktuellen *mauerschau*-Ausgabe: Die Promotion als Durststrecke, als Zeit der Krise(n), soll aus unterschiedlichen Perspektiven fokussiert und beleuchtet werden. Dafür ist zuvor eine systematische Bestimmung von *Durststrecke* notwendig, die sowohl der Offenheit des Begriffs wie auch seiner Prozessualität gerecht wird. Mit dem so gewonnen begrifflichen Instrumentarium sollen dann die unterschiedlichen Faktoren greifbar gemacht werden, die teilweise singulär, teilweise erst im Zusammenspiel zum Abbruch der Dissertation führen können. Neben *sozialen* (Vereinzelung, Partnerschaft), *inhaltlichen* (Themenfindung, Konzepterstellung, Methode, Kompetenz), *institutionellen* (Betreungsverhältnis des Doktorvaters o. d. Kollegs) bis hin zu *finanziellen* Ursachen (Stelle, Stipendium, privat) soll vor allem die methodische Positionierung innerhalb der akademischen Landschaft als symptomatischer Auslöser für eine Krise betrachtet werden. Das zu begründen fällt trotz der vordergründigen Irrelevanz des Zweifels über die angemessene Methode angesichts der ‚lebensbedrohenden‘ Krisenherde wie die eventuell ungesicherte Finanzierung leicht: Da hier vor allem geisteswissenschaftliche und speziell literaturwissenschaftliche Lebensläufe als Folie angenommen werden, in diesen die methodische Verortung der Dissertation zu der wichtigsten und nachhaltigsten Entscheidung überhaupt gelten kann, darüber hinaus gerade bei Wissenschaftlern dieser Provenienz die Methode als etwas ‚zur Wahl‘ stehendes betrachtet wird, zu dem man sich – frei von Dogma und Doktrin – in vernünftiger Einsicht entschieden hat, kann ohne weiteres von einer, vielleicht die Geisteswissenschaften mehr als alle anderen Fachrichtungen bestimmenden Notwendigkeit die Rede sein, dezidiert eine methodische Position zu beziehen,.

Die dahinter stehende Frage, warum man etwas macht, *wie* man es macht, birgt darüber hinaus keinen unberechtigten Zweifel; konstruktiv ist sie allemal, da sie sich nicht auf den Gegenstand selbst, sondern das *Wie* des Umgangs mit ihm bezieht. Die Methodenfrage ist vor allem keine, die sich anfangs explizit stellt, sondern überhaupt erst gestellt werden kann, wenn sie – unbemerkt! – schon beantwortet worden ist. Vermeintlich paradox daher kommend, lässt sich das Problemfeld systematisch eröffnen, im Kontext der Promotion und ihrer Potentialität für Durststrecken aller Art verorten und als letztlich vermeidbare Form der Krise auflösen.

Begriffsbestimmung

Promotion lässt sich auf vielerlei Arten bestimmen. Funktional ließe sich im Sinne von Helmut Schwarz, dem Vizepräsidenten der DFG sagen, sie sei „das Scharnier zwischen dem Ausbildungs- und Forschungsauftrag der Universitäten. [...] in Deutschland stellt sie die formale Voraussetzung bei der Bewerbung auf eine Juniorprofessur dar und liefert den einzigen Abschluss, der weltweit im akademischen Sektor wie auch von Wirtschaft, Industrie und Behörden anerkannt wird.“¹⁶ Problembezogener und damit fruchtbarer im

¹⁶ Schwarz 2004, S. VII.

Kontext dieses Betrags ist das ‚Spannungsfeld‘, das Karl Max Einhäupl, Vorsitzender des Wissenschaftsrates, aufmacht: „Promovieren steht zwischen Dienstleistungsaufgaben und selbstbestimmter Forschung, zwischen letzter Ausbildungsphase und regulärer Mitarbeit an der Universität, zwischen Spezialisierung und Breitenwissen, zwischen Vorbereitung auf eine wissenschaftliche Karriere und Berufsbefähigung für andere Bereiche, zwischen Ausbildung und Selbständigkeit“.¹⁷ Auf diese und andere Elemente der Promotion wird noch näher einzugehen sein.

Durststrecke ist weitaus schwieriger zu konkretisieren. Im großen Duden findet man:

Durst|strecke, die: kürzere Zeitspanne, in der jmd. Entbehrungen, Einschränkungen auf sich nehmen muss; Allgemein rechnet man in Israel noch mit einer langen wirtschaftlichen D. (Vaterland 27.3. 85,2); Die fetten Jahre unseres Nationalteams sind vorbei... Die D. hat begonnen (Neue Kronen Zeitung 30.3. 84, 63).¹⁸

Mit den möglichen Übersetzungen ins Englische, ‚hard time‘ oder ‚lean period‘, wird jedoch deutlich, dass es mindestens zwei Arten des Verstehens gibt: Eine weite, zeitlich und inhaltlich unkonkrete Bestimmung als ‚schwere‘ oder ‚entbehrungsreiche Zeit‘, und eine zumindest zeitlich konkretisierte Form, in der der das Grundwort *Strecke* des Kompositums im mathematischen Verständnis einer ‚Linie mit zwei Endpunkten‘ auf einen Zeitrahmen appliziert wird und eine überschaubare ‚Zeitspanne‘, bzw. Periode entsteht. Diese ist für gewöhnlich zumindest an einem Ende durch ein Ereignis fest definiert: „Die Durststrecke hat begonnen“, oder „ist beendet“. Konkreter an dieser zweiten Verwendungsweise ist auch der Verwendungskontext, der – wie im Beispiel der Dudendefinition anklingt – vorwiegend sportjournalistisch zu sein scheint und innerhalb dessen der Begriff als leistungsbezogene negative Wertung verstanden werden muss. Die assoziative Nähe von *Durst* tut ein Übriges. Dabei rückt hier die sportliche Bewältigung einer Aufgabe, das Erreichen eines Ziels ins Anwendungsfeld des Begriffes, konkretisiert also das bloße durch äußere Einflüsse ‚eingeschränkt sein‘ des allgemeinen Verständnisses hin zu einer aktiv veränderbaren, durch intrinsische oder extrinsische Motivation bestimmten dynamischen Situation: Es dürstet jemanden, etwas zu tun/erreichen/bekommen.

Über den Begriff *Krise* lässt sich *Durststrecke* noch klarer in der seiner Dynamik immanenten Prozessualität beschreiben. *Krise*, verstanden als „Entscheidungssituation, Wende-, Höhepunkt einer gefährlichen Entwicklung“,¹⁹ bzw. „Hemmung, Infragestellung einer Entwicklung, einer gegebenen Struktur oder Situation durch akute Schwierigkeiten“²⁰ stellt ein singuläres Moment des *Umbruchs* dar, in dem das akzeptierte und bis dato handlungsbefähigende System Gefahr läuft, durch dauerhaft negativen Verlauf in einer Katastrophe, also der totalen *Handlungsunfähigkeit* zu enden. Überwunden wird die

¹⁷ Einhäupl 2004, S. 13.

¹⁸ Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache (Onlineausgabe, Lizenz der HU-Berlin).

¹⁹ Duden, Bd. 5.

²⁰ Langenscheidts Fremdwörterbuch.

kritische Phase, indem in einem Wendepunkt die Negativtendenz umgekehrt wird und die alten Mechanismen wieder Handlungsfähigkeit gewährleisten, die *task uncertainty* im Handlungskontext wieder niedrig ist.²¹ Das macht unmittelbar deutlich, warum eben auch Dissertationsprojekte als Durststrecken gelten können. In ihrem Verlauf entstehen Situationen ‚akute[r] Schwierigkeiten‘, die die bisherige produktive Dynamik des laufenden Systems an einen kritischen Bifurkationspunkt führen. An diesen ‚Wende- oder Höhepunkten‘ ist die Entwicklung nun (durchaus im sportlichen Sinne) beeinflussbar durch das handelnde Subjekt, durch den Promovierenden. Die therapeutische Psychologie und Entwicklungspsychologie spricht von „einer Zuspitzung der Lebenssituation“, in welcher sich „der weitere Verlauf entscheidet, sowohl in Richtung größeren seelischen Wachstums und Reife wie auch der Fixierung und dauernden Störung.“²² Immanent ist der Krise also immer auch ein positives Moment der potentiellen Optimierbarkeit der aktuellen Situation.²³ Diese optimistische Perspektive des zweiten, engeren und *Krisen*-näheren Verständnisses von *Durststrecke* soll für die folgenden Überlegungen gelten.

Ursachenforschung

Dass die Dissertation Durststreckenpotential hat, ist kein neues Phänomen, keines also, das etwa durch Bologna überhaupt erst entstanden wäre. Bereits 1987 wurde an der Universität Salzburg das Beratungsprojekt ‚Kontaktstelle für Disseranten und Diplomanden‘ eingeführt. Diese Institutionalisierung der Promotionsproblematik zeugt nicht nur von deren Dringlichkeit bereits Ende der 1980er Jahre, sondern ebenso von dem Bewusstsein, dass gegen die „psycho-sozialen Folgekosten“,²⁴ wie sie die Promotion mit sich führen kann, etwas getan werden muss. Aus der gleichen Zeit stammt eine psychologische Dissertationsschrift von Christian Rechenberger, dem Begründer dieser Kontaktstelle, die unter dem etwas barocken Titel *Studienkarrieren – Leben, Leiden, Doktorhut. Studienbiographien von Doktoranden als erzählte Leidensgeschichten*, die m.E. die erste systematische Abhandlung über den hier verhandelten Themenkomplex darstellt und deren inhaltliche Aufteilung der potentiellen Krisenfelder in „Beginn des Dissertierens als studienbiographischer Wendepunkt“,²⁵

²¹ „Die Dimension der *task uncertainty* bezieht sich dabei auf das Ausmaß der Routinisierung und der Voraussagbarkeit der Wissensproduktion. Dabei ist die *task uncertainty* relativ niedrig, wenn Problemdefinitionen relativ stabil sind, wenn Methoden eine relativ routinisierte kognitive Wahl vorgeben und wenn ein relativ großes Einverständnis zwischen Wissenschaftlern bezüglich legitimer und akzeptabler Forschung besteht“ (Göbel 2001, S. 106).

²² Müller 1986 (*Krise*).

²³ Tölle 1999 (*Krise*): „Wie im medizinischen Sinne enthält der Begriff Krise auch hier sogleich etwas Positives: Die Chance zur Wendung zum Besseren“.

²⁴ Vgl. das Vorwort von Ulrich Müller in Rechenberger 1988, ohne Seitenzahl.

²⁵ Rechenberger 1988, S. 337ff.

„[a]rbeitspezifische Anforderungen“,²⁶ „Betreuungsverhältnisse“,²⁷ und „[a]llgemeine Charakteristika der psychosozialen Situation von Dissertanten“ als Grundgerüst für die hier vorgestellten Überlegungen dienlich war.²⁸ Dieser Aufsatz soll allerdings – wie bereits angedeutet – nach folgenden möglichen *Ursachen* für Durststrecken kategorisiert werden:

1. Soziale Ursachen (Vereinzelung, Partnerschaft)
2. Inhaltliche Ursachen (Themenfindung, Konzeptualisierung, Methode, Kompetenz)
3. Institutionelle Ursachen (Betreuungsverhältnis, Vorbereitung)
4. Finanzielle Ursachen (Stelle, Stipendium, privat)

1) Soziale Ursachen

Die individuellen sozialen Ursachen im Privaten, die zu einem Abbruch der Dissertation, oder zumindest zu einer Krise führen könnten, sind vielfältig und können hier natürlich nicht abschließend diskutiert werden. Es scheint jedoch mindestens zwei Invariante zu geben, mit denen jeder Promovierende konfrontiert ist. Die eine ist direkt mit dem Status des Promovenden und der wissenschaftlichen Arbeit verbunden: „Die psychosozialen Auswirkungen der neuen Studiensituation umfassen im wesentlichen die Begleiterscheinungen neuer Arbeitsbedingungen und die zunehmende Distanz zum Studienbetrieb; beide Aspekte sind gekennzeichnet von Kontaktverlust und einer fortschreitenden Isolation der Dissertanten [...]“.²⁹ Vor allem Individualpromovierende leiden natürlich unter diesen Folgeerscheinungen der einsamen Arbeit am Schreibtisch. Während im Studium ein Teil, wenn nicht sogar ein Großteil der in das Studium investierten Zeit in der Universität, besonders in Lehrveranstaltungen verbracht wurde, ist es als notwendige arbeitsspezifische Anforderung der Dissertationsphase zu betrachten, abgeschieden zu arbeiten. Dabei ist nicht nur die Abgeschiedenheit vom Universitären, sondern ebenso auch vom Außeruniversitären zentral.³⁰

Umso wichtiger wird dabei die zweite Invariante, die Partnerschaftsbeziehung des Promovenden, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend wichtiger geworden zu sein scheint. „Während der typische Doktorand früher ledig war, ist sein heutiger Kollege nicht selten Familienvater oder -mutter.“³¹ Zu der zeitraubenden Arbeitsbelastung des Promovierenden addiert sich in diesem Falle noch die psychische Belastung, viel Zeit mit der Familie verbringen zu wollen, aber

²⁶ Rechberger 1988, S. 398ff.

²⁷ Rechberger 1988, S. 404ff.

²⁸ Rechberger 1988, S. 424ff. *Dissertant* ist die in Österreich übliche Bezeichnung für den Promovenden, die wie auch Doktorand und Promovierender synonym verwendet wird.

²⁹ Rechberger 1988, S. 368. Der hier verwendete Begriff *psychosozial* ist nicht ganz unvorbelastet. Er ist psychoanalytischer Provenienz und vor allem mit dem Namen Erik H. Erikson verknüpft. Vgl. Erikson 1991; Erikson 1995; Erikson 1997.

³⁰ Wer mehr als fünf oder zehn Dissertationen in der Hand hielt, hat sicherlich bemerkt, dass kaum eine vorausgeschickte Danksagung ohne Entschuldigung an Freunde und Familie über die Abwesenheit des Verfassers auskommt.

³¹ Von Münch 2002, S. XII.

nicht zu können. In der Eigenwahrnehmung der Promovenden gibt es wohl unterschiedliche Strategien, damit umzugehen, wobei die häufigste sicherlich die ist, das wissenschaftliche Projekt mit einer Bedeutung aufzuladen, die ihm fachlich nicht entspricht. Die selbstsuggerierte Legitimation, aufgrund wissenschaftlicher Exzellenz von der Familie fern zu bleiben, wird somit zu dem teuren Preis einer späteren Enttäuschung auf fachlicher Ebene erkaufte.

2) Inhaltliche Ursachen

Themenfindung, Konzepterstellung, Methodenfrage und eigene Kompetenzeinschätzung sollen im folgenden Teil angerissen werden.³² Objektiv bestimmbar ist die Zeit, die ein Graduierter mit der Themenfindung verbringt, natürlich nicht, aber die eruiere Spanne zwischen Studienende und Promotionsbeginn kann eine Tendenz liefern, wenngleich dies normativ voraussetzt, dass die Themenfindung vor dem Beginn der Promotionsphase abgeschlossen ist; für die meisten Geisteswissenschaften scheint dies, wie gezeigt werden wird, auch einigermaßen zuzutreffen.

Eine Untersuchung unter Kollegiatpromovenden deckt bemerkenswerte Differenzen zwischen den einzelnen Fachrichtungen für eben diesen Zeitabschnitt auf.³³ Während Mathematiker^{Koll} in der Regel nach zwei Monaten mit ihrer Dissertation beginnen, vergeht bei Geistes- und Sozialwissenschaftlern^{Koll} rund ein Jahr, bis sie tatsächlich an den Start gehen können.³⁴ Sprach- und Literaturwissenschaftlern^{Koll} ist hier die unrühmliche Prominenz zuzuschreiben, die Dissertation am spätesten, mit ca. 28 Jahren, zu beginnen; die Chemiker^{Koll} machen das mit nicht einmal 26 ½ Jahren! Dabei brauchen die Germanisten^{Koll} nicht signifikant länger für die Themenfindung als andere Geisteswissenschaftler^{Koll} – sehr wohl aber als Natur- und Ingenieurwissenschaftler^{Koll} –, sondern studieren mit 6,7 Jahren einfach am längsten.³⁵ Erklärungsansätze müssen hierbei lerninhaltsspezifisch und infolge dessen auch institutionell argumentieren: Inhaltlich wird die längere Dauer der Phase bis zur Promotion durch die größere Autonomie der Geistes- und Gesellschaftswissenschaftler hinsichtlich ihrer Projekthalte legitimiert: Insgesamt haben nur ein Drittel der Promovenden^{Koll} aller Fachrichtungen ihr Thema selbst gewählt, wobei die interne Verteilung hochgradig asymmetrisch ist: In Biologie und

³² Auch diese Auswahl ist unvollständig und kontingent, aber sicherlich ausreichend um einen Überblick zu verschaffen.

³³ Auf diese Studie wird hier häufiger Bezug genommen werden, daher zur Erläuterung Folgendes: Sie wurde 2001 von der DFG unter 1133 von ihr während der Promotion geförderten Kollegiaten in 340 Graduiertenkollegs vorgenommen. 67 Prozent davon hatten ein Stipendium des jeweiligen Graduiertenkollegs. In den Sprach- und Literaturwissenschaften waren es sogar 84 Prozent. Da die Statistik für die in Kollegs Promovierenden nicht übertragbar sind auf Individualpromovierende und Verwechslungen vermieden werden sollen, wird, sobald die gemachten Angaben nur für Kollegiaten gelten, der entsprechende Bezugsgegenstand mit einem hochgestellten „Koll“ (^{Koll}) gekennzeichnet.

³⁴ Vgl. Stark 2003, S. 5.

³⁵ Diese Zahlen decken sich weitestgehend mit der Studie von Enders / Bornmann 2001.

Chemie werden sieben von zehn Dissertationsthemen^{Koll} von den Betreuern festgelegt,³⁶ in den Sprach- und Literaturwissenschaften^{Koll} nur eines von zehn.³⁷ Es liegt nahe, hier anzunehmen, dass in den ‚harten‘ Wissenschaften hervorragende Studierende mit Forschungsfragen des zukünftigen Betreuers vertraut werden und aufgrund der wesentlich besseren finanziellen Ausstattung der Kollegs dieser Fachbereiche relativ zeitnah zum Studienende mit diesem Forschungsprojekt begonnen werden kann. Geisteswissenschaftler haben diese beiden Hürden, Thema und Finanzierung, eigenständig zu meistern. In der Regel vergeht etwa ein Jahr nach dem Erhalt des Magister-, oder in Zukunft Masterzeugnis, bis der Graduierte, wenn überhaupt, eines der begehrten Stipendien erhalten hat oder in einem Kolleg unterkommt, das finanzielle Unterstützung leisten kann. Dies muss er sich durch nicht selten ein halbes Dutzend und mehr Bewerbungsanträge erarbeiten.³⁸ Hinzu kommt erschwerend, dass Thema und Methode in der Regel frei gewählt wurden und damit nicht das gleiche Wissen um die Relevanz und Aktualität der Inhalte für die gegenwärtige Forschungssituation vorausgesetzt werden kann, wie es bei den von Professoren vorgegebenen Arbeiten anderer Fachrichtungen anzunehmen ist.

Andererseits – und hier gerät die Konzeptualisierung des Projekts in den Fokus – werden durch die längere Vorbereitungsphase und das wiederholte Formulieren des Forschungsvorhabens für die Exposés der Stipendienbewerbungen die Inhalte der Arbeit wieder und wieder geprüft. Dies scheint gerade bei geisteswissenschaftlichen Arbeiten auch notwendig, da so die aufgrund der festgestellten autonomen Konzeptionalisierung unvermeidbaren inhaltlichen Unzulänglichkeiten *peu à peu* geprüft und ausgemerzt werden können. Folglich haben die Promovierenden^{Koll} dieser Wissenschaften eine im Vergleich sehr geringe Verzögerung ihres Projekts durch einen Wechsel des Themas während der Promotion selbst zu erwarten.³⁹ Durchaus hilfreich wäre eine dezidierte Kritik der Bewerbungsprojekte durch die Stiftungen und Kollegs, besonders der abgelehnten Projekte. Dies wird aber kategorisch ausgeschlossen, auch bei intensiver Nachfrage durch die Antragstellenden.

An dieser Stelle folgen einige Überlegungen zum titelgebenden Methodenproblem und dem ihm eigenen Verhältnis zum Methodenbewusstsein. Dieses Bewusstsein hat als erste Bedingung ein bestimmtes *Vorwissen*, das sich Studenten in der Regel während ihres Studiums aneignen. Es ist ein Wissen um die *Funktionen* von Methoden. Wie und in welchem Umfang dieses erlernt wird, ist vor allem abhängig von den Lehrplänen und vorgeschriebenen Modulen, von der Kontingenz, welcher Professor gerade an der Uni lehrt, usw. Da es wohl eher die vernachlässigbare Ausnahme ist, dass ein Abiturient an eine bestimmte Universität

³⁶ Vgl. Stark 2003, S. 7.

³⁷ Vgl. Stark 2003, S. 44.

³⁸ Bei den mehrstufigen Auswahlverfahren mit individuellen Exposé-Kriterien und Anforderungen an die Bewerbungsmappen, Gutachtergesprächen, Unmengen an vorzubereitender Sekundärliteratur usw. kann hier durchaus von „erarbeiten“ gesprochen werden.

³⁹ Vgl. Stark 2003, S. 64. Während z.B. die Gesellschaftswissenschaftler^{Koll} zu drei Prozent eine Verzögerung durch thematische Umstellung angeben, sind es bei den Psychologen^{Koll} immerhin 12 Prozent.

geht, weil er bei einem bestimmten Professor das Interpretieren lernen möchte, könnte man sagen: Die meisten Studenten der Literaturwissenschaften eigenen sich abhängig von den zufällig an ihrer Universität lehrenden Professoren deren Methoden an, sind also ohne größere Bewusstmachung plötzlich Strukturalist, klassischer Hermeneut, Dekonstruktivist oder Diskursanalytiker, usw.

Während dieser Aneignungsprozess von Denk-, Handlungs- und Argumentationsmustern hin zu einer mehr und mehr stringenten Anwendung einer literaturwissenschaftlichen Methode gar nicht im Expliziten ablaufen muss (und es in der Regel wohl auch nicht macht), scheint der zu gehende Weg *nach* dieser Bewusstwerdung viel steinig. Denn die Reflektion, wie Studenten nun eigentlich ihre Gegenstände bearbeiten sollen, holt sie in der Regel wohl erst vor den ersten größeren selbstverfassten Texten ein, vor den Hauptseminarsarbeiten, Magisterarbeiten oder eben erst der Dissertation. Diese Selbstvergewisserung der methodischen Verortung ist dann ein sicherlich erhellender Moment, der Zugehörigkeit und Nestwärme ebenso wie Abgrenzung und Verbote zusichert. Zudem macht er die methodische Durststrecke überhaupt erst möglich, denn die *Ungewissheit*, ob die antrainierte Methode überhaupt plausibel und dem Gegenstand angemessen ist, kann erst entstehen, wenn eine Methode überhaupt vorhanden ist. Sonst müsste man noch von *Unwissenheit* sprechen, und die ist von der Ungewissheit grundlegend verschieden. Die Ungewissheit setzt nämlich ein *Vorwissen um die Funktion* von Methoden voraus und ist von großem Durststreckenpotential für Akademiker. Sie entsteht als Identitätskrise, in der zuvor Unproblematisiertes problematisiert wird, und das auf eine in den Wissenschaften untypische Weise, nämlich fern ab vom Objekt der Erkenntnis. Die Methodenfrage wird dementsprechend nicht gegenstandsbezogen gestellt („Welcher Methode bedarf Text X?“), sondern *subjektbezogen*: „Welche Methode wendet Wissenschaftler Y an?“.⁴⁰ Gerade in den Literaturwissenschaften, in denen der Untersuchungsgegenstand nicht reagiert und kaum Antworten auf die Frage nach der Adäquatheit bestimmter Interpretationsmethoden geben kann – hier entscheidet jeder selbst, ob (oder dass) seine Methode angemessen ist –, muss die Methode sogar als frei gewähltes Werkzeug, als individueller Ausdruck reflektierten Wissens, als Persönlichkeitsmerkmal des Wissenschaftlers gelten; daher ist es gar nicht verkehrt, die methodologische Durststrecke als wissenschaftliche Sinnkrise der „professionellen Identität“ zu verstehen.⁴¹ Schließlich trägt die Dissertation ungleich stark zur Fremdwahrnehmung und -verortung des Wissenschaftlers innerhalb akademischer Kreise bei. Konrad Lorenz schreibt zur universitären Schulbildung:

Wenn nämlich der Entdecker einer neuen Wahrheit nicht kritische Schüler, sondern gläubige Jünger findet, so kommt es zur Religionsbildung, die zwar im allgemeinen kulturellen Leben manchmal großen Segen stiftet, in der Wissenschaft aber unerwünscht ist.⁴²

⁴⁰ Vgl. das allgemeine Modell von Hermerén 1983, 142 zur Interpretation: „X interpretiert Y als Z für U mit dem Zweck V“.

⁴¹ Vgl. Rechberger 1988, S. 338.

⁴² Lorenz 1977, S. 300.

Neuere Ansätze der den Kulturwissenschaften angenäherten Literaturwissenschaften scheinen dafür besonders disponiert zu sein, was wohl mit den Methoden ihrer Lektüre (wenngleich sie im Selbstverständnis dezidiert *unmethodisch* sein will) zusammen hängt. Klassische, auf Wiederholbarkeit und Kohärenz ausgerichtete Hermeneutiken bieten hier für Promovenden einen Vorteil: Sie ermöglichen den Umgang mit einem vielfach erprobten Werkzeug, dass in seinem Funktionieren nicht notwendiger Weise abhängig ist von der interpretatorischen Kreativität oder Assoziationsfähigkeit des Interpreten, wie viele Spielarten der Postmoderne, so z.B. die Anagrammatik oder Kulturpoetik,⁴³ sondern Selbstwiderspruchsfrei in den unterschiedlichsten Kontexten funktioniert. Der Promovend kann also das Problem der Tauglichkeit der Methode vernachlässigen, denn diese ist in ihrer Funktionalität nicht abhängig von ihm als Subjekt und somit weniger potent bezüglich (Selbst)Zweifel. Gegenüber den meisten postmodernen Ansätzen kann man hier von einer relativ geringen *task uncertainty* sprechen.

Davon können Individualpromovierende in gleichem Maße wie Kollegiaten profitieren. Beide sollen nun noch einmal ganz allgemein hinsichtlich ihrer motivationalen Voraussetzungen für das Verfassen einer Dissertation untersucht werden. Die vermutete hohe Abbrecherquote bei den Erstgenannten lässt für diese Gruppe ein wesentlich geringeres Durchhaltevermögen erwarten. Erklärungen können hierfür an vielen Stellen ansetzen. Lässt man finanzielle Aspekte – wider aller Vernunft – einmal beiseite, bleiben vor allem Organisationsvermögen der zeitlichen Ressourcen, Arbeitsaufwand- und Kompetenzeinschätzung als kritische Momente übrig. So verzögert sich bei elf Prozent der Germanisten^{Koll} die Promotion nachhaltig aufgrund der Arbeitsbelastung durch das Studienprogramm des Kollegs, bei acht Prozent durch Arbeitsbelastung außerhalb der Uni und bei sechs Prozent durch eine Drittmittelstelle.⁴⁴ Eine noch höhere Prozentzahl ist bei den Individualpromovierenden zu vermuten, da hier sicherlich ein Großteil Voll- oder Teilzeitarbeitern, Praktika oder Volontariaten nachgeht. Zu dieser Belastung, oft nur an den Feierabenden und Wochenenden Zeit für das Dissertationsprojekt zu haben, kommt noch ein „ständiger Zwang, etwas leisten zu müssen, dem man sich nur schwer entziehen kann (im Gegensatz zum zeitweiligen Absolvieren von Prüfungen mit anschließenden Ruhezeiten); dazu kommt noch, dass man sich diesen Druck stets selbst setzen muss, weil äußere Anhaltspunkte fehlen“.⁴⁵ Rechenberger spricht hier kein geringes Problem an, das sich mit dem psychologischen Terminus der *Selbstregulation* vortrefflich benennen lässt.⁴⁶ Während im Studium (oder im Beruf) Arbeitszeiten und

⁴³ Vgl. Luserke-Jaquí 2003, oder die Reihe „Studien zur Kulturpoetik“ im Würzburger Verlag Königshausen & Neumann.

⁴⁴ Vgl. Stark 2003, S 64. Mehrfachnennungen waren möglich.

⁴⁵ Rechenberger 1988, S. 361.

⁴⁶ Eine psychologische Studie von Michaela Schmidt zur Selbstregulation bestätigt genau diese Annahme: „If the situation is unstructured and students have a lack of self-competency the possibility that they will dropout increases throughout the course of scholastics. The college drop-out rate is especially high in courses of study with highly unstructured processes (Brandstaetter, Grilich, & Farthofer, 2006; Ehrenberg, Jakubson, Groen, So, & Price, 2007). These circumstances are also a main indicator of the postgraduates' situation, because in many cases their environment is highly unstructured and postgraduates have to manage considerably large projects“ (Schmidt 2009, S. 8).

-inhalte vorgegeben sind, muss der Individualpromovierende noch viel mehr als der im wissenschaftlichen Arbeitskontext eingebundene und geförderte Kollegiat selbst für ein *intrinsisches Motivationspotential* sorgen, dass ihn immer wieder hinter die Bücher treibt.⁴⁷

Überraschend ist, dass die Zeitvorgaben zur Dauer der Promotion zwischen den einzelnen Fächern^{Koll} zwar relativ gleich ist, hinsichtlich der jeweiligen *Unterstützungsform* jedoch signifikant variiert; bei den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften^{Koll} aber nicht mehr als ein halbes Jahr zwischen den stets schnellen Stipendiaten und den langsameren Grundausrüstungs- oder Drittmittelstelleninhabern.⁴⁸ Die Empfehlung der DFG für die Promotionsdauer und der damit einhergehende maximale Förderungszeitraum liegt bei drei Jahren. „Im Durchschnitt stimmen die eigenen Vorgaben der Kollegiaten und die Vorgaben der Betreuer mit dieser Zielsetzung nahezu überein“,⁴⁹ was nicht verwundert bei der engen institutionellen Einbindung der Kollegiaten. Die Realität der Individualpromovierenden sieht abermals anders aus, weil hier nicht akademische Stringenz, sondern „[f]ehlende Kontrolle über das, was man eigentlich an Vorarbeit schon geleistet hat, weil häufig über lange Strecken kein sichtbares Ergebnis der Bemühungen vorliegt“,⁵⁰ an der Tagesordnung ist. Die erfrischenden und abwechslungsreichen Kurzstrecken-Disziplinen im Promotionsmehrkampf (um den sportlichen Aspekt der Durchstrecken noch einmal zu betonen), wie Tagungsvorträge, Zeitschriftenartikel und Workshoporganisationen, die allesamt motivierende Zwischenergebnisse liefern, sind dem Individualpromovierenden in der Regel fremd.

Auch die zumindest für jede wissenschaftliche Karriere unbedingt notwendige Herausbildung eines akademischen Kompetenzprofils von *Arbeitsbesprechung* bis *Zeitschriftenredigatur* kann er sich im Gegensatz zum Kollegiaten kaum selbständig aneignen. Dieser hingegen lernt seine eigenen Kompetenzen im wiederkehrenden Kontakt zu anderen Wissenschaftlern kennen und einzuschätzen. Zwar verzögert sich noch bei acht Prozent aller Germanisten^{Koll} die Dissertation aufgrund von Selbstzweifel an Kompetenz und Eignung,⁵¹ immerhin haben sie aber im Gegensatz zu ihren außerakademischen Kollegen die genannten ‚Kurzstrecken‘, um ihre Motivation aufzufrischen. Diese Kurzstecken sind vergleichbar mit den von Semester zu Semesterferien zu Prüfungszeit variierenden Anforderungen an die Studenten, denen periodische Abfolgen von Stress- und Ruhephasen als Arbeitsformen bekannt sind. Während die alleinige Arbeit an der Dissertation von dieser Art des Arbeitens stark abweicht, entspricht die Arbeit an kleineren Projekten eher diesem bereits bekannten Belastungsprofil. Darüber hinaus löst sie den weiten Spannungsbogen einer mehrjährigen Arbeit mit virulentem Krisenpotential in kleinere, handhabbare und weniger krisenvalente Akte auf. Es verlangt

⁴⁷ Verschiedene lern- und motivationspsychologische Modelle der Unterscheidung intrinsischer und extrinsischer Motivation finden sich bei Heckhausen / Heckhausen 2009, S. 331-354. Die Theoriemodelle zwischen Selbstbestimmung und Kompetenzerlebnis (Deci / Ryan), Interesse und Involviertheit (Sansone / Smith), Lernziel- und Performanzzielorientierung (Butler) wie auch Mittel- und Zweckübereinstimmung (Kruglanski) sind allesamt applizierbar, da sie sich teilweise nur in Facetten unterscheiden.

⁴⁸ Dies ist natürlich auf eine geringere Arbeitsbelastung der Stipendiaten zurück zu führen.

⁴⁹ Vgl. Stark 2003, S. 63.

⁵⁰ Rechberger 1988, S. 361.

⁵¹ Vgl. Stark 2003, S. 64.

[d]er Charakter der Diss [...] nun als Voraussetzung Qualifikationen, die im bisherigen Studium nicht vermittelt und daher auch meist nicht erworben wurden. [...] da aber gerade eine solche [während des Studiums nicht erreichte; M.W.] Spezialisierung für eine Diss von großem Nutzen wäre, ist auch in dieser Hinsicht ein radikaler Bruch in den Studienanforderungen spürbar. [...] Viele Studenten fühlen sich diese[m] nicht gewachsen, und somit gerät diese Situation des Umbruchs nicht selten zur Überforderung [...].⁵²

3) Institutionelle Ursachen

In genau dieser Umbruchsituation sind positive Rollenvorbilder von eminenter Bedeutung. Damit sind die Gutachter, die Betreuer der Arbeit gemeint. Sie können der „weitverbreitete[n] Ahnungslosigkeit darüber, was einen mit der Diss erwartet“ mit klar formulierten Hilfestellungen,⁵³ Lektüretipps, methodischem Wissen usw. entgegenen. Nach der nun folgenden Beschreibung der oft problematischen Betreuungssituation sollen kurz auch materielle Unannehmlichkeiten im Kontext der Promotion betrachtet werden.

Auf den ersten Blick scheint Rechbergers Behauptung ‚weitverbreiteter Ahnungslosigkeit‘ etwas übertrieben. Er geht aber noch weiter und konstatiert „eine äußerst mangelhafte Erfüllung des Ausbildungsanspruchs der Universität (Lehre!)“.⁵⁴ Er ist nicht der Einzige, der die Universitätsprofessoren unter den Generalverdacht der Interesselosigkeit an der Lehre stellt und wenn man die Statistiken bemüht, scheint das nicht ganz unbegründet zu sein:

31 Prozent der promovierenden Sprach- und Literaturwissenschaftler^{Koll} würden es begrüßen, mehr Betreuung zu erhalten. Wenngleich es viel erscheint, dass sich ein Drittel der Gruppe unterversorgt fühlt, relativiert sich diese Ansicht, wenn man vergleichend in Betracht zieht, dass es bei den Gesellschaftswissenschaftlern^{Koll} 50 Prozent und den Geowissenschaftlern^{Koll} immerhin 74 Prozent Unzufriedene sind.⁵⁵ Nur rund die Hälfte aller Professoren trifft sich regelmäßig zu Projektbesprechungen mit ihren Protégés. Und hier ist wiederum nur die Rede von Kollegiaten, den zehn Prozent also, die durch ihre akademische Einbindung den besten Zugang zu ihren Betreuern haben. Es muss also festgehalten werden, dass die von Rechberger formulierten Vorwürfe hinsichtlich der Betreuungsleistung der Professoren aus der Perspektive der von ihnen abhängigen Doktoranden keinesfalls hyperbolisch sind.

Eine erfreuliche Ausnahme unter den Geistes- und Gesellschaftswissenschaftlern^{Koll} bilden hinsichtlich dieses Sachverhaltes die sprach- und literaturwissenschaftlichen Kollegs. Diese weisen „eine mit den Naturwissenschaften vergleichbare Promotionskultur“ auf.⁵⁶ Barbara

⁵² Rechberger 1988, S. 357f. Er spricht hier besonders von Graduierten, deren Studienstrategie eine „schulische“ war, räumt jedoch ein, dass die gemachten Aussagen „in abgeschwächter Form für alle Studenten“ gelten.

⁵³ Rechberger 1988, S. 355.

⁵⁴ Rechberger 1988, S. 343.

⁵⁵ Sämtliche Angaben aus Stark 2003, S. 36.

⁵⁶ Stark 2003, S. 39.

Stark kommt zu dieser Annahme, da die Kollegiate der Germanistik^{Koll}, Naturwissenschaften^{Koll} und der Biologie^{Koll} die Betreuungsleistung der Professoren signifikant besser bewerten als der Durchschnitt. Ein Erklärungsversuch aus der Motivationspsychologie würde argumentieren, dass das vergleichsweise geringe Alter der Promovenden^{Koll} der Naturwissenschaften und ihre relative Autonomielosigkeit bei der Themenwahl zu einem von Hierarchie und Abhängigkeit vom Betreuenden geprägten Rollenbild führt.⁵⁷ Ihre vorwiegend extrinsische Motivation macht das deutlich, denn diese tritt nicht spontan auf, sondern wird u.a. durch Aufforderungen aktiviert, deren Befolgung eine positive Bestärkung erwarten lässt.⁵⁸ Das deckt sich mit dem statistisch eruierten Ablauf naturwissenschaftlicher Dissertationen^{Koll}: Der Betreuer betraut einen Studenten mit einem Dissertationsprojekt, was der Student als Aufforderung erkennt, annimmt, und ihn in die motivationale Erwartungshaltung positiver Bestärkung rückt. Betreuungsgespräche bilden sodann die Quellen der extrinsischen Motivierung und werden dementsprechend positiv bewertet. Dieser Prozess erfährt sogar eine Rückkopplung mit der Sicherheit der Kollegiaten hinsichtlich ihrer eignen Kompetenz: Die Doktoranden^{Koll} der Chemie, Physik, Mathematik, Informatik und Elektrotechnik haben durchschnittlich geringere Zweifel an ihrer Eignung für das Dissertationsprojekt,⁵⁹ als Geistes- und Gesellschaftswissenschaftler^{Koll}.

Die überdurchschnittlich gute Beurteilung der Betreuer germanistischer Promovenden^{Koll} lässt sich jedoch nicht auf diese Weise erklären, womit auch die vereinfachende Stark'sche Rede der ‚vergleichbaren Promotionskulturen‘ als verfehlt zu disqualifizieren ist. Schlüssig gemacht werden kann die Zufriedenheit der Germanisten^{Koll} hinsichtlich ihrer Betreuenden durch ihre lange Bewerbungsphase vor der eigentlichen Promotion und dem erwähnten hohen Methodenbewusstsein: Sie haben (gezwungenermaßen) genügend Zeit, sich einen Betreuer zu suchen, der ihrer methodischen Schule entspricht.⁶⁰ Man kann, um auch Rechbergers Rede kritisch auszuleuchten, nicht davon ausgehen, dass „weitverbreitete Ahnungslosigkeit“ bei den Promovenden^{Koll} aller Institute die Regel ist.

Offensichtlich relevant für die Entscheidung zur Promotion ist bereits das Verhalten während des Studiums. „Die überwiegende Mehrheit der Kollegiaten (70%) waren bereits vor Beginn ihrer Dissertation als studentische Hilfskraft (SHK) tätig, 38% der aktiven Kollegiaten haben sogar zwei Jahre und länger als SHK gearbeitet.“⁶¹ Zudem begannen die Kollegiaten, die

⁵⁷ Vgl. Sven Schörnich, promovierter Neurobiologe: „Die Bindung an einen einzigen Doktorvater ist ein hundertprozentiges Abhängigkeitsverhältnis. [...] Wenn Betreuer auf einmal das Interesse an der Themenstellung verlieren oder die Chemie nicht mehr stimmt, sind auf einmal anderthalb Jahre umsonst gewesen.“ (Achterhold 2008).

⁵⁸ Vgl. Heckhausen / Heckhausen 2009, S. 129ff.: Erfolgserwartung und Valenz.

⁵⁹ Stark 2003, S. 64.

⁶⁰ Diese Hypothese wird gestützt durch die Statistik, dass die sprach- und literaturwissenschaftlichen Promovenden^{Koll} mehr als alle anderen Promovenden^{Koll} affirmieren, hinsichtlich der Methode ihrer Arbeit unterstützt zu werden. Besonders von den Geistes- und Gesellschaftswissenschaftlern^{Koll} heben sie sich deutlich dahingehend ab. Vgl. Stark 2003, S. 38.

⁶¹ Stark 2003, S. 28.

bereits als SHK arbeiteten, durchschnittlich ein halbes Jahr früher mit ihrer Promotion.⁶² Neben der basalen Kontaktaufnahme mit potentiellen Betreuern ist hier sicherlich das Einüben wissenschaftlicher Arbeitsweisen und Kommunikationsformen wesentlich. Zudem leistet ein Professor seinen nicht geringen Beitrag bei den Stipendien- und Kollegbewerbungen – die alle individualisierte Gutachten, Vorschlagsbegründungen, oder ähnliches enthalten müssen – sicherlich bevorzugt für Studenten, die zuvor für ihn gearbeitet haben.

Neben der immateriellen Unterstützung scheinen auch die von den finanziellen Ressourcen des Kollegs abhängigen Möglichkeiten der materiellen Ausstattung relevant für die Durchführung der Dissertation zu sein. Die folgenden Zahlen zeigen auf, dass die ungleiche Verteilung der Mittel den Kollegs Natur- und Ingenieurwissenschaften zugutekommt. Zwar sind insgesamt 72 Prozent der Kollegiaten mit dem verfügbaren Verbrauchsmaterial zufrieden, in den sprach- und literaturwissenschaftlichen Kollegs aber sind es nur 45 Prozent; noch nicht einmal die Hälfte ist ausreichend ausgestattet! Nur etwa jeder zehnte unter ihnen hat ein eigenes Büro, während bei den Natur- und Ingenieurwissenschaften^{Koll} jeder Dritte dergestalt versorgt ist.⁶³ Auch können diese auf eine stärkere Unterstützung durch SHKs zurück greifen, was durchaus als wichtige Arbeitserleichterung zu sehen ist. Individualpromovenden sind natürlich von jeglicher durch die Kollegs geleisteten Unterstützung ausgeschlossen und haben somit den großen Nachteil, dass ihnen kein Zugriff auf arbeitserleichternde Ressourcen (Drucker, Kopierer, kostenlose Fernleihen, SHKs, usw.) möglich ist. Sie müssen für diese Leistung selbst aufkommen, was zu dem nächsten Kapitel überleitet.

4) Finanzierung

Schauen wir wieder zuerst einmal auf die Kollegiaten. Auch bei ihnen ist die Finanzierung nicht so sicher oder nachhaltig gewährleistet, wie es das Konzept „Graduiertenkolleg“ eigentlich vermuten lassen würde. Zwei Drittel unter ihnen sind hauptsächlich über ein Stipendium des Kollegs finanziert, die Übrigen vor allem über Drittmittel- oder Grundausstattungsstellen oder den Partner, bzw. die Eltern. Die Mehrheit der Kollegiaten wechselt zwischen verschiedenen Finanzierungsmöglichkeiten oder nutzt mehrere Quellen gleichzeitig, wobei immerhin für die Hälfte der Promovenden mit Stipendium diese Unterstützung als einzige Quelle ausreicht. Dennoch haben „die größten finanziellen Unsicherheiten [...] Doktoranden, die sich selbst oder über den Partner/Eltern finanzieren, gefolgt von Stipendiaten, bei denen rund drei von

⁶² Vgl. Stark 2003, S. 5.

⁶³ Vgl. Stark 2003, S. 67-69. Wie Nerad 2004, S. 83 ff. feststellt, ist die Situation in den stets vorbildhaft referierten vereinigten Staaten ganz ähnlich: „Eine Schwäche der Doktorandenausbildung in den USA besteht in der ungenügenden Finanzierung von Studierenden der Sozial- und Geisteswissenschaften, was in diesen Fächern zu langen Studienzeiten führt.“ Zu einem interessanten „Blick über den Zaun. Promovieren im internationalen Vergleich“ siehe Deutscher Akademischer Austauschdienst 2004, S. 83-112 und die hervorragende Bibliographie besonders zum europaweiten Vergleich von Hammer 2004, S. 114-127. Auszüge der Originaldokumente der Bologna-Reform, vorbildliche Promotionsordnungen, u.v.m. finden sich bei Schmeken 2004, S. 128-232.

zehn Kollegiaten nicht wissen, ob die Finanzierung ausreicht oder nicht“.⁶⁴ Am nachhaltigsten abgesichert sind die Promovenden^{Koll} mit einer universitär eingebundenen Stelle, wenngleich ihre Promotion durch diese Arbeit etwas verzögert wird.

Insgesamt scheint die Finanzierung aber wenig Durststreckenpotential für die Promovenden^{Koll} zu haben: Für nicht einmal jeden Zehnten wäre die Finanzierungslage ein Grund, das Projekt abzubrechen. Die Quote bei den Individualpromovierenden ist sicherlich auch hier um einiges höher.

Eine für Geisteswissenschaftler absurde Situation angesichts ihrer Bemühungen, ein Stipendium zu ergattern, ergibt sich bei den Ingenieurwissenschaften und der Informatik. „Die Zahl der Bewerbungen liegt [in diesen Fächern; M.W.] bereits seit einigen Jahren unter der Zahl der angebotenen Plätze“.⁶⁵ Die kürzere Promotionszeit und geringere Weisungsgebundenheit scheinen hier keine Rolle zu spielen. Bei den Geisteswissenschaftlern hingegen lässt das seit Jahren geringe Angebot im Vergleich zur hohen Nachfrage den ideellen Wert des Stipendiums steigen: Stipendiat zu sein bedeutet immer auch, sich gegenüber einer Vielzahl an Bewerbern durchgesetzt zu haben und sich auf diese oder jene Art ausgezeichnet zu haben. Neben der finanziellen ist auch diese gedankliche Stütze für die Motivation des Promovierenden äußerst hilfreich. Fokussiert man jedoch die Situation des Abgelehnten, muss man sich natürlich auch das demotivierende Potential für einen angehenden Doktoranden vor Augen halten. Gerade hier, im Beginn der Arbeitsphase, die sich zumindest bei den Geisteswissenschaftlern in der Regel mit der Bewerbungsphase deckt, liegt wohl die größte Gefahr, aufgrund einer Durststrecke abzubrechen.⁶⁶ Es addieren sich auf unterschiedlichen Ebenen die einzelnen Ungewissheiten; denkbar sind Zweifel über den Gegenstand der Arbeit, die Methode, die Finanzierung, den eventuell zu wechselnden Wohnort (seit einiger Zeit gehen immer mehr akademische Stellenausschreibungen mit der Verpflichtung einher, den Wohnsitz in der entsprechenden Universitätsstadt einzunehmen, was natürlich Freundschaft und Partnerschaft belastet) und nicht zuletzt auch Selbstzweifel über die eigene Kompetenz, ein Projekt umsetzen zu können, das die kurz zuvor verfasste Abschlussarbeit bei weitem übersteigt. Ruft man sich hier die oben in Anlehnung an den Krisenbegriff gemachte Bestimmung von *Durststrecke* ins Gedächtnis, muss man davon ausgehen, dass viele der bis dato produktiven Handlungsmuster (aus dem Studium) nicht mehr greifen können. „Der Beginn des Dissertierens umfasst also aus einer ganzheitlichen Sicht sowohl einen Umbruch in den Studienbedingungen als auch massive Veränderungen in der psychosozialen Lage der Studenten; daher ist dies auch als ein studienbiographisch völlig neuer Abschnitt einzuschätzen“.⁶⁷

In dieser Umbruchsituation zwischen Studium und Promotion liegt ein bemerkenswertes Krisenpotential in der für die Promovenden^{Koll} später relativ unproblematischen Frage der

⁶⁴ Stark 2003, S. 72.

⁶⁵ Stark 2003, S. 73. Dementsprechend ist der Anteil der Graduiertenkollegs in diesen Fächern tendenziell rückläufig.

⁶⁶ Da leider noch nicht einmal die Ganzheit der Promovierenden erfasst ist, ist diese Qualität einer spezifischen zeitlichen Datierung, wann das höchste Abbruchpotential besteht, hochgradig spekulativ.

⁶⁷ Rechberger 1988, S. 393. Dass Rechberger der „Manifestation des Wendepunkts“ ein ganzes Kapitel widmet (S. 391ff.) und sich der oben für den Krisenbegriff funktionalisierten Termini bedient, unterstreicht die hier formulierte Hypothese, dass sich die Promotionsphase als Durststrecke durchaus adäquat fassen lässt.

Finanzierung: Meistens stehen in dieser Phase wohl die Eltern oder (außerakademische) Arbeiten als Zwischenlösung für die monetäre Durststrecke, die sich über ein ganzes Jahr hinstrecken kann, zur Diskussion. Gerade bei weniger gut bezahlten Nebenjobs außerhalb des akademischen Feldes, die keiner besonderen Ausbildung bedürfen, entsteht leicht die Gefahr, sich seiner intellektuellen Expertise nicht mehr ausreichend bewusst zu sein und in eine Kompetenzkrise zu geraten. Natürlich setzt sich diese Problematik bei den Promovenden ohne Stipendium oder wissenschaftlicher Stelle im schlimmsten Fall für die gesamte Phase der Promotion fort. Entweder müssen sie sich dann mit der Abhängigkeit von den Eltern abfinden oder entfernen sich durch die außerakademische Arbeit vom Promotionsbetrieb.⁶⁸

Für diejenigen, die nach der Promotion weiter akademisch arbeiten wollen, setzt sich das Problem fort: Es werden viel zu wenig Ratsstellen und *postdocs* angeboten, um auch nur einem Teil derjenigen, die sich habilitieren wollen, eine angemessene Finanzierung inklusive entsprechendem Arbeitsumfeld zu gewährleisten. Immerhin möchten zwei Drittel aller Promovenden^{Koll} an der Universität bleiben;⁶⁹ in den Geisteswissenschaften ist der Wunsch allgemein stärker ausgeprägt. So würden immerhin 77 Prozent aller Sprach- und Literaturwissenschaftler^{Koll}, wenn sie frei wählen könnten, in die Forschung gehen. Da diese unmöglich an den Instituten unterzubringen sind, muss von einem großen Krisenpotential für die Zeit nach der Promotion ausgegangen werden.⁷⁰ Zumal sich dann schon akademische Arbeitsweisen habitualisiert haben und zumindest Geisteswissenschaftler für die Bewerbung auf Stellen im freien Markt oft überqualifiziert sind. Aktuell scheint sich diese Situation zu verschärfen. Zwar wird in der DFG-Studie von 2003 noch dezidiert darauf hingewiesen, dass auch in den sonst öfters dahingehend verdächtigten geistes- und sozialwissenschaftlichen Bereichen nicht promoviert wird, „um der Arbeitslosigkeit zu entgehen“,⁷¹ es muss aber angenommen werden, dass die seit Herbst 2008 grassierende Wirtschaftskrise in den nächsten Jahren einschüchternden Einfluss selbst auf die wirtschaftsmarktaffinen Studienabgänger haben wird. Die Aussicht auf zwei, drei Jahre sichere Bezahlung durch ein Kolleg oder eine Stiftung ist aber leider eine andere, nämlich extrinsische Form der Motivation, die mit dem konfligiert, was sich die Germanisten (noch immer) gerne auf die Fahnen schreiben: „Für die Kollegiate in den Sprach- und Literaturwissenschaften spielt ein mit der Promotion erhöhtes späteres Einkommen kaum eine Rolle. Diese Einschätzung korrespondiert mit ihrer relativ hohen intrinsischen Motivation

⁶⁸ Vgl. Rechberger 1988, S. 349f. Lukas, eines der Fallbeispiele aus den Interviews gibt an, sich durch das notwendige Geldverdienen einen vollständig neuen Lebensstil angeeignet zu haben, der eigentlich mit dem eines Doktoranden nicht mehr vereinbar ist. Dass ein unakademischer Lebensstil aber kein ausschließendes Hindernis für eine Doktorarbeit zu sein scheint, beweisen die Klitschko-Brüder: Beide haben sich an der Uni Kiew in Sportwissenschaft promoviert.

⁶⁹ Vgl. Stark 2003, S. 7.

⁷⁰ Inzwischen wird diese Problematik endlich in das Bewusstsein der Öffentlichkeit getragen, wie z.B. bei der Podiumsdiskussion zum Thema „Alternative Wissenschaftlerkarrieren: Was tun, wenn die Lehrstühle fehlen?“ (15.07.2009) an der Konstanzer Universität.

⁷¹ Stark 2003, S. 25.

bei der Entscheidung zur Promotion“.⁷²

Diesem tendenziell wachsenden Promotionsaufkommen will – und das ist eine andere mögliche Perspektive auf das aktuelle Geschehen, die neben den wirtschaftlichen auch (hochschul-) politische Faktoren stark macht – die Bologna-Reform entgegenwirken, indem sie weniger Studenten überhaupt erst für die qualifizierenden Masterstudiengänge zulässt. Dabei entwickelt sich die „relative Promotionsquote seit 1970 umgekehrt proportional zu der Entwicklung der Studentenzahlen“,⁷³ was bedeutet, dass dem jährlich hohen Zuwachs an Absolventen der Universität nur ein marginaler Zuwachs an Promotionsabschlüssen (seit dem Jahrtausendwechsel) gegenüber steht. Einen dezidiert kritischen Standpunkt akademischer Lehre nimmt Prof. Karl-Otto Edel (FH Braunschweig) ein. In seinen fast hundertseitigen „Anmerkungen zum Bologna-Prozess und seinen Folgen“ moniert er:

Die im Rahmen des Bologna-Prozesses von den deutschen ‚Bildungs‘-Politikern angestrebte Relation entspricht recht genau den amerikanischen Verhältnissen: in Deutschland soll der Bachelorabschluß zum Regelabschluß werden und es sollen nicht mehr als 30 Prozent der Studenten nach dem Erwerb des Bachelorgrades einen Mastergrad erwerben. Das heißt aber für Deutschland, dass im Rahmen des Bologna-Prozesses das bisher in Deutschland übliche Hochschulniveau künftig nur noch von maximal 30 Prozent der Hochschulabsolventen erreicht werden soll. Durch den Übergang von den in Deutschland bisher üblichen akademischen Abschlüssen wird – auch bei eigener europäischer Profilgebung⁶ – eine generelle Qualitätsminderung vorgenommen, wie die den Qualifikationsstufen zugeordneten Zahlen und Relationen zeigen. Die Festlegung einer derartigen Übergangsquote ist mit dem Bologna-Prozess nicht zu begründen. Sie stellt somit ganz klar eine (weitere) Instrumentalisierung des Bologna-Prozesses im Interesse der Minimierung des staatlichen Finanzaufwandes für das Hochschulwesen dar!⁷⁴

Für seine Bologna-affirmierende Position vielfach gescholten wurde der Konstanzer Professor Wolfgang Seibel. Er schreibt:

Die eigentliche Herausforderung, vor die die Universitäten durch den „Bologna“-Prozess gestellt sind, liegt daher im Umgang mit dem Trend zur Zweiklassengesellschaft in der deutschen Hochschullandschaft. Die besseren Universitäten beweisen schon heute ihre Fähigkeit, sich im Wettbewerb des „europäischen Hochschulraums“ mit attraktiven Bachelor- und Master-Studiengängen zu behaupten und die dafür unabdingbaren Strukturveränderungen, einschließlich der Umverteilung von Personalressourcen, zustande zu bringen.

Es sind, wenn die Zeichen nicht trügen, im Großen und Ganzen dieselben Universitäten, die sich mit Spitzenleistungen in der Forschung in den Exzellenzinitiativen von Bund

⁷² Stark 2003, S. 25.

⁷³ Lenger 2008, S. 59.

⁷⁴ Edel 2005, S. 54.

und Ländern durchgesetzt haben. Es sind vermutlich auch überwiegend Universitäten in Bundesländern, die Studiengebühren erheben. Das Lamento über „Bologna“ und Studiengebühren leistet, so muss man befürchten, eher einen Beitrag zur mentalen und praktischen Abkoppelung der weniger guten oder mittelmäßigen Universitäten von einem Erfolgspfad, den ihnen der „Bologna“-Prozess so vielversprechend eröffnet hatte.⁷⁵

Angesichts seiner Funktion als Vorstandsmitglied des Exzellenzclusters „Kulturelle Grundlagen von Integration“ wird diese Position zumindest empathisch nachvollziehbar, soweit sie auch von einer vernünftigen Diskussion der Problematiken jenseits universitärer Profilierungskämpfe entfernt ist. Eine moralische Zwickmühle ergibt sich nun aber für den sozial nicht völlig abgestumpften Verfechter organisierter Promotionsformen wie dem Graduiertenkolleg, wenn er die oben eruierten Ergebnisse im Kontext der Bologna-Diskussion beleuchtet: Die Promovenden in diesen Kollegs sind wie gezeigt wurde in einer prinzipiell erfolgsversprechenderen Situation als die Individualpromovierenden, also sollten Kollegs eigentlich gefördert werden. Ideale Voraussetzung für die Einrichtung dieser Kollegs bieten aber nun einmal vor allem die Exzellenzcluster, die im Rahmen der Bologna-Reform aber letztlich auf Kosten der Vielzahl der auf den Bachelorabschluss gezwungenen Studenten eingerichtet werden, was dem Sozialen Bauchschmerzen bereitet.⁷⁶ Die einzige befriedigende Lösung scheint hier nur möglich durch einen größeren Finanzaufwand seitens des Staates und – was aber nicht in allen Fachrichtungen gleichermaßen denkbar ist – der Wirtschaft.

Dass beide selbst nicht frei von finanziellen Durststrecken sind, macht dieses Argument zu vertreten sicherlich nicht leichter, aber stärkt die Rückbesinnung darauf, was jeder Promovend selbst tun kann, um mögliche Durststrecken während seiner Promotionsphase zu vermeiden.

Ursachenvermeidung

Die in der Einleitung optimistische Formulierung der Vermeidbarkeit methodischer Durststrecken ist natürlich nicht bedingungslos, besonders nicht für Literaturwissenschaftler. Sie ist, wie gezeigt werden konnte, hauptsächlich gebunden an zwei Faktoren. Einerseits spielt die universitäre Lehre eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie ist wiederum abhängig vom zweiten Faktor, dem der Literaturwissenschaften (und dergestalt wohl nur noch der Philosophie konstatierbarem) genuinen Methodenbewusstsein. Der methodisch selbstbewusste Wissenschaftler kann seine Lehre freilich kaum unabhängig von dieser Einschätzung gestalten, was zum erstgenannten Faktor zurück führt: Die akademische Ausbildung der Studierenden ist geprägt von einer kontraproduktiven Situation, die durch mangelhafte Explikation der unterschiedlichen Möglichkeiten der interpretatorischen Arbeit geprägt ist. Lehrende

⁷⁵ Seibel 2009.

⁷⁶ „Der Wissenschaftsrat unterstützt die Absicht der DFG, den Exzellenzcharakter des Programms zu stärken“ (DFG 2004, S. 131). Vgl. auch Dose 2006.

müssen gegenüber den Studenten des Grundstudiums, bzw. des Bachelors – auch wenn es nicht im Humboldt'schen Sinne ist – weg von der Darstellung ihrer spezifisch-subjektiven Forschungsfragen und Lehrmeinung hin zu einer allgemein holistischen Darstellung dessen, was die Literaturwissenschaft als Ganzes anbietet. Die Spezialisierung muss später kommen und kann erst dann einigermaßen frei von der Beeinflussung durch die Meinung einzelner Lehrender geleistet werden. Zum Beispiel in Graduiertenkollegs. Hier steht ein Kollektiv an Professoren für (Methoden)Fragen zur Verfügung, wenngleich die Auswahl des Kollegiums wie auch der Promovenden für diese Kollegs schon methodologischer Gruppenbildung gleichkommt; was nicht das Schlechteste ist! Schließlich funktioniert die wissenschaftliche Arbeit nur noch über *peer groups* und Vernetzung. So haben Literaturwissenschaftler^{Koll} gegenüber den Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften^{Koll}, sogar gegenüber den Naturwissenschaften^{Koll} eine einzigartig hohe Kontaktaffinität zu anderen Wissenschaftlern innerhalb und außerhalb ihres Spezialgebietes.⁷⁷ Kollegs fördern diese Kultur, was als generelles Phänomen zu befürworten oder zu kritisieren ist; wie auch immer, sie sind, wenn man sich den Zeichen der Zeit nicht versperrt, für Promovierende hilfreich, indem sie den Zugang zu den entsprechenden Interessensgruppen herstellen. Tagungsvorträge wie auch Publikationen müssen hier ebenso genannt werden, da sie die eigene Bekanntheit in diesen Gruppen fördern, was wiederum eine stärkere und positivere Rezeption eben dieser Arbeiten erwartbar macht. Der heutige Promovierende, besonders der akademisch orientierte, muss sich dessen mehr denn je bewusst sein:

Promovieren ist ein sozialer Prozess der Professionalisierung in einer Phase der sekundären Sozialisation [...]. Die Durchführung von Forschungsprojekten unter bundesdeutschen Hochschulbedingungen enthüllt häufig raue Bedingungen des Wissenschaftsbetriebs: Illusionen über die Wahrheitsliebe, vergeblicher Kampf um Anerkennung durch die Etablierten, Leistungsanforderungen, die oftmals verträgliche Grenzen überschreiten.⁷⁸

Nur eine dezidiert methodische und historische Verortung ermöglichen es unter diesen Bedingungen und den aktuellen Zahlen an Promovierenden *überhaupt* wahrgenommen zu werden. Graduiertenkollegs helfen dabei, müssen aber sorgfältig auf Kompatibilität mit den eigenen Methoden geprüft werden.

Letztlich sind sie aber als produktives Phänomen zu akzeptieren: Promovierende^{Koll} beenden ihre Promotion etwa ein Jahr schneller als Individualpromovierende, sie bauen (inhaltlich unterstützende) Netzwerke auf und kompetenzbezogene Spannungen und Ängste ab, publizieren mehr, lernen akademische Arbeits- und Umgangsformen kennen, werden unabhängiger vom oft negativ empfundenen Doktorvatermodell der Einzelbetreuung, bekommen direkte finanzielle Unterstützung oder indirekte Unterstützung bei der

⁷⁷ Vgl. Stark 2003, S 50.

⁷⁸ Wildt / Szczyrba 2006, S. 54.

Stipendiensuche nicht zuletzt über die Reputation des Kollegs,⁷⁹ arbeiten regelmäßig mit Gleichaltrigen und Gleichgesinnten zusammen, sind also in einem Arbeitsumfeld mit geringer *task uncertainty* verankert und somit wohl auf allen vier der oben genannten Ebenen der möglichen Ursachen für Durststrecken während der Promotion gut abgesichert; oder zumindest deutlich besser als ihre individuell promovierenden Kollegen. Das romantisch verklärte Bild des hochintellektuellen Individualpromovenden, der sich für drei Jahre hinter Bücherbergen verschanzt, kann inzwischen als obsoletes Relikt einer vergangenen Promotionskultur guten Gewissens abgetan werden.

Das aber als neue Erkenntnis dieses Aufsatzes zu formulieren wäre vermessen; es sollten darin vielmehr bisher übersehene Zusammenhänge und einzelne Schwachstellen der unterschiedlichen Promotionsverfahren offengelegt und auf ihr Durststreckenpotential hingewiesen werden. Als innovatives Erklärungsmoment lässt sich so durchaus die Einsicht festhalten, dass die *motivationalen Beweggründe* der Promovierenden^{Koll} in den Geistes- und Naturwissenschaften so unterschiedlich sind, dass hier erstens weitere Forschung und zweitens fachspezifische Förderung anschlussfähig und notwendig sind.⁸⁰ Bei unterschiedlichen Interessenlagen muss die Förderung jeweils den singulären subjektiven Bedürfnissen angemessene Verfahren der Vermeidung von Krisen entwickeln. Den Stereotyp „Promovend“, wie es die hier so oft referierten Statistiken nahelegen, gibt es nur als abstraktes Konstrukt; diesem muss nicht geholfen werden, er kennt keine Durststrecken, ihn dürstet nicht.

Literaturverzeichnis

- Achterhold, Gunda: Ein Traum für Doktoranden: Die Münchener Graduiertenschule. Frankfurter Allgemeine: Hochschulanzeiger. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/s/Rub244D2E60F0294C4D8AAC6C0C7FC9677B/Doc-E13704D73C2E24732A9ABEF1E1F1CA3B4-ATpl-Ecommon-Scontent.html>, zuletzt aktualisiert am 12.05.2008 (23.07.2009).
- AK Bildungsperspektiven (JLU Gießen, Hg.): Promotionsgebühren in Hessen. Online verfügbar unter http://www.akbp.de/AKBp_Promotionsgebuehren.pdf, zuletzt aktualisiert am 08.06.2006 (24.07.2009).
- Bartsch, Matthias: Anti-Bachelor. „Von vorne bis hinten Murks“. Spiegel Online. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,620295,00.html>, zuletzt aktualisiert am 11.05.2009 (05.07.2009).

⁷⁹ Mut für all die Sprach- und Kulturwissenschaftler, inklusive Theologen und Psychologen, denen die Bewerbung noch bevor steht: Die Studienstiftung des Deutschen Volkes unterstützte sie 2008 mit einem Prozentsatz von 38,7 Prozent aller geförderten Promovenden. Insgesamt nahm sie von 1085 vorgeschlagenen Promovenden 407 in das Programm auf (37,5 Prozent). Dieser relativ hohe prozentuale Anteil ist bedingt durch das spezielle Verfahren, dass auf dem Vorschlag des Betreuers beruht und so eine Vielzahl von Bewerbern von vornherein ausschließt. Dennoch muss man diese Zahl positiv in ihrer Entwicklung sehen (2003: 285 Aufgenommene; 2005: 355 Aufgenommene; 2007: 398 Aufgenommene), vgl. Studienstiftung des deutschen Volkes 08.07.2009, S. 47-49.

⁸⁰ Auf anderem Wege – über Bologna – kommt bereits Köhler 2006 zu der Forderung nach neuen, europaweiten Studien bzgl. des „Promovierens in Europa“.

- Bosbach, Eva: Von Bologna nach Boston? Perspektiven und Reformansätze in der Doktorandenausbildung anhand eines Vergleichs zwischen Deutschland und den USA. Leipzig 2009.
- Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.): Promotion. Ein Handbuch für Politik und Praxis. Unter Mitarbeit von Mathias Pätzold. Bielefeld 2004.
- DFG: WR empfiehlt flächendeckende Einführung von Promotionskollegs. Pressemitteilung Nr. 23/02 des Wissenschaftsrats vom 18. November 2002. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.): Promotion. Ein Handbuch für Politik und Praxis. Bielefeld 2004, S. 130-131.
- Dose, Carsten: Position des Wissenschaftsrats zur Reform der Doktorandenausbildung. In: Fiedler, Werner / Eike Hebecker (Hg.): Promovieren in Europa. Strukturen, Status und Perspektiven im Bologna-Prozess. Opladen 2006, S. 19-24.
- Duden, Bd. 5. Das Fremdwörterbuch. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl., bearbeitet von Wolfgang Müller [et al.]. Mannheim [et al.] 1974.
- Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Das umfassendste Werk zur deutsche Gegenwartssprache ; 10 Bände auf CD-ROM. Programm-Version 4.0. Mannheim 2005.
- Edel, Karl-Otto: Bologna und die Folgen. Anmerkungen zur rechtlichen Gestaltung und Umsetzung des Bologna-Prozesses und seiner Instrumentalisierung. Online verfügbar unter <http://ids.hof.uni-halle.de/documents/t1227.pdf>, zuletzt aktualisiert am 13.04.2005 (05.07.2009).
- Einhäupl, Karl Max: Strukturierte Promotionsförderung in Deutschland. In: Scholz, Beate (Hg.): Strukturiert Promovieren in Deutschland. Dokumentation eines Symposiums. Weinheim 2004, S. 13-18.
- Enders, Jürgen / Lutz Bornmann: Karriere mit Dokortitel? Ausbildung Berufsverlauf und Berufserfolg von Promovierten. Frankfurt a. M. [et al.] 2001.
- Erikson, Erik H.: Kindheit und Gesellschaft. Stuttgart 1991.
- Erikson, Erik H.: Der vollständige Lebenszyklus. Frankfurt a. M. 1995.
- Erikson, Erik H.: Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze. Herausgegeben von . Frankfurt a. M. 1997.
- Fachschäftsrat der Philosophischen Fakultät Göttingen: Reader zur Kritik am Bachelorsystem. Online verfügbar unter <http://fsr.blogspot.de/images/Bareadernew.pdf>, zuletzt aktualisiert am 05.05.2008 (05.07.2009).
- Göbel, Markus: Die Rolle der Universitäten in der Ausdifferenzierung von Wissenschaft. Soziologie in Deutschland und den USA. In: Tacke, Veronika (Hg.): Organisation und gesellschaftliche Differenzierung. Wiesbaden 2001., S. 84-111.
- Hammer, Sabine: Literatur- und Internetverzeichnis. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.): Promotion. Ein Handbuch für Politik und Praxis. Bielefeld 2004, S. 114-127.
- Heckhausen / Heckhausen: Motivation und Handeln. Mit 43 Tabellen. 3., überarb. und aktualisierte Aufl. Heidelberg 2009.
- Hermerén, Göran: Interpretation: Types and Criteria. In: Grazer Philosophische Studien Jg. 19 (1983), S. 131-161.
- Köhler, Gerd: Dritte Phase des Studiums oder erste Phase wissenschaftlicher Arbeit? - 12 Thesen zur Reform der Promotionsphase. In: Fiedler, Werner / Eike Hebecker (Hg.): Promovieren in Europa. Strukturen, Status und Perspektiven im Bologna-Prozess. Opladen 2006, S. 91-95.
- Langenscheidts Fremdwörterbuch. 5. Aufl. Unter Mitarbeit von Friedhelm Hübner. Berlin 1993.
- Lenger, Alexander: Die Promotion. Ein Reproduktionsmechanismus sozialer Ungleichheit. Konstanz 2008.
- Lieb, Wolfgang: Humboldts Begräbnis. Zehn Jahre Bologna-Prozess. In: Blätter für deutsche und internationale Politik, H. 6. (2009), S. 89-96.

- Lorenz, Konrad: Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlicher Erkenntnis. München 1977.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren. Tübingen 2003.
- Mues, Christopher: Schwerer Stand der freien Promovenden. Erste bundesweite Doktorandenbefragung. (Ausgestrahlt am 01.07.2004, Deutschlandradio Kultur (24.07.2009)).
- Müller, Christian / Alfred E. Adams: Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe. Berlin et al. 1986.
- Münch, Ingo von: Promotion. Tübingen 2002.
- Nerad, Maresi: Promovieren in den USA. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.): Promotion. Ein Handbuch für Politik und Praxis. Bielefeld 2004, S. 84-92.
- Rechberger, Christian: Studienkarrieren - Leben, Leiden, Doktorhut. Studienbiographien von Doktoranden als erzählte Leidensgeschichten. Stuttgart [u. a.] 1988.
- Sakkas, Konstantin: Fantasielos und verschult. Die verwaltete Bildung. (Ausgestrahlt am 29.04.2007, SWR2. Online verfügbar unter <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/%0Bwissen/-/id=660374/nid=660374/did=2034020/wkqfvu/index.html> (24.07.2009)).
- Schmeken, Christiane: Ausgewählte Dokumente zur Reform des Promotionswesens und zum Aufbau internationaler Promotions-Programme. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.): Promotion. Ein Handbuch für Politik und Praxis. Bielefeld 2004, S. 128-232.
- Schmidt, Michaela: How to Manage your PhD Thesis? Development of a Process Model of Self-Regulation to Foster Postgraduate Students. Diss. 2009, TU-Darmstadt (unveröffentl.).
- Schwarz, Helmut: Eröffnung durch den Vizepräsidenten der Deutschen Forschungsgemeinschaft. In: Scholz, Beate (Hg.): Strukturiert Promovieren in Deutschland. Dokumentation eines Symposiums. Weinheim 2004, S. 7-9.
- Seibel, Wolfgang: Bologna ist die Zukunft. Online verfügbar unter <http://www.exc16.de/cms/bologna-universitaeten.html> (16.07.2009).
- Stark, Barbara: Qualität der Förderung in Graduiertenkollegs. Ergebnisse einer Kollegiatenbefragung. Weinheim 2003.
- Studienstiftung des deutschen Volkes: Tätigkeitsbericht 2008. Online verfügbar unter <http://www.studienstiftung.de/fileadmin/files/Taetigkeitsbericht2008.pdf>, zuletzt aktualisiert am 08.07.2009 (16.07.2009).
- Tölle, Rainer / Reinhart Lempp: Psychiatrie. Berlin [et al.] 1999.
- Wiarda, Jan-Martin: Bologna-Prozess. Das heimliche Scheitern. In: Die ZEIT, Ausgabe 21 vom 14.05.2009. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/2009/21/Promotion> (07.07.2009).
- Wiarda, Jan-Martin: Überarbeitet - höhere Arbeitsbelastung dank Bologna-Reform. Deutsche Nachwuchswissenschaftler klagen über die Bologna-Reform. Online verfügbar unter http://www.academics.de/wissenschaft/ueberarbeitet_hoehere_arbeitsbelastung_dank_bologna_reform_36205.html, zuletzt aktualisiert am 14.05.2009 (07.07.2009).
- Wildt, Johannes / Birgit Szczyrba: Strukturiert promovieren: Didaktische Konzeptionen und Modelle einer strukturierten Doktoranden-Ausbildung. In: Fiedler, Werner / Eike Hebecker (Hg.): Promovieren in Europa. Strukturen, Status und Perspektiven im Bologna-Prozess. Opladen 2006, S. 51-72.

„Die Wörter verfaulen / Auf dem Papier“ – Heiner Müllers Schreibkrise nach dem Untergang des Sozialismus

Janine Ludwig

Vor 20 Jahren, als sich in der DDR die Ereignisse überschlugen, die wir heute die Wende nennen und in den nächsten Wochen feiern werden, galt Heiner Müller als der größte lebende Dramatiker seines Landes. Aus der umfangreichen Forschungsliteratur ebenso wie aus dem Feuilleton konnte man den Eindruck gewinnen, die Interpreten hätten diesen Autor vollständig ‚ausgedeutet‘: das Werk in Phasen unterteilt (Produktionsstücke, Antikenphase, Deutschland-Stücke, postdramatisches Theater), Stichworte wie Geschichtspessimismus, Frauenrevolte, Dritte-Welt-Revolution usw. etabliert. Doch nach 1989 wurde eine „Schreibblockade“ konstatiert und von Müller selbst bestätigt: Mit dem Untergang des Sozialismus¹ sei ihm der Schreibimpuls abhanden gekommen, ebenso wie die „Macht an der mein Vers / Sich brach wie Brandung regenbogenfarb“¹. Über die neue Zeit ließe sich kein Drama schreiben, lautet das durchaus larmoyante Resümee des Langgedichtes *Mommsens Block*²: Genauso wenig, wie der berühmte Historiker Theodor Mommsen über die dekadente römische Kaiserzeit berichten mochte, könne er, Müller, nun über das vereinigte Deutschland schreiben, das ihm als ebenso dekadente späte Blüte des Kapitalismus erschien. Folglich veröffentlichte der berühmte Dramatiker nach seinem letzten Zyklus *Wolokolamsker Chaussee*, der noch vor 1989 entstand, bis zu seinem Tod am 30. Dezember 1995 kein Stück mehr – ein letztes, *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, erschien posthum.

Wie es zu dieser fast fünf Jahre währenden ‚Durststrecke‘ kam, soll im Folgenden nachvollzogen und anhand einiger später Gedichte illustriert werden. Dazu lohnt es sich, einen großen Bogen von den 1950er Jahren bis zum Ausklang des Jahrhunderts zu schlagen, von den hoffnungsvollen Anfängen bis zum Ende der „Epochenillusion“ Sozialismus, und die Rolle des Dichters darin zu verorten. Heiner Müller hatte als Schriftsteller natürlich eine hohe Meinung von den Wirkmöglichkeiten der Literatur, am prägnantesten formuliert in einem frühen Gedicht aus den 1950er Jahren:

Gespräch mit Horaz

Silbenzähler beiläufig dein Vers unterm Schritt der Kohorten

Die Kohorten wo sind sie Mein Vers geht ins zweite Jahrtausend³

Literatur erscheint hier als das über der Tagespolitik Stehende, Geschichte überdauernde,

¹ Müller, Heiner: Vampir, in: Ders.: Werke 1. Die Gedichte, hg. von Hörnigk, Frank, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1998, S. 317. Im Folgenden werden die Texte der Suhrkamp-Werkausgabe nur mit dem jeweiligen Band als Kurztitel (Werke 1-12) aufgeführt.

² Werke 1, S. 257-263.

³ Werke 1, S. 18.

Unvergängliche. Aber Literatur kann auch movens sein, Veränderung ermöglichen, als *littérature engagée* betrieben werden... Ich möchte behaupten: Schreibend hatte Müller geglaubt, vieles erreichen zu können: Zunächst wollte er in seinen Stücken gesellschaftliche Diskussionen austragen, d.h. am Aufbau des Sozialismus mitwirken, später gegen das historische Vergessen arbeiten und damit utopisches Potential bewahren. Zudem verarbeitete er traumatische persönliche Erfahrungen und benutzte die Literatur wie einen Schutzschild, um hinter der „Maske des Dramas“ Widersprüche auszutragen, ohne „ich“ sagen zu müssen. All diese Schreibabsichten werden in den späten Gedichten in Zweifel gezogen, ja die Möglichkeit des Schreibens als solches in Frage gestellt. „Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens“, so endet das Gedicht *Ajax zum Beispiel*⁴.

Ausgangslage: Schreiben für den Sozialismus

1992 erschien Heiner Müllers Autobiografie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Auch wenn Müller darin sein frühes Engagement für die DDR an einigen Stellen etwas ‚herunterspielt‘ (etwa, er habe deren Fehlerhaftigkeit schon 1947 erkannt), so erklärt er seine Haltung an anderen Stellen doch deutlich:

Ich war grundsätzlich für jede Enteignung. Ich wäre auch für eine Enteignung des Totengräbers gewesen. Ich hatte eine rachsüchtige, linkssektiererische Einstellung zu dem Ganzen. Und was da so an Dummheiten und Lächerlichkeiten passierte, war mir nicht wichtig. Das wußte man, und es war nicht so wichtig wie die Tatsache, daß da gegen Leute Gewalt ausgeübt wurde, die ich nicht ausstehen konnte, gegen die ich vielleicht auch ein Vorurteil hatte. Das hängt natürlich mit dieser frühkindlichen Demütigung mit dem Freitisch bei dem Unternehmer zusammen.⁵

Diktatur des Proletariats]. Das war auch in meinem Denken: eine Diktatur um den Preis des Aufbaus einer neuen Ordnung, die vielleicht noch entwickelbar ist, eine Diktatur gegen die Leute, die meine Kindheit beschädigt hatten. Das war für mich das alte Deutschland, und das andere war das wenn auch schlechte neue. Die Brecht-Formel: „Ich bestehe darauf, daß dies eine neue Zeit ist, auch wenn sie aussieht wie eine blutbeschmierte alte Vettel.“⁶

Doch die „neue Ordnung“, die in der DDR aufgebaut wurde, hielt nicht, was sie versprochen hatte. Das zeigte sich schon, als Müller mit seinen frühen Produktionsstücken eigentlich noch nah am offiziell geförderten „Bitterfelder Weg“ schrieb. Dieser hatte vorgesehen, die Kluft zwischen Arbeitern und Intellektuellen oder Künstlern zu schließen, Arbeiter sollten schreiben und Schriftsteller über die Arbeit schreiben – was beide Seiten auch durchaus

⁴ Werke 1, S. 292-297, hier S. 297.

⁵ Werke 9, S. 52f.

⁶ Werke 9, S. 141.

annahmen. Obwohl Müller mit seinem Stück *Die Korrektur* bereits erste erhebliche Probleme mit der Kulturpolitik bekam, als es 1958 zusammen mit dem *Lohndrucker* am Maxim-Gorki-Theater in Berlin Premiere hatte, versuchte er es noch bis Mitte der 1960er Jahre mit solchen Produktionsstücken. Aber er schrieb zur selben Zeit schon ein enttäushtes Gedicht nach Walter Benjamin. Dieser hatte in der neunten seiner berühmten Thesen *Über den Begriff der Geschichte* einen Engel beschrieben:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.⁷

Ebendiesen Engel der Geschichte beschrieb Heiner Müller 1958 auf seine Weise:

Der glücklose Engel

Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.⁸

Abweichend von Benjamin ist Müllers Engel nicht nur verfolgt von der katastrophalen Vergangenheit, sondern eingekellt zwischen ihrem Geröll und der „gestauten“ Zukunft (man lese: Utopie), unter deren Erwartungsdruck er erlahmt: er wird quasi gesteinigt und erstarrt zu Stein. Aber: Das Aufbrechen der Versteinerung, bzw. des Stillstands der Geschichte, wird als möglich gedacht, das Rauschen der Flügelschläge werde dereinst zu hören sein, wenn

⁷ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Tiedemann (s. Anmerkung oben!), Rolf; Schweppenhäuser, Hermann. Rev. Taschenbuch-Ausgabe, Bde. I-VII (in 14 Bänden gebunden), Frankfurt a. M. 1991, Bd. I/2, S. 691-704.

⁸ Werke 1, S. 53.

der Engel den Stein aufsprengt und wieder fliegt. In den 1970er Jahren nennt Müller daher seine Kunstproduktion „Texte, die auf Geschichte warten“.

Prozess der Desillusionierung: „Warten auf Geschichte“

Heiner Müller hat immer nach den Kosten des Sozialismus gefragt und die Lücke zwischen Anspruch und Wirklichkeit angemahnt, allerdings, um den Anspruch aufrechtzuerhalten, nicht um ihn zu desavouieren. Damit wurde er zum Problem für die Staatsführung, der er den Spiegel vorhielt und deren Hang zum Beschönigen der Verhältnisse er empfindlich störte. Im Grunde war er zu radikal, revolutionär, auch zu Gewalt-affin für die Regierenden – in seinen Augen Spießbürger, Biedermänner und Ein-bisschen-Wohlstands-Fetischisten, die es sich bald in der Nische namens „Übergangsgesellschaft“ bequem machten. Mit der Wirklichkeit, der „real existierenden“, die Müller Zeit seines Lebens „unmöglich machen“ wollte, arrangierten sie sich stillschweigend. Spätestens mit der Erklärung des Sozialismus zur eigenständigen Gesellschaftsform war die ursprüngliche Utopie, die Müller beschwor, in weite Ferne gerückt, Mängel schöngefärbt als *Noch-nicht-Erreichtes*, die Menschen deklariert als noch nicht reif für das große Ziel. Gleichzeitig wog die Parteiführung sich in Illusionen wie der baldigen Erreichung des westlichen Lebensstandards, was allerdings mehr eine Nachahmung des ‚Feindes‘ war als eine eigenständige Alternative. Dieser Naivität, versetzt mit wachsender Borniertheit und Kritikunfähigkeit, musste Müller nach und nach schmerzlich gewahr werden. Sein Angebot zur kritischen Mitarbeit wurde immer klarer abgelehnt; man las und spielte lieber wehrlose Klassiker und politische Jasager als experimentelle Kunst und Agitprop- oder Lehrstücktheater.

Nach den Querelen um *Die Korrektur*, von der Müller noch eine ‚korrigierte‘ Fassung lieferte, folgte 1961 der Skandal um *Die Umsiedlerin*, woraufhin er bei den kulturpolitischen Gremien endgültig in Ungnade fiel⁹. Fortan wurden seine Stücke für lange Zeit nicht in der DDR gespielt, und er musste einige Jahre in höchst angespannten finanziellen Verhältnissen leben, also eine materielle Durststrecke aushalten. Diese Ereignisse haben den jungen Dichter tief verletzt, wenn er auch im Nachhinein dem Ganzen eine positive Seite abzugewinnen suchte:

Die Isolierung nach der „Umsiedlerin“ war aber auch sehr wichtig, zwei Jahre Isolation. Das ist ja das Schwierigste in so einer Gesellschaft, wie kommt man zu einer Insel, zumal mit einem bestimmten Bekanntheitsgrad. Danach, von 1961 bis 1963, war ich zwei Jahre tabu, selbst eine Art Insel, und in der Zeit habe ich dann „Philoktet“

⁹ Selbst über diese Affäre sagte er später noch: „Ich war durchaus bereit, darüber nachzudenken, ob ich politisch irgendetwas falsch sah.“ Werke 9, S. 140f. Oder ähnlich: „Ich hatte eine zweite Fassung der *Korrektur* geschrieben, aufgrund eines Verbots der ersten Fassung. Diese zweite Version (1958) ist natürlich schlechter. Das habe ich einmal in meinem jugendlichen Politwahn gemacht [...]“ Becker, Peter von: Die Wahrheit leise und unerträglich. Ein Gespräch mit Heiner Müller, in: Theater heute, Sondernummer 1995, S. 12.

geschrieben. Das war nur so möglich, eine ganz ähnliche Situation: Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor.¹⁰

Aber ich hatte insofern Glück, daß ich bei den Stücken immer in Konfliktsituationen geriet und eher in der Wüste landete als im Theater. Ich bin heute noch ungeheuer dankbar für das Verbot der *Umsiedlerin*. Das hat mich vor vielem bewahrt. Das hat mir zwei, drei Jahre die Möglichkeit gegeben zu schweigen.¹¹

Schwerer wog wohl, was man eine ‚ideologische Durststrecke‘ nennen könnte, nämlich die allgemeine politische Desillusionierung, die Erkenntnis der Stagnation, ja des Scheiterns des Sozialismus, die sich über die Jahre einstellte. Hier soll jedoch keineswegs der Eindruck erweckt werden, dieser Prozess sei vollständig homogen und eindeutig verlaufen. Vielmehr gibt es Brüche und Phasen mit kontingenten Aussagen und Texten, wie der bereits angeführte *Glücklose Engel*, der im Jahr der Uraufführung des *Lohnrucker* entstand, ebenso wie der Prosatext *Der Vater*, in welchem der Sohn sich noch gegen den Vater deutlich auf der Seite des neuen Systems positioniert. Bereits Anfang der 1970er Jahre entstand das Gedicht *Allein mit diesen Leibern*, das schon einen Abschied von Utopien konstatiert, während man später wiederum in *Der Auftrag* noch eine Hoffnung auf alternative Revolutionen lesen kann. Solche Zeugnisse stehen einander disparat gegenüber, machen jedoch meines Erachtens den Versuch einer Anordnung, den Ausweis einer Entwicklung nicht unmöglich. Vielmehr sind Vorgänge dieser Art nach dem Muster von Thomas S. Kuhns Paradigmenwechseln¹² in der Wissenschaft zu verstehen: Wenn an einem Paradigma respektive Weltbild Probleme und Widersprüche auftauchen, wird zunächst versucht, sie durch Umdeutung oder Erweiterung des Paradigmas zu erklären, einzubinden, passend zu machen. Dann werden sie irgendwann als ungelöst akzeptiert, allerdings mit gesunkenem Vertrauen in das Paradigma. Dieses wird erst gestürzt, wenn die Widersprüche überhand nehmen und wenn vor allem ein anderes, besseres Paradigma zur Verfügung steht. Da Paradigmen inkommensurabel sind, kann man sie nicht stückweise korrigieren. Nichts spricht also dagegen, in Ermangelung einer besseren Alternative an einem brüchig gewordenen Weltbild festzuhalten oder es rational zu verwerfen, ohne sich innerlich vollends davon zu lösen, oder öffentlich etwas anderes zu bekunden als privat.

In dem Maße, wie sich Heiner Müller vom real existierenden Sozialismus distanzierte und distanziert wurde, fasste er seinen Literaturbegriff etwas weiter bzw. indirekter und richtete ihn auf die fernere Zukunft aus: Es begann die Phase, in der Geschichtsbesessenheit wie Geschichtspessimismus aussah, wobei aber doch der Literatur eine erhebliche Rolle bei der Bewahrung von letzter Hoffnung zugeschrieben wurde. Ich recurriere in diesem Zusammenhang auf einen Aufsatz von Francine Maier-Schaeffer, in welchem sie Heiner

¹⁰ Werke 9, S. 146.

¹¹ Müller, Heiner „Zur Lage der Nation“. Heiner Müller im Interview mit Frank-M. Raddatz, Im Folgenden: ZLN, Berlin 1990, S. 96.

¹² Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962.

Müllers Beschäftigung mit den Geschichtsthesen Walter Benjamins untersucht.¹³ Um die dem Text *Der glücklose Engel* trotz aller Düsternis eingeschriebene Utopie von Wiederauferstehung und Weiterflug des Engels eines Tages zu verwirklichen, bedürfe es für Müller – so Maier-Schaeffer – eines Bewahrens der Erinnerung und eines Aufweckens mittels Schock; und beides könne Literatur leisten:

Der Stillstand, die stalinistische Bewegungslosigkeit ist nichts anderes als die Versteinerung des *Engel[s] der Geschichte*. [...]

Damit die Vergangenheit die Möglichkeit erhält, eines Tages wieder zu leben, *aktualisiert* zu werden, muß sie – schon während sie gegenwärtig ist – vor dem Vergessen gerettet werden. [...] Die historische Geschichtsschreibung stellt in einer „homogenen und leeren“ Zeit die Kontinuität der Sieger her. Dabei bleibt die Geschichte der Besiegten unbeachtet. [...]

Wenn auch nach Müllers heutigem Verständnis die Literatur es nicht vermag, in die Geschichte einzugreifen, kann sie jedoch gegen das Auslöschen der Erinnerung kämpfen und dazu beitragen, daß die Geschichte der Besiegten nicht vergessen wird. Nur so bleibt die Idee des neuen Menschen lebendig. [...] In *Der Horatier* stellt Heiner Müller die Aufgabe dar; es ist die des Zeugen der Geschichte: den Ereignissen eine Chance geben, eines Tages zitiert zu werden.¹⁴

Damit einher gehe Müllers Vorstellung von einem „Dialog mit den Toten“, vom „Theater als Totenbeschwörung“. ¹⁵ Jost Hermand verweist auf Aussagen über die „vielleicht asoziale oder zumindest antisoziale, aber moralische Funktion von Kunst“ und betont, Müller habe mittels „Furcht und Schrecken“ sowie anderer verfremdender Elemente „die versteinerten Verhältnisse aufbrechen“, die Barbarei hinter der glatten Fassade des Fortschritts aufzeigen wollen.¹⁶

Zurück zur Stagnation des Sozialismus in der DDR: Es gab unter den ostdeutschen Intellektuellen einschließlich Heiner Müllers mehrere Phasen der Enttäuschung und des Wiederaufflackerns von Aufbruchsstimmung, angefangen vom XX. Parteitag der KPdSU am 25. 2. 1956, dessen Entstalinisierungskurs aber keine liberalisierenden Auswirkungen auf die Politik Ulbrichts zeitigte. Selbst der Bau der Mauer wurde von vielen Intellektuellen als Chance begriffen, so auch von Müller:

Da wurde die Mauer gebaut, und wir waren erleichtert und wir fanden das richtig und

¹³ Maier-Schaeffer, Francine: Utopie und Fragment. Heiner Müller und Walter Benjamin, in: Buck, Theo und Valentin, Jean-Marie (Hg.): Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven, Frankfurt a. M. 1995, im Folgenden: Maier-Schaeffer. Ebenfalls dazu und ähnliche Aussagen enthaltend: Hörnigk, Frank: „Texte, die auf Geschichte warten...“. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller, in: Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare, 2. Aufl., Leipzig 1989, S. 123-137, bes. S. 128-30.

¹⁴ Maier-Schaeffer, S. 27-30. Zur „Pädagogik des Schocks“: S. 34-37, auch u. a. Hermand, Jost: Diskursive Widersprüche, in: Hermand, Jost; Fehervary, Helen: Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller, Köln, Weimar, Wien 1999, S. 110. Im Folgenden: Hermand.

¹⁵ Dieser Begriff u. a. in: ZLN, S. 87.

¹⁶ Hermand, S. 110-112, Müller-Zitat aus: Werke 9, S. 246.

notwendig. Eine ganz neue Möglichkeit zu arbeiten: Die Mauer als Schutz gegen das Ausbluten, und nun konnte man im Land kritisch und realistisch mit allem umgehen. [...] Diese illusionäre Sicht hatte ich, auch was Gorbatschow angeht.¹⁷

Doch dies sollte sich nur zu bald als Trugschluss erweisen: Im September desselben Jahres folgte das Debakel um *Die Umsiedlerin*, 1965 auf dem 11. Plenum des ZK der SED die scharfe Verurteilung einiger ostdeutscher Autoren, unter ihnen auch Heiner Müller; schließlich die Absetzung seines Stückes *Der Bau* kurz vor der Uraufführung – es war das letzte der so genannten Produktionsstücke. Trotzdem verband sich eine weitere Hoffnung auf ein kulturpolitisches „Tauwetter“ noch mit dem Machtantritt Honeckers 1971; so durften nun erstmals wieder Stücke von Müller in Verlagen der DDR gedruckt werden. Nichtsdestoweniger erfuhr er böse Schelte, z. B. von Wolfgang Harich für seinen *Macbeth*, und unterzeichnete 1976 die Biermann-Petition, von deren medialem ‚Gebrauch‘ im Westen er sich allerdings später distanzierte. Von nun an wurde er als Schriftsteller kontinuierlich rehabilitiert und akzeptiert – sicher auch wegen seines wachsenden Ruhmes im Westen – er erhielt den Lessing-Preis, später den Nationalpreis Erster Klasse, zudem Reisefreiheit und andere Privilegien. Trotz dieser späten Anerkennungen im Rahmen einer allgemein gemilderten Kulturpolitik unter Honecker war Müller seinem Staat entfremdet, das Verhältnis zu ihm undurchschaubar und widersprüchlich.

Zurück zur naiven Aufbau-Utopie konnte Müller jedenfalls nicht mehr; in den Siebzigern konstatierte er die endgültige Stagnation des Sozialismus. In der *Verabschiedung des Lehrstücks* beklagte er den Mangel an historischem Material:

Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße verlagert, auch die gelehrten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der Molotowcocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten.¹⁸

Zwei Jahre später, in der *Mülheimer Rede* sprach er von „der Gefährdung bzw. [...] dem Schwund der Utopie“ (wenn er auch am Ende selbst eine beschwor) und von der „Notwendigkeit der Kunst als Mittel, die Wirklichkeit unmöglich zu machen“.¹⁹ In seinen Stücken malte er anarchische Ausstiegsszenarien aus den geregelten Verhältnissen, aus der Tradition, aus der stillstehenden Geschichte. Er spielte alternative Revolutionen von bisher vernachlässigten bzw. unterdrückten Bevölkerungsgruppen durch, zunächst von Frauen, später von Schwarzen resp. der Dritten Welt im Allgemeinen, denn die Idee einer „weißen [proletarischen] Revolution“ habe ausgedient, so das Fazit aus *Der Auftrag*.

¹⁷ Werke 9, S. 398.

¹⁸ Müller, Heiner: *Verabschiedung des Lehrstücks*, in: Werke 8, S. 187.

Ähnlich 1982 in einem Interview: „Das Problem ist, daß Utopie und Geschichte sich immer weiter voneinander entfernen. Es ist unmöglich geworden, sich die Utopie innerhalb des historischen Prozesses vorzustellen. Die Utopie steht heute jenseits oder neben der Geschichte, jenseits oder neben der Politik.“ GI 1, S. 84.

¹⁹ Müller, Heiner: *Mülheimer Rede* in: Werke 8, S. 218.

Das Scheitern des ‚sozialistischen Unternehmens‘ und die damit verbundene stückweise politische Desillusionierung ist besonders anschaulich dargestellt in dem Zyklus *Wolokolamsker Chaussee I-V*. Beschrieben wird dort meiner Interpretation nach die katastrophische Entwicklung von einer ursprünglich als humanistisch und weltverbessernd gedachten politischen Revolution hin zu ihrer Pervertierung, an deren Ende ein Protagonist im Spiegel sein eigenes Feindbild erkennt²⁰. Doch waren die ersten Teile nach Müllers eigener Aussage noch von einer neuen Hoffnung beflügelt – durch die Veränderungen in der Sowjetunion bis hin zur Machtübernahme Gorbatschows, die den Glauben zeitigte, nun könne neu gelernt werden im Sozialismus (daher auch die Wiederaufnahme der zuvor verabschiedeten Lehrstück-Form):

Auch für mich war Gorbatschows Programm zu Anfang ein Hoffnungssignal für das scheiternde Unternehmen „Sozialismus“, die Illusion von der Reformierbarkeit des Systems hat schon eine Weile gedauert, beinahe bis zum dritten Teil von *Wolokolamsker Chaussee*, 1986. Wenigstens hat sie für die ersten beiden Teile ausgereicht. Eine Arbeitsillusion [...]. Ich habe versucht, eine Hoffnung zu denken. Aber man schreibt mehr, als man denkt, und andres.²¹

Müller sagte mehrfach, er höre seit Gorbatschow „das Rauschen der Flügelschläge wieder“²². Die Stagnation der späten 1970er Jahre schien beendet; Geschichte schien wieder stattzufinden. Müller schien an eine mögliche Selbstbefreiung und -errettung des Systems geglaubt zu haben – und selbst der letzte Teil lässt bei aller illusionslosen Analyse zumindest ein Hintertürchen für eine solche Hoffnung geöffnet: In der Nachbemerkung zu *Wolokolamsker Chaussee V – Der Findling* heißt es nämlich, der Zeitraum sei „DER AUGENBLICK DER WAHRHEIT WENN IM SPIEGEL/DAS FEINDBILD AUFTAUCHT... Die Alternative ist der schwarze Spiegel, der nichts mehr herausgibt.“²³ Dieser wenn auch winzige Augen-Blick birgt für mich einen Rest von Utopie, denn wenn man prinzipiell noch zu der Erkenntnis in der Lage ist, dass man selbst der geworden ist, den man hatte bekämpfen wollen, dass man das System reproduziert hat, wogegen aufzubegehren man angetreten war (Unfreiheit, Unterdrückung, Unmenschlichkeit), dann ist die Lage noch nicht hoffnungslos – denn bekanntermaßen ist ja Einsicht der erste Schritt zur Besserung. Hoffnungslos wäre sie dann, wenn die erwähnte Alternative schon eingetreten wäre, wenn der Spiegel gar nichts mehr hergäbe. Dies interpretiere ich als Stillstand der Geschichte, der jede Handlungsfähigkeit des Menschen untergräbt – das Ende aller Utopien.

²⁰ Es gibt allerdings gute Gründe, die hier nicht weiter ausgeführt werden können, Müllers eigene Bezeichnung des Zyklus als „proletarische Tragödie“ anzugreifen, da das Einsetzen der Handlung im Zweiten Weltkrieg suggeriert, die schlimme Entwicklung sei erst durch die Bedrohung von außen angestoßen worden und nicht etwa der Revolution als ‚Systemfehler‘ bereits immanent gewesen.

²¹ Werke 9, S. 273.

²² ZLN, S. 9, sowie in: Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Gespräch mit Gregor Edelmann, in: Theater der Zeit, 2/1986, S. 62-64.

²³ Werke 5, S. 247, Versalien im Text.

Dass Müller doch noch eine letzte Möglichkeit für Veränderung und Utopie offenlassen wollte, ist dadurch nur zu verständlich, dass er die einzige existente Alternative, den Kapitalismus westlicher Prägung, als untragbar ansah, wie sich in vielen seiner Texte zeigt: Die Äußerungen des Findlings etwa, der in Westdeutschland hauptsächlich einen Erben des Dritten Reiches sieht, deuten dies an: Westberlin als „Halbstadt der alten und neuen Witwen / Leichen im Keller und Geld auf der Bank/Leichen mit Davidstern In Braun In Feldgrau“.²⁴ Ähnlich hat sich Heiner Müller oft geäußert, u. a. in *Ajax zum Beispiel*: „Mein Blick aus dem Fenster fällt / Auf den Mercedesstern / Der sich im Nachthimmel dreht melancholisch / Über dem Zahngold von Auschwitz und andere Filialen / Der Deutschen Bank auf dem Europacenter“²⁵. Am deutlichsten umgesetzt findet sich diese Auffassung in *Germania Tod in Berlin*, wo die BRD eine Contergan-Ausgeburts Hitler und Goebbels' ist.

Auch die Entwicklungen in der DDR im Herbst 1989, als das Volk Reformen verlangte, kommentierte Müller daher zunächst mit dem Aufrufen der Utopie:

Wir sollten keine Anstrengung und kein Risiko scheun für das Überleben unsrer Utopie von einer Gesellschaft, die den wirklichen Bedürfnissen ihrer Bevölkerung gerecht wird ohne den weltweit üblichen Verzicht auf Solidarität mit andern Völkern.²⁶

Man kann vermuten, dass es wiederum eine Enttäuschung für Müller war, als es in diesem Volksaufstand recht bald mehr um Wohlstand als um Ideale ging und die Ostdeutschen am Ende für einen Anschluss an die BRD anstatt für eine Reformierung der DDR votierten. Dies und die bewusste Zurückhaltung aus der Einsicht heraus, als Intellektueller nicht Wortführer sein zu können („Ich kann nicht für die sprechen; ich bin nicht das Volk“²⁷), gepaart mit einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber Parolen wie „Wir sind das Volk“²⁸ mündete in Müllers bisweilen zynischen Kommentaren wie: „Das hat mich nicht interessiert.“

Fazit: „Warten auf nichts“

Mit der deutschen Wiedervereinigung, so kann man feststellen, war dann jede politische Utopie für Heiner Müller zusammengebrochen, da die DDR mit all ihren Fehlern für ihn doch das einzig mögliche Versuchsfeld gewesen war.²⁹ Das korrespondiert mit einem teilweise resignativen, teilweise alle früheren Wahrheiten in Frage stellenden Tonfall in einigen der späten Gedichte:

²⁴ Werke 5, S. 251.

²⁵ Werke 1, S. 292.

²⁶ Müller, Heiner: Plädoyer für den Widerspruch, in: Werke 8, S. 363.

²⁷ U. a. in: Kluge, Alexander; Müller, Heiner: Ich schulde der Welt einen Toten: Gespräche / Alexander Kluge / Heiner Müller, Hamburg 1996, S. 55.

²⁸ „... dann wird daraus sehr schnell ‚Wir sind ein Volk‘, und daraus wird dann ganz schnell: ‚Du sollst keine anderen Völker haben neben mir.‘“ Ebd., S. 53.

²⁹ U. a. in: Müller, Heiner: „Jenseits der Nation“. Heiner Müller im Gespräch mit Frank-M. Raddatz, Berlin 1991, S. 17f. sowie GI 1, S. 72.

3 SELBSTKRITIK

Meine Herausgeber wühlen in alten Texten
 Manchmal wenn ich sie lese überläuft es mich kalt Das
 Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT
 Sechzig Jahre vor meinem mutmaßlichen Tod
 Auf dem Bildschirm sehe ich meine Landsleute
 Mit Händen und Füßen abstimmen gegen die Wahrheit
 Die vor vierzig Jahren mein Besitz war
 Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend³⁰

So hieß es 1990 in dem Gedicht *Fernsehen* – eine Diagnose, der man nichts hinzufügen mag. Sämtliche alten Bilder und Gewissheiten wurden von Müller nunmehr in Frage gestellt. Der Verlust an Hoffnungen und Utopien schlug sich in seinen Texten nieder, welche allerdings wiederum an alte Werke anknüpften. Der Stillstand der Geschichte beispielsweise war bereits in dem Gedicht *Allein mit diesen Leibern* beschrieben worden:

Allein mit diesen Leibern

Staaten Utopien
 Gras wächst
 Auf den Gleisen
 Die Wörter verfaulen
 Auf dem Papier
 Die Augen der Frauen
 Werden kälter
 Abschied von morgen
 STATUS QUO³¹

Bei den Leibern, mit denen das lyrische Subjekt allein ist, könnte es sich entweder um seine ihm fremden, in seinen Augen zombiegleichen Mitmenschen handeln oder, was wahrscheinlicher ist, um die Toten der Geschichte. Diesen Toten und den Staaten und Utopien, für die sie sich geopfert haben, fühlt sich das Subjekt wohl verpflichtet, aber es muss einsehen, diese Verpflichtung nicht erfüllen zu können und gänzlich allein mit ihr dazustehen. Die Tatsache, dass „Gras wächst / Auf den Gleisen“ liefert ein Bild der Stagnation in Form von stillgelegten Gleisen. Der Zug, der hier eigentlich fahren sollte, ist natürlich die „Lokomotive der Revolution“, die bei Müller immer für Beschleunigung und Fortschritt der Geschichte gestanden hatte. Die Zeilen zitieren außerdem den Mauser-Kernsatz „das Gras noch/Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt“, welcher Unnachgiebigkeit im Dienste der Revolution propagiert, damit eine Zukunft gestaltbar sei. Vielleicht steckte in *Allein mit diesen Leibern* doch noch ein Funken Hoffnung in der Möglichkeit, dass, wenn man dieses Gras ausrisse, man wenigstens bereit sei für ein etwaiges Heranbrausen des Zuges...

³⁰ Werke 1, S. 232f.

³¹ Werke 1, S. 201.

Eine Form dieses Bereitseins hatte für Müller stets das Verfassen von „Texten, die auf Geschichte warten“ dargestellt, aber die „Wörter verfaulen / Auf dem Papier“. Die alten Worte (Weisheiten, Wahrheiten) sind verdorben, ungelesen und unfähig, noch Gewissheiten zu benennen oder Sinn und Bedeutung zu generieren. Dies führt zu einer Sprachlosigkeit, wie sie in Hofmannsthals *Chandos-Brief* beschrieben wird, mithin zu Kommunikationsunfähigkeit. Deshalb ist es wenig verwunderlich, wenn das Subjekt allein (mit der Vergangenheit) ist und auch die zwischenmenschlichen Beziehungen abkühlen („Die Augen der Frauen / Werden kälter“). Es bleibt nur, sich „von morgen“, also von einer gedachten (besseren) Zukunft zu verabschieden und das Verharren im „Status Quo“ hinzunehmen – oder anzuklagen. Die „kapitale“ Schlusszeile erscheint als Ausruf – des Schmerzes oder des versuchten Wachtüttelns der Anderen, die das Subjekt allein lassen.

1991 sah sich Müller gar gezwungen, eine ‚literarische Korrektur‘ vorzunehmen, nämlich sein in *Der Glücklose Engel* dargestelltes Geschichtsbild zu revidieren, weil es ihm nun zu flach optimistisch erschien.³² Es entstand *Glückloser Engel 2*:

Glückloser Engel 2

Zwischen Stadt und Stadt
 Nach der Mauer der Abgrund
 Wind an den Schultern die fremde
 Hand am einsamen Fleisch
 Der Engel ich höre ihn noch
 Aber er hat kein Gesicht mehr als
 Deines das ich nicht kenne³³

Dies bedeutet die endgültige Zurücknahme der Hoffnung auf eine Bewegung der Steine, ein Fortschreiten der Geschichte, auf das Müller hingeschrieben hatte, und das sich im Rauschen der Flügelschläge hätte ankündigen sollen. Der Engel macht aber nicht den Anschein, jemals wieder fliegen zu wollen; die Utopie, für die er steht, ist in einem Abgrund versunken, geschichtslos, ortlos. Der Abgrund wurde von der Mauer hinterlassen, die früher Berlin trennte, und die für Müller Symbolcharakter gehabt hatte: Sie war der betongewordene Versuch, „das Gras auszureißen, das über die Grenze wächst“, scharf zu trennen, was sich unversöhnlich gegenübersteht.³⁴ Nun aber wächst zusammen, was für Müller auch weiterhin nicht zusammengehört, und damit verwäscht sich für ihn das Antlitz des Engels bis zur Unkenntlichkeit. Sascha Löschner führt aus:

³² Maier-Schaeffer, S. 20.

³³ Werke 1, S. 236.

³⁴ „Was ich daran [an der Mauer, J. L.] mag, ist, daß sie ein Zeichen ist für eine reale Situation, in der die Welt sich befindet. Und hier haben sie es in Beton.“ Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt..., in: Gl 1, S. 72.

Der Satz „Und das Gras muß ausgerissen werden / Immer neu das über die Grenze wächst“ findet sich in: Neujahrsbrief 1963 (Werke 1, S. 169) und fast gleichlautend im Prosatext *Der Vater* (Werke 2, S. 79) sowie ähnlich in *Mauser* (Werke 4, S. 247, 249, 251 usw.).

Das Subjekt der Geschichte ist nähergerückt, es könnte *dein* Gesicht haben, aber der Autor erkennt es nicht mehr. Es ist eine Variation auf die Sentenzen aus GERMANIA 3, die Protagonisten einer zukünftigen Revolution nicht mehr ausmachen zu können. Was bleibt, sind Momente von Einsamkeit, von Fremde, von Vergänglichkeit. Dem Gedicht eingeschrieben ist das Eingeständnis, den Nächsten nicht mehr als Zeit-Genossen anzusehen bzw. anzuerkennen. [...] Er ist nunmehr Zeit-Zeuge einer vergangenen Epoche, deren Gesichter er kennt und über deren Historizität er sich im klaren ist. Die alten Gewißheiten nicht reanimieren zu wollen und sich vor neuen zu hüten – auch dieses ist dem Text eingeschrieben.³⁵

Der Engel ist noch da, das Subjekt kann ihn hören, aber nicht mehr erkennen. Das schließt nicht aus, dass andere ihn noch erkennen können oder werden, in ferner Zukunft vielleicht, aber das Subjekt hat diese Hoffnung für sich aufgegeben. Damit ist zwar die Hoffnung für die Nachgeborenen nicht ganz erloschen, aber Heiner Müller wird sie nicht mehr bedienen noch predigen können. Das Subjekt ist aus seinem gesamten historischen Gebäude an den Rand eines Abgrundes geschleudert, in den der Wind ihn hinabzustoßen droht. Die „fremde Hand am einsamen Fleisch“ könnte nachhelfen oder auch ihn zurückhalten, ihm Stütze sein, oder schlicht für simple sexuelle Ablenkung stehen. Vielleicht gehört sie dem Gesicht, das der Engel sein könnte, ja vielleicht gibt es gar keinen Geschichtsel, sondern dieser ist ihm immer nur in Form von Mitmenschen gegenübergetreten – und unerkant geblieben. Denn das Gesicht des Gegenübers, so gesteht das Subjekt, ist ihm nicht wirklich bekannt („deines das ich nicht kenne“) – womöglich die schlimmere Einsicht von Verlust?

Das Subjekt – und ich lese hier probeweise: Heiner Müller – weiß es nicht, er ist auf sich selbst, auf seine *persönliche* Geschichte zurückgeworfen, und dieser Platz ist ihm, der er immer in der Utopie gewohnt hatte, fremd. Offen ist noch, ob dieser Rückzug in eine neue Subjekthaltung nicht auch ein Gewinn sein, zu einer neuen Selbst-Bestimmung führen kann, oder ob es dafür zu spät ist. Der Verlust jedenfalls wiegt schwer: Der Autor ist kein *historisches* Subjekt mehr mit einer historischen Aufgabe, dem Weiterschreiben der Revolution, sondern er ist nur noch Subjekt und als solches vielleicht gesichtslos wie sein Engel.

Nachdem Müller den auf Benjamins Thesen zurückgehenden „Glücklosen Engel“ solchermaßen revidiert hat, greift er Ende 1994 in einem Gedicht nochmals ein Benjaminsches Motiv auf:

Leere Zeit

Meinen Schatten von gestern
Hat die Sonne verbrannt
In einem müden April

Staub auf den Büchern

³⁵ Löschner, Sascha: Heiner Müllers „Block-Texte“ – zur persönlichen Dimension von Geschichte in den späten Texten Heiner Müllers. Unv. Manuskript, Humboldt-Universität zu Berlin 1996, S. 45, Kursiv- und Großschreibung im Text.

In der Nacht
Gehn die Uhren schneller

Kein Wind vom Meer

Warten auf nichts³⁶

Müller evoziert hier Benjamins „leere und homogene Zeit“, die von ihm als geschichtslose, stagnierende umgesetzt wird. (Für eine eingehendere Analyse der Bezüge zu Benjamin sei u. a. auf die Untersuchungen Maier-Schaeffers und Löschners verwiesen.) In solcher Zeit gibt es keinen Antrieb für Veränderungen mehr – „Kein Wind“ weht – was Löschner als „Verlust der Möglichkeit dialektischen Denkens“ deutet.³⁷ Das Subjekt hat seinen Schatten (d. h. seine Identität) in „einem müden April“ verloren. Dieser könnte für das sprießende Wachstum, den Aufbruch (der Natur), die Wechselhaftigkeit des Wetters im Frühjahr stehen – und Aufbruch und Wechsel sind nun nicht mehr zu erwarten. Nimmt man den April als pars pro toto des Frühlings, eröffnen sich auch politische Bezüge, angefangen vom Prager Frühling bis zu den ersten DDR-Fluchtwellen im Mai 1989, den ersten freien Volkskammerwahlen im März 1990 (Gewinner: „Allianz für Deutschland“), denen die Abstimmung für den Beitritt zur BRD usw. folgte. Alles Ereignisse, die einen Heiner Müller in seinen Grundfesten erschütterten. Dass die Sonne seinen Schatten verbrannt hat, verweist einerseits auf das Sichtbarmachen und Erkennen durch „Beleuchten“, ein alter Topos der Aufklärung.³⁸ Andererseits erinnert es an die *Bildbeschreibung*, in der es heißt: „überflüssig das Gras auszureißen, die SONNE, vielleicht eine Vielzahl von SONNEN, verbrennt es“³⁹. Im Rekurs auf das auszureißende Gras über der Grenze kann dies sogar positiv, als eine Art positive Katastrophe, die das ganze Ausmaß des Elends sichtbar macht, gelesen werden. Der „Staub auf den Büchern“ symbolisiert die Einsamkeit der Texte im Wartestand, die nicht gelesen werden, die Hilflosigkeit des Schriftstellers, der nicht eingreifen kann. „In der Nacht / Gehn die Uhren schneller“ kann auf den nachts Schreibenden verweisen oder allgemein auf die Zeitknappheit des alternden Mannes, der nicht mehr geduldig warten kann wie die Bücher. Oder meint es den beschleunigenden Kapitalismus, der quasi in „geschichtlicher Umnachtung“ auf den Abgrund zu rast? Neuerdings wurden die Revolution und das Unternehmen DDR von Müller nicht mehr als Beschleuniger, sondern als Verlangsamung von Geschichte begriffen; als Versuch, die katastrophische Beschleunigung auf einen Abgrund hin abzubremsen; eine Annäherung an Benjamin also.⁴⁰

In jedem Fall ist keine Rettung mehr in Sicht; „Warten auf nichts“ statt „Warten auf Geschichte“ ist die bittere Essenz. Und das Schreiben hat nichts dagegen vermocht. Die tröstliche Gewissheit, seine Texte würden geduldig auf den Zeitpunkt ihrer Erweckung warten,

³⁶ Werke 1, S. 288.

³⁷ Löschner (Anm. 40), S. 48.

³⁸ Engl.: „enlightenment“, vgl. auch „die Sonne der Folter“ und die brennende Sonne in *Der Auftrag*.

³⁹ Werke 2, S. 116.

⁴⁰ Vgl. GI 3, S. 135.

scheint Müller abhanden gekommen. Der Staub auf den Büchern zeigt an, dass er diesen Zeitpunkt ohnehin nicht mehr erleben würde. Fazit: Der Kapitalismus hat fürs erste gesiegt; eine Utopie wird von Müller nur noch als theoretische Möglichkeit für die Nachgeborenen begriffen – ein Strohalm, dessen trotziges Ergreifen die Verzweiflung nur augenscheinlicher macht:

Wegmarken durch den Sumpf, der sich schon damals zu schließen begann über dem vorläufigen Grab der Utopie, die vielleicht wieder aufscheinen wird, wenn das Phantom der Marktwirtschaft, die das Gespenst des Kommunismus ablöst, den neuen Kunden seine kalte Schulter zeigt, den Befreiten das eiserne Gesicht seiner Freiheit.⁴¹

Diesen Strohalm reicht Müller auch Michail Gorbatschow im Entwurf eines Briefes vom 30. 12. 92, in dem es heißt:

Darf ich Ihnen, mit den besten Wünschen für das neue Jahr, eine Geschichte weitererzählen, die ich gerade gehört habe + die mich in meinen Hoffnungen bestärkt hat: Vielleicht sind meine Hoffnungen in einigen Punkten auch die Ihren, Hoffnungen überleben, so sterblich die Personen sind, von denen sie ausgehen. Ein Bekannter von mir, der Chefredakteur der Akademiezeitschrift SINN + FORM, traf in New York einen sehr alten + berühmten Wissenschaftler [...]. Der alte Mann sagte ihm: Sie haben New York gesehen, das heißt: Sie haben gesehen, dieses System funktioniert nicht und wird nie funktionieren. Ich bedaure, dass ich es nicht erleben werde, aber ich bin sicher, dass es in 50 Jahren eine Renaissance des Sozialismus geben wird. Der Leninismus/ Stalinismus war [ein „nur“ wurde gestrichen, J.L.] eine falsche Anwendung, und was die Verbrechen betrifft: die Inquisition war schlimmer: Sie wurde gemacht von den besten Köpfen Europas, aber das Christentum hat überlebt. Mit den besten Wünschen...⁴²

Ich nehme dies als Müllers Schlusswort, wenn auch nicht ausgemacht ist, ob die Aussagen über eine Renaissance des Sozialismus Gedankengut von Müller selbst oder noch Teil der Rede des alten Mannes sind – in diesem Falle wäre die Wiedergabe in diesem Zusammenhang doch wenigstens eine Sympathiebekundung.

Und doch kann man, wenn man die letzten Lebensjahre Heiner Müllers betrachtet, zu einer anderen Einschätzung kommen als lediglich der Wahrnehmung einer ‚Durststrecke‘: Dagegen ließe sich nicht nur einwenden, dass der Dramatiker, der nun hauptsächlich als ‚öffentliche Person‘ in Erscheinung trat, etwa durch Interviews oder Theater- und Opernregie, nunmehr erstmals öffentliche Ämter und damit Verantwortung übernahm, so als Präsident der Akademie der Künste oder als einer der Leiter des Berliner Ensembles. Gegen eine solche Wahrnehmung sprechen weiterhin die vielen späten Gedichte, die zum Teil erst im Nachlass gefunden wurden und das ganze Format des *Lyrikers* Müller evident machten;

⁴¹ Werke 1, S. 233.

⁴² Heiner-Müller-Archiv, hg. v. d. Kulturstiftung der Länder i. Verb. m. d. Akademie der Künste, Red.: Karin Kiwus, Berlin u. a. 1998, S. 84/85, Inversalien im Text.

nur einige wenige konnten hier vorgestellt werden. Müller hat also in diesen letzten Jahren, in denen er mit einem Krebsleiden kämpfte, noch eine fruchtbare Schaffensphase erlebt – nur nicht auf seinem ‚angestammten Gebiet‘, dem Stückeschreiben. Der Genrewechsel vom Drama zur Lyrik war allerdings verbunden mit einem völlig neuen Tonfall: Zweifel und Selbstkritik, Schweigen und Scham gehören zum Vokabular dieser Texte. Sie sind mehr als ein Nebenprodukt; sie kommentieren das dramatische Werk und ziehen Bilanz. Ich schlage vor, diese stark autobiografischen Texte probeweise als Kampf eines Autors mit sich selbst und seinen Erfahrungen zu lesen, wie es eines der späten Gedichte suggeriert:

Zwischen den Schlachten gegen mich
Die meine Arbeiten sind
Waffengattung und Kampfweise wechseln
(Einer von uns gewinnt immer, meistens
Ist es der Andere)
Liegt eine tote Zeit, skandiert mit
Fütterung Beischlaf Drogen Geschwätz: das Leben.
Es ist zu lang, die Wunden
Schließen sich zu schnell.⁴³

Mit dem Untergang der DDR schien der Dichter auf sich selbst „zurückgeworfen“ und gezwungen, die eigene Person zu literarisieren, offen und ungeschützt. Der Rückzug ins Gedicht liest sich als logische Folge des Verlusts eines sicheren Standpunktes, als Konsequenz des Inhalts in der Form. Das neue Aufgreifen privater Themen ist womöglich kein simpler Rückzug aus der Verantwortung für Geschichte, sondern vielmehr eine konzeptionell begründete Antwort auf die geänderten Verhältnisse, ein absichtsvolles und einsichtsvolles Einlösen einer alten ‚Schuld‘ – es wird eine jahrzehntelanger Widerstand gegen die Thematisierung des eigenen Subjektes aufgegeben: „Vor dem Spiegel zerbrechen die Masken Kein / Schauspieler nimmt mir den Text ab Ich bin das Drama / MÜLLER SIE SIND KEIN POETISCHER GEGENSTAND SCHREIBEN SIE PROSA Meine Scham braucht mein Gedicht“, heißt es am Ende von *Müller im Hessischen Hof*.⁴⁴ Indem die späten Gedichte den Autor selbst zum Gegenstand einer bewussten poetischen Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Schriftsteller im Verhältnis zur Welt machen, bewahren sie auch ein Stück Utopie und ein Stück Hoffnung auf die Wirkungsmacht des Schreibens.

⁴³ Werke 1, S. 312.

⁴⁴ Werke 1, S. 254.

Dieser Artikel basiert auf dem Buch:

Ludwig, Janine: Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers. Kulturverlag Kadmos, Berlin 2009.

Der lustwandelnde Tantalos Christoph Geisers texterotisches Dürsten

Sarah Pogoda M.A.

„als wär' nicht *alle* Kunst nichts als Ersatz“
(MM 268)

I. Trilogie der Appetenz

Dieser Aufsatz bemüht sich um eine Darstellung poetologischer Grundlinien in der „Trilogie des Scheiterns“ (*Die Baumeister* 1999, *Über Wasser* 2003 und *Wenn der Mann im Mond erwacht* 2008¹) des Schweizer Schriftstellers Christoph Geiser (*1949). Gesucht wird außerdem eine bildliche Formel, die diese Grundlinien anschaulich erfassen kann. Die titelgebende Rede von dem „lustwandelnden Tantalos“ erscheint der Verfasserin zu diesem Zweck prädestiniert. Sie ist hier vorzustellen und zu erläutern.

In Geisers jüngstem Roman „Wenn der Mann im Mond erwacht“ fragt sich die Erzählerfigur – ein Schriftsteller unter Legitimationsnöten – was es bedeutet, wenn „reden? Erzählen? Berichten? Beichten? Gestehen? Ja, was denn ... rechtfertigen womöglich?“ einzig noch „der Lust am Reden um der Lust willen“ dienen (MM 10). Schreiben steht für den erzählenden Schriftsteller folglich unter dem Postulat des Lustempfindens. Die Frage nach der Legitimität einer derart zweckgerichteten Kunst interessiert an dieser Stelle nicht. Von Interesse für den vorliegenden Aufsatz ist vielmehr die in dem Zitat ausgesprochene Verschmelzung von Lust und Literatur. Welche poetologischen Folgen hat es, wenn literarisches Reden Lust entzündet und vollzieht.

Eigentlich handeln alle Texte Geisers vom Schreiben, also vom Reden und somit auch von der Lust am Reden um der Lust willen. Sämtliche seiner Erzählerfiguren sind Schriftsteller. Sie legen eine Identifizierung mit dem Autor-Ich Geiser nahe, erzwingen sie aber nicht. Sie reflektieren ihre Schreibsituation, die Bedingungen des Schreibens und die Art und Weise der literarischen Produktion. Auf diese Weise sind die Texte Geisers immer auch poetologische Standortbestimmungen.

Lust ist nicht nur Wirkung und Zweck, sondern auch Thema in Geisers Texten. Seit Mitte der 1980er Jahre widmet sich Geiser vornehmlich der literarischen Auseinandersetzung mit der Homosexualität und dem homosexuellen Begehren. Dabei stellt er in zunehmenden Maße einen Zusammenhang zwischen – vorwiegend sexuellem – Verlangen und der schriftstellerischen Tätigkeit her. Für diesen Konnex, der über den thematischen Bezug hinausgeht, interessiert sich der vorliegende Aufsatz.

¹ Geiser, Christoph: *Die Baumeister. Eine Fiktion*, Zürich 1998. Ders.: *Über Wasser. Passagen*, Zürich 2003. Ders.: *Wenn der Mann im Mond erwacht*, Zürich 2008. Die Texte werden im Folgenden mit den Sigeln DB, ÜW und MM + Seitenangaben zitiert.

Eine der ersten wichtigen Beobachtungen ist, dass das Reden, Erzählen, Berichten etc. von und über homosexuelles Begehren in poetologischer Hinsicht einen metaphorischen Status innehat, also nicht nur buchstäblich zu verstehen ist. Die erotische Lust, das sexuelle Verlangen und die körperliche Erregung ersetzt Geiser in diesem Sinne auch durch komplementäre – nicht sexuell konnotierte – Begriffe und Bilder. Ein poetologischer Schlüsselbegriff ist hier „Appetenz“. Appetenz (lat. *appetens* - „trachtend“, „begierig“) ist ein Begriff aus der Verhaltensforschung und bezeichnet ein Verlangen, eine Sehnsucht, ein Begehren, einen Erregungszustand, eine Lust und erfasst die Verhaltensmuster, die schalten, wenn einem Verlangen nachgegangen wird. Appetenz besteht sowohl gegenüber Objekten, Personen als auch Situationen. Die sexuelle Erregung wäre somit wie jede Form von Verlangen durchaus ein Appetenzzustand, wie eben der triviale Wunsch nach Unterhaltung oder Hunger und – für die Ausrichtung dieses Aufsatzes besonders von Bedeutung – Durst. Geisers Szenarien der Lust und des Begehrens sind nichts anderes als Ausdrucksformen von Appetenz.

Von besonderer Bedeutung für die Fragestellung des Aufsatzes ist die Tatsache, dass in Geisers Texten die poetische Produktivität an Appetenzzustände gebunden wird. Und zwar auf solch eine Weise, dass Appetenz zu einer Voraussetzung künstlerischer Produktivität gerät. Besonders in „Wenn der Mann im Mond erwacht“ arbeitet Geiser mit dem Appetenzbegriff, um Bedingungen und Mechanismen des Schreibens darzustellen. Appetenz wird zur *conditio sine qua non* von Literatur. Denn nur, wenn der Schreibende sich in einem Erregungszustand befindet, ist er in eine Situation versetzt, in der die Arbeit der Phantasie einsetzen und sich realisieren kann.

Wenn Geisers Texte also stets vom Schreiben handeln, so gewissermaßen immer auch von Appetenzzuständen. „Schreiben – Eine Erregung“ thematisiert die stilisierte sexuelle Erregung des Schriftstellerkörpers am Schreibtisch. In „Die Baumeister“ wird das körperliche Verlangen sublimiert in die rhetorische Appetenz des Textes selbst, der einzig auf Grund des Erregungsvollzuges überhaupt existiert.² In „Über Wasser“ wiederum rückt mit der Aversion gegenüber der amerikanischen Realität die erfolglose Aktivierung von Appetenz in den Blick. In „Wenn der Mann im Mond erwacht“ werden explizit multiple Appetenzen und somit Schreibbedingungen vorgestellt und reflektiert.

Eines der aussagekräftigsten poetologischen Bilder findet sich eben dort (MM). Es handelt sich um eine ironische Adaption des Tantalosmythos. Das Tantalos-Bild richtet sich hauptsächlich auf die Situation des Schreibenden beziehungsweise Erzählenden, wie sie in Texten Geisers zur Darstellung kommt. Der darben den Tantalos stellt die Daseinsstruktur des Schreibenden als reziprop ‚zehrend von‘ und ‚verzehrend nach‘ dar, aus dem sich die künstlerische Tätigkeit des Schreibens gebiert.

Das gestaltet sich so, dass den Erzählern die Stillung ihres Durstes – also die Vollendung der Appetenz – stets vorenthalten bleibt. Die Erzähler werden in einen Zustand des Dürstens versetzt, der als reiz- und lustvoll empfunden wird, nur die Erlösung aus dem Begehren bleibt

² Dementsprechend wird dem Träger der Texterregung, der Erzählstimme, attestiert, dass diese vor allem und stets „[a]uf Appetenz erpicht“ (DB 146) sei und diese hauptsächlich mittels der eigenen Vorstellungskraft und im Fortspinnen aller möglichen Erfindungen und Einfälle zu erreichen und zu erhalten versuche.

ihnen vorenthalten. Einzig in der Kunst ist die Erlösung für die Erzähler noch zu erfahren und zu vollziehen. Die sexuelle Lust wird also zu ästhetischer Lust (in ÜW), literarischer Lust (in MM) und zu rhetorischer Lust (in DB) transzendiert. Deshalb auch die stilisierte Rede davon, dass Erzählen zum einen der Lust diene und zugleich der Lust am Reden selbst (MM 11).

Im Bild des dürstenden Tantalos erfasst Geiser die *conditio sine non quo* seines Schreibens: Das Dürsten, das die Erzählerfiguren gänzlich ausfüllt, richtet sich aber nicht bloß auf ein konkretes Objekt, sondern bereits auf das Dürsten und dessen Fortdauern selbst. Denn das dürstende Verlangen setzt die Phantasie- und Textmaschine der Erzähler erst in Gang.

Das Tantalosbild erfasst nicht nur die poetologische Natur der Texte, sondern auch die in den Texten inszenierten Bedingungen ihrer Entstehung, die sich als Dramaturgie in die Texte einschreibt. Und diese dramaturgische Textstrategie, am besten umschrieben vielleicht mit dem Begriff „Suspense“³, zeigt sich der Situation des darbenden Tantalos komplementär.

Die Tantalos-Episode in „Wenn der Mann im Mond erwacht“ erweist sich als ein Schlüssel zum Werk Geisers. Der Aufsatz setzt seine Argumentation dementsprechend an dieser Stelle an. Hier werden die Schreibbedingungen erfasst. In einem weiteren Schritt werden die Konsequenzen aus der Schreibsituation und dem Schreibzweck – nämlich das Lustempfinden – auf Themen, Gestaltung und Sprache in Geisers Texten verfolgt.

Im Laufe der Untersuchung wird das Tantalosbild um die Tätigkeit des Lustwandels erweitert, die sich vornehmlich in „Die Baumeister“ dargestellt und realisiert findet. Während Tantalos vornehmlich die Bedingungen des Schreibens erfasst, umschreibt das Lustwandeln die poetische Arbeit der Phantasie, welche aus der tantalonischen Situation hervorgeht.

Die Rede vom lustwandelnden Tantalos ist somit ein Metaphern-Destillat, das unterschiedliche poetologische Prinzipien erfasst, die sich allesamt über die zentralen Vektoren von Lust, Sprache und Phantasie konstituieren.

II. Tantalos an der Tränke

Was aber ist die tantalonische Situation? In „Wenn der Mann im Mond erwacht“ (2008) findet sich eine Episode, die genauesten darüber aufklärt.

Es ist die Erzählung vom Tantalos an der Tränke (MM 216-222). Tantalos ist niemand anderes als der Erzähler, der diese mythologische Selbstbeschreibung wählt, um sich in der Situation unerfüllbaren Begehrens zu benennen. Der Erzähler besucht eine Homo-Bar in Berlin, setzt sich an den Tresen und trinkt einen Merlot. Im Rückblick sinniert er über die

³ Leider kann dieser Aufsatz keine ausführliche Analyse dieser Textstrategie liefern. Ein Hinweis sei aber gegeben. Theodor Reik zählt den Suspenseeffekt zu einem konstitutiven Merkmal des Masochismus. Die in dem entsprechenden Abschnitt dargelegten Mechanismen und Funktionen des Suspensemoments weisen Ähnlichkeiten zu den Effekten der Textinszenierungen (mit narrativen und rhetorischen Mitteln) bei Geiser auf. Eine Untersuchung der Inszenierung von Spannung/Supsense als Texteffekt mit Rückgriff auf Reik könnte viel versprechende Erkenntnisse bieten. Siehe dazu: Reik, Theodor: *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft*, Hamburg 1977, insbesondere den Abschnitt „Das Suspensemoment“ S.79-96.

Appetenzmuster, die in solchen Bars vorherrschen und übt vor allem Selbstbeobachtung. Der Weg bis zur entscheidenden Einsicht in sein tantalonisches Befinden wird in der Erzählung mittels bildlichen Sprechens vorbereitet. Zunächst wird der Tresen zur Tränke.⁴ An dieser erotischen Tränke wird der Durst allerdings nicht gestillt, sondern kultiviert. Es ist jedoch kein Durst, der mit Getränken zu befriedigen wäre. Es handelt sich vielmehr um sexuellen Durst. Objekte des Begehrens sind nicht die Getränke, sondern die Servicekräfte:

„Denn – um nu mal ehrlich zu sein! – prima vista, primär, mein´ ich, wird unser Appetenzverhalten [...] doch vom optischen Eindruck, der das Servicepersonal bei uns hinterläßt, gesteuert.“ (MM 216).

Stilistisch operiert der Erzähler mit einem Austausch der Bildbereiche, vor allem in Bezug auf die sinnlichen Bereiche des Optischen und der Gustatorik. So findet zum Beispiel ein simultaner optischer und gustatorischer Verzehr statt. Während der Erzähler „Schluckchen für Schluckchen“ (MM 218ff.) an seinem Getränk nippt, betrachtet er gleichzeitig das Servicepersonal eingehend und zwar so, „als tränk´ unser Auge“ (MM 216). Ja, er unterstellt der Bar gar eine Geschäftspolitik, die „einzig dem Zweck dient, daß wir trinken & trinken, Schluckchen um Schluckchen, und wieder & wieder“ (MM 220). Die Attraktivität und erotische Ausstrahlung des Servicepersonals dient dazu, „unser Auge zu tränken, zu reizen zumindest“, es wird „uns dar- oder gar feilgeboten zum zumindest optischen Verzehr; und´s wär´ keine Appetitanregung quasi?!“ (MM 217). Das sexuelle Appetenzverhalten des Erzählers wird von nun an im gustatorischen Bildbereich beschrieben.

Unmissverständlich wird deutlich, dass die Tresenkraft – gewissermaßen der Herr der Tränke – des Erzählers sexuelle Appetenz stimuliert. Der nämlich wünscht sich nun „optisch zehrend, verzehrend!“ (MM 217) einzig noch die „Stillung eines [...] abrupt geweckten Bedürfnisses“ (MM 218). In der Simultaneität von „zehren von“ und „verzehren nach“ reizt Geiser die semantischen Dimensionen des Bildbereiches aus. In ihr bereitet Geiser seine Tantalosmetapher vor und benennt zugleich die textuelle Inszenierungsdramaturgie der Erregung, die „[v]on der erwartungsvollen Appetenz zum Verweilen in Vor-Lust, dem Reizen der Lust, bis zur Apotheose der Wollust“ verläuft (MM 111).⁵

Unfähig sich vom Objekt der Begierde zu lösen, sieht der Erzähler sich „voller Hoffnung“ zumindest auf eine „kleine[] Geste [...] als wär´s die Andeutung einer Möglichkeit, einer schieren, und schon trinken wir wieder, trinken & trinken, Schluckchen für Schluckchen, als warteten wir nur auf die Offenbarung. Eine Offenbarung? Eine Epiphanie!“ (MM 219). Die aber bleibt ihm vorenthalten: „Kaum bedient, entzieht sich der und bedient, wem er sich entzieht, entzieht sich, wen er bedient – bedient und entzieht sich“ (MM 220). Und doch verbleibt der Erzähler „in irrer Hoffnung, [...] daß eine Möglichkeit uns offenbare, ja! daß er [...] sich uns [...] als Möglichkeit offenbare!“ (MM 221).

⁴ „Der Tresen, diese Tränke“, „am Tresen, dieser Tränke“ (MM 216); „hinterm Tresen, dieser Tränke“ (MM 219).

⁵ Damit ähnelt die Dramaturgie der Appetenz den Strukturmerkmalen des Masochismus, wie sie Theodor Reik erarbeitet hat. Siehe dazu: Fussnote 3.

Zusammengefasst wird diese Situation in dem finalen Bild: „Tantalos! An der Tränke.“ (MM 221) Ästhetische Reize lösen einen Appetenzzustand aus, der auf Erfüllung des Begehrens zielt. Die Hoffnung auf Erlösung wird allerdings enttäuscht, um Appetenz aufrechtzuerhalten und auszureizen. Geiser übersetzt den qualvollen Entzug sexueller Erfüllung in das mythische Bild für unstillbares Verlangen: Tantalos. Als Tantalos wird hier der Erzähler bezeichnet, der ein Verlangen verspürt, das zu stillen ihm von dem Auslöser des Verlangens verweigert wird. Die Ironie des Bildes bei Geiser liegt darin, dass Tantalos durchaus ein buchstäbliches Trinken vergönnt ist. Vorenthalten wird ihm die Stillung des sexuellen Durstes – zumindest über den optischen Verzehr hinaus.

Geisers Tantalos leidet nicht unter Wassermangel. Gegenstand und Ziel von Durst ist Wasser. Gegenstand und Ziel des Durstes von Geisers Tantalos ist Lust. Lust und Lustempfinden gilt seit Ende der achtziger Jahre das Interesse in Geisers Texten. Lust, Erregung und Begehren sind zentrale Motive und Themen, insbesondere in Bezug auf die Homosexualität, aber darüber hinaus auch im Hinblick auf das Schreiben. Und eben diesem Konnex von Lust und Schreiben gilt im Folgenden das Erkenntnisinteresse.

In diesem Sinne verändert Geiser den Tantalosmythos noch auf eine weitere Art und Weise: Geisers Tantalos findet nämlich einen Ausweg aus seiner Lage. Geiser macht den mythologischen Tantalos zum Künstler, genauer gesagt zum Schriftsteller. Dieser Tantalos geht nicht in der Zehrung und Verzehrung gänzlich auf, er transzendiert seinen Mangel mittels der Phantasie und der Ästhetisierung: „Und so blieb uns [...] nur die ... höhere Begattung? [...] Die ästhetische, mein' ich, statt der schön obszönen“ (MM 221). Der Schriftsteller, wie ihn Geiser in der Erzählerfigur von „Wenn der Mann im Mond erwacht“ figuriert, hat mit einer Durststrecke im beschriebenen übertragenden Sinne zu kämpfen. Die real ausgebliebene „Offenbarung“ wird in der Kunst – im Falle des Erzählers im Schreiben – gesucht und gefunden. Der Entzug sexueller Befriedigung wird produktiv kanalisiert, Schreiben aus einem Mangel heraus begründet: „Fehl' es uns nicht, fehlte uns nichts: wir verlören kein Wort“ (MM 235).⁶

III. Appetentes Schreiben

Das Tantalosbild beschreibt einen Erzähler in einem spezifischen Appetenzzustand, in dem Erzählen einsetzt. Appetenzzustände überhaupt und die verschiedenen Modi von Appetenz stehen in der homosexuellen und poetischen Biographie, als welche „Wenn der Mann im Mond erwacht“ zu lesen ist, im Mittelpunkt. Appetenz wird zum Kern aller Lust stilisiert und zwar in Bezug auf Sexualität wie Literatur. Über die Appetenz und die Lust verschmelzen diese beiden Lebensbereiche, so dass sich folgende Gesetzmäßigkeit konstituiert: ohne Erregung

⁶ Nun ist der Topos vom Mangel als Bedingung der Kunst sicherlich so alt wie die Kunst selbst. Man denke nur an Goethes Gedicht: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“. Oder zu denken wäre auch an Martin Walser, der sein literarisches Schaffen als „Gegenwehr gegen den Mangel“ begrift.

keine Erzählung – und vor allem keine lustvolle Erzählung (vgl. dazu MM 28).⁷

Appetenz – sei es nun in Form von Durst oder Erregung – wird zur Voraussetzung künstlerischer Potenz und Produktivität. Bereits zu Beginn des Textes ist zu vernehmen, dass Reden – und damit Schreiben – unmöglich ist, „wenn die Appetenz fehlt“ (MM 10). „[W]enn Appetenz fehlt“, fehlt eben auch Lust, womit eine Aporie der Lust am Reden um der Lust willen wirksam wird. Der Erzähler befindet sich im Moment dieser Überlegungen in einem Zustand „blockierter Appetenz“ (MM 9). Um diese „mangelnde Appetenz“ (MM 12) aufzuheben, besitzt er mehrere Strategien, darunter die folgende: „Klassisches Appetenz-Verhalten, zur Auslösung einer Triebreaktion: Stöbern & Blättern.“ (MM 9) Der Erzähler versucht sich also durch Literatur in einen Erregungszustand zu versetzen, der eine Lust am Reden auslösen kann. Der Wunsch nach „poetischer Appetenz“ (MM 13) wird durch den Einsatz von Ausrufezeichen und Einanderreihung sinnverwandter Ausdrücke in der Sprachführung zunehmend dringlicher inszeniert, der Anspruch steigert sich von einer bescheidenden Anfrage nach „potentielle[m] Wortmaterial“ (MM 68) zu einem Einfordern des eigenen erlösenden Einfalls:

„... ein Wort; ein Wortspiel zumindest, ein Satz! und ein ganzer! und brauchbarer!, eine Geschichte einfach! eine einfache, mit Anfang und Schluß, ein Mythos, ein großer, ein Märchen, ein schönes, die große Erfindung kurzum ...“ (MM 13).

Kurzum, lang andauernde „Appetenzlosigkeit“ (MM 229) ist ein dem Schriftsteller desaströser Zustand, der zu Legitimationsnöten und Existenzängsten führt, da auf diese Weise Produktionshemmung besteht. Aus dieser Situation heraus werden dem Erzähler sämtliche Lebensbereiche zu potentiellen Appetenzauslösern: Fernsehen, Radio, Bücher, Worte und Bilder aller Art werden „zur potentiellen Reiz-Erzeugung“ (MM 72) instrumentalisiert. Alles wird zur „Information [...]. Und Reiz. Für unsere Imagination.“ (MM 38).

Den Status der Wirklichkeit als Informationspool für die Imagination bezeugt vor allem auch der Erzählband „Über Wasser“ (2004). „Über Wasser“ dokumentiert, wie Außenreize und ihr Ausbleiben, die erregende Wirkung der Außenwelt oder ihr Mangel das Gemüt und die Produktivität des Schreibenden beeinflussen. In „Über Wasser“ greifen die Erzählerfiguren gegebenenfalls zur Selbsthilfe und das heißt zur „Selbsterregung“⁸:

⁷ Diese Ontologie der Lust nimmt Geiser auch in die Titelergänzung „Regelverstoß“ auf. Die Bezeichnung des Textes referiert nicht nur auf die Poetik, sondern auch auf die sexuellen Normen der bürgerlichen Gesellschaft, welche durch die homosexuelle Kultur provoziert werden. Textimmanent bezieht sich der „Regelverstoß“ auf den Inuit-Mythos, den der Erzähler zur endgültigen Legitimation seiner Existenz erfindet. Der Mythos erzählt ein inzestuöses Verhältnis zwischen Geschwistern, das den initiativen wie ultimativen Regelverstoß begründet. Initiativ und ultimativ (anfänglich und endlich) deshalb, weil Geisers Mythos den Wechsel von Tag und Nacht, den Sonnen- und Mondlauf in dem inzestuösen Verlangen des Inuit-Bruders (Mond) nach der fliehenden Inuit-Schwester (Sonne) personifiziert. Der Weltenlauf entsteht somit erst durch einen ordnungsbegründenden Regelverstoß. Die Aufrechterhaltung dieser Ordnung (Sonne/Mondwechsel) bleibt zudem nur durch den Willen nach dem wiederholten Regelverstoß erhalten.

⁸ Dieses Wort wählt Sibylle Birrer in ihrer Rezension zu „Über Wasser“. Birrer, Sibylle: Radikal und eigenständig. „Über Wasser“ – der neue Prosaband von Christoph Geiser, in: Neue Zürcher Zeitung vom 08.01.2004.

„Wo grad nichts Spannendes geschieht, da erzeugt man sich die Spannung selbst ... und sie soll dauern; so lang wie möglich soll sie dauern; so lange sie aufrechtzuerhalten, ja zu steigern, zu verlängern ist; so lange zumindest, da nichts geschieht; da's nichts Spannenderes gibt; da gibt's nichts Spannendes...“ (ÜW 296).

Zielbereich der Appetenz ist also nicht die körperliche Sinnlichkeit, sondern die Phantasie.⁹ Das heißt also auch, dass sämtliche Wirklichkeitsbereiche, auch die eigenen körperlichen Erfahrungen, in die Bereiche der Imagination und der Kunst transzendiert werden. Wirklichkeit und Wahrnehmung haben nur noch eine Funktion: die Imagination zu *nähren* (MM 238), so dass selbst ein erotisches Abenteuer mit einem Call-Boy zu „[n]jahrhafte[m] Sex?!“ (MM 238) fingiert werden muss. Appetenz wird also zu einem existentiellen Grundbedürfnis. Und Sex im Besonderen wird zum Grundnahrungsmittel für die Phantasie.¹⁰

IV. Sexuelle Appetenz und Schreiben

Geisers Erzählerfiguren leiden also wie gesagt kaum unter Wassermangel, sondern einerseits unter ausbleibender Appetenz und andererseits unterbundener sexueller Befriedigung. Es sind also zwei Bedingungen der schriftstellerischen Existenz zu unterscheiden. Zum einen dient die künstlerische Produktivität der existentiellen Entlastung, indem reell unerfüllbare Wünsche in der Imagination ausgelebt werden. Zum anderen sind es gerade solche Appetenzzustände wie die sexuelle Erregung, die zur künstlerischen Produktion befähigen, die die Phantasie reizen und die Sprache zum Spielen verlocken. Zum Zwecke der künstlerischen Produktivität ist also die Appetenz aufrechtzuerhalten, darf sie nicht zum Ziel kommen (vgl. ÜW 296). Das Problem des Erzählens in Geisers Texten ist also gar nicht so sehr die ausbleibende Befriedigung. Als wahre Bedrohung für das Erzählen erweist sich eher ein Ausbleiben sexueller Erregung oder das Ausbleiben irgendeiner anderen Form von Appetenz. Kunst ist also nur einem Tantalos möglich. Kunst entsteht aus der Notwendigkeit, eine unzureichende Realität mittels Phantasie und Ästhetik zu transzendieren.

Das Folgende widmet sich nun konkret dem Konnex zwischen der sexuellen Appetenz und dem Schreiben wie er in Geisers Texten seit dem Ende der 1980er Jahre erscheint. Das Augenmerk gilt der sexuellen Konnotation des poetischen Dürstens. Auf diese Weise ist es möglich, die Bedeutung und Funktion von Lust in Geiser poetologischer Grunlinie noch klarer herauszuarbeiten. Das Bild des Tantalos wird abgelöst durch Begriffe, Metaphern, Bilder und

⁹ Die Phantasie ist die eigentliche Lebenskraft der dichterischen Existenz. Programmatisch verkündet der Erzähler in der Erzählung „Wenn die Engel rufen“ (ÜW): „[D]as Imaginäre ist mein eigentliches Element“ (ÜW 90). Jemandem, dem „das Spiel des Geistes im Reich des Imaginären [...] [d]as Spiel des Geistes und der Sinne jenseits der Schranken, die uns Vernunft & Wissen setzen“ über alles geht (ÜW 90) und dem Bilder, Imagos, Kunstwelten als essentiell gelten, kann die Wirklichkeit nur von sekundärer instrumenteller Bedeutung sein.

¹⁰ In diesem Sinne erscheinen sexuelle Appetenzen auch gerne mal in der Form des Appetits (MM 33, 38, 192, 217). In „Die Baumeister“ wird Sex buchstäblich als „grundnahrungsmittelähnlich“ bezeichnet (DB 59).

Formulierungen aus dem Sinnbezirk der Sexualität wie zum Beispiel Begehren, Erregung, Ejakulation, Geilheit. Auch dies sind – und das sei hier dringend vermerkt – nicht weniger poetologische Metaphern wie Tantalos und sein Dürsten.

V. Schreiben – Eine Erregung

Zum ersten Mal explizit artikuliert findet sich eine sexualisierte Schreibbedingung in dem Text „Schreiben – eine Erregung“.¹¹ Der Text aus dem Jahre 1993 ist als fiktionalisierte poetologische Standortbestimmung zu verstehen. Geiser inszeniert sich als Autor-Ich, das Auskunft über sein literarisches Schreiben gibt, hier spezifisch über die Umstände seiner Arbeit an dem Roman „Das Gefängnis der Wünsche“. Dieser Text sei entstanden unter permanenter sexueller Erregung (SEE 83), ja die „geschlechtliche Lustempfindung“ sei Bedingung der literarischen Arbeit gewesen (SEE 87).

Werden in der Tantalos-Episode Eigenschaften der Sinnbezirke Durst und Sexualität analogisiert, so in „Schreiben eine Erregung“ Eigenschaften der Sinnbezirke Sexualität und Literatur: In diesem Sinne wird Schreiben zum „Geschlechtsakt mit meiner Schreibmaschine“ (SEE 88). Die Schreibmaschine wird wesensgleich mit dem „Genitalapparat“ (SEE 88),¹² in dem Kuppelwort „Schreib-Akt“ (SEE 88) wiederum hallt ein erotisches Echo, da die Hervorhebung des Wortteiles „Akt“ nicht nur die Assoziation „Aktkunst“ weckt. Dass Geiser schließlich den Schreibprozess als Selbstgespräch mit seinem „steifen Schwanz“ (SEE 89) bezeichnet, ist nur konsequente Vollendung der Analogisierung.

Die körperliche Erektion ist Voraussetzung der lustvollen Textproduktion. Deshalb darf erstere nicht im körperlichen Orgasmus des Schreibenden münden. Die körperliche Vorenthaltung der Erlösung wird zur unerlässlichen Voraussetzung für die Zeugung und Geburt eines Textes, so wie in „Wenn der Mann im Mond erwacht“ der sexuell ungestillte Durst erst zur Kunstproduktion anregt. Schreiben kennt somit zwar unmittelbar den Zustand der Geilheit (SEE 88) – oder um es im Sinne der titelgebenden Metapher zu sagen: des Dürstens –, nicht aber den der Erlösung. „[D]enn im Zustand der rein physiologisch bedingten Bewußtseinstrübung während der Dauer der Ejakulation ist Schrift ganz undenkbar.“ (SEE 92) Text erscheint als Surrogat der orgiastischen Erlösung aus der leiblichen Erregung.

Welche Auswirkungen hat diese Schreibbedingung und diese Schreibsituation auf Thema und Stil von Geisers Texten?

Das Sprachkunstwerk wird zum Produkt einer körperlichen Erregung, die nicht körperlich, sondern nur textuell zum Vollzug und zur Erlösung kommt. Die Metamorphose

¹¹ Geiser, Christoph: Schreiben – eine Erregung, in: ders.: Wunschangst, Hamburg 1993, S. 83-98. Im Folgenden mit dem Sigel SSE + Seitenangabe zitiert.

¹² In dem 1998 erschienenen Text „Die Baumeister“ wird die Schreibmaschine sinngemäß zur Lustmaschine stilisiert: „Auch eine Schreib-Maschine ist doch u.U. eine Gerätschaft gereinigter Wollust – U! U! – reiner Vor-Lust u.U. – der Lust an der Un-Lust – der Lust an der Vor-Lust der Wollust – der Wollust der Un-Lust an der Lust“ (DB 31).

der geschlechtlichen Erregung in die Erregung eines Textes vollzieht sich mit der Ent-Leibung der Erregung in der Sprache: „Der Atem der Geilheit. Das Stocken des Atems. Das Stocken der Schrift. Ein Stocken im Text“ (SEE 97) bilden die sexuelle Erregung als Text ab. In „Schreiben – eine Erregung“ wird körperliche Erregung nur mimetisch im Sprachklang etc. transformiert und abgebildet. Die sexuelle Erregung findet Niederschlag in der „Stimme“. Um die sinnliche Erregung durch das Stocken, Verharren und Ausbleiben der Stimme zu vermitteln, eignet sich für Geiser besonders der Einsatz von Kommata, die mittels der Kontrolle von Sprachrhythmik und Textfluss die Erregung als Text inszenieren. Die Stimme ist somit der sublimierte erregte Leib des Schreibenden. Findet Schreiben im Erregungszustand statt, wird der Text zum Ejakulationssublimat: „Es muß nämlich die Erregung des Textes sich am Ende naturgemäß lösen, sich auflösen – in Luft, Atem, sage ich – ausatmen! statt zu ejakulieren!“ (SEE 97).

VI. Die Baumeister

Nach „Schreiben – Eine Erregung“ veröffentlicht Geiser 1998 „Die Baumeister“. „Die Baumeister“ ist ein außergewöhnlicher Text innerhalb von Geisers bisherigem Werk. Um eine Einordnung der späteren Zitate zu erleichtern, seien an dieser Stelle einige Besonderheiten der „Fiktion“ herausgestellt. Der Text, auf dem Buchtitel explizit nicht als Roman, sondern als „Fiktion“ klassifiziert, beschäftigt sich erneut mit einem so genannten „Kopfstoff“ – hier wird wie nie zuvor eine rein imaginäre Welt herbei- und weggeredet, in der eine äußere Wirklichkeit, auch nur irgendeine, gar nicht erst denkbar ist. Geiser hatte sich bereits in „Das geheime Fenster“ (1987) und „Das Gefängnis der Wünsche“ (1992) mit solcherart „Kopfstoffen“ beschäftigt.¹³ Aus diesen Schreiberfahrungen ging schließlich „Schreiben – eine Erregung“ hervor.

Mit den vorherigen Texten hat „Die Baumeister“ vor allem die Themen Homosexualität und homosexuelles Begehren gemein. Doch während es Geiser in jenen Texten um die Vermittlung homosexueller Erfahrung geht, bemüht er sich in „Die Baumeister“ darum, Begehren nicht mimetisch abzubilden (wie in SEE), sondern sprachlich und als Text zu vollziehen. Nach all den Erzählungen der Lust begeistert sich Geiser in „Die Baumeister“ nun einzig noch für „die Lust [...] an der Rhetorik der Lust, zur Erregung von Lust“.¹⁴ In „Die Baumeister“ radikalisiert Geiser sein poetologisches Konzept, insofern die von der Sprache bezeichnete Erregung zu einer unmittelbaren rhetorischen Erregung wird. Erregung vollzieht sich ausschließlich sprachlich. Die körperliche Erregung ist nur noch die Erregung des Text-Körpers.

¹³ Christoph Geiser bezeichnet einige seiner Texte als Produkte seiner Beschäftigung mit so genannten Kopfstoffen. Dazu zählen unter anderem „Das geheime Fenster“ (1987) mit dem Kopfstoff Caravaggio „Das Gefängnis der Wünsche“ (1992) mit dem Kopfstoffen de Sade und Goethe und eben „Die Baumeister“ (1998) mit dem Kopfstoff Piranesi. Siehe dazu Tröml Sibille: Schreiben ist eine Lebensform ... Im Gespräch mit dem Schweizer Schriftsteller Christoph Geiser, in: Berliner LeseZeichen, Heft 1, 1999, S. 7-16.

¹⁴ Geiser, Christoph: Gerede wider Sinn & Anschauung, hier: S. 245. Geiser unterteilt in diesem Sinne seine literarischen Arbeiten in narrative und rhetorische Texte. Roscher, Achim: Gespräch mit Christoph Geiser, in: Neue deutsche Literatur (1991), Heft 6, S. 60-68, hier: S. 60.

Geiser praktiziert hier eine Anti-Narrativik, die er sinngemäß als „geiles Reden“ bezeichnet.¹⁵ Geiser verweigert sich der mimetischen Abbildungsfunktion der poetischen Sprache und der sprachlichen Vermittlung homosexueller Erfahrung. Mit dem Verzicht auf eine nachvollziehbare Handlung sowie eine zu identifizierende Erzählinstanz verabschiedet sich Geiser von der Narration. In einer späteren Poetikvorlesung beschreibt Geiser dieses Schreibverfahren rückblickend als „[...] die Dekomposition des Subjekts [...] die Kompostierung des Erzählers, die Auflösung des Sprechers, all seiner Figuren & Gegenstände in Sprach-Gesten; in Stimm-Laute; in Schrift-Zeichen.“¹⁶

Diese Sprachgesten, Stimmlaute und Schriftzeichen bewältigt Geiser in einer als polyphon zu bezeichnenden Erzählstimme, deren „geiles Reden“ den Text „Die Baumeister“ konstituiert und hinter der kein Subjekt und keine Erfahrungswelt auszumachen sind. Sie ist nur im sprachlichen Vollzug vorhanden, ist eigentlich nur ein Produkt des Textes beziehungsweise eine Textfunktion. Denn sie umkreist und stimuliert sozusagen rhetorisch die erogenen Zonen der Sprache.¹⁷

Das „geile Reden“ entzündet und vollzieht sich allerdings weiterhin an lustvollen Szenarien. Doch diese sind nicht mehr in ihrem Erfahrungswert gemeint, sondern einzig in ihrer Rhetorik und ihrem Sprachmaterial. Und das „geile Reden“ will nicht die Wirklichkeit der beredeten homoerotischen Imagos und imaginären Sexorgien, sondern einzig und allein das Lustempfinden an sich selbst. Der Text begehrt sich selbst, genießt die Sprachlust und bringt sich in diesem Selbstgenuss selbst hervor. Darin gebärdet er sich als lustvolles und lusterzeugendes Reden. Dieses Phänomen wird im Folgenden als „Selbsterregung“¹⁸ des Textes mittels der Rhetorik bezeichnet.

Dazu greift Geiser auf zwei Techniken zurück. Zum einen reduziert er den Sprachkörper auf sein materielles Substrat. Sprache wird zu bloßem rhetorischem Material, um Lust zu erzeugen. So werden zum Beispiel die Erregungspotentiale diverser Rhetoriken durchdekliniert:

„Die blumige Sprache der Oinologie ist doch reizend! fruchtig! mannigfaltig verwendbar. [...] Der Wortschatz der Gesetzbücher, egal welcher, reizt mich. Das Vokabular von Zucht und Ordnung reizt mich sehr! Die Kabbalistik des Strafmaßes; die Dramaturgie der Vollstreckung, und jeder! die Litanei jedweder Verfügung; die Liturgie der Verkündung; die Litanei von Abbitte und Fürbitte, [...] der kunstvollen Liturgie unserer Kleiderordnung;

¹⁵ Grumbach, Detlef: Alles nur Sprache, alles nur Lust, in: Berliner Zeitung, 16./17. 1. 1999.

¹⁶ Geiser: Gerede wider Sinn & Anschauung, S. 246, Herv. im Original.

¹⁷ Rosmarie Zeller macht erste Ansätze einer reduzierten Narrativik bereits in den Romanen „Das geheime Fieber“ (1987) und „Das Gefängnis der Wünsche“ (1992) aus: „Eine Wende in Geisers Schaffen zeigt sich nicht nur in der Wahl der Figuren, sondern auch in der Wahl der darstellerischen Mittel. Beide Romane erzählen keine Geschichte mehr, sie haben nur noch minimale narrative Elemente, sie erzählen nicht, sondern sie »reden«.“ Zeller, Rosmarie: Natur und Kunst. Zu Christoph Geisers Romanen *Das geheime Fieber* und *Das Gefängnis der Wünsche*, in: Nach den Zürcher Unruhen. Deutschsprachige Schweizer Literatur seit Anfang der achtziger Jahre. Konferenzbeiträge, hrsg. v. Zygmunt Mielczarek, Katowice 1996, S. 48-60, hier: S. 48f.

¹⁸ Der qualitative Unterschied zur Selbsterregung in „Über Wasser“ besteht auf sprachlicher Ebene. „Die Baumeister“ sind vor allem eine Selbsterregung der Sprache mittels der Sprache. „Über Wasser“ hingegen sind Selbsterregungen des Schreibenden mit Hilfe von Kunstwerken.

der Litanei unserer Tischordnungen; der Rhetorik unserer Dienstvorschriften; der Grammatik unserer Regieanweisungen“ (DB 243f.).

Sprache hat kaum noch repräsentative Funktion, sie ist vielmehr präsentische Lust, so dass sich Erregung an Worte bindet, weniger an die Gegenstände, die sie bezeichnen (DB 19).

Zum anderen aber werden Worte zerlegt und zum ungehemmten lexikalischen, morphologischen, semiotischen wie semantischen Spiel freigegeben:

„Maschinen. Dampfmaschinen. Zugmaschinen. Pumpmaschinen. Keine Pumpen! Keine Lumpen! Keine schlappen Lappen, Pappattrappen. Trossbuben jeder Sorte, aller Art. Artige Buben. Böse Buben. Spitzbuben. Spritzbuben – Schützenkönige: beim Knabenschießen. Sportsbuben! Radfahrerwaden. Fußballchen. Korballerschenkel. Handballerarme. Bodybuilderbuben. Bilderbuchbuben. Große Stabhochspringer, kleine Juniorenmeister in Karate; im Delphinschwimmen; Diskuswerfen; Kugelstoßen – unsre Junioren. Jungen und Sport: der ganze Katalog.“ (DB 141)

In diesem polysemantischen Chaos verlieren Worte ihre gewöhnliche Bedeutung, sie werden der Sprachreferenz gegenüber indifferent. In dieser Unbestimmtheit des sprachlichen Ausdrucks liegt enormes Erregungspotential – bleiben doch sowohl die semantische Zuweisung eines Wortes als auch alle darauf folgenden semantischen Optionen völlig ungewiss.¹⁹ Geiser verleiht diesem freiheitlichen Sprachchaos allerdings eine gewisse Ordnung dadurch, dass seine thematische Ausrichtung den befreiten Worten vornehmlich einen sexuellen Referenzbereich nahelegt. Dennoch die neuen Bedeutungen, zu denen die Worte finden, sind nur vorläufige, nur dem Lustspiel dienliche. Einen verbindlichen Geltungsanspruch erheben sie nicht, zudem gefundene Bedeutungen bei Geiser bereits in der nächsten Sprachbewegung wieder aufgelöst werden können.²⁰

Veranschaulicht sei diese Texttechnik nun an der so genannten Apollo-Episode aus „Die Baumeister“. Das „geile Reden“ entfaltet sich hier an der Statue des Apollo von Belvedere. Dieser Imago der Kunstgeschichte widmet die Erzählstimme eingehende Betrachtung. Doch auch wenn zunächst Apollo als Objekt des begehrenden *Blickes* erscheint, als Objekte der begehrenden *Rede* erweisen sich recht bald einzig noch die rhetorischen Möglichkeiten des Genitalsbereichs. Der Apollo von Belvedere – heute steht er im Vatikanischen Museum – ist hier in seiner Gegenständlichkeit von sekundärer Bedeutung:

„Dein Geschlecht ist mir heilig – dein Allerheiligstes. Dieses Pfund – und mehr! – wie soll man's genau wägen?! –, das dich zum Mann macht, Zoll um Zoll – Blutader um

¹⁹ Diese rhetorische Strategie könnte auch gut als eine Inszenierung von „Suspense“ untersucht werden, siehe dazu Fussnote 3.

²⁰ Dieses Schreibverfahren könnte als produktionsästhetische Einverleibung der „Lust am Text“ gedeutet werden, wie sie Roland Barthes 1973 in Bezug auf den Leseakt in seinem Essay „Le plaisir du texte“ beschrieben hat. Barthes verneint das Leserbedürfnis von Bedeutung, Sinn und Verstehen zugunsten einer erotischen Hingabe, die selbst vor der masochistischen Verunsicherung nicht zurückschreckt und als Lohn schließlich orgiastische Wollust erfährt.

Ader, Hautfalte um Falte – im Fernglas, unter der Lupe, vor entblößten Auge: dein faltiges Gemächte! die schweren Kugeln: prallvoll! – die linke alle Zeit ein wenig größer [...] –: und es wäre die einzig nennenswerte Proportion?!“ (DB 46)

Der Erzählstimme, die dieses Kunstobjekt betörend und werbend mit Du anspricht, dient die Statue ausschließlich als Gegenstand der rhetorischen Erregung. Zwar entzündet sich die Erregung an Apollos Genitalien, die einer eindringlichen Begutachtung unterzogen werden, die jedoch lösen sich in Wortmaterial auf. Die optischen Reize werden in eine rhetorische Erregung transformiert, so dass das Reden zum eigentlichen Anreiz des Begehrens wird. Die Lust ist nur noch in diesem sprachlichen Vollzug erfahrbar, an der Statue selbst nicht:

„Das kann sich ja eigentlich gar nicht zu seiner stillen Größe erheben, erhaben, urplötzlich, in seiner edlen Länge ent-falten allmählich, unter dem einfältig Entfaltung begehrenden Blick – nicht einmal unter un-flätig handfester Lieb-Kosung! – und stände es so, uns vor Augen: [...] Es stände dir ewig.[...] Und so ständest du versteint in ewiger Vorlust – Unlust? keine Lust nicht? zur Wollust nicht fähig?“ (DB 50f.)

In der Sprachführung zeigt sich die zunehmende Erregung und rhetorische Triebhaftigkeit in der Häufigkeit von ..., die das Ausbleiben der Sprache in höchster Erregung markieren; Ausrufezeichen und Interjektionen, die zum Vollzug drängen; Aneinanderreihung sinnverwandter Worte; Wortwiederholungen und Variationen; Buchstaben-, Silben- und Endungsaustausch; rhetorische Steigerung und Deflation. Die inhaltliche Zuordnung und die semantische Kohärenz lösen sich immer stärker auf, die Kontrolle über die Sprache geht zunehmend verloren. Das verläuft im Rahmen von Wortwiederholungen, die in der Wiederholung durch Buchstaben-, Silben- und Endungsaustausch variiert werden. Neben der bereits oben beschriebenen polysemantischen Wirkung kann diese Technik auch Worte so gleichsetzen oder entwerten, dass sie nicht mehr durch ihre Semantik, sondern durch ihre rhythmische Position im Text Bedeutung erhalten. Das heißt, die Wichtigkeit eines Wortes rekuriert nicht nur auf semantische Felder, sondern auch auf lautliche, melodiose und kompositorische Zwecke:

„[M]it schwellendem Gefühl will ich mein glühend' Gesicht kühlen an deinem Rücken, geschlossenen Auges, so dass ich vergessen kann, dass du womöglich den Kopf verloren hast, Arme und Beine dir fehlen...[...] deinen Rücken will ich umfassen! entbrannt für den Rücken, am Rücken dir brennen, wie ein lichterloh brennendes Hemd, ich Nesselhemd dir! ein ätzend Gewebe ich dir am Rücken, verätzend ... ich ... Schwert dir! in dich stürzen! ... ich ... Ruten-Hieb! dir! deinem steinernen Rücken! ... ich ... will mich reiben! an dir ... deinem Rücken ... oder an dir? deinem stein-harten! Arsch! als verschlössest du dich! [...] Wenn ich dich besteige ... oder dich? ... im versteinten Augenblick deiner Kopflosigkeit .. ob nun Herku! oder A-ja!ja! ... kopflos vor Scham?! ... wenn ich dich bekletterte! ... oder dich? ... ja, dich bekleckere ... oder dich? ob nun Ajas oder La-o!-o! ... von vorne und hinten. Dich umhalse! umranke, um wuchere, umwimmele, mich wimmernd winde an dir – oder auf dir? [...] und du ... [...]

Lässt du dich nicht erwärmen? erweichen? aufweichen? einschmelzen? ... nur für'n Moment ... du steinerner Mann! – Schmierig überall, ja fleckig am Ende: Marmor ist doch so empfindlich —“ (DB 54f.)

VII. Der lustwandelnde Tantalos

Ein solches poetologische Konzept setzt Appetenz als unumgängliche Voraussetzung allen Redens, allen Texts. Text kann nur dann existent werden, wenn die Lust am Reden um der Lust (am Reden) willen vorhanden ist. Wenn also eine nach sich selbst dürstende Sprache oder eine dürstende Stimme vorhanden ist, die ihrem Durst nachgeht und darin einen Text hervorbringt. Der Text wird sozusagen zur Spur der Durststrecke. Er bildet sie ex negativo ab und überwindet sie damit zugleich.

Die zu Anfang ausführlich erarbeitete tantalonische Situation klingt also auch in anderen Texten Geisers an. Geiser erfasst sie dort allerdings mit anderen Bildern – vornehmlich der Sexualität entlehnt. Während Geiser in „Wenn der Mann im Mond erwacht“ vor allem die Voraussetzungen und Bedingungen des Schreibens reflektiert, richtet er seine Aufmerksamkeit in „Die Baumeister“ weniger auf das Darben, denn auf die ästhetische Erlösung. „Die Baumeister“ konzentriert sich stärker auf die aus der Mangelsituation hervorgehende Kunstproduktion. In diesem Sinne wählt Geiser für „Die Baumeister“ die Gattungsbezeichnung „Fiktion“. Damit betont er zum einen die Fiktionalität des Stoffes, zum anderen definiert er den Text als ein rein ästhetisches Produkt.

Im Text gibt es zahlreiche Passagen, die unmissverständlich offenbaren, dass alles, was in dieser „Fiktion“ geschieht, dem Ausgleich eines gefühlten Mangels dient:

„Fehlt Ihnen was? [...] Sie können sich doch denken, was Ihnen da fehlt – fehlen muss! [...] Der Schatten? Die Schatten, die locken — Das fehlt Ihnen doch! Muss Ihnen fehlen. Lustwandelnd in Ihrem verwilderten Park der ruinierten (oder monströsen) Architektur – sonst lustwandeln Sie nicht! Sonst hätten wir einander nimmer gefunden; gar erfunden“ (DB 108).

Die Erzählstimme spricht hier mit einem imaginierten Gegenüber, einem Architekten mittleren Alters, den die Erzählstimme erfunden hat, weil ein realer Gesprächspartner fehlte. Zusammen mit dem imaginierten Architektenfreund beginnt die Erzählstimme zu phantasieren: Man begibt sich auf eine imaginäre Schifffahrt, um eine ideale Insel zu finden, auf der ein Lustschlösschen zu bauen wäre.

Das in der zitierten Passage verwendete „Lustwandeln“ ist eine Metapher für diese Tätigkeit des poetischen Phantasierens. Das Lustwandeln ist Reaktion auf einen gefühlten Mangel. Es bezeichnet die poetische Phantasie und bringt nichts anderes hervor als Fiktion. Ja, das Lustwandeln, das hier vollzogen wird, bringt eben die „Fiktion“, die der Text „Die Baumeister“ ist, hervor.

Der „Lustgarten“ gerät als „künstlich angelegte[r] G[a]rten“ der Phantasie (DB 188) in diesem Kontext zum ‚genius loci‘, das Lustwandeln zur ‚genius praxis‘, um die Zustände des Mangels – und als solche werden Langeweile, Appetenzlosigkeit, Notwendigkeit (DB 182, 190) erfahren – aufzuheben. Im Laufe des Textes schält sich der Mechanismus dieser „Fiktion“ heraus: Lustwandeln – produktive Umkehrung einer verweigerten Erlösung – wird ausgelöst, wenn ein Dürsten nach Geschehen, nach Reizen, nach Spannung – und auch in diesem Text nach spezifisch homoerotischem Lustempfinden – vorliegt. „Lustwandeln“ ist also eine ästhetische Methode, um sich nicht als leidender „Tantalos. Tantalos!“ fühlen zu müssen (DB 250). Die Parole unter der „Die Baumeister“ läuft, lautet: Totalisierung der Phantasie ohne Verzichtserklärung (DB 134 + 137). Lustwandeln ist die grenzenlose poetische Tätigkeit der Phantasie. Die „Fiktion“ ist ihr Produkt und zugleich ihr Ort. Ein poetologisch zu verstehendes Wortspiel in „Die Baumeister“ stellt nun den Konnex zwischen dem Lustwandeln, der Fiktion und der Lust her. Die „Fiktion“ „Die Baumeister“ nämlich bezeichnet sich recht früh im Textverlauf als „Fickzion“ (DB 8). Das Wortspiel unterstreicht den Konnex von Lust und Schrift, die hedonistische Hypostasierung der Rhetorik um des Lustgewinns wegen, welcher sich der Text verschrieben hat. Zugleich beinhaltet die Fickzion durch das Wortelement „-zion“ das Erlösungsversprechen, das Geiser der Kunst attestiert.

Angesichts dieser Beobachtungen bietet es sich an, die Situation des Schreibenden bei Geiser als die des „lustwandelnden Tantalos“ zu umschreiben. In der Vorstellung von der „Fickzion des lustwandelnden Tantalos“ können die essentiellen Säulen von Geisers Poetologie bildhaft erfasst werden. „Wenn der Mann im Mond erwacht“ schildert auf mannigfaltige Weise die Situation des Tantalos. „Die Baumeister“ schildern auf mannigfaltige Weise die Praxis des Lustwandels als Praxis des Tantalos. Das Lustwandeln ist stilisierte Ästhetisierung der tantalonischen Qualen und zugleich Umkehrung derselben. Das Lustwandeln in den Lustgärten zeigt sich in „Die Baumeister“ als Genuss der „Qual des Wartens [...], den Genuss der Imagination! den Reiz der Erwartung des Möglichen – alles Möglichen! – in Erwartung beständig; in anderen Umständen quasi; hoherregt, hochgeschmückt; [...] das Fieber der Jagd durch die Räume; [...]“ (DB 113).

Der Entzug der Erfüllung – die tantalonische *Conditio* – initiiert das Lustwandeln, das wiederum die Fickzion hervor. Tantalos verlässt mittels seiner Phantasie den Tartaros und geht Lustwandeln, er gewinnt mittels seines imaginierenden Geistes Souveränität, gewinnt den Selbstgenuss der Phantasie am Phantasieren, des Textes am Text, der Lust an der Lust.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übersetzt von Traugott König, Frankfurt a.M. 1974.
- Birrer, Sibylle: Radikal und eigenständig. „Über Wasser“ – der neue Prosaband von Christoph Geiser, in: Neue Zürcher Zeitung vom 08.01.2004.
- Geiser, Christoph: Schreiben – eine Erregung, in: ders.: Wunschangst, Hamburg 1993, S. 83-98.
- Ders.: Die Baumeister. Eine Fiktion, Zürich 1998.
- Ders.: Über Wasser. Passagen, Zürich 2003.
- Ders.: Gerede wider Sinn & Anschauung oder: Vom Promeneur zum Paleur, in: Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft, hrsg. v. Reto Sorg, Adrian Mettauer und Wolfgang Proß, München 2003, S. 237-247.
- Ders.: Wenn der Mann im Mond erwacht, Zürich 2008.
- Grumbach, Detlef: Alles nur Sprache, alles nur Lust, in: Berliner Zeitung, 16./17. 1. 1999.
- Reik, Theodor: Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft, Hamburg 1977.
- Roscher, Achim: Gespräch mit Christoph Geiser, in: Neue deutsche Literatur (1991), Heft 6, S. 60-68.
- Tröml Sibille: Schreiben ist eine Lebensform ... Im Gespräch mit dem Schweizer Schriftsteller Christoph Geiser, in: Berliner LeseZeichen, Heft 1, 1999, S. 7-16.
- Zeller, Rosmarie: Natur und Kunst. Zu Christoph Geisers Romanen *Das geheime Fieber* und *Das Gefängnis der Wünsche*, in: Nach den Zürcher Unruhen. Deutschsprachige Schweizer Literatur seit Anfang der achtziger Jahre. Konferenzbeiträge, hrsg. v. Zygmunt Mielczarek, Katowice 1996, S. 48-60.

„Die Hände weggeschlagen“¹.

Krankheit als Ausdruck unbewältigter Konflikte und der Spaltung des *Ichs* im Werk von Christa Wolf

Andrea Lax-Küten

Im literarischen Werk Christa Wolfs sind Krankheiten eine Folge von Widersprüchen in der Psyche, sie deuten auf unbewältigte Konflikte hin. Die Protagonisten erkranken, weil sie mit gesellschaftspolitischen, zwischenmenschlichen oder wissenschaftlichen Fehlentwicklungen nicht fertig werden. Die Erkundung des Zusammenhangs zwischen einer Krankheit und den Lebensumständen eines Menschen ist ein integrativer Bestandteil der Werke Wolfs und erfüllt eine ganz besondere Funktion.

Christa Wolf vergleicht ihre gesellschaftliche Rolle oft mit der des Arztes: Sie diagnostiziert gesellschaftliche Prozesse auf Grund von Symptomen. Das Benennen von Schmerzen und wunden Punkten ist schon der erste Schritt zur Genesung. Folglich versteht sich Krankheit dabei nicht unbedingt als etwas Schlechtes, sondern deutet auf eine Form gesteigerter Sensibilität hin.

Der Kranke steht erst am Anfang einer Auseinandersetzung; die Wahrnehmung seiner bisherigen Unterwerfung unter gesellschaftliche, moralische Normen oder das eigene Gewissen einerseits sowie das Erkennen des unbewussten Kampfes mit Disziplinierungsmaßnahmen und des Versuchs, Widersprüche zu überwinden andererseits ermöglichen nun, die ungeschönte Realität ins Auge zu fassen. Krankheit ist also als erste Stufe des Prozesses der Subjektkonstitution zu verstehen, sie wird als Bewusstmachung der eigenen Spaltung und als Auslöser einer bis dahin aus unterschiedlichen Gründen nicht möglichen Selbstreflexion wahrgenommen. Um zu erkennen, muss man aus dem Normalen herausgerissen werden. Die Krankheit nötigt das Subjekt dazu, sich seiner Gespaltenheit als Folge von Fremdregulierung bewusst zu werden und die Bedingungen der Selbstregulierung zu erforschen. Das Erkennen psychosomatischer Krankheitsbilder führt das Subjekt auf den Grund seines Daseins; es ist die Vorstufe für das Verständnis seines Selbst und für die Selbstfindung nach eigenen Vorstellungen - unter den vorgegebenen gesellschaftlichen Zuständen. Die Stärkung des Subjekts, das durch die gesellschaftliche Entwicklung zum Objekt gemacht wurde und nicht selten gegen seinen Willen und fremdbestimmt handeln musste, ist das höchste Ziel Christa Wolfs. Zentrales Thema ihrer Werke ist die Selbstentfremdung des Menschen und die Frage, wie man der entgegenwirken kann.

Im folgenden Beitrag sollen die Ursachen existentieller Durststrecken und schwerer Lebenskrisen der Wolfschen Figuren und die daraus resultierende Krankheit an exemplarischen Prosatexten erläutert werden. *Leibhaftig*², das vorläufig letzte Werk Christa Wolfs, wird dabei als Kulminationspunkt ihrer Entwicklung verstanden.

¹ Christa Wolf in: Brigitte Reimann/Christa Wolf: Sei gegrüßt und lebe. Eine Freundschaft in Briefen 1964-1973. Aufbau Taschenbuch Verlag Berlin 1993, S. 20.

² Wolf, Christa: *Leibhaftig*. Luchterhand Literaturverlag München 2002 (des Weiteren: L).

Konfliktquelle Nr.1: die DDR

Christa Wolf ist eine höchst politisch denkende Frau. Die soziologisch-politische Umgebung, ob im eigenen Land oder im internationalen Umfeld, kann bei der Untersuchung ihres Schreibens nicht ausgeklammert werden. Vor allem die politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen in der DDR und die daraus resultierenden Spannungen prägen ihr Bild und bestimmen thematisch größtenteils ihr Werk.

Für viele junge Leute aus der Generation Christa Wolfs bedeutete die neue Staatsform nach der faschistischen Diktatur eine ungeheure Hoffnung auf ein menschenorientiertes System mit einem verantwortungsbewussten Neuanfang. Die realitätsferne, auf Unterdrückung des Einzelnen zugunsten des Kollektivs bedachte neue Gesellschaftsordnung enttäuschte aber bald viele, die anfangs guter Hoffnung waren und sie entfernten sich immer weiter von dem politischen System. Auch Christa Wolfs Vorstellungen über die vom neuen Staat erhofften Möglichkeiten wurden bald überholt. „Ich habe [...] spätestens 1965 aufgehört, mich mit der DDR, so wie sie war, zu identifizieren.“³ Im Gegensatz zu vielen ihrer Schriftstellerkollegen bleibt sie aber in der DDR, denn eine bessere Alternative gibt es für sie nicht. Die neue, distanzierte Haltung gegenüber der DDR ermöglicht präzisere Einblicke in den DDR-Alltag. Nicht nur die Tatsache, dass der Staat auf den wirtschaftlichen Bankrott zusteuert, sieht sie klar, sondern sie ist sich auch der geistigen und kulturellen Einengungen bewusst. Ihr Leben in der DDR bleibt aber ein Eiertanz. Hin- und hergerissen zwischen Hoffnung und Verzweiflung kann sie sich nie richtig von der DDR trennen, die Errichtung einer privaten „einsamen Insel“ als eines vom politischen Umfeld abgetrennten Lebensorts ist kaum machbar. Ihre Identifikation mit dem Land ist tief verwurzelt, die Missstände lassen sie auch gerade deswegen so sehr leiden. Sie scheut jedoch den kompletten Bruch mit den politischen Wortführern des Landes. Einerseits würde es bedeuten, dass sie das Land verlassen müsste. Eine Auswanderung würde ihr vielleicht mehr persönliche Freiheit bescheren, sie könnte ihrem Unbehagen und ihrer kritischen Haltung offen und rücksichtslos freien Lauf lassen. Andererseits wäre aber jede Möglichkeit, positiven Einfluss auf die Entwicklung des Landes auszuüben, damit begraben. Durch die persönliche Befreiung wären zwangsläufig die wenigen Interventionsmöglichkeiten für andere abgeschnitten, sie könnte niemandem mehr helfen⁴. So bleibt sie, auch wenn sie mit der Spaltung tagtäglich zu kämpfen hat und die an den Kräften zehrt⁵.

Gerade diese Spaltung ist – wie schon im Titel deutlich wird – eines der Hauptthemen der

³ Sind Sie noch Leitfigur, Frau Wolf? Christa Wolf über Medea, Sündenböcke, Zerstörungslust, Wahrnehmungsblockaden, die Krise unserer Zivilisation. In: Der Tagesspiegel, 30.4.1996.

⁴ Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr 1960-2000. Luchterhand Literaturverlag München 2003 (des Weiteren: TiJ), S. 325.

⁵ Ch. Wolfs Lebenslauf bietet reichlich Beispiele für psychosomatische Beschwerden als Reaktionen auf konfliktreiche Situationen. Weiteres dazu siehe u.a.: Magenau, J.: Christa Wolf. Eine Biographie; Drescher, A.: Dokumentation zu Christa Wolf; B. Reimann/Ch. Wolf: Sei begrüßt und lebe; Ch. Wolf: Begegnungen Third Street.

frühen Erzählung *Der geteilte Himmel*⁶. 1961 wurde die bis dato zum Westen offene Grenze geschlossen, um die Abwanderung junger, qualifizierter Arbeitskräfte zu verhindern. Nicht zufällig wird Ritas Zusammenbruch auf die Tage des Mauerbaus datiert. Während Manfred es noch möglich war, selbst zu entscheiden, ob er in den Westen geht oder in der DDR bleibt, hat Rita nun keine andere Wahl: Sie muss bleiben. Und nun muss sie lernen, sich mit den gegebenen Umständen abzufinden.

In *Der geteilte Himmel* werden Verluste durchgearbeitet. Einerseits ist es der Verlust von einem geliebten Menschen, andererseits ein gesellschaftlicher, nämlich der Verlust der Möglichkeit der freien Bewegung auch außerhalb der Staatsgrenzen und damit der Verlust möglicher Alternativen. Rita entscheidet, sich von Manfred zu trennen und in der sozialistischen Gesellschaft zu bleiben. Diese nur scheinbar bewusste Entscheidung verlangt aber die Negation eigener Wünsche und Bedürfnisse. So wird Rita zu einem den äußeren Einflüssen ausgelieferten Objekt, das sein Leben nicht mehr selbst in der Hand hat. Folgenlos kann so ein Verzicht nicht bleiben. Rita bricht zusammen und nun ist sie zu einer tatsächlichen Verinnerlichung ihrer Entscheidungen gezwungen. Sie betrachtet den Anteil in sich, der bis dahin als Objekt und von ihr entfernt wahrgenommen wurde, nun mit anderen Augen und nimmt dieses Objekt in sich auf. Wenn über Rita gesagt wird, dass sie von weit herkommt⁷, dann zielt es auf ihren selbstgeschaffenen Objekt-Status als Entfremdung von sich selbst. Ähnlich wird es später bei Christa T. („Sie kam von Gott weiß woher“⁸) oder Günderrode („Was mich tötet, zu gebären.“⁹) ausgedrückt. Der Prozess der Bewusstwerdung bei Rita besteht darin, dass sie ihre Entscheidung, für die Integration in die sozialistische Gesellschaft auf die Liebe zu verzichten, als eine gut begründete, gewollte Tat sich bewusst macht. So bestätigt sich ihre intuitive Entscheidung durch die Reflexionen im Nachhinein als richtig. Unterstützt wird sie dabei – im Sinne des damals propagierten ‚Bitterfelder Wegs‘ (‚Schriftsteller in die Betriebe!‘¹⁰) – von den Arbeitskollegen in ihrer Brigade. Trotz aller Erschütterungen wird Rita zum selbständigen und selbst-bewussten Menschen.

Vier Jahrzehnte später ist immer noch die DDR der Grund eines Zusammenbruchs. Vordergründig erzählt *Leibhaftig* die Chronik einer Krankheit, für die ein autobiographischer Hintergrund diente (1988 wird Christa Wolf mit einem Blinddarmdurchbruch ins Krankenhaus eingeliefert und mehrfach operiert). Die Erkrankung wird zum Ausgangspunkt einer Selbstanalyse genommen. Der fiebernde Körper und die verletzte Seele sind empfindlicher, dadurch auch offener und durchlässiger. Schutzlos ist die Erzählfigur dem tiefsten Inneren ausgeliefert, aber gerade diese Schutzlosigkeit ermöglicht der Patientin, sich mit Unbewältigtem zu befassen und private wie politische Entwicklungen der Vergangenheit aufzuarbeiten.

„Wie können wir wissen, ob nicht unser Körper der Austragungsort für die Widersprüche

⁶ Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel*. Rowohlt 1968 (des Weiteren: GH).

⁷ GH, S. 7.

⁸ Wolf, Christa: *Nachdenken über Christa T.* Mitteldeutscher Verlag, Halle/Saale 1968 (des Weiteren: ND), S. 18.

⁹ Wolf, Christa: *Kein Ort. Nirgends.* Deutscher Taschenbuch Verlag München 1994 (des Weiteren: KON), S. 122.

¹⁰ Zitiert nach Barner, Wilfried (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. S. 516.

ist, in die jeder von uns angesichts unzumutbarer Ansprüche der Gesellschaft im weitesten Sinne gerät, angesichts des drohenden Integritätsverlustes, wenn es der Person nicht gelingt, sich gemäß ihrem Wertesystem mit diesen Widersprüchen auseinanderzusetzen?“¹¹

Diese Frage stellte Christa Wolf 1991 in Bremen auf dem Kongress der Deutschen Krebsgesellschaft und diesem Gedanken scheint sie auch in *Leibhaftig* nachzugehen. „Verletzt“¹² - nicht nur auf den Körper bezogen, sondern auch auf die Seele. Verletzt und zerstört ist gleichnishaft der Körper des Einzelnen und damit die Gesellschaft.

„Mein Körper geht durch. Gleichnishaft. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“¹³

Susan Sontag erklärt in ihrem Essay *Krankheit als Metapher*¹⁴, dass es gefährlich ist, Krankheit als Metapher für politische und gesellschaftliche Probleme zu verwenden.

Die Bildersprache der Krankheit wird verwendet, um Besorgnis über die gesellschaftliche Ordnung auszudrücken, und die Gesundheit ist etwas, von dem angenommen wird, dass jedermann darüber Bescheid weiß.¹⁵

Die modernen Metaphern lassen

auf eine tiefreichende Gleichgewichtstörung zwischen Individuum und Gesellschaft schließen, wobei die Gesellschaft als Widerpart des Individuums begriffen wird.¹⁶

Leider werde durch diese Metaphorisierung die Krankheit nur dämonisiert, das politische und gesellschaftliche Problem aber simplifiziert. Denn anders als gesundheitliche Krisen lassen sich die Krisen der Gesellschaft meist nicht auf ein paar Erreger zurückführen, die sich durch moderne Medikamente leicht bekämpfen lassen.

Die Krankheit der Erzählfigur in *Leibhaftig* ist jedoch nicht als Metapher zu verstehen, sondern sie ist ein konkretes, psychosomatisches Syndrom und somit als Folge unterdrückter Gefühle und Wahrnehmungen zu sehen. Dass sie nun ihrer Krankheit und dem Zusammenbruch ihres Immunsystems ausgeliefert ist, ist eine menschliche Reaktion auf all das, was sich in ihr im Laufe der Zeit angestaut hat. Die „verschluckten Tränen“¹⁷ lassen sich nicht mehr zurückhalten, der Körper will nicht mehr mitmachen. In dieser Form auf sich zurückgeworfen, im Klinikbett, an einem Ort des erzwungenen Stillstandes, muss sie der

¹¹ Christa Wolf: Krebs und Gesellschaft (des Weiteren: KuG), in: Ch. Wolf: Auf dem Weg nach Tabou, DTV München 1996, S. 123.

¹² L, S. 5.

¹³ L, S. 15.

¹⁴ Susan Sontag: Krankheit als Metapher. 1978 Carl Hanser Verlag, München Wien.

¹⁵ Ebd., S. 78.

¹⁶ Ebd., S. 78.

¹⁷ KuG, S. 124.

Frage nachgehen, wer sie eigentlich ist und wo sie in der Welt hingehört.

Zwar entzieht sie sich anfangs jeder Selbstkontrolle, und es tut ihr gut, „aus dem Zeitnetz gefallen zu sein, denn eine andere Möglichkeit, niemandem mehr etwas schuldig zu sein, gibt es auf dieser Erde nicht“¹⁸. Sie will die Verantwortung für ihr Leben anderen überlassen und wird zum Objekt der Krankenhausroutine. Dennoch gibt ihr die Krankheit, die sie nicht wahrhaben wollte, die Möglichkeit sich im äußeren Objektstatus als Subjekt neu zu erfahren. Aus der negativen Erfahrung der Hilflosigkeit, des Angewiesenseins auf andere, die Ängste hervorruft, wird eine positive Erfahrung des eigenen geschärften Bewusstseins. In der Passivität erlebt die Ich-Erzählerin sich selbst als Subjekt, im Leiden erfährt sie die Einheit von Körper und Geist und damit die Wirklichkeit des Augenblicks.

„Es gibt einen Bereich oder wie ich es nennen soll, in dem die Unterschiede zwischen Geistigem und Körperlichem schwinden, in dem eines auf das andere wirkt, eines aus dem anderen hervorgeht. Eines das andere ist. Also nur Eins ist. So wäre dies der Ort des Eigentlichen, und es würde sich lohnen, das zu erfahren. [...] Es ist mir gelungen, kurz vor dem Alter, in dem, wie ich mir vorstelle, die Wirklichkeit verblasst, noch einmal etwas Wirkliches zu erleben.“¹⁹

Gleichgültigkeit gegenüber der alltäglichen Ordnung, auf die sie große Hoffnungen setzte, schont sie also nicht lange. Die verdrängte Ernüchterung muss bewusst gemacht werden, „die jahrzehntelange Inkubationszeit ist vorbei, jetzt bricht die Heilung aus, als schwere Krankheit“²⁰.

„Ernüchterung“ – ein ambivalenter Begriff, der sowohl Verlust an Glauben als auch Gewinn an Einsicht beinhaltet. Die Protagonistin erkennt ihre jahrzehntelange Hin- und Hergerissenheit zwischen sich häufenden Enttäuschungen über das real existierende sozialistische System²¹ und ihren Hoffnungen, die sie daran knüpfte. Auch die Tatsache, dass sie sich in all den Jahren dem gesellschaftlichen Zwang nicht ganz entziehen konnte, fällt ihr auf dem Krankenbett auf, denn ihr wird ihre eigene Bereitschaft zur Anpassung bewusst. Während der Vorbereitung zu den Operationen wird von ihr erwartet, dass sie sich kooperativ verhält, und sie fühlt eine Verpflichtung, diesen Erwartungen zu entsprechen. Auf einmal erkennt sie, dass der von anderen an sie herangetragene Erwartungsdruck sie ein Leben lang belastet hat.

In *Leibhaftig* meldet sich diese jahrzehntelang andauernde Zerrissenheit als Krankheit

¹⁸ L, S. 84.

¹⁹ L, S. 97/98 + 100.

²⁰ L, S. 93.

²¹ In *Leibhaftig* ist das „Experiment“ (L, S. 183), „unsere gemeinsame Sache“ (L, S. 158.) missglückt, obwohl die DDR in der Erzählzeit (1988) noch besteht. Am drastischen Beispiel des Krankenhauses spiegelt sich die Mangelgesellschaft wider: Es fehlt an Handtüchern, bestimmten Spritzen, anständigen Plastehandschuhen. Die Ärzte sind entnervt, Unterbesetzung der Station mit Schwestern ist eine tägliche Plage, sie müssen in Notbesetzung arbeiten. Dass man die lebensnotwendigen Medikamente für die Patientin nur im Westen besorgen kann, verblüfft niemanden mehr. Der Oberarzt sucht vergeblich nach einem historischen Vergleich zur Jetztzeit (L, S. 175.). Die Wucherungen eines durch die Staatssicherheit kontrollierten Staates (BIG BROTHER – L, S. 136.) werden auch nicht verschwiegen: Die Patientin erinnert sich an Versammlungen, bei denen „selbst der Gang zur Toilette von unauffälligen jungen Männern beobachtet wurde (L, S. 181).

zu Wort. Die Erzählerin hält sich den Spiegel vor und erst danach setzt die Heilung ein. Sie liefert sich – noch rechtzeitig – dem schwierigen seelischen Prozess der Bewusstmachung, der Suche nach neuer Identität, nach sich selbst aus - einem Prozess, dem sich der Kollege Urban, Gegenentwurf und Doppelgänger in einem, durch seinen Freitod entzogen hatte.

Auf ihren durch das Fieber ausgelösten Irrfahrten durch das Unbewusste macht sie die beängstigende Erfahrung, dass es keinen Ort gibt, an dem ein echter Gegenentwurf zu den vorhandenen Möglichkeiten zu finden wäre. Die kritische Haltung der Patientin wurde in vielen Rezensionen zu *Leibhaftig* als „Selbstheilung“ Christa Wolfs von der „Krankheit DDR“ interpretiert²², und man zeigte sich erfreut über ihre Ankunft im neuen Land. Der kritische Blick gilt aber ebenso dem Land jenseits der Mauer, das sich exakt spiegelbildlich zu dem verhält, in dem sich die Patientin bislang bewegt hat²³. Ost und West wird nicht als Gegenentwurf gedacht, West ist keine Alternative zum Osten. Schon in *Medea*²⁴ werden die im anderen Land herrschenden, befremdlichen Gesetze und moralischen Gebote heftig kritisiert. Vor allem das Verhalten der Jüngeren ist erschreckend:

„Diese Jüngeren kennen keine Skrupel, manchmal kommen sie mir vor wie junge wilde Tiere, die durch ein Dickicht streifen, mit geblähten Nüstern nach Beute schnüffelnd. So etwas sage ich Thuron ins Gesicht. Er zieht dann eine Grimasse, als hätte er Zahnschmerzen, und fragt ganz unverfroren, ob das Leben in unserer schönen Stadt Korinth etwa nicht einem Dickicht gleiche. Ob ich ihm einen einzigen nennen könne, der nach oben gekommen ist, ohne die Gesetze des Dickichts zu befolgen.“²⁵

Unwillkürlich assoziiert man mit den Gesetzen des Dickichts den für die westlichen Staaten charakteristischen „Raubtierkapitalismus“²⁶, der sich mit dem Wegfall konkurrierender politischer Blöcke Ende des 20. Jahrhunderts nun ungehindert ausbreiten konnte und in dem die moralischen Gesetze zugunsten des eigenen Fortkommens außer Kraft gesetzt waren. Allerdings darf diese Sichtweise nicht einfach als Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft verstanden werden, die den Gegenpol, die sozialistische Gesellschaftsordnung glorifiziert. Vielmehr geht es der Autorin darum, auf die in ihren starren Mechanismen erstarrten Strukturen aufmerksam zu machen, seien sie nun kapitalistisch oder sozialistisch.

Die Erkenntnis, keine Alternative zu dem vorhandenen System zu haben, bedeutet den Tiefpunkt der Hadesfahrt. Die Protagonistin muss hinnehmen, dass es in keine Richtung einen Rückzug gibt, und damit müssen alle alten Utopien aufgegeben werden. Der Abschied von den sozialistischen Hoffnungen zieht gleichzeitig den Verlust jeder politischen Hoffnung nach sich.

„Die Moderne als das Zeitalter der Hölle. - Dies ist, wie ich deutlich spüre, mein Thema.

²² Z. B. Maus, Stephan: *Kassandra im Kernspintomographen*. Christa Wolfs Erzählung „Leibhaftig“. In *Frankfurter Rundschau*, 20.3.2002; Koerner, Swantje-Britt: Wenn der Staat im Leibe stecken bleibt. In: *FAZ*, 22.2.2002.

²³ L. S. 113.

²⁴ Wolf, Christa: *Medea*. Stimmen. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1999 (des Weiteren: MS).

²⁵ Ebd., S. 122.

²⁶ Helmut Schmidt: Das Gesetz des Dschungels. *Die ZEIT* Nr. 50. vom 4.12.2003.

Entfremdung, in ihrer heutigen Gestalt. In der Gestalt, in der ich sie erlebt habe und erlebe: »sozialistische«, kapitalistische Entfremdung.«²⁷

Leibhaftig benennt menschliches Leid, und der Tod wird auch nicht verschwiegen. Mit der Kraft aber, die im Kampf gegen den Tod und für das Leben aufgebracht wird, zeigt Christa Wolf, wie man überleben und neu anfangen kann. Mit der Vergangenheit abzuschließen, ist ein schwieriger und komplexer Prozess und erst möglich, wenn man der Spur der Schmerzen nachgegangen ist. Die Ich-Erzählerin fragt Kora,

„ob sie wisse, dass der Schmerz, den man bei einem Verlust empfinde, das Maß sei für die Hoffnung, die man vorher gehabt habe.“²⁸

Der Schmerz war groß, die Heilung erfolgreich.

„So ist es, sagt jede dieser Figuren. Kein Zugeständnis. Klage schon. Aber kein Selbstmitleid. So ist es eben, so schlimm. Und das zu wissen, darin liegt der Trost.“²⁹

Was bleibt, ist die Liebe, die Kunst („Die Kunst als Mittel, die wilden Triebe des Menschen zu zähmen, es gibt mir zu denken.“³⁰) und die Neuentdeckung der alten Welt, „in der Natur und mit dem weiten Blick des Alters“³¹. Was vor allem lebenswichtig ist, ist die Aufforderung zur Ehrlichkeit sich selbst gegenüber. Der jahrzehntelang immer wieder beschriebene, nicht nur poetische, sondern auch lebensgeschichtlich wichtige Lebensort soll nun verlassen werden, aber nicht, indem er überwunden oder ignoriert wird, sondern indem er in seinem Dasein akzeptiert und in sich selbst erkannt und benannt wird.

Die Gewissheit und feste Überzeugung, auch die ungebrochen loyale Haltung gegenüber der Staatsordnung, die *Der geteilte Himmel* noch im hohen Maße vermittelt, ist endgültig verschwunden. Seit *Nachdenken über Christa T.* wurde die Erzählinstanz in ihrem Urteil unabhängig von äußeren Einflüssen. Sie erlangte eine souveräne Position, aus der heraus die durch die Umstände verursachte Spaltung nuanciert analysiert und schließlich überwunden werden konnte. In *Leibhaftig* gelingt es der Erzählerin, die DDR in sich abzuschließen und sich von den an dieses Land geknüpften Illusionen zu verabschieden, indem sie sie als Teil ihrer persönlichen Geschichte im objektiven Licht sieht und ihnen die real zukommende Bedeutung zuschreibt.

²⁷ TiJ, S. 618.

²⁸ L, S. 183-184.

²⁹ TiJ, S. 445.

³⁰ L, S.179.

³¹ Caspari, Martina: Im Kern die Krisis. Schuld, Trauer und Neuanfang in Christa Wolfs Erzählung »Leibhaftig«. In: Weimarer Beiträge. 1/2003. 49. Jahrgang, Passagen Verlag, S. 136.

Konfliktquelle Nr.2.: Vernunftorientierung der modernen Gesellschaft und Wissenschaft

Die historische Entwicklung ab den 70er Jahren bestärkte Autoren beider Systeme in ihrer Meinung, dass die Zuspitzung der Verhältnisse zwischen Ost und West und die gegenseitige atomare Bedrohung nicht nur einer Seite angelastet werden konnte. Doch wäre es zu einfach, dafür nur die offenbar krisenträchtigen ökonomischen und politischen Strukturen verantwortlich zu machen. Vielmehr müssen tiefere, ihnen vorausgehende und oft verdrängte mentale Strukturen unserer modernen Kultur- und Lebensformen, Dinge, die schon immer jenseits der vordergründigen Ost-West-Trennung existierten, unter die Lupe genommen werden, denn die politische Dimension ist letzten Endes das Produkt ein und derselben todkranken Zivilisation³². Das Fortschrittsdenken moderner Zivilisationsgesellschaften nimmt immer gefährlichere Maße an und mündet bald in einer ökologischen Zerstörung, die Herrschaft der instrumentellen - technischen Vernunft grenzt an Selbstzerstörung und ist äußerst inhuman. Auch die zunehmende Verwissenschaftlichung der Gesellschaft wird fokussiert und heftig kritisiert.

Das beste Beispiel für die Allmacht der Vernunft und eine rein ratiofixierte Wissenschaft ist die moderne Medizin, die in den letzten Jahrzehnten einen vehementen Aufschwung erlebte. Dank der modernen Biologie und Gentechnik wird der menschliche Körper als biochemische Maschine verstanden, dessen Hauptrolle die Gewährleistung des Überlebens seiner Gene ist³³. Dementsprechend basieren die Heilungsmethoden heutiger Medizin einzig auf messbaren Vorgängen, auf dem Verständnis chemischer Prozesse im Körper. Diese Vernunftorientierung des heutigen Gesundheitswesens ist trotz des erzielten Fortschritts zugleich das größte Defizit der Medizin: Denn die einseitige Konzentration auf als modern geltende Verfahren führt zur Vernachlässigung der menschlichen Psyche und ihrer Wirkung bei der Entstehung und der Bekämpfung von Krankheiten. Die Persönlichkeit des Menschen, aber auch seine Lebensgeschichte, die Frage also, wie er in den Zustand gelang, in dem er sich befindet, werden bei der Behandlung eines Menschen völlig ausgeklammert. Er gleicht nur einer Materie, die es zu erforschen gilt, ohne dass seine seelische Verfassung beachtet wird. Dass körperliches Wohlbefinden auch vom psychischen Zustand abhängt, wird ungern erwogen, oft gar gänzlich missachtet.

Parallel zu der Entwicklung der naturwissenschaftlichen Heilkunde ist seit den 80er Jahren ein steigendes Interesse an Naturheilverfahren und psychologisch orientierten Modelle zu verzeichnen. Auch die Psychoanalyse erfreut sich einer großen Beliebtheit. Viele Mediziner bleiben der neuen Richtung gegenüber nicht resistent und legen nun Wert auf die Seele

³² „Eine Zivilisation, die imstande war, derartig exakt ihren eigenen Untergang zu planen [...], ist krank, wahrscheinlich geisteskrank, vielleicht todkrank.“ Wolf, Ch.: Berliner Begegnung. In: Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985. Band 2. Luchterhand Literaturverlag Frankfurt am Main 1990 (des Weiteren: D), S. 440.

³³ Richard Dawkins zitiert nach Geisler, Linus S.: Das Verschwinden des Leibes – die Krise des Körpers. <http://www.linus-geisler.de/vortraege/0108loccum.pdf>, S. 2.

und ihre Wirkung auf den Körper. Statt aber diese beiden Strömungen zusammenfließen zu lassen, um eine wirksamere Heilung erzielen zu können, spaltet sich nun die Medizin in eine „körperlose Psychologie und die seelenlose Neurologie“³⁴.

In *Leibhaftig* ist die Gespaltenheit deutlich zu spüren. Die Patientin zollt den Ärzten für ihre Bemühungen, ihr Leben zu retten, großen Respekt; sie will zunächst sogar die Lösung ihres „Problems“ einzig ihnen überlassen. Bis sie sich schließlich eingestehen muss, dass sie die Auswirkungen der Vergangenheit auf ihre Psyche nicht ignorieren kann und sich früheren, verdrängten Einflüssen stellen muss. Die Patientin scheint anfangs zu glauben, eine Wahlmöglichkeit zu haben und sie versucht, den einfacheren Weg, nämlich sich gänzlich den medizinischen Errungenschaften auszuliefern, zu gehen. Bis sie einsieht, dass die „Anzahl der Diagnosen, die ich [die Patientin] dem Chefarzt nicht sagen kann, wächst“³⁵. Aber auch die Ärzte sind zwiespältig. Ihre anfängliche Sicherheit, den Grund des Zusammenbruchs zu kennen („Warum geht es mir so schlecht. [...] Weil Ihnen wichtigste Stoffe fehlen [...]. Kalium zum Beispiel. Ihr Blutbild hat ergeben, daß Sie überhaupt kein Kalium mehr haben. Magnesium fehlt. Calcium. Eisen. Phosphor. Zink. Alle Mineralien. Wir müssen Sie zuerst allmählich wieder aufbauen.“³⁶) und das Problem beseitigen zu können, schwindet mit jeder weiteren, ergebnislosen Operation dahin. Bis der Chefarzt schließlich mit der – die Patientin verblüffenden - Frage „Warum ist Ihr Immunsystem derart schwach?“³⁷ die Kapitulation des Mediziners vor den unergründbaren - und für einen auf Vernunft bauenden Naturwissenschaftler fernen - Abgründen der Psyche erklärt.

Eine medizinische Richtung, die die Auswirkungen der Seele auf den Körper ernst nimmt und die Erkrankung als pathologische Antwort des Körpers auf ungelöste psychische Konflikte versteht, ist die Psychosomatik. Sie hat Christa Wolfs Krankheitsverständnis stark beeinflusst und spielt auch in *Leibhaftig* eine wichtige Rolle. Vor allem der Frankfurter Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich übte einen großen Einfluss auf Christa Wolf aus; nach seiner Auffassung bewirken verdrängte Triebe nicht nur psychoneurotische Störungen, sondern – in einer weiteren Entwicklungsphase, wenn sich die psychischen Mittel der Konfliktbewältigung als ungenügend erweisen – auch Veränderungen in der Zellstruktur der Organe. In *Krebs und Gesellschaft* vertritt Christa Wolf – Georg Groddeck, einen der Pioniere der Psychosomatik zitierend – eine ähnliche Auffassung:

„Es versteht sich von selbst, daß das ES, wenn es mit einfachen Mitteln seine Ziele nicht erreicht, oder wenn der Ziele zu viele und zu schwierige sind, nicht bei der einfachen Verstopfung oder der einfachen Heiserkeit stehenbleibt, sondern zu Blinddarmvereiterungen, zu Bauchfellentzündungen, zu Darmverschluss, zu Kehlkopfgeschwülsten, zum Krebs greift.“³⁸

³⁴ Oliver Sacks zitiert nach Steingass, Hans-Peter: Neuropsychologie und Sucht <http://www.ahg.de/AHG/Standorte/Remscheid/Service/Veroeffentlichungen/Hintergrund/Neuropsychologie.html>.

³⁵ L, S. 102.

³⁶ L, S. 22.

³⁷ L, S. 102.

³⁸ KuG, S. 130.

Der Attacke des Körpers kann der Mensch auf zwei Arten begegnen: Entweder gibt sich der Patient auf und überlässt sich der selbstzerstörerischen Krankheit, wie es von Fritz Zorn in seinem Buch *Mars* beschrieben und von Christa Wolf in *Krebs und Gesellschaft* zitiert wird. Zorn versteht seinen Tumor als „verschluckte Tränen“, als „angestaute[s] Leid“, das er jahrelang in sich hineingefressen habe. Somit sei Krebs nichts anderes als „eine seeliche Krankheit [...], die darin besteht, daß ein Mensch, der alles Leid in sich hineinfrißt, nach einer gewissen Zeit von diesem in ihm steckenden Leid selbst aufgeessen wird. Und weil ein solcher Mensch sich selbst zerstört, nützen auch die medizinischen Behandlungsmethoden in den meisten Fällen überhaupt nichts.“³⁹ Dieser Patient identifiziert sich mit seiner Krankheit und wird zu einem Produkt seiner Krankheit. Oft endet diese Selbstaufgabe mit dem Tod.

Oder aber der Mensch versteht seine Krankheit als Chance zur Ich-Erweiterung. Schon in *Kassandra* und später in *Medea. Stimmen* ist Krankheit nicht nur zerstörend, sondern auch autoreparativ. Das kranke Ich erhält die Möglichkeit, Gefühle wahrzunehmen, die ihm bislang verborgen blieben. Zwar führen diese Gefühle auf den ersten Blick zu Zerstörung und treiben den Kranken an die Schwelle des Todes. Aber die Neustrukturierung der Gefühle und – wie in *Leibhaftig* – das Erinnern und die Neuordnung der Erinnerungen ist wie eine „Entgiftung, eine Reinigung, ein Purgatorium“⁴⁰. Die Bearbeitung der bisher unzugänglichen Gefühle ermöglicht einen seelischen Neustart und verleiht Kraft zum Weitermachen. So wird der Tod „ein großes Mittel des Lebens“. Die Anästhesistin Kora Bachmann versteht es so, dass „das Leben den Tod als Mittel benutzt, um den Lebenssatten oder Lebensmüden aus seiner sträflichen Lethargie herauszureißen, ihn durch einen heilsamen Schrecken ins Lebens zurückzustoßen, damit er wieder richtig in Gang kommt und wieder weiß, wozu er auf der Welt ist“⁴¹.

Christa Wolf greift auf die Erkenntnisse der Psychosomatik zurück, aber auch andere Theorien sind in *Leibhaftig* zu erkennen, wie z. B. die von Oliver Sacks. Der britische Neurologe – ein Verfechter patientenorientierter bio-psycho-sozialer Medizin – ist der Ansicht, dass Krankheit und Identität des Kranken nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können. Er lehnt die pure, auf der hippokratischen Tradition basierende Darstellung des Krankheitsverlaufs (Krankheit als ein Verlauf „vom Auftreten der ersten Anzeichen über ihren Höhepunkt, ihre Krisis und weiter bis zu ihrem glücklichen oder letalen Ausgang“⁴²) als eine Art Naturgeschichte ab, denn in solcher Krankengeschichte gibt es kein *Subjekt*, das Individuum und *seine* Geschichte kommen darin überhaupt nicht vor. Es ist in der modernen Neurologie daher unerlässlich, die Auswirkungen physiologischer Prozesse auf die Biographie zu erhellen. Sacks interessiert sich für neurologische Störungen, die entweder aus einer Übersteigerung oder aus einer Beeinträchtigung von Funktionen entstehen und die sich auf das Selbst auswirken. Er reduziert Krankheit allerdings nie auf einen bloßen „Überschuss oder eine Einbuße“, sondern geht davon

³⁹ KuG, S. 124.

⁴⁰ L, S. 93.

⁴¹ L, S. 164.

⁴² Sacks, Oliver: Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Rowohlt Verlag Reinbek bei Hamburg 2009, S. 10.

aus, „dass es immer eine Reaktion des betroffenen Organismus oder des Individuums gibt, die darauf abzielt, etwas wiederherzustellen, zu ersetzen, auszugleichen und die eigenen Identität zu bewahren, ganz gleich, wie seltsam die Mittel zu diesem Zweck auch sein mögen“. Die Aufgabe der Ärzte sieht er folgerichtig darin, „nicht nur die pathogene Schädigung des Nervensystems, sondern auch diese Mittel zu untersuchen und zu beeinflussen“⁴³. Wenn das Gehirn nur als ein Computer, ein nach erklärbaren Regeln funktionierender, abstrakter und mechanischer Apparat angesehen wird, dann sperrt man mentale Prozesse, die persönlich sind und auf Fühlen und Urteilen basieren, aus.

Sacks sieht eine Analogie zwischen der gegenwärtigen kognitiven Neurologie und Psychologie, die auf das Abstrakte und Berechenbare bauen, aber das Urteilende, das Besondere, das Persönliche meiden und dem armen Dr. P., der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Dr. P. war in der Lage, winzige Details an einem Menschen wahrzunehmen und festzuhalten, aber er konnte sich an kein Gesicht erinnern. Er analysierte die visuelle Welt wie ein Computer, indem er sich an charakteristische Merkmale und schematische Beziehungen hielt, ihm fehlte aber die Fähigkeit, die Essenz der Dinge zu sehen.

„Kein Gesicht war ihm vertraut, kein einziges war für ihn ein «Du». Jedes von ihnen stellte für ihn ein «Es», eine Ansammlung von Elementen dar“⁴⁴.

Auch Ärzte dürften sich den Fehler nicht erlauben, Menschen in ihren Teilen, und nicht als Ganzes zu sehen. Die Persönlichkeit muss bei der Behandlung von Krankheiten ebenso in Erwägung gezogen werden wie organische Befunde und deren Analyse.

„Was macht denn eigentlich einen [Symptomkomplex] oder eine [neue Krankheit] aus? Der Arzt beschäftigt sich nicht, wie der Naturwissenschaftler, mit einer Vielfalt verschiedener Organismen, die theoretisch einer durchschnittlichen Umgebung auf durchschnittliche Weise angepasst sind, sondern nur mit einem einzigen Organismus, nämlich dem des Menschen, der seine Identität unter widrigen Umständen zu bewahren sucht.“⁴⁵

In der klassischen Medizin fasst man den menschlichen Körper – dem mechanistischen Denken der Neuzeit unter dem Einfluss von Descartes, Locke und Newton entsprechend – als Maschine auf. Die Übertragung des Maschinenbegriffs aus der klassischen Mechanik auf den menschlichen Organismus der Medizin erlaubte, den Körper als einen zwar komplexen, aber überschaubaren, nach bekannten Gesetzmäßigkeiten funktionierenden Gegenstand zu verstehen, metaphysische Einflüsse konnten ausgegrenzt werden. Krankheiten sind in diesem Konzept interne Betriebsstörungen, die lokalisiert und gezielt behandelt werden können. Sacks weist jedoch darauf hin, dass die Funktionsprinzipien einer unbelebten Maschine nicht

⁴³ Sacks, Oliver: Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Rowohlt Verlag Reinbek bei Hamburg 2009, S. 21.

⁴⁴ Ebd., S. 31.

⁴⁵ Ivy McKenzie zitiert nach Oliver Sacks in: Ebd., S. 21.

ohne weiteres auf den lebendigen menschlichen Organismus übertragen werden können. Krankheiten sind nicht nur einfach Abweichungen von der Norm – und damit negativ konnotiert –, sondern sie sind komplexe individuelle Vorgänge, die durch physische, psychische, soziale, aber auch spirituelle Bedingungen beeinflusst werden.

Oliver Sacks Krankheitsverständnis und seine Kritik am naturwissenschaftlichen Modell stehen Christa Wolfs Vorstellungen von Krankheiten und ihrer Kritik an der heutigen Medizin sehr nahe. In ihren literarischen Werken sowie in ihren auf Ärzte tagungen gehaltenen Vorträgen *Krankheit und Liebesentzug* (1984) und *Krebs und Gesellschaft* (1991) wendet sie sich gegen eine „rein naturwissenschaftlich-physiologisch orientierte medizinische Haltung“⁴⁶ und tritt für eine empathische Annäherung an den Kranken ein. In beiden Texten übt sie Kritik an der Vernunftorientierung der modernen Medizin und lehnt eine Unterwerfung unter den aufklärerischen Ansatz als einzig denkbaren und ausschließlich möglichen ab.

„Kritikwürdig, ja bedenklich scheint mir an der naturwissenschaftlich-technischen Seh- und Denkweise nichts zu sein außer der Tendenz, nur noch diejenigen Fakten, die sie zutage fördert, für „real“ zu halten; nur noch, was sie bezeichnen kann, für existent.“⁴⁷

Der Wolfsche Ansatz geht davon aus, „daß nämlich der Arzt nicht einen Blinddarm, eine Galle oder einen Krebs zu behandeln habe, sondern den »ganzen Menschen«. Die Person, ja sogar: die »Persönlichkeit«⁴⁸. Wenn der Arzt sich aber nur auf die Organe, Moleküle und chemischen Vorgänge konzentriert und die Wichtigkeit der menschlichen Psyche nicht mit einbezieht, wird die Heilung des Menschen nur erschwert. Solange die Seele „als Störfaktor“⁴⁹ bei der Suche der Krankheitsursache ausgeklammert wird, kann eine vollständige Heilung nur mühsam oder gar nicht erfolgen. Die Blindheit des Spezialisten, der die Existenz und den Einfluss der Seele als immaterielles Störmanöver⁵⁰ versteht, wird in *Leibhaftig* heftig kritisiert.

„Mir fällt ein, die Seele finden Ihre Chirurgen niemals, so tief sie auch schneiden mögen. Und deshalb glauben sie nicht an sie.“⁵¹

Auch wenn die Ärzte keine eindeutige Erklärung für den Zusammenbruch der Patientin liefern können, tun sie sich schwer, zuzugeben, dass außer organischen auch psychische Faktoren im Spiel sein können. Leichter ist es, alles auf die Keime und Bakterien zu schieben, auch wenn sie nur einen Teil der Krankheitsursache ausmachen. Das Vertrauen in empirische Untersuchungen beantwortet nur das „Was“ der Krankheit, nicht das „Warum“. Die Instrumente messen nur „eine“ Wirklichkeit; wenn man aber ein Organ aus seinem

⁴⁶ Christa Wolf: *Krankheit und Liebesentzug* (des Weiteren: KuL), in: D, S. 729.

⁴⁷ KuL, S. 733.

⁴⁸ KuG, S. 119.

⁴⁹ L, S. 161.

⁵⁰ L, S. 161.

⁵¹ L, S. 160.

Beziehungsfeld herauslöst und es ohne Emotionen untersucht, verkennt man es womöglich in seinen wesentlichen Qualitäten, „zum Beispiel in ihrer überraschenden Indeterminiertheit“⁵². Christa Wolf weist auf die Erkenntnisse des Physikers Hans Peter Dürr hin: Ihm zufolge geben statistische Durchschnittswerte nur Auskunft über das mögliche Verhalten sehr vieler Teilchen in einer begrenzten Zeit; wie sich jedoch ein einziges Teilchen verhält, ist nicht vorherzusehen. Zukunft ergibt sich nicht aus der linearen Entfaltung der Gegenwart, sie ist die „»zukünftige Gegenwart«: eine echte Neuschöpfung“⁵³, auch wenn jede Gegenwart gewisse Realisierungsmöglichkeiten für die nachfolgenden Gegenwarten in sich birgt. Für den kranken Menschen heißt das, dass die Krankheit jedes Einzelnen sehr individuell betrachtet werden muss: in Abhängigkeit von all seinen Konflikten, mit denen er sich im Laufe seines Lebens auseinanderzusetzen hatte. Denn nur eine „ganzheitliche Medizin“, die den Menschen nicht in Soma und Psyche aufteilt, wird in der Lage sein, den Menschen als ein Ganzes in umfassenden Zusammenhängen zu erfassen.

In dieser Art der Betrachtung sollte es laut Christa Wolf Berührungspunkte zwischen Mediziner*innen Wissenschaftlern im Allgemeinen und Künstlern geben. Die Trennung der „Wege von Wissenschaft und Kunst“⁵⁴ könnte aufgehoben werden, wenn Ärzte sich einen ähnlichen Blick wie Kunstschaffende aneignen würden: Die Qualität eines Kunstwerkes ergibt sich nicht aus der Genialität seines Sujets, sondern aus dem tiefbohenden Blick des Künstlers, der fähig ist, das Leben in differenzierten Nuancen wahrzunehmen und es in all seinen Facetten wiederzugeben⁵⁵. Die heutige Wissenschaft geht aber „nicht vom Zusammenhang der Dinge aus, [...] sondern von einzelnen Disziplinen“⁵⁶. Christa Wolf legt ihre Kritik Kleist in den Mund, wenn sie ihn sagen lässt, wie traurig ihn „diese zyklische Einseitigkeit“ mache⁵⁷.

Bestimmte medizinische Diskurse des 21. Jahrhunderts wie die holistische Betrachtungsweise, die den Menschen als ein nach außen offenes Wesen sehen, nähern sich nun dem Ideal langsam an. Die holistische Medizin baut auf den aristotelischen Satz „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“ und geht von der Erkenntnis aus, dass der Mensch ein Gefüge wechselseitiger Beziehungen zwischen seinen Teilen (Körper – Seele – Geist), der sozialen Umwelt (Mitmenschen und Gesellschaft), der natürlichen sowie künstlichen Umwelt (Technik, Wissenschaften, Kultur) und schließlich dem Übersinnlichen (Religion, Glaube) ist. Die Lebensgeschichte des Patienten wird weder ignoriert wie in der konventionellen Medizin, noch forciert interpretiert wie in der konventionellen Psychoanalyse, sondern zum Gegenstand der Betrachtungen gemacht.

⁵² KuG, S. 132.

⁵³ KuG, S. 132.

⁵⁴ KON, S. 100.

⁵⁵ Wie es dem Maler des Ölgemäldes im Salon des Hauses der Geschwister Brentano gelungen ist, der durch die sorgfältigen Schattierungen von Grün einer einfachen Landschaft „unglaubliche Gliederung, Tiefe und Heiterkeit zu geben“ wusste. In: KON, S. 21.

⁵⁶ Ebd., S. 100.

⁵⁷ Ebd., S. 101.

„Subjekt sein heißt Körper und Körpergeschichte (d.h. alle Interaktionsformen) zu eigen zu haben.“⁵⁸

Christa Wolf fordert eine neue Art der Begegnung zwischen Arzt und Patienten, um die Barrieren und die Kluft zwischen ihnen zu überwinden. Wenn die Sprache des Arztes von Polizei- und Militärterminologie bestimmt ist⁵⁹, löst sie beim Patienten, dem er Unterstützung geben müsste, nur Angst aus. Auch das familiäre und soziale Umfeld muss umdenken. Bei der Begegnung mit Krankheit dürfen Abwehr, Verleugnen, Verlassen nicht die vorherrschenden – gesellschaftskonform akzeptierten – Reaktionen sein. „Verständnis, Teilnahme und der Versuch, den anderen in seine Krise hinein zu begleiten“ muss unser Motiv sein, denn Krankheit – ob die eigene oder die der anderen – darf nicht nur als Einschränkung, sondern als Chance, als „Anstoß zu tieferer Nachdenklichkeit“ gesehen werden, „auf die Gefahr hin, sich selbst in Frage stellen zu müssen“⁶⁰. Wenn wir mit der Wahrheit einer schweren Krankheit nicht umgehen können, sind wir womöglich auch nicht in der Lage, uns unserer gesellschaftlichen Rolle zu stellen. Den Kopf in den Sand zu stecken heißt nichts anderes als Selbsttäuschung. Solange Schwäche und Zusammenbruch als Versagen und Niederlage begriffen werden, können wir die Möglichkeiten einer Selbstbefragung und Selbstfindung überhaupt nicht wahrnehmen.

Konfliktquelle Nr.3.: Technikgläubigkeit

Schon früh ist Christa Wolfs Interesse an dem technisch-naturwissenschaftlichen Fortschritt erkennbar. Der symbolträchtige Begriff von der „Nachricht“ zieht sich durch mehrere Texte, die die Einstellung der Autorin zum technischen Zeitalter sichtbar machen. Im *Geteilten Himmel* verbreitet die Nachricht aus dem Mund eines Jungen, dass die Russen einen Mann im Kosmos hätten, Hoffnung. „Dadurch bekam alles, was bisher geschehen ist, seinen Sinn“⁶¹: Die Anstrengungen der Waggonbauer, die unermüdlichen Einsätze der einfachen Menschen, um am Fortschritt und Ausbau mitzuwirken, trugen reiche Früchte. Nicht einmal die misslungene Testfahrt einer Lokomotive parallel zur Weltraumfahrt entmutigt die Arbeiter. Der Raumflug Gagarins wird als Zeichen für die Lösbarkeit aller Probleme der jungen DDR gedeutet. Einzig Manfred kann sich an der Freude nicht beteiligen. Er wittert eine Propagandaschlacht um den ersten Kosmonauten, deren einziger Zweck sein wird, die Missstände des Alltags zu verdecken, um der Realität nicht ins Auge blicken zu müssen. Sich Illusionen zu ergeben und

⁵⁸ Peter Orban zitiert nach N. Koskinas in: Nikolaos-Ioannis Koskinas: „Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.“ Königshausen & Neumann Würzburg 2008, S. 201.

⁵⁹ KuG, S. 125: Christa Wolf zitiert Adolf Muschg, der Krebs als eine "Krankheit in Anführungszeichen" bezeichnete ("Wunderwaffe gegen Krebs am Horizont", „Generalangriff auf Tumor mit Laserstrahlen“, „Geschwulst-Stützpunkt eröffnet die Schlacht gegen den Krebs“, usw.).

⁶⁰ KuG, S. 122.

⁶¹ GH, S. 111.

überflüssige Hoffnungen zu hegen liegt ihm fern. Doch wird Manfred noch als Kleinkrämer angesehen, Wendland reagiert aus Taktgefühl nicht, Rita schweigt aus Scham und Zorn. Noch ist Manfreds Unfähigkeit zur Begeisterung ein Störfaktor.

Christa Wolfs Zerrissenheit zwischen Glauben an der Notwendigkeit des Fortschritts und Skepsis gegenüber menschlichem Übermut zeigt sich schon in dieser, 1963 geschriebenen Szene. Mit den Jahren gewinnt die zunächst noch willkommene Nachricht eine immer zwiespältigere Konnotation.

Christa T. und ihre Freundin treten nachts auf den Balkon, um den neuen Stern entlangziehen zu sehen⁶². Den verordneten Glauben an das wissenschaftliche Zeitalter sollte jeder verinnerlichen, die Aufbruchsstimmung sollte jeden erfassen. Wenn aber die Technik und die Anwendung des Wissens den menschlichen Maßstab verlieren, droht gerade diese Technik seine Schöpfer zu vernichten. Christa T. hält dem Zukunftsglauben die Arbeit an sich selbst entgegen: „eine Nachricht [...] aus dem innersten Innern, jener tiefsten Schicht, in die man schwerer vordringt als unter die Erdrinde oder in die Stratosphäre, weil sie sicherer bewacht ist: von uns selbst.“⁶³ Für die Entwicklung des Menschen soll nicht die technische Leistung bedeutsam sein, sondern die Selbstbefragung und Selbstfindung in der von Technik und Ökonomie beherrschten und bedingten Zeit.

Am 26. April 1986 explodierte der Reaktor 4 im sowjetischen Kernkraftwerk Tschernobyl. Infolge dieser bislang größten technischen Katastrophe starben viertausend Menschen, etwa 3,5 Millionen Menschen wurden in irgendeiner Weise davon betroffen. Auch wenn das Atomkraftwerk stillgelegt wurde, weiß man heute immer noch nicht, wie lange Mensch und Natur mit den Auswirkungen der nuklearen Katastrophe zu leben haben.

In der Erzählung *Störfall*, die unmittelbar nach dem Unfall geschrieben wurde, wird die Katastrophe zum Auslöser eines Gedankenflusses über die Auswirkungen der von Menschen nicht mehr beherrschbaren Technik. Auch wenn das Reaktorunglück im gesamten Text sehr präsent ist – obwohl es trotz des starken Gegenwartsbezugs nicht konkret, nur als DIE NACHRICHT, benannt wird⁶⁴ –, wäre es eine zu einseitige Interpretation, die Erzählung nur auf die Erörterung der Zwiespältigkeit von Technik zu reduzieren. Vielmehr geht es der Autorin darum, die Katastrophe zum Anlass zu nehmen, um über die menschliche Natur und über den Verlust der Humanität in einer technikbesessenen Welt zu reflektieren. Schon im *Kassandra*-Projekt dachte Christa Wolf über die Ursprünge menschlichen Zerstörungsdranges nach. In *Störfall* wird das positive Menschenbild noch einmal grundlegend hinterfragt, indem die Autorin der Frage nachgeht, „an welchem Kreuzweg [...] womöglich die Evolution bei uns Menschen fehlgelaufen [ist], daß wir Lustbefriedigung an Zerstörungsdrang gekoppelt haben“⁶⁵.

Im psychischen Apparat des Menschen stellte Freud zwei koexistierende Grundtriebe fest: Eros und Thanatos, Lebenstrieb und Destruktionstrieb (Todestrieb).

⁶² ND, S. 180.

⁶³ ND, S. 222.

⁶⁴ S, S. 11.

⁶⁵ S, S. 67.

„Das Ziel des ersten ist, immer größere Einheiten herzustellen und so zu erhalten, also Bindung, das Ziel des anderen im Gegenteil, Zusammenhänge aufzulösen und so die Dinge zu zerstören.“⁶⁶

Die beiden Grundtriebe wirken gegeneinander oder kombinieren sich miteinander, was die ganze Buntheit der Lebenserscheinungen ergibt.

Christa Wolf arbeitet in diesem Spannungsfeld, wenn sie die Operation des Bruders der Ich-Erzählerin und das Reaktorunglück zum Ausgangspunkt ihrer Reflexionen über das Verhalten des Menschen macht. Die Ambivalenz der Wissenschaft spiegelt die Doppelnatur des Menschen wider: Während es sich auf der einen Seite um „die zerstörende Kraft der unbeherrschten Technik, bis hin zur drohenden Vernichtung der Menschheit“ handelt, geht es auf der anderen (da der Bruder dank der gleichen Technik wieder gesund wird) um „die potentiell lebensbewahrende, hier der chirurgische Technik“⁶⁷.

Der Mensch hat das Bedürfnis danach, starke Gefühle zu erleben und geliebt zu werden. Gelingt es ihm nicht, dann sucht er nach Ersatzbefriedigung:

„[...] die ganze atemlos expandierende ungeheure technische Schöpfung Ersatz für Liebe.“⁶⁸

Jeder braucht Bindungen zu anderen Menschen. Ist man von menschlichen Kontakten isoliert wie die Wissenschaftler von „Star Wars“, abgeschottet in Livermore in ihrem Sternkriegslaboratorium, dann findet man eine Art Kompensation in Form von Pseude-Bindungen und bastelt versessen an Bomben und Vernichtungswaffen. Peter Hagelstein repräsentiert die Generation der jungen Wissenschaftler, die wie Faust nach immer mehr streben: im Gegensatz zu Goethes Faust aber, der Wissen gewinnen wollte, wollen die modernen Fausts nur noch Ruhm. Hagelstein hat sich zum Ziel gesetzt, mit der Erfindung eines Röntgenlasers für wissenschaftliche Zwecke den Nobelpreis zu holen. Obwohl ihm Bomben eigentlich verhasst sind, braucht er sie dazu, seine Röntgenlaser anzutreiben.

In den Wissenschaftlern und in ihren Methoden ist der „Störfall“ angelegt: Sie schreiten von Erkenntnis zu Erkenntnis, jedoch nur unter den Zwängen des Strebens nach Anerkennung. Das große Ziel, mit ihren Ergebnissen tatsächlich der Menschheit zu dienen, verloren sie schon längst aus den Augen. Ein Ende des Größenwahns ist nicht abzusehen, ein Weg zur Umkehr höchstunwahrscheinlich. Auch die die Kernspaltung erforschenden Physiker sahen lange nicht, wohin ihre Forschungsergebnisse führen. Ein Ausstieg war ihnen irgendwann dann nicht mehr möglich und - obwohl sie sich heute der Folgen ihrer Handlungen vollkommen bewusst sind – halten sie weiter daran fest.

⁶⁶ Sigmund Freud *Gesammelte Werke* (Hrsg. Anna Freud) Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt a.M. 1999, Bd. 17, S. 70-71.

⁶⁷ Ziller, Ursula: Christa Wolf: Störfall. Nachrichten eines Tages. In: Kaiser, H. u. Köpf, G.: *Erzählen. Erinnern.* Verlag M. Diesterweg Frankfurt a.M. 1992 s. 357.

⁶⁸ S, S. 36.

Hätten die Wissenschaftler mehr soziale Verpflichtungen und würden sie an alltäglichen Verrichtungen („Einen Säugling trockenlegen. Kochen, einkaufen gehen, mit einem Kind auf dem Arm oder im Kinderwagen. Wäsche waschen, aufhängen, abnehmen [...] Ein krankes Kind pflegen. Ihm Geschichten erfinden. Lieder singen.“⁶⁹) Freude empfinden und diese Tätigkeiten nicht als Zeitvergeudung ansehen, dann wüssten sie den Grad der technischen Risiken für die Menschheit besser einzuschätzen und würden mit den technischen Errungenschaften verantwortungsvoller umgehen. Bemerkenswert ist, dass die Mehrheit der aufgezählten Tätigkeiten Kinder betreffen. Offenkundig glaubt die Ich-Erzählerin, selbst zweifache Mutter, dass die Verantwortung für die Kinder bei den Menschen eine lebensnähere Haltung mit mehr Menschenverstand ermöglichen würde und auch bei den Wissenschaftlern bewirken würde, dass sie sich der Konsequenzen ihres Tuns bewusst wären. Ihre Meinung wird dann ausgerechnet einem jungen Mann namens Prochnow in den Mund gelegt:

„Ihm kann keiner erzählen, daß die Menschheit erschaffen und verurteilt wurde, all die Mühen ihrer Entwicklung auf sich zu nehmen, all das zu ertragen, was sie ertragen mußte, um sich dann am Ende selbst zu vernichten. Das kann mir keiner erzählen, hat er gesagt. Das soll glauben, wer keine Kinder hat. Ich habe drei Kinder. Ich glaub das nicht.“⁷⁰

Hagelstein gelingt der Ausbruch aus der Maschinerie: er verlässt die Forschungsstation in Livermore. Anders als im Grimmschen Märchen, in dem Brüderchen und Schwesterchen nur friedlich zusammenleben möchten, dies ihnen aber durch den Fluch der Stiefmutter nicht gegönnt ist („Es war ein Verhängnis, daß man entweder verdursten oder sich in ein wildes Tier verwandeln sollte [...]“⁷¹), bricht er mit festgeschriebenen Rollen und ergreift die Möglichkeit des Umdenkens. Es gelingt ihm den für unausweichlich gehaltenen Weg der Zerstörung zu verlassen. Dass Christa Wolf die im Motiv des Märchens von *Brüderchen und Schwesterchen* festgelegte Zerrissenheit in das Handlungsgefüge integriert, vermittelt eine den Märchen allgemein innewohnende Hoffnung: Alles wird gut.

Christa Wolf empfindet die inhumane, nicht mehr der Menschheit, sondern nur noch dem Selbstzweck dienende Wissenschaft als bedrohlich. Die Verantwortung für die Katastrophe und für die Fehlentwicklung der Wissenschaften will sie aber nicht allein den Wissenschaftlern aufbürden. Vielmehr geht es ihr bei der Kritik am technischen Fortschritt darum, menschlichen Ängsten auf den Grund zu gehen und nach den Ursprüngen des menschlichen Zerstörungsdranges zu fragen. Das Hinterfragen des Selbst ist dabei unausweichlich. Denn die Wahrnehmung der eigenen Mitverantwortlichkeit und die Bewusstwerdung der eigenen Rolle in der Gesellschaft ist Voraussetzung, um die Spannung des Ichs aufzuheben.

⁶⁹ S, S. 35.

⁷⁰ S, S. 39.

⁷¹ S, S. 74.

Fazit

Christa Wolfs Geschichten sind Geschichten „der sprechenden Krankheiten“⁷². In ihren vielschichtigen Deutungsmöglichkeiten sind Krankheiten ein unerlässlicher Bestandteil der Erzählstruktur und bilden zugleich ein literarisches Leitmotiv in ihrem Gesamtwerk. Die Rede von Krankheit ist bei Christa Wolf keine Allegorie, Krankheit ist keine Metapher für die defekte Gesellschaft. Krankheiten müssen vielmehr als Metaphern für die unlösbaren Konflikte des Individuums mit sich selbst, mit ihren Mitmenschen und den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen verstanden werden.

„Viel später erst, heute, weißt du, was jene »unlösbaren« Konflikte bedeuten: Daß man sich zwischen zwei einander ausschließenden Arten von Moral, die man beide auf sich bezieht, entscheiden muß, um nicht zerrieben zu werden.“⁷³

Konflikte müssen gedeutet werden als Situationen, in denen der Mensch zwischen zwei Polen hin- und hergerissen wird: dem einen, von gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen geprägten, und dem anderen, von eigenen Vorstellungen und den Erwartungen an sich selbst bestehenden. Christa Wolfs Figuren sind keine Rebellen. Sie sind stille Kämpfer, die nicht durch kopflose Umwälzungen Neues bewirken wollen; laute Statements und schnelles Handeln erwartet man von ihnen vergebens. Es sind Figuren, die gewaltlos und behutsam die vorhandenen Verhältnisse verbessern und dabei möglichst niemandem Schaden zufügen wollen. Diese Mischung aus dem Willen zur Veränderung und gleichzeitiger Zurückhaltung birgt aber Gefahren in sich. Unterdrückte Gefühle, Enttäuschungen und das Gefühl, mit gefesselten Händen zu handeln, sind das Ergebnis. Man will – oft über eine lange Zeit – diese Gefühle ignorieren und unterdrücken. Der Körper macht irgendwann nicht mehr mit und rebelliert in Form von Krankheit. Durch die Krankheit erhält der Mensch aber die Möglichkeit, in sich zu gehen und über Selbsttäuschungen nachzudenken, gelebtes und noch zu lebendes Leben zu durchdenken. Viele der Wolfschen Figuren erleben die Konfrontation mit Krankheit und Leid als persönlichkeitsbildende Kraft und nutzen sie als die Chance zum Neuanfang oder als Bereicherung ihres Selbst. Wolfs Krankheitsverständnis weist somit Ähnlichkeiten zu Nietzsches Auffassung von Krankheit auf, der von der Unentbehrlichkeit von Krankheiten überzeugt war, wenn man zu einem tieferen Verständnis und geistiger Vertiefung gelangen möchte⁷⁴. Wolfs Überzeugung, dass Krankheiten seelisches Leiden ausdrücken, reiht sich in eine lange literarische Tradition ein. Die Romantiker gingen davon aus, dass Vorgänge des Körpers Ausdruck seelischer Prozesse sind und ihr höchstes Ziel war es, die Einheit des Körpers, des Geistes und der Seele zu schaffen. Krankheit wurde in der Romantik als Schlüssel zum Unbewussten und als klärende Kraft geschätzt⁷⁵.

⁷² Jörg Magenau: Christa Wolf. Eine Biographie. Rowohlt Taschenbuchverlag 2003, S. 440.

⁷³ KM, S. 178.

⁷⁴ Hierzu: Fernand Hoffmann: Thomas Mann als Philosoph der Krankheit. Versuch einer systematischen Darstellung seiner Wertphilosophie des Bionegativen. Luxemburg 1975, S. 144f.

⁷⁵ Ebd., S. 133f.

Krankheit ist bei Christa Wolf nichts Unveränderbares, in sich Starres, sondern die Voraussetzung dafür, Vorhandenes verändern zu können. Der Konflikt ist unvermeidbar, aber nicht hoffnungslos. Das Sich-Herantasten an den *blinden Fleck*⁷⁶ in sich selbst, aber auch in der Gesellschaft ist der wesentliche Zweck der Krankheitsthematik in der Prosa Christa Wolfs. Insofern ist Krankheit immer mit einer schonungslosen Kritik an der modernen Industriegesellschaft verbunden, sowohl im Westen als auch im Osten. Wenn man der Forderung, nach Wahrhaftigkeit zu streben und sich selbst gegenüber ehrlich zu sein, Genüge tun würde, könnte man in jeder gesellschaftlichen Form die Grundvoraussetzungen für wirklich humane Lebensbedingungen schaffen. Solange dies aber nicht geschieht, solange es Gesellschaftssysteme gibt, die sich vom Menschen entfernt haben, wird immer wieder einer krank werden.

Krankheit dient als Warnsignal für den Einzelnen, aber auch für eine ganze Gesellschaft, die krankmachende Verhältnisse geschaffen hat, ist es ein Zeichen dessen, dass sie wieder zu sich finden muss. Christa Wolf bietet keine Alternativen zu bereits existierenden Gesellschaftsformen, ihre Ratlosigkeit im Hinblick auf ganz neue, noch nie gelebte, aber denkbare Gesellschaftsordnung ist oft bemerkbar⁷⁷. Sie führt aber vor Augen, was nicht lebbar ist und fragt sich, wie diese einmal eingeschlagene Richtung zu ändern wäre.

Neben der persönlichkeitsstärkenden und gesellschaftskritischen Funktion der Krankheitsbilder ist darin auch Wissenschafts- und Medizinkritik zu erkennen. Christa Wolf lässt keinen Zweifel daran, dass die Errungenschaften der naturwissenschaftlichen Disziplinen und der Medizin, die einem besseren Leben des Menschen dienen, unverzichtbar sind. Sie weist aber darauf hin, dass die starke Orientierung auf die Ratio und die Technik den Menschen als fühlendes Wesen von vornherein ausklammert. Eine menschenwürdigere Wissenschaft ist erforderlich, die den Menschen nicht in Teile aufspaltet und sich nicht nur für einen Teil, nämlich den Körper, interessiert; eine andere, breiter angelegte Wissenschaft ist gefragt, die eine ganzheitliche Betrachtung des Menschen nicht scheut. Christa Wolf wundert sich darüber, dass die Wissenschaftler so wenig über den Menschen erfahren wollen, indem sie Vorgänge in der Seele gar nicht beachten. Der Mensch besteht nicht nur aus Materie, er ist eine Summe seines körperlichen Befindens und der seelischen Verfassung.

„Gesundheit bedeutet vollständiges physisches, psychisches und soziales Wohlbefinden und nicht nur Nichtvorhandensein von Krankheiten und physischen Schädigungen.“⁷⁸

⁷⁶ Christa Wolf: „Jeder Mensch erfährt, - wenn er sich überhaupt erfährt - daß er in jedem Stadium seines Lebens einen blinden Fleck hat. Etwas, was er nicht sieht. Das hängt mit seiner Wahrnehmungsfähigkeit, mit seiner Geschichte zusammen. Und so hat auch eine Gesellschaft oder eine Zivilisation einen blinden Fleck. Genau dieser blinde Fleck bringt die Selbstzerstörung hervor.“ (zitiert nach B. Greiner: Wer spricht? Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf, in: Bernhard Greiner: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 1986)

⁷⁷ Mit Ausnahme von der Frauengesellschaft in den Höhlen der Ida-Berge in *Kassandra*, der aber keine Langlebigkeit beschert wurde.

⁷⁸ Präambel zum Statut der Weltgesundheitsorganisation (WHO) der UNO, ratifiziert am 7.4.1984. auf der Internetseite <http://www.psychologie.uni-oldenburg.de/fachschaft/scripte/ABO/04aat041101.pdf>, Stand am 25.1.2009.

Wenn sich die Medizin allein auf physische Symptome beschränkt und die Psyche für ein unwissenschaftliches Terrain erklärt, wird es ihr nie gelingen, den Menschen in seinem Wesen zu verstehen.

Christa Wolf ist keine Ärztin und sie maßt sich auch nicht an, geeignete Antworten auf die Frage zu liefern, wie Wissenschaft und Medizin menschenwürdig arbeiten sollten. Sie kann keinen Schmerz lindern und schon gar nicht heilen. Als Autorin benennt sie die Schmerzen und versucht herauszufinden, wie sie entstanden sind. „Benannt, gebannt“⁷⁹, wie es in *Leibhaftig* heißt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Reimann, Brigitte / Wolf, Christa: Sei begrüßt und lebe. Eine Freundschaft in Briefen 1964 –1973. Aufbau Taschenbuch Verlag Berlin 1999
- Sacks, Oliver: Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte. Rowohlt Taschenbuch Verlag Reinbek bei Hamburg 2009
- Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Rowohlt 1968 (GH)
- Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. Mitteldeutscher Verlag, Halle/Saale 1968 (ND)
- Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Sammlung Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1979 (KM)
- Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1994 (KON)
- Wolf, Christa: Cassandra. Erzählung. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1993 (K)
- Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetikvorlesungen. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1993 (VEK)
- Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. Luchterhand Literaturverlag München 2001 (S)
- Wolf, Christa: Auf dem Weg nach Tabou. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1996
- Wolf, Christa: Medea. Stimmen. Deutscher Taschenbuch Verlag München 1999 (MS)
- Wolf, Christa: Leibhaftig. Luchterhand Literaturverlag München 2002 (L)
- Wolf, Christa: Werke Band 4 (Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1959-1974) + Band 12 (Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1987-2000), Hrsg.: Sonja Hilzinger. München 1999-2001
- Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959- 1985 Band 1 + 2. Luchterhand Literaturverlag Frankfurt am Main 1990 (D)
- Wolf, Christa: Ein Tag im Jahr 1960-2000. Luchterhand Literaturverlag München 2003 (TiJ)

Sekundärliteratur:

Sind Sie noch Leitfigur, Frau Wolf? Christa Wolf über Medea, Sündenböcke, Zerstörungslust, Wahrnehmungsblockaden, die Krise unserer Zivilisation. In: Der Tagesspiegel, 30.4.1996

⁷⁹ L, S.93.

- Barner, Wilfried (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2. Auflage: Auf dem neuesten Stand – fortgeführt bis zur Jahrtausendwende. C.H. Beck 2006
- Caspari, Martina: Im Kern die Krisis. Schuld, Trauer und Neuanfang in Christa Wolfs Erzählung »Leibhaftig«. In: Weimarer Beiträge. 1/2003. 49. Jahrgang, Passagen Verlag
- Freud, Anna (Hrsg.): Sigmund Freud Gesammelte Werke, Bd. 17 Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt a.M. 1999
- Geisler, Linus S.: Das Verschwinden des Leibs – die Krise des Körpers <http://www.linus-geisler.de/vortraege/0108loccum.pdf>
- Greiner, Bernhard: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen Verlag Peter Lang Frankfurt a.M. 1986
- Koerner, Swantje-Britt: Wenn der Staat im Leibe stecken bleibt. In: FAZ vom 22.2.2002
- Koskinas, Nikolaos-Ioannis: "Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus." Von Cassandra, über Medea, zu Ariadne: Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs. Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2008
- Magenau, Jörg: Christa Wolf. Eine Biographie. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2003
- Maus, Stephan: Cassandra im Kernspintomographen. In: Frankfurter Rundschau. Vom 20.3.2002. S. 5.
- Schmidt, Helmut: Das Gesetz des Dschungels. Die ZEIT Nr. 50. vom 4.12.2003.
- Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Carl Hanser Verlag, München Wien 1978
- Steingass, Hans-Peter: Neuropsychologie und Sucht <http://www.ahg.de/AHG/Standorte/Reimscheid/Service/Veroeffentlichungen/Hintergrund/Neuropsychologie.html>
- Ziller, Ursula: Christa Wolf: Störfall. Nachrichten eines Tages. In: Kaiser, Herbert u. Köpf, Gerhard (Hrsg.): Erzählen, Erinnern: deutsche Prosa der Gegenwart. Verlag Moritz Diesterweg Frankfurt am Main 1992, S. 354-371.
- <http://www.psychologie.uni-oldenburg.de/fachschafft/scripte/ABO/04aat041101.pdf>, Stand am 25.1.2009

Die Sehnsucht der Liebenden im lyrischen Werk von Nelly Sachs

Chiara Conterno

Einleitung

Sehnsucht ist ein sogenanntes Urwort. Wir begegnen ihr schon in der klassischen Antike, dann in den Varianten der gnostischen und neuplatonischen Mystik, weiterhin bei christlichen Kabbalisten und ferner, natürlich, in der Romantik.

Die vorliegende Untersuchung setzt sich mit der Sehnsucht der Liebenden bei Nelly Sachs (1891-1970) auseinander, wobei nur der Teil ihres lyrischen Werks betrachtet wird, der nach ihrer Auswanderung nach Schweden (1940) entstand. Zunächst wird in einem ersten Teil auf die Bedeutung der Sehnsucht in der Romantik eingegangen. Darauf aufbauend soll im zweiten Teil die Sehnsucht im Werk von Nelly Sachs analysiert werden. Im Fokus des dritten Teils steht eine besondere Nuance der Sehnsucht in Sachs' Werk, und zwar die Sehnsucht der Liebenden, die hier anhand einer Auswahl von Gedichten aufgezeigt und erläutert wird.

1. Die Sehnsucht in der Romantik

In der Romantik wurde Sehnsucht zu einem Schlüsselwort. In seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* hat August Wilhelm Schlegel auf den Ursprung der romantischen Sehnsucht hingewiesen: „So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahnung.“¹

Man muss aber unterstreichen, dass sich die Bedeutung der Sehnsucht im Laufe der Romantik stark verändert hat. In der Frühromantik entstand das Motiv der Sehnsucht aus dem Streben nach dem Unendlichen und der Vollkommenheit. Es handelt sich dabei um ein unbestimmtes, nicht eindeutiges Gefühl, das sich von Nostalgie unterscheidet. Während letztere den Wunsch nach etwas Bestimmtem und Vergangenen zum Ausdruck bringt, bedeutet die Sehnsucht das Streben nach etwas Unbekanntem, Unerreichbarem und Unbestimmtem.

Ein Autor der Frühromantik, in dessen Werk die Sehnsucht eine bedeutsame Rolle spielt, ist Novalis. Die entscheidende Erfahrung in seinem Leben war der Tod seiner Geliebten Sophie am 19. März 1797. In der ersten Verzweiflung über den Verlust der Geliebten wünschte Novalis,

¹ Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. In: Edgar Lohner (Hrsg.), *Kritische Schriften und Briefe V*. Stuttgart, 1966, S. 25.

ihr in den Tod zu folgen. Dann aber wurde der Gedanke an Sophie nicht zum Anlass, das Diesseits zu verlassen, sondern zum Medium mit dem Jenseits in Beziehung zu treten, um damit die Verbindung des endlichen Ich mit dem Unendlichen herzustellen. Die Liebe wurde zur Überwinderin des Todes. Diesbezüglich ist die oft zitierte Tagebuchnotiz vom 13. Mai 1797 aufschlussreich, die den Kern der *Dritten Hymne an die Nacht* bildet: „Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten – “².

Novalis' *Hymnen an die Nacht* entstanden zwischen 1798 und 1799. Von den sechs Hymnen ist es die dritte, die recht deutlich auf das Erlebnis am Grabe der Geliebten hinweist. Sie stellt die Urszene und den Keim für die anderen Hymnen dar. Sie beginnt mit „Einst da ich bittere Tränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine Hoffnung zerrann [...]“ und endet mit „seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte“³.

In der dritten Hymne erinnert Novalis an die Szene des Tagebucheintrags, weil sie ihm die Angst vor der Nacht und vor dem, was sie symbolisiert, genommen habe: Tod, Sinnlosigkeit, Abwesenheit, Leere, Verfinsterung.

So wird die Nacht zum Urelement des Menschen, das ihm die Möglichkeit der Erkenntnis schenkt. In der Nacht kann der Mensch sich mit der Gottheit und mit dem Jenseits vereinigen. Deswegen wird die Nacht zu der bevorzugten Tageszeit, in der der Dichter sich von allen Grenzen und Beschränkungen befreien und dichten kann.

In den *Hymnen an die Nacht* werden die Nacht und der Tod zu erlösenden Mächten. Das Erlebnis des Todes wird als Übertritt in eine metaphysische Sphäre empfunden. Wie aus den letzten Versen der ersten Hymne hervorgeht, ermöglicht die Nacht den Kontakt mit den Toten:

Du kommst, Geliebte, –
Die Nacht ist da –
[...]
Vorüber ist der irdische Tag
Und du bist wieder Mein.⁴

Das Unmögliche wird möglich. Durch Schlaf und Traum entfernt der Mensch sich von der beschränkten Alltagswelt, um in eine andere, unbegrenzte Sphäre einzutreten, in der die tote Geliebte gegenwärtig ist. Erst in dieser heiligen, unaussprechlichen und geheimnisvollen Welt ist die mystische Wiedervereinigung mit der toten Braut möglich.⁵

Ein anderes Werk, in dem man Novalis' Verständnis von Sehnsucht beobachten kann, ist der unvollendete Roman *Heinrich von Ofterdingen*. Dieser beginnt mit einem Traum der

² Novalis, Tagebücher und Briefe. In: Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel (Hrsg.), Werke. München, 1978, S. 463.

³ Novalis, Das dichterische Werk. In: Paul Kluckhohn/Richard Samuel (Hrsg.), Schriften. Darmstadt, 1960, S. 135.

⁴ Ebd., S. 132.

⁵ Vgl. Mahoney, Dennis F., Friedrich von Hardenberg (Novalis). Stuttgart, 2001, S. 28-47; S. 121-125; Vgl. Safranski, Rüdiger, Romantik. München, 2007, S. 109-123.

Hauptfigur: Heinrich träumt von fernen Zeiten und Orten voller Licht und Farben, er wandert durch Wälder und Landschaften, bis er sich auf einer blühenden Wiese befindet. Hier erlebt er eine zweite Taufe, und erst nach dieser Erfahrung kann Heinrich die blaue Blume sehen, von der ihm der Fremde erzählt hat. Er möchte sich ihr nähern, aber die Blume beginnt sich zu bewegen, sodass Heinrich sie nicht erreichen kann. Geheimnisvoll ist sowohl der Traum als auch die blaue Blume, nach der Heinrich eine tiefe Sehnsucht empfindet. Obwohl er nicht weiß, was diese Blume bedeutet, empfindet er ein unwiderstehliches Verlangen nach ihr. Heinrich drückt seine Sehnsucht nach der blauen Blume folgendermaßen aus: „Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben“ sagte er zu sich selbst; „fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken“⁶.

Die unerreichbare blaue Blume symbolisiert das Streben des romantischen Dichters nach dem Unendlichen, Unbestimmten, Vollkommenen, nach der Liebe und nach der Poesie. Diesbezüglich hat Fritz Martini betont, dass die blaue Blume durch Novalis zum „Symbol der unendlichen Sehnsucht nach dem geheimnisvollen, alles vereinenden und ausstrahlenden Urgrund der Wirklichkeit“⁷ geworden sei.

Auch in der Spätromantik taucht das Motiv der Sehnsucht wieder auf, jedoch unter einem anderen Zeichen: Sie ist zugleich Heimweh, Kindheitserinnerung, Wanderfreude, Wunsch nach der Ferne und Streben nach Gott. Beispiele dafür sind in Eichendorffs Gedichten zu finden. In *Lockung* fragt das lyrische Ich: „Kennst du noch die irren Lieder / Aus der alten, schönen Zeit?“⁸. Diese Lieder deuten auf die Sehnsucht nach der Jugend und der persönlichen Vergangenheit hin.

Ähnlich ist die Bedeutung der Sehnsucht in Eichendorffs gleichnamigem Gedicht *Sehnsucht*, das in dem Roman *Dichter und ihre Gesellen* enthalten ist. Das Gedicht wird von Fiametta gesungen, die darin ihre Sehnsucht nach der Heimat äußert:

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die über'm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.⁹

Die italienische Landschaft, die hier beschrieben wird, verleugnet ihre Vorbilder nicht: deutlich sind die Bezüge auf *Mignons Lied* aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, auf das Duett

⁶ Novalis, Das dichterische Werk. In: Paul Kluckhohn/Richard Samuel (Hrsg.), Schriften. Darmstadt, 1960, S. 195.

⁷ Martini, Fritz, Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1961, S. 328; Vgl. Mahoney, Friedrich von Hardenberg (Novalis), S. 126-131.

⁸ Eichendorff, Joseph von, Werke in einem Band. München, 2007, S. 88.

⁹ Eichendorff, Joseph von, Dichter und ihre Gesellen. In: Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach/Hartwig Schutz (Hrsg.), Werke. Frankfurt am Main, 1993, Band 3, S. 335.

Mignons und des Harfners *Nur wer die Sehnsucht kennt* sowie auf das Kapitel *Sehnsucht nach Italien* aus Tiecks und Wackenroders Roman *Herzensgießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Aus diesen Anklängen und Bezügen wird deutlich, dass die italienische Landschaft, die im Gedicht beschrieben wird, kein reales Italien meint, sondern ein Land der Sehnsucht und der Poesie.¹⁰

Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht* steht als Beispiel für die spätrömantische Lyrik. Ohne dass das Wort *Sehnsucht* im Gedichttext selbst erscheint, drückt das Gedicht eine elementare Sehnsucht nach Verwandlung und Bewegung aus, wie es aus dem Bild der Reise und der Wanderschaft hervorgeht.¹¹ Auch in diesem Gedicht spielt die Erinnerung eine wichtige Rolle, die durch das verwendete Tempus zum Ausdruck gebracht wird: das Erinnerte und das in der Erinnerung Gehörte gehen in eine endlose Gegenwart über.¹²

Das Gefühl der Sehnsucht kann auch die Wanderlust implizieren, die den Protagonisten in Eichendorffs Roman *Aus dem Leben eines Taugenichts* ergreift. Für ihn wird die bürgerliche Welt unerträglich, und wie ein Vogel, der aus seinem Käfig ausreißt, flieht er. Diese Reiselust stellt gewissermaßen eine ‚praktische‘ Antwort auf die unbestimmte Sehnsucht der Frühromantik dar. Der Taugenichts steht für den Grundtypus des spätrömantischen Künstlers, der in ewiger Sehnsucht und voll Wanderlust als Musikant und Sänger in die Ferne zieht.¹³

Das Zauberwort *Sehnsucht* hat also in der Spätromantik seinen ursprünglichen Sinn verloren. Es wurde zu einem Wort der Entsagung von der Wirklichkeit, zu einem Wort „der passiven Träumerei und der hilflosen Entfremdung“¹⁴. Infolgedessen zögerten die Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, es zu benutzen. Anders war es im Fall von Nelly Sachs. Sie verwendete das Wort *Sehnsucht*, indem sie dem Königswort seinen tiefen Sinn zurückgab, seine Bedeutung steigerte und erweiterte.¹⁵

2. Die Sehnsucht im Werk von Nelly Sachs

Nelly Sachs (1891-1970) verbrachte die ersten 40 Jahre ihres Lebens in Berlin. Geboren in einer deutsch-jüdischen Familie wuchs sie in einem assimilierten Milieu auf. Sie war ein zartes, fragiles und kränkliches Mädchen. Aus gesundheitlichen Gründen wurde sie von der staatlichen Schule abgemeldet und besuchte private Lehranstalten. Einen starken Einfluss auf ihr Leben hatte die Begegnung mit einem Mann, in den sie sich 1908 verliebte. Diese Liebesbeziehung wurde von der Familie verhindert, was eine geistige und körperliche Krise

¹⁰ Vgl. Frühwald, Wolfgang, Die Poesie und der poetische Mensch. Zu Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht*. In: Wulf Segebrecht (Hrsg.), *Gedichte und Interpretationen*. Stuttgart, 2007, Band 3, S. 381-393, hier 382.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 385-386.

¹² Vgl. Ebd., S. 391.

¹³ Vgl. Seidlin, Oskar, *Versuche über Eichendorff*. Göttingen, 1985, S. 54-73.

¹⁴ Holmqvist, Bengt, *Die Sprache der Sehnsucht*. In: Bengt Holmqvist (Hrsg.), *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt, 1977, S. 9-70, hier S. 10.

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 11.

in der jungen Frau auslöste. Sie war psychisch so angeschlagen, dass sie sogar die Nahrung verweigerte. Als ‚Medikament‘ empfahl ihr der Arzt, Gedichte zu schreiben, und so begann Nelly Sachs ihre dichterische Laufbahn.¹⁶

Sie hatte kaum Kontakte zu den Dichtern ihrer Zeit, aber sie setzte sich intensiv mit der deutschen Romantik auseinander. Aus sicherer Quelle wissen wir heute, dass Nelly Sachs Max Herrmanns Vorlesungen über Novalis besuchte. Ihre Freundin Gudrun Dähnert berichtet, wie begeistert Nelly Sachs davon war:

Wir unterhielten uns über Romantik und Prof. Max Herrmann von der Berliner Universität, den wir beide verehrten. Sie erzählte, daß sie ein Kolleg über Romantik bei ihm hörte, und daß er, als er über die „Hymnen an die Nacht“ von Novalis sprach, gesagt hätte: „Hier müssen wir die Schuhe ausziehen, denn nun betreten wir heiligen Boden.“¹⁷

Zur Zeit des Nationalsozialismus musste Nelly Sachs Deutschland verlassen. Am 16. Mai 1940 kam sie in Stockholm an, wo sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1970 lebte. Die Flucht nach Schweden stellte nicht nur einen Wendepunkt in ihrem Leben dar, sondern auch in ihrer Dichtung. Die Erfahrung der Schoah und der Auswanderung haben die Dichterin dazu veranlasst, eine Zäsur zu setzen, mit der sie ihren früheren Werken die Berechtigung aberkannte, weil sie sich deren bescheidener dichterischer Qualität und Originalität bewusst wurde.

In Schweden erschienen neun Sammlungen neuer Gedichte und zwei Sammelbände von Dramen, in denen die Sehnsucht nach den lieben Toten ein zentrales Thema darstellt.

Unter den lieben Toten sind vor allem die Mutter und der tote Bräutigam zu erwähnen. Die Identität des toten Bräutigams ist unklar – nur ihre Mutter soll wirklich gewusst haben, wer damit gemeint war. Höchst wahrscheinlich handelt es sich aber nicht um den Mann, dem Nelly Sachs 1908 begegnete. Einige Forscher und Bekannte von Nelly Sachs sind der Meinung, dass der tote Bräutigam ein Mann gewesen sein muss, den die Dichterin in den 30-er Jahren kennen lernte und der während der Zeit des Nationalsozialismus ums Leben kam. Wichtiger als die Identität dieses Menschen ist jedoch die Tatsache, dass die Dichterin ihn zu einer zentralen Figur ihres Werks machte.

Der Begriff Sehnsucht, der in der Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts als „Emotionswort und Relikt der Romantik“¹⁸ abgewertet wurde, wird zum Schlüsselwort im Werk von Nelly Sachs. Außerdem gehört das Wort Sehnsucht zusammen mit dem Wort Liebe zu den quantitativ dominierenden Wörtern in Sachs' Texten, wie Kerstens Konkordanz zeigt.¹⁹

¹⁶ Vgl. Fritsch-Viviè, Gabriele, Nelly Sachs. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg, 1993, S. 9-48.

¹⁷ Dähnert, Gudrun, Wie Nelly Sachs 1940 aus Deutschland entkam. In: Sinn und Form, 61 (2009), Heft 2, S. 226.

¹⁸ Sager, Peter, Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motivatik ihrer Lyrik. Bonn, 1970, S. 80.

¹⁹ Vgl. Kersten, Paul, Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Hamburg, 1970, S. 86a, 87a, 112a, 113a.

„Alles beginnt mit der Sehnsucht“²⁰ sagt der Titelheld im Drama *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*. In *Schon will Äußerstes auswandern* wird die Sehnsucht sogar zum Herrscher. Sie wird mit einem unsichtbaren Adler verglichen, der die zerrissene Beute zu seinem Nest führt. Anders gesagt, kontrolliert die Sehnsucht die Selbstverwirklichung des Menschen und bestimmt sein Leben.²¹

In einem Gedicht aus den vierziger Jahren hat Nelly Sachs den Engel der Bittenden angerufen, den Sand zu segnen, damit er die Sprache der Sehnsucht versteht und so neues Leben aus dem Tod entstehen kann:

Engel der Bittenden,
 segne den Sand,
 laß ihn die Sprache der Sehnsucht verstehen,
 daraus ein Neues wachsen will aus Kinderhand,
 immer ein Neues!²²

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass das Wort Sehnsucht bei Nelly Sachs nicht mehr abgewertet wird. Ganz im Gegenteil: Sehnsucht besitzt eine unermessliche Macht. Sie ist der Anfang von allem, die Quelle, aus der alles entsteht. Außerdem ist die Sehnsucht bei Nelly Sachs, wie Holmqvist bezüglich des Gedichts *Engel der Bittenden* ausführt, „die Triebkraft der ewigen Verwandlung, der allem Lebendigen – und auch der sogenannten toten Materie – innewohnenden Kraft zum “Neuen”“²³. Die Sehnsucht ist also nicht auf den Menschen allein beschränkt: Es handelt sich nicht um eine begrenzte Erlebniskategorie des Subjekts, sondern um ein kosmisch-universales Prinzip: „die singende Sehnsucht der fliegenden Sonnen“²⁴, „ferner Schöpfungstage / sprießende Sehnsucht –“²⁵. In der Sehnsucht ist der Wille zum Ausbruch aus Zeit, Raum und Form, die alle Existenz begrenzen, enthalten. In Sachs' Dichtung befindet sich alles noch Lebende in einer Konstanz des Suchens, in einem Zustand der Sehnsucht.²⁶

Um den Sinn des Schlüsselworts zu begreifen, ist auch das Gedicht *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden* aufschlussreich. Hier wird die Prinzessin als „sehnsuchtsverrenkt“²⁷ bezeichnet. Das Wort mag merkwürdig erscheinen; es hat aber nichts mit willkürlicher Wortkünstelei zu tun, sondern bezeichnet einen unbestimmt schmachthenden Zustand. „Sehnsuchtsverrenkt“, durch Sehnsucht verreimt: Hier wird die Sehnsucht als Aktivität

²⁰ Sachs, Nelly, *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*. In: Nelly Sachs, *Zeichen im Sand. Die Szenische Dichtungen der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main, 1962, S. 82.

²¹ „Sehnsucht ist der Herrscher / der unsichtbare Adler / zerreißt seine Beute / trägt sie nach Haus – “: Sachs, *Schon will äußerstes auswandern*. In: Nelly Sachs, *Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main, 1961, S. 372.

²² Sachs, *Engel der Bittenden*. Ebd. S. 74-75.

²³ Holmqvist, *Die Sprache der Sehnsucht*, S. 11.

²⁴ Sachs, *Musik in den Ohren der Sterbenden*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 149.

²⁵ Sachs, *Tänzerin bräutlich*. Ebd., S. 263.

²⁶ Vgl. Cervantes, Eleonore K., *Struktur – Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs*. Bern, 1982, S. 21-25.

²⁷ Sachs, *Im eingefrorenen Zeitalter der Anden*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 356.

hervorgehoben, „als eine Kraft, die ihre Wirkung offensichtlich auch brutal ausüben kann“²⁸.

Aus all diesen Erkenntnissen geht hervor, dass Nelly Sachs' Sehnsucht sich deutlich von der Sehnsucht der Spätromantik unterscheidet. Während für die Spätromantik die Sehnsucht nach der Ferne, nach den Regionen des Geheimnisvollen und Wunderbaren charakteristisch ist, erscheint Sehnsucht bei Nelly Sachs als transzendierter Grundantrieb für die Fahrt ins Staublose.²⁹

Nelly Sachs' Sehnsucht drückt den Wunsch des Menschen aus, sich von der Materie zu entbinden. Deswegen ist die Sehnsuchts-thematik oft mit der Staubthematik verbunden, wobei Staub Symbol alles Vergänglichen ist: „IM MORGENGRAUEN /[...]/ Beginnt die Sehnsuchtsstunde allen Staubes / Den der Tod verließ“³⁰.

Folglich wird die Sehnsucht zum Verbindungsglied zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. In *O du weinendes Herz der Welt*, zum Beispiel, wird sie die „brückenbauende“ genannt, weil sie verschiedene Astralkörper zusammen hält.³¹ Hier kommt ihre elementare Rolle zum Ausdruck. Nicht nur verbindet sie die Astralkörper, sondern wird unabdingbar, weil sie das Gleichgewicht des Universums garantiert.

Nelly Sachs benutzt auch andere Bilder, um die verbindende Funktion der Sehnsucht zu beschreiben. Beispielsweise wird sie zur „Strahlenstimme über die Felder der Trennung, die zum Wiedersehn ruft“³². Die Sehnsucht überwindet Grenzen und Hindernisse. Aufschlussreich ist die Synästhesie „Strahlenstimme“, worin zwei abstrakte Begriffe, nämlich Strahl und Stimme, verbunden werden. Da es sich um ein rational nicht erklärbares Wort handelt, werden so die metaphysischen Mächte der Sehnsucht umso mehr betont. In *Im Lande Israel* wird das Reich des Staubes mit dem des Staublosen durch eine „Heimwehleiter“ verbunden:

Und die verlorenen Erinnerungen suchen
die durch die Erde weissagend duften
und auf dem Stein schlafen
darin die Beete der Träume wurzeln
und die Heimwehleiter
die den Tod übersteigt.³³

Die Erwähnung des Steins, der Träume und der Leiter ruft die biblische Jakobsleiter in Erinnerung. Die Leiter wird zum Verbindungsglied vom Erdreich in das unsichtbare Universum. Sie übersteigt den Tod, führt zum überirdischen Reich.

Ihre überirdischen Konnotationen hängen damit zusammen, dass die Sehnsucht einen religiösen Ursprung hat. In *Abraham*, dem ersten Gedicht des Zyklus *Die Muschel saust*,

²⁸ Holmqvist, *Die Sprache der Sehnsucht*, S. 15-16.

²⁹ Vgl. Sager, Nelly Sachs. *Untersuchungen zu Stil und Motivik ihrer Lyrik*, S. 80.

³⁰ Sachs, *Im Morgengrauen*, wenn ein Vogel das Erwachen übt. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 30.

³¹ „O DU WEINENDES HERZ der Welt! / Auch du wirst auffahren / wenn die Zeit erfüllt ist. / Denn nicht häuslich darf die Sehnsucht bleiben / die brückenbauende / von Stern zu Stern!“. Sachs, *O du weinendes Herz der Welt*. Ebd., S. 79.

³² Sachs, *Vielleicht aber braucht Gott die Sehnsucht*. Ebd., S. 25.

³³ Sachs, *Im Lande Israel*. Ebd., S. 151.

wird der Erzvater dafür verantwortlich gemacht, dass die Menschen sich nach Gott sehnen.³⁴

Abraham wird als Ursprung der menschlichen Sehnsucht nach Gott betrachtet. Das bedeutet allerdings auch, dass die Sehnsucht ursprünglich das menschliche Verlangen nach Gott bezeichnet.

Die transzendierende Richtung des Schlüsselworts kommt in vielen Versen vor: „Im Errechnen des Staubes, / Tat manch einer schnell einen Sprung / Auf der Sehnsucht Seil“³⁵, „beflügelte Sehnsucht / hat ihren Schlüssel himmelwärts gedreht“³⁶. „Sehnsucht war deine Gebärde“³⁷ sagt man von der Tänzerin, die dann zum Schmetterling wird. Das letzte Beispiel ist sehr interessant: indem die Tänzerin sich harmonisch und elegant bewegt, verliert sie an Gewicht und gewinnt an Leichtigkeit und Anmut. Sie entfernt sich von der Erde und fängt an, in der Luft zu schweben und zu fliegen. Sachs' Tänzerinnen sind ähnlich wie die von Paul Klee, einem von Sachs sehr geschätzten Maler: leicht, zart, unkörperlich, luftig.

Die Worte Schmetterling und Sehnsucht sind auch in anderen Gedichten verbunden, zum Beispiel in *Wohin o wohin*.³⁸ Zum einen bringt die Verbindung Schmetterling – Sehnsucht die verwandelnde Kraft der Sehnsucht zum Ausdruck; zum anderen zeigt sie die zu folgende Richtung, und zwar den Weg zum unsichtbaren Universum.

Auch Elias, der „in Sehnsucht aufgefahren“³⁹ ist und „blutige Sehnsuchtsstücke“⁴⁰ hinter sich herschleifte, bringt die transzendierende Richtung der Sehnsucht zum Ausdruck. Die Erwähnung Elias' im Werk von Nelly Sachs geschieht fast immer im Zusammenhang mit seiner Himmelfahrt, die durch seine tiefe Sehnsucht bedingt wird. In *Verwelkt ist der Abschied auf Erden* ist Elia „auf der geheimnisvolle Landstraße zu Gott“⁴¹. Auch im Gedicht *O meine Mutter* wird Elias' Reise mit dem Geheimnis verbunden:

In meinen Armen liegend
kostest du das Geheimnis
das Elia bereiste –
wo Schweigen redet
Geburt und Sterben geschieht
und die Elemente anders gemischt werden –⁴²

Nach Sachs hat der Prophet das Geheimnis betreten, das heißt, er hat das Staublose, das Jenseits erreicht. Das wird von den drei letzten zitierten Versen von *O meine Mutter* bestätigt:

³⁴ „O du / der die Sehnsucht an den Horizont der unsichtbaren Himmel / heftete / die Engel in die Länder der Nacht berief – / die Beete der Träume bereitete / für die Schar der sich übersteigenden Propheten –“: Sachs, Abraham. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 88.

³⁵ Sachs, *Lange haben wir das Lauschen verlernt*. Ebd. S. 18.

³⁶ Sachs, *Halleluja bei der Geburt eines Felsens*. Ebd., S. 291.

³⁷ Sachs, *Die Tänzerin*. Ebd., S. 37.

³⁸ „WOHIN o wohin / du Weltall der Sehnsucht / das in der Raupe schon dunkel verzaubert / die Flügel spannt, / [...] / während die Seele zusammengefoldet wartet / auf ihre Neugeburt“: Sachs, *Wohin o wohin*. Ebd., S. 140.

³⁹ Sachs, *Der Marionettenspieler*. Ebd., S. 41.

⁴⁰ Sachs, *Immer noch Mitternacht auf diesem Stern*. Ebd., S. 204.

⁴¹ Sachs, *Verwelkt ist der Abschied auf Erden*. Ebd., S. 112.

⁴² Sachs, *O meine Mutter*. Ebd., S. 135.

Elias erreicht einen Ort, wo die menschlichen Kategorien und Gedanken nicht mehr gültig sind. Es handelt sich um einen Bereich, der sich rationaler Erkenntnis entzieht. Das bestätigt, dass das Ziel der Fahrt, der Reise das Staublose ist.

Dass die Sehnsucht religiöse und transzendente Züge trägt, wird in anderen Passagen deutlich: „Alles ist Heil im Geheimnis / und lebendig aus der Quelle / wuchs die Sehnsucht / durch die Geschöpfe“⁴³, „heilige Sehnsucht“⁴⁴, „der heiligen Geometrie der Sehnsucht“⁴⁵.

Ihre Kraft ist so unermesslich, dass sie allgegenwärtig ist. Deswegen hat sie auch Anteil daran, dass der Kosmos Sehnsucht entfaltet und mit in den Transzendierungsprozess einbezogen wird:⁴⁶

Vielleicht aber braucht Gott die Sehnsucht, wo sollte sonst sie auch bleiben,
Sie, die mit Küssen und Tränen und Seufzern füllt die geheimnisvollen
Räume der Luft –
Vielleicht ist sie das unsichtbare Erdreich, daraus die glühenden Wurzeln
der Sterne treiben –⁴⁷

Die ganze Schöpfung ist an diesem Transzendierungsprozess beteiligt, aber es sind vor allem die Liebenden, die die Sehnsüchtigen im eigentlichen Sinne verkörpern.

3. Die Sehnsucht der Liebenden im lyrischen Werk von Nelly Sachs

3.1 Die Liebenden

Die Tatsache, dass die Liebenden im Werk von Nelly Sachs die Sehnsüchtigen schlechthin sind, wird in dem Gedicht Chor der Ungeborenen explizit geäußert: „Ihr Liebenden, / Ihr Sehnsüchtigen, / Hört, ihr Abschiedskranken“⁴⁸.

In vielen Texten wird auf die besonderen Gaben und Fähigkeiten der Liebenden hingewiesen. In *Das Samenkorngeheimnis geworfen* hören die Liebenden beispielweise das Geräusch des Meeres, das in der Muschel erschallt. Bei Nelly Sachs bewahrt die Muschel ein wichtiges Geheimnis, dessen Relevanz durch die Tatsache, dass die Muschel die Stimme des Meeres wiedergibt, noch größer wird. Von der jüdischen Mystik und insbesondere vom *Zohar* beeinflusst, steht das Meer bei Nelly Sachs für Anfang und Ende der gesamten Schöpfung.⁴⁹

⁴³ Sachs, Chassidische Schriften. Ebd., S. 141.

⁴⁴ Sachs, Aus der Maske des Schlafes. Ebd., S. 174.

⁴⁵ Sachs, Wo nur sollen wir hinter den Nebeln. Ebd., S. 306.

⁴⁶ Vgl. Sager, Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motivik ihrer Lyrik, S. 82.

⁴⁷ Sachs, Vielleicht aber braucht Gott die Sehnsucht. In: Sachs, Fahrt ins Staublose, S. 25.

⁴⁸ Sachs, Chor der Ungeborenen. Ebd., S. 67.

⁴⁹ Scholem, Gershom, Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar. Berlin, 1955, S. 63-64, 75.

Liebende
 halten die Muschel mit dem Konzert
 der Tiefsee ans Ohr
 Ein Stern öffnet sich zum Eingang
 Der Mond hat Besuch gehabt
 Der Greis kehrt nicht wieder
 Eine Geburt saugt am Leben —⁵⁰

Die Liebenden haben das Glück, die Stimme des Meeres zu hören. Sie haben an dem ‚Geheimnis‘ teil. Dies geschieht, weil sie sich nach den toten Geliebten sehnen, und so fühlen sie sich dem Tode nahe.

Das Lauschen spielt eine bedeutsame Rolle in Sachs' Werk. Durch das Lauschen wird es möglich, das Geheimnis zu erspüren. Oft sind es die Toten, die es vermitteln: „Bis wir sprechen in euer Ohr“⁵¹. Interessanterweise hat die Dichterin ein Zitat aus Böhme geändert, indem sie das „Sehen“ durch das „Hören“ ersetzt hat. In *Von der Menschwerdung Jesu Christi* hat der ‚Philosophus teutonicus‘ geschrieben: „Und seht ja gar recht, wie das Leben aus dem Tode urstände“⁵². In *Lange haben wir das Lauschen verlernt* schreibt Nelly Sachs: „Werdet ihr hören / Wie im Tode / Das Leben beginnt“⁵³. Das Ohr ist der wichtigste Organ: die Menschen, die Überlebenden dürfen es nicht vernachlässigen; wie Sachs sagt, sie dürfen es nicht „verkaufen“, sondern müssen es gut aufbewahren. Sie müssen es lieb haben, weil, wenn einer / ein Mensch „etwas“ hört, kann er „einen Sprung auf der Sehnsucht Seil“ machen, das heißt, er kann aus dem Staub heraus treten und sich auf den Weg ins Staublose machen.⁵⁴

Das hängt damit zusammen, dass die Liebenden nie Liebespaare im gewöhnlichen Sinn sind, sondern sie sind immer voneinander getrennt, wie beispielsweise aus dem *Chor der unsichtbaren Dinge* hervorgeht: „O die Blicke der auseinandergerissenen Liebenden“⁵⁵. Unter den voneinander getrennten Liebenden sind die Mutter, die von ihrem Kind entfernt wurde, und der tote Bräutigam, dessen Braut an dem Verlust stark leidet, hervorzuheben.

3.2 Der tote Bräutigam und die Mutter

Dem toten Bräutigam sind, wie bereits erwähnt, viele Gedichte gewidmet; u. a. ist auf den Zyklus *Gebete für den toten Bräutigam* aus *In den Wohnungen des Todes* hinzuweisen. In *Du*

⁵⁰ Sachs, Das Samenkorngeheimnis geworfen. In: Bengt und Margaretha Holmqvist (Hrsg.), *Suche nach Lebenden*. Frankfurt a. M., 1971, S. 80.

⁵¹ Sachs, *Chor der Ungeborenen*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 67.

⁵² Böhme, Jakob, *Von der Menschwerdung Jesu Christi*. In: Will-Erich Peuckert (Hrsg.), *Sämtliche Schriften*. Stuttgart, 1957, Band IV, Teil II, cap. 5, 10, S. 143.

⁵³ Sachs, *Lange haben wir das Lauschen verlernt*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 19.

⁵⁴ „[...] Verkaufen dürfen wir nicht unser Ohr, / O, nicht unser Ohr dürfen wir verkaufen. / Auch auf dem Markte, / Im Errechnen des Staubes, / Tat manch einer schnell einen Sprung / Auf der Sehnsucht Seil, / Weil er etwas hörte, / Aus dem Staube heraus tat er den Sprung / Und sättigte sein Ohr. [...]“: Sachs, *Lange haben wir das Lauschen verlernt*. Ebd., S. 19.

⁵⁵ Sachs, *Chor der unsichtbaren Dinge*. Ebd., S. 62.

gedenkst der Fußspur, die sich mit Tod füllte spricht eine Braut mit der Luft, in der Hoffnung, dass ihre Worte den Bräutigam erreichen:

Du gedenkst der geistesverlorenen Worte,
Die eine Braut in die Luft hineinredete zu ihrem toten Bräutigam.⁵⁶

Das Motiv der Braut auf der Suche nach dem Geliebten kommt im gesamten Werk von Nelly Sachs bis hin zur letzten, posthumen Sammlung *Teile dich Nacht* vor.

Einerseits spiegelt es Nelly Sachs' persönliche Erfahrung wider. Andererseits zeigt dieses Motiv die ständige Suche des lyrischen Ich nach einem festen Bezugspunkt, nach einem Anker, nach einer Sicherheit.

In *Tänzerin* leidet die Braut unter der Abwesenheit des Geliebten und sehnt sich leidenschaftlich nach ihm: Sie fühlt eine „sprießende Sehnsucht“⁵⁷. In dem langen Gedicht *Die Suchende* hingegen ist die Protagonistin auf der Suche nach ihrem Geliebten. Ihr Verlangen ist so intensiv und ihr Schmerz so stark, dass die Luft brennt und trotz der unaufhaltsamen und unermüdlichen Suche findet die Frau den Bräutigam nirgendwo.⁵⁸

In *Dein Name ist dir verlorengegangen* kann die Überlebende trotz der Trennung die Stimme des toten Geliebten hören, die sie aus dem Jenseits ruft:

Dein Name ist dir verlorengegangen
aber die Welt eilt herzu
und bietet dir schöne Auswahl an
Du schüttelst den Kopf
aber dein Geliebter
hat dir einmal die Nadel im Heuhaufen gefunden
Hörst du: er ruft dich schon –⁵⁹

Die Tatsache, dass die Frau den Ruf hören kann, bedeutet die Möglichkeit eines zukünftigen Wiedersehens. Der Bezug auf die im Heuhaufen gefundene Nadel ist eine Anspielung an die Schwierigkeit des außergewöhnlichen Unternehmens, dessen guter Ausgang aber nicht auszuschließen ist.

In *Diese Schneebblume gestützt am Stab* ist die Braut schon bereit, diese Welt zu verlassen, um zu ihrem Bräutigam zu gelangen: „ein leichter Sterbefall um die verschleierte / ausgangsbereite Braut“⁶⁰. Das heißt, dass das Wiedersehen mit dem toten Geliebten näher rückt.

⁵⁶ Sachs, *Du gedenkst der Fußspur, die sich mit Tod füllte*. Ebd., S. 27.

⁵⁷ „TÄNZERIN / bräutlich / aus Blindenraum / empfängst du / ferner Schöpfungstage / sprießende Sehnsucht“: Sachs, *Tänzerin bräutlich*. Ebd., S. 263.

⁵⁸ „Sie sucht sie sucht / brennt die Luft mit Schmerz an / die Wände der Wüste wissen von Liebe / die jung in den Abend steigt / diese Vorfeier auf den Tod – // Sie sucht ihren Geliebten / findet ihn nicht“: Sachs, *Die Suchende*. In: Holmqvist (Hrsg.), *Suche nach Lebenden*, S. 100.

⁵⁹ Sachs, *Dein Name ist dir verlorengegangen*. Ebd., S. 22.

⁶⁰ Sachs, *Diese Schneebblume gestützt am Stab*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 349.

Auch die Mutter, die von ihrem ermordeten Kind getrennt wurde, tritt in Sachs' Werk als eine Liebende auf und ihr Abschied von dem Sohn wird oft thematisiert.⁶¹

Die trauernde Mutter leidet unter dem Verlust des Sohnes und ihre sehnsüchtigen Tränen bauen die Brücke, über die das Kind wieder zu ihr gehen kann: „über die Brücke welche / die Liebe sich über zwei Welten weinte, / kam dein toter Knabe“⁶². Es handelt sich dabei um einen tiefen Traum, der sich zu verwirklichen scheint. In *Schon vom Arm des himmlischen Trostes umfassen* wird die Mutter wegen des unbezähmbaren Verlangens nach dem Sohn zu einer Wahnsinnigen. Verzweifelt versucht sie das Kind aus Luft zu erschaffen.⁶³ Sobald sie das Kind küsst, stirbt sie: erst nach dem Tod kann sie wirklich es umarmen.⁶⁴

Etwas Ähnliches geschieht auch in *Chor der Ungeborenen*,⁶⁵ wo Kinder allein durch Sehnsucht geschaffen werden. Aber wegen der Verfolgungen können sie nicht geboren werden. In diesem Gedicht sind die Liebenden im Kontakt mit den Ungeborenen. In ihren Blicken und Händen beginnen die Ungeborenen zu leben, denen wiederum nur dieses Leben in den Träumen der Liebenden möglich ist. Die Sehnsucht der Liebenden ist so stark, dass sie zu einer schaffenden Kraft wird. Für diese besondere, schöpferische Macht der sehnsüchtigen Liebe, die den Tod im Leben zu überwinden versucht, gibt es zahlreiche Belege in den Gedichten: „O die Blicke der auseinandergerissenen Liebenden / Die Himmelschaffenden, die Weltgebärenden“⁶⁶. Ihre durchsichtigen Tränen sind das Samenkorn, aus dem neues Leben entsteht.⁶⁷

Letztlich ist *Chor der Ungeborenen* hervorzuheben, weil es Novalis' Einfluss zeigt. Wie bei dem romantischen Dichter, so ist auch bei Sachs die Nacht der günstige Moment, um in Verbindung mit den Toten zu treten. Im Schlaf und im Traum wird es möglich, mit den toten Geliebten zu kommunizieren. Auch wörtliche Ähnlichkeiten zwischen Novalis und Sachs sind zu unterstreichen: die Hände suchen in „blauer Luft“. Die Farbe Blau ist für beide Dichter sehr bedeutungsvoll und stellt das Übermenschliche und Überirdische dar.

Anders als bei Novalis, gibt es jedoch bei Sachs keine ‚Sophie‘, d. h. es wird keine bestimmte Person, nach der sich das lyrische Ich sehnt, beim Namen genannt. Der Leser

⁶¹ Sachs, Du gedenkst der Fußspur, die sich mit Tod füllte. Ebd., S. 27.

⁶² Sachs, Trauende Mutter. Ebd., S. 122.

⁶³ Vgl. Cervantes, Eleonore K., Struktur-Bezüge in der Lyrik der Nelly Sachs. Bern, 1982, S. 70-71.

⁶⁴ „SCHON VOM ARM des himmlischen Trostes umfassen / Steht die wahnsinnige Mutter / Mit den Fetzen ihres zerrissenen Verstandes, / Mit den Zundern ihres verbrannten Verstandes / Ihr totes Kind einsargend, / Ihr verlorenes Licht einsargend, / Ihre Hände zu Krügen biegend, / Aus der Luft füllend mit dem Leib ihres Kindes, / Aus der Luft füllend mit seinen Augen, seinen Haaren / Und seinem flatternden Herzen – // Dann küßt sie das Luftgeborene / Und stirbt!“: Sachs, Schon von Arm des himmlischen Trostes umfassen. In: Sachs: Fahrt ins Staublose, S. 16.

⁶⁵ „WIR UNGEBORENEN / Schon beginnt die Sehnsucht an uns zu schaffen // [...] / Wir sind es, die in euren Blicken zu leben beginnen, / In euren Händen, die suchende sind in der blauer Luft – / Wir sind es, die nach Morgen Duftenden. / Schon zieht uns euer Atem ein, / Nimmt uns hinab in euren Schlaf / In die Träume, die unser Erdreich sind / Wo unsere schwarze Amme, die Nacht / Uns wachsen läßt, / Bis wir uns spiegeln in euren Augen / Bis wir sprechen in euer Ohr.“: Sachs, Chor der Ungeborenen. Ebd., S. 67.

⁶⁶ Sachs, Chor der Unsichtbaren Dinge. Ebd., S. 62.

⁶⁷ Sachs, Engel der bittenden. Ebd., S. 74.

begegnet einer Mutter, einem Kind, einem Bräutigam, einer Braut. Einerseits bietet diese unbestimmte Figurenkonstellation dem Leser die Möglichkeit, sich mit den Protagonisten zu identifizieren. Andererseits zeigt diese Anonymität, dass das echte Ziel des lyrischen Ich das Reich ist, wo diese toten Geliebten sich aufhalten, und zwar das Staublose. Das Sehnen nach dem nicht genau definierten Bräutigam oder Sohn verbirgt die Sehnsucht nach dem Jenseits. Die konkreten Bezüge (Bräutigam, Braut, Mutter, Kind) dienen nur dazu, das sich Sehnen nach dem unsichtbaren Universum darzustellen.

3.3 Die Sterbenden

In der Lyrik von Nelly Sachs ist die Sehnsucht so stark, dass die Liebenden vor Schmerzen wahnsinnig werden können, wie die Mutter im Gedicht *Schon vom Arm des himmlischen Trostes umfassen*. Außerdem kann das unbeherrschbare Sehnen die Menschen in einen noch extremeren Zustand treiben, und zwar in unmittelbare Nähe zum Tod. Das wird im Gedicht *Hier und da ist die Laterne der Barmherzigkeit*⁶⁸ zum Ausdruck gebracht. Aus diesem Text wird jedoch deutlich, dass der Tod nicht als zerstörerische, sondern vielmehr als erlösende Kraft wirkt: sowohl den sterbenden Fischen als auch den dem Tod nahen Liebenden, wird Barmherzigkeit zuteil. Letzere sind in einer bevorzugten Lage: Nah am Tod können sie das Gute, die Barmherzigkeit spüren. Sie leiden nicht mehr, weil sie bald die Geliebten wieder treffen.

In *Geschirmt sind die Liebenden*⁶⁹ „üben“ die Liebenden in der Nacht „das Sterben“, d. h. sie versuchen den Kontakt mit dem Geliebten erneut herzustellen. Währenddessen ist ein schützendes Dach über sie aufgespannt. Sie nehmen an dem ‚Geheimnis‘ teil: Sehnsucht und Tod liegen eng beieinander.

In diesem Zusammenhang kommt den Sterbenden eine wichtige Rolle zu. Da sie sich in unmittelbarer Nähe zum Tod befinden, verfügen sie über besondere Fähigkeiten, mit Hilfe derer sie sich mit den Fortgegangenen in Verbindung setzen können.

MUSIK in den Ohren der Sterbenden –
 Wenn die Wirbeltrommel der Erde
 leise nachgewitternd auszieht –
 wenn die singende Sehnsucht der fliegenden Sonnen,
 die Geheimnisse deutungsloser Planeten
 und die Wanderstimme des Mondes nach dem Tod
 in die Ohren der Sterbenden fließen,
 Melodienkrüge füllend im abgezehrten Staub.

⁶⁸ „HIER UND DA ist die Laterne der Barmherzigkeit / zu den Fischen zu stellen, / wo der Angelhaken geschluckt / oder das Ersticken geübt wird. // Dort ist das Gestirn der Qualen / erlösungsreif geworden. // Oder dahin, / wo Liebende sich wehe tun, / Liebende, / die doch immer nahe am Sterben sind.“: Sachs, *Hier und da ist die Laterne der Barmherzigkeit*. Ebd., S. 180.

⁶⁹ „Geschirmt sind die Liebenden / sie finden den versteckten Schmerz der Abendsonne / auf einem Weidenzweig blutend – / und üben in den Nächten lächelnd das Sterben, / den leisen Tod / mit allen Quellen, die in Sehnsucht rinnen.“: Sachs, *Geschirmt sind die Liebenden*. Ebd., S. 86.

Staub, der offen steht zur seligen Begegnung,
 Staub, der sein Wesen auffahren läßt,
 Wesen, das sich einmischt in die Rede
 der Engel und Liebenden –
 und vielleicht schon eine dunkle Sonne
 neu entzünden hilft –
 denn alles stirbt sich gleich:
 Stern und Apfelbaum
 und nach Mitternacht
 reden nur Geschwister –⁷⁰

In diesem Text kommt zum Ausdruck, dass die Sterbenden Musik hören. Es handelt sich dabei um eine Musik, die durch die singende Sehnsucht der fliegenden Sonnen charakterisiert ist. Das bedeutet, dass Sehnsucht ein kosmisch-universales Prinzip ist. Sie erschallt im ganzen Universum und in jeder Zeit. Aber nur die Auserwählten, d. h. die Liebenden, können sie spüren. Oft ist bei Nelly Sachs die Musik das Ergebnis des Verwandlungsprozesses der Steine, mit anderen Worten die Folge der Entmaterialisierung der harten Materie, auf die die Erwähnung des Staubes im zweiten Abschnitt des letzten zitierten Gedichts hinweist. Die Sterbenden sind in der besonderen Lage, die Verwandlung zu spüren und zu verstehen. Sie sind imstande, „die Geheimnisse deutungsloser Planeten“ zu begreifen. Außerdem vernehmen sie „die Wanderstimme des Mondes nach dem Tod“.

Etwas Ähnliches wird in *Wortlos spielt sie mit einem Aquamarin*⁷¹ beschrieben, deren Protagonistin die Patientin einer Klinik ist. Die Frau ist alt und krank und befindet sich kurz vor dem Tod. Sie ist schweigsam und spielt dabei mit einem Stein, einem Aquamarin, wahrscheinlich einem Geschenk ihres Geliebten. Da sie dem Tod nah ist, kann sie die Sprache des Steins verstehen und mit dem Geliebten kommunizieren.

Die Sterbenden und allgemein die Kranken befinden sich in einer außergewöhnlichen Lage, weil sie nah am Tod sind und im Begriff, die Fahrt ins Staublose anzutreten. Dieser favorisierte Zustand wird von den folgenden Versen bestätigt, in denen die Liebe geheimnisvolle Netze über das Gesicht eines sterbenden Patienten spinnt: „Welche Netze die Liebe knüpft / über einem bleichen Krankengesicht?“⁷²

⁷⁰ Sachs, Musik in den Ohren der Sterbenden. Ebd., S. 149.

⁷¹ „WORTLOS SPIELT SIE mit einem Aquamarin / aus dem Treugelöbnis ihrer Vorzeit – / dieser blaue Himmel ist von einem Kuß ihres Geliebten bewohnt / mit einer Omega – Umarmung gibt sie ihm Ort – Dasein – und Grabstätte. // Ihr Adernetz umfaßt die Liebe / ihr Leben ist gerettet. / Wortlos liebt sie die Tonleiter entlang – / sie ist die Sanftmut im irrlichternden Haus / Verlassenwerden heißt für sie / für Zwei nun weiterlieben / von Treulosigkeit ins Himmelreich zu springen – // Nicht geht sie auf Wanderschaft / mit ihrem rieselnden Staub / sie ißt die süße Sonntagsspeise / und küßt den Stein / und horcht auf seine blaue Sprache / der Licherjahre im Millionenfunkeln // Aber Meere sind schon aufgelöste Liebende / im leisen Seligwerden ihres Blutes –“. Sachs, Wortlos spielt sie mit einer Aquamarin. Ebd., S. 358.

⁷² Sachs, Wer weiß, welche magische Handlungen. Ebd., S. 146.

3.4 Die fliehenden Liebenden

Da sich die Liebenden mit den toten Geliebten treffen möchten und sich sehr oft nah an der Grenze von Leben und Tod befinden oder sich dieser Grenze nähern wollen, werden sie häufig als Fliehende, Flüchtlinge, Fliegende dargestellt. Das hat damit zu tun, dass sie versuchen den Partner zu erreichen.

Deswegen wird die Sehnsucht nach dem toten Geliebten auch mit der Fluchtbewegung eng verknüpft. Die Liebenden sind auf der Flucht in das „unsichtbare Universum“: „SO WEIT ins Freie gebettet / im Schlaf. / Landsflüchtig / mit dem schweren Gepäck der Liebe.“⁷³

Das Wort „landsflüchtig“ kann als Synonym der Verwandlung betrachtet werden, wie es in *Wie leicht wird Erde sein* deutlich wird:

WIE LEICHT
wird Erde sein
nur eine Wolke Abendliebe
wenn als Musik erlöst
der Stein in Landsflucht zieht⁷⁴

Die Metamorphose der Erde erinnert an die des Steins, der „seinen Staub / tanzend in Musik“ verwandelt.⁷⁵

Auf der Flucht zu sein bedeutet, im Zustand der Sehnsucht zu sein, von ihr überwältigt zu sein.

SCHLAF WEBT das Atemnetz
heilige Schrift
aber niemand ist hier lesekundig
außer den Liebenden
die flüchten hinaus
durch die singend kreisenden
Kerker der Nächte
traumgebunden die Gebirge
der Toten
übersteigend⁷⁶

Indem sie flüchten, übersteigen die Liebenden die Berge der Toten, d.h. sie verlassen alles, was endlich und erdgebunden ist. Zudem sind sie als Einzige „lesekundig“. Das hängt damit zusammen, dass sie dank der Liebe besondere Kräfte besitzen. In einem weiteren Gedicht, *Nicht mit Zahlenschwertern*, schreibt die Lyrikerin: „NICHT MIT ZAHLENSCHWERTEN / sind

⁷³ Sachs, *So weit ins Freie gebettet*. Ebd., S. 259.

⁷⁴ Sachs, *Wie leicht wird Erde sein*. Ebd., S. 256-257.

⁷⁵ „IN DER BLAUEN FERNE, / [...] / wird die Sehnsucht destilliert / für Alle die im Tale leben. / [...] / während die Grille fein kratzt / am Unsichtbaren // und der Stein seinen Staub / tanzend in Musik verwandelt“: Sachs, *In der blauen Ferne*. Ebd., S. 181.

⁷⁶ Sachs, *Schlaf webt das Atemnetz*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 296.

Berge zu versetzen / Solches sei den Liebenden überlassen"⁷⁷. Diese Verse bringen die außergewöhnliche Kraft der Liebenden zum Ausdruck, die sich über die größten Hindernisse hinwegzusetzen vermögen.

Sehnsucht, Flucht, Tod und Verwandlung sind eng miteinander verbunden. Ihre Mittlerin ist die Liebe, die somit als *primus motor* unter ihnen zu verstehen ist.⁷⁸ Als „kosmische Fluchtbewegung“⁷⁹ entfaltet die Liebe ihre übermenschlichen Kräfte.

4. Die Kraft der Liebe im lyrischen Werk von Nelly Sachs

Diese außerordentlichen Kräfte hängen damit zusammen, dass die Liebe fast nie mit Erotik in Verbindung gebracht wird. Sie erscheint häufig vielmehr als prophetische und mystische Energie.⁸⁰ Dass es sich dabei nicht um Liebe im menschlichen Sinne handelt, geht aus vielen Gedichten hervor. In *Zeit der Verpuppung*⁸¹ landen die Körper der Liebenden zum Beispiel in einem unsichtbaren Raum, d.h. in einer anderen, nicht irdischen Dimension.

Die Liebe ist das Verbindungsglied zwischen Toten und Überlebenden, das zwischen dem irdischen und dem kosmischen Bereich vermittelt und so die Grenze zwischen Leben und Tod überwinden kann. Hier erinnert Sachs' Dichtung zwar an Novalis, unterscheidet sich aber gleichwohl deutlich. Wie schon angeführt, ist die Sehnsucht nach den toten Geliebten bei Sachs nämlich nur Expedient, um das Sehnen des lyrischen Ich nach dem Jenseits zu äußern.

Aufschlussreich ist auch das Gedicht *Linie wie lebendiges Haar*. Das lyrische Ich ist mit dem toten Geliebten durch eine „Linie wie lebendiges Haar“ verbunden. Dies ist das Bindeglied, das die zwei Liebenden, trotz des Todes, noch vereinigt. In der zweiten Versgruppe wird die Situation noch deutlicher dargestellt: Das lyrische Ich ist noch „gegängelt“, aber es sehnt sich unermesslich nach dem Geliebten. Sein Verlangen wird durch die Verse „durstend / das Ende der Fernen zu küssen“ verdeutlicht. Sein Leben wird zu einer Durststrecke und dieser Durst ist in der Welt nicht zu stillen. In der dritten Versgruppe wird die Nacht thematisiert. Wie bei Novalis ist sie auch hier ein günstiger Moment, um den Kontakt mit den Toten aufzunehmen.

LINIE WIE
lebendiges Haar
gezogen
todnachtgedunkelt

⁷⁷ Sachs, Nicht mit Zahlenschwertern. In: Holmqvist (Hrsg.), Suche nach Lebenden, S. 151.

⁷⁸ Vgl. Holmqvist, Die Sprache der Sehnsucht, S. 56-58.

⁷⁹ Cervantes, Struktur – Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs, S.71.

⁸⁰ Vgl. Kersten, Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs, S. 124.

⁸¹ „ZEIT DER VERPUPPUNG / Zeit der Vergebung / Verfallene mit dem Gesicht im Staub / verspüren schon den Schulternschmerz der Flügel / Wettlauf der Meridiane auf der Sternenhaut / Aderlaß der Sehnsucht ins Meer der Verklärung / Herzklopfen der Gestirne / an die Türen der Liebenden / die mit dem Rosenkranz ihrer Mäuler fortbeten / ihre Leiber in die unsichtbaren Landungen / der Seligkeiten –“: Sachs, Zeit der Verpuppung. In: Sachs, Fahrt ins Staublose, S. 364.

von dir
zu mir.

Gegängelt
außerhalb
bin ich hinübergeneigt
durstend
das Ende der Fernen zu küssen.

Der Abend
wirft das Sprungbrett
der Nacht über das Rot
verlängert deine Landzunge
und ich setze meinen Fuß zagend
auf die zitternde Saite
des schon begonnenen Todes.

Aber so ist die Liebe –⁸²

In *Mit Wildhönig die Hinterbliebenen* überspringt die Liebe alles, was irdisch ist und sucht den „Untergang“, d. h. das Ende des Lebens, das jedoch gleichzeitig ein neuer Anfang ist:

Alle Meilensteine aus Staub
überspringt die Liebe,
wie die geköpfte Sonne
im Schmerz
nur Untergang suchend.⁸³

Dass der Tod kein Ende ist, wird außerdem in der Samenkorn - Metapher aufgezeigt: Wenn das Samenkorn sprießt, gibt es keine Trennung mehr – die Liebenden und die toten Geliebten sind wieder vereinigt: „küsse ich lebenslang Tod, / bis der singende Samen aus Gold / den Fels der Trennung zerbricht.“⁸⁴

Zu Recht hebt Holmqvist hervor, dass die Liebe das Vermächtnis der Toten sei.⁸⁵ Sie ist, als deren Hinterlassenschaft, eine fast unerträgliche Macht für die Menschen, denn sie ist absolut und kompromisslos; ihr ausgesetzt zu sein heißt, den Schrecken des Todes zu erfahren.⁸⁶

Auch wenn es paradox erscheint, sind Lieben und Sterben meist eng miteinander verknüpft. Die Liebe ist sowohl mit der irdischen Leiderfahrung als auch mit der Sehnsucht nach dem Jenseits verbunden und erreicht ihre höchste Potenz erst durch die im Tod erfahrene Trennung der Liebenden, weil „[...] die Agonie / der Umarmung aus Sterben und Liebe in

⁸² Sachs, Linie wie lebendiges Haar. Ebd., S. 308.

⁸³ Sachs, *Mit Wildhönig die Hinterbliebenen*. Ebd., S. 225.

⁸⁴ Sachs, Da du unter dem Fuß dir. Ebd., S. 157.

⁸⁵ Vgl. Holmqvist, *Die Sprache des Sehnsucht*, S. 56.

⁸⁶ Vgl. Cervantes, *Struktur-Bezüge in der Lyrik der Nelly Sachs*, S. 68-74.

die Wahrhaftigkeit leitet“⁸⁷. Jedoch verleiht diese durch den Tod geprägte Liebe dem Leiden einen Sinn.⁸⁸

Das Zusammenspiel von Liebe, Leiden und Tod und die Erkenntnis ihrer Beziehungen zueinander hinterlassen die Hoffnung auf ein Wiedersehen in einem anderen Leben.⁸⁹ Durch den Verlust wird die Liebe potenziert und führt somit zu einer Grenzsituation, in der sich eine unermessliche, fast unerträgliche Sehnsucht nach dem toten Geliebten manifestiert.⁹⁰ Deswegen wird die Liebe in vielen Gedichten zur Antriebskraft und weist den Weg, der alles Irdische übersteigt: „Alle Meilensteine aus Staub / überspringt die Liebe“⁹¹.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Sehnsucht der Liebenden bei Nelly Sachs eine Art Nabelschnur ist, die die Überlebenden mit den Toten verbindet. Durch diese Nabelschnur fließt die Liebe, die wie eine Art Nahrung die Hinterbliebenen am Leben hält. Ihre Sehnsucht nach den geliebten Toten ist der einzige Grund ihres Lebens: Paradoxerweise gibt allein das Verlangen nach dem Tod und damit die Aussicht, bald wieder mit den Verstorbenen vereint zu sein, ihrem Leben einen Sinn. In einer ‚umgekehrten Geburt‘ wird die Nabelschnur erst nach dem Wiedersehen mit den geliebten Toten gekappt, und zwar nach dem Tod, wenn das unsichtbare Universum, das Staublose erreicht wird. Dort brauchen die Liebenden keine Nabelschnur mehr, weil sie nah an den geliebten Toten sind.

Fazit

Aus dieser Analyse kann man schließen, dass der Sehnsucht bei Nelly Sachs eine andere Bedeutung zukommt als in der Spätromantik. Viele Gedichte von Nelly Sachs weisen hingegen Anklänge an das Sehnsuchtsmotiv der Frühromantik auf, u. a. an Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Das Verlangen nach dem toten Geliebten hat sowohl bei Novalis als auch bei Nelly Sachs transzendierende Züge, und die Nacht, als günstiger Moment dargestellt, spielt bei beiden eine bedeutsame Rolle.

Wie bei Novalis wird auch bei Nelly Sachs der Tod nicht mehr gefürchtet, sondern erwartet. Leben und Tod sind Zwillingswörter, sie erscheinen als komplementäre Begriffe, die sich ergänzen und gegenseitig bedingen: „Küsse ich lebenslang Tod“⁹², „von Tod in Geburt“⁹³,

⁸⁷ Sachs, So leuchten zwei Hände in der Nacht. In: Holmqvist (Hrsg.), *Suche nach Lebenden*, S. 124.

⁸⁸ „auf dem Scheiterhaufen der Flucht / denn die Liebe windet sich aus ihrem Dornenstrauch / gestäupt im Martyrium / und beginnt schon mit Flammenzungen / ihren unsichtbaren Himmel zu küssen“: Sachs, *Vergebens*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 335.

⁸⁹ „Meine Liebe floß in dein Martyrium / durchbrach den Tod / wir leben in der Auferstehung -“: Sachs, *Meine Liebe floß in dein Martyrium*. In: Holmqvist (Hrsg.), *Suche nach Lebenden*, S. 31.

⁹⁰ Vgl. Cervantes, *Struktur – Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs*, S. 71.

⁹¹ Sachs, *Mit Wildhonig die Hinterbliebenen*. In: Sachs, *Fahrt ins Staublose*, S. 225.

⁹² Sachs, *Da du unter dem Fuß dir*. Ebd., S. 157.

⁹³ Sachs, *Später Erstling*. Ebd., S. 200.

„den Gott vererbten Zwillingschmuck / von Tod und Geburt“⁹⁴.

Der Tod ist kein Ende, sondern führt zu neuem Leben. Nur derjenige, der zunächst stirbt, kann leben. Auf diese paradoxe Weltansicht spielen viele Verse an: „Wie im Tode / Das Leben beginnt“⁹⁵, „O keine Ankunft / ohne Tod“⁹⁶, „plötzlich der Weisdorn ist außer sich / vom Tod ins Leben geraten“⁹⁷. Noch aufschlussreicher ist die Samenkorn-Metaphorik: „wenn sich das Samenkorn im Tode / des Lebens erinnert“⁹⁸, „Zwiespältig Samenkorn / aus Leben und Tod“⁹⁹. Das scheinbar tote Samenkorn enthält den neuen Lebenskeim; er spiegelt die Möglichkeit der Transzendenz des Todes wider.

Dass der Tod kein Ende ist, wird außerdem in der Metapher der Haare aufgezeigt: „schon Fackeln für eine andere Welt / mit Haaren wachsend bis über den Tod –“¹⁰⁰. Der Tod hat für Nelly Sachs nur eine transitorische Funktion; wie sie in *Wenn der Tag leer wird*¹⁰¹ schreibt, ist der Tod „nur ein windiger Durchgang“. Er zeigt die Richtung auf eine andere Dimension: „die Heimwehleiter / die den Tod übersteigt“¹⁰², „um die Todestreppe hinaufzustoßen“¹⁰³. Von der jüdischen Mystik beeinflusst, glaubt Nelly Sachs, dass der mystische Weg zu Gott eine Umkehrung des Weges ist, auf dem der Mensch von Gott herabkam.¹⁰⁴ Wenn der Mensch stirbt, erfährt er eine zweite Geburt und erst da beginnt er ein neues Leben.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Tod in Sachs' Werk nicht gefürchtet wird, weil er den Kontakt mit den toten Geliebten ermöglicht. In diesem Zusammenhang kommt das Leben den Liebenden wie eine Durststrecke vor. Indem sie sich sehnen und hoffen, den toten Geliebten wieder zu begegnen, sind sie imstande diesen Durst zu ertragen.

Die leidenschaftliche Sehnsucht nach dem toten Bräutigam oder nach dem toten Kind ist jedoch kein Selbstzweck, sondern Voraussetzung, um das Diesseits zu verlassen und in Verbindung mit dem Jenseits zu treten. Durch den engen Kontakt der Liebenden mit dem Tod wird dieser zu einem Übergang in eine andere Dimension.

Hier unterscheidet sich Sachs' Sehnsucht von der von Novalis. Bei Sachs verbirgt die Sehnsucht der Liebenden nach dem Geliebten ein tiefes Verlangen nach dem Tod, das ein Streben nach dem Jenseits symbolisiert. Vom Anfang an bedeutet Sachs' Sehnsucht das Sehnen nach dem Staublosen, nach dem Übermenschlichen. In dieser Welt kann der Durst nach dem Überirdischen jedoch nicht gestillt werden.

⁹⁴ Sachs, Tänzerin bräutlich. Ebd., S. 264.

⁹⁵ Sachs, Lange haben wir das Lauschen verlernt. Ebd., S. 19.

⁹⁶ Sachs, Welche Finsternisse hinterm Augenlied. Ebd., S. 311.

⁹⁷ Sachs, Hängend am Strauch der Verzweiflung. Ebd., S. 378.

⁹⁸ Sachs, Daniel, Daniel. Ebd., S. 97.

⁹⁹ Sachs, O du weinendes Herz der Welt, Ebd., S. 79.

¹⁰⁰ Sachs, Da um die Ecke. Ebd., S. 373.

¹⁰¹ Sachs, Wenn der Tag leer wird. Ebd., S. 137.

¹⁰² Sachs, Im Lande Israel. Ebd., S. 151.

¹⁰³ Sachs, Was stieg aus deines Leibes weißen Blättern. Ebd., S. 227.

¹⁰⁴ Scholem, Gershom, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt a. M., 1957, S. 22.

Demzufolge spielen die Liebenden die Rolle der Mittler, sie sind das Bindeglied zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen. Ihre Liebe ist die Nahrung, die sie am Leben hält, und ihre Sehnsucht ist die Nabelschnur, die den Weg zum Staublosen zeigt: „denn Liebe weiß vom Sterben / den schrecklichen Grund –“¹⁰⁵. In einer bevorzugten Lage befinden sich die Sterbenden, weil sie im Begriff sind, die Fahrt ins Staublose anzutreten, und wissen, dass sie sich bald mit den Verstorbenen wieder treffen.

Folglich drückt das lyrische Ich mehrfach sein Sehnen nach dem Tod aus:

So tief bin ich hinabgefahren
über meine Geburt hinaus
bis ich den früheren Tod traf
der mich wieder verstieß
in diese singende Pyramide
um auszumessen das entzündete
Schweigereich
und ich sehne mich weiß nach dir
Tod – sei mir kein Stiefvater mehr –¹⁰⁶

TOD – ich sehne mich weiß nach dir
bis über dein letztes sterbendes Licht
alle Blutropfen in den Augenblick deines Nichts vergießen
Leblose Jenseitsentdeckung –
Auferstehung –¹⁰⁷

¹⁰⁵ Sachs, Unbekannt. In: Holmqvist (Hrsg.), Suche nach Lebenden, S. 157.

¹⁰⁶ Sachs, So tief bin ich hinabgefahren. Ebd., S. 49.

¹⁰⁷ Sachs, Tod. Ebd., S. 128.

Literaturverzeichnis

- Böhme, Jakob, Von der Menschwerdung Jesu Christi. In: Will-Erich Peuckert (Hrsg.), Sämtliche Schriften. Stuttgart, 1957.
- Cervantes, Eleonore K., Struktur – Bezüge in der Lyrik von Nelly Sachs. Bern, 1982.
- Dähnert, Gudrun, Wie Nelly Sachs 1940 aus Deutschland entkam. In: Sinn und Form, 61 (2009), Heft 2, S. 226-257.
- Eichendorff, Joseph von, Werke in einem Band. München, 2007.
- Eichendorff, Joseph von, Dichter und ihre Gesellen. In: Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach/Hartwig Schutz (Hrsg.), Werke. Frankfurt am Main, 1993.
- Fritsch-Viviè, Gabriele, Nelly Sachs. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg, 1993.
- Frühwald, Wolfgang, Die Poesie und der poetische Mensch. Zu Eichendorffs Gedicht Sehnsucht. In: Wulf Segebrecht (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen. Stuttgart, 2007.
- Holmqvist, Bengt, Die Sprache der Sehnsucht. In: Bengt Holmqvist (Hrsg.), Das Buch der Nelly Sachs. Frankfurt, 1977.
- Kersten, Paul, Die Metaphorik in der Lyrik von Nelly Sachs. Hamburg, 1970.
- Martini, Fritz, Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1961.
- Mahoney, Dennis F., Friedrich von Hardenberg (Novalis). Stuttgart, 2001.
- Novalis, Tagebücher und Briefe. In: Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel (Hrsg.), Werke. München, 1978.
- Novalis, Das dichterische Werk. In: Paul Kluckhohn/Richard Samuel (Hrsg.), Schriften. Darmstadt, 1960.
- Sachs, Nelly, Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs. Frankfurt am Main, 1961.
- Sachs, Nelly, Suche nach Lebenden. Die Gedichte der Nelly Sachs. Bengt und Margaretha Holmqvist (Hrsg.), Frankfurt am Main, 1971.
- Sachs, Nelly, Zeichen im Sand. Die Szenische Dichtungen der Nelly Sachs. Frankfurt am Main, 1962.
- Safranski, Rüdiger, Romantik. München, 2007.
- Sager, Peter, Nelly Sachs. Untersuchungen zu Stil und Motivatik ihrer Lyrik. Bonn, 1970.
- Schlegel, August Wilhelm, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. In: Edgar Lohner (Hrsg.), Kritische Schriften und Briefe V. Stuttgart, 1966.
- Scholem, Gershom, Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar. Berlin, 1955.
- Scholem, Gershom, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt a. M., 1957.
- Seidlin, Oskar, Versuche über Eichendorff. Göttingen, 1985.

Die Regensburger *stat legennd*¹: Der literarische Blick auf die glorreiche Vergangenheit der Stadt als produktive Auseinandersetzung mit „Durststrecken“ des mittelalterlich- städtischen Selbstverständnisses

Bettina Gröber M.A.

I.

Die Prosafassung der sog. Regensburger *stat legennd* entsteht zu einer Zeit, als Regensburgs Stern als bayerische Metropole und städtisches Zentrum mit reichspolitischer Relevanz bereits seit Längerem im Sinken begriffen ist: Im 15. Jahrhundert, in dem die existierenden prosifizierte Versionen der Legende verfasst werden, hat die Stadt viel von ihrer ursprünglichen politischen und wirtschaftlichen Bedeutung verloren, ist Regensburg von anderen prosperierenden Kernorten wie Augsburg und Nürnberg in seiner Entwicklung „überholt“ worden.

Es stellt sich daher die Frage, warum gerade in einer Zeit des relativen Niedergangs, in einer Phase, die als „Durststrecke“ hinsichtlich Geltung und Rang der Stadt bezeichnet werden kann, eine Rückbesinnung auf eine Legende stattfindet, die in ihren schriftlichen Anfängen in das 14. Jahrhundert zu datieren ist: Was bewegt die Auftraggeber der *stat legennd*, eine Prosabearbeitung der mhd. Verslegende um ‚Karl den Großen und die schottischen Heiligen‘² zu veranlassen? Anders ausgedrückt: Was erhoffte man sich von der erneuten Auseinandersetzung mit einer Erzählung, die Regensburg als bevorzugte, gefeierte und machtvolle Stadt in den Mittelpunkt der Darstellung stellt?

Im vorliegenden Beitrag sollen die Hintergründe beleuchtet werden, die für die Entstehung und Rezeption der Regensburger *stat legennd* relevant erscheinen. Dabei erfolgt zunächst eine kurze inhaltliche Übersicht, da die Legende in der Forschung bislang nur selten bzw. am Rande behandelt wurde und nach Erfahrung der Verfasserin lediglich einem eingeschränkten Leserkreis bekannt ist. Im Anschluss sollen dann diejenigen Inhalte, Aussagen und Darstellungsformen der *stat legennd* untersucht werden, die in spezifischer Weise der Hervorhebung der ruhmreichen Historie und des besonderen Rangs Regensburgs dienen.

¹ So der Wortlaut in Clm 27358 (siehe unten).

² Dies ist der Titel der einschlägigen Edition der mittelhochdeutschen Verserzählung von SHAW, Frank: Karl der Große und die schottischen Heiligen. Nach der Handschrift Harley 3971 der Britischen Bibliothek London zum ersten Mal kritisch ediert von Frank SHAW. Berlin 1981. – Die lateinische Fassung der Schottenlegende wurde ebenfalls ediert: *Libellus de fundacione ecclesie Consecrati Petri*. Zitiert nach: BREATHNACH, Pádraig: Die Regensburger Schottenlegende – *Libellus de fundacione ecclesie Consecrati Petri*. Untersuchung und Textausgabe. München 1977 (= Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance- Forschung 27).

Zu analysieren sind dabei die folgenden Aspekte: Inwiefern wird hier der Versuch unternommen, eine „Durststrecke“ mit Blick auf die realhistorischen Verhältnisse mittels literarischer Inszenierung und Identitätskonstruktion zu überwinden oder zumindest zu relativieren? An wen oder auch gegen wen richtet sich die *stat legend*? Wird die literarische Bewältigung der Regensburger „Durststrecke“ eher durch Integrationsbemühungen nach innen oder durch Exklusionsbestrebungen nach außen in Angriff genommen?

Am Ende, soviel sei bereits einleitend vorweggenommen, ergibt sich ein ambivalentes Fazit hinsichtlich der Einflussmöglichkeiten, welche der *stat legend* für die Prestigesteigerung Regensburgs zukommen: Wohl wird die Prosaerzählung bis in die Neuzeit hinein rezipiert und trägt auf diese Weise zum Selbstverständnis und Selbstbewusstsein der Stadt bei; gleichzeitig, und dies zeigt ein Blick auf den weiteren Verlauf der Regensburger Geschichte seit dem 15. Jahrhundert, stößt literarische Identitätskonstruktion als Versuch, tatsächliche Bedeutungsverluste zu kompensieren, immer da an ihre Grenzen, wo die realhistorischen Gegebenheiten keine entsprechend positive Dynamik entwickeln, wie dies durch die literarische *laudatio temporis acti* womöglich motiviert werden sollte.

II.

Die Prosafassung der Regensburger *stat legend* gibt in komprimierter Form die Erzählung um ‚Karl den Großen und die schottischen Heiligen‘ wider, und zwar unter Zuspitzung des Inhalts auf die Stadt und ihre Bedeutung für die Reichs- und Kirchengeschichte. Nach meinen bisherigen Recherchen und Untersuchungen existieren zwei Überlieferungsstränge der Prosalegende, wobei ich mich im Folgenden aus Gründen der räumlichen Beschränkung meines Beitrags auf denjenigen Zweig konzentrieren möchte, der durch die Mehrzahl der Überlieferungsträger repräsentiert wird. Der andere Zweig existiert meines Wissens lediglich in einer einzigen Handschrift, und zwar in einem Augsburger Codex, wo die Prosafassung zusammen mit anderen Regensburg betreffenden historiographischen Texten überliefert ist.³ Als Repräsentanten des erstgenannten Überlieferungszweiges behandle ich im Rahmen meines Beitrags die beiden Handschriften BSB, Clm 27358, folii 1ra – 5vb, datiert Regensburg 14./15. Jahrhundert, und Codex Sancti Petri Salisburgensis b.IV.31, folii 156a – 163a, datiert

³ Es handelt sich bei der genannten Handschrift um StadtAA, Reichsstadt, Chroniken 54 (unfoliiert/unpaginiert). Unter der Jahreszahl „1556“ steht zu Beginn der Handschrift eine Notiz, die von anderer Hand als die folgenden Texte geschrieben ist: Es handelt sich hierbei entweder um einen Autorvermerk oder aber um eine (kritische) Anmerkung eines Besitzers bzw. Benutzers der Handschrift. Die darauf folgende Prosalegende wurde augenscheinlich nicht vollständig niedergeschrieben, sie bricht ab, noch ehe die Kämpfe um Regensburg geschildert werden. An den fragmentarischen Text schließen sich annalistische Meldungen zu Regensburg an, ehe die Verfassung der Schottenlegende gegeben wird. Das Ende der Handschrift bilden weitere Notizen annalistischen Charakters.

Salzburg St. Peter 3. Drittel des 15. Jahrhunderts.⁴ Die beiden Codices unterscheiden sich dem inhaltlichen Verlauf nach überhaupt nicht, dem Wortlaut nach lediglich in wenigen sprachlichen oder dialektalen Details.

Die Handlung gliedert sich in zwei Hauptstränge, nämlich die Ereignisse um die zweimalige Eroberung und Bekehrung des heidnischen Regensburg durch Karl den Großen sowie um die Ankunft und Etablierung iroschottischer Mönche in der Stadt. Obwohl realhistorisch durch über drei Jahrhunderte getrennte Vorgänge, werden die Karlshandlung und die Klostergründungsgeschichte im Rahmen der Schotten- oder Stadtlegende miteinander verbunden. Die ursprünglichen Versionen, die auf Lateinisch und Mittelhochdeutsch verfasst wurden, dienten in erster Linie der Behauptung der iroschottischen Mönche in Regensburg. Entsprechend geht es, wenn man die mittelhochdeutsche Version heranzieht, nicht nur um die Niederlassungen Weih-Sankt-Peter und Sankt Jakob in Regensburg, sondern auch um eine Gründung der iroschottischen Benediktiner in Würzburg. Zentrales Thema der rund 10 000 Verse sind das Lob der Wundertaten und der geistigen Verdienste der Mönche, und die damit verbundene Intention der literarischen Darstellung wird mittels des Verweises auf Förderung durch niemand Geringeren als Karl den Großen zu erreichen versucht.⁵

Was nun die Prosafassungen betrifft, die auf der mittelhochdeutschen Versversion (aber nicht nur auf dieser⁶) basieren, so stellen sie eine äußerste geraffte und verdichtete, auf Regensburg und dessen Status fokussierte Komprimierung des Inhalts der Legende dar. Bereits dieses rein äußerliche und auf den Textumfang abzielende Merkmal der Prosalegende gibt einen ersten Hinweis auf die Stoßrichtung der *stat legendn*: Es geht um die Inszenierung und Profilierung Regensburgs als einer der *vier vr̥sprunglich stet*⁷ neben Rom, Köln und Trier, welche *alz dy vodri̥ten } n tugennthafftem herkomen gehalten vnd mit ewigen freyhaitten begnadet*⁸ seien. Alle Inhalte der Verslegende, die der Erreichung dieses

⁴ Beschreibungen zu den Handschriften finden sich für R in HAUKE, Hermann: Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Clm 27270-27499. Wiesbaden 1975, S. 97 – 100 (vgl. auch die Möglichkeit des Zugriffs via Internet bzw. die folgenden Internetseiten: http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b097.jpg.htm [10.02.2008], http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b098.jpg.htm [10.02.2008], http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b099.jpg.htm [10.02.2008], http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b100.jpg.htm [10.02.2008]). Für S sei auf HAYER, Gerold: Die deutschen Handschriften des Mittelalters der Erzabtei St. Peter zu Salzburg. Wien 1982 verwiesen.

⁵ Realhistorisch betrachtet, kam es erst im 12. Jahrhundert zu einer Ansiedlung iroschottischer Mönche in Regensburg. Der in der Schotten- und Stadtlegende erwähnte Marianus ist jedoch urkundlich für das 12. Jahrhundert als in Regensburg lebend und wirkend bezeugt.

⁶ Beispielsweise zitiert der durch die Regensburger und Salzburger Handschrift repräsentierte Überlieferungsstrang die berühmte Siebenzahl der Namen Regensburgs, die erstmals in dieser Form und Zusammenstellung bei Konrad von Megenberg (1309 – 1374) in seinem *Tractatus de limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis* zu finden ist. Edition: SCHNEIDER, Philipp: Konrads von Megenberg Traktat *De limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis*. Ein Beitrag zur Geschichte des Pfarrinstituts aus dem 14. Jahrhundert. Regensburg, Rom u.a. 1906.

⁷ BSB, Clm 27358, 1ra.

⁸ Ebd.

Zieles nicht dienen, finden in der Prosaerzählung keine Erwähnung. Während also noch in der mittelhochdeutschen Verslegende der „Wunsch nach gesteigerter Würde der Abtei“⁹ vorherrschendes Movens der Darstellung war, steht nun das Bestreben nach Steigerung des städtischen Ansehens im Zentrum. Die ursprüngliche Intention der Schottenlegende wird in der *stat legennd* produktiv in Diensten städtischer Identitätskonstruktion anverwandelt, wobei, wie noch zu zeigen sein wird, die ursprünglichen thematischen Schwerpunkte der Legende durchaus beibehalten werden konnten – nun allerdings nicht mehr nur unter kirchenpolitischen und heilsgeschichtlichen Vorzeichen, sondern als Möglichkeiten, den besonderen Rang Regensburgs herauszustreichen.

Die genannte Profilierung mittels inhaltlicher Verdichtung schöpft ihre Legitimation aus der vergangenen Größe Regensburgs: Nicht zeitgenössisch-aktuelle Vorzüge werden thematisiert – denn solche sind, wie erwähnt, im 15. Jahrhundert als der Entstehungszeit der *stat legennd* nicht oder nur sehr spärlich vorhanden –, sondern es geht einzig und allein um den Verweis auf die glorreiche Historie der Stadt. Auf dieser ruhmvollen Geschichte Regensburgs soll das Selbstverständnis der Stadt basieren und basiert das Selbstverständnis der Auftraggeber der Prosalegende.

Die Vergangenheit Regensburgs wird in der *stat legennd* auf zwei miteinander verbundenen Ebenen thematisiert bzw. manifestiert: Es ist dies einmal die Rolle Karls des Großen als prominenter „Ahnherr“, welcher der Stadt den christlichen Glauben bringt, indem er die dort ansässigen Heiden zweimal militärisch unterwirft. Das Rekurrieren auf einen solchermaßen herausragenden „Spitzenahn“ stellt im Mittelalter auch mit Blick auf die Genealogie von Städten beileibe keine Seltenheit dar – die Rivalitäten zwischen konkurrierenden Städten wurden auch auf diesem Gebiet, mittels literarischer Konstruktion einer möglichst weit zurück datierenden Vergangenheit, ausgetragen. Dies beweisen unter anderem Sigismund Meisterlins Chroniken von Augsburg und Nürnberg.¹⁰ Wie sehr solche pseudo-historischen Abhandlungen in der Wahrnehmen der Rezipienten sogar zum Schaffensmerkmal eines Autors werden können, zeigt ebenfalls der Blick auf Meisterlin: Ihm wird auf dem Einband die Augsburger Handschrift zugewiesen, die neben der Augsburger auch die Regensburger Legende in Versform zum Inhalt hat.¹¹

⁹ WOLF, Peter: Bilder und Vorstellungen vom Mittelalter. Regensburger Stadtchroniken der frühen Neuzeit. Tübingen 1999 (= Frühe Neuzeit, Band 49), S. 215.

¹⁰ Editionen und Transkriptionen:

Sigismund Meisterlin's Chronik der Reichsstadt Nürnberg. 1488. In: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. Band 3: Nürnberg. 2., unveränderte Auflage. Göttingen 1961 (Photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage, Leipzig 1864), S. 32 – 178.

GRÖCHENIG, Hans: Sigismund Meisterlin: Cronographia Augustensium. Cronik der Augspurger. Nach der Handschrift 158/4 in St. Paul in Kärnten. Transkription des deutschen Textes. Klagenfurt 1998 (= armarium 13/2).

¹¹ Bei der genannten Handschrift aus dem Bestand Reichsstadt Chroniken 4 d im Augsburger Stadtarchiv handelt es sich um ein Werk, das dem Benediktiner Sigismund Meisterlin (* um 1435, + nach 1491) zugeschrieben wird. Meisterlin wirkte im Augsburger Kloster St. Ulrich und Afra, später auch in der Schweiz, im Elsass und in Franken. Als städtischer Geschichtsschreiber nimmt er mit seiner Chronistik eine wichtige Stellung im

Zum Zweiten bezieht Regensburg Ruhm und Ehre aus dem wundertätigen Wirken der iroschottischen Mönche, die in Gestalt von sieben Brüdern, deren Leitung Marianus innehat, in der Stadt erscheinen. Ihre Geschichte wird mit der Karlshandlung derart verknüpft, dass der fränkische Herrscher neben den beiden Stiften Ober- und Niedermünster auch Weih-Sankt-Peter als erste Niederlassung der Mönche gründet. Die Weihe der letzteren Kirche, die auch namensgebend wirkt, wird vom Heiligen Petrus selbst vorgenommen.

Sowohl auf reichspolitischer als auch auf kirchenhistorischer Ebene erhält Regensburg damit eine herausragende Stellung: Diese erschöpft sich jedoch nicht im Nur- Geschichtlichen, sondern die Reminiszenzen vergangener Größe werden auch in die zeitgenössische Gegenwart transportiert bzw. transponiert: Vor allem im durch R und S repräsentierten Zweig der Überlieferung wird das Bemühen deutlich, die historiographische Darstellung direkt mit existierenden Orten in Verbindung zu bringen. Einerseits wird so für den legendarischen Bericht Authentizität beansprucht – kann doch Weih-Sankt-Peter selbst als nach wie vor sichtbarer Beleg für die Wahrhaftigkeit des Erzählten interpretiert werden. Andererseits wird das Sakralgebäude zum Erinnerungszeichen, das auf eine ruhmreiche Vergangenheit verweist, die im Kampf Karls des Großen um Regensburg einen Höhepunkt gefunden hat. Das Selbstverständnis als Stadt konstituiert sich hierbei im Rückbezug auf die legendäre Geschichte¹²: Durch die Konkretisierung anhand eines Bauwerks, das noch *yetzo* zum Stadtbild gehört, wird Regensburger Erinnerung und wird dadurch auch das zeitgenössische Regensburger Selbstverständnis konstituiert. Die real geschundene Bedeutung der Stadt wird, so die These, mittels literarischen Rückbezugs auf die Vergangenheit zu kompensieren versucht: Es gilt, auf diesem Wege eine „Durststrecke“ bzgl. der tatsächlich im Vergleich zu anderen Städten geminderten Relevanz Regensburgs zu überwinden oder sich zumindest als ‚Gleiche unter Gleichen‘ zu behaupten.

Regensburg als Anziehungspunkt für die Christenheit: Nach der Bekehrung zum christlichen Glauben geht es auch darum, Christentum und Kirche in Regensburg organisatorisch zu etablieren:

„Item der heilig vater babst Adrianus aynt sich mit kaiser Karl ayns tags vnd hoffs gein Regenspurgk den sie mit allen der cristenhait vorgeern in dem Aprillen zestundt nach Ostern hielten vnd laisten. Sie setzten vnd ordentten zu frid vnd nutz alle dingk die cristenlichem glauben austraglich waren.“¹³

Bereich frühhumanistischer Gelehrsamkeit und Stadthistorie ein.

Die Handschrift 4 d ist im Original betitelt als „*Cronica von den bayden Stetten Augspurg und Regenspurg durch Sigmund Maisterlin Conventualen zue s. Ulrich zu Augspurg*“ und reicht inhaltlich bis zum Jahr 1466. Der Codex umfasst insgesamt 236 Folioseiten. – Für freundliche Auskünfte und eine schnelle Bearbeitung meiner Digitalisat- Bestellung danke ich Frau Kerstin Lengger vom Stadtarchiv Augsburg.

¹² „Legendär“ widerspricht im Kontext des Geschichtsverständnisses zeitgenössischer Rezipienten keineswegs der Feststellung, dass die Stadtlegende vom Publikum in damaliger Zeit als historische Wahrheit aufgefasst wurde.

¹³ Codex Sancti Petri Salisburgensis b.IV.31, 161 b – 162 a.

Der kaiserliche Hoftag in Regensburg steht paradigmatisch für die Bedeutung der Stadt als Schauplatz der Reichs- und Kirchenpolitik. Diese Bedeutung besitzt Regensburg nicht nur als geistlich-religiöses Zentrum, sondern sie umfasst auch die Stadt als Ganzes: Die Mächtigen kommen in Regensburg zur Beratung und Entscheidungsfindung zusammen. Die *stat legennd* nimmt an dieser Stelle Bezug auf Regensburgs realgeschichtliche Bedeutung als *civitas regia*, als Stadt der Könige und Fürsten. Da die prominente Stellung Regensburgs im Hohen Mittelalter in entscheidender Weise von der Aufmerksamkeit abhing, welche ihr vom jeweiligen Herrscher gewidmet wurde (Abhaltung von Reichstagen, Besuche in der Stadt), hebt auch die Legende diesen Aspekt besonders hervor: Das Regensburger Selbstverständnis als *reginopolis*¹⁴ wird literarisch dargestellt und auf diese Weise für die positive Beschreibung der städtischen Vergangenheit nutzbar gemacht. Der ‚Mechanismus‘, nach dem diese Art der Darstellung funktioniert, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Eine realhistorische Grundlage – der Rang Regensburgs als ‚Königsstadt‘ – wird auf die literarische und legendarische Ebene transponiert, wo sie im Kontext der Handlung als Element der Stilisierung und Idealisierung der Stadt zum Einsatz kommt. Ziel dieses Vorgehens ist eine Rückwirkung wiederum auf die realgeschichtlichen, diesmal die zeitgenössischen Verhältnisse: Regensburgs besonderer Rang soll auch in der Gegenwart des Verfassers bzw. der Rezipienten der *stat legennd* untermauert werden.

Die Stadtlegende verdeutlicht die besondere Verbindung zu Karl dem Großen, die für Regensburg bis ins späte Mittelalter hinein fester Bestandteil des eigenen Selbstverständnisses war und in der auch außeliterarischen Verehrung (kultische Feiern, Liturgie) des nicht offiziell kanonisierten Heiligen über lange Zeit hinweg ihren Ausdruck fand. Nicht ohne Grund dürfte der Regensburger Rat selbst ein Exemplar der Erzählung in Auftrag gegeben haben:

„Der hiesige Magistrat feierte dessen [d.h. Karls des Großen] Gedächtnis jährlich am Namenstage des heil. Kaisers vermittelt eines sowohl in der alten Kapelle, als auch im Stifte Nieder-Münster abgehaltenen Hochamtes vom Jahre 1454 bis zur Zeit der Religionsveränderung. Ja, im Jahre 1458 erkaufte derselbe sogar die Legende Kaiser Karls d.Gr., worin eigentlich dessen oben erwähnter Triumph über die Heiden beschrieben wird.“¹⁵

Liturgische und literarische Verehrung konnten durch „die bewußte Pflege des Karlskultes den Rang der Stadt erhöhen und vor allem ihre stets gefährdete Freiheit gegenüber Herzog und Bischof unterstreichen“¹⁶.

Hinsichtlich der Identifizierung des fraglichen vom Regensburger Magistrat bestellten

¹⁴ Vgl. Konrads von Megenberg *Tractatus de limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis*: Hier nennt er in Kapitel 1 sieben Namen Regensburgs, von denen der letzte *reginopolis* ist. – Edition: SCHNEIDER, Philipp: Konrads von Megenberg Traktat *De limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis*. Ein Beitrag zur Geschichte des Pfarrinstituts aus dem 14. Jahrhundert. Regensburg, Rom u.a. 1906.

¹⁵ SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Ein Lobgedicht auf Regensburg von Hans Sachs. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für die Oberpfalz 9 (1845), S. 17. Zitiert nach: SHAW, S. XLVII f.

¹⁶ WOLF, S. 220.

Exemplars der Stadtlegende besteht in der Forschung nach wie vor Unsicherheit: Während SHAW ein großes Fragezeichen setzt¹⁷, plädiert WOLF für die Handschrift Clm 27358:

„Im gleichen Jahr (i.e. 1458; Anm. d. Verf.) erwarb der Rat für seine Bibliothek ein Exemplar der Karlslegende, das in der bisherigen Forschung nicht identifiziert wurde. Es spricht aber einiges dafür, daß ein in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrter Prachtband das gesuchte Buch sein könnte. Der überreich mit städtischer Symbolik versehene Band ist mit kostbaren Illustrationen geschmückt. Er enthält nicht nur eine Abschrift des Regensburger Friedgerichtsbuchs, sondern auch eine Prosafassung der Schottenlegende.“¹⁸

Die Verfasserin des vorliegenden Beitrags tendiert nach ihren bisherigen eigenen Untersuchungen ebenfalls zur Ansicht WOLFS – etwa aufgrund der repräsentativen Gestaltung der äußeren Form der Handschrift, vor allem aber wegen des Regensburger Stadtwappens mit den gekreuzten Schlüsseln in der Initiale des Textes der Prosalegende. Folgende Aspekte erscheinen der Autorin außerdem von Bedeutung:

- Bei Clm 27358 handelt es sich um einen Sammelband, der, neben der Prosaversion der Stadtlegende in deutscher und lateinischer Sprache sowie einer bis ins 12. Jahrhundert reichenden Regensburger Stadtchronik, auch Abschriften des Regensburger Friedgerichtsbuchs und Stadtrechts enthält. Die Handschrift besitzt in dieser Zusammenstellung einen offiziellen bzw. offiziösen Charakter. Auch wenn nicht alle Texte gleichzeitig bzw. im gleichen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang abgefasst worden sein sollten (die Texte stammen von mehreren Schreiberhänden, was eine ursprüngliche getrennte Entstehung und nachträgliche Zusammenstellung in einem Band möglich macht; umgekehrt könnte es sich aber auch um eine ‚Gemeinschaftsarbeit‘ mehrerer Schreiber, z.B. in einer Schreibwerkstatt oder im Umfeld des städtischen Rates, handeln), so stehen sie doch zusammen im Überlieferungsverbund – und dieser trägt (siehe die Schilderung von WOLF) alle Anzeichen städtisch-bürgerlicher Repräsentation. Dies gepaart mit der Initialengestaltung insbesondere des Prosatextes liefert nach Ansicht der Verfasserin des vorliegenden Beitrags eindeutige Indizien, die für Clm 27358 als die in Frage stehende Handschrift sprechen. Zu prüfen wären noch die genauen Besitz- und Aufbewahrungsverhältnisse des Sammelbandes vor seiner Überstellung in die Bayerische Staatsbibliothek.
- Die Handschrift ist aller Wahrscheinlichkeit nach in Regensburg entstanden und auf das 14./15. Jahrhundert zu datieren, wobei der Prosatext der Stadtlegende der jüngste Teil der Handschrift ist.¹⁹ Die bisher von der Autorin untersuchten

¹⁷ „Es wäre verlockend zu wissen, um welche ‚Legende‘ es sich hierbei handelte, und warum, im Hinblick auf das Vorhandensein des Libellus in Regensburg, man eine solche überhaupt für nötig befunden hatte.“ (SHAW, S. XLVIII, Anm. 58).

¹⁸ WOLF, S. 219 f.

¹⁹ Vgl. http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b097_jpg.htm (10.02.2008) und http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b098_jpg.htm (10.02.2008).

Handschriften der Prosaversion datieren später, vor allem aber nach 1458, dem Jahr, in dem der Rat das Exemplar der Legende bestellt hat. Allerdings sind weitere Handschriften, welche die Verfasserin des vorliegenden Beitrags bislang nicht einsehen konnte, diesbezüglich noch zu prüfen, weshalb der Aspekt der Datierung und Verortung bislang nur vorläufig als ‚hartes‘ Argument dienen kann.

- Es ist erwiesen, dass der Regensburger Rat 1458 eine Abschrift der Schotten- oder Stadtlegende erworben hat. Dies muss nicht zwingend heißen, dass eigens für den Rat eine Abschrift angefertigt wurde, sondern es kann sich auch um den Ankauf einer bereits fertigen Handschrift handeln: Diese Annahme würde eventuelle Unstimmigkeiten bzgl. der Abfassungszeit von Clm 27358 (ggf. bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts) eliminieren.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die in Frage stehende Handschrift zwar nicht mit letzter Sicherheit identifiziert werden kann, dass jedoch eine Vielzahl von Hinweisen und Überlegungen dafür sprechen, in Clm 27358 das gesuchte Exemplar zu sehen.

Der Glanz des Sakralen prägt die Identität Regensburgs in entscheidender Weise. Als Beispiel sei die Bestattung von 30 000 christlichen Märtyrern auf dem Siegesbühl angeführt. Die Kirche Weih-Sankt-Peter, die Karl der Große über den Leichen der Kämpfer errichten lässt, wird durch die Ansiedlung der iroschottischen Mönche, durch deren wundertätiges Wirken sowie schließlich durch die himmlische Weihe des Gotteshauses besonders ausgezeichnet: Der Einfluss des Religiös-Sakralen hebt den Rang dessen, was in Regensburg mit der Schlacht gegen die Heiden stattgefunden hat, in eine heilsgeschichtliche Dimension hinein. Deutlich erkennbar wird dies bei der Aufzählung der sieben Wunder, die Gott in Regensburg gewirkt habe: An fünfter, sechster und siebter Stelle erscheinen, durchaus im Sinne einer Steigerung zu verstehen, die folgenden markanten Punkte:

„Zum fünften daz vber dreißigk tawsent martrer da begraben ligent; zum sechsten daz die siben brüeder da wonten durch die got seine wunder und miragkl wüchet. Zum sibenden daz höchst vnd wirdigst die himlich weihung sand peters.“²⁰

Weih-Sankt-Peter wird als sakrales Wahrzeichen Regensburgs inszeniert. Die Gründung und himmlische Weihe der Kirche werden als ein Höhepunkt der Erzählung gestaltet. Die Niederlassung der iroschottischen Mönche wird quasi von höchster Stelle sanktioniert, ihr Name auch vom Papst bestätigt: Als dieser die Nachricht von der wunderbaren Weihe der Kirche erhält, verkündet er, dass *sand peters kirchen die oberist* (BSB, Clm 27358, 5rb) sei; die *stat legennd* verweist außerdem darauf, dass mit der Namensgebung *maniguelltiger römischer gnaden ablasung oder vergeben der sünde* (BSB, Clm 27358, 5va) verbunden sei.

Derartige Aussagen lassen durchaus den Schluss zu, dass mit dem Lob Weih-Sankt-Peters in der spezifisch fokussierten Darstellung der Prosalegende in erster Linie der

²⁰ BSB, Clm 27358, 5va.

besondere Rang Regensburgs herausgehoben werden soll: Die Kirche wird zum Symbol göttlicher Gnade und kennzeichnet als solches auch die Stadt als Ganzes. Die These des vorliegenden Beitrags, dass nämlich gerade in einer Zeit, in der Regensburg als Schauplatz der Geschichte bereits in der relativen Bedeutungslosigkeit versunken ist, die Stadtlegende eine Darstellung der ruhmreichen Vergangenheit bietet, die Regensburgs prominente Rolle in heilsgeschichtlicher Hinsicht umso mehr hervorkehrt, erfährt durch die soeben gemachten Feststellungen ihre Bestätigung. Der vergangene Status der Stadt soll über ihren aktuellen Statusverlust hinweghelfen oder zumindest ‚hinwegtrösten‘; die glanzvolle Historie zieht sich damit auf literarischer Ebene bis in die zeitgenössische Gegenwart hinein²¹.

III.

Die Frage, ob der Rückgriff der Prosalegende auf Orte mit Erinnerungswert entweder als Reaktion auf die bestehenden zwischenstädtischen gesellschaftlichen und/oder politischen Verhältnisse eingeordnet werden muss oder aber diese Konkurrenzen erst hervorgerufen hat, kann an dieser Stelle nicht zweifelsfrei beantwortet werden. Allerdings erscheint die als Erstes angeführte Möglichkeit folgerichtiger. Daneben kann eine literarische Thematisierung die bereits bestehenden Konkurrenzverhältnisse intensiviert oder konstant erhalten haben. Anhand der Darstellung Weih-Sankt-Peters werden die realhistorischen Hintergründe augenfällig.

Es ist Weih-Sankt-Peter und nicht St. Jakob, das im Mittelpunkt der Legende steht: Erwähnenswert erscheint diese Tatsache, weil St. Jakob, das zeitlich nach Weih-Sankt-Peter entstanden ist und der Unterkunft weiterer Mitglieder der sich vergrößernden iroschottischen Kongregation dienen sollte, Weih-Sankt-Peter schon bald an Bedeutung übertraf und Abtei war, während die erstgegründete Niederlassung als abhängiges Priorat geführt wurde.²² Zwei Aspekte erhellen die Bedeutung von Weih-Sankt-Peter:

1. Ein kooperatives Verhältnis zwischen iroschottischen Mönchen und Regensburger Bürgerschaft ist realhistorisch belegt, und
2. die Konkurrenz zwischen der Regensburger Bürgerschaft und dem Bischof der Stadt muss ebenso wie das Bemühen der iroschottischen Mönche um relative Unabhängigkeit von bischöflichen Zugriffen als geschichtlich verbürgte Tatsache gelten.

Zu 1.: Sowohl die (auf die Propagierung der Interessen der Mönchsgemeinschaft angelegte) Verslegende als auch die (städtisches Selbstverständnis inszenierenden) Prosafassungen

²¹ Vgl. hierzu die wiederholten Verweise darauf, dass Weih-Sankt-Peter noch *yetzo* zu sehen sei, mithin die Größe Regensburgs, und sei sie auch in der Vergangenheit begründet, bis in die Gegenwart hinein bewundert werden kann.

²² Vgl. dazu HILZ, Anneliese: Benediktiner, Kartäuser, Iroschotten, Mendikanten. In: SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 2. Regensburg 2000, S. 780 ff.

der *stat legenn*d betonen die Bedeutung Weih-Sankt-Peters. Theoretisch wäre eine weitere Zuspitzung der Prosaerzählung, welche die Rolle Weih-Sankt-Peters marginalisiert, durchaus denkbar gewesen – indes findet eine solche Marginalisierung eben nicht statt.

Die Begründung ergibt sich aus dem historisch belegbaren kooperativen Verhältnis zwischen städtischer Bürgerschaft und iroschottischen Mönchen. Die Zusammenarbeit kann dabei durchaus als Folge gleichgerichteter Interessen qualifiziert werden, die sich aus der Konkurrenzsituation im Verhältnis zum Regensburger Bischof ergeben haben könnten (vgl. auch Punkt 2):

„Das Verhältnis St. Jakobs zur Stadt war anfänglich gekennzeichnet durch eine großzügige Gründungsausstattung, die sich zum größten Teil aus Schenkungen wohlhabender Bürger Regensburgs zusammensetzte (...). Um das Kloster vor Armut und den Übergriffen des Bischofs und herzoglicher Amtleute zu sichern, vertraute es Kaiser Ludwig der Bayer 1330 dem Schutz der Stadt an, befreite es von bischöflichen und herzoglichen Steuern, garantierte dem Abt die uneingeschränkte Richter Gewalt im Klosterbereich und über den Ordensverband, stellte ihm aber auch vier städtische Pfleger zur Seite. (...) Von 1343 an gewann die Beziehung zur Stadt eine neue Qualität; beruhend auf dem ursprünglichen Rechtsstatus der Reichsunmittelbarkeit und Exemtion wurde die Abtei bis 1499 eine bevorzugte Vidimierungsstelle.“²³

Konsequenz dürfte dann erstens die relativ leicht zu bewerkstelligende ‚Uminterpretation‘ der Schottenlegende gewesen sein, die zu einem Instrument städtischer Repräsentation mittels historisch- legendarischer Erinnerung wird. Zweitens und mit der ersten Feststellung im Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Weih-Sankt-Peter als wichtiges, lokal fixierbares Symbol des geistlichen und des weltlichen Regensburg fungieren kann; in diesem Sinne widmet also auch die *stat legenn*d Weih-Sankt-Peter eine entsprechende Darstellung.

Zu 2.: Das durchaus nicht unproblematische Verhältnis zwischen iroschottischen Mönchen und Bischof wurde bereits unter Punkt 1 kurz angesprochen. Es geht bzw. ging hierbei über Jahrhunderte hinweg unter anderem um Auseinandersetzungen, welche den Führungsanspruch der Domkirche auf der einen und die Rechte der einzelnen Klöster wie auch deren Pfarreien auf der anderen Seite betrafen: Als wichtiges kanonistisches Zeugnis dieser permanent vorhandenen konfliktiven Konstellation lässt sich Konrads von Megenberg *Tractatus de limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis* lesen, der nicht nur in seinen historischen Passagen, die u.a. auf die Schottenlegende rekurrieren und diese stellenweise auch kritisieren, sondern auch und vor allem als kirchenrechtliche Abhandlung von Relevanz für die zeitgenössischen Verhältnisse kirchlicher Macht erscheint.

Es ist aber vor allem die Stadt, die sich, repräsentiert durch den Regensburger Rat, im Laufe der Zeit immer wieder mit Spannungen im Verhältnis zur bischöflichen Gewalt

²³ HILZ, S. 781.

auseinanderzusetzen hatte²⁴. Diese Probleme waren bezeichnenderweise auch im geistlich-religiösen Bereich zu finden. Erwin FRAUENKNECHT nennt in diesem Kontext die „Erosion spezifisch geistlicher Funktionen durch den Rat und die Bürgerschaft“²⁵ vor allem im Spätmittelalter, die sich unter anderem an der Organisation der Fronleichnamsprozession und den Heiltumsschauen ablesen ließe:

„Hier (i.e. bei den Fronleichnamsprozessionen; Anm. d. Verf.) fällt auf, daß die Initiative nicht mehr vom Bischof – oder generell der Geistlichkeit – ausging, sondern vielmehr von der Bürgerschaft. Von Bürgern (...) kam die Anregung zur Einführung einer großen Fronleichnamsprozession, und der Rat erließ immer wieder Ordnungen, die den Ablauf der Prozession regeln sollten. Auch bei den Heiltumsschauen (...) zeigt sich die veränderte Situation (...). Diese Erosion spezifisch geistlicher Funktionen durch den Rat und die Bürgerschaft ließe sich auch in anderen Bereichen beobachten (...).“²⁶

Durch die Bezugnahme auf Weih-Sankt-Peter verdeutlicht die Stadtlegende, welch wichtige Rolle die Regensburger Bürgerschaft auch für das religiöse Leben der Stadt spielte: Ein Ort, der in seinen Ursprüngen als Zeichen geistlichen Lebens betrachtet wird, wird zu einem Erinnerungsort ‚umfunktioniert‘, der das städtische Selbstbild prägt und historisch legitimiert sowie autorisiert. Diese Form der Autorisierung und Legitimierung verfolgt eine zweifache Stoßrichtung, nämlich ‚nach außen‘, wenn man an die Relation zu anderen (aufstrebenden bzw. prosperierenden) städtischen Zentren im Reich denkt – hierbei vor allem an Augsburg und Nürnberg als in der näheren Umgebung Regensburg befindlich – ; ‚nach innen‘ entfaltet die *stat legend* ihre Wirkung als literarische Profilierung und Mittel der Repräsentation, dessen sich vor allem die Regensburger Bürgerschaft bzw. der Regensburger Rat bedienen konnte, um sich in den wiederholten Auseinandersetzungen mit der bischöflichen Gewalt zu positionieren.

IV.

Abschließend sollen die Grundzüge einer Wirksamkeit der *stat legend* aufgezeigt werden, welche Möglichkeiten, aber auch Grenzen beinhaltet, um eine „Durststrecke“ zu überwinden, die einerseits durch den relativen Bedeutungsverlust im Vergleich zu anderen Städten, andererseits durch innerstädtische Konfliktkonstellationen gegeben war.

Nach außen, im Verhältnis zu Städten wie Augsburg und Nürnberg, konnte Regensburg im 15. Jahrhundert, dem im Rahmen meines Beitrags betrachteten Zeitraum, nur noch als zweitrangiges, zwar durchaus noch anerkanntes, aber nicht mehr auf dem Niveau früheren

²⁴ Vgl. dazu grundlegend FRAUENKNECHT, Erwin: Der Bischof und die Stadt. Ein Spannungsverhältnis zwischen geistlicher Intensität und weltlicher Aktivität. In: SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 2. Regensburg 2000, S. 688 – 709.

²⁵ FRAUENKNECHT, S. 703.

²⁶ Ebd.

Ansehens stehendes städtisches Zentrum gelten. Hierbei ist u.a. Franz FUCHS und Claudia MÄRTL zuzustimmen, die darauf verweisen, die Reichsstadt habe „den Höhepunkt ihrer politischen und wirtschaftlichen Geltung allerdings bereits überschritten“²⁷. Die Feststellung von FUCHS/MÄRTL, welche allerdings ihren Standpunkt nicht weiter ausführen, lässt sich durch in der Forschung allgemein anerkannte und durch das verfügbare historisch-zeitgenössische Material gesicherte Tatsachen konkretisieren²⁸: Wichtigster Grund dafür, „dass sich die wirtschaftliche Lage der Stadt mit dem Eintritt ins 15. Jahrhundert deutlich zu verschlechtern begann, (...) war zweifellos die Verlagerung der großen Handelslinien auf dem europäischen Kontinent nach Westen, wovon die nächstgelegenen Reichsstädte Nürnberg und Augsburg profitierten, während Regensburg unter den oberdeutschen Städten der große Verlierer dieser Veränderung war“²⁹.

Gleichzeitig – auch an diesem Punkt können die Aussagen von FUCHS und MÄRTL nur unterstrichen werden – „gestaltete sich das geistige Leben der Stadt keineswegs so öde“³⁰, wie dies von Zeitgenossen (und dann auch im Zuge wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Regensburg und seiner mittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Entwicklung) oftmals proklamiert worden ist. Insbesondere der Regensburger Rat etablierte sich im Laufe der Zeit verstärkt als Auftraggeber wie auch Rezipient von Literatur und prägte damit im eigenen Interesse das kulturell- literarische Leben der Stadt – „dem bis dahin vorherrschenden geistlichen Bildungsmonopol erwuchs allmählich Konkurrenz von weltlicher Seite“³¹. Die Begründung einer eigenen Bibliothek des Rats lässt sich laut FUCHS/MÄRTL „bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen“³². Obwohl in Bücherei vor allem „juristische und medizinische Literatur“³³ enthielt, interessierten sich der Rat und seine Mitglieder auch für andere Bereiche und Texte – unter anderem die Schotten- oder Stadtlegende, von der im Jahr 1458 ein Exemplar bestellt bzw. erworben wurde. Dass dieser Ankauf nicht ohne Hintergrund geschehen ist, dürfte mit Blick auf generelle Aussagen bzgl. der mittelalterlichen Auftragssituation von Literatur offensichtlich sein: Auch für das ausgehende Mittelalter und die Frühe Neuzeit gilt, dass Literatur als Produkt der spezifischen Interessenlage und Intention dessen zu gelten hat, der einen Text, eine Erzählung, etc. ‚bestellt‘. Insofern darf auf beim Regensburger Rat ein besonderes Interesse an der *stat legend* vorausgesetzt werden, welches die Prosafassung wenn nicht quasi originär initiiert, so doch in der vorhandenen Form nutzt und in die eigenen Dienste stellt. Wenn Regensburg in der Prosalegende mit seiner ruhmreichen Vergangenheit gefeiert, wenn die Stadt als von alters her geschätzter Ort der Anwesenheit von Kaisern, Königen und geistlichen Würdenträgern dargestellt wird, dann geschieht dies

²⁷ FUCHS/MÄRTL, S. 907.

²⁸ Vgl. dazu grundlegend und mit zahlreichen Verweisen auf historisches Faktenmaterial: SCHMID, Alois: Vom Höhepunkt zur Krise. Die politische Entwicklung 1245 – 1500. In: SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 2. Regensburg 2000, S. 191 – 212.

²⁹ A. SCHMID, S. 203.

³⁰ FUCHS/MÄRTL, S. 907.

³¹ Ebd., S. 913.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 914.

auch und in erster Linie als Hinweise darauf, dass Regensburg dieses Renommee auch in der zeitgenössischen Gegenwart für sich beansprucht. Als Ort von Reichsversammlungen blieb die Stadt auch im politischen Leben präsent, konnte jedoch trotz Etablierung des sog. Immerwährenden Reichstags in der Stadt ab 1663 niemals an die alten Glanzzeiten anknüpfen. Hier zeigt sich deutlich eine Grenze der (literarisch-legendarischen) Selbstinszenierung und Stilisierung, die auf das Verhältnis zu anderen Städten abzielt; die Überwindung einer „Durststrecke“, die sich aus dem gesunkenen Ansehen Regensburgs ergibt, kann nicht gelingen, wo Literatur, zumal eine auf die Vergangenheit bezogene Literatur, nicht auf eine reale Basis zurückgreifen kann, auf der ein (politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher) Neuaufstieg gegründet sein könnte. Dies wird auch augenfällig mit Blick auf andere Versuche mehr ‚verfassungsjuristischer‘ Natur, bei denen für das 15. Jahrhundert das Bemühen erkennbar ist, Regensburgs Rang zu untermauern oder gar zu retten: Denn „seit dem Eintritt ins 15. Jahrhundert (wurde) der Status der Stadt als Freistadt vom Königtum allmählich zum Problem gemacht“³⁴. Die Stadt verwies in diesem Kontext darauf, „dass sie ‚dem Reich nie kein pflicht getan noch tribut geben‘ habe und führt als wesentliche Belege ihrer besonderen Freiheit ihre weitgehenden Gerichtsrechte, ihre Abgabenbefreiung und ihre herkömmliche Freistellung von der Huldigungspflicht ins Feld“³⁵. Auch die *stat legend* argumentiert auf literarischer Ebene in diese Richtung, wenn sie gleich zu Beginn Regensburg zusammen mit Rom, Trier und Köln wie folgt einführt:

„Uon alten zeittenn find vier vrsprunglich stet alz dy vodriften } n tugenthafftem
herkomen gehaltten vnd mit ewigen freyhaitten begnadet Daz fy kainem menschen
zu dinftperkait verpundten fein allayn bäbftlicher wirdikait vnd kaiferlicher maiefstet
ftätikait der andacht zubeweijenn alz des heiligen romifchen reiches getrewn (...)“

Nicht weniger ambivalent gestaltet sich die Kompensation von innerstädtischen Konflikten und Problemkonstellationen: Während nach außen eine Abgrenzung gegenüber anderen Städten bewirkt werden soll, die in der literarischen Schilderung der Besonderheiten und besonderen Verdienste Regensburgs ihren Ausdruck findet, kann die *stat legend* hinsichtlich ihrer Wirkung ‚nach innen‘, auf die Regensburger Rezipienten, als Versuch gelesen werden, die innerstädtischen unterschiedlichen Interessen und Machtpositionen quasi unter einem identitätsstiftenden und somit befriedenden Dach zu einen. Regensburg, das als freie Stadt und Bischofsstadt, daneben aber auch im Verhältnis zum König und zum bayerischen Herzog betrachtet werden muss, sah sich seit dem Mittelalter mit einer besonderen dreifachen Einflussnahme auf die Geschicke der Stadt und damit auf die Position der Bürger und des Regensburger Rates konfrontiert: „Die Trias blieb prinzipiell bestimmend und sollte letztlich über die Emanzipationserfolge der Bürgergemeinde hinaus wirksam werden.“³⁶ Die Selbstbehauptung der Bürgerschaft, die auch im Zusammenhang

³⁴ A. SCHMID, S. 204.

³⁵ Ebd.

³⁶ SCHMIEDER, Felicitas: Die mittelalterliche Stadt. Darmstadt 2005, S. 92.

mit der identitätsstiftenden Intention der *stat legennd* zu sehen ist, wird somit durch die historisch-zeitgenössischen und realpolitischen Verhältnisse beschränkt: Wo fortwährende und wiederholte Auseinandersetzungen um die Stadtherrschaft stattfinden, kann eine gemeinsame Rückbesinnung auf die alte Größe Regensburgs nur bedingt funktionieren. Schwindende wirtschaftliche Prosperität, dazu ein wiederholtes Ringen bayerischer Herzöge und deutscher Könige bzw. Kaiser um Macht und Einfluss in Regensburg haben die Stadt nach und nach quasi zur ‚Manövriermasse‘ übergeordneter Interessen gemacht.³⁷ Vollends in den Hintergrund treten Literatur und Legende auch dann, wenn sich Bürgerschaft bzw. der Rat als Konfliktpartei, wie beim berühmten „Bayerischen Intermezzo“ von 1486 bis 1492, von anderen den anderen Protagonisten (Kaiser, Herzog) im innerstädtischen Machtkampf bedrängt sieht.

Immerhin, und dies kann der Regensburger Bürgerschaft und ihren Repräsentanten zugute gehalten werden, erfolgt auch in Krisenzeiten, in Zeiten von „Durststrecken“, eine wiederholte Positionierung gegenüber anderen Interessen innerhalb der Stadt wie auch gegenüber anderen Städten: Unter anderem in literarischer Form wie der *stat legennd* versucht Regensburg, sich auch über die Zeiten vergangener Größe hinaus zu behaupten. Dass dabei kein ‚verklärter Blick‘ auf die Vergangenheit geworfen wird, sondern das Augenmerk auf die gegenwärtig-zeitgenössischen Themen gerichtet ist, beweisen auch (populär-) literarische Zeugnisse des späten 15. Jahrhunderts wie die politischen Sprüche und Lieder, die im Verfasserlexikon unter dem Titel „Regensburg, Bayern und das Reich“³⁸ beschrieben werden. Aktive (auch literarisch zum Ausdruck kommende) Teilnahme am politischen Geschehen und die Rückbesinnung auf Tradition, Legende und alte Größe schließen sich in Regensburg nicht gegenseitig aus: Die *stat legennd* kann vor diesem Hintergrund nicht als eine Flucht vor der Gegenwart, sondern als Selbstbehauptung im historisch- zeitgenössischen Hier und Heute, als Versuch des Umgangs mit verschiedenen Ausprägungen von „Durststrecken“, interpretiert und gewürdigt werden.

³⁷ Vgl. für die Entwicklungen vor allem auch im 15. Jahrhundert A. SCHMID (siehe oben).

³⁸ SCHANZE, Frieder: Regensburg, Bayern und das Reich (Lieder und Sprüche). In: VL, 7, ²1989, 1090 – 1092.

Literaturverzeichnis

Handschriften:

BSB, Clm 27358.
Codex Sancti Petri Salisburgensis b.IV.31.

Editionen und Transkriptionen:

- Karl der Große und die schottischen Heiligen. Zitiert nach: Karl der Große und die schottischen Heiligen. Nach der Handschrift Harley 3971 der Britischen Bibliothek London zum ersten Mal kritisch ediert von Frank SHAW. Berlin 1981.
- Konrad von Megenberg: *Tractatus de limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis*. Zitiert nach: SCHNEIDER, Philipp: Konrads von Megenberg Traktat *De limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis*. Ein Beitrag zur Geschichte des Pfarrinstituts aus dem 14. Jahrhundert. Regensburg, Rom u.a. 1906.
- Libellus de fundacione ecclesie Consecrati Petri*. Zitiert nach: BREATNACH, Pádraig: Die Regensburger Schottenlegende – *Libellus de fundacione ecclesie Consecrati Petri*. Untersuchung und Textausgabe. München 1977 (= Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance- Forschung 27).
- Sigismund Meisterlin`s Chronik der Reichsstadt Nürnberg. 1488. In: : Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert. Band 3: Nürnberg. 2., unveränderte Auflage. Göttingen 1961 (Photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage, Leipzig 1864), S. 32 – 178.
- GRÖCHENIG, Hans: Sigismund Meisterlin: Cronographia Augustensium. Cronik der Augspurger. Nach der Handschrift 158/4 in St. Paul in Kärnten. Transkription des deutschen Textes. Klagenfurt 1998 (= armarium 13/2).

Sekundärliteratur:

- FRAUENKNECHT, Erwin: Der Bischof und die Stadt. Ein Spannungsverhältnis zwischen geistlicher Intensität und weltlicher Aktivität. In: SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 2. Regensburg 2000, S. 688 – 708.
- FUCHS, Franz/MÄRTL, Claudia: Literarisches und geistiges Leben im 15. Jahrhundert. In: : SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 2. Regensburg 2000, S. 709 – 716.
- HAUKE, Hermann: Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Clm 27270-27499. Wiesbaden 1975, S. 97 – 100:
http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b097_jpg.htm (10.02.2008)
http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b098_jpg.htm (10.02.2008)
http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b099_jpg.htm (10.02.2008)
http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0048_b100_jpg.htm (10.02.2008)
- HAYER, Gerold: Die deutschen Handschriften des Mittelalters der Erzabtei St. Peter zu Salzburg. Wien 1982.
- HILZ, Anneliese: Benediktiner, Kartäuser, Iroschotten, Mendikanten. In: SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 1. Regensburg 2000, S. 764 – 807.

- SCHANZE, Frieder: Regensburg, Bayern und das Reich. In: VL, 7, ²1989, 1090 – 1092.
- SCHMID, Alois: Vom Höhepunkt zur Krise. Die politische Entwicklung 1245 – 1500. In: SCHMID, Peter (Hg.): Geschichte der Stadt Regensburg. Band 2. Regensburg 2000, S. 191 – 212.
- SCHMIEDER, Felicitas: Die mittelalterliche Stadt. Darmstadt 2005.
- SCHUEGRAF, Joseph Rudolph: Ein Lobgedicht auf Regensburg von Hans Sachs. In: VHVO 9 (1845), S. 1–21.
- WOLF, Peter: Bilder und Vorstellungen vom Mittelalter. Regensburger Stadtchroniken in der frühen Neuzeit. Tübingen 1999 (= Frühe Neuzeit, Band 49).

Rausch oder Realität? Zur kleinen Poetik literarischer Durststrecken in John von Düffels *Wovon ich schreibe*

David-Christopher Assmann

Woher kommt die literarische Produktivität?

Er hatte gewußt, daß ihn das Treffen [...] inspirieren würde. Seit langem hatte er nicht mehr so flüssig, so aus einem Guß geschrieben. Er mußte weit [...] zurückdenken, um sich an einen vergleichbaren Schaffensrausch zu erinnern. Soviel Energie, soviel Arbeitselan hatte er sich selbst kaum mehr zugetraut. Er fühlte sich wie neu geboren.¹

Am 19. Juni 2008 spricht John von Düffel als „Poetikprofessor“² an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg zum Thema *Literatur und Sport*. Die Vorlesung ist die zweite in einer Folge von insgesamt vier Vorträgen, die er im Rahmen der Poetik-Professur am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft zwischen dem 12. Juni und dem 10. Juli hält.³ Er reiht sich damit in eine Linie „namhafte[r] Autorinnen und Autoren“ ein, die der Lehrstuhl seit 1986 an die Universität einlädt, um dort „öffentliche Vorträge zu halten und in Seminaren mit Studierenden zu diskutieren.“ Ein Forschungskolloquium zum Thema *Körper – Kultur – Familie im Werk John von Düffels* schließt die Professur am 11. und 12. Juli im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia ab.⁴ Hatte Düffel in der ersten Vorlesung noch die Frage der *Kunst des Ich* erörtert, um in den letzten beiden Vorlesungen schließlich über *die erfundene Familie* und die Unterscheidung zwischen *epischer und dramatischer Zeit* zu sprechen, geht es der zweiten Vorlesung um Grundsätzliches: „Woher kommt die literarische Produktivität?“⁵ lautet die Leitfrage, die sich Düffel am Anfang seiner Reflexionen über den Zusammenhang von *Literatur und Sport* stellt. Während der Schwerpunkt der drei anderen Vorlesungen also grob auf eher thematischen Aspekten oder ästhetischen Fragen liegt, scheint es in der zweiten Vorlesung mithin um im engeren Sinne das zu gehen, was am Schreibtisch passiert, passieren sollte oder eben gerade irgendwie nicht passiert.

Wenn nun der Titel des vorliegenden Bandes nach Durststrecken fragt, lenkt dies vielleicht zunächst oder vor allem den Blick auf die Frage, wie in literarischen Texten Durststrecken ästhetisch gestaltet und geformt werden. Ein Hinweis darauf, welche Bedeutung Durststrecken

¹ Düffel 2004: 104-105. An anderer Stelle (218) ist sogar von „Durststrecken“ die Rede, aber das ist eine andere Geschichte.

² Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009a.

³ Siehe Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009b.

⁴ Das Thema des Kolloquiums überrascht in Bezug auf John von Düffel nicht. Siehe Deupmann 2008, Hagel 2008, Stricker 2003 und Sareika (Hg.) 2007.

⁵ Düffel 2009: 45 (Seitenzahlen daraus im Folgenden in runden Klammern im Text).

für das literarische Leben insgesamt haben, ist indes nicht nur mit eben dieser Frage nach literarischen Transformationen ‚in den Texten‘ gegeben, sondern auch damit, inwieweit Autorinnen im Rahmen ihres mehr oder weniger schöpferischen oder vielleicht doch gar nicht so kreativen Schaffensprozesses selbst ‚Strecken des Durstes‘ erfahren, mit ihnen umgehen und sie schließlich (vielleicht) überwinden. In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, John von Düffels zweite Poetikvorlesung und die darin verhandelte Frage nach dem Woher der literarischen Produktivität als eine aktuelle poetologische Reflexion des Umgangs mit solchen ‚literarischen Durststrecken‘ zu lesen. Was meint hier ‚Durststrecken‘ und welche Relevanz haben sie im Rahmen von Düffels Erörterung literarischer Produktivität am Schreibtisch? Um dieser Frage nachzugehen, beschreibe ich zunächst die Unterscheidung zwischen Rausch und Realität, die die zweite Vorlesung strukturiert (1. und 2.), um daran anschließend zu skizzieren, wie Düffel gerade diese Unterscheidung zur Markierung seines Textes als Poetikvorlesung verwendet (3. und 4.). Dabei wird sich zeigen, dass die zweite Poetikvorlesung sich insofern als eine Poetik der Durststrecken lesen lässt, als sie diese als konstitutiv an literarischer Produktivität beteiligt versteht.

1. Rausch und Arbeit, harte Arbeit

Das, was mit *Literatur und Sport* als zweiter Vortrag angekündigt und überschrieben ist, wird durch eine Leitunterscheidung strukturiert. Düffel orientiert sich an zwei sich widersprechenden Prinzipien, die er als literarische Produktivität prägend ausmacht: das so genannte ‚Rauschprinzip‘ und das ‚Realitätsprinzip‘. Demnach gibt es zwei Grundsätze, nach denen Autoren am Schreibtisch produktiv sein können. Für das Prinzip des Rauschs steht (wie könnte es anders sein) das ‚Genie‘, für das das Schreiben „nicht schwere Arbeit“ (47) ist, da es „von Inspiration beflügelt, zeitlos, schrankenlos, nicht von dieser Welt“ (47) schreibt und damit gleichsam im schöpferischen Rausch literarische Kunstwerke erschafft.

Das Genie erlebt extreme Momente von ekstatischer, überbordender geistiger Kraft, und dann wieder Momente tiefster Auslöschung, nach denen es sich wie Phoenix aus der Asche erhebt usw. Es ist [...] das orakelartige Medium einer in letzter Instanz göttlichen oder dämonischen Inspiration und produziert in Schüben, in schaffensepileptischen Anfällen. (47)

Das „Genie“ kennt demnach keine drückenden Strapazen („schwere Arbeit“), sondern erfährt nicht kontrollierbare („schaffensepileptische[-]“) kreative Einfälle („Inspiration beflügelt“) in außergewöhnlichen Augenblicken. Der Autor ist hier lediglich das „Medium“ einer außer ihm stehenden Kraft, einer „göttlichen oder dämonischen Inspiration“. Er kann sich gewissermaßen nicht gegen seine Genialität wehren; sie „passiert“ (61) ihm gleichsam einfach – und er erlebt umgekehrt dann, wenn kreative „Schübe[-]“ oder „Anfälle[-]“ ausbleiben, „Momente tiefster Auslöschung“. Der Autor stellt demnach eine „Ausnahme-Existenz mit allen Höhen und Tiefen“ (47) dar und lebt „über den Dingen“ (47) ein „extremes, extrem anderes Leben“

(47). Der Autor, der hingegen eher dem Realitätsprinzip am Schreibtisch zuzuordnen ist, muss demgegenüber den Alltag „durchmachen“ (47) wie jeder Normalsterbliche auch:

[Er; DCA] nimmt sein Schicksal in die eigene Hand, übernimmt die Verantwortung für sich und seine Fähigkeiten und organisiert sie als Subjekt des eigenen Arbeitsprozesses und nicht als einer, der [...] darauf wartet, daß ‚es‘ ihn überkommt. (61-62)

Der Autor ist hier also als Subjekt handelnd im „eigenen Arbeitsprozess[-]“ aktiv. Überhaupt hat es dieser Autorentypus beim Verfassen von Literatur mit „Arbeit[-]“ (und nicht mit Eingebung) zu tun und muss dabei auf seine eigenen, erworbenen, angeeigneten „Fähigkeiten“ zurückgreifen, da nur diese ihm für seine literarische Arbeitsproduktivität zur Verfügung stehen. Er ist ein „eigenverantwortlicher Akteur, der [...] plant, handelt und die Konsequenzen zu tragen hat“ (47), also nicht darauf wartet, dass ihm von einer außer ihm stehenden Quelle Inspiration zufliegt. Während der Autor im Rauschprinzip mithin jenseits seiner „Geniestreiche[-]“ (54) nichts gegen Durststrecken tun kann – er ist dann eben nicht kreativ, befindet sich in einem ‚Tief‘ und kann nichts schreiben –, gehören sie für den Autor des Realitäts- oder (wie man auch präzisieren könnte) Arbeitsprinzips zum Alltag: Da ihm nicht alles „handstreichartig gelingt“ (54) und er das weiß, stellt er sich darauf ein, mit „Schwierigkeiten und Probleme[n]“ (54) beim Schreiben umgehen zu müssen. Seine Arbeit ist auch und gerade „von Ängsten des Scheiterns und Versagens geprägt“ (54) und eine Aufgabe besteht infolgedessen darin, mit der „rote[n] Warnlampe der Krise“ (54) jeden Tag wieder aufs Neue fertig zu werden.

Und genau im Auseinanderfallen dieser zwei Prinzipien öffnet John von Düffel nun die Tür zu seinem Werkstattbericht über das, was am Schreibtisch wirklich passiert. Denn auch wenn es „in der Arbeit rauschhafte Momente“ (52) gebe, habe er die Erfahrung gemacht, dass es letztlich keinen literarischen Text gebe, „der in einem Rausch geschrieben worden ist, jedenfalls keinen ernstzunehmenden“ (52). Wende man die theoretischen Produktivitätsprinzipien des Rauschs und der Realität in die Praxis, erkenne man vor allem eines: „Jeder Roman ist Arbeit, harte Arbeit“ (52).

Denn schon nach den ersten Seiten weiß man es nicht nur theoretisch, man spürt es auf schmerzlichste Weise, daß sich auch dieser Roman eben nicht in einem Rausch und Rutsch so dahinschreiben lässt, sondern daß ein zähes Stück Arbeit vor einem liegt. (69)

Zur Arbeit am Roman gehöre notwendigerweise die Erkenntnis, dass das Schreiben ein mühevoller Prozess sei, der ein quälendes, zeitlich ausgedehntes Verfahren sein könne (sein müsse). „Wer sich an den Schreibtisch setzt mit der Erwartung, sich selbst als Supergenie zu entdecken, wird zwangsläufig scheitern“ (55). Das Schreiben gehe dem Autor in der Regel eben gerade nicht „leicht, glatt und genialisch von der Hand“ (54). Die sich unweigerlich einstellenden Schwierigkeiten und die Einsicht, dass ein Roman sich nicht „dahinschreiben lässt“, zwingen den Autor geradezu dazu, sich so einzurichten, dass diese Durststrecken überwunden werden. Ein Roman müsse, verstehe man ihn als Arbeit und nicht als Werk göttlicher Inspiration, geplant, organisiert und strukturiert werden – und Voraussetzung dafür

sei, dass „ein Autor sich klar darüber werden [muss; DCA], wie er am besten arbeiten kann“ (62). Dabei gehe es auch nicht um eine möglichst inspirierende Atmosphäre, sondern eher um die Einrichtung eines Arbeitsalltags, in dem der literarisch tätige Autor „sich mit seinen Fähigkeiten entfalten kann“ (62). Der Alltag werde am besten „ganz in den Dienst [der; DCA] [...] Sache“ (66) des Schreibens am Text eingerichtet.

Ich richte alles – meine Ernährung, meine Schlafgewohnheiten, meine Zeiteinteilung, mein soziales Leben – auf dieses eine Ziel aus und unterlasse alles, was das Erreichen dieses Ziels behindert oder gefährdet, kurzum, ich ordne alles dem Ziel, diesen Roman zu schreiben, unter. (66)

Um Durststrecken, Störungen und andere Schwierigkeiten zu überwinden oder gar zu vermeiden, ließen sich etwa verschiedene Arbeitsrhythmen bis hin zu spezifischen Marotten der Ernährung unterscheiden, die alle als Planung, Disziplinierung und Strukturierung dem Zweck dienen würden, „Lähmungen oder Stillstand“ (62) im Arbeitsprozess zu verhindern und mit dem Schreiben möglichst flott voranzukommen. „Denn Romane [...] werden nicht im Rausch, sondern in der Realität geschrieben“ (58).⁶ Auch wenn es ohne Frage einzelne rauschhafte Momente während des Schreibens immer wieder gebe, werde über das Gelingen und die Qualität eines literarischen Textes hingegen im Realitätsprinzip entschieden:

[Man braucht Disziplin, Struktur, Willen; DCA] nicht für den Rausch, sondern für die Realität, nicht für die produktiven, euphorischen Stunden, sondern für die Stunden des Stockens, des Stillstands, des drohenden Scheiterns, wenn kein Ende in Sicht ist und einem niemand helfen kann. (71-72)

Jeder Autor, der erkannt habe, dass das Schreiben eines Romans „ohne [...] Härten“ (54) nicht gehe, werde „planvoll“ (58) an seine „Arbeitsfelder“ (58) herangehen und sie sich durchdacht einteilen, um auf dem langen Weg bis zum Ende durchzuhalten. Einen Roman zu schreiben, sei eine Frage der Arbeit, der Struktur und der Disziplin. Im Rausch entstehe demgegenüber kein literarischer Text oder zumindest kein ästhetisch gelungener, denn das Können des Autors zeige sich erst in denjenigen Momenten, in denen „es nicht läuft“ (53) und die Durststrecken und Probleme literarischer Produktivität „sich hoch auftürmen“ (53).

2. Poetikvorlesung

John von Düffel ist nicht der erste und schon gar nicht der einzige Autor, der „unermüdlich und in hoffentlich ernüchternder Weise“ (68) in einer Poetikvorlesung über „simple Erkenntnis[se]“ (55) des literarischen Schreibens reflektiert. Die Bamberger Vorlesungen stehen in einer

⁶ Düffels ‚geglückter Tag‘ sieht wie folgt aus: „Morgens von 6:30 Uhr bis 10:00 Uhr eine Seite schreiben, dann eine gute Probe bis 14:00 Uhr, ein bißchen telefonieren und Post erledigen im Büro, abends am [...] Rhein entlang nach Hause radeln und ein gutes Buch lesen“ (Kritische Ausgabe 2000: 52).

Tradition von Poetikvorlesungen, deren Ursprung in Deutschland an der Goethe-Universität Frankfurt von Ingeborg Bachmann gelegt worden ist.⁷ Die *Stiftungsgastdozentur Poetik* im „traditionsreichen Hörsaal VI des Uni-Campus Bockenheim“ wird 1959 eingerichtet und gibt nahezu in jedem Semester einem bedeutenden „Dichter oder auch Literaturkritiker“ die Gelegenheit, sich „in einem fünf- bis sechsteiligen Vorlesungszyklus über eine von ihm selbst zu stellende Frage der zeitgenössischen Literatur theoretisch darstellend zu äußern.“⁸ Mittlerweile gibt es eine Vielzahl vergleichbarer Vorlesungen an Universitäten in Deutschland, Österreich und der Schweiz.⁹ Sie alle vertreten den Anspruch, den Austausch zwischen einerseits der akademischen Forschung und Lehre beziehungsweise einem breiteren, literarisch interessierten Publikum und andererseits den in der literarischen Praxis tätigen Autoren zu fördern. Diese *Poetik der Autoren* dient folglich immer mehr oder weniger der Idee, (auch jenseits der akademischen Perspektive) einer interessierten Öffentlichkeit Aufschlüsse darüber und Einblicke darin zu geben, wie Literatur ‚gemacht‘ wird. Man könnte sagen, dass Poetikvorlesungen zum einen als Ausdruck eines allgemeinen Leserinteresses an dem zu verstehen sind, das ‚hinter‘ den öffentlich sichtbaren Darstellungen vom Schreiben ‚wirklich‘ passiert.¹⁰ Zum anderen erhofft sich der Leser „nachweislich beglaubigte, zuverlässige, wahre und endgültige Antworten nach dem Sinn und Wesen des Kunstwerks“.¹¹ Immer geht es der Poetikvorlesung letztlich also um mehr oder weniger ‚authentische‘ Einblicke hinter die Kulissen der Literatur aus erster Hand und es ist dieser Anspruch, der dann möglicherweise das bestimmt, was ihre je spezifische „Denk-, Sprech- oder Schreibweise“¹² ausmacht.

Wie der Audiomitschnitt der Vorlesung¹³ an der Universität Bamberg erkennen lässt, trägt John von Düffel seinen zweiten Einblick hinter die Kulissen seiner Romane, wie die drei anderen auch, frei vor¹⁴ und orientiert sich dabei an Stichworten, die zum Teil ausformulierten Charakter zu haben scheinen. Die schriftliche Fassung, wie sie kein Jahr später unter dem Titel *Wovon ich schreibe. Eine kleine Poetik des Lebens* erscheint, basiert auf der Transkription dieses Audiomitschnitts und ist von Düffel „über- und ausgearbeitet“ (nicht paginiert) worden, um die „zahlreichen Anregungen und Gespräche“ (nicht paginiert) im Anschluss an die Vorträge und im Rahmen des abschließenden Kolloquiums aufnehmen zu können. Auf den ersten Blick

⁷ Poetikvorlesungen stehen selbst wiederum in einer Traditionslinie theoretischer und kritischer Reflexionen über das Dichterische, Literarische, Poetische, die bis in die Antike zurückreicht. Siehe umfassend Schmitz-Emans u.a. (Hg.) 2009.

⁸ Alle Zitate nach Goethe-Universität Frankfurt 2009. Siehe speziell zu den Frankfurter Poetikvorlesungen Volk 2003.

⁹ Um willkürlich weitere solcher Poetikvorlesungen neben denen in Frankfurt und Bamberg aufzuzählen, nenne ich hier nur Göttingen, Leipzig, Augsburg, Innsbruck und Zürich.

¹⁰ Vgl. Volk 2003: 67. Bei seiner Klassifikation von Poetikvorlesungen argumentiert Ulrich Volk dann allerdings auf der Grundlage der jeweiligen Autorintention.

¹¹ Volk 2003: 395.

¹² Schmitz-Emans u.a. 2009: VIII.

¹³ Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf den Audiomitschnitt, wie er auf der Homepage des Bamberger Lehrstuhls für Neuere deutsche Literaturwissenschaft veröffentlicht ist. Siehe Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2009b.

¹⁴ Siehe entsprechend die Danksagung am Ende der schriftlichen Fassung (nicht paginiert).

lassen sich wenige und dann nur die mehr oder weniger üblichen Unterschiede zwischen der etwa 45 minütigen Audioversion und der ausgearbeiteten, 42 Seiten einnehmenden schriftlichen Fassung erkennen (41-82). Ein grober Abgleich der beiden Versionen zeigt, dass Düffel die mündliche Version vor allem literalisiert, das heißt einige Sätze und Ausdrücke als Ankerpunkte zum Teil Wort für Wort übernimmt, um diese dann weiter auszuführen, so dass ein schriftlich-komplexer, lesbarer, homogener Text entsteht. Ebenso wie die Reihenfolge der Vorträge insgesamt, entspricht dabei im Überblick auch die grundsätzliche Struktur und Anordnung der Themenaspekte in der zweiten Vorlesung der ausgearbeiteten Fassung. Kein Themenaspekt der Audioversion fällt in der schriftlichen Fassung weg.¹⁵

Genauso wie der erste (*Die Kunst des Ich* ist mit *Über Leben und Lesen* konkretisiert) und der dritte Vortrag (*Die erfundene Familie* wird mit *Vom Schreiben am lebenden Sujet* unterschrieben) hat auch die zweite Vorlesung einen Untertitel erhalten: *Literatur und Sport* wird durch *Der Autor als Sportler, der Roman als Marathon* spezifiziert und deutet genau damit auf eine programmatische Präzisierung dessen hin, worum es Düffel in dieser Vorlesung geht: Rausch und Realität. Lässt man den Sport-Aspekt¹⁶ dieses Titels und die daran anknüpfenden Ausführungen im Text selbst einmal außen vor und vergleicht die Audio- und Textfassung lediglich im Hinblick auf die Verwendung der Unterscheidung von Rausch und Realität in dem von mir skizzierten Sinne, ergibt sich eine nachträglich signifikant quantitative und damit zusammenhängend auch qualitative Aufwertung dieser Prinzipien-Unterscheidung im ausgearbeiteten Text. Besonders augenscheinlich wird dies an dem nachträglich eingefügten Abschnitt über Friedrich Nietzsche und dessen Unterscheidung von Dionysischem und Apollinischem in der *Geburt der Tragödie*.¹⁷ Dieser Bezug wird in der Audiofassung weder durch den Verweis auf Nietzsche als Autor(-label) noch als unmarkiertes Zitat eingeführt. Während Düffel für seinen Vortrag offensichtlich noch nicht an diese Traditionslinie gedacht hat, versteht er die ästhetischen Triebe des dionysischen Rausches und der apollinischen Ordnung, Struktur und Formgebung nun als „lebenspraktische Prinzipien [...], die den Arbeitsalltag des Schriftstellers und sein Selbstverständnis charakterisieren“ (48). Die Einführung der Unterscheidung zwischen Rausch- und Realitätsprinzip (vgl. 47), die ohne Nietzsche auskommt, entspricht dabei noch der Audiofassung. Anknüpfend an Nietzsche folgen dann auffallend häufig immer wieder zum Teil nur einen Satz umfassende Einschübe, die das, was Düffel ausführt und erläutert, noch einmal (wie kurz auch immer) vor dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen Rausch und Realität einordnen und versuchen zu systematisieren.¹⁸ Zentraler Kernpunkt dieser abstrahierenden Einordnungen von persönlichen

¹⁵ Eine Ausnahme bildet neben den einleitenden Worten über die am selben Abend stattfindende Fußballpartie der Europameisterschaft (00:00:00 – 00:00:40“) vor allem das (auffällige?) Auslassen Thomas Bernhards als Beispiel für schriftstellerische Arbeitsordnung und -disziplin (00:18:30 – 00:19:06“).

¹⁶ Siehe speziell dazu und zu dem damit verbundenen Aspekt des Schwimmens: Düffel 2000 und Düffel 2002a.

¹⁷ Ich verweise hier nur auf die Ausgabe bei Reclam: Nietzsche 1993.

¹⁸ Dem neuen Abschnitt über Nietzsche (48-49) folgen weitere thematisch signifikante Einfügungen der Rausch/Realitäts-Unterscheidung, die so nicht im Audiomitschnitt vorhanden sind. Siehe die entsprechenden Stellen auf den Seiten 51, 53-54, 56-57, 58, 70-71, 72 und 79-80.

Erlebnissen und Anekdoten ist dabei die Erkenntnis nietzsches, so Döffel, dass „literarische Produktivität nicht aus Zuständen inspirativer Verzückerung besteht“ (48). Bezogen auf die Gegenwart lautet das dann bei Döffel:

[W]enn man [...] die landläufigen Dichterbilder betrachtet, muß man sagen, daß es eine übertriebene, geradezu fahrlässige Überschätzung des Dionysischen gibt – während die Ordnung, die Disziplin, die Strukturiertheit literarischer Arbeitsprozesse völlig unterschätzt, wenn nicht gar ausgeblendet wird. (48)

Die leichtfertigen Ansichten zum Rauschprinzip („fahrlässige Überschätzung“) würden also dazu führen, dass die geordnete, strukturierte Arbeit am Text („Strukturiertheit literarischer Arbeitsprozesse“), wie Döffel sein eigenes Schreib- und Produktionsprinzip charakterisiert, völlig „unterschätzt“ werde. Sich in einen Traditionszusammenhang mit Nietzsche stellend erkennt Döffel, nicht zuletzt auch flankiert von Thomas Mann und Goethe¹⁹, in der öffentlichen Wahrnehmung oder in den im Publikum kursierenden Vorstellungen von dem, was am Schreibtisch passiert, ein „fahrlässige[s]“ Ungleichgewicht: Rausch werde als Quelle oder Bedingung literarischer Produktivität überschätzt, während Realität von den Lesern gleichzeitig unterschätzt werde.

3. Mythen und Märchen

Diese leichte, aber (wie sich zeigen wird) bedeutsame Umgestaltung der schriftlichen Fassung gegenüber der mündlichen, ersten Version legt nun nahe, dass es Döffel offensichtlich um eine Präzisierung seines poetologischen Gedankens geht. Das Rauschprinzip ist nämlich offensichtlich nicht lediglich eine Arbeitsweise, ein Produktivitätsprinzip, sondern verweist darüber hinaus auch und vor allem auf „landläufige[-] Vorstellungen“ (61) des Publikums vom kreativen Schreiben am Schreibtisch, die mit dem, was dort ‚tatsächlich‘ passiert, indes wenig zu tun haben.

[J]edes ‚Making-Of‘, jede Entstehungsgeschichte, die von Romanen im Rock’n’Roll-Verfahren erzählt und Geniestreichen von Zauberhand, gehört in den Bereich der Mythen und Märchen, die darüber hinwegtäuschen, daß Schreiben harte Arbeit ist und eine Routine sowie ein hohes Maß an Disziplin erfordert. (54)

Döffel zieht hier die Unterscheidung von Realität und Rausch gleichsam aus der markierten Seite („Realität“) der von ihm unterschiedenen Produktivitätsprinzipien ‚Rausch‘ und ‚Realität‘ heraus.²⁰ Genau damit kann er dann zwischen den *realen* Schreibprozessen zum einen (Schreiben ist „harte Arbeit“) und den vorgestellten oder inszenierten („Making-Of“), jedenfalls aber kursierenden *Bildern* von Schreibprinzipien zum anderen (Romane im

¹⁹ Siehe zum Beispiel die Verweise auf den Seiten 45 (Thomas Mann) und 61-62 (Goethe).

²⁰ Vgl. dazu allgemein Baecker 1993.

„Rock’n’Roll-Verfahren“ und „Geniestreiche[-] von Zauberhand“) wiederum unterscheiden. Das Rauschprinzip meint hier denjenigen Aspekt der nun markierten Unterscheidung von ‚Realität‘ und ‚Inszenierung‘, den man mit „Dichterbild“ (45) oder „– neudeutsch ausgedrückt – Image des Dichters“ (45) bezeichnet. Diesen Vorstellungen und Image-Bildern steht das Realitätsprinzip gegenüber, das zunächst auf die je spezifische „Autordisposition[-]“ (49) verweist und das Schreiben „mühsam“ (54) macht. Wenn Düffel jetzt davon spricht, dass seine Poetikvorlesung „desillusionierend“ (53) sei, weil sie deutlich mache, dass eine „Stunde der Wahrheit‘ [...] elementar zum Arbeitsprozeß“ (53) gehöre, dann setzt er dabei voraus, dass ein wie auch immer gearteter ‚tatsächlich‘ ablaufender Schreibvorgang am Schreibtisch dargestellt oder inszeniert wird. Und die inszenierten Bilder sind dabei gleichzeitig in eine wie auch immer geartete hierarchische Relation zu dem gesetzt, was eben ‚tatsächlich‘ – jenseits der Inszenierung – vorgeht.²¹ Die Herstellungsebene am Schreibtisch ist demnach der Ort, an dem ‚tatsächlich‘ (‚real‘), unabhängig von irgendwelchen kursierenden Bildern gehandelt wird: der Autor sitzt am Schreibtisch und schreibt (oder auch nicht, weil er sich mit Durststrecken herumschlagen muss). Die Inszenierung (wahlweise durch den Autor oder durch den Literaturbetrieb) ist demgegenüber lediglich ein darstellungstechnisches Verfahren, das diese ‚tatsächliche‘ Handlung des Autors am Schreibtisch und dessen Produktivitätsprinzipien bloß (oder bestenfalls) ‚abbildet‘. Während es Düffel zunächst noch um Produktivitätsprinzipien zu gehen scheint, die beide (man müsste sagen: symmetrisch) auf einer ‚Realitätsebene‘ liegen und damit beide jeweils unterschiedliche Vorgänge am Schreibtisch beschreiben, wird die Unterscheidung zwischen Realitäts- und Rauschprinzip nun mit eben dieser Unterscheidung von ‚tatsächlicher‘ Herstellung und ‚hinzu kommender‘ Inszenierung enggeführt. Bei dieser Signifikat-Signifikant-Relation kann es, und hier sitzt Düffel mit seiner Unterscheidung von Rausch und Realität, zu Verzerrungen kommen. Die öffentlich kursierenden Bilder – gleich, welchen Ursprungs – stellen ihm zufolge nämlich nicht das dar, was sich ‚tatsächlich‘ auf der Ebene der Herstellung am Schreibtisch zuträgt (nämlich: Schwierigkeiten, Probleme, Durststrecken und der strategische Umgang mit ihnen). Das Rauschprinzip verweist in dieser Argumentationsschiene nun nur noch lediglich auf Darstellungen, Inszenierungen, auf „Mythen und Märchen“ (46) und ist die öffentlich dargestellte, von Autoren oder Verlagen inszenierte, vom Publikum vorgestellte oder zumindest irgendwie sichtbare (und dann: stereotype) Version vom kreativen Schreiben. Das Realitätsprinzip, wie es Düffel hier vorführt, verweist hingegen als ‚tatsächlich‘ wirksames Prinzip darauf, wie es ‚ist‘, wie es ‚tatsächlich‘ abläuft, wie Texte am Schreibtisch entstehen: Es geht um Düffels individuellen Werkstattbericht und nicht um weitere ‚Utopien‘.²² Das ‚Realistische‘ an diesem Prinzip ist dabei, dass es zwar auch „mit Mythisierungen und Stilisierungen vermischt“ (49) sei, Düffel im Rahmen seines Vortrags aber verspricht, diese „so weit wie möglich auf die Realitäten der Arbeit herunterzubrechen“ (49), so dass Einblicke jenseits aller Inszenierungen in die Schreibwerkstatt möglich würden. Genau mit dieser Absichtserklärung, Einblicke in die Werkstatt zu ermöglichen, gewissermaßen zum Signifikat durchzustoßen, markiert Düffel seinen Text mithin als Poetikvorlesung, wie

²¹ Siehe allgemein Rötzer 1994: 68.

²² Im Sinne von Lützeler 1994: 9.

sie als Institution in Frankfurt von Ingeborg Bachmann eingeleitet wird. Die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen dem, was am Schreibtisch passiert und gemeinhin verdeckt ist, und dem, wie dieses dem an bestimmten Erwartungen ausgerichteten Publikum in der Öffentlichkeit dargestellt wird, ist der zentrale Baustein dieser *Poetik der Autoren*. In Döffels zweiter Poetikvorlesung und in der dort von ihm asymmetrisch verwendeten Unterscheidung von Rausch und Realität expliziert sich die Idee, dass der Prozess des ästhetischen Schaffens, des Schreibens am literarischen Text nicht unmittelbar einsichtig ist und daher zu bestimmten, von der ‚Realität‘ abgelösten Vorstellungen von eben diesen ‚hinter den Kulissen‘ ablaufenden Prozessen der Herstellung von Literatur führt.

Um das zu leisten, um gewissermaßen die ‚hierarchische Relation‘ zwischen inszeniertem Rausch und dem in der Herstellung ‚tatsächlich‘ wirksamen Realitäts- oder Arbeitsprinzip inszenieren und aufrechterhalten zu können, muss Döffel dem Realitätsprinzip, wie er es verwendet, einen gleichsam realen, unverfälschten (Werkstatt-)Status einräumen. Dazu bedient er sich einer inszenierenden Authentifizierungsgeste²³, die das ‚So-Sein‘ der Vorgänge, des Schreibens am Schreibtisch schlicht feststellt, sich also gewissermaßen ein „privilegiertes Verhältnis zum Ursprung unterstellt“²⁴ und genau damit als Ausgangspunkt für seine Poetik dient. Als die eigentliche Handlung wird die Herstellung von literarischen Texten im Sinne des problembehafteten, durch Krisen und Durststrecken bestimmten Arbeitens am Schreibtisch aufgefasst. Die Darstellung oder Inszenierung dieser Schreibprozesse für die Leser erscheint dagegen als eine Abbildung, die lediglich hinzukommt. Durch die komplette zweite Vorlesung zieht sich denn auch das semantische Feld der „Wahrheit“ (53) als Realisierung des Operationsmodus dieser Geste: So ist etwa von der „bitteren Wahrheit“ (54), der „unliebsame[n] Wahrheit“ (59), von „Tatsache[n]“ (68) oder dem „Widerstand der Wahrheit“ (54) die Rede. Demgegenüber wird das Rauschprinzip mit einer Semantik gekoppelt, die feststellt, dass diese ‚Wahrheiten‘ über das Schreiben am Schreibtisch als „Mythen und Märchen“ (54), als „Illusionsbildung“ (68), als „völlig haltlose[-] Illusion“ (68) oder „Traum“ (54), als „Genie-Utopie“ (69) oder „Verbrämungen“ (55) verfälscht oder verzerrt dargestellt oder inszeniert werden. Das Rauschprinzip „suggerier[t]“ (55) dem Publikum mithin etwas, das „falsch“ (55) ist. Döffel deckt in seiner Poetikvorlesung hingegen auf: Der inszenierte, öffentlich dargestellte (stereotype) Autor „gebärdet“ (58) sich lediglich als ein bestimmter Typus von Autor – etwa als das Genie oder der Kranke. In ‚Wahrheit‘, im stillen Kämmerlein, wo sie keiner sehe, folge aber jede noch so geniale Schriftstellerin einer bestimmten Disziplin, die ihre Arbeit strukturiere. Lasse man „die Dichterbilder, die Autorenstilisierungen, die Mythen, die Schriftsteller von sich selbst in die Welt setzen“ (44) beiseite, mache dies demzufolge den Blick frei für den Arbeitsalltag des Autors, der alles andere als durch ‚geniale Momente‘ geprägt sei.

Wir alle leben und arbeiten tagaus, tagein unter dem Druck des Realitätsprinzips. Auf das Genie hingegen projizieren wir unseren Wunsch, daß es jenseits dieses Realitätsprinzips noch etwas geben möge, nämlich das Genie, das im Rausch schafft [...]. (47)

²³ Vgl. Fohrmann 2006: 196.

²⁴ Wetzel 2006: 48.

Das semantische Feld der Wahrheit, durch das die Authentifizierungsgeste bestimmt ist, dient genau in diesem Sinne der Erzeugung und Absicherung der hierarchischen Relation von Rausch und Realität: Dem inkludierenden „Wir“, durch das das Realitätsprinzip hier markiert wird und das dessen Authentizität gleichzeitig verbürgt, steht die ‚Projektion‘ eines „Wunsch[es]“ nach rauschhaften Momenten gegenüber. Döffel selbst gibt sich genau damit als authentisch sprechender Autor in der Poetikvorlesung, der im Rahmen dieser Geste ganz offensichtlich alles ‚durchschaut‘ und auf die ‚Signifikate‘ durchgreift.

Vielleicht kommt es durch meine Arbeit am Theater, daß ich so allergisch bin gegen Inszenierungen im Leben. Mir widerstrebt das inszenierte und zur Schau gestellte Anderssein des Bohemiens wie im übrigen auch das inszenierte, kostümierte Konservative, Altkonforme. (79)

Demnach steht Döffel als Vortragender ganz ohne „Inszenierung[-]“ vor seinem Publikum im Hörsaal und hält seine Vorlesung alles andere als „kostümiert[-]“. Er gibt sich geradezu empfindlich gegen jede Form der Verstellung „im Leben“, nimmt für sich also in Anspruch, nichts „zur Schau“ zu stellen und authentisch von dem zu berichten, was ihm am Schreibtisch widerfährt – das wollen wir hören.

4. Geschmacksfragen

Aber Selbstdiagnosen (zumal in Krankheitsfällen) sind immer mit Vorsicht zu genießen und die Frage wäre, ob Döffel tatsächlich so allergisch gegen Inszenierung ist, wie er sich selbst gibt, und ob er tatsächlich so hinter die Kulissen des Literaturbetriebs blickt, wie er vorgibt es zu tun. Denn vielleicht ist seine Allergie gegen Inszenierung nicht so sehr Krankheitssymptom, sondern vielmehr Ausgangspunkt derjenigen Inszenierung, die Döffel selbst vorführt. Seine Vorlesung lässt sich als eine Poetik literarischer Durststrecken lesen, die ‚wir alle‘ kennen, weil wir eben zu den Normalsterblichen gehören und nicht zu den ‚Genies‘, denen alles durch Inspiration zufällt (und die es ja nach Döffel eigentlich gar nicht gibt). Döffel inszeniert sich dazu selbst als ein Autor, der ‚im Leben steht‘; ein Autor, der Mensch ‚wie du und ich‘ ist und mit den alltäglichen Strecken des Durstes zu tun hat.

Meiner Meinung nach macht man sich über derlei Dinge [Fragen der Inszenierung; DCA] zu viele Gedanken. Die Art und Weise, wie man arbeitet, das, woran man arbeitet, macht einen Menschen für meine Begriffe besonders oder nicht, und es drückt sich in seinem Leben hinlänglich aus, ohne daß man mit roten Schals und Schlapphüten nachhelfen müßte. Doch das sind letztlich Geschmacksfragen. Davon verstehe ich wenig. (79-80)

Döffel *als Autor* benötigt keine inszenierende Darstellung für seine Arbeit am Schreibtisch, sondern definiert sein ästhetisches Projekt zentral über die „Art und Weise, wie man arbeitet“ –

nicht das Drumherum zähle, sondern das, was als Roman erarbeitet werde und der Leserin dann vorliegt. Alles andere seien demnach „Geschmacksfragen“, die zusätzlich hinzukämen und von denen er „wenig“ verstehe. Doch versteht Döffel wirklich so wenig davon? Gleichzeitig zieht er dann nämlich ausgehend von der Abgrenzung gegenüber allem, was mit „roten Schals und Schlapphüten“ zu tun hat, eine Trennlinie zwischen Schriftstellern einerseits und allen anderen andererseits.

Ob jemand Schriftsteller ist oder nicht, ob er diesen Beruf auf Dauer ausüben kann, zeigt sich nicht, wenn es läuft. Im ‚Schaffensrausch‘, in der Euphorie kann jeder schreiben. Schriftsteller ist man erst dann, wenn man in der Lage ist weiterzuarbeiten, wenn es nicht läuft. (53)

Der Schriftsteller als Arbeiter am Text ist eben gerade nicht „jeder“, sondern jemand, der das Schreiben als „Beruf auf Dauer ausüb[t]“. Und dazu zählt – wie wir gelernt haben – die Kompetenz, Durststrecken überwinden zu können. Die Poetik John von Döffels ist denn auch jenseits von „roten Schals und Schlapphüten“ gerade von Momenten der Störungen und Schwierigkeiten geprägt. Sie lebt von ihnen und integriert sie in ihr ästhetisches Programm: „Das Misslingen muss als realistische Möglichkeit mitbedacht werden“.²⁵ Seine Authentifizierungsgeste, die das Realitätsprinzip als ‚tatsächlich‘ wirksam und das Rauschprinzip als ‚verzerrendes‘ Märchen bestimmt, weist sich aber genau damit als nicht jenseits der Literatur und ihrer Autorinnen stehend aus, über die Döffel spricht und die er ‚entlarvt‘. Sie ist als „regulierender Zugriff“²⁶ vielmehr „ein eminent wichtiger Bestandteil ihrer selbst.“²⁷ Es geht also offensichtlich um die poetologisch motivierte Inszenierung von Authentizität.

Indem er sich als strukturiert arbeitender, mit Kompetenzen gespickter Autor im Gestus der Authentizität inszeniert, kann er die Gefahr der Verselbständigung, der Ablösung der Autorinszenierungen von der Realität der literarischen Produktivität, wie sie ‚tatsächlich‘ am Schreibtisch abläuft, für sein ästhetisches, poetisches Programm (gleichsam im Modus einer ‚negativen Ästhetik‘) nutzen. Da die konventionelle Literaturdarstellung auf Inszenierung des Rauschprinzips setze, könne sie sich so weit von der eigentlichen literarischen Realität am Schreibtisch entfernen, dass literarische Produktivität (und mit ihr der schließlich vorliegende, als ‚literarisch‘ qualifizierte und dann als solcher auch verkaufte Text) zu einem großen Teil nur noch vorgetäuscht werde. Die „Story nicht des Buches, sondern um das Buch herum, die Legende vom Leben und Schreiben des Autors“ (45) werde folgerichtig für die erfolgsversprechende Vermittlung immer wichtiger.

Der Autor wird zusehends selbst zu einer Geschichte, und die Geschichte seiner Person, seiner Arbeitsweise und Lebensform wird immer mehr zum Verkaufsargument für ein Buch. (46)

²⁵ Amann 2008: 277.

²⁶ Fohrmann 2006: 196.

²⁷ Lützel 1994: 7.

Das Rauschprinzip ist die öffentlich dargestellte oder vorgestellte Version vom Schreiben, die Düffel hier mit Tendenzen in der gegenwärtigen Literaturvermittlung koppelt („Verkaufsargument“). Denn diese funktioniere gerade über solche inszenierten Darstellungen („Geschichte[n]“), die den Wünschen der Leserinnen (oder man müsste hier sagen: Käufer) nach ‚Rausch‘, ‚Genialität‘ oder dem ‚ganz Anderen‘ entsprächen. Die Abhängigkeit der Literatur von den Medien führe dazu, dass Autoren vorwiegend mit dem Wettbewerb um Publizität und Prominenz beschäftigt seien und ihre ‚eigentliche‘ Arbeit am Text vernachlässigen würden. Die Ausläufer aus diesem Verständnis literarischer Produktivität fänden sich demnach nicht zuletzt auch in „Veranstaltungen wie ‚Deutschland sucht den Superstar‘, die dem Zuschauer suggerieren, man könne gleichsam mühelos und mit verhältnismäßig wenig Anstrengungen zum Star werden“ (54-55). Düffel demgegenüber tut was für sein Geld. Er inszeniert hier im Modus der Authentizität sein ästhetisches Programm des Realitätsprinzips, das verspricht, jenseits aller Inszenierungen des Rauschs „authentische Einblicke in die Verfahrensweisen von Schriftsteller-Inszenierungen“²⁸ einerseits und damit verbundene Einsichten ‚hinter die Kulissen‘ in das mühsame, von Durststrecken geprägte Schreiben am Schreibtisch andererseits geben zu können.

Die Frage ist: Kann das aber auch anders sein? Kann man als Autorin auch nicht nicht authentisch sein?²⁹ Eine Poetikvorlesung beginnt, lässt man die üblichen einleitenden, Bedeutsamkeit erzeugenden Worte und Danksagungen einmal außen vor, nicht immer, aber häufig mit einem „ähm“ des Autors.

*Erste, ähm, Zeile betrifft Textentstehung Schrägstrich Genese einschließlich Selbstbeschreibung des Autors mit ungewissem Ausgang beziehungsweise Offenlegung des Wie-auch-immer-Schreibprozesses, von daher, also, die übliche Anfangsverlegenheit.*³⁰

Mit diesem „ähm“ macht der Autor am Beginn seiner Poetikvorlesung auf seine Verlegenheit beim Schreiben über sein Schreiben, genauer: seine „übliche Anfangsverlegenheit“ bei der öffentlichen Reflexion darüber, wie er was am Schreibtisch tut, aufmerksam. Das Publikum erwartet von einer Poetikvorlesung Einblicke hinter die Kulissen, die „Offenlegung des Wie-auch-immer-Schreibprozesses“: Wie entsteht ein Text ‚wirklich‘? In diesem Sinne verweist das „ähm“ zunächst auf das dominante Schema von Düffels zweiter Poetikvorlesung: das Auseinanderfallen von inszenierendem und damit als letztlich ‚fiktiv‘ qualifiziertem Rauschprinzip und dem ‚tatsächlich‘ wirksamen Realitätsprinzip: Er kommt dem nach, indem er die „Textentstehung Schrägstrich Genese“ jenseits aller verzerrenden Inszenierung als harte Arbeit und Umgang mit Durststrecken beschreibt, die ‚wir alle‘ kennen. Darüber hinaus verweist das „ähm“ aber noch auf etwas anderes, denn es ist auch strukturell bedingt, indem es den Text als Poetikvorlesung, als Poetik eines Autors markiert.

²⁸ Amann 2008: 281.

²⁹ Siehe zu dieser Fragestellung unter etwas anderem Blickwinkel auch Volk 2003: 400-408.

³⁰ Düffel 2002b: 114.

Ich will nicht über das Schreiben / In Gänsefüßchen ‚Auskunft geben‘ / Ich will keinen fertigen Text darüber / Wie ich Texte verfertige / [...] Ich will den Legenden / Die ein Werk über seinen Autor verbreitet und umgekehrt / Nicht noch eine Legende hinzufügen / Sondern, ähm / Im Gegensatz zu sonst, sagen wir / Nicht fertig werden / Oder positiv ausgedrückt / Unfertigkeit erreichen / Ich will versuchen, diesen Text-Text / Solange wie möglich offen zu halten / In der Schwebe / Schrägstrich unversiegelt / Ich will wissen, wie viel Wahrheit über seine Spuren / So ein Text verträgt / Wie durchlässig / [Schrägstrich im Text; DCA] transparent kann das Schreiben / Übers Schreiben sein³¹

Das „ähm“ markiert die Poetikvorlesung und damit eine Paradoxie, die sich in der Verlegenheit des Autors äußert, gewissermaßen unverstellt, nicht literarisch, nicht poetisch, nicht authentisch, jenseits der Literatur („transparent“) über Literatur nicht sprechen, nicht schreiben zu können. Gerade das wird aber vom Publikum erwartet, denn gerade das legitimiert die Poetikvorlesung als Institution. Das „ähm“ ist die „Anfangsverlegenheit“, die dadurch entsteht, dass der Autor in diese Reflexionsposition *als literarischer Autor* nicht wirklich hinein kommt, ohne selbst wiederum Literatur zu verfassen: er muss, strukturell gesehen, „noch eine Legende hinzufügen“. Die Poetikvorlesung (nicht nur) John von Düffels, die sich als meta-poetischer (poetologischer, literaturtheoretischer) Text ausgeben muss, um ihren Status als Poetikvorlesung, als *Poetik eines Autors* institutionell zu rechtfertigen, wird damit als ein auch wiederum poetischer Text lesbar.³² Das Schreiben am Schreibtisch und das entsprechende ‚Werk‘ ist ebenso literarische Kommunikation wie eine Poetikvorlesung darüber, weil die Differenz von Schreiben am Text und der inszenierenden Darstellung, der ‚Mythen und Märchen‘ in jeder literarischen Kommunikation prozessiert wird. Dichterische Arbeit und poetologische Reflexion präsentieren sich in diesem Sinne als „tendenziell integrative Prozesse“. ³³ Und nicht zuletzt Düffels (ich bin nun versucht zu sagen: poetische) Präzisierung der Audioversion für die Textfassung *Wovon ich schreibe* verdeutlicht genau das. Mit Beobachtung zweiter Ordnung ist kein wie auch immer gearteter Durchgriff auf eine irgendwie authentische Realität in der Werkstatt jenseits aller Inszenierungen mehr möglich. Das „ähm“ ist eine Metapher für diesen paradoxen Status des nicht aus dem literarischen Leben, aus literarischer Kommunikation heraus könnenden Autors (auch und gerade) im Vollzug seiner poetologischen Reflexion, die eben gerade nicht als (literatur-)wissenschaftliche Kommunikation codiert ist. Die Poetikvorlesung(en) „stehen nicht jenseits dessen, worüber sie sprechen, sondern sind Bestandteile einer Literatur, die sich selbst begründen muß und will.“³⁴ Und bei Düffel lässt sich diese Begründung als ein Modell des produktionsästhetischen Umgangs mit und der Ausgestaltung von Durststrecken im Realitätsprinzip verstehen.

In diesem Sinne wird das Prinzip der Durststrecke einerseits in seiner poetologischen Bedeutung reflektiert, andererseits aber als die poetische, authentifizierende Geste der

³¹ Düffel 2002b: 117-118.

³² Vgl. Schmitz-Emans 1999: 614-615.

³³ Schmitz-Emans u.a. 2009: X. Vgl. dazu auch Volk 2003: 265.

³⁴ Schmitz-Emans 1999: 615.

Poetikvorlesung (und damit als ‚Mythos‘ oder ‚Märchen‘) durch das „ähm“ auch wiederum hinterfragt. Mit Duffel gegen Duffel gelesen können Einblicke in die ‚tatsächlichen‘ Schwierigkeiten, Probleme und Durststrecken am Schreibtisch letztlich also nur als ebenso darstellend, poetisch oder inszenierend aufgefasst werden, wie die vermeintlich die Realität verzerrenden Bilder des im Rausch schaffenden Genies. Was sich ändert, ist vielleicht die literarische Form³⁵, nicht die Systemreferenz. Die Frage des Status von Poetikvorlesungen beantwortet John von Duffel mithin mit dem Versuch, eine Reflexionsform zu erzeugen, die keine klare und eindeutige Antwort in Richtung Authentizität oder Inszenierung gibt; Authentizität wird vielmehr „als *Effekt von Darstellung*“³⁶ sichtbar. Zieht man das „ähm“ hinzu, bleibt seine Form von Poetik nicht auf die authentifizierende Darstellung von Einsichten in den ‚tatsächlichen‘ Umgang mit Durststrecken beschränkt. Was an der Oberfläche als ‚Einblick hinter die Kulissen‘ daherkommt, wird bei Duffel zum entscheidenden produktionsästhetischen Problem, das gerade dann wichtig zu werden scheint, wenn es ihm um die Beschreibung dessen geht, was das Verhältnis von Autorin, Text und Leser ausmacht.³⁷ Er produziert im Akt der Poetikvorlesung zugleich wiederum auch das, was er beschreibt. Seine Poetik wäre dann gewissermaßen der poetologische Umgang mit Durststrecken, die sie selbst poetisch erzeugt. Das „ähm“ ist dieses Zögern des Autors, das anzeigt, dass möglicherweise nicht die Realität am Werk ist, sondern irgendwie trotzdem noch oder wieder der Rausch. Und damit befindet er sich letztlich auf derselben markierten Seite seiner Unterscheidung zwischen ‚tatsächlicher‘ Realität und ‚verzerrender‘ Rauschinszenierung wie der „Bohemien mit seinen Exzessen, Abstürzen, Krisen und Katern“ (46), von dem er sich distanziert. Denn auch John von Duffel hat durch die Abgrenzungsgeste seiner kleinen Poetik literarischer Durststrecken „natürlich einiges zu erzählen“ (46). Immerhin fast 200 Seiten sind es ja dann doch geworden.

³⁵ Im „ähm“-Text markiert Duffel genau das durch den Wechsel vom ‚Epischen‘ ins ‚Dramatische‘. Vgl. Duffel 2002b: 114 u. 132.

³⁶ Wetzel 2006: 53.

³⁷ Siehe unter diesem Gesichtspunkt Wagner-Egelhaaf 2003. Vgl. auch Duffel 2003.

Literaturverzeichnis

- Amann, Wilhelm (2008): Arbeit am Autor. John von Düffel und die Filmdokumentation über die Entstehung seines Romans ‚Houwelandt‘ (2004). In: Grimm, Gunter E. u. Schärf, Christian (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis. S. 273-288.
- Baecker, Dirk (1993): Im Tunnel. In: Baecker, Dirk (Hg.): Kalkül der Form. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 12-37.
- Deupmann, Christoph (2008): Narrating (New) Economy. Literatur und Wirtschaft um 2000. In: Zemanek, Evi u. Krones, Susanne (Hg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld: Transcript. S. 151-161.
- Düffel, John von (2000): Schwimmen. München: DTV (= Kleine Philosophie der Passionen).
- Düffel, John von (2002a): Schwimmen und Schreiben. Über den Autor als Amphibium. In: Düffel, John von: Wasser und andere Welten. Geschichten vom Schwimmen und Schreiben. Köln: DuMont. S. 9-14.
- Düffel, John von (2002b): Ähm ... Eine Poetikvorlesung. In: Düffel, John von: Wasser und andere Welten. Geschichten vom Schwimmen und Schreiben. Köln: DuMont. S. 114-132.
- Düffel, John von (2003): Der Autor als Medium. In: Böhm, Thomas (Hg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen. S. 49-56.
- Düffel, John von (2004): Houwelandt. Roman. Zweite Auflage. Köln: DuMont.
- Düffel, John von (2009): Wovon ich schreibe. Eine kleine Poetik des Lebens. Köln: DuMont.
- Fohrmann, Jürgen (2006): Die Deixis des Zeugen und die ‚Authentizität‘ des Angeklagten. Adolf Eichmann in Jerusalem. In: Knaller, Susanne u. Müller, Harro (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink. S. 185-208.
- Goethe-Universität Frankfurt (2009): Zur Geschichte der Gastdozentur Poetik. http://www.poetikvorlesung.uni-frankfurt.de/Geschichte_der_Poetikdozentur1.html (25.07.09).
- Hagel, Ulrike (2008): Die Zeitlichkeit (des Erzählens) von Generationen. Ein Blick auf neuere Familienromane. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Heft 3. S. 373-393.
- Kritische Ausgabe (2000): Der K.A.-Fragebogen an John von Düffel. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur. Jg. 4. Heft 1. S. 52.
- Lützel, Paul Michael (1994): Einleitung: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.: Fischer. S. 7-19.
- Nietzsche, Friedrich (1993): Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Nachwort von Günter Wohlfahrt. Stuttgart: Reclam.
- Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2009a): Jetzt erschienen. http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/news_neuere_deutsche_literaturwissenschaft/jetzt_erschienen/ (25.07.09).
- Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2009b): Poetikprofessur 2008 mit John von Düffel. http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetikprofessur/2008_john_von_dueffel/ (25.07.09).
- Rötzer, Florian (1994): Von der Darstellung zum Ereignis. Spekulative Bemerkungen. In: Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): Was heißt „Darstellen“? Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 49-79.
- Sareika, Rüdiger (Hg.) (2007): Buddenbrooks, Houwelandt & Co. Zur Psychopathologie der Familie am Beispiel des Werks von Thomas Mann und John von Düffel. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft (= Tagungsprotokolle – Institut für Kirche und Gesellschaft).
- Schmitz-Emans, Monika (1999): Autoritätskrise, Legitimationskrise, Produktionskrise: Modelle fiktiver

- Selbstbegründung von Literatur. In: Fohrmann, Jürgen u.a. (Hg.): *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997. Bd. 2.* Bielefeld: Aisthesis. S. 593-617.
- Schmitz-Emans, Monika u.a. (2009): Vorbemerkung der Herausgeber. „Poetik“ und „Poetiken“. In: Schmitz-Emans, Monika u.a. (Hg.): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe.* Unter Mitarbeit von Kai Fischer u.a. Berlin u. New York: de Gruyter. S. VII-XII.
- Schmitz-Emans, Monika u.a. (Hg.) (2009): *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe.* Unter Mitarbeit von Kai Fischer u.a. Berlin u. New York: de Gruyter.
- Stricker, Achim (2003): ‚Wir kehren immer zum Wasser zurück.‘ – Erinnern, Wiederholen und Verdrängen in John von Düffels Romanen *Ego* und *Vom Wasser*. In: André, Robert u. Deupmann, Christoph (Hg.): *Paradoxien der Wiederholung.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 17). S. 137-156.
- Volk, Ulrich (2003): *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik.* Frankfurt a.M. u.a.: Lang (= Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik 13).
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2003): *Auf der Intensivstation. Oder: Die Autormaschine.* Zu John von Düffels *Missing Müller (Müllermaschine)* (1997). In: Hellmold, Martin u.a. (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst.* München: Fink. S. 195-211.
- Wetzel, Michael (2006): *Artefaktualitäten. Zum Verhältnis von Authentizität und Autorschaft.* In: Knaller, Susanne u. Müller, Harro (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs.* München: Fink. S. 36-54.

Die Welt als Elend und Scheußlichkeit: Thomas Bernhards Aufnahme des Schopenhauerschen Pessimismus in sein Werk

Philipp Engel

1. Einleitung

Die Philosophie spielt im Werk von Thomas Bernhard eine zentrale Rolle. In seinen Texten finden sich mannigfache direkte und indirekte intertextuelle Bezüge, die von Michel de Montaigne und Blaise Pascal bis Gottlob Frege und Ludwig Wittgenstein reichen. Bereits als Knabe studierte er, angeleitet von seinem Großvater, dem Schriftsteller Johannes Freumbichler, Hegel, Kant, Kierkegaard und Schopenhauer. Bernhard selbst bezeichnete sich als eine Art „philosophischen Aasgeier“.¹ Doch reicht die Bandbreite seiner - stets apodiktisch vorgetragenen - Aussagen bezüglich des Wertes der Philosophie von absoluter Bejahung bis hin zur uneingeschränkten Ablehnung. Die Philosophie sei ihm einerseits nicht weniger als „die mathematische Lösung des Lebens“,² die den Ausweg aus der als sinnentleert empfundenen Welt bietet. In *Der Weltverbesserer* dagegen heißt es:

„Einmal habe ich Montaigne vertraut / zuviel / dann Pascal / zuviel / dann Voltaire / dann Schopenhauer / Wir hängen uns so lange an diese / philosophischen Mauerhaken / bis sie locker sind / und wenn wir lebenslang daran zerren / reißen wir alles nieder.“³

Bernhards auf dem ersten Blick widersprüchlich erscheinende Beurteilungen der Philosophie finden sich auch beim bedeutsamsten philosophischen Referenzpunkt für sein Werk: der Philosophie Schopenhauers.⁴ Dass es das Werk Schopenhauers gewesen sei, das ihn in besonders hohem Maße intellektuell geprägt und beeinflusst habe, darauf weist er wiederholt sowohl in seinen autobiographischen und essayistischen Publikationen⁵ als auch in seinem erzählerischen und dramatischen Werk hin.

¹ Krista Fleischmann: Thomas Bernhard - Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann, Wien 1991, S. 45.

² Thomas Bernhard: *Der Atem. Eine Entscheidung*, Darmstadt 1979, S. 119.

³ Thomas Bernhard: *Der Weltverbesserer*: Frankfurt am Main 1979, S. 99.

⁴ Zum Einfluss der Schopenhauerschen Philosophie auf das Werk Bernhards siehe auch: Stephan Atzert: *Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie*, Freiburg im Breisgau 1999.

⁵ „*Die Welt als Wille und Vorstellung* des Schopenhauer aus Frankfurt und die Gedichte des Christian Wagner aus Maulbronn waren, geistesentscheidend, die ersten Bücher, die ich (heimlich und freiwillig im Arbeitszimmer meines Großvaters mütterlicherseits) gelesen und studiert habe. Alle Bücher, die ich von da an bis heute gelesen und studiert habe, sind, so oder so, wie diese zwei Bücher: die Unmöglichkeit, die Wahrheit zu sagen und (oder) die Unfähigkeit, die menschliche Existenz zu überwinden“. Thomas Bernhard: *In frühester und in rücksichtsloser Beobachtung*, in: Siegfried Unseld (Hg.): *Erste Lese-Erlebnisse*, Frankfurt am Main 1975, S. 96.

In der Erzählung *Ja* beispielsweise bekennt der namentlich nicht genannte Wissenschaftler:

„Die Welt als Wille und Vorstellung war mir schon von frühester Jugend an das wichtigste aller philosophischen Bücher gewesen und ich habe mich auf seine Wirkung, nämlich die vollkommene Erfrischung meines Kopfes, immer verlassen können. In keinem anderen Buch habe ich jemals eine klarere Sprache und einen ebenso klaren Verstand gefunden, kein Literaturstück hat jemals auf mich eine tiefere Wirkung ausgeübt.“⁶

Neben diesem direkten Bezug zu Schopenhauer - auch *Beton*, *Alte Meister* oder *Der Theatermacher* enthalten zahlreiche namentliche Nennungen Schopenhauers - stellt Bernhard vor allem auch indirekt Bezüge zu dessen Philosophie her; in nahezu all seinen Werken ist das Denken und Handeln der Figuren durch die Ideen Schopenhauers bestimmt. Die folgende Darstellung soll diese inhaltliche Aufnahme Schopenhauers in Bernhards Werken untersuchen und herausarbeiten, in welcher Form der Autor die dem Schopenhauerschen Denken zugehörigen pessimistischen Menschenbilder und misanthropischen Weltdeutungen literarisch verwendet.

2. Die Analogie von Schopenhauers Willens- und Bernhards Naturbegriff

Es ist der Naturbegriff Bernhards, der den ersten Berührungspunkt seines Werkes mit der Philosophie Schopenhauers bildet und eine Variation des Schopenhauerschen Willensbegriffs darstellt.⁷ Für Schopenhauer ist der Wille das oberste Weltprinzip, das alles Seiende durchdringe.⁸ Die Welt „an sich“ sei Wille, in unserer Wahrnehmung aber Vorstellung, weil der Erkenntnisakt stets der Bezug eines Subjekts auf ein Objekt sei. Da sich das Subjekt auch selbst erfahren könne, sei es zugleich sein eigenes Objekt, so dass beides zusammen gedacht werden müsse. Innerhalb von Raum, Zeit und Kausalität sei der Wille dem Individuationsprinzip unterworfen und entfalte sich in den Einzeldingen der Welt als Wille zum Leben, so dass auch der Leib die materialisierte Erscheinung des Willens darstelle. Der Wille als „Ding an sich“ sei die Schnittstelle zwischen Naturwissenschaft und Metaphysik, da er sich auch auf empirischem Wege in den Erscheinungen der Natur nachweisen lasse.⁹ Der Wille als Lebensprinzip bewirke, dass das Leben zum Drang und zum Leiden werde:

⁶ Thomas Bernhard: *Ja*, Frankfurt am Main 1978, S. 65f.

⁷ Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Bernhards Naturbegriff und Schopenhauers Konzeption des Willens siehe vor allem Gerald Jurdzinski: *Leiden an der „Natur“*. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main 1984.

⁸ „In diesem Sinne also lehre ich, daß das innere Wesen eines jeden Dinges Wille ist, und nenne den Willen das Ding an sich.“ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Werkausgabe Bd. I, Zürich 1977, S. 231. [Die Werke Schopenhauers werden im Folgenden anhand der von Angelika Hübscher besorgten zehnbändigen Zürcher Ausgabe durch die Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert.]

⁹ Vgl. Volker Spierling: Arthur Schopenhauer, in: Franco Volpi (Hg.): *Großes Werklexikon der Philosophie*, Bd. II, Stuttgart 1999, S. 1363-1370.

„Deutlich genug spricht aus dem ganzen menschlichen Daseyn das Leiden als die wahre Bestimmung desselben. Das Leben ist tief darin eingesenkt und kann ihm nicht entgehn: unser Eintritt in dasselbe geschieht unter Thränen, sein Verlauf ist im Grunde immer tragisch, und noch mehr sein Ausgang.“¹⁰

Dem blinden, vernunftlosen Drängen und Streben des Willens, der ob seiner Unersättlichkeit notwendig unerfüllt bleibe und somit die Quelle allen Leids darstelle, sei nur zu entkommen, wenn es gelinge, den Willen zu verneinen.¹¹

Bernhard greift in seinem Werk Schopenhauers Bestimmung des Willens in Form seines Naturbegriffs auf. Er schreibt der Natur, zu der er all diejenigen Phänomene zählt, die unserer sinnlichen Erfahrung zugänglich sind, dieselben Wesensmerkmale zu wie Schopenhauer dem Willen. Wo Schopenhauer die Seinslage des Menschen vom leidverursachenden Willen bestimmt sieht, ist es bei Bernhard die Natur, von der der Mensch vollkommen beherrscht werde und der er restlos ausgeliefert sei. Die Natur sei das bestimmende Prinzip des Lebens, dem sich kein Mensch entziehen könne, in ihr gründe das allgemeine Übel der Welt und die Leidhaftigkeit des Daseins: „Wir sind der Natur ausgeliefert / wir können tun was wir wollen / die Natur beherrscht uns“¹², heißt es beispielsweise im *Weltverbesserer*. Im Gegensatz zum allgütigen und allmächtigen Schöpfergott, der eine Welt hervorbringt, die durch Plan- und Zweckmäßigkeit gekennzeichnet ist, sei die Natur eine blindwütige, alles dominierende Kraft, die für den Menschen „naturgemäß“ mit Krankheit, Tod und Vernichtungstreben einhergehe.¹³ Weder Bernhards Naturbegriff noch Schopenhauers Willensbegriff beziehen sich also auf eine göttliche Instanz, die für das in der Welt existente Leid verantwortlich gemacht werden könnte.¹⁴ Schopenhauer vergleicht die Existenz des Menschen mit einer Strafe; gebe es einen Weltschöpfer, so ist es seinem handschriftlichen Nachlass zu entnehmen, rief Schopenhauer ihm Folgendes zu: „Wie wagtest Du die heilige Ruhe des Nichts abzubrechen, um eine solche Masse von Wehe und Jammer hervorzurufen!“¹⁵

Charakteristisch für die Figuren Bernhards ist der Ausspruch des *Weltverbesserers*: „Ich hasse die Natur / ich habe die Natur immer gehasst.“¹⁶ Deshalb müsse, so Bernhards universale Geltung einforderndes Urteil, die menschliche Existenz als eine ganz und

¹⁰ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. IV, S. 745.

¹¹ Vgl. Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. II, S. 398.

¹² Thomas Bernhard: *Der Weltverbesserer*, a.a.O., S. 73.

¹³ Zum Naturbegriff Thomas Bernhards vgl. Manfred Jurgensen: Thomas Bernhard. *Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*, Bern 1981, S. 49.

¹⁴ Für Schopenhauer, der - auch wenn er diesen Ausdruck kritisierte - als Atheist bezeichnet werden kann, sind Vernunft und Glaube zwei Gegensätze, die einander unvereinbar gegenüberstehen. „Man kann nicht zweien Herren dienen: also entweder der Vernunft oder der Schrift.“ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. X, S. 430. Durch vernunftgemäße Untersuchung religiöser Dogmen ließe sich dieser Gegensatz nur allzu klar erkennen: „Religionen sind Kinder der Unwissenheit, die ihre Mutter nicht lange überleben.“ Ebd. S. 416. Bernhards Werk ist durch die absolute Abwesenheit von Gott gekennzeichnet, in Interviews gab er Einblicke in seine ablehnende Haltung Gott gegenüber. Vgl. Krista Fleischmann: a.a.O., S. 22.

¹⁵ Arthur Hübscher (Hg.): Arthur Schopenhauer. *Der handschriftliche Nachlaß*, München 1985, Bd. III, S. 202f.

¹⁶ Thomas Bernhard: *Der Weltverbesserer*, a.a.O., S. 59.

gar leidvolle, lächerliche und nichtige Existenz angesehen werden: „Das Leben ist eine Tortur / wer das nicht begreift / und die Platitude / nicht wieder gut / und zur Tatsache die schmerzt macht / hat nichts begriffen [...]“.¹⁷ In den endlos erscheinenden Monologen seiner Hauptfiguren wird fortwährend das menschenfeindliche Wesen der Natur angeklagt. Sie wird als das materialisierte Böse schlechthin bestimmt. In *Der Zimmerer* sagt der Anwalt des Gewaltverbrechers Winkler: „Alles sei immer in der Natur und aus der Natur, die Natur sei von sich aus verbrecherisch.“¹⁸

Die Figuren seiner Prosa, von der Gesellschaft isolierte Einzelgänger, die sich die Realisierung eines bleibenden, der Natur und somit der Vergänglichkeit trotzens Kunstwerkes zur Lebensaufgabe gemacht haben, sind in besonders hohem Maße der Natur und ihren menschenfeindlichen Gesetzen ausgeliefert, da sie in ihrer Einsamkeit gänzlich auf sich und ihre durch die Natur bestimmte Existenz zurückgeworfen sind und nicht die Möglichkeit der weltlichen Zerstreuung haben.¹⁹ Die Abwertung der Natur durch die Figuren Bernhards geht dabei vorrangig auf die von ihnen gemachte Erfahrung der Grausamkeit durch diese zurück:

„Tatsächlich liebe ich alles, nur nicht die Natur, denn die Natur ist mir unheimlich und ich habe ihre Bösartigkeit und ihre Unerbittlichkeit am eigenen Körper und in der eigenen Seele kennengelernt und da ich ihre Schönheiten immer nur gleichzeitig mit ihrer Bösartigkeit und mit ihrer Unerbittlichkeit betrachten kann, fürchte ich sie und meide sie, wo ich nur kann.“²⁰

Bereits in Bernhards erstem Roman *Frost* wird die Natur als rücksichtslose und zerstörerische Instanz bestimmt, die den Menschen, das gelte insbesondere für das künstlerische Genie, zwar hervorzubringen, aber eben auch jederzeit zu zerstören vermöge:

„'Die Natur ist grausam', sagte er, 'am grausamsten aber ist sie gegen ihre schönsten, erstaunlichsten, von ihr selbst erwählten Talente. Sie zerstampft sie, ohne mit der Wimper zu zucken.“²¹

Existenz und das aus der Natur resultierende Leiden sind bei Bernhard somit untrennbar miteinander verbunden. In einer Abwandlung der Cartesianischen Selbstvergewisserung resümiert *Der Weltverbesserer*: „Was mich betrifft, weiß ich, daß Unglück Existenzbeweis ist. Die Natur läßt den einzelnen in seinem Unglück allein.“²² Das Urteil aus seiner Erzählung *Gehen* steht exemplarisch für das gesamte Werk: „Sehen wir die Natur, müssen wir sagen,

¹⁷ Thomas Bernhard: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, in: Stücke 1, Frankfurt am Main 1988, S. 93.

¹⁸ Thomas Bernhard: *Prosa*, Frankfurt am Main 1967, S. 113.

¹⁹ In der im Rahmen der Verleihung des Büchner-Preises auf Bernhard gehaltenen Rede wird dieser Aspekt seiner Prosa besonders hervorgehoben. Vgl. Günter Blöcker: Rede auf den Preisträger, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch 1970, Heidelberg 1971, S. 76f.

²⁰ Zitiert nach: Gerald Jurdzinski: a.a.O., S. 5.

²¹ Thomas Bernhard: *Frost*, Frankfurt am Main 1980, S.16.

²² Thomas Bernhard: *Der Weltverbesserer*, a.a.O., S. 76.

was für eine entsetzliche, unerträgliche Natur.“²³

Der in Bernhards Werk vielfach wiederholte Gebrauch des Wortes „naturgemäß“ verdeutlicht, inwieweit es für ihn die Natur ist, die das Handeln des Menschen determiniert und zu einer sinnentleerten und lächerlichen Existenz macht. In *Der Stimmenimitator*, einer Sammlung morbid-grotesker Erzählungen, werden die Morde, Selbstmorde und tödlichen Unfälle der Protagonisten immer wieder als „naturgemäß“ bezeichnet, die Natur stets als tödlich und menschenvernichtend geschildert.²⁴ Der Versuch des Individuums, die Natur zu überwinden, führt in Bernhards Werk ausnahmslos zum grandiosen Scheitern des Menschen. Indes: „[...] sie haben nicht von selbst aufgegeben, [...] nur durch den Willen der Natur, durch Krankheit, Wahnsinn, Tod am Ende.“²⁵

3. Pessimismus und Misanthropie

Wie oben dargelegt, folgen sowohl aus Schopenhauers Bestimmung der Welt als Wille als auch aus Bernhards von der Natur vorgegebenen Seinslage des Menschen für das Individuum vielfache Leidensursachen, die sich vornehmlich in Krankheit, Tod und allgemeinem Unglück manifestieren. Neben der Tatsache der Endlichkeit des Lebens ist es das zeitweise unbedingt egoistische, das Leiden der Mitmenschen in Kauf nehmende Handeln des Individuums, das bei beiden Denkern einen weiteren pessimistischen Aspekt darstellt. Im zweiten Band der *Parerga und Paralipomena* versucht Schopenhauer diese vom Leid geprägte Existenz mit einem Vergleich zu verdeutlichen, indem er die Gefährdungen benennt, denen der Mensch ausgeliefert sei:

„Wir gleichen den Lämmern, die auf der Wiese spielen, während der Metzger schon eines und das andere von ihnen mit den Augen auswählt: denn wir wissen nicht, in unsern guten Tagen, welches Unheil eben jetzt das Schicksal uns bereitet, - Krankheit, Verfolgung, Verarmung, Verstümmelung, Erblindung, Wahnsinn, Tod u.s.w. -“²⁶

Der in allen Dingen der Natur innewohnende Wille bedinge es, dass der Mensch unter bestimmten Umständen vorbehaltlos im Interesse der Selbsterhaltung handle, so dass er selbst zur Ursache des Schmerzes anderer Menschen werde. In seinen Bemerkungen zur Ethik schließt sich Schopenhauer dem Urteil Hobbess an: „[...] denn der schlimmste Feind des Menschen ist der Mensch: *homo homini lupus*.“²⁷ Für Schopenhauer ist die Boshaftigkeit

²³ Thomas Bernhard: *Gehen*, a.a.O. S. 11.

²⁴ So heißt es etwa in Anspielung auf den Tod Ingeborg Bachmanns, eine der wenigen Freunde Bernhards, sie sei „in Wirklichkeit naturgemäß nur an ihrer Umwelt und im Grunde an der Gemeinheit ihrer Heimat zerbrochen [...], von welcher sie auch im Ausland auf Schritt und Tritt verfolgt worden war wie so viele.“ Thomas Bernhard: *Der Stimmenimitator*, Frankfurt am Main 1978, S. 168.

²⁵ Thomas Bernhard: *Auslöschung*, Frankfurt am Main 1986, S. 156.

²⁶ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. IX, S. 317.

²⁷ Ebd., Bd. IV, S. 697.

des Menschen aber nicht gänzlich auf einen in der menschlichen Natur angelegten Akt der Selbstverteidigung zurückführen, denn nicht selten zeige sich die entsetzliche Niederträchtigkeit des Menschen in Kontexten, die nicht im Zusammenhang mit dem Schutz des eigenen Lebens stehen.²⁸ Mit einem Wort: „Die Welt ist eben die *Hölle*, und die Menschen sind einerseits die gequälten Seelen und andererseits die Teufel darin.“²⁹

Bernhard steht Schopenhauer in dessen auf den Willen zurückgehende pessimistische und misanthropische Weltdeutung in nichts nach³⁰, da das einzige Thema seiner epischen und dramatischen Texte die Darstellung der menschlichen Misere ist, die aus der Natur und ihren Erscheinungen resultiere. Seine Figuren reflektieren geradezu manisch die menschliche Existenz vor dem Hintergrund der Tatsache von Krankheit und Tod³¹; aus der unauflöslich mit der Endlichkeit verbundenen Seinslage des Menschen ergibt sich für Bernhard notwendig die Nichtigkeit allen Seins. Der nachfolgend zitierte Ausspruch, der Teil seiner Dankesrede für den Erhalt des Österreichischen Staatspreises im Jahre 1968 ist, könnte seinem gesamten Werk als Motto vorangestellt werden: „Es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.“³² Das Wissen um den eigenen Tod stellt das tatsächliche leidensbegründende Moment für den Menschen dar. Bernhard charakterisiert das Leben als „Vorbereitung auf den Tod“³³. Dadurch werde das Leben zu einem „Prozeß, den man verliert, was man auch tut und wer man auch ist. Das ist beschlossen, bevor der Mensch da ist.“³⁴ Für Bernhard ist die Menschheit „eine in die Milliarden gehende ungeheure auf die fünf Kontinente verteilte Sterbensgemeinschaft.“³⁵ In Analogie zu Schopenhauer sei die Existenz vor allem durch das Leid bestimmt, das sich durch die biologische Beschaffenheit des Menschen zwangsläufig ergebe. Demgemäß sei es „ein Naturverbrechen, Kinder in die Welt zu setzen, die dann die unglücklichsten sind, die sich denken lassen [...]“.“³⁶ Es sei ein Irrtum, urteilt Bernhard in der ihm eigenen Kunst der Übertreibung,

„wenn die Leute glauben, sie bringen Kinder zur Welt. Die kriegen ja Erwachsene, keine Kinder. Die gebären einen schwitzenden, scheußlichen, Bauch tragenden Gastwirt oder Massenmörder, den tragen sie aus, keine Kinder. Da sagen die Leute, sie kriegen ein

²⁸ Vgl. Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. IX, S.230ff.

²⁹ Ebd., Bd. IX, S. 326.

³⁰ Zur Misanthropie im Werk von Thomas Bernhard unter Berücksichtigung des Einflusses Schopenhauers siehe auch Wendelin Schmidt-Dengler/Martin Huber (Hg.): Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards, Wien 1987.

³¹ Des Öfteren wird das Werk von Thomas Bernhard in der Forschung aufgrund der thematischen Einseitigkeit, der Fixierung auf die Vergeblichkeit allen Seins als monomanisch bezeichnet. Vgl. dazu Oliver Jahraus: Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Untersuchung des Œuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt am Main 1992.

³² Zitiert nach: Anneliese Botond (Hg.): Über Thomas Bernhard, Frankfurt am Main 1970, S.7f.

³³ Thomas Bernhard: Verstörung, Frankfurt am Main 1988, S. 175.

³⁴ Thomas Bernhard: Frost, a.a.O., S. 207.

³⁵ Thomas Bernhard: Verstörung, a.a.O., S. 164.

³⁶ Thomas Bernhard: Korrektur, Frankfurt am Main 1988, S. 313.

Bauxerl, aber in Wirklichkeit kriegen sie einen achtzigjährigen Menschen, dem das Wasser überall herausrinnt, der stinkt und blind ist und hinkt und sich vor Gicht nicht mehr rühren kann, den bringen sie auf die Welt.“³⁷

Der zentrale Unterschied im Denken beider besteht darin, dass Bernhard das Individuum ausschließlich vor dem Hintergrund des Todes deutet, für Schopenhauer hingegen ist die Todesfurcht eine Täuschung, die letztlich vom allmächtigen Willen zum Leben verdrängt werde. Zwar bekennt auch Schopenhauer, dass die Natur lediglich die Erhaltung der Gattung³⁸ und nicht die des Individuums beabsichtige und sich der Mensch nicht absolut von der Todesfurcht befreien könne.³⁹ Mittels derselben Vernunft könne der Mensch aber auch ebenjene Furcht vor dem Tod überwinden, indem das Individuum sich über die Objektivationen des Willens auf niedriger Stufe erhebe und das Ganze, Schopenhauer meint die Gesamtheit des Willens, in den Blick nehme.

Bernhards Auffassung, dass zwischenmenschliche Kontakte - gemäß dem Wesen der Natur - notwendig von Feindseligkeit gekennzeichnet seien, zeigt sich am deutlichsten in der Darstellung der Eheverhältnisse.⁴⁰ Die Ehe wird von Bernhard wiederholt als „durch und durch lächerliche Verbindung“⁴¹ sowie als „Ehejoch“⁴² beschrieben, in der sich einer der Partner zu unterwerfen habe, um zu verhindern, vom Anderen vernichtet zu werden.⁴³ Es sind in den Texten Bernhards stets die Frauen, die von der Rücksichtslosigkeit und Gemeinheit der Männer an den Rand der Vernichtung gebracht werden. Jedoch sei den Menschen bezüglich ihres Handelns keinerlei Vorwurf zu machen. Sie seien für ihre Taten nicht verantwortlich, da die determinierende Kraft der Natur allumfassend wirke und somit auch das Handeln des Menschen festlege:

„Schon vor seiner Geburt war mein Onkel von der Natur ausersehen, dazu bestimmt gewesen, das Leben meiner Mutter systematisch zu zerstören, sie eines grauenhaften Sterbens immer noch leben zu lassen. Die ganze Grauenhaftigkeit, die die Natur in ihn gelegt hatte, entwickelte mein Onkel durch seine hohe Intelligenz langsam und mit immer noch größerer Raffinesse zur planvollen Vernichtung seiner Schwester, meiner Mutter [...]“⁴⁴

³⁷ Andre Müller: Im Gespräch mit Thomas Bernhard, Weitra 1992, S. 85.

³⁸ „[...] die Gattung allein ist es, woran der Natur gelegen ist, und auf deren Erhaltung sie mit allem Ernst sorgt, durch die ungeheure Ueberzahl der Keime und die große Macht des Befruchtungstriebes.“ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. I, S. 325.

³⁹ „Beim Menschen fand sich, mit der Vernunft, nothwendig die erschreckende Gewißheit des Todes ein.“ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. IV, S. 543.

⁴⁰ Zur Bernhards Darstellung der Ehe vgl. Oliver Jahraus: a.a.O., S. 26ff.

⁴¹ Thomas Bernhard: Auslöschung, a.a.O., S. 131.

⁴² Ebd., S. 347.

⁴³ Vgl. Thomas Bernhard: Die Berühmten, in: Stücke 2, Frankfurt am Main 1988, S. 143.

⁴⁴ Thomas Bernhard: Das Kalkwerk, Frankfurt am Main 1973, S. 185.

4. Der ästhetische Gesichtspunkt

Für Schopenhauer ist es die Musik, die unter allen Künsten den höchsten Rang einnimmt.⁴⁵ Während die bildende Kunst und die Poesie lediglich Abbilder der Ideen seien, sei die Musik ein Abbild des Willens selbst. Allein durch die Musik könne der Mensch den erlösenden Zustand der Kontemplation erreichen, der ihn vom Willen mitsamt seinen Zielen und Zwecken vollständig befreie.⁴⁶ In der Musik erlebe sich „das Selbstbewusstsein des Erkennenden, nicht als Individuum, sondern als reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis.“⁴⁷ Seine Metaphysik des Schönen beinhaltet weiterhin, dass sich im Menschen im Moment der ästhetischen Erkenntnis eine Wandlung vollziehe, die den eigenen Willen, der ansonsten kein Maß kenne und nicht zu befriedigen sei, wenn auch nur vorübergehend, vergessen lasse. Der genaue Grund für diese Befreiung, so Schopenhauer, liege „in der Seligkeit und Geistesruhe der von allem Wollen und dadurch von aller Individualität und der aus ihr hervorgehenden Pein befreiten Erkenntnis.“⁴⁸ Durch die ästhetische Erkenntnis sei es dem Menschen möglich, sich des leidigen Selbst zu entledigen und in eine andere Welt einzutreten, in der alles nur noch als Vorstellung und nicht mehr als Wille existiere.

Da die kontemplative Erfahrung der Musik jedoch nur zeitweilig Erlösung vom Willen und seinen leidverursachenden Eigenschaften gewähre, sei die endgültige Befreiung ausschließlich durch die Verneinung des Willens zum Leben möglich.

Vor diesem Hintergrund entwirft Schopenhauer seine *Lehre von der Verneinung des Willens zum Leben*. Durch die absolute Verneinung des Wollens erfolge sowohl eine Aufhebung von Raum und Zeit als auch von Subjekt und Objekt. Derjenige, dem es gelinge, den Willen absolut zu verneinen, habe das „Nichts“, mit diesem Wort endet Schopenhauers erster Band der *Welt als Wille und Vorstellung*, erlangt:

„Vor uns bleibt allerdings nur das Nichts. [...] wenden wir aber den Blick von unserer eigenen Dürftigkeit und Befangenheit auf Diejenigen, welche die Welt überwandern, [...] so zeigt sich uns, statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des steten Ueberganges von Wunsch zu Furcht und von Freude zu Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebenstraum des wollenden Menschen besteht, jener Friede, der höher ist als alle Vernunft, jene Meeresstille des Gemüths,

⁴⁵ Schopenhauers kunsttheoretische Überlegungen aus dem dritten Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* sind literatur- und musikhistorisch in hohem Maße wirkungsmächtig gewesen. Thomas Mann, um nur ein Beispiel aus der Literatur zu nennen, berichtete davon, dass seine erste Schopenhauer-Lektüre ihn tief beeindruckte; er übernahm - da es sich mit seinen Erfahrungen deckte - dessen pessimistische Weltdeutung, die er schließlich literarisch zu bewältigen versuchte. Vgl. Borge Kristiansen: Thomas Mann und die Philosophie, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas Mann. Handbuch, Frankfurt am Main 2005, S. 259ff. In der Musikgeschichte ist als bedeutendster Schopenhauer-Apologet Richard Wagner zu nennen. Zu Wagners Schopenhauer-Rezeption Vgl. Richard Wagner: Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung, München 1963, S. 591ff.

⁴⁶ Dieses Urteil Schopenhauers hat Nietzsche - anfänglich von Schopenhauer beeinflusst - eindrücklich auf den Punkt gebracht: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.“ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, Sprüche 33.

⁴⁷ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. I, S. 252.

⁴⁸ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. I, S. 271.

jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz, [...] ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden.“⁴⁹

Das „Nichts“, so Schopenhauer, sei nicht durch Selbstmord zu erreichen, da dieser in Wahrheit nicht auf der Verneinung des Willens basiere, sondern auf einer starken Bejahung. Es bezeichne vielmehr das, so Schopenhauer, was im Buddhismus Nirwana genannt werde.⁵⁰

In Bernhards Werk stellt der Versuch der Figuren, ihr als sinnentleert und leidvoll empfundenes Leben durch die Kunst zu überwinden, einen weiteren Aspekt der literarischen Verwendung der Philosophie Schopenhauers dar. Das Motiv der Kunst als Mittel der Ablenkung vom Leben ist zentraler Gegenstand aller Werke Bernhards. Dabei tritt die Kunst in zwei verschiedenen Varianten auf: Die Helden Bernhards sind fast ausnahmslos Schriftsteller, Theaterschauspieler oder Opernsänger, die mit ihrer Kunst das höchste Maß an Perfektion zu erreichen versuchen, oder aber sie versuchen ihre existentielle Langeweile und Verzweiflung durch den Kunstgenuß zu überwinden. In *Ritter, Dene, Voss* wird die Musik vom Protagonisten Ludwig (Wittgenstein) als Rettung und notwendiger Überlebenszweck bezeichnet,⁵¹ in Bernhards Theaterstück *Elisabeth II.* heißt es, die Lektüre von Goethes Wahlverwandtschaften sei ein Ablenkungsversuch von der „tödlichen Langeweile.“⁵² In *Minetti* heißt es dazu:

„Die Menschheit flüchtet tagtäglich / in die klassische Literatur / denn in der klassischen Literatur ist sie unbehelligt / und in die klassische Malerei / und in die klassische Musik.“⁵³

Indem die Bernhardschen Helden schonungslos die von ihnen als vernichtend bezeichneten Kränkungen benennen und künstlerisch verarbeiten, können sie sich diesen wenigstens zeitweilig entziehen. In *Korrektur* stellt die Zentralfigur Roithamer fest, dass „Aufschreiben von höchstem Unglück höchstes Glück sein kann.“⁵⁴ Dieser Charakterisierung nicht unähnlich beschrieb Bernhard das Motiv für die Produktion seiner Texte wie folgt: „Ich schreibe mir den Selbstmord vom Leib.“⁵⁵ Insofern ist es auch bei ihm die Kunst, die eine vorübergehende Befreiung vom Leiden bedeutet.

Schlussendlich jedoch erteilt Bernhard aber auch der Flucht in die Kunst eine entschiedene Absage.⁵⁶ In den Texten Bernhards steht am Ende notwendig das Scheitern dieses Versuches und die Erkenntnis, dass nichts existiere, das seine Figuren von ihrer als sinnentleert empfundenen Existenz befreien könne. In *Der Ignorant und der Wahnsinnige* konstatiert der

⁴⁹ Arthur Schopenhauer: a.a.O., Bd. II, S. 507.

⁵⁰ 1858, zwei Jahre vor seinem Tod, bezeichnete Schopenhauer sich selbst als Buddhisten. Vgl. hierzu Arthur Schopenhauer: Gespräche, Stuttgart 1971, S. 244.

⁵¹ Vgl. Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss, in: Stücke 4, Frankfurt am Main 1988, S. 174.

⁵² Thomas Bernhard: Elisabeth II., in: Stücke 4, Frankfurt am Main 1988, S. 296.

⁵³ Thomas Bernhard: Minetti, in: Stücke 2, Frankfurt am Main 1988, S. 242.

⁵⁴ Zitiert nach Joachim Hoell: a.a.O., S. 110.

⁵⁵ Ebd. S.110.

⁵⁶ „Aber natürlich/ ist Ablenkung unmöglich.“ Thomas Bernhard: Der Ignorant und der Wahnsinnige, a.a.O., S. 146.

Wahnsinnige am Ende des Stückes bezüglich der Kunst als Mittel zur Ablenkung vom Tod: „[...] einmal glauben wir / die Literatur / einmal glauben wir / die Musik / einmal glauben wir / Menschen / aber es gibt kein Mittel.“⁵⁷ Wie Schopenhauer bestimmt Bernhard die Kunst als lediglich zeitweilige Möglichkeit der Ablenkung von der Existenz. Nach dem Selbstmord seines Bruders stellt deshalb die Hauptfigur in *Heldenplatz* resigniert fest:

„Mein Bruder ist ja auch vor diesen Fürchterlichkeiten / in Kleist Goethe Kafka
hineingeflüchtet / aber man kann nicht das ganze Leben / nur in die Dichtung und in
die Musik hineinflüchten / an einem bestimmten Punkt geht das nicht mehr.“⁵⁸

Vor diesem Hintergrund wird der Selbstmord im Werk Bernhards als durchaus adäquate Reaktion auf die Absurdität des Lebens präsentiert. Ab einem bestimmten Punkt im Leben, so Bernhard, bleibe „nurmehr noch der Selbstmord / Wahrscheinlich ist es nur die Frage / des günstigen Augenblicks.“⁵⁹ Durch den Wegfall der Kunst als dauerhaft-sinnstiftende Instanz wird die Überzeugung vertreten, dass das Seiende in höchstem Maße sinnlos sei, weshalb das Aussterben der Menschheit die einzige sinnvolle Möglichkeit darstelle, der Wertlosigkeit des Daseins zu begegnen:

„Er, Oehler, sei, radikal gesprochen, für das langsame totale Aussterben der Menschheit, wenn es nach ihm ginge, kein Kind mehr, nicht ein einziges und also kein Mensch mehr, keinen einzigen, die Welt stürbe langsam aus, sagt Oehler, immer weniger Menschen, schließlich nur mehr noch ein paar Menschen, schließlich überhaupt keine Menschen, überhaupt kein Mensch mehr.“⁶⁰

⁵⁷ Thomas Bernhard: Der Ignorant und der Wahnsinnige, a.a.O., S. 114.

⁵⁸ Thomas Bernhard: Heldenplatz, a.a.O., S. 115f.

⁵⁹ Ebd., S. 116.

⁶⁰ Thomas Bernhard: Gehen, a.a.O., S. 20.

Literaturverzeichnis

- Stephan Atzert: Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung von Philosophie, Freiburg im Breisgau 1999.
- Thomas Bernhard: Auslöschung, Frankfurt am Main 1986.
- Thomas Bernhard: Der Atem. Eine Entscheidung, Darmstadt 1979.
- Thomas Bernhard: Die Berühmten, in: Stücke 2, Frankfurt am Main 1988.
- Thomas Bernhard: Frost, Frankfurt am Main 1980.
- Thomas Bernhard: Gehen, Frankfurt am Main 1971.
- Thomas Bernhard: Heldenplatz, Frankfurt am Main 1989.
- Thomas Bernhard: Der Ignorant und der Wahnsinnige, in: Stücke 1, Frankfurt am Main 1988.
- Thomas Bernhard: In frühester und in rücksichtsloser Beobachtung, in: Siegfried Unseld (Hg.): Erste Lese-Erlebnisse, Frankfurt am Main 1975.
- Thomas Bernhard: Ja, Frankfurt am Main 1978.
- Thomas Bernhard: Das Kalkwerk, Frankfurt am Main 1973.
- Thomas Bernhard: Korrektur, Frankfurt am Main 1988.
- Thomas Bernhard: Prosa, Frankfurt am Main 1967.
- Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss, in: Stücke 4, Frankfurt am Main 1988.
- Thomas Bernhard: Der Stimmenimitator, Frankfurt am Main 1978.
- Thomas Bernhard: Verstörung, Frankfurt am Main 1988.
- Thomas Bernhard: Der Weltverbesserer, Frankfurt am Main 1979.
- Günter Blöcker: Rede auf den Preisträger, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch 1970, Heidelberg 1971.
- Anneliese Botond (Hg.): Über Thomas Bernhard, Frankfurt am Main 1970.
- Krista Fleischmann: Thomas Bernhard - Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann, Wien 1991.
- Joachim Hoell: Thomas Bernhard, München 2000.
- Arthur Hübscher (Hg.): Arthur Schopenhauer. Der handschriftliche Nachlaß, München 1985.
- Oliver Jahraus: Das 'monomanische' Werk. Eine strukturelle Untersuchung des Œuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt am Main 1992.
- Gerald Jurdzinski: Leiden an der „Natur“. Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers, Frankfurt am Main 1984.
- Manfred Jurgensen: Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung, Bern 1981.
- Borge Kristiansen: Thomas Mann und die Philosophie, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas Mann. Handbuch, Frankfurt am Main 2005, S. 259ff.
- Andre Müller: Im Gespräch mit Thomas Bernhard, Weitra 1992.
- Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung, Frankfurt am Main 2000.
- Wendelin Schmidt-Dengler/Martin Huber: Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards, Wien 1987.
- Arthur Schopenhauer: Gespräche, Stuttgart 1971.
- Arthur Schopenhauer: Werke in zehn Bänden. Zürcher Ausgabe. Hg. von Angelika Hübscher, Zürich 1977.
- Volker Spierling: Arthur Schopenhauer, in: Franco Volpi (Hg.): Großes Werklexikon der Philosophie, Bd. II, Stuttgart 1999, S. 1363-1370.
- Richard Wagner: Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung, München 1963.

Wahrnehmung und Realität in der Einsamkeit. Thomas Glavinics „Die Arbeit der Nacht“

Jan-Florian Neuner

I.

Stellen Sie sich vor, Sie wachen morgens auf und sind ganz allein auf der Welt. Alles menschliche und tierische Leben ist auf einen Schlag verschwunden – mit Ausnahme von Ihnen. Vor diese Situation sieht sich Jonas in Thomas Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht* gestellt.¹ Wien ist leer. Alle sind fort, seine Frau Marie ist in England bei ihrer Schwester zu Besuch und unerreichbar, alle Freunde, Arbeitskollegen und Nachbarn sind spurlos verschwunden, und auch in Deutschland, Ungarn und Slowenien findet Jonas auf einer Kontrollfahrt kein menschliches Leben. Eine Situation, die in Film und Literatur keine Neuheit ist, sondern immer wieder auf unterschiedliche Weise erzählt wurde.² Dennoch gestaltet sich Jonas' Suche nach menschlichem Leben und nach Antworten, wohin die Menschen verschwunden sein könnten, zu einer literarischen Durststrecke eigener Art, die den Held an seinem Verstand zweifeln lässt.

II.

Die Erzählsituation als Herausforderung

Jonas versucht herauszufinden, was geschehen sein könnte und so wird seine Durststrecke zu einer Suche nach Erkenntnis. Die Durststrecke als Quest, die hier nicht als mittelalterliche Heldenreise zu verstehen ist, sondern dem Wortursprung nach als Suche, die während ihres Verlaufs an Bedeutung gewinnt, wohingegen das Ziel an Bedeutung abnimmt.³ Aber nicht nur der Held der Geschichte, der einsam und ziemlich unheroisch nach Hinweisen forscht, auch der Leser wird auf der Suche nach dem Motiv für das Verschwinden allen Lebens auf eine Durststrecke gezwungen, die sich aus der Erzählsituation ergibt. Diese stellt eine narrative Herausforderung dar: In der dritten Person Plural erzählt und ohne andere Figuren, mit denen Jonas kommunizieren und interagieren könnte, fehlt ihm der Resonanzboden, der nötig ist um das Innenleben der Figur zu veranschaulichen und sie somit dem Leser als Identifikationsfigur

¹ Glavinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*. München 2006.

² Vgl. z. B. Haushofer, Marlen: *Die Wand* (1963), Matheson, William: *I am Legend* (1954) oder Rosendorfer, Herbert: *Großes Solo für Anton* (1976).

³ Die Quest ist zudem ein fester Bestandteil der Computerspielsprache. Beispielsweise sammelt der Held während seines Abenteuers Gegenstände, die ihn seinem Ziel näher bringen. Ähnlich geht Jonas vor, wenn er sich zum Schutz bewaffnet.

anzubieten. So sind es allein die Taten und die Gedanken des Helden, mittels derer der Leser etwas über ihn erfährt und da der Held ein Suchender ist, führt dies zu der Erwartung des Lesers, dass die Suche ihr Ziel finden möge. Eine Erwartung die enttäuscht werden wird.

Der narrativen Herausforderung, die Jonas' fehlende Dialogpartner hervorrufen, begegnet der Erzähler zum einen durch Stummelsätze („Hey! Hahahaha! Na dann! Also bitte! So was aber auch! Halleluja!“), mit deren Hilfe Jonas die Angst zu vertreiben sucht und durch das Einführen einer, als Widerpart fungierenden, Figur: dem Schläfer.⁴

Den Schläfer entdeckt Jonas auf Video, denn nach der Erkenntnis als einziger Mensch offenbar übrig gelassen und vergessen worden zu sein, geschehen weitere unheimliche Dinge. Jonas wacht in Straßenkleidung auf, obwohl er glaubt, sich am Abend zuvor einen Schlafanzug angezogen zu haben; ein anderes Mal hängt eine ihm passende Jacke an der Garderobe, die er zuvor im Schaufenster eines Geschäfts gesehen, aber nicht gekauft zu haben meint. Oder doch? Jonas versucht diesen Geschehnissen auf den Grund zu gehen und er beginnt sich selbst und seine Umgebung auf Video festzuhalten. Jonas filmt seinen Schlaf und macht eine bizarre Entdeckung.

„Zwei Stunden und 58 Minuten nach Beginn der Kassette öffnete der Schläfer halb die Augen. Er wälzte sich herum. Stand auf. Zielstrebig ging er auf die Wand zu. Er prallte dagegen. Die Augen noch immer halb geöffnet, tastete er die Mauer ab. Er schien hineinzuwollen. [...]“⁵

Während diese Episode noch als schlichtes Schlafwandeln zu verstehen wäre, verstärkt sich Jonas Unbehagen beim Betrachten der in den folgenden Nächten aufgenommenen Aufnahmen: Einmal guckt der Schläfer in die Kamera; sein Kopf ist mit einer Kapuze bedeckt, in die Löcher für Augen und Mund geschnitten sind. Als Jonas erwacht, ist die Kapuze nicht aufzufinden. Nach einer anderen Nacht entdeckt Jonas eines Morgens ein Messer fest in der Betonwand stecken, das er trotz aller Anstrengungen nicht herauszuziehen vermag. 30 Buchseiten später, ein neuer Morgen, ist das Messer verschwunden. Jonas stemmt mit einem Brecheisen die Wand auf und findet in ihr eine aufblasbare Gummipuppe versteckt.

Die Erzählperspektive trägt hier zum Gefühl der Unsicherheit des Lesers bei, denn der heterodiegetische Erzähler berichtet über Jonas aus der Mitsicht, verrät also nicht mehr, als auch Jonas selbst weiß. Genauso, wie Jonas keine Indizien findet, was oder wer hinter diesen merkwürdigen Ereignissen steckt, oder ob die Tatsache, dass sich ausgerechnet eine Gummipuppe in der Wand befindet, eine besondere Bedeutung besitzt oder nicht - genauso ergeht es auch dem Leser. Aber auch Jonas selbst trägt zur Konfusion bei. In einer Episode des Romans läutet in Jonas' Wohnung das Telefon und als er abnimmt, ertönt nur Rauschen im Äther. Der Beweis, dass doch irgendwo menschliches Leben existiert oder nur eine technische Störung? Zehn Buchseiten später Ernüchterung: Jonas hatte die Tastensperre

⁴ Vgl. auch Rühle, Alex: Das letzte Tier auf diesem Planeten. In: Süddeutsche Zeitung, 06. 09. 2006.

⁵ Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht, S. 114.

seines Handys nicht aktiviert und sich selbst angerufen. Ein anderes Mal hört Jonas in einem Albtraum seine verstorbene Großmutter die Worte „UMIROM, UMIROM, UMIROM“ murmeln. Er vermutet hinter diesem Traum einen Hinweis und schreibt das Wort in riesigen Lettern auf zusammengeknوتete Tischtücher, die er an der Spitze des Donauturms befestigt. Das Wort UMIROM wird so zum weithin sichtbaren Hilferuf. Viel später im Text identifiziert Jonas das Wort UMIROM als falsche Fährte, da es ihm nicht wieder untergekommen war, um es, noch einmal knapp 100 Buchseiten später, als Name des Medikaments wiederzufinden, das er einnimmt, um dem Einschlafen vorzubeugen. Ein Hinweis, dass Jonas Aussagen über den Zustand der erzählten Welt nicht ohne Weiteres zu vertrauen ist.⁶

III.

Metaphysische Gedankenspiele

Die Arbeit der Nacht ist kein herkömmlicher Thriller, der den Fokus des Interesses auf die Auflösung richtet, sondern, wie Daniel Kehlmann in seiner Kritik herausstreicht, ein philosophischer Roman.⁷ Nicht die Auflösung, nicht das Schicksal des Helden steht im Vordergrund. Deutlich wird dies etwa bei Jonas' untauglichem Versuch mit Hilfe von Videoaufnahmen Antworten über den Zustand der Welt zu finden. Die Kamera kann in einer Welt, die - mit Jonas als letztem Menschen, als Beobachter und Teilnehmer in einer Person - nur durch ihn selbst konstruiert wird nicht als objektive Instanz funktionieren.

Bühne und Personal der erzählten Welt nutzt der Erzähler stattdessen als Vehikel für metaphysische Gedankenspiele, die ontologische und epistemologische, deskriptive und normative Fragestellungen aufwerfen. Ein solches Gedankenspiel vollzieht Jonas anlässlich der Bedeutung von Sprache: „Jedes Wort hatte etwas, das man nicht ergründen konnte. Es war, als sei das Wort eine Fälschung, habe nichts zu tun mit dem, was es beschrieb.“⁸ Eine linguistische Beobachtung, dass der Zusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat arbiträr ist und nur durch gesellschaftliche Übereinkunft und Konventionen bestätigt wird. Ein willkürlicher Zusammenhang, ähnlich dem, der zwischen der Realität und Jonas' Videokassetten besteht. Jonas versucht mittels Videotechnik objektive Aufnahmen von der Realität zu machen. Ein Unterfangen, das scheitern muss, da es in Jonas' subjektiver Realität unternommen wird, der jede andere Instanz zur Beurteilung der Realität abgeht.

⁶ Da Jonas die einzige Figur ist, durch die dem Leser die erzählte Welt vermittelt wird, befindet er sich in einer erzähllogisch privilegierten Stellung. Nun ist die erzählte Welt aber von solcher Beschaffenheit, die es dem Leser nicht erlaubt, anhand von Jonas Wahrnehmung zu entscheiden, was in dieser Welt real ist und was nicht. Dies führt dazu, dass Jonas Aussagen über die Welt als mimetisch unentscheidbares Erzählen gewertet werden müssen. Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 5. Aufl. München 2003, S. 103.

⁷ Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel Nr. 31 2006.

⁸ Glavinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*, S. 338.

IV. Das Ende der Durststrecke

Jonas entscheidet sich, nach England zu fahren und seine Frau Marie zu suchen. Die Suche nach Gewissheit, ob auch sie wirklich verschwunden ist, ist zugleich die Suche nach der Gewissheit über den Zustand der Welt. In England angekommen, nimmt das Verhalten des Schläfers immer gefährlichere Züge an. Eines morgens, nachdem Jonas Tags zuvor weit gen Norden gefahren war, erwacht er in seinem Auto weit im Süden Englands, am Flughafen in Exeter. Der Schläfer, so scheint es, will unbedingt verhindern, dass Jonas sein Ziel erreicht. Höhepunkt dieser Bemühung ist Jonas Erwachen: eingesperrt im Kofferraum seines Autos.

„Er bemühte sich nachzudenken. Wenn wirklich nur der Schläfer für alles verantwortlich war, was sich in den letzten Tagen zugetragen hatte, so war dies hier Spiegelfechten. [...] Wenn sich der Schläfer selbst eingekerkert hatte, mußte es auch einen Weg hinaus geben.“⁹

Jonas organisiert sich Medikamente, die den Schlaf stoppen; Marie aber ist nicht aufzufinden. Dass er Marie nicht gefunden hat, bestärkt Jonas in der Erkenntnis, keine Gewissheit über den Zustand der Welt erlangen zu können: Er kehrt nach Wien zurück. Durch den Tod erhofft er Vereinigung mit Marie und stürzt sich vom Stephansdom.¹⁰ Erst im Tod gelingt es Jonas seine Durststrecke zu überwinden.

Literaturverzeichnis

- Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht. München 2006.
 Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. In: Der Spiegel Nr. 31. 2006.
 Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 5. Aufl. München 2003.
 Rühle, Alex: Das letzte Tier auf diesem Planeten. In: Süddeutsche Zeitung, 06. 09. 2006.

⁹ Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht, S. 344.

¹⁰ Auf Jonas' Suizid wird in einer Binnenerzählung proleptisch hingewiesen. Jonas erinnert sich an die Geschichte von einem kleinen Mädchen, das von einer guten Fee eine Garnspule geschenkt bekommt, an der es ziehen kann, um eigene Lebenszeit verstreichen zu lassen und schmerzhaften Ereignissen zu entgehen. Irgendwann ist das Mädchen eine alte Frau geworden, es hat zu oft an der Spule gezogen und wünscht sich, es hätte die peinvollen Momente des Lebens ertragen. Jonas hat seinerseits die Moral der Geschichte umgedeutet: Wenn das Leben dem Mädchen so grausam mitgespielt hat, dass es so häufig Veranlassung hatte an der Spule zu ziehen, dann hat es aus seiner Sicht genau richtig gehandelt. Vgl. Ebd., S. 127f.

STÜCKE 09

Extra-Beilage zu den 34. Mülheimer Theatertagen

(Hrsg.: Christian Gardt & Linda Leskau)

Der schwache Wille einer bürgerlichen Gesellschaft „Geisterfahrer“ von Lutz Hübner

Katya Todorova

In diesem Jahr war Lutz Hübner mit seinem Stück „Geisterfahrer“ zum ersten Mal zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen. Das ist erstaunlich, da er doch der meist gespielte Gegenwartsdramatiker ist. Das Stück wurde am 17. Mai 2009 in der Stadthalle mit einer Dauer von 1¼ Stunden aufgeführt.

Das Stück „Geisterfahrer“ handelt vom Leben, mit all seinen Problemen dreier Familienpaare Anfang vierzig in einem Mehrfamilienhaus in Hannover. In diesem Haus wohnen Harald und Silke sowie Pitt und Gaby, dazu gezogen sind Johannes und Miriam, die über eine längere Zeit in Brasilien gelebt haben und wieder nach Deutschland zurückgekehrt sind. Die Bewohner des Hauses möchten das neue Paar in ihre Hausgemeinschaft mit einbeziehen. Sie treffen sich zum Frühstück, Abendessen und es wird ein Männerabend veranstalten. Ziel ist es, die eigenen Wertvorstellungen auszutauschen, sich als hilfsbereit und offen darzustellen. Jedoch erleben die „Neulingen“ diese Werte als trügerisch und widersprüchlich. Dies offenbart sich am Ende des Stückes, wenn Johannes und Miriam vom Unglück der vorherigen Mieter ihrer Wohnung erfahren. Jens, Lebenskünstler und alter Studienfreund von Harald und Pitt, verschuldete sich beim Betrieb seiner eigenen Kneipe. Seine Freunde, allesamt finanziell abgesichert, verweigerten ihm ihre Unterstützung. Nach einem Streit mit seiner Freundin über die gemeinsame finanzielle Lage stirbt Jens in Folge einer Geisterfahrt und reist dabei eine junge Familie mit in den Tod. Der Schatten der Vergangenheit verfolgt besonders Harald, der sich schwere Vorwürfe macht. Nachdem Johannes und Miriam von der Geschichte erfahren, sind sie entsetzt. Sie möchten wieder ausziehen. Mit der Frage, ob dies geschieht, endet das Stück.

Die Regisseurin Barbara Bürk hält sich nah an Lutz Hübners Vorlage. Sie bringt ein Stück auf die Bühne, das die Lebenskrise einer bürgerlichen Mittelschicht beschreibt. Dabei haben Johannes und Miriam die Probleme und Bedürfnisse ihrer Nachbarn noch nicht erreicht. Sie haben jedoch ihre eigenen Probleme. Die Differenz aus 'dunkler' Vergangenheit und 'hellem' Schein der Gegenwart ist ein wichtiger Faktor im Stück. In diesem Bezug wird es über Erinnerung, Schuldgefühle und schwache Willen einer sozialen Schicht reflektiert. Hübner hält sich bei der Darstellung der Figuren an Stereotypen, die der Zuschauer nicht nur auf der Bühne sieht, sondern in seinem alltäglichen Leben bestätigt findet. Durch ihre Allgemeingültigkeit innerhalb der beschränkten sozialen Schicht verlieren sie ihre Identität. Ihnen werden alltägliche soziale Klischees aus dem Alltag zugeordnet, die während der gesamten Aufführung offen zu Tage liegen.

Johannes (Peter Knaak), Lehrer für Deutsch und Geschichte droht in Deutschland die Arbeitslosigkeit. Damit ist das Klischee des arbeitslosen Intellektuellen bedient. Die Figur Miriam (Sabrina Ascacibar) wird als die immer fröhliche und aufgeschlossene Südbrasilianerin

dargestellt. Im Gegensatz dazu ist Silke (Rosa Enskat) sehr zurückhaltend und putzwütig. Sie verkörpert damit das typische Ideal der deutschen Hausfrau. Wolf List in der Rolle ihres Ehemannes Harald, ist Chefarzt in einer Privatklinik. Trotz des Erfolges in seinem Beruf ist er mit seinem Leben unzufrieden. Die Figur Pitt wird von Christian Erdmann wiedergegeben, der die Rolle eines Musiklehrers spielt und sich in Miriam verliebt. Er verkörpert den gescheiterten Künstler, der sich als Hilfslehrer durchschlagen muss. Seine Frau Gaby wird von Martina Struppek gespielt, die von Beruf Psychologin ist und nur die Probleme der anderen sieht, aber nur ihre eigenen jedoch nicht. Sie alle sehen die Neuankömmlinge als Hoffnungsschimmer für neue Lebensentwürfe und als Licht dem 'schwarzen Loch' ihres Lebens zu entfliehen.

Die Figuren werden von der Regisseurin geschickt mit hohem Wiedererkennungswert inszeniert. Die Aufführung beginnt mit einem Tanz der Schauspieler, der nach jeder Szene wiederholt wird. Es wird jedoch nicht immer symmetrisch getanzt. Die Paare versuchen sich synchronisch zu bewegen, dennoch gelingt es ihnen nicht. Die Kostüme, die von Irène Favre de Lucascaz ausgesucht wurden, sind bunt. Miriam tritt z.B. in farbige Kleider, moderne Hose und passenden Oberteil auf. Gaby hat hellbraune Lederhose und auffallend rote Haarfarbe. Das Outfit passt gut zu den dargestellten Personen, da sie auf ihren Charakter und ihrer Lebenseinstellung andeuten. Anke Grot gestaltet das Bühnenbild sehr schlicht. Mal sind ein Tisch und Stühle zu sehen, mal eine Matratze und ein Telefon. Das fügt sich gut in die Handlung, da die meistens in einer noch nicht eingerichteten Wohnung abläuft. Zur Eröffnung jeder neuen Szene werden neben dem Tanz, rhythmisch die Zimmerlampen gewechselt, mal rote, mal weiße chinesische Ballonlampen. Der Zuschauer fragt sich bis zu Ende der Inszenierung, ob diese eine versteckte Bedeutung haben, die nicht enthüllt wird. Die Szenen werden von Bühnenmitarbeitern, die vor oder nach den Szenen auftreten, eingerichtet.

Die Figuren werden durch ihr künstliches Verhalten karikiert. Im Versuch locker zu sein und ihre energiebeladenen Körper zu befreien, scheitern sie. In einem Moment sind sie sehr zurückhaltend, nächsten brechen sie aus, reagieren verwirrt und unerwartet. Banalität geht Hand in Hand mit Peinlichkeit z.B. wenn Pitt versucht durch eine lächerliche Massage, Miriam näher zu kommen. Ebenso die darauf folgende Tanzszene – Miriam bringt Pitt Tanzen bei. Der Musiklehrer, der eigentlich eine gute Affinität zu Rhythmus haben soll, verwirrt Miriam mit seinen Tanzbewegungen. Das ist ein weiteres Beispiel übertriebener Handlung, womit das Publikum zum Lachen gebracht werden soll. Die Zuschauer erkennen Klischees des Alltags wieder. Im Voyeurismus Pitts beim Belauschen von Miriam und Johannes beim Sex wird die Ambivalenz von Öffentlichkeit und Privatheit im bürgerlichen Leben thematisiert.

Der Alkohol ist ein zentrales Thema. Der Chefarzt Harald versinkt in seinen eigenen Problemen und kommt über die Tragödie des Hauses nicht hinweg. In seiner Hilflosigkeit greift er zur Flasche. Die Anfangs harmonisch dargestellte Beziehung der Hausgemeinschaft eskaliert immer mehr bis zur heftigen Auseinandersetzung. Autor und Regie erreichen das Ziel, Charakteristika der gehobenen Mittelschicht als Studie auf der Bühne zu bringen.

Einer der zentralen Punkte des, der Aufführung folgenden, Publikumsgesprächs ist die Debatte um die Frage, was in der Inszenierung genau gesehen wurde: Klischees, Charaktere oder Studie? Der Moderator wirft vor, dass sich Hübner an bestimmte Muster und Stereotypen

hält. Worauf der Autor kontert: „Ich habe keinen Bastelkasten für meine Stücke zu Hause“. Es ist auch die Meinung der Zuschauer über das aufgeführte Stück gefragt. Der Autor wird mit scharfer Kritik konfrontiert, da er nichts Neues auf die Bühne bringen konnte, so die Kritik eines Zuschauers. Die Problematik in einer Partnerschaft ist dem Publikum mehr oder weniger bekannt und die Auswege sind auch meistens klar. Dennoch melden sich auch versöhnliche Stimmen zu Wort, die sich während der Inszenierung gut unterhalten fühlten.

Lutz Hübner formulierte eine Idee, die lange in seinem Kopf 'herumgeisterte' im Theaterstück „Geisterfahrer“. Ein Stück über eine soziale Mittelklasse, die in den eigenen Problemen so tief versinkt, dass ihr niemand mehr helfen kann und die dabei alle Anderen mit sich wegreißt. Eine Geschichte über eine Gesellschaft, die eine Gemeinsamkeit hat – die Unzufriedenheit mit ihrem Leben und die vergebliche Suche nach einem Ausweg. Die Aufführung dieser Thematik ist auf eine mal humorvolle, mal triviale, dann wieder Mitleid erweckende Art gelungen.

Geschichten des Belanglosen

Ulrike Syhas „Privatleben“

beim Mülheimer Theaterfestival STÜCKE09

Johanna Proll

Eine Frau, ein Mann, einige Nebenfiguren, Theaterpublikum. Mehr braucht es offenbar nicht, um sich mit dem Privatleben zweier Menschen im Zeitalter der Banalität zu beschäftigen.

In Ulrike Syhas „Privatleben“ dreht sich fast alles um diese Banalität. „Er“ und „Sie“, das sind anfangs austauschbare Singles unbestimmten Alters in mehr oder weniger stereotypen und eher langweiligen Lebenssituationen, die erst später im Stück, nachdem sie sich gegenseitig kennengelernt haben, auch für das Publikum mit Namen und Persönlichkeit bedacht werden, wenn auch nicht mit den tiefgründigsten.

In deren Belange taucht der Zuschauer nun ein, gerade tief genug um festzustellen, dass weder „Er“ noch „Sie“ ein besonders interessantes Leben führen: „Sie“, Karla, versucht sich seit längerer Zeit gegenüber ihrem ehemaligen Mentor und Jetzt-Lebensgefährten Rainer zu definieren und zu emanzipieren; Rainer, der sich so gerne selbst reden hört, dass sich Karla fragen muss, warum es in ihrem Leben eigentlich immer nur um Rainer geht und nicht um sie selbst, während sie sich zeitgleich vom Trennungstreit ihrer Eltern zwischen die Fronten gestellt sieht. Ihre Mutter genießt derweil nämlich ein dekadentes Dasein im Süden, während sich der Vater vollständig auf die Beschimpfung ihm zum größten Teil unbekannter Menschen konzentriert, das Haus zunehmend weniger verlässt und immer kauziger wird. „Er“, Lutz, hingegen, seines Zeichens Nachwuchschef einer Firma für Kunstdünger und selbsternannter Langweiler, leidet unter mittelschweren Bindungs- und Intimitätsängsten, die sich vor allem dann zeigen, wenn er nach seinen One-Night-Stands regelmäßig fluchtartig den Ort des Vollzugs verlässt, und wenn es auch das eigene Hotelzimmer ist. Sein Job, in dem er sich seit Ewigkeiten mit seinem ältesten Freund Pablo langweilt, ist für ihn alles andere als die Erfüllung. Zudem behauptet er von sich, eigentlich nicht übermäßig gerne über sein Privatleben zu reden. Doch genau das wird er tun, zusammen mit Karla, in den nächsten eineinhalb Stunden vor Theaterpublikum, in einer mehr oder weniger offenen Therapiestunde.

Denn so ähnlich kommt man sich vor im beinahe leeren Bühnenraum: Das grelle, nicht abgefilterte Bühnenlicht, das auch die Zuschauer mit ins Visier nimmt, evoziert eher den Eindruck einer Leseprobe, denn eines inszenierten Stücks. Als Spielraum eröffnet sich ein schmuckloses Podestsystem, das zwei parallelen Laufstegen mit seitlichen Treppenaufgängen gleicht. Das Publikum sitzt sich auf den beiden Seiten des Bühnenraums gegenüber – bringt also die Schauspieler dazu, sich Front- und Rückseite zuwenden zu müssen und nimmt sich dadurch auch selbst mit in den Blick. Requisiten sind spärlich bis gar nicht vorhanden – eine Thermoskanne, ein paar PET-Flaschen, Gläser, einige anscheinend willkürlich im Bühnenraum

verteilte Tonbandgeräte – wodurch der Eindruck einer Probensituation noch verstärkt wird.

Auch das Spiel irritiert: So scheinen die Schauspieler nicht mit- sondern gegeneinander zu agieren. Kaum beginnt einer zu sprechen und aus seinem Leben zu berichten, fallen die anderen ihm ins Wort, mal akustisch durch Zwischenrufe, Kommentare oder unartikulierte Laute, mal aktionistisch durch das Umwerfen eines Wasserglases oder das Anschalten eines der Tonbandgeräte zum falschen Zeitpunkt. Zugleich erhebt das Spiel keinerlei Anspruch auf einen besonders lebensnahen oder realistischen Eindruck: Gesten und Ausdruck werden extrem zurückgenommen, bis hin zu einem rein angedeuteten Verhalten, das kaum etwas mit der Spielsituation zu tun hat. So zieht Rainer als er sich in Phuket am Strand befindet zwar Schuhe und Socken aus, trägt aber ansonsten weiterhin Anzug und Krawatte und ändert an seinem Gebaren wenig. Während Karla telefoniert, spricht sie weder in einen realen Hörer - das ließe die Requisitenlage gar nicht zu - noch in einen eingebildeten, sondern lieber direkt in den leeren Raum hinein. Dass sie überhaupt telefoniert und nicht einfach mit sich selber spricht lässt sich dennoch, entweder durch den Kontext oder über die Kommentarstruktur, erschließen. Dennoch - oder vielmehr gerade deshalb - stellt das schauspielerische Können einen Pluspunkt für den Abend dar: In aller Subtilität und zurückgenommenem Gebaren wirkt zumindest nichts aufgesetzt oder übertrieben sondern vielmehr angenehm still und leise daherkommend. Es wird offensichtlich versucht, eine Nähe zwischen Akteuren und Zuschauern zu evozieren; hier – und meines Erachtens nach nur hier – ist tatsächlich ein einigermaßen befriedigender Versuch erkennbar, einen privaten Raum für private Erzählungen zu erschaffen. Nichtsdestotrotz bleiben diese oberflächlich und öffentlich, was aber eher dem Stück selbst zuzuschreiben ist.

Das nötigt einen dazu, sich vom Seheindruck weg und dem spannenderen Teil des Stücks zuzuwenden: Dem Textaufbau und der Erzählstruktur.

Ulrike Syha eröffnet verschiedene Erzählebenen: Da gibt es zum einen eine reine Storyebene, die im Jetzt angesiedelt ist und alle Stationen abarbeitet, auf denen sich die Hauptfiguren Lutz und Karla begegnen: mal im Zug, mal im Chinaimbiss, mal auf einer Feier. Zweitens gibt es eine historische Erzählebene, die jeweils nur mit einer Hauptfigur in Verbindung steht und Bereiche ihres Lebens erfasst, die den Charakter näher bestimmen, ohne sie in Verbindung mit dem Gegenpart zu setzen. Und dann gibt es da noch die dritte und wichtigste Ebene des erläuternden Kommentars: Diese bewegt sich irgendwo in einem Subraum der Handlung, liegt zeitlich der erzählten Story unbestimmt nachgestellt und zeigt Lutz und Karla (sowie die anderen Charaktere) im orts- und zeitentzogenen Raum, wo sie die Geschichte ihrer beider Leben und des gegenseitigen Näherkommens rückblickend nacherzählen.

Diese dritte Ebene, der Metakommentar, der Subraum, gliedert die Erzählung. Sie wird nur von Lutz und Karla eingeführt, die zunächst einmal unter sich ausmachen, wer nun welchen Teil der Geschichte erzählen soll, immer wieder angefeuert oder unterbrochen von den übrigen, meist herumsitzenden, manchmal mitspielenden Schauspielern, die in die Rollen

der wechselnden Nebenfiguren der Storyerzählung schlüpfen. Und auch wenn sich gerade die Story auf der Bühne abspielt, greift immer wieder die Metastruktur des Textes ein, in welcher die Charaktere Monologe innerer Selbstauseinandersetzung führen oder ins Spiel eingreifen. Auf diese Weise verschwimmen die Erzählebenen schnell miteinander, es dürfte für den Zuschauer nicht immer ganz klar sein, in welchem Teil der Erzählung man sich gerade bewegt. Struktur erhält man von Ulrike Syha nur durch die Kapitelüberschriften, die auch im Spiel direkt ans Publikum vorgetragen werden, inklusive der sie meist begleitenden Ortsbeschreibungen oder durch die stellenweise eingesetzte Musik, die wohl dazu gedacht war, verschiedene Räume deutlicher voneinander abzuheben, was aber dramaturgisch nicht wirklich konsequent wirkt.

Und nur hier, auf der Metaebene, macht auch der leere Bühnenraum einen Sinn: Wer braucht Requisiten und Lichtstimmungen, wenn er sich sowieso nicht wirklich in der zu erzählenden Situation bewegt sondern sie vor allem kommentiert?

Und doch bleibt das Bühnenkonzept relativ unklar: es wird nicht deutlich, wozu die Raumaufteilung eigentlich funktionieren soll oder an welchen Stellen auf oder neben den Podesten gespielt wird und warum. Die Laufsteganordnung wird letztlich nur an einer Stelle konsequent ausgenutzt, wenn sie Pablo und Lutz mit ihren voneinander differierenden Lebensentwürfen nebeneinanderstellt und hierarchisch unbestimmt lässt. Dies wird auch die einzige Stelle sein, an der sich die Nebenfiguren ganz aus der Storyerzählung zurückziehen, wobei man sich fragt wozu eigentlich; ist doch die dargestellte Szene dramaturgisch keineswegs die entscheidendste des Stücks, das insgesamt sowieso eher unschlüssig daherkommt, wird sie hier für das Publikum dennoch zu einer der prominentesten gemacht.

Es ist vor allem die, im Vergleich zum Text in der Inszenierung noch viel auffälliger und häufiger verwandte, Irritation durch die immer wieder aufbrechende Erzählung, die die ansonsten größtenteils magere Handlung und Inszenierung des Abends zwar nicht rettet, aber dennoch zu einem einigermaßen unterhaltsamen macht. Zuletzt bleibt jedoch ein fader Beigeschmack an Ulrike Syhas „Privatleben“ haften. Erfassen die dargestellten Leben wirklich solche privaten, in aller faktischen Düsternis und Komplexität des realen Alltags, oder nur abgeschmackte und schon hundertfach gesehene und erzählte Eintönigkeiten, die an Belanglosigkeit und Langeweile kaum noch zu übertreffen sind? Es zeigen sich weder besondere Schärfe in Figurzeichnung und Dramaturgie, noch größere Überraschungsmomente neben der Erzählstruktur, die das Stück besonders sehenswert machen könnten. Stattdessen erwartet einen ein vor allem konstruiertes Stück, das viel zu artifiziell und oberflächlich bleibt, um wirklich etwas zur Theaterlandschaft beitragen zu können.

Was bleibt nun, nach dem Ende des Abends? Dass Lutz und Karla doch noch ein Paar werden, hätte man schon mit dem Beginn des Stückes wissen können und ist deshalb auch nicht von besonderem Belang.

Gefangen im Strudel der Zeit

Adis Mezet

Der Hafen der Ehe

Die Aufführung von Roman Schimmelpfennigs „Hier und Jetzt“ entführte mich ins Mülheimer Hafengebiet. Auf dem Hinterhof eines stillgelegten Geländes sollte es aufgeführt werden. Genauer genommen in einer Halle, die sich auf selbigem Gelände befand. Der Hinterhof war bestückt mit Bierbänken und Pavillons und entwickelte selbst in dieser maroden Hafenumgebung ein Bild, das wohl am ehesten mit einer Gartenparty an einem lauen Sommerabend zu beschreiben ist. Das Wetter tat das Übrige, diesen Eindruck zu verstärken – untypischerweise zeigte sich die sonst unter einem dicken Wolkenteppich versteckte Sonne diesmal von ihrer besten Seite. Hie und dort standen Menschengruppen, unterhielten sich, waren unterschiedlich gekleidet und boten den üblichen Querschnitt einer Partygesellschaft. Der Einlass gestaltete sich, wie auch bei den anderen Stücken der 34. Mülheimer Theatertage, pünktlich und der einzige Gedanke, der mich in diesem Moment quälte, war: alles, bloß nicht zwei Stunden stehen.

Wo bitte geht es zur Kissenausgabe

Jeder nur ein Kreuz bzw. Kissen halt es durch den Vorraum der Halle. Dies lässt einiges erahnen. „Freispruch“ tönt es in meinen Gedanken. Aber ich werde weder gefragt noch gehört und schnappe mir mein Kissen um die links liegende Anhöhe zu erklimmen. Eine recht kleine Halle, die von der Größe mit einer kleinen Turnhalle zu vergleichen wäre, bildet die Kulisse für die nächsten zwei Stunden. Die Halle ist komplett mit Erde bedeckt. Links vom Eingang ist eine treppenförmige Zuschauertribüne – mein persönliches Golgotha. Ebenfalls mit Erde bedeckt. Direkt vor der Tribüne, auf einem kleinen erdfreien Podest, ist ein Hochzeitsbankett aufgebaut. Die Halle wird von einem leicht diesigen Licht durchflutet, das den einfallenden Sonnenstrahlen der untergehenden Sonne zuzuschulden ist. Sie fallen durch die kleinen Fenster an der Westseite unterhalb der Decke ein und bilden anfangs die einzige Lichtquelle, die den sogenannten Zuschauerraum erhellt. Ein leicht erdiger Modergeruch liegt in der Luft, der der überall verteilten Erde und dem Hauch von schlechter Belüftung zugeschrieben werden kann. Meinem Nachbarn zur rechten entgleitet ein: „Ganz schön viel Dreck.“ In diesem Falle muss ich ihm zustimmen.

Ein langer Tisch bildet das Hochzeitsbankett. Es ist reichlich gedeckt und gerade am Wein fehlt es nicht. Die Charaktere werden sich im weiteren Verlauf nicht des Weinkonsums enthalten. „In vino veritas“. Hinter dem Tisch stehen einige Musikinstrumente: Gitarre,

Cello andere lassen sich nur erahnen. Trotz des Umstandes, in einer Lagerhalle inmitten des Hafens zu sitzen, kommt schon jetzt ein Gefühl auf, als verweile man eher an einem lauen Sommerabend inmitten einer Hochzeitsfeier irgendwo am Waldesrand. Fahrer- und Gaukleratmosphäre liegt in der Luft und damit ist weniger der Modergeruch als ein vermeintlich geselliger und mit Musik untermalter Abend gemeint.

Die Hochzeitsgesellschaft

Die Schauspieler betreten nach und nach die Bühne. Es sind derer elf zuzüglich eines Kinderwagens samt eines Babys, welches man während des Stückes weder hören, noch zu Gesicht bekommen wird. Schon jetzt sind mehrere Paarbildungen zu erahnen. So gibt es ein älteres und ein jüngeres Paar, zwei Brüder und die alleinstehende Frau mit ihrem Kinderwagen. Und zu guter Letzt, das Hochzeitspaar, Georg und Katja. Sie sitzen mittig und freilich nebeneinander. Am linken Kopfende sitzt Martin, den Kopf auf den Tisch gelegt, schlafend. „Na, was sagst du?“ sagt die Frau mit dem Kinderwagen am gegenüberliegenden Ende zu ihrem Baby. Doch das Baby antwortet nicht. Stattdessen beginnt die Partygesellschaft mit ihrem fröhlichen Reigen. Mehr oder weniger persönliche Gesprächsfetzen werden von den verschiedenen Charakteren wiedergegeben. Es entwickelte sich die Uratmosphäre einer jeden Party: man steht – in diesem Fall sitzt – irgendwo herum beobachtet die Szenerie und bekommt im günstigsten Fall Gesprächsfetzen, im ungünstigsten Fall nur Signalwörter mit. Jegliche Charaktere, die man von solchen Gesellschaften kennt, scheinen vertreten zu sein. Vom anzüglichen Onkel bis zu den laut lästernden Bekannten oder der Tante, die sich kaninchenartig ihrem Essen zuwendet und nur dann von ihrem Teller aufschreckt, wenn sie ihren Ehemann zur Raison bringen muss. Den Gegenpol bildet das junge Paar, bei dem die gut aussehende Sie meist geistig belächelt und dementsprechend von ihrem Mann gebremst wird. Sie alle scheinen angetrunken und glücklich zu sein. Doch trotzdem scheint etwas Bedrohliches in der Luft zu liegen, welches das traute Glück bald trüben soll.

Apathisch sitzt die Braut neben dem Bräutigam. Auch diesem ist eine Freude, die dem Anlass angemessen wäre, nicht anzusehen. „There's no art/To find the mind's construction in the face[...]“¹ und trotz alledem erahnt man ein „Ok, und was nun?“ in den Gesichtern des Brautpaares.

Zwischen den üblichen Gesprächsfetzen zeichnet sich langsam die Geschichte des Brautpaares, Georg und Katja oder des Liebespaares Martin und Katja, ab. Gefangen im Strudel der Zeit von Möglichkeiten oder Situation und Begebenheiten, des Heute, Morgens, Jetzt, die genutzt oder ungenutzt links liegen gelassen wurden, bildet sich eine surrealistische von romantischen Motiven (Jahreszeitenwechsel, schmachtendes und schmerzliches Verlangen), getragene Geschichte, deren zeitliche Wiedergabe schwierig ist. Es ist die

¹ Shakespeare, William: *Macbeth. Zweisprachige Ausgabe Deutsch von Frank Günther*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2004, S.28.

Vergangenheit Katjas und Georgs und gleichzeitig die Zukunft Katjas und Martins. Nur das „Hier und Jetzt“, die Gegenwart scheint nicht fassbar zu sein.

„Well I'm sitting on a windowsill, blowing my horn[...]“²

Alles beginnt bei dieser Hochzeitsgesellschaft. Die Geschichten der Gesellschaftsteilnehmer entführen uns in ein „Was wäre wenn?“ und in das längst Geschehene. Katja ist gefangen und gelangweilt im von Routine durchtränkten Ehealltag. In einem Elektromarkt lernt sie zufällig Martin kennen. Er spricht sie an „Du Erinnerst mich an Audrey Hepburn in ‚Ein Herz und eine Krone‘“³ sagt Martin. Er verliebt sich in sie, er sagt es ihr. Ihr geht es ähnlich und sie hatte so etwas schon lange nicht mehr gehört. „Wer will so was nicht hören?“⁴ fragt Martin. Schließlich kommt es wie es kommen musste, sie betrügt Georg mit Martin. Georg ahnt, dass irgendwas im Argen liegt und kann es doch nicht fassen. Er kommt schließlich dahinter. Anfangs noch ungläubig stellt er sie zur Rede. Doch sie blockt ab, fühlt sich ihrerseits von ihm im Stich gelassen und verlässt ihn um mit Martin zusammen zu sein. In einer der zahlreichen romantisch durchzogenen Szenen, bläst Georg alleingelassen in sein Horn, erfolglos. Erfolglos versucht Georg sie zurück zu gewinnen. Mehrmals verprügelt er Martin, doch nichts scheint sie ihm wiederbringen zu können. Sie hingegen fühlt sich bei Martin wohl. Vermutlich heiratet sie ihn auch, wird aber auch in dieser Beziehung nicht glücklich und verlässt auch ihn. „[...] vielleicht schwanger, wer weiß! [...]“⁵ Georg verfällt dem Wahnsinn, kauft sich eine Waffe und erschießt Martin. „[...]all that you left me was a melody.“⁶

Der Zeitstrudel

Klingt die Geschichte doch recht einfach gestrickt, so war die Inszenierung alles andere als das. Was nun Geschichte und was Wirklichkeit ist, bleibt schwer zu erraten. Im Schnelldurchlauf werden Situationen und Analogien von den verschiedenen Charakteren angeführt, erklärt, fallen gelassen.

Anfangs noch in der vermeintlichen Gegenwart, deutet der Sitzplatzwechsel der Braut, neben dem Wandel der Zuwendung, auch gleichzeitig einen Zeitenwechsel an. Sie wechselt freudig den Platz von Georgs an Martins Seite. Sie bricht aus ihrer Apathie in eine Euphorie. Dieser Übergang geht bei weitem nicht unschuldig vonstatten ihr Brautkleid ist befleckt von rotem Tomatensaft, später gar von Martins Blut. Ihre Unschuld ist hin.

Mit immer wiederkehrenden Naturvergleichen versucht Schimmelpfennig, die Geschichte

² Waits, Tom: Closing Time. New York: Elektra Entertainment. 1973.

³ Schimmelpfennig, Roland: Hier und Jetzt. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 2008, S. 79.

⁴ Ebd. S. 52.

⁵ Ebd. S. 38.

⁶ Waits, Tom 1973.

auf einer anderen Ebene zu erzählen. Die Charaktere blicken in einen Wald und schaffen Bilder von Ameisen, die ohne weitere Mühe, ein Vielfaches ihres Gewichts tragen können, während der Mensch schon mühselig und eher schlecht als recht einen anderen Menschen tragen kann. Nackt trägt der hagere Bruder den dickeren: der Mensch an sich ohne Verkleidung ohne Schutz. Sie bekämpfen sich, angezogen, und nach beiden Tätigkeiten, dem Tragen wie dem Kämpfen, sinken sie erschöpft nieder. Der Kampf wie auch die Hilfe ist mit Mühsal und Anstrengung verbunden. Repetitive Momente zeigen die Ereignisse aus leicht voneinander abweichenden Blickwinkeln und immer kehrt das „Was sagst Du?“ wieder. Die Mutter, die zu ihrem Baby spricht, obwohl dieses nicht antworten kann. Es wirkt lächerlich, es wirkt in dieser ernsten Kulisse fehl am Platze, doch es ist dieses scheinbar Lächerliche, was die Ernsthaftigkeit der restlichen Szenerie ausmacht. Erst der Gegenpol zum Ernsthaften, lässt auch das Ernsthafte erscheinen. Immer wieder verschwimmen Geschichte und Wirklichkeit, Sein und Schein. Die von den Schauspielern vorgetragenen Musikstücke unterstreichen die melancholische Grundstimmung der Szenerie. Der nach der Schlägerei mit Georg blutüberströmte Martin erläutert auf der Hochzeitsgesellschaft, was Frauen hören wollen. Es wirkt surreal, wie in einem Traum.

Kurz vor Schluss kommt – mit Hilfe einer Nebelmaschine, die im Folgenden die gesamte Halle in ein Nebelmeer taucht – der Nebel der Vergangenheit auf und lässt alle aus dem Traum erwachen. In diesem Falle aber ist es wohl eher der Nebel der Gegenwart. Im Nebel verpasst sich Katja geschwind eine neue Frisur und schneidet sich ihre langen Haare kurz. Sie sieht nun tatsächlich aus wie Audrey Hepburn in „Ein Herz und eine Krone“. Der Nebel lichtet sich – zumindest sollte er das, doch die eingangs erwähnte „gute“ Belüftung machte dies leider unmöglich – und der Zeitstrudel reißt uns in die vermeintliche Gegenwart. War dies nun nur ein Traum? Ist bisher noch nichts geschehen? Nun, es ist wieder die Hochzeit von Georg und Katja. Und Georg scheint selbst noch in einem Traum gefangen zu sein. Wie in Trance sagt er die letzten Sätze auf „Das Jetzt oder Nie. Früher; bald. Ja ja! Das Nie mehr.“⁷ Wird es wieder so geschehen oder wird es überhaupt wieder geschehen, wie aber kann man so etwas mit Gewissheit sagen? Das Ende bleibt offen. Der Gedanke liegt nahe ihn sagen zu hören: „Ach, und in dem selben Flusse/Schwimmst du nicht zum zweiten mal.“⁸ Doch dies bleibt ungesagt.

Mein Rücken, der Garten, die Abschlussdiskussion

Nach zwei Stunden Sitzkissenmartyrium erhebt man sich freudig vom „Sitz“ und weiß, dass man die letzten Stunden mitgelitten hat. Theater ist wohl nicht nur seelisches, sondern vielmehr auch körperliches Erleben – zumindest strahlt es so von meinem Rückgrat aus. Erfreut steht man auch wieder und fragt sich ob zwei Stunden stehen schlimmer gewesen wäre. „Ganz

⁷ Schimmelpennig 2008, S. 107.

⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Band 1. Gedichte und Epen I. Hamburger Ausgabe*. München: 1998, S. 247f.

schön viel Dreck“ sprach mein Sitznachbar zu Beginn des Stückes. Doch ist dies sicherlich weder der Inszenierung noch dem Stück geschuldet, sondern wahrlich nur dem – und hier muss ich ihm recht geben – dreckigen Boden.

Der Regisseur Jürgen Gosch inszenierte das Stück sehr nah am Text. Größere oder gar mittelgroße Improvisationen wurden vermieden und bewusst außen vor gelassen. Jedoch durfte und musste das Ensemble neben dem schauspielerischen auch ihr musikalisches Können beweisen. Nicht bloß, dass die Musikstücke samt Instrumentalisierung und Gesang vom Ensemble vollführt wurden, nein, es war sich auch für die Auswahl der Titel und Stücke verantwortlich. Die Musikalität hat sich dabei während der Arbeit erschlossen und ist beileibe nicht so beliebig, wie es scheint.

Die Erde sollte nicht nur dem Ambiente dienen, sondern vielmehr eine schalldämmende Wirkung haben. Was in einer Industriehalle auch durchaus von Nöten ist. Die Inszenierung in Zürich findet in einer Schiffsbauhalle statt – inwieweit man in der Schweiz Schiffe braucht, wage ich nicht zu fragen, doch hoffe ich, es handelte sich um Luftschiffe. Diese Halle ist im Gegensatz zu der beschaulichen Mülheimer Halle förmlich kathedralenartig – und aufgrund der Größe der Halle, verflüchtigte sich dort der Nebel auch schneller als in der Mülheimer. Wie viele Tonnen Erde man braucht, um den Boden einer solch riesigen Halle zu bedecken, ist, wie auch die Zeitebene des Stückes, nicht wirklich fassbar. Vergleicht man nun die kathedrale Inszenierung in Zürich mit der eher beschaulichen in Mülheim, so muss man sagen, dass gerade die Pavillons und Bierbänke an diesem Abend dem Stück den letzten Stempel aufgedrückt haben. Wahrscheinlich war es nicht so gewollt, doch nach dem Verlassen der Halle fühlte man sich in diesem Ambiente irgendwie immer noch gefangen inmitten einer Gartenparty, gefangen inmitten dieses Stückes.

Literaturverzeichnis

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Band 1. Gedichte und Epen I. Hamburger Ausgabe*. München: 1998

Schimmelpfennig, Roland: *Hier und Jetzt*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 2008

Shakespeare, William: *Macbeth. Zweisprachige Ausgabe Deutsch von Frank Günther*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2004

Waits, Tom: *Closing Time*. New York: Elektra Entertainment. 1973

Eine Hochzeit voller Emotionen „Hier und Jetzt“ von Roland Schimmelpfennig

Katya Todorova

Endlich an der Halle 110 in Mülheim angekommen, traut der Theaterbesucher seinen Augen nicht – eine Fabrikhalle statt einem Theatergebäude! Ja, die Aufführung „Hier und Jetzt“ von Roland Schimmelpfennig fand in einer umgebauten Fabrikhalle statt, die von dem Regisseur Jürgen Gosch ausgesucht wurde. Damit gastierte Roland Schimmelpfennig am 24. Mai 2009 zum sechsten Mal bei den Mülheimer Theatertagen.

Ein Sommerabend, man hört Vogelgesang und es wird eine Hochzeit unter freiem Himmel gefeiert – die Hochzeit von Katja und Georg. An einer langen Tafel sitzen die Hochzeitsgäste. Sie essen, trinken, singen und tanzen. Trotzdem herrscht es eine launische Atmosphäre an diesem Abend. Ein Geheimnis wird enthüllt – die Affäre der Braut mit einem der Gäste. Katja und Martin lernten sich in einem Elektromarkt kennen. Der Frauenheld (Martin) machte Katja ständig Komplimente, die sie schon seit Jahren nicht mehr gehört hatte. So lässt sie sich gern auf ein Abenteuer mit ihm ein. Die Geschichte erzählt die Braut, aber auch die Hochzeitsgäste. Der Bräutigam – der hiervon nichts wusste – ist fassungslos, aber nicht machtlos. Er wird gewalttätig und greift Martin mehrmals an. Die Hochzeit wird zu einer blutigen Tragödie, an der alle beteiligt sind. Das Verhältnis wird in Bruchstücken erzählt, immer wieder schieben die Gäste eigene Geschichten und Themen ein. So schwärmt Lothar immer wieder von „vier herzerreißenden Ärschen“ der Däninnen am Strand. Eine Frau spricht mit verstellter Stimme zu ihrem Baby im Kinderwagen, das stumm bleibt. Zwei Männer duellieren sich in einem Schwerekampf, andere lassen sich von den sie umgebenden Naturphänomenen begeistern.

Gosch bringt seine Inszenierung in Einklang mit dem Text von Schimmelpfennig auf die Bühne. So verschaffen beide dem Publikum einen Blick in die möglichen Abgründe des Lebens und Zusammenlebens. Es geht um die bürgerliche Hochzeitsgesellschaft und ihre Lebensphilosophie. Im Mittelpunkt stehen die Themen Liebe, Hass, Betrug, Sehnsucht und Scheitern. Sie werden überaus plastisch dargestellt. So z.B. stellt Katja dem Publikum und den Gästen eine Szene aus der Affäre mit Martin dar und daran anschließend bricht sie aus, wendet sich an ihren Bräutigam und schreit ihn an. Martin – der ‚Weiberexperte‘ – erzählt wie er zum Frauenheld geworden ist und gibt den anderen Hochzeitsgästen verschiedene Tipps. Er macht sich dabei über die Naivität der Frauen lustig. Der Umgang mit den angesprochenen Themen und Problemen, der reichliche Konsum von Alkohol lassen die Hochzeitsgesellschaft als eine zugrunde gehende, hoffnungslose und lebensmüde Gesellschaft erscheinen.

Das aus elf Schauspielern bestehende Ensemble zeigt uns eine Gruppe von Menschen, die unüberlegt, rätselhaft und manchmal grundlos handelt. Die Art dieser Gesamtleistung ist bewundernswert. Dörte Lysewski stellt die untreue Braut Katja dar. Wolfgang Michael spielt die Rolle des betrogenen Bräutigams, der durch sein gewalttätiges Verhalten Unruhe und Schrecken auf der Hochzeit verbreitet. Charly Hübner überzeugt charmant in seiner Rolle

als geübter Frauenheld. Lothar (Georg Martin Bode) und seine Frau Ilse (Christine Schorn) führen eine Beziehung, in der jeder in seiner eigenen Welt, mit seinen eigenen Wünschen und Träumen lebt. Die Frau mit dem Kinderwagen (Karin Pfammatter), die ihre Augen manchmal verdreht und abwesend wirkt, strickt und fragt in den Kinderwagen hinein: „Na, was sagst du“.¹ Die ständige Wiederholung dieser Szene führt zu einer Banalität, die nicht nur das Publikum bemerkt, sondern auch Tilo (Fabian Krüger), der, genervt von dieser Aussage, die Dame auf den Boden der Tatsachen bringt, indem er sie anschreit: „Das Kind sagt nichts, wie auch, wie soll es auch!“² Der über sechzig Jahre alte Horst (Ludwig Boettger) beteiligt sich ab und zu an den Gesprächen. Eine junge Frau (Yohanna Schwertfeger) isst, erzählt von Katjas Betrug und paradoxerweise gleichzeitig über Gerechtigkeit in zwischenmenschlichen Beziehungen. Ingrid (Corinna Harfouch) zeigt ihr musikalisches und poetisches Talent. Tilo und sein übergewichtiger Bruder Peter (Gottfried Breitfuss) stellen am Anfang und Ende der Aufführung eine Szene dar, die von Lothar so beschrieben wird: „Eine Ameise trägt das Vierzigfache ihres eigenen Gewichts, die Ameise ist das stärkste Tier der Welt, und sie trägt schwer, kein Tier auf dem ganzen Erdball kann so schwer tragen wie die Ameise tragen kann, nicht einmal der Elephant“.³ Nackt trägt Tilo seinen ebenfalls ausgezogenen und dicken Bruder auf dem Rücken außerhalb der Bühne. Deshalb sorgen die beiden Männer am Anfang und am Ende der Aufführung für Aufregung und für peinliches Hin- oder Wegschauen der Zuschauer. Sie versuchen die von Lothar beschriebene Fabel darzustellen. So wie in dieser Szene werden Handlung und Beschreibung in dem Theaterstück oft gleichzeitig aufgeführt. Martin bläst z.B. in das Horn, seine Anstrengung ein Ton herauszubekommen, beschreibt die alte Ilse.

Jürgen Gosch und sein Bühnenbilder Johannes Schütz richteten den Raum in der Fabrikhalle, in die 80 Tonnen Erde aufgeteilt wurden, zu einer geschmackvollen Theaterszenerie ein. Das Zusammenspiel von Licht und Erde führt zu einer effektvollen Inszenierung. Die künstliche Trennung zwischen Publikum und Bühne wird dabei reduziert bzw. aufgehoben. Die Darsteller tragen Anzüge, die zu der Veranstaltung gut passen. Die Gestaltung des Bühnenbildes entspricht dem Anlass der Versammlung. Auf der Bühne ist eine lange Tafel, die mit vielen Flaschen, Tellern und Gläsern gedeckt ist. Es wird ja Hochzeit gefeiert. Es bleibt allerdings die Frage: wo ist die gute Laune? Fröhlichkeit und Traurigkeit wechseln sich in dem Stück ab. Die Hochzeitsgäste reden nicht miteinander. Sie stochern nur lustlos auf ihren Tellern herum. Erst bei der Enthüllung des Geheimnisses freuen sich alle. Sie tanzen und spielen Musikinstrumente, wie auf einer Hochzeit üblich ist. Die unerwartete Reaktion der Hochzeitsgäste bei der Ankündigung des Betruges ist gesellschaftlich eigentlich nicht vertretbar. Auch das Publikum empfindet diese und ähnliche Szenen als banal und absurd. Die Inszenierung des Theaterstückes ist so gesehen chaotisch. Es wird mal getanzt und schräg gesungen, mal summen die Bienen oder entwickeln sich tragische oder eher komische Szenen. Dabei ändern sich die Jahreszeiten. Es wird Herbst, gelbe Blätter und Regen

¹ R. Schimmelpfennig: „Hier und Jetzt“, S. 5 Anmerkung: Ich beziehe mich in diesem Text auf folgende Textausgabe: „Hier und Jetzt“ von Roland Schimmelpfennig, Fassung vom 17.3.2008. Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Zürich. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main 2008.

² Ebd. 89.

³ Ebd. 10.

fallen auf den Boden. Es wird Winter und Daunenfedern aus dem Wäschekorb bedecken die Erde. Es wird Frühling und der Morgennebel kommt auf. Die Hochzeit dauert ein ganzes Jahr. Die Figuren bewegen sich vorwärts und rückwärts durch die Zeit. Dabei bleibt es rätselhaft und fragwürdig, ob der Anlass zu der Hauptproblematik in dem Theaterstück – die Affäre von Katja und Martin offenbart wird – eine Erinnerung oder eine Prophezeiung ist. Im weiteren Verlauf folgen Szenen der Banalität und der Perversion wie das Stöhnen der Braut bei der Erzählung der Affäre oder das fellatioartige Lecken eines Eises. Die Szenen wirken eigentlich gesellschaftlich unmoralisch und inakzeptabel. Das weist wiederum darauf hin, dass die Hochzeitsgesellschaft grenzenlos und unkonventionell handelt – eine Gesellschaft, deren Existenz wohl unmöglich zu retten ist.

Die Schauspieler stellen ihre zugeschriebene Rolle professionell dar und geben den Text präzise wieder. Dabei sorgen sie selbst für manche Bühnenausstattung – z.B. die Wetterlage bei der Änderung der Jahreszeiten. Es wird auf und außerhalb der Bühne gespielt, so dass sich Zuschauer und Darsteller als eine Einheit fühlen. Das Publikum lacht und empört sich innerlich während der Aufführung der tragikomischen und banalen Szenen. Zum Schluss applaudieren sie begeistert. Schimmelpfennig lässt viele Fragen offen, die der Regisseur durch die Inszenierung noch rätselhafter darstellt.

Auf dem Podium bei dem Publikumsgespräch sitzen – bis auf den Regieassistenten – nur Schauspieler. Zur Debatte steht erstmal die Frage nach der schwülen Atmosphäre im Theaterraum. Dörte Lyssewski erklärt dies mit den kleinen Maßstäben des Raumes. Dabei sollte sich die Akustik im Saal durch die vielen Tonnen Erde dämpfen und verbessern. Außerdem verschwindet dadurch die künstliche Trennung zwischen Publikum und Ensemble. Es wird ebenfalls erklärt, dass sich dieses Stück durch eine Besonderheit auszeichnet, die zum ersten Mal bei Schimmelpfennig zu sehen ist. Der Autor spielt mit verschiedenen Zeitebenen. Schließlich hat er das Theaterstück nicht zufällig „Hier und Jetzt“ betitelt. Yohanna Schwertfeger (im Stück die junge Frau) versteht diesen Titel als einen Appell zu „Dort und Später“. Nun kommt es zu Aufregung in dem Saal bei der Frage nach der Publikumsmeinung. Ein Zuschauer wird dabei an Marthaler erinnert, ein anderer an Tarantino. Es wird die Frage gestellt: Wem hat man für dieses Theaterstück eigentlich mehr zu danken – dem Autor oder dem Regisseur? Es wird daraufhin festgestellt, dass durch die Zusammenarbeit der beiden ein hervorragendes Stück entstanden ist.

Roland Schimmelpfennig liefert an diesem Abend ein Theaterstück voller Emotionen. Hass und Liebe, Tragik und Komik, Banalität und Peinlichkeit, Hier und Jetzt, unausgesprochenes Dort und Später gehen chaotisch ineinander über. Zeit spielt keine Rolle, wichtig sind nur die dargestellte Hochzeitsgesellschaft und ihr enigmatisch gebliebenes Lebensende.

Literaturverzeichnis

Roland Schimmelpfennig: „Hier und Jetzt“ (Fassung vom 17.3.2008. Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Zürich. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main 2008)

Enthüllungsperspektiven - Roland Schimmelpfennigs ‚Hier und Jetzt‘

Katya Todorova & Harry Blum

Roland Schimmelpfennig ist ein viel gespielter Gegenwartsautor im deutschen Sprachraum. Er wurde am 19. September 1967 in Göttingen geboren.¹ Nach dem Abitur war er ein Jahr in Istanbul als Journalist tätig. 1990 nahm er ein Regiestudium an der Otto-Falkenberg-Schule in München auf und arbeitete als Regieassistent an den Münchener Kammerspielen. Eine Zeit lang arbeitete er als Autor und Übersetzer und lebte in den USA. Seit 1999 ist Schimmelpfennig Professor für Dramaturgie an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Er lebt heute als freier Autor in Berlin.

Roland Schimmelpfennig hat eine enorme Anzahl an Theaterstücken, Hörspielen und Opernlibretti verfasst. Er schrieb Auftragsarbeiten für die Staatstheater Stuttgart und Hannover, das Burgtheater Wien und das Schauspielhaus Zürich.

Trotz seines relativ jungen Alters wurden Roland Schimmelpfennig etliche Preise verliehen. 1996 erhielt er für sein Theaterstück „Fisch um Fisch“ den Else-Lasker-Schüler-Preis. 1997 wurde Schimmelpfennig durch den Schiller-Gedächtnispreis gefördert. 2002 erhielt er den österreichischen Nestroy-Theaterpreis für das Theaterstück „Push Up 1-3“.

Schimmelpfennig nahm im laufenden Jahr 2009 mit seinem Stück „Hier und Jetzt“ an den 34. Mülheimer Theatertagen NRW teil.² Das Theaterstück entstand als Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Zürich im Jahr 2008. In „Hier und Jetzt“ lässt er Dialoge und Situationsbeschreibungen organisch ineinander übergehen.

Das Stück handelt in erster Linie von Liebe und Betrug. Das Brautpaar Katja und Georg feiert seine Hochzeit. An einer langen Tafel sitzen Hochzeitsgäste, die essen und trinken, singen und vor sich hinstarren. Die Feier wird in ihrem traditionellen Ablauf jedoch dadurch gestört, dass auf ihr das Geheimnis des Beziehungslebens von Katja und ihrem Liebhaber Martin, einem weiteren Gast der Hochzeitsgesellschaft, enthüllt wird. Katja lernt Martin im Elektromarkt kennen. Nach dessen charmanten Avancen betrügt sie darauf folgend mit ihm ihren Partner Georg. Die daraus resultierende Beziehungsgeschichte wird sowohl von Katja als auch von den Hochzeitsgästen erzählt. Sie wird in Bruchstücken dargestellt. Dadurch bleibt offen, ob die erzählten Ereignisse Realität oder Fiktion sind und ob sie in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft spielen.

Der Autor liefert eine ausführliche Beschreibung der Natur, die metaphorisch in Zusammenhang mit den Gefühlen der Hauptpersonen gebracht wird.

Zwar hat das Theaterstück „Hier und Jetzt“ vornehmlich eine dialogische Struktur, die Dialoge enthalten jedoch einen durchgängigen Text, der von verschiedenen Personen

¹ www.ruhr2010.de, besucht am 01.05.2009 um 10:46.

² www.stuecke.de, besucht am 01.05.2009 um 10:48.

gesprachen wird. Es handelt sich dabei um unterschiedliche Personentypen, die allerdings als Ganzheit auftreten und fungieren. Zuweilen wird sogar ein und derselbe Gedanke von zwei verschiedenen Personen reflektiert:

„INGRID beim Essen
Dick geworden -,

Kurze Pause
TILO
die ist richtig dick geworden.
[...]“³

In dem Stück geht es jedoch nicht nur um die Hochzeitsfeier, die sozusagen im Hier und Jetzt stattfindet, sondern es vollzieht sich zudem eine externe Handlung außerhalb der Hochzeit, die sich gleichzeitig in Vergangenheit und Zukunft ereignet. Dadurch kommt es in der Erzählungsstruktur und in den Dialogen zu einer zeitlichen Handlungsüberlagerung. Auf diese Weise konstruiert Roland Schimmelpfennig einen expressiven Text, der aus sich in verschiedenen Zeitebenen überschneidenden Episoden und Kleinepisoden besteht. Viele dieser Episoden erscheinen jedoch utopisch oder fiktional. Die Hochzeitsgesellschaft lebt somit in ihrer eigenen Realität, die nur metaphorische Gültigkeit für den Rezipienten hat.

Das Anliegen des Autors besteht in der Vermittlung eines Einblicks in die möglichen Abgründe des Lebens und Zusammenlebens der menschlichen Gesellschaft anhand der besagten Hochzeitsgesellschaft. Es gibt mehrere Stellen im Text, an denen diese Abgründe deutlich zu erkennen sind. Schon das Hauptthema des Theaterstückes – der Betrug des Hochzeitspartners – deutet darauf hin, dass gesellschaftliche Idealbilder fragil und damit leicht zerstörbar sind.

In der folgenden Szene der Enthüllung des Betruges spricht das Brautpaar chorisch:

„GEORG und KATJA
Die Frau und der Mann,
Katja und Martin,
sehen sich von da an
oft,
sie treffen sich heimlich,
beglückt,
sie küssen sich,
heimlich,
denn ihr Mann,
Georg,
weiß von nichts, ahnt nichts,
oder er ahnt etwas, ohne zu wissen, was, [sic.]“⁴

³ SCHIMMELPFENNIG, Roland: *Hier und Jetzt*. Fassung vom 17.3.2008. Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Zürich. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main (2008). S. 5.

⁴ Ebd. S. 22.

In dieser Szene wird Katjas offensiv ausgelebter Seitensprung mit Martin enthüllt und dadurch das Idealbild eines glücklichen Zusammenlebens in Frage gestellt. In der besagten Szene wäre allerdings noch ein weiterer Aspekt zu betrachten.

Der Rezipient wird zum Zeugen der Enthüllung des Betruges und wird dadurch zum Mitwisser und quasi unbeteiligten Teilnehmer, dennoch bleibt es rätselhaft, ob der Betrug bereits stattgefunden hat oder erst noch stattfinden wird. Auf diese Weise löst sich die eigentliche Gegenwart des Stücks regelrecht in Vergangenheit und Zukunft auf.

Der dekadente Charakter der sich nicht an die vorzelebrierten Moralstrukturen haltenden Hochzeitsgesellschaft wird in der folgenden Episode als eine paradigmatisch zugrunde gehende Gesellschaft dargestellt.

Das sexuelle Motiv der Figur Lothar von vier Däninnen in Badeanzügen, das immer wieder auftaucht, ist ein weiteres Beispiel für die latente Bedrohung sozialer Beziehungen vor allem durch die biologische Beliebigkeit sexueller Wünsche. Lothar setzt häufiger zu einer spezifischen Geschichte als Episode aus seinem Leben an, wird dann aber meistens von anderen Figuren unterbrochen:

„LOTHAR

Vier Däninnen in Badeanzügen - „⁵

(Lothar wird von der Figur Tilo unterbrochen)

„LOTHAR

Diese vier jungen Frauen –

ILSE

Du mußt [sic.] aufpassen –

LOTHAR

Vier! Nebeneinander!“⁶

[...]

„LOTHAR

Vier vorzügliche, herzerreißende Ärsche.

*Lothar schüttelt den Kopf und nimmt einen Schluck.*⁷

Lothar ist ein Mann von über sechzig Jahren. Während er von vier Däninnen am Strand schwärmt, indem er mehrmals zu dieser Geschichte anhebt, hat er bereits eine gehörige Menge Alkohol konsumiert. Er ist derweilen nicht der Einzige, der sich an den Alkohol hält. Die gesamte Hochzeitsgesellschaft wird als über die Maßen trinkfreudig geschildert. Seine Frau, die neben ihm am Hochzeitstisch sitzt, und seine Indiskretion ertragen muss, versucht ihn indes vergeblich zu warnen, nicht zu viel zu trinken. Es sind in dieser Szene zwei wichtige Elemente zu betrachten: Der Alkohol und die Sehnsucht nach Abenteuer.

⁵ SCHIMMELPFENNIG. S. 38.

⁶ Ebd. S. 89-90.

⁷ Ebd. S. 45.

„Alkohol und Tabak verderben den Charakter“ – war eine auch literarisch von Anton Tschechow vertretene Lebensweisheit. Schimmelpfennig hingegen zeigt uns, dass der Mensch, der als Mitglied einer Gesellschaft mit Alkohol und Abenteuerlust maßlos umgeht, die Zerstörung der Bande sozialer Sicherheit zu riskieren droht.⁸

Die ständige Sehnsucht nach Abenteuer führt zu Untreue, der Alkohol wiederum nährt die Sehnsucht nach Abenteuer, und so zieht sich auch das Motiv der Untreue kontinuierlich durch das Stück hindurch.

Auch Georg – der Bräutigam kommt betrunken zu seiner eigenen Hochzeit. Damit sind ein weiteres Mal gesellschaftliche Konventionen nicht befolgt, welches als Folge wiederum zusätzliche Überschreitungen provoziert. Hierdurch wird Georgs von vorne herein vorhandene Hilflosigkeit bereits zu Anfang erzählend etabliert:

„KATJA

[...] und ich sage, das kann doch nicht sein, dass du völlig betrunken zu deiner eigenen Hochzeit kommst, du bist ja noch völlig betrunken.“⁹

Die Braut empört sich über den Zustand ihres zukünftigen Mannes. Sie erkennt den zerstörerischen Abgrund ihrer Zukunft, obwohl sie umso mehr selbst zur Verletzung der gesellschaftlichen Normen beiträgt, indem sie sich von einem anderen verführen lässt oder ließ und ihren zukünftigen Mann auf diese Weise betrügt.

Bevor ihr Seitensprung gänzlich offenbart wird, deutet sich Katjas Untreue bereits während des Verlaufs des Stückes mehrmals an. So entwirft Schimmelpfennig noch am Anfang des Stückes eine Szene, die auf eine Beschmutzung des Brautkleides metaphorisch im Sinne einer Befleckung der Braut hindeutet. So bringt der Autor Spannung in die Erzählstruktur des Stückes, und transformiert Situationen aus der Vergangenheit in die Gegenwart.

„KATJA beißt in eine Tomate, die Tomate spritzt auf ihr weißes Brautkleid, sie versucht die Flecken von ihrem Kleid mit einer Serviette abzuwischen, was aber nicht vollkommen gelingt.“¹⁰

Dabei bedient sich Schimmelpfennig symbolischer Zeichen: Reale Ereignisse werden mit metaphorischem Bedeutungsgehalt dargeboten. Die Braut beschmutzt ihr weißes Brautkleid mit einer (roten) Tomate; der dadurch erzeugte Fleck verschwindet nicht ganz. Die „Befleckung“ des Kleides gerät somit in Verbindung mit der „befleckten“ Seele und der damit einhergehenden verlorenen „Unschuld“.

Das Bild der verlorenen Unschuld wird in einer weiteren Szene noch einmal in einer anderen Form präsentiert. Es bezieht sich auf einen weiteren durch Rotwein erzeugten Fleck auf dem Kleid und beinhaltet den zusätzlichen Aspekt der Kompromissbereitschaft des Partners (Georg).

⁸ Vgl. z.B.: Čechov, Anton: Die Möwe. Übers. von Peter Urban. Diogenes: Zürich 1973. S. 27/28.

⁹ SCHIMMELPFENNIG. S. 102.

¹⁰ Ebd. S. 11.

„GEORG steht auf [sic.] unvermittelt auf. Zu KATJA am Tische.

Wenn ich irgend etwas von dir hätte. Einen Schuh.

Oder ein Kleid.

Wenn du mir irgend etwas schicken würdest. Schick mir dein helles Kleid, so wie es ist, genauso, nicht anders.

Mit dem Rotweinfleck, als die Flasche umgekippt ist.

Schick mir irgend was, ich halte das nicht mehr aus ohne irgend etwas von Dir.“¹¹

Der vollzogene Betrug wird in dieser Szene weder durch Katja noch durch die Gäste offenbart. Der Betrogene selbst macht auf die untreue Katja aufmerksam. Die Szene trägt zudem das Moment der Verzeihung in sich. Georg erfährt nämlich von Katjas Betrug und dennoch wünscht er sich einen Gegenstand von ihr – ein beschmutztes Kleid seiner Braut. Diese dramatische dargebotene Episode ist Ausdruck seiner Vergebung, Akzeptanz und Bitte um ihre Rückkehr.

Nicht nur in der vorausgegangenen Szene zeigt Roland Schimmelpfennig idealisierte Momente. Von den Figuren werden mitunter konventionelle Hoffnungen verbalisiert (siehe unten). Die Handlung hingegen changiert bis zu expressiv symbolhaften Nebenhandlungen mit ironisch-idealisiertem Unterton (Schwertkampf der beiden Männer siehe unten).

„KATJA

[...]

Und die Kutsche bringt mich zur Kirche, da wartest Du schon, Du bist auch mit einer Kutsche gekommen [...].

Mit Schleier. Und dann gehen wir in die Kirche, vor uns laufen die kleinen Blumenmädchen, in besonderen Kleidern, alle aus demselben Stoff. Rosenblüten auf dem Fußboden.“¹²

Dieser Abschnitt enthält konventionelle Wunschkonstruktionen, die auch in den Szenen des Kampfes zwischen den beiden Nebenbuhlern – Georg und Martin – in Form eines archaischen Rituals ins Symbolische überhöht werden.

„GEORG steht auf. MARTIN steht ebenfalls auf.

Nach einem Moment stürzt sich GEORG auf MARTIN, schlägt MARTIN ins Gesicht und reißt ihn an den Haaren zu Boden. Er schlägt und tritt auf den am Boden liegenden MARTIN wiederholt ein. Dabei keucht er.

MARTIN schreit wie am Speiß.

Dann dreht sich GEORG ab. MARTIN setzt sich auf, legt sich erschöpft wieder hin. GEORG bekommt einen weiteren Zornesausbruch, nimmt sich einen Klappstuhl und drischt damit auf MARTIN herum, bis der Stuhl kaputtgeht.

Vielleicht gelingt es MARTIN kurzzeitig aufzustehen und ein paar Schritte fliehen [sic.], aber dann trifft ihn GEORG wieder, und Martin stürzt erneut.

MARTIN schreit weiter, stöhnt.

¹¹ SCHIMMELPFENNIG. S. 58.

¹² Ebd. S. 102.

GEORG keucht und stöhnt ebenfalls, es kostet ihn sehr viel Anstrengung, er kann fast nicht mehr.

Dann wirft GEORG die Reste des Stuhles weg und setzt sich wieder.

*MARTIN kommt nach einem Moment, blutverschmiert, wieder hoch, setzt sich auf einen Platz, macht sich mit einer Serviette das Gesicht sauber, bis er halbwegs wieder hergestellt ist.*¹³

Solcherlei Gewaltdarstellungen werden vor allem als Kampf zwischen den beiden männlichen Kontrahenten mehrmals wiederholt. Aus Zorn versucht sich der Schmerz empfindende Bräutigam gegen den Nebenbuhler zu verteidigen. Seine Gefühle werden verletzt und es bleibt unklar, ob sich Georg in dieser gewaltsamen Auseinandersetzung aus reinem Zorn oder aus Liebe zu Katja gegen Martin wendet. Der besagte Kampf zwischen Georg und Martin wird noch in einer weiteren Szene motivisch aufgenommen und erhöht. Dies geschieht in Form einer Beschreibung eines Schwertkampfes zweier Männer durch die Figuren Tilo und Peter. Dieser Schwertkampf ist eine motivische Wiederaufnahme der idealisiert rituellen Elemente des Kampfes zwischen Martin und Georg (siehe oben). Der Konkurrenzkampf der beiden Kontrahenten wird derart symbolisch als ritterartig dargestellt. Ritterlich ist er allerdings eher nicht. Dies gibt dem Stück an dieser Stelle einen ironisch expressiven Charakter. Ähnliche Elemente finden sich auch an anderen Stellen.

Als weitere sinnliche Schilderung erscheinen verschiedene lyrische Elemente der Natur, derer sich Roland Schimmelpfennig bedient, um die Stimmung der Hochzeitsfeier zu beschreiben. Die Hochzeitsgäste sitzen am Tisch, und es ist Sommer, dann kommt der Herbst mit Regen, Wespen und fallenden Blättern, danach folgt eine Beschreibung des Winters, in dem sich die Tiere in Tiefschlaf zurückziehen, und schließlich wird es Frühling. Mit dem Wechsel der Jahreszeiten ändern sich aber auch die Lebenssituationen und die Stimmung von Katja und Martin über das Ende ihrer Liebesaffäre. Die Beziehung zwischen Katja und ihrem Verehrer steht still wie „eine tote Wespe“¹⁴.

Die erzählte Handlung des Theaterstückes erscheint insgesamt in manchen Situationen real, in anderen wiederum fiktiv. Zuweilen werden Situationen beschrieben, deren Ablauf ungewöhnlich bis unmöglich erscheint. Roland Schimmelpfennig präsentiert so eine Geschichte über das mögliche Vorkommen von in Peinlichkeiten eingebetteter Banalität innerhalb einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe, die aber wohl paradigmatisch für die Gesamtgesellschaft stehen soll. Durch den ungewöhnlichen Charakter der Geschichte eröffnet sich dem Leser die Perspektive des „Hier und Jetzt“ oder aber des „Dort und Später“.

Das Theaterstück „Hier und Jetzt“ enthält viele enthüllte und verborgen bleibende Geheimnisse. Für die Darstellung dieses Elementes der Spannungserzeugung wählt Roland Schimmelpfennig zielgerichtet einen bestimmten Ort – draußen in der Natur unter freiem Himmel. Die Natur fungiert somit als Gegensatz zu den mühsam durchzelebrierten gesellschaftlichen Konventionen, spiegelt aber andererseits das chaotische, anarchische Innere der Protagonisten des Stückes wieder.

¹³ SCHIMMELPFENNIG. S. 65-66.

¹⁴ Ebd. S. 73.

Ein weiteres Element wird durch die Fragwürdigkeit des realen Charakters der dargestellten Ereignisse hervorgehoben. In „Hier und Jetzt“ scheinen nämlich Situationen bzw. Dinge manchmal real, manchmal jedoch nicht real zu sein. Das Stück entwickelt sich und endet doch bewusst geheimnisvoll. Auf solche Art kann Schimmelpfennig die Spannung in seinen Stücken steigern. Somit sind sie geneigt zu provozieren und Fragen zu stellen. Sie zeichnen ein kritisches Menschenbild ohne eine mögliche Lösung anzubieten. Vom Autor selbst hingegen bleiben sämtliche Fragen unbeantwortet.

In seiner zeitlichen Erzählstruktur, aber auch in seinem fragmentarischen Stil erweist sich Roland Schimmelpfennig als ein Dramatiker postdramatischer Prägung. Ob dies ein Teil seines Erfolgsrezeptes ist, das seine Theaterstücke weltweit in über 40 Ländern mit großem Erfolg zur Darbietung bringt, muss uns leider verborgen bleiben. Auch wenn sich in Mülheim letztlich andere durchsetzten, so kämpfte er doch bei den diesjährigen Mülheimer Theatertagen aussichtsreich mit „Hier und Jetzt“ um den Mülheimer Dramatikerpreis und um den Publikumspreis der Mülheimer Theatertage. Sein Stück hat dabei in der Inszenierung des mittlerweile verstorbenen Theaterregisseurs Jürgen Gosch für erhebliches Aufsehen und ebensolche Diskussionen gesorgt.

Literaturverzeichnis

www.ruhr2010.de, besucht am 01.05.2009 um 10:46

www.stuecke.de, besucht am 01.05.2009 um 10:48

Čechov, Anton: Die Möwe. Übers. von Peter Urban. Diogenes: Zürich 1973.

SCHIMMELPFENNIG, Roland: *Hier und Jetzt*. Fassung vom 17.3.2008. Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Zürich. S. Fischer Verlag: Frankfurt am Main (2008)

Der Beginn des Sommers

Adis Mezet

Zu Beginn dieses Sommers – für viele wohl auch der Beginn der schönen Jahreszeit – ja, zu diesem Beginn, fasste mein Mitbewohner den Entschluss oder schlechten Vorsatz: wenn es möglich ist, nicht einen Tag, nicht eine Stunde oder nur eine Minute in der Sonne zu verbringen. In der Tat zielte dieser Selbstversuch auf den inneren Drang des Faulenzens in der Sonne ab und war durchaus eher als Provokation als ernst gemeinter Versuch zu sehen. Meiner anfänglichen Skepsis zum Trotz, schien er die Sache recht ernst zu nehmen. Ich hingegen entschloss mich, die Bahn zu nehmen.

Vivaldis „Vier Jahreszeiten“

Die Inszenierung von Oliver Bukowskis Stück „Kritische Masse“, unter der Regie von Sebastian Nübling, bildet den Abschluss der diesjährigen Mülheimer „Stücke“.

Schon im Foyer begrüßen mich die Klänge von Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ und auch der Theatersaal wird von diesen angenehmen Klängen durchflutet. Allerdings werden nur die markanten ersten Sekunden in einer Endlosschleife immer wieder und wieder gespielt und erzeugen so eine irritierende Grundstimmung. Der Anlass für die Musikauswahl ist in der Heimatstadt des Stückes bzw. des verantwortlichen Schauspielhauses zu finden. In Hamburg wird der Hauptbahnhof, der gegenüber des Schauspielhaus liegt, durchgängig von Klassik und insbesondere von Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ beschallt. Drogenabhängige und Obdachlose reagieren, auch wenn dies noch nicht wissenschaftlich belegt ist, wohl höchst empfindlich auf klassische Musik. Insbesondere auf Geigenklänge, diese lassen sie schnell das Weite suchen – den nächstgelegenen, unbeobachteten Ort, wahrscheinlich einen Kinderspielplatz, Park oder ähnliches. Klassik als Druckmittel gegen die unliebsamen Gäste. Wenn man bedenkt, dass Musik hören eigentlich ein freiwilliger Akt ist, so kann der Einsatz solch einer – nennen wir sie ruhig so – Waffe, mit Recht kontrovers gesehen werden. Der Bahnhof ist ein öffentlicher Raum und eine aufgezwungene Musikbeschallung gehört nicht an einen solchen Ort – jeder, der in der U-Bahn schon einmal neben einem Handy-Terroristen saß, weiß dies bestimmt, leidvoll zu bestätigen. Wie man auch zu diesem Aspekt stehen mag, ob man Klassik liebt oder auch nicht, letztendlich wird durch solch ein Vorgehen nur das Symptom und nicht die Ursache des Problems bekämpft. Aus den Augen, aus dem Sinn. Doch die Symptombekämpfung ist ja generell ein gern gesehenes, medienwirksames und äußerst populistisches Werkzeug. Die Protagonisten des Stückes spiegeln diese Schicht wider. Sie sind es die auch beschallt werden. Es sind keine Kriminellen oder Drogenabhängige. Es sind nur: gescheiterte Menschen.

In Mülheim wurde nun der gemeine Theaterbesucher beschallt und sofern er das Theater

nicht vollends verlassen wollte blieb ihm auch kein weiterer Ausweg aus dieser prekären Lage, als sich auf seinen Sitzplatz einzufinden und auf den Beginn des Schauspiels zu warten. Gehört er nun zu der gescheiterten Unterschicht, die man von öffentlichen Orten – und dem Geiste – allzu gerne verdrängen mag? Zumindest vollzieht sich durch die Beschallung eine partielle Gleichstellung. Der Theaterbesucher wird nun zum Aussätzigen, der sich dem Psychoterror ausgeliefert sieht und diesem nur durch seine Flucht entkommen könnte.

Die Masse

Ein Ensemble von sechzehn Schauspielern bildet das Grundgerüst des Stückes. Obwohl von Zeit zu Zeit einige heraustreten, bleibt das Gefühl der einheitlichen Masse bestehen. Mit Absicht wurde auf allzu viele Szenen verzichtet, die einzelne Charaktere hervorheben würde – auch wenn sich dies beileibe nicht vermeiden lässt. Es bildet sich eine breite Masse, die dem Querschnitt einer sozialen Studie gerecht würde. Über das Geschwisterpaar, das aus einem Revolutionär und seiner feiernden und auf ihn achtgebenden Schwester besteht, die gerne teure Boutiquen besucht, nicht weil sie es sich leisten könnte, sondern weil sie dort noch wie ein Mensch behandelt wird. Die Mutter mit ihrem faulen Sohn, der abseits stehende Sonderling, die arbeitslose Professorin, der mittellose Kneipier mit seiner russischen Frau, die alleinerziehende Mutter und auch der Schreiberling, der in der Post seines Briefträgerfreundes nach Stoffen für seine Texte sucht, sich dabei nicht nur einen Dreck um das Postgeheimnis schert, sondern durch diese sogar groß herauskommen will.

Die Protagonisten des Stückes sind noch nicht am Bahnhof angekommen. Sie warten „nur“ in einer Schlange vor dem Arbeitsamt. So bilden sie eine stetig wachsende Masse am unteren Ende unserer Gesellschaft. Ist diese Masse nicht das Fundament für die Stützpfeiler unserer Gesellschaft? Dies ist weder geistig noch wirtschaftlich gemeint, sondern rein fakultativ. Was geschieht mit einem Gebäude, das auf einem Fundament aufgebaut ist, dessen Zustand „kritisch“ ist? Zuerst schwankt es und es bilden sich erste Risse in der bröckelnden Fassade. Der letzte Versuch der Gebäuderettung ist das Abstützen. Geschieht dies nicht oder schlägt die Stütze fehl, dann bahnt sich die eigentliche Katastrophe an: das Gebäude stürzt in sich zusammen und begräbt all diejenigen, die sich als Bewohner, gar Gemeinschaft dieses Gebäudes bezeichnen würden, unter sich. Unterschiede, wer zuerst oder wie begraben wird, werden dabei nicht mehr gemacht.

Es scheint als ob die Saat, auf welcher diese soziale Gesellschaft beruhen sollte, wie weggeblasen sei. Aufrichtigkeit, Vertrauen, Wahrheit oder selbst das Menschsein, wird den Betroffenen von der Gesellschaft abgesprochen. Der Wille an der Aufzucht eines funktionierenden sozialen Systems, dass das Menschliche nicht außen vor lässt, scheint auf dem Weg verloren gegangen. Vielmehr herrscht der ungeäußerte Drang des Abbrennens der letzten verbliebenen Brücken des sozialen Systems – wie auch zu den sogenannten sozial Unterprivilegierten: der Unterschicht.

Wie schnell man eine der letzten intakten Brücken, auf die unliebsame Seite der

Gesellschaft, noch überqueren kann, wird in der Figur der Professorin deutlich. Sie, die vorher noch mit allen akademischen Privilegien ausgestattet war, verdingt sich nun mit dem Verkauf von Frischhalteboxen. Der Halt bricht weg und gegen den Absturz ist man so trotz aller zuvor genossenen Privilegien nicht gefeit. Flügel fangen, gerade bei den Hochfliegenden, unter bestimmten Umständen Feuer und egal, wie zwanghaft man sie dann auch ausbreiten möge, – als ob der Wille zum Flug noch vorhanden sei – so bleibt der Auftrieb unter diesen verkrüppelten Flügeln aus. Die Fläche ist fort. Ist der Boden dann erst einmal erreicht, scheint es, als ob man an ihn gefesselt wäre – für immer – und die Krähen sich das letzte Stück der Selbstachtung, den letzten Rest des verbliebenen Eigentums herauspicken, gar herausreißen würden. Nicht nur das Eigentum, sondern auch der Mensch wird hierbei zur Ware, zur Konkursmasse. Gehört er doch zum System, wird doch kein Versuch unterlassen, ihn vom System abzukoppeln.

Einstweilen wird es Mittag.

In den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entstand eine Studie, die die Untersuchung der Auswirkungen von länger andauernder Arbeitslosigkeit auf die Bevölkerung zum Ziel hatte. „Die Arbeitslosen von Marienthal“¹ gewinnen in Zeiten stetig wachsender Arbeitslosigkeit und der Weltwirtschaftskrise erneut an Brisanz. Natürlich gab es etliche soziale Veränderungen seither, aber die Kernprobleme sind immer noch oder gerade jetzt wieder stark präsent.

Aufstehen – Mittagessen – Schlafengehen, waren die zeitlichen Orientierungspunkte der männlichen Bevölkerung in der Studie. Auf das Stück gemünzt, müsste dem noch „zum Amt gehen“ hinzukommen. Die Zeit verliert ihre Bedeutung, und da sie das einzige ist, was im Überfluss vorhanden ist, lässt sich so einiges (praktisch alles) auf den morgigen Tag verschieben. Dies geschieht nicht bloß einmal, sondern durchgängig. Welche Wege bieten sich nun an, um aus diesem Kreislauf auszubrechen? Die Protagonisten in Bukowskis Stück bzw. in der Inszenierung, die stark von der Textvorlage abweicht, wählen einen besonderen. Stehen sie anfangs noch apathisch in der Schlange, reißt sie spätestens die geschlossene Türe des Amtsgebäudes aus ihrer Lähmung.

Das erste Newtonsche Axiom, das Trägheitsprinzip, besagt, dass: „Jeder Körper [...] [solange] in seinem Zustand der Ruhe oder der gleichförmig geradlinigen Bewegung [verharrt], [...] [solange] er nicht durch einwirkende Kräfte gezwungen wird, seinen Bewegungszustand zu ändern.“² Es handelt sich hierbei um ein physikalisches Gesetz, doch kann es freilich in Bezug zur momentanen Gesellschaft und in diesem Falle dem Thema des Stückes beigelegt werden. Der Drang, dass etwas geschehen sollte, erwacht in ihnen. Doch wie kann man etwas verändern, wenn man nur eine weitere unbedeutende Nummer im System ist?

¹ Jahoda, Marie/Lazersfeld, Paul F./Zeisel, Hans: *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch*. Frankfurt am Main: 1975. Suhrkamp.

² <http://www.thp.uni-koeln.de/alexal/mechanik.pdf> gefunden am 14.09.09.

Out of the blue and into the black

Wieso sich dann nicht selbst verderben, verleben? „It's better to burn out than to fade away.“ sang einst Neil Young in „Hey Hey, My My (Into the Black)“. Die Zukunft der Protagonisten zeigt sich ähnlich: sie fallen aus dem Himmelblau, dem Licht, ins Schwarze, ins Dunkel. Ein wahrhaftiges Verrotten zeichnet sich ab. Die Zukunft ist bei weitem nicht erleuchtet, sie ist pechschwarz. Die nährende, zehrende Dunkelheit durchlebt jeder von ihnen anders und jeder hat einen anderen Zeitraum in ihr verbracht.

Abgestempelt sind sie alle. Warum dann nicht feiernd untergehen? Die Masse entwickelt eine Eigendynamik. Anfangs noch angetrieben vom Entertainer Majo-Hajo und seiner Fiancée Alexa, gewinnt die aufkommende Party immer mehr an Bewegung und Brisanz. Der „Pöbel“ wird von oben herab betrachtet: beim Grillen, beim Feiern, beim Saufen, beim Sex. Vereinzelt nähert man sich und verliert sich doch wieder. Die Feier artet aus und zur Aufheiterung werden Trinksprüche und Witze ins Publikum geschleudert. Dieses reagiert größtenteils empfänglich, amüsiert; und saugt die Witze willfährig auf. Je länger die Witz-Tirade andauert, desto derber und unerträglicher werden die Witze und desto schallender wird das Lachen im Publikum. Der Spiegel, der dem Publikum entgegengehalten wird, zeigt denen, die nicht über die Witze lachen können, eine hässliche Fratze. Die Lachenden sehen sich, wie in einem paradoxen Spiegelkabinett, von der besten Seite – fröhlich und amüsiert. Mit Wonne kann sich das Publikum von der Problematik abwenden mehr noch: es kann sich amüsieren.

Die Protagonisten schmieden Revolutionspläne und, wenn schon nicht die Revolution vollzogen werden kann, so soll doch wenigstens diese Gemeinschaft von Dauer sein. Der Schluss der Party ist auch gleichzeitig der Schluss des Pläneschmiedens. Aufgereiht wie Zinnsoldaten stehen die Protagonisten auf der Bühne. Ihre Gesichter sind durch aufgesetzte Kartons verdeckt. Jedermann und Niemand könnte dort stehen. Das Individuum bleibt außen vor; was bleibt ist der Gesichtslose, der Stimmlose in der Masse.

Der Bühnenaufbau verdeutlicht dies zudem. Auf einer Bühne, die schräg gewinkelt ist und somit keine andere Sichtweise als die von oben herab zulässt, die dazu noch einem riesigen Stempelkissen gleicht, müssen die Protagonisten agieren. Und je länger sie sich auf diesem Stempelkissen befinden, desto schmutziger werden sie. Die Spuren ihres Aufenthalts werden immer sichtbarer: auf der Kleidung, am Körper wie auch im Gesicht. Sie werden stigmatisiert. Abgestempelte und durch das daraus folgend Sichtbare sind sie auch gleichzeitig etwas, das nicht mehr in die feine Gesellschaft passt: dreckige Aussätzige.

Auch Du, Nübling?

Bedenkt man, dass es sich bei den „Mülheimer Stücken 09“ um ein Dramatikerfestival handelt, so ist die Verwunderung, warum dieses Stück mit dieser Inszenierung aufgenommen wurde, umso größer. Die Änderungen, die der Regisseur Sebastian Nübling vorgenommen hat sind enorm und lassen die textliche Vorlage nur noch als grobe Skizze erscheinen. Nicht nur, dass

Personen des Stückes ausgetauscht, das Geschlecht und gar die soziale Stellung geändert wurden, nein, ganze Passagen wurden weggelassen oder umgemodelt. Aus Bukowskis Sicht ist seine Apathie bei der anschließenden Diskussion verständlich. Seine Vorstellung des Stückes divergierte mit der Inszenierung von Nübling. Lustlos und zusammengesunken sitzt er vor seinem Mikrofon. Der Ärger, dem er, während er die Inszenierung zum ersten Mal während der Premiere in Hamburg sah, ausgesetzt war, scheint verflogen. Damals war er, nach eigener Aussage, noch aufgestanden und verließ den Theatersaal. Bei der diesmaligen Inszenierung fand er willige Nachahmer im Theaterpublikum, die das Stück weit vor seinem Ende verließen. Beileibe geschah dies nicht aus Solidarität zu Bukowski selbst oder seiner Textgrundlage, die im Vorfeld wohl die wenigsten gelesen hatten, sondern – sofern sie nicht eine schwache Blase antrieb – aus Missfallen.

Die Inszenierung ging mit Bukowskis Vorstellungen nicht konform, wenngleich er sich mit dem Inszenierungsansatz noch immer nicht anfreunden konnte, so hat er sich mittlerweile zumindest damit – wie auch immer – arrangiert. Gebeutelt, in sich versunken sitzt er auf seinem Stuhl und lauscht lustlos den Antworten der Regie. Ist er der Adressat einer Frage, wirkt es gar, als ob er die Antworten nur ablöse und geistig schon längst Abstand von seinem Stück – auf jeden Fall von der Inszenierung – genommen habe. Im Großen und Ganzen ist dies auch der Dreh- und Angelpunkt der gesamten Diskussion. Und letzten Endes geschieht dies auch zu Recht. Ein großes Thema wurde zu leichtsinnig verspielt und dem Banalen anheim gegeben.

Um nochmal auf meinen Mitbewohner zurückzukommen. Er hielt diesen Vorsatz nicht allzu lange durch. Schon den folgenden Sonntag verbrachte er dösend bei Grill und kalten Getränken im Garten seiner Eltern. Ihm schien das wenige an Freizeit, das er hatte, wohl doch zu wichtig, als dass er sie nicht sinnvoll nutzen sollte und sich somit wenigstens die Erholung für die Aufgaben des Alltags sichern konnte.

Literaturverzeichnis

Jahoda, Marie/Lazersfeld, Paul F./Zeisel, Hans: *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch*. Frankfurt am Main: 1975. Suhrkamp.

<http://www.thp.uni-koeln.de/alexal/mechanik.pdf> gefunden am 14.09.09.

Plädoyer für eine eher angepasste „kritische“ Masse!

Heike Vinkenflügel

Die Zeitungsvariation

Das Stück *Kritische Masse* von Oliver Bukowski, uraufgeführt am 19. Februar 2009 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg, wurde am 2. Juni 2009 in der Mülheimer Stadthalle während der 34. Mülheimer Theatertage *Stücke 09* einem im Ruhrgebiet lebenden Publikum präsentiert. Eine Masse von „Hartz-IV“ EmpfängerInnen, die vor dem Amt eine geordnete Schlange bilden, will ihren finanziellen Anspruch auf Arbeitslosengeld II geltend machen. In ihrer Freizeit aber leben sie prollig, saufend, Saufrprüche daherplappernd, wie z.B. „*Gib mir Kraft in Ewigkeit zu saufen*“ und mit Witzen umherschmeißend, die beim Zuschauer Ekel erzeugen können und wohl auch sollen. Diesen Menschen scheint tendenziell eine Art Sprache eigen zu sein, bei denen die Kommunikation sprachlich mit „Scheiße“, „ficken“, „Fotze“, „früh krümmt sich, wer ein Arsch werden will“ einhergeht. Sie kämpfen zunächst nicht, sie besaufen sich bei Technomusik und Tanz. Hin und wieder taucht ein Mensch aus der Masse hervor, so die Mutter, die ihr Kind und anschließend sich selbst umbringt. Dann die russische Animierdame, die Schnäpse austeilte, sowie die Akademikerin mit zwei Aktenkoffer, die auf einem Plastikstuhl Hochgestochenes daherredet und der Möchtegernschriftsteller, der Witze erzählt. Aber alle versinken wieder in der Masse, die sich vergnügt, um ihre freie Zeit zu gestalten, um nichts an der Situation ändern zu müssen. Schließlich erheben sich ihre Stimmen doch zu einer Protestaktion, wieder nicht als Individuen mit ihrer eigenen Problematik, sondern in der Masse, die aber schnell wieder verklingt, weil der Protest mit Pappkartons auf dem Kopf und die Kritik zu blass erschallt.

Die beschreibende Variation

Das Bühnenbild und die choreographische Gestaltung der Schauspielsituation entsprechen den wesentlichen Inhalten der Textvorlage. Der Einzelne und die Masse stehen mehr im Vordergrund als die *kritische* Masse. Schon bevor das Theaterstück offiziell beginnt, steht mitten auf der leeren Bühne ganz still ein Mann. Er scheint zu warten, auf den Beginn der Aufführung, darauf vielleicht, dass sich alle Zuschauer auf ihre Plätze gesetzt haben, vielleicht auch auf andere Gleichgesinnte, die sich so langsam auf der Bühne einfänden. Die Umgebung ist im Gegensatz zum Skript, keine grüne Parkanlage, sondern ein leerer Theaterraum, Seitenwände und Hintergrund bleiben während der ganzen Aufführung schwarz, der Boden ist und bleibt ebenso mit einer Beleuchtung in der Farbe Lila konstant. Dieser Mann steht also still auf der Bühne, nicht mittig, sondern aus der Sicht des Zuschauers betrachtet,

etwas mehr im linken Bühnenbildraum. Er wartet, steht still, bleibt still, bewegt sich nicht. Er steht einfach regungslos da. Immer wieder erklingt eine gleichbleibende sich wiederholende Sequenz aus Vivaldis „Vier Jahreszeiten“. Kein gesprochenes Wort. Plötzlich erscheint auf der Bühne eine junge Mutter mit einem Kinderwagen, sie läuft, schiebt den Kinderwagen vor sich her, schreitet schnell am Rande des Bühnenraumes ein Rechteck ab, mehrere Male, ohne Worte, sie läuft und geht und schiebt. Dann weiter beim immer wieder ertönenden Vivaldigetöne erscheint ein weiterer Mann und dann eine Frau. Sie sortieren sich irgendwie um die erste Person herum und bleiben stehen. Die junge Mutter aber mit dem Kind geht, geht und geht weiter im Viereck. Es stoßen weitere Personen hinzu. Es bildet sich langsam eine geradlinige Menschenschlange, die aus 15 Personen besteht. Sie scheinen zu warten. Keiner sagt ein Wort. Es wird geschwiegen, es wird stillgestanden, es wird gewartet. Die einzige, die dann endlich diesen wortlosen Raum durchbricht, ist eine Dame, sie scheint eine junge Akademikerin zu sein, trägt zwei Koffer, stellt sich abseits der Menschenschlange und beginnt zu reden, einen Vortrag zu halten, über unsere Gegenwart, über unsere Welt und Heimat, über Gesellschaft, über Geld und Arbeitswelt, aber insbesondere über die freie Individualität - und - über Lebensmittel, die Mittel sind, um Geborgenheit zu spenden.

Die Masse bewegt sich, verliert ihren geordneten Gang, verteilt sich im Bühnenraum, alle reden so durcheinander, dass keiner den anderen versteht, selbst die Zuschauer nicht. Dann plötzlich wieder die geordnete Menschenschlange, geradlinig, im linken Bereich des Bühnenraums. Eine Russin grenzt sich aus der Masse aus und animiert die Anderen aus ihrer Rolle zu treten, sie verteilt bunte lange Stäbe, die wie übergroße Strohhalme wirken, aus denen sie bei Technomusik aus einem Eimer scheinbar Alkoholisches schlürfen. Alle tanzen, alle machen eine Party, jeder macht seine eigene. Dann werden sie hingerissen, sich zu sammeln, auf all den sozialen Jammer zu trinken. „Wo früher meine Leber war, ist heut eine Minibar“. Aber die Party geht zu Ende. Mutter und Kind stehen plötzlich im Mittelpunkt, dann verschwinden sie wieder in der Masse. Die Menschenmasse sammelt sich, klumpt sich auf einen Fleck. Bei Technomusik wird geraucht, und die Luft ist verqualmt, dann - ein Mann gesellt sich zu der Mutter und sagt: „Es ist 9.51Uhr, ab jetzt sind wir ein Paar.“ Sie reißen Witze, sie beschimpfen, treten andere in den „Arsch“, „ficken“ und rufen immer wieder „Scheiße“. „Wir brauchen keine Bullen, wir sind sozialer Sprengstoff“. Ein Stotterer stottert so vor sich daher, keiner versteht ihn wirklich. „Das Warten vorm Amt ist Nervensache!“, ertönt es in der Menge. „Ein Einzelner sei doch ein Penner und Schnorrer“, murrte dort einer, „ja“ antwortet da im Chor die Masse, „alles ist kapitalperfektionistisch“, „Fresse einschlagen den Amtsvorsteher“, „nie wieder in den Medien“, ruft da die Menge. Auf dem Bühnenbild formt sich aus Menschenkörper plötzlich ein großes „NO“. Dieses „NO“ löst sich so schnell wieder auf, wie es sich geformt hat. Einige SchauspielerInnen ziehen sich aus und wälzen in vorher verschütteter schwarzer Farbe, so dass ihre Haut dunkel eingefärbt wird. Dann wieder eine andere Szene auf der Bühne. „Alle sind Drecksäue“, „alles Ghettos“, „alles Billigjobs“, „man muss ja vermittelbar bleiben“, erklingt es aus den Mündern der Betroffenen. „Kopf oder Zahl“, „Kopf oder Zahl“, „Kopf oder Zahl“, erklingt es dann rhythmisch, chorisch und eindringlich zugleich, so dass man als Zuschauer diese Formel oder man könnte auch sagen dieses „Stempelkissenspiel“ eingebläut mitgeliefert bekommt.

Die kritische Variation

Für wen scheint diese „Kritische Masse“, die eher angepasst als revolutionär ist, wohl kritisch zu sein? Für die Masse der Menschen, die an „Hartz-IV“ nagen und die auf der Bühne mit 15 Schauspielerinnen und Schauspielern dargestellt werden? Mit Sicherheit nicht! Oder eher kritisch als Aufruf im Sinne einer Kritik an einer Masse von Menschen, die diese „Hartz-IV Empfänger“ aufgrund von Firmenschließungen indirekt produzieren und Menschen wie Zahlen behandeln und nicht wie Individuen? *Kopf oder Zahl* lautet das einhämmernde chorisch gleichklingende Geschrei gegen Ende der Theateraufführung. Wer ist Zahl und wer Kopf? Zahlen von individuellen Köpfen, die als Statistik erscheinen. Kopf behalten oder als Zahl dastehen. Kopf behalten würde heißen: denken, überlegen und organisieren, wie man aus dieser Notsituation herauskrabbelt. Die einen begnügen sich jedoch mit dem Schlangestehen vor der Amtstür und mit ihren trivialen Freizeitvergnügen, und die anderen ordnen die prolige Masse in Amtskategorien und Gesetzestexten. Keiner kämpft wirklich für Veränderung, keiner denkt wirklich kritisch, um Veränderung herbeizuwirken. Es ist eher auf beiden Seiten eine angepasste Masse als eine kritische. Für wen scheint Oliver Bukowski das Stück wohl geschrieben zu haben? „Hartz-IV Empfänger“ können sich den Eintrittspreis trotz Ermäßigung nicht leisten, um mit ihrer Realität konfrontiert zu werden. „Prollig sprechende“ Menschen gehen ebenfalls nicht ins Theater, um sich an ihrem eigenen Spiegelbild zu ergötzen.

Wem will Oliver Bukowski mit seinem Stück „Kritische Masse“, etwas sagen? Was bleibt ist jenseits der restlichen Zivilisation ein kleiner menschlicher Raum von Theaterinteressierten, die sich dieses Sozialdilemma auf der Bühne vergegenwärtigen. Das ganze Stück, die Theateraufführung klingt fast banal, es klingt sarkastisch, fast witzig, denn es wird sich wahrscheinlich unkritisch so gut wie nichts verändern.

Wahrheitsfindung à la Jelinek

Rezension von Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“

Jörn Freriks

Im März 1945 erschossen einige Mitglieder der damaligen Nazi-Elite im österreichischen Rechnitz etwa 180 jüdische Zwangsarbeiter während eines „Gefolgschaftsfestes“. Ort dieser grausamen Begebenheit war das Jagdschloss Rechnitz der Gräfin Margit von Batthyány, einer geborenen Thyssen. Das Gros der Übeltäter ist zwar bekannt, aber die meisten von ihnen sind untergetaucht und nur einige wenige wurden verurteilt. Die gastgebende Gräfin starb beispielsweise 1989 unbehelligt als Pferdezüchterin in der Schweiz. Andere Beteiligte flüchteten nach Argentinien oder Südafrika. Das Massengrab ist bis heute nicht gefunden worden und der Rest war Schweigen bis zum Dokumentarfilm „Totschweigen“ aus dem Jahre 1994 von Eduard Erne und Margareta Heinrich. In jüngster Zeit wurde der Fall erst 2007 durch einen FAZ-Artikel des Thyssen-Chronisten David R. L. Litchfield wieder einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Grund genug für Elfriede Jelinek, sich dieses menschenverachtenden Verbrechens in Rechnitz anzunehmen und ihrerseits sprachliche „Bohrungen“ vorzunehmen. Ihr Stück „Rechnitz (Der Würgeengel)“, das den Mülheimer Dramatikerpreis der „Stücke 09“ gewann, versucht nicht weniger, als diesem Massaker auf die Spur zu kommen, es zur Sprache zu bringen und es zu benennen. Sie versucht darin das Unaussprechliche auszusprechen, für die Untaten einen Ausdruck zu finden. Allein, es ist ein (sprach)gewaltiges Vorhaben, dessen Gelingen nicht immer (selbst)verständlich ist: Die Textvorlage umfasst nicht weniger als hundert Seiten Fließtext und bedient sich ausschließlich der antiken Theatertradition der Boten. Diese übernehmen die Berichterstattung über das Geschehene. In einer Flut von Reflektionen versuchen sie sich der schrecklichen und bis dato totgeschwiegenen Ereignisse zu nähern oder sich, wenn es sein muss, von ihnen zu entfernen. Denn, anstatt, wie in der antiken Tradition, verlässlich zu berichten, verstricken sich Jelineks Boten in Widersprüche und produzieren Versprecher im Minutentakt. Daraus entsteht ein unablässiger Bewusstseinsstrom, ein zweifelhaftes Mäandern um die Vergangenheit, typisch Jelineksche Wortspiele und einige Kalauer inklusive. So soll beispielsweise im Casino des Denkens nicht alles auf eine Farbe gesetzt werden (S. 16f.) oder es wird festgestellt, dass die Deutschen alles erklären können, sogar Kriege (S. 36).

Der Untertitel verweist auf Luis Buñuels surrealistischen Film „Der Würgeengel“ aus dem Jahre 1962. Darin verlässt während einer Party eines wohl situierten Ehepaares die Dienerschaft das Haus und die Festgesellschaft sieht sich in der Folge im Haus der Gastgeber gefangen. Sie sieht sich trotz offener Türen und Fenster nicht in der Lage, das Haus zu verlassen und auch von außen gelangt niemand in das Anwesen. Im Alten Testament ist der Würgeengel ein zum Töten auf die Erde gesandter Engel. In diesem Sinne steht er bezeichnend für die Gräueltaten und deren Folgen.

In Jossi Wielers Inszenierung lässt das Bühnenbild keinen Zweifel am Verhältnis zwischen

Wahrheit und Erdichtetem aufkommen. Anja Rabes Bühneninstallation hält sich weitestgehend an Jelineks Vorgabe und erweckt einen hochherrschaftlichen Eindruck. Die fünfköpfige Festgesellschaft berauscht sich an ihrer Macht in einem durchweg dunkel holzvertäfelten Festsaal, der Assoziationen zur Kruppschen Villa Hügel und anderen Herrschaftshäusern des so genannten Großkapitals weckt. Die Ausrichtung desselben in die Richtung der Zuschauer macht ein Entkommen vor der Grausamkeit der Ereignisse unmöglich. An den Wänden sind Kopfhörer angebracht. Sie dienen als Kopfhörer für die ertönende Freischütz-Musik, verweisen auf den Gehörschutz eines Schießstandes und wecken zugleich Assoziationen an die Nürnberger Prozesse. Als Zeichen des (Menschen)Jagdcharakters der Festgesellschaft wird der elegante Raum von einem großen Hirschgeweih „gekrönt“, der den Bezug zum tatsächlichen Jagdschloss Rechnitz herstellt und gleichsam die Echtheit des damaligen Geschehens zertifiziert. Was auch immer die Boten zu Protokoll geben, das Hirschgeweih steht drohend und aussagekräftig darüber und entkräftet jede Ausrede und jedes Sich-Winden der Akteure vor der unangenehmen Wahrheit. Die Taten lassen sich nicht ungeschehen machen. Die Fakten stehen fest, soviel ist sicher.

Was nun aber Jelinek den Boten in den Mund legt ist alles andere als sicher und eindeutig. Der Umgang mit dem Vergangenen wird zum sprachlichen Spießrutenlauf. Überhaupt ist dieses Stück sehr sprachorientiert, wenn nicht geradezu sprachzentriert. Jelineks Ausdruck ist Sprache, ihre Art zu schreiben gleicht einem Rausch, der fast schneller als Gedanken daherkommt. Aus ihrem Werk scheinen Bewusstes und Unbewusstes gleichermaßen zu sprechen. Regisseur Jossi Wieler musste den Text um nicht weniger als zwei Drittel kürzen, um das Stück spielbar zu machen. Für die Mülheimer Inszenierung wurden die Passagen mit stark österreichischen Bezügen ausgelassen und stattdessen allgemeine Passagen hinzugefügt.

Der Regisseur lässt in seinem Auftragswerk der Münchner Kammerspiele fünf Schauspieler (Hildegard Schmah, Katja Bürkle, André Jung, Hans Kremer und Steven Scharf) als Boten zu Wort kommen. Diese erscheinen zunächst in festlicher Abendgarderobe auf die Bühne, um sich im Verlauf der Aufführung ihrer Kleidung bis auf die Unterwäsche zu entledigen. Sie tragen den dekadent-orgiastischen Charakter der Festlichkeit zur Schau. Erhabene, elegante Posen runden das Bild ab. Es wird erst gar nicht versucht, sich zu verstellen, dazu dient ihnen der Botenbericht. Dieser distanziert sie von vornherein vom Geschehen. Das Bestialische der Tat äußert sich in anderer Hinsicht. Wenn die Boten sich schon rein sprachlich um die Wahrheit herum schlängeln: sinnlich bietet sich dem Publikum eine vielfältige Betörung. Die Inszenierung stellt die grausame Leichtigkeit der Festgesellschaft an den Pranger. Ihr inneres Wesen tritt auf diese Weise offen zutage. Das fängt an mit gediegener Hintergrundmusik zu Beginn und endet mit dem genüsslichen Verzehr von Torten. Die gediegene Musik mit der die Schauspieler die Bühne betreten, orientiert sich an Motiven aus dem „Freischütz“. Zwischendurch ertönt sie immer mal wieder als Subtext aus der Ferne. Darüber hinaus wird viel gegessen und getrunken. Die drehbaren Wandschränke bergen die Speisen und alkoholischen Getränke an denen sich die Gäste mit genüsslicher Entspannung satt essen und trinken. Auch die Pelzmäntel und Gewehre, die zum nächtlichen Spaziergang und zur Vollstreckung der Tat gebraucht werden, fallen den Gästen aus dem Schrank vor die Füße.

Zwischendurch gibt es Pizza vom „Boten“. Den Zuschauern wird das Unaussprechliche in aller Ruhe vorgekaut. Völlegefühl und Ekel sind präsent, das Würgeengel-Motiv erscheint hier in einem völlig anderen Licht. Zwischen den Worttiraden herrscht lautes, mampfendes Schweigen. Die Täter halten dicht. Das Ungesagte wird dadurch verstärkt und durch die Pose veranschaulicht. Alle Bekenntnisse bleiben dem Betrachter im Halse stecken.

Entgegen der Botenrolle strahlen die Schauspieler Lässigkeit und Erhabenheit aus. Die Betroffenheit ist dem Publikum überlassen. Wenn auch sonst alles geleugnet wird („Wir leugnen alles“ (S.15)), so kreiert Jossi Wieler eine Partystimmung, die dem Zuschauer den Atem nimmt. Sätze wie „Wir hätten nicht geglaubt, dass man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde. Aber wir haben jetzt schon vor, uns gegen die moralische Überheblichkeit der Nachwelt zu wenden“ (S. 19), treiben dem Zuschauer die Schamesröte ins Gesicht. Die „illustre“ Partygesellschaft jedoch fährt betont lässig im Feiern fort. „Die Tötung soll herbeigeführt und dann durchgeführt werden, denn nicht der Mensch opfert Gott [...]“ (S. 32). Für jede Anklage gibt es die entsprechende Wahrheitsperspektive. Die Boten räkeln sich lasziv auf dem Parkettboden, Katja Bürkle spreizt dann und wann die Beine und es gibt Torten zum Nachschlemmen. Reichlich Stoff also, den es sich einzuverleiben gilt.

Man redet sich um alles. Die Herrschaft ist weg und die Boten bleiben zurück. Ihre Rollen sind auf den Mediencharakter reduziert, sie sind gewissermaßen nur noch das Sprachrohr für Jelineks Text, der trotz Redseligkeit das Totschweigen zum Prinzip erhebt. Das Verdrängen steht an erster Stelle, die Boten versuchen sich herauszureden, sich redend herauszuhalten. „Was wollt ich sagen?“ wird zur wiederkehrenden Floskel und zur Chiffre des austauschbaren Wahrheitswertes. Somit wird der Text zur Figur und die Schauspieler kanalisieren lediglich die verschiedenen Schichten des geschichtlichen Bewusstseins und Unterbewusstseins. Vor diesem Hintergrund bilden die dekadenten Posen und das anzügliche Betragen das Spiegelbild zur unerträglichen sprachlichen Wandlungsfähigkeit der Boten.

Am Schluss der Aufführung verwandelt sich die Bühne, die Holzvertäfelung weicht einem Küchen-Weiß und die festlich gekleidete Partygesellschaft wandelt sich ins Hauspersonal. Die Dienerschaft steht vor der weißen Wand wie die Opfer vor der Erschießung und schlängelt sich weiter durch die Geschichte. Was folgt sind blumige Bekenntnisse des Küchenmädchens (Hildegard Schmahl) zur Gräfin und Reflektionen des Hausdieners (Hans Kremer) über das Verhältnis von Wahrheit und Bote: „Haben Sie das alles, was ich ihnen da berichte, denn nicht längst von einem anderen Boten gehört?, also ich würde das der Geschichte nicht glauben, wenn ein anderer sie mir berichtete, und es sagt ja auch nie einer die Wahrheit. Wer ist es dann, der das sagt, was nicht die Wahrheit ist? Der Bote! Die letzte Instanz der gewaltigen Macht der Wahrheit. Genau!“ (S. 66). Es ist dieser Widerspruch, der das Stück ausmacht. Es bleibt dabei: auch das Hauspersonal verliert sich in Schönfärberei und Verklärung der Verhältnisse. Auch über 60 Jahre nach der grausamen Tat herrscht beredtes Totschweigen unter den Zeitzeugen. Jeder will etwas gesehen haben, doch keiner kann sich mehr genau erinnern und lässt die Präzision der Dinge vermissen. Hier kann man Jelineks Diskussionsbeitrag als Kritik an einschlägigen Fernsehformaten zum Thema Holocaust verstehen. Mögen die historischen Fakten auch noch so gut recherchiert sein, es gibt immer mannigfaltige Perspektiven aus den

Worten herauszulesen. Die heutigen Boten, sie taugen nichts mehr. Sie verheddern sich nicht nur physisch auf der Bühne, sondern auch verbal im ewigen Schwall ihrer Worte.

Die Botenrolle trägt zunächst einmal zur Distanzierung von den Ereignissen bei. Doch anstatt mit der „kognitiven Distanz“ den Überblick zurück zu gewinnen, erweist sich ihr Bericht als widersprüchlich und der Wahrheitsfindung undienlich. Für die „Zeit der Extreme“ ist sich jeder Bote selbst der nächste und hält seine Rolle für unverzichtbar. So bleibt am Ende nichts weiter als Geschichtsklitterung und die bittere Erkenntnis, dass selbst Zeitzeugen nicht unbedingt verlässliche Quellen abgeben. Jelinek zeigt auf, wie der Bote über die Katastrophe des Holocausts berichtet und welche Elemente dabei die Wahrheit verwässern. Denn Botenberichte neuerer Prägung, etwa die seit den 1930er Jahren betriebene Oral History und unsägliche „Augenzeugenberichte“ à la Guido Knopp sind immer auch geprägt von unreflektierter persönlicher Haltung und Perspektive und nicht zuletzt von Dichtung. Die Boten entwickeln eine Eigendynamik in der Sprache und reden sich um Kopf und Kragen. Ihr oft eingefügtes „Was wollt’ ich sagen?“ zu Beginn eines geäußerten Gedankens versinnbildlicht ihre Vergesslichkeit und Zerstreutheit, sei die Faktenlage auch noch so bedrückend und eindeutig wie im Fall Rechnitz.

„Er handelt ja auch von nichts, der Bericht.“ Boten zwischen Indifferenz und Objektivität in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*

André Gasch

Boten können auf eine lange Traditionslinie in der Geschichte des Theaters zurückblicken. Schon im antiken Drama trugen sie Botschaften vom Autor zum Zuschauer und ermöglichten den Kontakt zwischen räumlich und zeitlich getrennten Figuren. Für ihre Rolle jedoch ist eine ganze Reihe von Widersprüchen und Ambivalenzen konstitutiv, welche selten so verdichtet aufeinander prallten, wie in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*¹. In der Münchener Inszenierung von Jossi Wieler treten fünf Boten auf die Bühne, die tänzelnd und lächelnd die Nähe zum Publikum suchen. Ihre Berichte aber kreisen in weiten Bahnen um die Ermordung von ca. 180 Juden in den letzten Tagen des zweiten Weltkriegs im Rahmen eines von der Thyssen-Erbin Margit von Batthyány organisierten Gefolgschaftsfestes in ihrem Schloss in Rechnitz. Schon diese Inkongruenz macht aus den fünf Boten „diabolische Wohlfühltruppen“², die zwischen schwätzerischer Teilnahms- und teuflischer Skrupellosigkeit schwanken. Eine Klärung jedoch, was 1945 in Rechnitz genau vor sich gegangen ist, findet weder im Stück selbst statt, noch soll und kann sie an dieser Stelle geleistet werden. Stattdessen wird der Fokus hier gerade auf die Art und Weise des Berichtens gelegt, also auf die Frage, wie gesprochen wird. Als theoretische Folie dient dazu Sybille Krämers medientheoretische Auseinandersetzung³, die an der Rolle des Boten zentrale Widersprüche und Ambivalenzen der Medialität im Ganzen aufzeigt. Besonderes Interesse gewinnt dabei das Wörtlich-Nehmen des griechischen Begriffs *diabolisch* in Opposition zu *symbolisch*, das die formalen Bedingungen des Botenberichts offenlegt. Die symbolische⁴, wörtlich übersetzt als zusammen-werfende Funktion steht dabei für eine ‚gelungene‘ Übertragung durch den Boten. Verbildlichen lässt sich diese in der antiken Praxis, Boten durch das Zusammenfügen eines in zwei Teile zerbrochenen Tonrings (Symbolon) zu authentifizieren. Die diabolische, also auseinander-dividierende Funktion ist eine gegenläufige Bewegung, die gewollte und ungewollte Veränderungen der Botschaft erzeugt. Sie umfasst Missverstehen und Täuschung, kann aber auch neue Zugänge und Kontexte der Botschaft eröffnen. Beide Begriffe dienen nur der Beschreibung wesentlicher Funktionen der Botenrolle; Wertungen und Forderungen, etwa nach dem Ausschluss diabolischer Funktionen, können hier nicht ihren Platz finden.

¹ Jelinek, Elfriede (2009): *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: dies.: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, S. 53-205. Zitate werden im Folgenden mit einfacher Seitenangabe in runden Klammern im Fließtext hinter dem Zitat belegt.

² Wille, Franz (2009): *Die ganz normale Katastrophe*. In: *Theater heute*. 50. Jg., H. 1, S. 12-17, hier S. 17.

³ Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

⁴ In Anlehnung an Sybille Krämer werden hier und im Folgenden die Bindestriche zwischen Suffix und Verbform gesetzt, um die begrifflichen Eigenheiten zu betonen (vgl. Krämer 2008, 116).

Das Ideal des Boten: Symbolizität

„Ich als Bote sage, was man mir aufgetragen hat, [...]“
Bote (133)

Boten sind Vermittler. Als Voraussetzung und damit erste Dimension des Botenmodells stellt sich dabei „*Distanz als Heterogenität*“⁵ heraus. Boten überwinden eine Distanz oder, offener ausgedrückt, eine Differenz, die etwa räumlicher (Punkt A – Punkt B), zeitlicher (Zeitpunkt A – Zeitpunkt B), ideeller (Standpunkt A – Standpunkt B) oder auch metaphysischer (Gott – Menschen) Natur sein kann, um eine unidirektionale Kommunikation zwischen einem Auftraggeber und dem Empfänger der Botschaft herzustellen. Boten handeln also zunächst nach dem Sinn ihres Auftraggebers, ihres „Herrn, wie jeder Bote an sich schon prinzipiell einen hat“ (173), und sollen dessen Botschaft möglichst unverfälscht überbringen. Vorausgesetzt wird damit: „Was immer eine Botschaft ist: Sie muss jedenfalls aus der Situation ihrer Genese ablösbar und also transportierbar sein.“⁶ Dem Ideal zu Folge nivellieren Boten durch den Transport die Differenz, sie leisten eine eindeutige Übertragung und verschmelzen sozusagen die durch die Distanz getrennten Punkte miteinander. In dieser Verschmelzung äußert sich eine erste sym-bolische Funktion des Boten.

In der metaphysischen Distanz zwischen Gott und den Menschen zeigen sich das Ideal des Boten – verkörpert durch die Engel – und seine Konsequenzen besonders deutlich. „[D]ie konstitutionelle Unsichtbarkeit, Undarstellbarkeit und Unnahbarkeit Gottes wird also ergänzt durch das Angebot einer Sichtbarkeit, Darstellbarkeit und Nachbarschaft des Heiligen zum Menschen, die in den Engeln zur allegorischen Gestaltung finden.“⁷ Zwar wird gemeinhin auf die prinzipielle Immaterialität von Engeln hingewiesen, jedoch ist ihre Vermittlerrolle ohne eine körperliche und von Menschen wahrnehmbare Erscheinung nicht denkbar. Diese Körperlichkeit bleibt allerdings weitgehend unthematisiert, wird doch der göttlichen Botschaft der Vorrang vor ihrer konkreten Erscheinung gegeben. Konstitutiv für Engel ist ja gerade, dass sie möglichst wenig sowohl körperliche als auch geistige Selbstständigkeit besitzen, aber doch ganz und gar den Willen Gottes verkörpern. Sybille Krämer fasst diesen Umstand unter den Begriff der „*Heteronomie*“⁸, also der Fremdbestimmtheit: „Engel sind unselbstständig; sie handeln nicht aus eigenem Impuls. Sie sind Instantiierungen einer Aufgabe.“⁹ Diese Eigenschaft stellt sich auch für menschliche Boten als zweite Dimension des Modells heraus: Ihre Handlungen entspringen nicht dem eigenen Antrieb, sondern gehorchen dem Willen eines Auftraggebers. Boten kommunizieren nicht eigentlich selbst, aber sie stellen Kommunikation her. Als Mittler besitzen sie eine „*Drittheit*“, die in der dritten Dimension des Modells „*als Keimzelle der Sozialität*“¹⁰ zwischen Auftraggeber und Empfänger der Botschaft fungiert. Boten stiften sym-bolisch eine Verbindung, die ohne sie aufgrund der Distanz nicht möglich wäre.

⁵ Krämer 2008, 110.

⁶ Krämer 2008, 116.

⁷ Krämer 2008, 122.

⁸ Krämer 2008, 111.

⁹ Krämer 2008, 126.

¹⁰ Krämer 2008, 114.

In der vierten Dimension des Botenmodells erweist sich „*Materialität als Verkörperung*“¹¹, indem einerseits die Botschaft selbst im Boten eine materielle und transportierbare Existenz erhält und andererseits sich die Macht des Auftraggebers im Boten verkörpert, wie dies schon am Beispiel der Engel deutlich gemacht wurde. Um die Verkörperung perfekt zu machen, müssen persönliche Interessen, Meinungen und Bedürfnisse des Boten möglichst vollständig getilgt werden, „die eigene Meinung hat in einem Botenbericht nichts zu suchen.“ (187)¹² Diese Anforderung des Ideals geht so weit, dass sogar jede inhaltliche Auseinandersetzung mit der Botschaft für den Boten zum Tabu wird. Er soll die Botschaft gerade nicht verstehen, interpretieren oder gar ergänzen, sondern „der Bote verhält sich“, und das macht die fünfte Dimension des Modells aus, „*indifferent gegenüber dem Gehalt seiner Botschaft*.“¹³ „[D]as Gewinnen von Erkenntnissen ist nicht Aufgabe des Boten, das ist Aufgabe des Empfängers der Nachricht“ (178)¹⁴. Mit dieser Indifferenz einher geht zunächst eine Leistungssteigerung in der Funktion des Boten: „Sein Signifikantengedächtnis kann so stark sein, weil er das Signifikat vergessen darf.“¹⁵ Heteronomie und Indifferenz zusammengenommen bedeuten aber auch, dass der Bote keine Verantwortung für das von ihm Übermittelte übernehmen kann, „sie fällt vielmehr bei jeder Gelegenheit von uns ab, die Verantwortung“ (61). Der Bote „berichtet ja nur, er ist nicht schuld“ (162). Zu Ende gedacht fungiert die „*Indifferenz*“ gleichzeitig „*als Selbstneutralisierung*“¹⁶ des Boten, als das vollständige Verschwinden jeder Art von Persönlichkeit. Bei den Engeln sehen wir das Paradox, wie sie in ihrer Mittlerfunktion gleichzeitig Teil an der performativen Macht des göttlichen Wortes haben und diese andererseits doch nicht zu ihren eigenen Gunsten nutzen können. Entweder es sind Gottes Worte, die unendliche performative Macht haben, und „nur“ durch den Engel hindurch wirken, ohne dass dieser eigentlich beteiligt ist, oder der Engel löst sich von Gott ab, verliert damit jedoch gleichzeitig die Teilhabe an dessen Macht (Luzifer). Wenn die Worte der Engel unmittelbar mit denen Gottes zusammenfallen, so gründen sie sich nicht nur auf dessen Allwissenheit, sondern setzen gleichzeitig Bericht und Wirklichkeit sym-bolisch in eins: „Der Bote! Die letzte Instanz der gewaltigen Macht der Wahrheit.“ (153)

Die diabolische Einschreibung

„An ein Minimum von Unbefangenheit ist bei mir ja leider nicht zu denken [...]“

Ausnahmebote (78)

An dieser Stelle setzt eine Zäsur an. Dass konkrete und selbst fiktionale Boten dem symbolischen Ideal nicht immer gerecht werden, ist bei den hohen Ansprüchen nicht überraschend.

¹¹ Krämer 2008, 116.

¹² Vgl. auch „[...] meine Meinung, die ich ohnedies nicht in den Bericht einfließen lassen darf [...]“ (79) und „Hauptsache, ich als Bote muß nicht selber denken.“ (81).

¹³ Krämer 2008, 118.

¹⁴ Vgl. auch „[D]er Bote deutet nichts. Das müssen Sie schon selber machen.“ (156).

¹⁵ Krämer 2008, 118. Zum Wegfall des Signifikats vgl. auch „Er handelt ja auch von nichts, der Bericht.“ (161).

¹⁶ Krämer 2008, 117.

Betrachtet werden müssen diese Fälle jedoch nicht als kontingente Ausnahmen, sondern in der (Möglichkeit der) Entgleisung ist gerade ein notwendiges Element der Boten zu sehen, ohne das deren Funktion überhaupt nicht gedacht werden kann. Zwar bleiben die im Ideal genannten fünf Dimensionen des Botenmodells bestehen, allerdings schreiben sich in allen diesen Dimensionen im Zuge der Verwirklichung des Ideals Widersprüche und Unentscheidbarkeiten ein. So ist die Distanz zwar weiterhin konstitutiv für die Botenrolle, es ist jedoch keineswegs gesagt, dass die Distanz durch den Boten definitiv aufgelöst oder auch nur verringert wird. „Der Bote überbrückt Abstände, aber er beseitigt sie nicht; Vermittlung und Trennung greifen in der Botenfigur ineinander.“¹⁷ Für den Ausnahmeboten etwa wird so gerade die Distanz zur Zeit des Nationalsozialismus zur Quelle einer anscheinend vernünftigen, differenzierten und kritischen Betrachtung: „Halt halt halt! Wir haben heute doch eine kognitive Distanz zu dieser Zeit der Extreme gewonnen [...]“ (78). Es gibt eine ganze Reihe von Einfallstoren, durch die das sym-bolische Ideal des Boten unterlaufen wird. Durch den Botenbericht werden eben nicht nur Informationen zusammengefügt und übertragen, sondern ebenso neu erschaffen, neu kombiniert und mit verschiedensten Meinungen und Interessen vermischt. Diese Spuren, die Boten und äußere Einflüsse auf der Botschaft hinterlassen, sollen nun als dia-bolische Funktion des Botentums in ihren verschiedenen Äußerungen beleuchtet werden. „*Die diabolische Entgleisung ist der Dritten- und Botenfunktion als Operation stets eingeschrieben.*“¹⁸ Solche Einschreibungen werden bei Jelinek sehr deutlich und legen mit treffender Schärfe Operationen der Wahrheitsproduktion und Rechtfertigung offen.

Das erste Einfallstor für Entgleisungen bietet die Körperlichkeit der Boten. Diese ist für ihre Mittlertätigkeit zwar einerseits unerlässlich, macht sie aber andererseits auch verletzlich; die Erfüllung ihres Auftrags geht auf Kosten ihrer physischen Existenz. „Wann können wir Boten uns schonmal in Ruhe hinsetzen?, [...]“ (82) ist die rhetorische Frage im Stück, die die stets präsente Atemlosigkeit der Boten einleitet. Die vielen Beschwerden¹⁹ kulminieren in pathetischer Wehleidigkeit: „Ach, wir armen Boten! Ach, wir Armen!“ (113). Ambivalent zeigt sich die Verwendung technischer Hilfsmittel, so bleiben motorisierte Fortbewegungsmittel stets den adligen Herrschaften vorbehalten, denen die Boten ohne solche Hilfsmittel hinterherzukommen versuchen: „Ich armer Bote habe leider kein Auto für diese Spur, und daher werde ich sie verlieren, weil es zu lang dauern wird, bis ich mit meiner unglückseligen Botenbürde irgendwohin gekommen sein werde.“ (180) Wenn Boten überhaupt so etwas wie technische Hilfe zukommt, dann nur zum therapeutisch konnotierten lebensverlängernden oder -erhaltenden Einsatz: „Wenigstens habe ich meinen Schrittmacher schon, jeder Bote hat so einen bekommen.“ (175) Für die Gesundheit der Boten wird nur in so weit gesorgt, wie es zur Erfüllung ihres Auftrages unbedingt nötig ist. Ihre Arbeitsbedingungen erweisen sich ansonsten als durchgehend prekär. Das Primat liegt eindeutig auf der Geschwindigkeit, mit

¹⁷ Krämer 2008, 111.

¹⁸ Krämer 2008, 116.

¹⁹ „[I]ch als Bote werde dauernd überholt und muß Abgase einatmen.“ (60 f.), „Ich als Bote, der viel gehen oder radfahren muß, so daß er kaum noch Atem in sich hat,“ (165), „als Bote bin ich Experte fürs Atmen, das kann ich Ihnen flüstern, denn ich bin selber etwas atemlos“ (180).

der der Auftrag ausgeführt wird, während jede Verzögerung zur Gefahr wird: „Er [der Bote; AG] zögert. Sollte er nicht machen, sonst kommt noch eine Schlange und beißt sich in seiner Kehle fest, und er kann gar nichts mehr sagen.“ (133 f.)

Die Leistungsfähigkeit der Boten ist jedoch nicht nur in rein körperlicher Hinsicht ausgelastet, sondern kommt auch psychisch und kognitiv an ihre Grenzen. So ist zunächst das Gedächtnis ein durchaus nicht immer zuverlässiger Speicher der Informationen²⁰, und selbst der Auftrag und die gesamte Botenrolle können in Vergessenheit geraten²¹. Weitere Schwierigkeiten treten bei der Artikulation der Botschaft auf: „Wir versprechen es. Wir versprechen uns.“ (67)²² Auch hier existieren technische Hilfsmittel, deren Benutzung den Fall aber nicht unbedingt leichter macht: „Da stimmt was nicht mit dieser Dichtung, und nicht nur das, Moment, man reicht mir einen Zettel, denn der Bote darf auch ablesen, wenn er was vergessen hat.“ (194)

Wenngleich im Ideal die Indifferenz des Boten gegenüber seiner Botschaft postuliert wurde, wird er in der (fiktionalen) Realität doch stets mit deren Inhalt und den Konsequenzen für ihren Empfänger konfrontiert. Belohnung und Strafe, je nach Erfreulichkeit der Botschaft für den Empfänger, bilden keine Seltenheit. Dem Boten bleibt im ungünstigen Fall nur ein Verweis auf das Ideal, der jedoch selten die beabsichtigte Wirkung zeitigt, zumal das Ideal auf unsicheren Beinen steht: „Aber ich bin nur der Bote. Bitte nicht schlagen!“ (189) Die idealisierte Nicht-Verantwortung des Boten für den Gehalt der Botschaft wandelt sich vielmehr, wenn Boten eben doch mal selbstbestimmt reden und handeln, leicht in eine allgemeine Verantwortungslosigkeit. Schon in der einleitenden Regieanweisung wird die Verstrickung der Boten in moralisch zweifelhafte Handlungen angelegt: „*Ein Mann in Unterhose [...] wird von zwei Boten gefilzt [...]*“ (55) Während die eigentlichen Schützen mit Gewehren in der Hand durchs Bühnenbild laufen, „*versuchen [die Boten] jeweils, den bewaffneten Menschen entweder zurückzuhalten oder ihn nach vorn zu schieben, zum Fenster, damit hinausgeschossen werden kann.*“ (55) Wenn die Boten feststellen, dass „wir [...] uns leider als Erste wieder mal die Hände dreckig machen müssen“ (108), ist trotz der Doppeldeutigkeit eine Täterschaft – und damit einhergehende Verantwortung – mehr denn nur als Ahnung festzustellen²³.

Im Kontext von Täter, Opfer und Richter gewinnt die besondere Rolle des Zeugen an Interesse. Die Zeugenaussage erfordert gleich dem Botenbericht einen möglichst weit gehenden Ausschluss persönlicher Meinungen und Wertungen und folgt einem Ideal von Objektivität und Indifferenz.

²⁰ Vgl. „ich muß mich schon dermaßen anstrengen, mir alles zu merken, was ich berichten soll. [...] Ich hab mir eh nicht alles gemerkt.“ (78), „[...] soll ich Ihnen ausrichten, habe aber vergessen, von wem.“ (58) und „Warten wir meinen Bericht ab, ich weiß aber nicht, was ich sagen soll.“ (169).

²¹ Vgl. „[...] aber ich bin ja nur der Bote. Das vergesse ich manchmal.“ (91).

²² Vgl. auch „oder verwechsle ich da was?, sicher, ich verwechsle ja immer alles, und nicht immer miteinander.“ (72) und „[...] da kann man nichts machen, sogar mir als Boten fehlen manchmal die Worte [...]“ (177).

²³ Vgl. auch den Bericht von einem eindeutigen Dialog zwischen einem Boten als Täter und einem der Opfer am Massengrab, in dem die Heteronomie als Rechtfertigung angeführt wird (142).

„Der Zeuge ist gefragt in seiner Eigenschaft, ein Beobachter gewesen zu sein. Er zählt ausschließlich als *Rezipient* eines Geschehens; auf seine kognitiven und urteilenden Aktivitäten, auf seine Meinungen, Bewertungen oder Schlussfolgerungen kommt es dagegen in keiner Weise an: Sie stören und trüben den Vorgang des Bezeugens und bleiben daher von dem, was rechtsgültige Beweiskraft erhält, definitiv ausgeschlossen.“²⁴

Bei Jelinek wird im Zusammenhang mit der Vernichtung von Beweismitteln („Zeugnissen“) durch Anzünden des Schlosses die Verantwortung des Zeugen gegenüber der Nicht-Verantwortung des Boten hervorgehoben und die Zeugenrolle weiter problematisiert:

„Ich als Bote hätte Ihnen selbstverständlich gern einen Beweis in Gestalt eines Zeugnisses gegeben, aber dadurch wäre ich ja Zeuge geworden, nicht Bote und hätte mich womöglich selber strafbar gemacht [...]! Ich hätte das Zeugnis vielleicht gar nicht bekommen, und wem hätte ich es dann geben können? Wem hätte ich es überhaupt geben sollen? Da ist ja keiner mehr.“ (185)

Die Zeugenrolle ist gerade nicht heteronom, sondern gründet auf der Selbstbestimmtheit des Zeugen und seiner Fähigkeit, seine Wahrnehmungen zu versprachlichen und möglichst neutral darzustellen. In seiner Aussage scheint abermals (in Form eines institutionalisierten Sprechaktes) ein Hauch von dem Glanz göttlicher performativer Macht durch, denn „[a]llein *dadurch, dass er sich im Zeugenstand äußert, zählt das, was er äußert, als eine wahre Aussage*.“²⁵ Von großer Wichtigkeit dafür sind auch die Zuhörer und die Institutionen des Gerichts, denn ohne sie bliebe das Zeugnisgeben ohne Konsequenzen. Zudem strukturieren und leiten deren Fragen die Aussagen des Zeugen in bestimmte Richtungen. Die zuvor gestellte Frage „Wem hätte ich es überhaupt geben sollen?“ weist auf ein zentrales Dilemma im Zusammenhang mit der Zeuenschaft vom Holocaust hin, nämlich „dass es in Konzentrationslagern nur (noch) Opfer und Täter, also keine Beobachtungsneutralität mehr geben konnte.“²⁶ Im Zusammenhang mit dem Verlust von Identität, wie dies unter den Bedingungen in Konzentrationslagern an der Tagesordnung stand, gewinnt im Nachhinein der bloße Vollzug des Bezeugens die zentrale Bedeutung, die Identität des Zeugen erst wieder herzustellen²⁷.

Die oben ausgewiesenen Grenzen der Leistungsfähigkeit zeigen bereits, wie groß der unverschuldete Einfluss auf Berichterstattung des Boten sein kann. Gemeinsam ist all diesen Entgleisungen, dass sie den ursprünglich als fest und unveränderlich gedachten Sinn der Botschaft bis zu ihrer Auslöschung (Tod des Boten) verschieben können. Tritt vor der Bühne der Zuschauer in die Position des Empfängers der Botschaft, so scheint bei Jelinek eine sym-bolische Zusammensetzung und damit einhergehendes ‚vollständiges‘ Verstehen allein

²⁴ Krämer 2008, 230.

²⁵ Krämer 2008, 231.

²⁶ Krämer 2008, 249.

²⁷ Vgl. Krämer 2008, 250.

schon aufgrund des auf ihn einstürmenden Redeschwells der Boten nur schwer denkbar. So schreibt sich die Vergrößerung der Differenz und damit eine dia-bolische Funktion in die Rolle des Vermittlers ein, die in einem nächsten Schritt noch weitere Kreise zieht. Das Problem ist hier, dass es mangels der Möglichkeit von Rückfragen an den Sender bei der Vermittlung durch Boten eben keine eindeutige Ausdrucksweise und keine reine Beschreibung, die frei von Meinungen, Wertungen und Interpretation wäre, gibt. „Gerade weil die Kommunizierenden füreinander unerreichbar sind, wird die Frage von Belang, ob der Bote seinen heteronomen Status und die darin angelegte Neutralität wahrt oder ob er sich doch als Souverän und Manipulator ‚seiner‘ Nachrichten ‚geriert‘, mithin weglässt, verzerrt oder erfindet.“²⁸ Die Beispiele solcher Auslassungen, Verzerrungen und Erfindungen in *Rechnitz (Der Würgeengel)* sind zahlreich. Zunächst einmal verstricken sich die Boten selbst sehr wohl des Öfteren in Bewertungen und betreiben, wie die meisten der in diesem Essay verwendeten Zitate belegen, intensive Selbstreflexion. So etwa in Betrachtung der Auftraggeberin Margit von Batthyány: „Eine total von sich eingenommene Frau hat es mir eingetrichtert. Ein Glück, daß sie Ihnen so unsympathisch ist!“ (78) Ihre eigenen Wünsche zeigen sich vermehrt dem Ideal entgegengesetzt und betonen den Übergangscharakter ihrer Botenrolle:

„Kann es kaum erwarten, daß mein eigenes Selbst endlich wieder zu mir heimkehrt und auch ich wieder ins Zivilleben zurückkehren kann [...]. Ich möchte dabei immer ich selbst geblieben sein. Das ist mir sehr wichtig, da so viele so lang andre gewesen sind, daß sie sich an sich selbst gar nicht mehr erinnern können. Mir wird das nicht passieren.“ (169)

Noch weit stärkeres Gewicht kommt allerdings einigen Passagen zu, in denen sich die Boten selbst in eine gottesähnliche Position projizieren. Dabei wird einerseits das Menschsein der Boten in Frage gestellt²⁹, um andererseits beinahe gelangweilt den Entschluss zu treffen: „Na schön, mach ich also eine Wundertat.“ (124) Wenngleich sicherlich in relativierendem Kontext wird die Gottesposition später noch mehrmals unmittelbar eingefordert³⁰. Diese Anmaßung zeigt in gemeiner Bedeutung die diabolische als teuflische Einschreibung in die Rolle des Boten:

„Je näher der Engel Gott ist, umso eher auch will er sein wie Gott. Doch der die Gottgleichheit anstrebende Lichtträger wird zur Erde geschleudert. Luzifers diabolischer Fall zeugt davon, dass der Engel die zwischen Gott und Mensch situierte hybride Zwischenwelt nicht verlassen kann, ohne aus seinem Botenamt verstoßen zu werden.“³¹

Die den *Bakchen* von Euripides entlehnte Passage der Wundertat, einen Baum auf die Erde

²⁸ Krämer 2008, 115 f.

²⁹ „Der Bote läßt nun sein Lachen hören, das keines Menschen Lachen ist [...]“ (125).

³⁰ „[A]ber hier bin ich nun, ein Gott, welcher in der Schweiz wohnt [...]“ (180 f.) und „[d]as sprech ich als Bote, nein, als Sohn eines irdischen Vaters, nein, als Sohn eines Gottes, die Irdischen aber sind Göttersöhne, und zwar alle, alle, alle. Außer mir.“ (194).

³¹ Krämer 2008, 131.

zu biegen, um dann auf seinem Wipfel stehend in die Höhe zu fahren (bei Jelinek ist es auch noch der/die Biegende selbst, bei Euripides erweist ein Fremder Pentheus den Gefallen der Wundertat), resultiert schließlich mit ambivalentem Wortwitz im Aufbrechen jeglicher Indifferenz gegenüber der Botschaft: „[S]chwindelnd rag ich nun in die Schwindelhöh hinein, und ich werde immer schwindeln, wenn ich später davon rede, das ist doch ganz natürlich, natürlich werde ich schwindeln, besser, ich werde gar nicht davon reden, man wird es mir eh nicht erlauben, wozu mach ich mir also die Mühe?“ (124 f.) Das Schweigen und Schwindeln der Boten nimmt nicht zufällig eine so prominente Rolle im Stück ein, trug doch schon die erste, 1994 von Margareta Heinrich und Eduard Erne produzierte Reportage über das Geschehen in Rechnitz den Titel *Totschweigen*. Jelineks Boten stimmen immer wieder Mantren auf das Schweigen über die Geschehnisse an und offenbaren ihre manipulativen Absichten: „Jeder Bote weiß, wann er zu schweigen hat. Das hat er gelernt.“ (152)³² Abgelöst wird das Schweigen nur durch einen Wust widersprüchlicher Berichte, die ebenso dia-bolische Effekte der Verunsicherung und Verdrängung zeitigen, denn „die Berichte widersprechen sich ja jetzt schon, wie soll das alles weitergehen und vor allem: mit wem?, [...]“ (60).

Fazit: Der Bote als objektiver Berichterstatter?

Während die beiden Dimensionen von Fremdbestimmtheit durch den Auftraggeber und objektiver, wirklichkeitstreuer Berichterstattung unter der Obhut eines performativ schöpferischen Gottes noch in eins fallen, fängt deren Beziehung, wird sie ins weltliche Geschehen verlagert, an zu oszillieren. Die Widersprüchlichkeit zeigt sich in dem holprig daherkommenden Übergang von „ich sage, wies ist“ zu „ich sage, wie man es mir gesagt hat, wörtlich“ (95). Das Aufgetragene muss gerade nicht automatisch und performativ mit der historischen Wirklichkeit übereinstimmen. Es zeigt sich, dass mit einer Vielzahl verschiedener Auftraggeber die Übertragbarkeit dieser historischen Wirklichkeit und der Anspruch, ewig gültige Wahrheiten zu vermitteln, grundlegend in Frage gestellt werden müssen. Dem am Ende des Abschnitts zum Ideal zitierten Boten als letzter Instanz der Wahrheit geht gerade eine gegenteilige Behauptung voraus: „[A]lso ich würde das der Geschichte nicht glauben, wenn ein anderer sie mir berichtete, und es sagt ja auch nie einer die Wahrheit. Wer ist es dann, der das sagt, was nicht die Wahrheit sein kann? Der Bote!“ (153) Die Genese dieser Widersprüchlichkeiten liegt in dem Umstand begründet, dass Wahrheit eben nicht als eine sym-bolische Korrespondenz einer Äußerung mit den realen Zuständen der Welt gedacht werden kann, sondern mit Michel Foucault gesprochen Wahrheit vielleicht besser zu verstehen ist als „das Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird“³³. Wahrheit steht demnach immer in einem engen Bezug zu Machtverhältnissen, sie basiert auf einer diskursiven Sagbarkeit

³² Vgl. auch: „Der Bote schweigt. Andre Boten werden es sagen, doch es wird ihnen nicht geglaubt werden. Keiner meldet das. Kein Bote da, wenn man ihn einmal braucht. So. Das gilt für alle Zeiten, ab dem heutigen Datum.“ (146).

³³ Foucault, Michel (1978): *Dispositive Der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, S. 53.

und stellt ihrerseits auch wieder neue Machtverhältnisse her. Vor diesem theoretischen Hintergrund gewinnen die Äußerungen „Betrachten Sie diesen Vorfall bitte als ungesehen. Was Sie in Wirklichkeit gesehen haben, ist nicht wahr.“ (160) und „Ich kann nicht sagen, was sein wird, nur, was ich gesehen habe, also was war. Nicht, was wahr ist.“ (186) an Kohärenz: Die erste Äußerung negiert die Wahrheit – als Sagbarkeit – einer wahrgenommenen Wirklichkeit auf der Grundlage, dass gerade keine gesellschaftliche Situation gegeben ist, in der dem Bericht über diese Wirklichkeit weitgehend Glaubwürdigkeit zugesprochen werden würde. Die zweite Äußerung betont diese Differenz zwischen Wahrheit und Wirklichkeit ebenfalls, verortet den Boten mit seinem Bericht jedoch diesmal auf der Ebene der letzteren. Was in beiden Fällen deutlich wird, ist die dem Botenbericht eigene dia-bolische Funktion, die uns zwingt, Wahrheit, Wirklichkeit und Bericht auseinander zu dividieren. Die Grenzen der Wahrheit verwischen in dieser Betrachtung; es scheint nur eine allumspannende Ambivalenz zu bleiben: „[N]icht wahr, nein, es ist nicht wahr, nein, es ist wahr, egal, ob wahr oder nicht wahr, egal“ (86). Durch die dia-bolische Aufteilung gerät die gesamte Konzeption der Wahrnehmung ins Wanken, die doch gerade die In-Eins-Setzung von Wirklichkeit(-sbeobachtung) und Wahrheit voraussetzte. „Nein, Sie selbst müssen nichts wahrnehmen, denn Wahr und Falsch gibt es auch nicht mehr, es gibt auch hier nur noch ein Dazwischen.“ (85) Von allumfassendem Zweifel getrieben führt diese Erkenntnis den Boten im Stück zum radikalen Angriff auf alle Kategorien: „Weg die Zwischentöne, weg die Obertöne, Arm und Reich gibt es auch nicht, was es sonst noch nicht gibt, habe ich vergessen, und das, was bleibt, kommt jetzt auch weg. So.“ (85) Diese vollständige Auflösung ist sicherlich nicht, was Foucault und anderen Kritikern des Korrespondenzmodells der Wahrheit vorschwebt. Vielmehr geht es diesen um den Aufweis, erstens dass Wahrheit eben nicht einfach in der Welt vorzufinden ist, und zweitens wie sie stattdessen stets an gewisse Machteffekte und gesellschaftliche Sagbarkeitsräume gekoppelt ist und mit bzw. in diesen produziert wird. Genau einen solchen Aufweis erbringt aber auch das Jelineksche Stück, zeigt es doch gerade sehr eindrucksvoll, wie der Botenbericht zwischen Auftraggeber, Empfänger und eigener Subjektivität stets eingebunden ist in verschiedenste Machtstrukturen, die sich unmittelbar auf den Bericht selbst niederschlagen und wie sich, strukturiert durch kontingente lautliche Ähnlichkeiten, kaum denkbare Äußerungen ins Feld der Sagbarkeit projizieren.

Literaturverzeichnis

- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Jelinek, Elfriede (2009): *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: dies.: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, S. 53-205.
- Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wille, Franz (2009): *Die ganz normale Katastrophe*. In: *Theater heute*. 50. Jg., H. 1, S. 12-17.

Intertextuelle Leichen

*Sebastian Brohn, Oliver Clemens,
Christian Gardt, Linda Leskau, Christian Lock*

„Thriller“ prangt in grellroten Buchstaben über dem Eingang der Geisterbahn, die das Bühnenbild zu René Polleschs „Fantasma“ bietet. Das Theaterstück eröffnete in diesem Jahr das Mülheimer Dramatikerfestival „Stücke 09“.

Vor einem Kassenhäuschen, dem „Check-In“, sieht man das obligatorische Geländer für die Warteschlange. Links und rechts davon hat Polleschs Bühnenbildner Bert Neumann die Tore für die ein- und ausfahrenden Gondeln des Fahrgeschäfts gesetzt. Auf der rechten oberen Seite ist eine große Leinwand zu sehen, über die der Zuschauer das Geschehen auf der Hinterbühne, dem Inneren der Geisterbahn, per Projektion verfolgen kann.

Doch das, so stellt die langjährige Polleschschauspielerin Sophie Rois, direkt mit dem ersten Satz fest, sei das falsche Bühnenbild: „Tja meine Herren! Was machen wir jetzt?“ Erst mal nicht viel, jedenfalls nicht auf der Vorderbühne. Diese bleibt leer. Gespielt wird zu Beginn hauptsächlich auf der Hinterbühne, bzw. es wird zitiert. Und zwar aus dem Vorspann der amerikanischen Comedyserie „Naked Gun“ - im deutschen bekannt aus den Kinosequels „Die nackte Kanone“ mit Leslie Nielsen als Kommissar Frank Drebin in der Hauptrolle. Wie im Vorspann der amerikanischen Krimiserie jagt ein, vor eine Kamera montiertes, Blaulicht über die Hinterbühne, unterlegt mit der entsprechenden Titelmusik. Dabei feiern die Figuren von Sophie Rois, Martin Wuttke, Sachiko Hara, Hermann Scheidleder, Stefan Wieland und Daniel Jesch ihre vermeintliche Auferstehung aus genreüblichen Kreidemarkierungen der Leichenfundstellen. Sie werden von der Kamera jeweils in eine mit zahlreichen Slapstickeinlagen gespickten Verfolgungsjagd verwickelt, um dann auf die nächste „Leiche“ zu verweisen.

Direkt sichtbar auf der Vorderbühne geht es im ersten Viertel des Stücks ruhiger zu. Das Spiel wirkt hier statisch und konzentriert sich auf die Wiedergabe theoretischer Überlegungen die sich im Spannungsfeld von Theater und Wirklichkeit bewegen. Welche Möglichkeiten bietet Theater im Gegensatz zu der ihn als kapitalistischen Kontext umgebenden Realität? „Das eigene Leben findet nur ein Ende, indem wir sterben oder uns das Geld ausgeht [...]. Niemandem geht das Geld aus und niemand stirbt dabei. Das ist Theater“, stellt Wuttke fest. Diese vermeintliche Freiheit wird im konkreten Bühnenspiel konterkariert. Die Statik der Präsentation widerspricht der Dynamik an Möglichkeiten, die unbegrenzte ökonomische und biologische Ressourcen versprechen. Letztlich ist jede Theaterproduktion auch Zwängen unterworfen. Das unterhaltende Spiel auf der Vorderbühne weicht zu Gunsten einer Theaterreflexion. Darin lässt sich die bewusste Verweigerung gegenüber einem künstlerischen Verwertungssystem ablesen, in dem Unterhaltung nicht mehr Selbstzweck sondern Verkaufsstrategie ist. Verkaufsstrategien werden zumeist erst gewechselt, wenn die Verkaufszahlen sinken, dadurch lässt man sie auslaufen. Dem gegenüber steht das

Prinzip der Limitierung, mit dem Daniel Jesch, Wuttke ergänzt: „[W]enn wir nicht darauf warten wollen, dass uns der Tod ereilt und limitiert, nehmen wir uns eben ein Script zur Hand, das nicht unseres ist, mit dem schönen Wort Ende.“ Limitieren statt imitieren ist die Devise des Abends, was bis dahin im ausgestellt, reduzierten Spiel des ersten Viertels treffend paraphrasiert wurde. Nur was limitiert, also abgeschlossen ist, wird erklärt, bekommt so etwas wie einen historischen Körper und wird damit wiederholbar. Und damit befindet man sich bei dem zentralen Thema von „Fantasma“, aus dem alle, an diesem Abend diskutierten, Fragestellungen abgeleitet werden können. Diese sind zum Teil dem Buch „Das kommunistische Postskriptum“ des Medientheoretikers Boris Groys entlehnt: „Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben, und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen?“ Eine zweite, persönlichere Frage, die sich ebenfalls um die Limitation dreht, setzt Pollesch hierzu in Bezug. Sie dient ebenso als roter Faden: „Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den anderen aufhörte, mich zu lieben?“ Die Verbindung, zwischen beiden Fragen, wird wechselweise von Martin Wuttke, mit Bademantel und weißer Perücke, und Sophie Rois, in pompösen Kleidern, immer wieder energisch hergestellt: „Ich kann es mir nicht erklären. Es scheint auch keiner Logik zu folgen, also müssen wir es mit etwas zu tun haben, was auch die kommunistische Führung bewegt hat, den Übergang zum Kapitalismus zu unternehmen.“

Dabei sprechen sie sich abwechselnd mal als Frank oder mal als Jane an, den beiden Hauptfiguren aus „Die Nackte Kanone“. Rois und Wuttke agieren äquivalent zu ihnen und treiben damit das Bühnengeschehen von „Fantasma“ voran. Gleichsam wird durch die wechselnde Ansprache mit männlichen und weiblichen Vornamen mit traditionellen gesellschaftlichen und theatralen Kategoriendenken gebrochen. Die Bühnenfigur verliert, durch den wechselnden Namen, eine Koordinate, durch welche sie vom Zuschauer im Rahmen des Stücks identifiziert werden kann. Die dadurch gewonnene Irritation regt im besten Fall zum Überdenken der eigenen Betrachtungsweisen an. Selbiges gilt für den Geschlechterbegriff. Durch den Namen wird der Mensch auf der Bühne, und auch davor, als männlich oder weiblich kategorisiert. Wechselt mit dem Namen auch die Geschlechterbezeichnung, fehlt die Möglichkeit der kategorialen Einordnung. Pollesch schlägt eine Brücke von der Wahrnehmung der (Theater-)Vorstellung zur Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Den Bruch im Kategoriendenken setzt der Regisseur nicht nur auf der Textebene, sondern auch beim Einsatz seiner Schauspieler um. Martin Wuttke, in seinem Kostüm, erinnert stark an Leslie Nielsen, den Darsteller von Frank. Wuttke der einen Polizisten spielt, der sich mit seiner Kollegin und Verflorenen immer wieder Wortgefechte liefert? Da wird die Intertextualität auf eine neue Ebene befördert. Schließlich verkörpert er seit 2008 auch den Tatortkommissar Andreas Keppler. Zusammen mit seiner Kollegin und Exfrau Eva Saalfeld, gespielt von Simone Thomalla, ermittelt dieser in der Messestadt Leipzig, oft im Spannungsfeld der gemeinsamen Vergangenheit. Pollesch nimmt hier den Schauspieler und offenbart einen gängigen Mechanismus der Unterhaltungsindustrie, welcher darin besteht in Kategorien zu denken. Dies ist nichts anderes als die Reproduzierbarkeit eines Illusionsschemas auf ein bestimmtes Subjekt hin, das so zum Objekt wird. Der Körper bleibt der gleiche, die Rolle

auch, wird nur in Nuancen der Produktion, Komödie, Drama, Farce, angepasst. Was im künstlerischen Berufsleben als Ärgernis frustriert, bekommt in der Beschreibung alltäglicher Zuschreibungen existenzielle Bedeutung. So zu sehen, wenn Sachiko Hara, auf einer Achterbahnfahrt vor einer Videoleinwand auf der Hinterbühne, skurril veranschaulicht, wie die Dinge - in diesem Fall eine Louis Vuitton Tasche oder eine Stange Zigaretten - den Blick lenken können. Je nach getragenen Objekt wird sie als Asiatin, auf eines der beiden Extreme, privilegierte japanische Touristin oder bedürftige vietnamesische Migrantin, festgelegt. Gerade vor der Metapher des turbulenten Auf und Ab der Achterbahnfahrt, auf der Haras Status immer wieder neu markiert wird, tritt deutlich hervor wie lächerlich klischiert, aber eben auch hartnäckig real und wirksam solche gesellschaftlichen Konstrukts sind.

Wieder findet der Brückenschlag zwischen Vorstellung, diesmal jener durch die Kulturindustrie provozierten, und der Wirklichkeit statt. Der Versuch gängige Betrachtungsweisen aufzuzeigen und damit der Versuch, eingeeengte Wahrnehmungsgrenzen zu überwinden, bestimmt das Bühnengeschehen. Damit ist es nur konsequent, sich mit der letzten vom Menschen zu überwindenden Grenze, der letzten Limitierung, zu beschäftigen: dem Tod.

Im Inneren der Geisterbahn begegnen uns, neben Frank und Jane, auch die „lebenden“ intertextuellen Leichen der Schauspieler aus dem Ernst Lubitsch Film „Madame Dubarry“ aus dem Jahr 1919. Dieser läuft während des gesamten Stücks im Inneren der Geisterbahn auf einer eigenen Leinwand. Lubitsch mittlerweile verstorbene Schauspieler werden zur Metapher dafür, wie eine Limitation eben nicht nur als etwas Begrenztes, Endliches oder allmählich Verschwindendes gedacht werden kann, sondern als etwas Produktives. Versinnbildlicht wird dies schon durch die „Auferstehung der Toten“ zu Beginn des Stücks und damit dem Einstieg ins Spiel.

Hier wird in zugespitzter Weise sichtbar wie sehr Pollesch die gängigen Grenzen des Theaters mehr und mehr auflöst: Denn die Unmittelbarkeit des Theaters ist eng mit der Anwesenheit des Schauspielers vor dem Publikum verbunden. Pollesch treibt diese Unmittelbarkeit weiter. Der Schauspieler bleibt anwesend, selbst wenn er auf die/der Hinterbühne „abtritt“. Hier gibt es kein Off mehr als klare Grenze zur Realität. Die Abwesenheit auf der Vorderbühne wird durch die Anwesenheit in der Projektion auf der Leinwand auf der Vorderbühne neutralisiert. Pollesch treibt dies auf die Spitze, wenn selbst die totale Abwesenheit der bereits verstorbenen Schauspieler von „Madame Dubarry“ durch das Setzen in einen neuen Kontext aufgehoben wird: Zuerst sieht der Zuschauer nur die Projektion auf der Vorderbühne der Stummfilmprojektion auf der Hinterbühne. Polleschs Schauspieler beginnen mit den Schauspielern im Stummfilm zu interagieren, die so aus ihrer Abwesenheit in den Zustand der Anwesenheit transferiert werden. Der Übergang vom lebendigen Zustand, dem Sein, zum toten Zustand, dem Nicht-Sein, wird damit in der Theorie relativiert. So werden in „Fantasma“ Grenzen ausgelotet, verschoben, neu gesetzt und überschritten. Die Limitation wird nicht nur als Ende, sondern auch als ein Anfang begriffen. Der Schauspielerkörper ist nicht nur auf eine Rolle festgelegt. Wuttke ist nicht nur der Schauspieler auf der Bühne, oder der Darsteller einer Kopie von Frank Drebin, bei Pollesch schwingt auch eine Erinnerung der

Vielzahl von vergangenen Rollen mit. Die beschriebene Relativierung der Kategorisierung macht ihn zur Projektionsfläche des Zuschauers und so schimmert gewollt oder ungewollt unter seiner Weißhaarperücke unvermittelt die Assoziation mit Andy Warhol durch.

Warhol, jener Popart-Künstler der den Aspekt der Reproduzierbarkeit in den Kunstmarkt eingeführt hat. Die daraus entstandene Serialität der Kunst findet sich auch bei Polleschs Reflexion über den historischen Körper wieder, der Reproduktion erst möglich macht. Denn, wenn ein Werk, egal welcher Kunstrichtung zugehörig, in der gegenwärtigen Kunst in irgendeiner Weise als vollendet betrachtet wird, trägt es letztlich die Möglichkeit der Vervielfältigung in sich.

Die Bandbreite der einzelnen Diskurse, mit denen Pollesch seine Stücke anfüllt, schafft eine eigene Serialität. Die daraus resultierenden Fragen werden nicht nur von Inszenierung zu Inszenierung weiter getragen, sondern hegen auch den Anspruch über den Bühnenrand hinaus ins Publikum zu wirken. Diskurs und Fragestellung erarbeitet er mit seinen Schauspielern gemeinsam. Trotzdem verliert sich das Individuum nicht in diesem Kollektiv. Im Gegenteil, Pollesch pflegt geradezu den Kult um seine Akteure, indem er diesen immer wieder komödiantisch bis turbulente Soloauftritte gönnt.

So gesehen in „Fantasma“, wenn, nach dem Aufruf: „Kümmern wir uns um das Ende!“, jeder Schauspieler einzeln die Treppenstufen von der Geisterbahn hinab zum Publikum stürzt. Dieser Sturz möglichst grotesk, theatral, aber mit vollem Körpereinsatz, stoppt unmittelbar am Bühnenrand in Form eines überdramatisierten Ablebens. Hier wird doppeldeutig das Ende visualisiert. Zum Einen das Lebensende, im Unfalltod, die Treppen hinab, zum Anderen das Stückende, der Schauspieler tritt von der Bühne ab und verschwindet im Publikumsdunkel. Beide Enden werden nicht bis zur letzten Konsequenz verfolgt. Sowohl für das eine, wie das andere Ende springen die Schauspieler verfrüht auf und verschwinden wieder hinter der Bühne. Sie machen Platz für Martin Wuttke, der sich diesmal direkt an das Publikum wendet: „Wir müssen uns als seelenlose Leichen denken, damit das Leben als Ganzes gesehen werden kann.“ So fordert er „eine Metaphysik nicht der Seele, sondern der Leiche“ und redet sich damit so sehr in Rage und das Publikum in seinen Bann, dass er zu Recht Szenenapplaus erhält und von seinem Mitstreiter Daniel Jesch die Bemerkung: „Vielleicht solltest du eine Tablette einnehmen“.

Zum Ende stimmt Sophie Rois, nur vom Piano begleitet, den Jazzklassiker „If it's you“ an. Ein schönes Schlussbild, dem sich das gesamte Ensemble, inklusive Bühnenarbeiter und Techniker, im Chor anschließt und dabei auf der Vorderbühne versammelt. Hier wird die Wirklichkeit auf die Bühne gebracht, die am Gelingen der Vorstellung beteiligt ist. Oder instrumentalisiert die Vorstellung die Wirklichkeit für das eigene Gelingen? Das Lied klingt aus. Auf die Leinwand der Vorderbühne wird das Wort „Ende“ projiziert. So wird die Aufführung limitiert und für die Wiederholung freigegeben.

Theoriedickicht oder Theater à la Pollesch

Sebastian Brohn, Oliver Clemens,
Christian Gardt, Linda Leskau, Christian Lock

„Es geht um die Anwendung von Theorie, aber natürlich nicht um angewandte Soziologie, sondern darum, dass die Texte eine praktische Bedeutung bekommen.“¹

Auch in seinem neuen Stück „Fantasma“², zu den Mülheimer Stücken 2009 eingeladen, arbeitet René Pollesch mit einer Vielzahl an Theorien, die, zusammengenommen, oftmals in Verbindung zu vorherigen Stücken, ein riesiges theoretisches Diskursgeflecht ergeben. Die folgenden Kurzeassays stellen einen Entwirrungsversuch des Theoriedickichts dar, in dem sich zumeist auf einen Themenkomplex oder einen speziellen Autor konzentriert wird, um ein Verständnis eines Teils des *Polleschkosmos* zu ermöglichen.

Um der möglichen Verwirrung bezüglich einiger essayübergreifender Redundanzen schon im Vorfeld zu begegnen, sei an dieser Stelle angemerkt, dass die vorliegende Essaysammlung zwar als Ergebnis eines gemeinschaftlichen Projekts obiger Verfasser verstanden werden will, die einzelnen Kurzeassays jedoch weitgehend autonom erarbeitet wurden und deshalb auch unabhängig voneinander gelesen werden können. Aus erstgenanntem Grund wurde auf die Signierung der jeweiligen Autoren verzichtet. Sollte sich der Leser also dieser vorteilhaften Unabhängigkeit bedienen wollen, um sich bevorzugt den jeweiligen Vorlieben zu widmen, so sei er herzlich hierzu eingeladen. Um diesen individuellen Interessen gerecht zu werden, erfolgt nun ein kurzer Überblick über die Themenschwerpunkte der einzelnen Essays. Der die Essaysammlung eröffnende Text „*Vielleicht stimmt es was Agamben sagt ...*“ setzt sich, wie der Titel schon anklingen lässt, mit einer Zeitdiagnose Giorgio Agambens auseinander, die den aktuellen und seiner Ansicht nach fatalen Wertverlust der Phantasie historisch beleuchtet, um anschließend in einer verblüffenden Kehrtwende in einem Paradigmenwechsel zu münden. Selbstverständlich wird hier, wie in allen nachfolgenden Essays auch, der Bezug zu Polleschs Theaterstück „Fantasma“ hergestellt. „*Leben im Selbstwiderspruch*“ nimmt einen ganz ähnlichen Gedankengang Lacans auf, stellt diesem individuell-lacanschen Mikrokosmos allerdings einen materialistisch-marxistischen Makrokosmos gegenüber und plädiert, ganz im Sinne der dialektischen Methode, für eine Aufhebung der Gegensätze mittels einer übergeordneten paradoxen Perspektive, einem Metakosmos gewissermaßen. Boris Groys' avantgardistisch-kontroverse Ideen bilden, neben denen Agambens, den intertextuellen Kern von „Fantasma“. Die Verbindung der Groysschen Gedankenwelt mit Polleschs Stück deckt

¹ „Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?“ René Pollesch im Gespräch mit Romano Pocaï, Martin Saar und Ruth Sonderegger. In: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 2009, S. 343.

² Pollesch, René: *Fantasma*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, 2008, S. 9. Im weiteren Verlauf werden die Seitenzahlen im Fließtext angegeben.

der Essay „*Warum die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben hat ...*“ auf. Hierbei rückt der Fokus von dem eher erkenntnistheoretisch-psychologisch orientierten Liebesdiskurs der ersten beiden Essays verstärkt in Richtung eines sozialphilosophischen Diskurses. Der Titel des Folgeessays „*Ich, er oder sie? Oder: Zur Subjekt- und Gendertheorie des Fantasma*“ bringt dessen Thematik dermaßen auf den Punkt, dass er sich geradezu selbst erklärt. Wenn sie schon immer mal wissen wollten, warum das Pollesch Ensemble permanent die Rollen tauscht, hier erfahren sie es. Die von Pollesch etwas subtiler eingeflochtenen Theorien Judith Butlers werden in diesem Essay zum Vorschein gebracht. Ohne ein Wort über Michel Foucault zu verlieren, ließe sich diese Essaysammlung schwerlich abschließen. Biomacht und Biopolitik durchtränken nicht nur Polleschs Stück, sondern auch unseren Alltag. Noch nicht geahnt? Dann lohnt sich vielleicht ein Blick auf „*Leben und Tod! Oder: Erörterung zu Polleschs Biopolitik*“. Andernfalls natürlich auch.

„Vielleicht stimmt es was Agamben sagt,
dass wir von unseren Erfahrungen getrennt wurden,
weil der Bereich in dem sie einmal gemacht werden konnten,
das Phantasma, ins Unendliche verbannt wurde“ (S. 9)

Nicht von ungefähr eröffnet Sophie Rois den Theaterabend mit einem wahren Paukenschlag: „Wir haben hier eine Geisterbahn vor uns. Wir sind im falschen Bühnenbild.“ (S.2) Wer sich angesichts des „*Fantasma*“ betitelten Stücks von René Pollesch dazu verleiten lässt, assoziative Brücken in Richtung eines irrationalen Hirngespinnstes zu schlagen, befindet sich auf einer zwar sicherlich intendierten, aber vollkommen falschen Fährte. Schon eher ließe sich das falsche Bühnenbild mit einem rationalen Hirngespinnst in Verbindung bringen. Allerdings träfe auch eine solche Verknüpfung nicht wirklich ins Schwarze, sondern vielmehr einen zu vernachlässigenden Punkt irgendwo im Randgebiet der Zielscheibe. Die Namensgebung „*Fantasma*“ verweist stattdessen auf einen der beiden Grundlagentexte, deren Gedankengut von Pollesch und seinem Ensemble in Form eines Diskursmixes auf die Bühne gebracht wird. Neben Boris Groys (*Das kommunistische Postskriptum*) werden vor allem Giorgio Agambens, in seiner Essaysammlung *Kindheit und Geschichte*³ ausgebreiteten, unorthodoxen Gedanken dankbar aufgenommen und verhandelt. Schauspieler Martin Wuttke bringt den Kerngedanken von *Kindheit und Geschichte* folgendermaßen auf den Punkt: „Ich lass mir dieses Phantasma nicht als eine Minderung von Wirklichkeit diffamieren. Das war mal die Wirklichkeit.“ (S. 2). Da wirft er dem vermutlich verwirrten Theaterbesuchern einen schwerverdaulichen Gedankenbrocken vor die Füße und leistet damit stellvertretend-trotzig agambischen Widerstand gegen eine Herabwürdigung der Phantasie zur bloßen Chimäre seitens des zeitgenössischen Menschen.

³ Agamben, Giorgio: *Kindheit und Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2004.

Unterstützt durch die sprachphilosophische Analyse des modernen Subjektbegriffs diagnostiziert Agamben dem zeitgenössischen Menschen einen Erfahrungsverlust, dessen unheilvolle Wurzeln - sinngemäß - gerade in dieser, von Wuttke, bzw. Pollesch angesprochenen, Verunglimpfung der Phantasie zu suchen seien. Ausgehend von Descartes *cogito ergo sum* (Ich denke, also bin ich) nähme die Enteignung der Erfahrung ihren verhängnisvollen Lauf. Das Konstrukt eines substanziellen Ichs, dessen wesentlichste Eigenschaft im Denken bestehe, entziehe dem Menschen seine Erfahrungsgrundlage. Während sinnliche Wahrnehmung und erst recht die übrigen Vorstellungen von Descartes zu unzuverlässigen Erkenntnisquellen und einem sekundären Teil des Ichs degradiert werden, erfährt das rationale Prinzip eine ungeheure Aufwertung. Sinnesdaten und Phantasie werden zu Rohmaterialien herabgesetzt, die erst in Folge eines kritischen Ausleseverfahrens der rationalen Instanz ihren **möglichen** Erkenntniswert erhalten. Ihre Daseinsberechtigung erhalten sie dementsprechend als Mittel zum Zweck der Erschließung einer realen, objektiven und materiellen Welt, die dem geistigen Subjekt nur indirekt, nämlich über die Ratio zugänglich ist. Welche Folgen dies für die sinnliche Erfahrung einerseits und die Erfahrung der Phantasie andererseits hat, lässt sich hieraus problemlos ableiten.

Wenn die Realität, mit Ausnahme des Denkens selbst, außerhalb des Subjekts, zu suchen ist, und diese sich nur schrittweise und kumulativ erschließen lässt, dann werden insbesondere Vorstellungen (ideas im Sinne Humes), mehr noch als Sinnesdaten (impressions im Sinne Humes), die ja immerhin noch in gewissem Sinne mit der Außenwelt interagieren, zu höchst unzuverlässigen, irreführenden, irrealen Hirngespinnsten, die es systematisch zu hinterfragen gilt.⁴ Der neuzeitliche Stellenwert der Phantasie bzw. der Vorstellung, auf die Agamben sein Hauptaugenmerk richtet, im Hinblick auf deren Erkenntnispotential, welches sich im günstigsten Fall auf deren kreatives Moment erstreckt, hat die unschöne Konsequenz, dass sich Erfahrungen, die in der Vorstellung gemacht werden, überwiegend aus irrealen Elementen zusammensetzen. Mit anderen Worten: Vorstellungserfahrungen sind zunächst einmal „unechte“ Erfahrungen, denen ein nicht allzu großes Erfahrungspotential innewohnt. Ob Vorstellungen das Gütesiegel einer „echten“ Erfahrung erhalten, indem sie als angemessene Repräsentation der realen Welt ausgewiesen werden, lässt sich allenfalls im Rückschluss ermitteln. Dem gemäß hängen Vorstellungserfahrungen, die ja gewissermaßen auch die Sinneserfahrungen implizieren, schließlich sind auch diese dem Subjekt nur auf dem Umweg der Vorstellung zugänglich, nämlich als vom Gehirn vorgenommene Interpretation der Außenwelt (den Körper eingeschlossen), sozusagen in einer unendlichen Warteschleife, wartend auf eine Beförderung in den Rang einer „echten“ Erfahrung. Da die rationale Erschließung einer objektiven Außenwelt prinzipiell einen niemals abzuschließenden Prozess darstellt, können sie, so die Konsequenz, allerdings bis zum Sanktnimmerleinstag in dieser Lauerstellung ausharren. Agamben kommt zu dem Schluss, der moderne Mensch könne keine Erfahrungen mehr *haben*, sondern lediglich *machen*.⁵ Was soviel heißt wie, alle Erfahrungen

⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier angemerkt, dass Descartes selbst den Vorstellungen (Sinnesdaten und Phantasie) durchaus eine **subjektive** Realität zuerkennt.

⁵ Rein rationale Erfahrung kann hier wohl unberücksichtigt bleiben, falls es sie überhaupt gibt. Eins plus eins gleich zwei mag zwar a priori wahr sein, hat aber wohl wenig Erlebnischarakter.

in einem Auffangbecken zu sammeln und aus Bruchstücken dieser provisorisch „irrealen“ Erfahrungen ‚wahres‘ Wissen und ‚echte‘ Erfahrungen zu generieren. Dieser Status Quo ist nicht nur unerfreulich und birgt allerhand unerwünschte Nebenwirkungen, er verdankt sich gemäß Agamben auch einem unbegründeten Trugschluss. Denn das Subjekt des **Ich denke, also bin ich**, das Descartes zu einem unumstößlichen archimedischen Punkt des Wissens stilisierte, sei in Wahrheit keinesfalls ein substanzielles Ich, von dem ausgehend sich die reale Welt stückweise erschließen ließe, sondern nicht mehr und nicht weniger als das Subjekt des Verbs – ein sprachliches Phänomen.

Dieses sprachliche Subjekt bezeichnet Agamben als transzendentes Subjekt (als Bedingung der Möglichkeit von Sprache - nicht von Erfahrung) und stellt ihm ein empirisches Subjekt gegenüber (in grober Anlehnung an Kant): das Bewusstsein, welches seinem Wesen nach zunächst nicht die unvorteilhafte Spaltung der Welt in eine Subjektive und Objektive impliziert. Da aus Sicht der antiken (und auch mittelalterlichen) Welt eben dieses Bewusstsein, das empirische Subjekt, im Zentrum einer jeglichen Erfahrung stand, schloss Wirklichkeit bzw. Realität Vorstellungswelten, inklusive Phantasie- und Traumwelten, ein. Die Abspaltung eines Großteils, wenn nicht aller Bewusstseinsinhalte von der Realität hätte einem antiken Menschen als grotesk-monströses, gar absurdes Unterfangen erscheinen müssen. Phantasie galt der Antike als Medium der Erkenntnis schlechthin, deren primäre Aufgabe gerade darin bestand, zwischen der Vielheit der Welt und der Einheit der „göttlichen“ Vernunft zu vermitteln. Ein Komplex aus sinnlicher Wahrnehmung und Phantasie (oder auch Erinnerung etc.) bildet aus dieser Perspektive das Fundament der Erfahrung des Menschen, deren kaltes, unempfindliches Gegenüber die Vernunft darstellt, die als einheitliches Ganzes den Göttern vorbehalten bleibt, an der der Mensch hingegen nur bruchstückhaften Anteil haben kann. Das falsche Bühnenbild, von dem Sophie Rois spricht, kann also durchaus in dem Sinne verstanden werden, dass der Mensch tatsächlich auf der falschen Bühne agiert, nämlich nicht auf seiner ihm ureigensten Vorstellungsbühne, sondern auf der Bühne der Götter. Das Fantasma stünde in diesem Fall nicht als Platzhalter einer pauschal irrealen Vorstellungswelt, vielmehr bezeichnete es den Teil der Vorstellung als ein solches, der die Wirklichkeit außerhalb des Bewusstseins verortet und nichtsdestotrotz standhaft deren Zugänglichkeit und Erfahrbarkeit postuliert. Das erklärt auch, warum Pollesch den Titel seines Stücks „Fantasma“, im Gegensatz zur im übrigen Text gewählten Schreibweise Phantasma, orthographisch abgrenzt – ein deutlicher Fingerzeig in Richtung eines sprachlich bedingten Phantasmas.

„Wir lieben in unserer Vorstellung. Und vielleicht ist es sogar der einzige Ort, an dem wir Erfahrung machen können.“ (S. 7) behauptet Sophie Rois an anderer Stelle und greift damit zum einen obigen Gedankengang auf und breitet ihn zum anderen hier und im Verlaufe des Theaterabends (zusammen mit dem übrigen Schauspieler-Ensemble) am Beispiel der Liebe stellvertretend aus.

Die Liebe habe also wie die Erfahrung ihren Ort in der Vorstellung. Auch dieser Gedanke nimmt Bezug auf Agambens Essay *Kindheit und Geschichte*. Agamben setzt sich dort, in

einem eigens der Liebe gewidmeten Abschnitt, mit den Auswirkungen der Subjekt-Objekt-Spaltung auf die Liebeserfahrung auseinander. Der Ausschluss der Phantasie aus der Erfahrung, so Agamben, habe nämlich zur Folge, dass auch die (vollendete) Liebe aus dem Bereich der Erfahrung verbannt werde. Wenn das Objekt der Begierde seinen Ursprung in der Vorstellung hat, nicht aber in der Körperlichkeit, dann lässt diese Begierde sich auch nur in der Vorstellung befriedigen. In der Tat verhalte es sich in Sachen Liebe nämlich so, dass nicht die "reale" Person aus Fleisch und Blut begehrt werde, sondern ein Bild von ihr. Dieses Phantasiebild lässt sich mit der materiellen „Wirklichkeit“ aber schwerlich in Einklang bringen (wenn überhaupt dann sowieso nur durch verharren in unendlicher Warteschleife). Ein Bedürfnis, das seine Wurzeln einer Phantasie verdankt, kann auch nur in der Phantasie befriedigt werden. Ganz analog der trivialen Tatsache (mit umgekehrten Vorzeichen), dass sich ein körperliches Bedürfnis z. B. Durst nicht durch die Imagination eines Trinkaktes aus einer imaginären Wasserflasche beseitigen lässt.

„Wir brauchen ein Manuskript, das uns verfehlt. So können wir uns lieben!“ (S. 8) führt Rois diese Idee weiter aus und macht einen ersten Lösungsvorschlag, um sich aus diesem Liebesdilemma zu befreien: Wenn erfüllte Liebe eben nur dadurch zu erreichen ist, dass im gegenseitigem Einvernehmen, zwei auf die jeweiligen Körper projizierten Vorstellungsbilder (also Manuskripte) geliebt werden, dann lieben wir uns halt auf diese Weise, na und? „Das muss doch nicht immer ich sein“ (S. 8). Einem Opfer der modernen Zeit mag dieser Lösungsvorschlag allerdings nicht so recht munden. „Nur wir beide sind nicht gemeint [...] du liebst mich ja nur in der Vorstellung.“ (S. 8) gibt Martin Wuttke postwendend zu bedenken. Agamben würde hierauf sicherlich einwenden, dass es da auch gar kein Ich gäbe, das hier gemeint sein könne und die Liebe in der Vorstellung, die stumme, vorsprachliche Liebe, die nichts von einer Subjekt-Objekt-Trennung weiß, die vollendete Liebe, die sich vollständig und abschließend im Moment ihres Eintretens genießt, die einzige sei, auf der sich überhaupt sinnvoller Weise der Begriff der Liebe anwenden ließe. Jeder liebe ja im Grunde genommen eh nur sein Vorstellungsprodukt, ob sich diese Liebe nun erfülle oder nicht. „Das Manuskript ist nicht das Problem [...], sondern dass wir es für uns selbst halten.“ (S. 34) Das Ich-Gespenst geht um ...

Leben im Selbstwiderspruch

Die Klammer für das Stück bilden die beiden immer wieder aufgeworfenen unterschiedlichen aber scheinbar zwingend zusammenhängenden Fragen: „Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben, und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen?“ und „Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den anderen aufhörte, mich zu lieben?“

Beide Fragen bilden sozusagen die theoretischen Stützpfeiler, aus denen Pollesch diesmal seine komplexe Diskursarchitektur zusammenzimmert. Das ganz große und das ganz kleine. Der private Schicksalsschlag und die historische Umwälzung werden zu einem rätselhaften Zusammenhang versponnen, der so etwas wie den roten Faden bildet – wenn auch einen nicht linearen, ausgefransten. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man jedoch einen

Zusammenhang in der Gegenüberstellung beider Fragen. Genauer gesagt, einen dialektischen Zusammenhang: Die Makro- und die Mikroebene unter ein Ganzes zu stellen, die Trennung, und damit den Widerspruch zwischen objektiven, historischen Ereignissen (hier: der Wechsel der Chinesischen Führung zum Kapitalismus) und subjektiven Erlebnissen (hier: das Zerschneiden einer Liebesbeziehung) aufzuheben, ist von Marx dialektischem Materialismus⁶ bekannt. Dieser spielt für die Bearbeitung beider Fragen im Stück eine genauso wichtige Rolle, wie die dazu sich gegensätzlich verhaltende titelgebende Phantasmatheorie von Agamben.

Dem Begriff des Phantasma und der Theorie des Dialektischen Materialismus ist gemein, dass beide aus einer erkenntnistheoretischen Teilung hervorgegangen sind⁷: Die Teilung von den Dingen „An Sich“ und den Abbildern, die wir uns von ihnen machen. Platon vollzog in seiner Ideenlehre die Trennung von der Idee, dem Eidos, als unveränderliche Wesenheit, welche nur der geistigen Schau zugänglich ist, und dem Eidolon, welches das von der Beschaffenheit der Sinne abhängige Abbild der Idee ist. Diese von Platon vollzogene Trennung von Idee und Bild, welche den meisten wohl durch die populäre Metapher des Höhlengleichnisses bekannt geworden ist, prägt bis heute das Denken⁸. Der Begriff des Phantasma taucht in diesem Zusammenhang als „Anschein“ auf, zu unterscheiden von dem Abbild. So ist der Anschein im Gegensatz zu dem von den Sinnen abhängigen Abbild noch mehr eine Schwundstufe des objektiv Schaubaren oder Erkennbaren, als es der durch die platonische Trennung eingeführte Begriff des Abbildes sowieso schon war, so wird der Begriff Phantasma dann auch im negativen Sinne als Hirnspinnweb oder Trugbild verwendet⁹. Er wird aber eben auch im positiven Sinne benutzt um die Fähigkeit des Menschen zur Imagination, der Vorstellungskraft mentale Bilder hervorzubringen, zu beschreiben.

Ebenfalls ist der Phantasma Begriff ein wichtiger Bestandteil der Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan. Er bezeichnet mit dem Begriff die psychische Repräsentation eines Objekts oder einer Situation, an die sich das Subjekt bildhaft erinnert. Er begreift den Menschen als ein Subjekt, in dem ab seiner Geburt mit der Trennung der symbiotischen Beziehung zur Mutter von vornherein ein Mangel angelegt ist. Dieses unvollständige Subjekt begehrt nach dem Anderen, um so seine Unvollständigkeit zu kompensieren¹⁰. Gleichwohl sei

⁶ Denn bei Marx gibt es keinen subjektiven Faktor der einer Objektiven Wirklichkeit gegenübersteht: Subjektivität und Objektivität sind bei Marx nur Seiten, Abstraktionen und Betrachtungsweisen der einen materiellen Wirklichkeit.

⁷ Wobei der dialektische Materialismus aus dem philosophischen Streit um diese Trennung hervorgegangen ist und diese letztlich überwinden will. Demgegenüber bezeichnet ein Phantasma immer das von der Sache selber abgetrennte oder die eigene Vorstellung, im positiven wie negativen Sinne.

⁸ Die Genese postmoderner Theorien geht deutlich auf die philosophische Strömung des subjektiven Idealismus zurück. Ein wichtiges gemeinsames Kennzeichen ist sicherlich die Transformation der Fragestellung von Objekt zum Verhältnis von Subjekt und Objekt. Vgl. Hyun Kang Kim: *Slavoy Zizek*, Wilhelm Fink, Paderborn 2009, S. 41: Hyun Kang Kim markiert für die Philosophie den Übergang von der Frage „Was ist der Gegenstand“ zu der Frage „Wie wird der Gegenstand ermöglicht“ bei Kant: „Diese Fragestellung Kants leitet folglich das Problem der Subjektivität in die objektive Welt ein.“ (ebd.).

⁹ Deswegen auch Scheinbar wenn es ist wie es scheint, und Anscheinend wenn es eben nur den Anschein von etwas hat, die dahinterliegende Sache allerdings damit nicht übereinstimmt.

¹⁰ Vgl. Hyun Kang Kim: *Slavoy Zizek*, Wilhelm Fink, Paderborn 2009, S. 50.

dieses Andere nach Lacan nie der wirklich Andere, sondern eben bloß die eigene Vorstellung des Anderen. „Unsere Libido braucht eine Illusion um sich zu erhalten“¹¹. schließt daraus der Lacanschüler Slavoj Žizek. Für Lacan sind also nur die eigenen Vorstellungen oder das was sich im Menschen abbildet interessant, und nicht die Sache selber¹².

S, gespielt von Sophie Rois, hat im Stück ihren Ex-Geliebten nur noch in der Vorstellung. Diese verteidigt sie vehement als einen möglichen Ort der Erfahrungsgewinnung, und will sich diesen „nicht als Wirklichkeitsminderung diffamieren lassen“ (S. 9). In Anlehnung an Giorgio Agamben wird danach gefragt, ob die eigene Vorstellung vielleicht nicht sogar der einzige Ort ist, an dem wir überhaupt Erfahrungen machen können (siehe oben).

Und vielleicht ist das auch der einzige Ort, an dem man wirklich verliebt sein kann. „Da die Liebe ihren Ort im Phantasma hat, begegnet die Begierde dem Objekt nie in seiner Körperlichkeit. Das macht sie vollendet. Die Grenzen zwischen der Begierde und ihrem Objekt sind vollkommen ausgelöscht.“ (S. 38-39) Pollesch rehabilitiert hier das mittelalterliche, aus der Minnelyrik bekannte Konzept der Vollkommenen Liebe als imaginiertes Ideal¹³. Darin erschien die vollkommene Liebe gerade vom tatsächlichen körperlichen Gegenüber abgelöst. Die ideale Liebe vollzog sich in der Minnelyrik also sozusagen im Phantasma. Dieses recht einsame allein sein mit der eigenen Vorstellung des Geliebten sei aber gerade eben nicht das tragische. Tragisch sei vielmehr, dass der Kapitalismus seine Widersprüche mit allgemeingültigen Geschichten über die Liebe zu kitten versuche, und mit dieser verallgemeinernden Inanspruchnahme gerade das Subjektive verfehle, welches eine nur in der eigenen Vorstellung möglichen Liebe aber doch gerade ausmache. (vgl. S. 37) An Stelle dessen binde der Kapitalismus an eine allgemeine Vorstellung der Liebe, die im bürgerlichen Dreiklang immer noch Monogamie, Ehe und Reproduktion bedeutet. „Die Liebe wird als ein Bereich ausgegeben, der alle vereint. Kaum redet jemand über die Liebe, fühlen wir uns alle sofort gemeint. Aber das ist das Missverständnis [...]“ (S. 36)

Pollesch verteidigt im Rückgriff auf diese Theorien radikal den subjektiven Aspekt der Erfahrung. Trotzdem verliert er, um damit zu Marx zurückzukehren, nicht die „eine materielle Wirklichkeit“ und so den ökonomischen Kontext als Ganzes aus dem Auge. Denn auch in Liebesdingen bedarf es der dialektischen Methode um das Ganze zu denken und den Betrug um die eigene Individualität aufzudecken: Ein Perspektivenwechsel zur Erschließung des Ganzen scheint unumgänglich. „Ich kann nicht nur einseitig denken [...] und deshalb verlassen wir, wenn wir lieben.“, sagt Martin Wuttke.

Im Kapitalismus, der sich einem paradoxen, dialektischen Denken verweigert¹⁴ – also einseitig denkt – bedarf es nach Pollesch wohl erst der Trennung um sich bewusst zu werden, dass man sich nur in der Vorstellung haben kann. Erst darüber wird in Polleschs

¹¹ Žizek, S.: *The pervert's guide to cinema*, USA, 2006.

¹² Lacan nennt dieses psychische Substitut in der Vorstellung des Menschen, das anstelle des Anderen tritt, Objekt klein a.

¹³ Vgl: Bein, T.: *Germanistische Mediävistik. Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, S.138-142.

¹⁴ Siehe: Boris Groys, *Das kommunistische Postskriptum*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006, S.80.

„Fantasma“ die Selbstbezüglichkeit der Liebe und des Begehrens bewusst. Denn: Vor der Trennung blieb man sozusagen mit *falschem Bewusstsein* der Illusion verhaftet wirklich zusammen zu sein. Zwei Menschen, die wenn sie sich verliebt anschauten, dachten, dass sie den Anderen tatsächlich meinten. Dabei berührten sie sich nach Pollesch nur mit Sätzen, die nicht die eigenen waren und hielten diese bereits unzählige Male zitierten Versatzstücke einer verallgemeinernden, sprachlichen Liebesikonografie für eine wirklich *eigene* Äußerung der eigenen Gefühle.

Mit der Trennung löst sich diese Illusion und an die Stelle tritt das Bewusstsein darüber, dass es kein tatsächliches Gegenüber (mehr) gibt, weil der Andere dann tatsächlich nur noch für einen in der Erinnerung – in der Vorstellung – als Geliebter existiert. Also in dem Medium, in dem die Liebe einzig vollkommen sein könne. Die paradoxe Bewegung ist also dieselbe, wie die, die die chinesische Führung dazu gebracht haben soll vom Kommunismus in den Kontext des Kapitalismus zu wechseln: Um die Liebe letztlich als vollkommene Liebe zu erhalten wird durch das paradoxe, gegensätzliche Handeln letztlich das eigentliche Ziel erreicht.

Genauso fraglich allerdings, ob und wann die chinesische Führung wohl gedenkt den nächsten Wechsel durchzuführen, bleibt wohl auch der Umstand, wie glücklich eigentlich jemand mit einer sprichwörtlich idealisierten Liebe werden kann, der sich als dialektischer Materialist begreifen möchte. Es wäre wohl im Sinne eines dialektischen, paradoxalen Denkens davon auszugehen, dass ein solches Denken eben versuchen muss solche Ambivalenzen auszuhalten, ja sogar dazu gezwungen ist, wenn es an seinen eigenen Maßstäben festhalten will¹⁵.

Pollesch lotet in *Fantasma* die philosophischen Extreme aus, um die eingangs gestellten Fragen nach der Liebe und dem Kommunismus flächendeckend abzuarbeiten. So ist es kein Zufall, dass gerade das Imaginäre, subjektiv Betroffene, im Vergleich, Unbedeutende der Liebe auf das Materielle, Objektive und historisch Übergeordnete der vermeintlichen Beendigung des Kommunistischen Projekts in Form der beiden Fragen aufeinander trifft. „Die Materialistische Dialektik denkt die Einheit von etwas und seinem Gegensatz.“ Die lacansche Betonung der nichtmateriellen, imaginären, eigenen Vorstellungen ist ein solcher Gegensatz zu Marx Blick auf das ökonomische Ganze.

In der paradoxen Kombination dieser beiden Denkschulen, die eigentlich unterschiedlicher nicht sein könnten, bleibt Pollesch zuletzt selber der Dialektik in seinem *Fantasma* treu.

¹⁵ Als ideologisch instrumentalisiertes Herrschaftsmittel, das zur Legitimation politischer Entscheidungen und Erklärung gesellschaftlicher Missstände diene, war das dialektische Denken kein Denken mehr, das auf Wahrheit zielte. Dass diese Logik die Bevölkerung in der Sowjetunion in einen Zustand der fundamentalen Unsicherheit versetzte, diskutiert auch Sebastian Huber mit René Pollesch im Programmheft zu „*Fantasma*: [...] die fundamentale Unsicherheit, die entsteht, wenn man nicht sicher sein kann, wann das nächste Mal „die Perspektive gewechselt“ wird: „Gerade denkt man noch, man würde die richtige Sprache sprechen, aber leider hat sie sich über Nacht schon wieder geändert. Und dieser „Fehler“ kann einen das Leben kosten.“ (Huber, „*Fantasma*“ Programmheft, 8).

Warum die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben hat...

Wie oben schon erwähnt, kreisen die Protagonisten in René Polleschs Stück „Fantasma“ immer wieder um die gleiche zentrale Frage: „Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen?“ (S. 2) Inhaltlich gleich, jedoch in anderer Formulierung, findet man diese Frage weitere dreimal im Stück. Lediglich der Akteur wird jeweils umbenannt. Mal wird „die chinesische Führung“ (S. 2) durch „die kommunistischen Parteien der Sowjetunion und Chinas“ (S. 4 und S. 41) ersetzt, dann ist es wieder nur „die Führung der chinesischen kommunistischen Partei“ (S. 5).

Dass diese Frage dem Zuschauer im Gedächtnis bleibt¹⁶, liegt wohl an der Vielzahl von Variationen, in welchen der Diskurs über den Wechsel vom Kommunismus zum Kapitalismus durch das Stück gereicht wird, zum Beispiel indem er ins Verhältnis mit dem Ende einer Liebesbeziehung gesetzt wird:

„Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den anderen aufhörte, mich zu lieben? Ich kann es mir nicht erklären. Es scheint auch keiner Logik zu folgen, also müssen wir es mit etwas zu tun haben, was auch die kommunistische Führung bewegt hat, den Übergang zum Kapitalismus zu unternehmen.“ (S. 3 f.),
 „Warum kann ich mir das nur so erklären? Die Liebe. Was ist mit der los? Warum kann ich mir die Liebe nur erklären mit dem Aufbau des Kapitalismus in China. [sic]“ (S. 14)

René Pollesch bezieht sich mit dieser Frage auf den Kunsthistoriker und Medientheoretiker Boris Groys, der ihr in seinem Buch „Das kommunistische Postskriptum“ nachgeht:

„Die Frage, warum die kommunistischen Parteien des Ostens, und allen voran die sowjetische und die chinesische kommunistische Partei, die Arbeit am kommunistischen Projekt eingestellt haben und statt dessen zum Aufbau des Kapitalismus in ihren Ländern übergegangen sind, kann nur dann beantwortet werden, wenn die Frage im Kontext der Materialistischen Dialektik behandelt wird.“¹⁷

Die Frage dient Pollesch als Anstoß zu einem Gedankenspiel. Er beginnt die Theorien Groys zu sezieren und bedient sich ihrer als Mittel zur Reflexion über die eigene Theaterarbeit. „Die großen Umwälzungen bringen einen vielleicht darauf, wie im Kleinen gedacht wurde.“ (S. 4) Nimmt man die Aussage ernst, versucht Pollesch aus dem Großen das Kleine zu lesen. Mit Blick auf den Makrokosmos versucht er den Mikrokosmos zu verstehen. Mit Hilfe von Groys geht er dabei zwei Fragen nach. In wie weit ist der Mensch limitiert oder begrenzt und welche Möglichkeiten gibt

¹⁶ Vgl. hierzu den Videoblog von www.nachtkritik.de zu den „Stücken 09“ in Mülheim, Schwerpunkt „Fantasma“: „<http://www.nachtkritik-stuecke09.de/index.php/component/content/article/64/271>“, min. 4:20 – min. 5:24, zuletzt gesichtet am 27. Juli 2009.

¹⁷ Siehe Boris Groys: *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a. M. 2006, S. 80.

es Limitierungen zu überwinden? Ebenso wie die „kommunistischen Parteien des Ostens“ das „kommunistische Projekt“ limitieren und damit die systemimmanente Limitierung überwinden.

Unter dem „kommunistischen Projekt“ versteht Groys: „Die Ökonomie der Politik zu unterstellen, um die Politik frei und souverän agieren zu lassen.“¹⁸ In der Umkehrung lässt sich daraus für ein kapitalistisches Projekt, bzw. den Kapitalismus schließen, dass darin die Politik der Ökonomie unterstellt werden soll, um die Ökonomie frei und souverän agieren zu lassen.

Das Problem im Kapitalismus sieht der Medientheoretiker darin, dass der Mensch sein eigenes Verhalten nur an das ökonomische Geschehen anpassen kann, während er sich im Kommunismus aktiv damit auseinandersetzt. Dies erklärt sich, wenn man Ökonomie und Politik auf ihr jeweiliges kommunikationstragendes Medium hin untersucht. Die Ökonomie funktioniert, laut Groys, im Medium Geld und operiert dadurch mit Zahlen, wohingegen die Politik im Medium Sprache funktioniert und mit Worten operiert.¹⁹ Der Diskurs der Politik findet keinen Anknüpfungspunkt mit dem Diskurs der Ökonomie. Beide werden durch unterschiedliche Medien geführt, deren Operanten inkompatibel zueinander sind. Was die Ökonomie jedoch nicht daran hindert die Sprache im Kapitalismus zu vereinnahmen und zur Ware zu machen. Waren können nicht sprechen, sie werden daran gemessen, ob sie sich gut verkaufen oder nicht. So verstummt die Sprache.²⁰

In diesem Rahmen reflektiert auch Pollesch seine Arbeit: „Werden die Inhalte, die man versucht zu vermitteln, überhaupt gehört? Ist es nicht so, dass sie von einem bürgerlichen Theaterpublikum sofort auf Erfolg und Misserfolg hin überprüft werden [...]?“²¹

Groys sagt: „Solange der Mensch unter den Bedingungen der kapitalistischen Ökonomie lebt, bleibt er grundsätzlich stumm, weil sein Schicksal nicht zu ihm spricht.“²²

Der Mensch, als sprachbegabtes Wesen, bedient sich in irgendeiner Form immer der Sprache, das ökonomische Geschehen steht ihm jedoch anonym gegenüber, weil es sich nicht in Worte fassen lässt, deswegen besteht keine kommunikative Basis. Ohne Austausch kann der Mensch das Geschehen nicht verändern und ist dazu gezwungen sich anzupassen. Daraus ergibt sich, dass der Kommunismus prinzipiell dem Kapitalismus unterlegen ist, da es für ihn keinen Anknüpfungspunkt zu ihm gibt. Die kommunistische Revolution, durch die eine Überschreibung der Gesellschaft vom Medium Geld zum Medium Sprache stattfinden soll, bleibt aus.²³

Hier setzt die Materialistische Dialektik, bzw. der Dialektische Materialismus²⁴ an. Als wichtigster Bestandteil der marxistisch-leninistischen Lehre bestimmte er die

¹⁸ Siehe Groys S. 7.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. ebd. S. 8.

²¹ Siehe „Wir sind schon gut genug! Ein Gespräch mit René Pollesch“, In: Programmheft 186 „Fantasma“, Burgtheater Wien, Spielzeit 2008/2009, S. 5.

²² Siehe Groys S. 7.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Während Boris Groys im gesamten Buch vom Dialektischen Materialismus spricht, wechselt er im letzten Kapitel zur Bezeichnung der Materialistischen Dialektik. Durch Deckungsgleichheit im Erklärungsmuster der Begriffe gehe ich nachfolgend von einer synonymen Bedeutung aus.

Führungslegitimation der „kommunistischen Parteien des Ostens“ und damit ihr Handeln.²⁵ Die Grundprämisse lautet: „Das Sein bestimmt das Bewusstsein.“²⁶ Mit dem Sein ist das Leben in seiner Gänze und Totalität gemeint. Das Leben in seiner Gänze führt zu Widersprüchen. Um diese Totalität mit ihren Widersprüchen zu fassen, wird versucht paradoxal zu denken. Nichts weniger als die Einheit und der Widerstreit der Gegensätze wird vom Dialektischen Materialismus angestrebt. „Deswegen will er, wenn er A sagt, sich nicht verbieten lassen, gleichzeitig Nicht-A zu sagen.“²⁷

A und Nicht-A bilden also laut Materialistischer Dialektik eine Einheit. Aus diesem Paradoxon leitet Groys die Überlegung ab, warum „die kommunistischen Parteien des Ostens“ vom Kommunismus zum Kapitalismus übergegangen sind:

„Wenn A ein Projekt ist, ist das Nicht-A der Kontext dieses Projektes. Das Projekt A immer weiter zu treiben bedeutet, einseitig zu agieren, weil dadurch der Kontext dieses Projekts, nämlich Nicht-A, für immer ignoriert wird. [...] Der Kontext eines Projekts wird zu seinem Schicksal, weil er die Bedingungen diktiert, unter denen das Projekt realisiert werden soll. Wer das Ganze anstrebt, soll vom Projekt zum Kontext übergehen.“²⁸

Wenn der Kommunismus als Projekt in seinem Kontext dem Kapitalismus überführt wird, so liegt das am Anspruch der Lehre der Materialistischen Dialektik, das Ganze anzustreben. Daraus ergibt sich auch die Feststellung, dass der Systemwechsel nicht auf äußere Umstände zurückzuführen ist, sondern vollkommen bewusst und beabsichtigt durchgeführt wurde.²⁹

Bei René Pollesch wird aus dem Kommunismus das Theater, der Kontext ist die Wirklichkeit:

„Wenn jetzt das Projekt eine Theatervorstellung ist, ist das Nicht-Projekt der Kontext dieses Projektes, also die Realität. Das Projekt Theatervorstellung immer weiterzutreiben bedeutete jetzt einseitig zu handeln, weil dadurch der Kontext, also die Realität für immer ignoriert wird. [...] Und schlimmer noch, der Kontext wird zum Schicksal des Projektes. Er diktiert nämlich die Bedingungen unter denen das Projekt stattfindet. Also ist der nächste Schritt in der Realisierung eines Theaterprojektes, der Übergang von der Theatervorstellung zur Realität, also das Ende der Theatervorstellung. Dadurch wird aber nicht unbedingt widerlegt, dass das ganze Projekt nicht doch weiter eine Theatervorstellung ist.“ (S. 27)

Laut Groys erhält ein Projekt, wenn es beendet, wenn es limitiert wird, einen „historischen Ort“ in Raum und Zeit. Erst dieser „historische Ort“ macht es möglich, dass ein Projekt wiederholt werden kann. Genau aus diesem Grund, der Präparierung zur Wiederholung, wurde vom Kommunismus zum Kapitalismus gewechselt.

²⁵ Vgl. Groys S. 35.

²⁶ Siehe ebd. S. 36.

²⁷ Siehe und vgl. ebd. S. 35 so wie S. 40.

²⁸ Siehe ebd. S. 80.

²⁹ Vgl. ebd. S. 10.

Im Gegensatz zum Bestreben der „kommunistischen Parteien“ werden Projekte in anderen Gesellschaften jedoch nicht bewusst beendet, hier laufen sie aus. Die beiden Hauptargumente, die der Medienwissenschaftler für dieses Auslaufen nennt, sind ökonomischer und biologischer Natur, d.h. entweder die Finanzierung wird gestoppt oder das Interesse am Projekt geht verloren, weil die Betreiber langsam „aussterben“.³⁰ Mit ähnlichen Problemen hat wohl auch der Theatermacher zu kämpfen. Wie kann das nächste Projekt finanziert werden, was passiert, wenn das Interesse ausbleibt.

Die „Parteien des Ostens“, deren Denken ein traditionell philosophisches ist,³¹ bedienen sich bei ihrem bewusst vorangetriebenen Systemwechsel der Metanoia. Dies meint den „Übergang von der eigenen, subjektiven Perspektive zur allgemeinen Perspektive, zur Metaposition.“³²

Boris Groys leitet die Metanoia als metaphysisches Phänomen ein. Er verweist auf die Idee der unsterblichen Seele, die fähig ist, sich von ihrem endlichen Körper zu transzendieren. Ohne Seele fehlt die Möglichkeit eine übergeordnete Position außerhalb des Körpers einzunehmen. Der Körper ist an die materielle Welt gebunden und diese bestimmt damit auch die Perspektive des Menschen. Dieser schafft sich „soziale Konstruktionen“, wie z.B. „*race*“, *class* und *gender*“, um sich zu orientieren. Die Konstruktionen können zwar dekonstruiert, letztlich aber nicht abgeschafft werden.³³

„Das Subjekt hat demnach bloß die Wahl, seine ihm durch seinen Körper [...] vorgegebene kulturelle Identität entweder unendlich weiter zu pflegen oder unendlich weiter zu dekonstruieren. Beide Unendlichkeiten sind aber, hegelianisch gesprochen, schlechte Unendlichkeiten, denn man weiß nicht, wie man sie limitieren, beenden soll.“³⁴

Um diese schlechte Unendlichkeit aufzulösen bedient sich Groys wieder der Materialistischen Dialektik. Der leblose Körper wird immer noch im Austausch mit seiner Umgebung wahrgenommen, nur die Form des Austausches ändert sich. Wenn man so will findet auch hier eine Metanoia statt, nur im umgekehrten Sinn: „Wo früher Seele war, ist jetzt Leiche geworden.“³⁵

Dies thematisiert Pollesch in seinem Stück, in Form des Bühnenbildes, der Geisterbahn. Der lebende Körper stellt sich in der Kirmesattraktion seiner Nichtexistenz. A und Nicht-A vereint in paradoxem Einvernehmen. Bei Pollesch fahren irgendwann die Untoten in der Besuchergondel und schauen in den Zuschauerraum.

Die Metanoia dient also dazu „die schlechte Unendlichkeit“ zu meiden, also nicht in alle Ewigkeit stur den gleichen Weg zu verfolgen³⁶: „Es ist wie bei der chinesischen Führung!

³⁰ Vgl. Groys S. 80.

³¹ Vgl. ebd. S. 35.

³² Siehe ebd. S. 82.

³³ Vgl. ebd. S. 83.

³⁴ Siehe ebd. S. 83.

³⁵ Siehe und vgl. ebd. S. 87.

³⁶ Vgl. ebd. S. 86.

Damit der Kommunismus nicht zur schlechten Unendlichkeit wird, muss er ganz im Sinne des Kommunismus zum Kapitalismus werden.“ (S. 27)

Durch die Metanoia wird strukturell eine neue Perspektive eingenommen. Die neue Perspektive ändert den Blick auf die Wirklichkeit. Die Wirklichkeit selbst wird dadurch gegebenenfalls verändert.

Ich, er oder sie? Oder: Zur Subjekt- und Gendertheorie des Fantasma

„St: Und schlimmer noch, der Kontext wird zum Schicksal des Projektes. Er diktiert nämlich die Bedingungen unter denen das Projekt stattfindet.“ (S. 27)

Der Kontext als Schicksal des Projekts; ob nun der Mensch selbst oder die Theatervorstellung als Projekt gedacht wird, immer wird das Projekt vom Kontext (fundamental) konstituiert.

„M: [...] Und weißt du... manchmal wenn ich vor dir stehe, denke ich auch und vor allem durch deine letzte sms, ich bin ein Projekt, das du der schlechten Unendlichkeit entrissen hast [...].“ (S. 4)

„M: Wenn jetzt das Projekt eine Theatervorstellung ist, ist das Nicht-Projekt der Kontext dieses Projektes [...].“ (S. 27)

Dass ein Theaterprojekt von dem ihn umgebenden Kontext – Ort, Zeitpunkt der Aufführung, Anzahl/sozialer Status/Sitzordnung des Publikums etc. – bestimmt wird, leuchtet noch ohne weiteres ein, doch ist nicht ohne zusätzliche Erläuterungen klar, was es bedeutet den Menschen als Projekt zu begreifen, dessen Schicksal der Kontext ist. Warum ist der Kontext das Schicksal des Projekts? Determiniert der Kontext das Projekt? Kann das Projekt ohne Kontext nicht existieren oder gibt es überhaupt ein Projekt ohne Kontext? Einen Zugang zu dieser Problematik bietet die *Subjekttheorie* der amerikanischen Philosophin Judith Butler.

Butler verneint die – noch in der Moderne geteilte – Idee eines autonomen Subjektes und betont hingegen, dass Subjekte erst in Diskursen hervorgebracht werden und deshalb als Konstrukt, die aus der Praxis entstehen, gelesen werden müssen³⁷. Butler übernimmt den Begriff des Diskurses aus dem Werk Michel Foucaults. Foucault unterscheidet drei Ebenen des Diskurses: 1. Der Diskurs (im Singular), als das allgemeine Gebiet aller Aussagen, 2. der Diskurs (im Plural) als individualisierbare Gruppe von Aussagen, die einem spezifischen Diskurs angehören und ihn konstituieren und 3. der Diskurs als regulative Praxis, die ein

³⁷ Vgl. Butler, Judith.: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1991, S. 212: „Die Identität als Praxis, und zwar als *Bezeichnungspraxis* zu verstehen, bedeutet, die kulturell intelligiblen Subjekte als Effekte eines regelgebundenen Diskurses zu begreifen, der sich in die durchgängigen und mundanen Bezeichnungsakte des sprachlichen Lebens einschreibt.“; Butler, Judith.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin Verlag. Berlin, 1997, 298: „Wo ein »Ich« vorhanden ist, [...] da ist zuerst ein Diskurs, der dem »Ich« vorhergeht und es ermöglicht [...]“

bestimmtes Feld von Aussagen hervorbringt.³⁸ Wie bringt nun der Diskurs, den man mit Pollesch auch als Kontext bezeichnen könnte, das Subjekt, in Polleschs Sprache das Projekt, hervor? Wie wird der Diskurs zum Schicksal des Subjekts?

Der Diskurs ist ein Bereich, in dem Macht wirksam wird. Im Foucaultschen Sinne versteht Butler Macht als positiven, d.h. hervorbringenden, produktiven und zugleich planen Begriff³⁹: Macht bringt mittels der Diskurse die gesellschaftlichen Subjekte erst hervor.⁴⁰ Das vordiskursive Individuum kann nicht erkannt werden, da ein Individuum erst aufgrund einer ihm geltenden sprachlichen Bezeichnung Teil des Diskurses wird. Für diese sprachlichen Bezeichnungen führt Butler den von John L. Austin entlehnten Begriff der Performativa ein. Der Begriff der Performativa vereint zweierlei: Zum einen sind Performativa im Sinne Austins Sprechakte mit denen wir sprechend handeln: „Fälle [...] in denen etwas *sagen* etwas *tun* heißt; in denen wir etwas tun, *dadurch daß* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen.“⁴¹ Die Äußerung „Ich hab eine historische Form. Und ich wünschte, ich hätte sie nicht.“ (S. 27) bezeichnet die Handlung des Wünschens, genauso wie die Äußerung „Und wir brechen es ab, und gehen zur Realität über.“ (S.28) gleichzusetzen ist mit dem Vollzug der Handlung des Abbrechens: der Vollzug der Äußerung ist zugleich der Vollzug der Handlung und dadurch verändert sich etwas in der Wirklichkeit. Performativa bezeichnen demnach Sprechakte, denen nicht nur der Status einer Äußerung, sondern zugleich auch der einer sozialen Tatsache zukommt.⁴² Zum zweiten bezieht sich Butlers Verständnis der Performativa auf Jacques Derridas „Begriff“ der *Iterabilität*. Diese bezeichnet nicht allein eine Wiederholung, eine Produktion identischer Zeichen, sondern eine Wiederholung der „identischen“ Zeichen in der Veränderlichkeit. Die Äußerung „Warum kann ich mir das nur so erklären?“ wird mehrmals (mit leichten Abänderungen) im Text wiederholt (vgl. S. 3, 14, 15, 20) Jedoch bleibt die Bedeutung dabei nicht gleich, sondern verschiebt sich und bricht mit den vorherigen Kontexten. Einmal bezieht sich die Frage bspw. auf die Liebe, welche nur mit dem „Aufbau des Kapitalismus“ (S.14) erklärt werden kann und ein andermal steht sie im Kontext der Vernunft, um deren Willen zum Kapitalismus übergegangen wird (vgl. S. 15). Es ist die Zitathaftigkeit, die Iterierbarkeit der Performativa, auf die es Derrida ankommt:

„Könnte eine performative Aussage gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine „codierte“ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe

³⁸ Vgl.: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): *Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Metzler. Stuttgart, Weimar, 2008, S. 233-237.

³⁹ Vgl. Foucault, Michel.: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1983, S. 94: „Die Machtbeziehungen verhalten sich zu anderen Typen von Verhältnissen (ökonomischen Prozessen, Erkenntnisrelationen, sexuellen Beziehungen) nicht als etwas Äußeres, sondern sind ihnen immanent. [...] [W]o sie [die Machtbeziehungen; d.V.] eine Rolle spielen, wirken sie unmittelbar hervorbringend.“

⁴⁰ Vgl.: Butler, Judith.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2001, S. 9: „[D]ie Macht, die zunächst von außen zu kommen und dem Subjekt aufgezwungen und es in die Unterwerfung zu treiben schien, [nimmt] eine psychische Form an, die die Selbstidentität des Subjekts ausmacht.“

⁴¹ Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Reclam. Stuttgart, 2002, S. 35

⁴² Beispiele: „Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau.“, „Ich taufe das Schiff auf den Namen X.“, „Ich erkenne sie hiermit zum X.“ etc.

vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als „Zitat“ identifiziert werden könnte?“⁴³

Denn gerade diese Zitathaftigkeit/ Iterierbarkeit, die sich in der Iterabilität mit der Veränderung verbindet, bewirkt, dass ein Zeichen mit jedem Kontext brechen und andere Bedeutungen hervorbringen kann.

Somit lässt sich zusammenfassen, dass Polleschs (menschliche) Projekte schicksalhaft an ihren Kontext gebunden sind, da sie erst durch den Kontext, den Diskurs, zu Projekten, Subjekten werden. Erst innerhalb des Diskurses werden sie *angerufen*, d.h. sprachlich bezeichnet. Der Begriff des *Anrufens* verweist auf die *Theorie der Anrufung* des französischen Philosophen Louis Althusser, welche großen Einfluss auf Butlers Subjekttheorie ausübte. Althusser entwickelt in seinem Text *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, eine Theorie, welche davon ausgeht, dass die Ideologie die Individuen als Subjekte anruft.

„Wir behaupten [...] daß, die Ideologie in einer Weise »handelt« oder »funktioniert«, daß sie durch einen ganz bestimmten Vorgang, den wir *Anrufung* (interpellation) nennen, aus der Masse der Individuen Subjekte »rekrutiert« (sie rekrutiert sie alle) oder diese Individuen in Subjekte »transformiert« (sie transformiert sie alle).“⁴⁴

Erst die Performativa als sprachliche Bezeichnungen des Diskurses, als eine Wirkungsweise der Macht, bringen die Subjekte bzw. Projekte hervor und erst als Subjekte sind Individuen sozial erkennbar und können als Teil der Gesellschaft anerkannt werden. Gleichzeitig kommt es innerhalb der Subjektivierung der Individuen jedoch zu einem Akt der Unterwerfung: Sie werden von anderen Identitätsformen abgetrennt, die nicht mit den ihnen zugeteilten übereinstimmen. Die Anrufung „Jane!“ (S. 2) bspw. bringt nicht nur das Subjekt hervor, sondern unterwirft es gleichzeitig der heterosexuellen Norm: Jane als Name für eine Frau beinhaltet einmal das Gebot sich „frauenhaft“ zu verhalten und gleichzeitig trägt der Name das Verbot in sich, als Frau keine andere Frau zu lieben.⁴⁵ Subjektivierung bedeutet somit nicht nur die (zwanghafte) Annahme einer normierten Identität, sondern zugleich auch den Verlust der Identifikation mit anderen Identitäten, welche ausgeschlossen und verworfen werden und somit das (konstitutive) Außen der eigenen Identität bilden. Doch wie bereits erläutert, versteht Butler unter Performativa nicht nur, dass sie durch ständige Wiederholung der Normen soziale Tatsachen schaffen, sondern dass sie, aufgrund der Wiederholung verbunden mit der Veränderlichkeit, auch die Möglichkeit eröffnen, dass sprachliche Bezeichnungen mit Kontexten brechen, sie verschieben und ändern können, kurz: es ergibt sich die Chance zur Subversion.

⁴³ Derrida, Jacques.: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Derrida, Jacques.: *Limited Inc.* Hrsg. von Engelmann, Peter Passagen Verlag. Wien, 2001, S. 40.

⁴⁴ Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie.* VSA. Hamburg, Westberlin, 1977, S. 142.

⁴⁵ Vgl.: Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen.* Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2009, 319-321.

Die Möglichkeit zur subversiven Unterlaufung der zugeteilten Identitäten kann bei Pollesch in Anknüpfung an das erwähnte Beispiel („Jane!“) erläutert werden: Die soziale Geschlechtsidentität oder auch einfach *Gender*, ist ein Beispiel für eine Identität, welche das Individuum im Prozess der Subjektivierung zugeordnet bekommt. Bereits das „Es ist ein Mädchen/ Junge“ des Arztes, muss als Imperativ „Sei ein Mädchen/ Junge“ gelesen werden.⁴⁶ Althusser geht sogar noch weiter und stellt die These auf, dass das Individuum schon vor der Geburt seine Geschlechtsidentität zugeteilt bekommt:

„Noch bevor das Kind geboren ist, ist es immer-schon Subjekt, weil es in und durch die spezifische familiäre ideologische Konfiguration, in der es nach der Zeugung »erwartet« wird, zum Subjekt bestimmt ist. Es versteht sich von selbst, daß diese familiäre ideologische Konfiguration – bei aller Einmaligkeit – fest durchstrukturiert ist und daß in dieser unerbittlichen, mehr oder weniger »pathologischen« Struktur [...] das ehemalige Subjekt [...] »seinen« Platz »finden« muß, d.h. zu dem sexuellen Subjekt (Junge oder Mädchen) werden muß, das es bereits von vorne herein ist.“⁴⁷

Das Geschlecht/Gender ist ein Konstrukt, welches durch ständige Wiederholung als *natürliche* Identität angenommen und stabilisiert wird. Die Wechsel in der Ansprache zwischen Martin Wuttke und Sophie Rois, welche sich abwechselnd mal als Jane, mal als Frank, unabhängig von ihrem biologisch (zugeordneten/ konstruierten) Geschlecht (sex) anreden (vgl.: 2/3, 5-7, 19, 28, 40) und auch von den anderen Schauspielern unterschiedlich angerufen werden, stören die Stabilität und stellen sie in Frage. Deshalb können sie als Strategien der Subversion, d.h. als Ergreifen der Chance die sich durch die Iterabilität ergibt, gelesen werden: die Ordnung des heteronormativen Diskurses, welcher durch Pollesch im folgenden Dialog parodiert wird:

S: Ähm, er ist ein Weißer...

M: Wal? Eisbär?

S: Nein, nein, ein weißer Mann. Mit Schnurrbart. Etwa 1,90m groß.“ (S. 5/6),

wird durch die *falschen/queeren* Performativa aufgebrochen und verschoben, es kommt, um mit Butler zu schließen, zum *gender trouble*.

Leben und Tod! Oder: Erörterungen zu Polleschs Biopolitik

Die Thematik des Lebens oder deutlicher, das Verhältnis zwischen Leben und Tod, nimmt in Polleschs Text eine zentrale Rolle ein: Ist es besser in einer Gesellschaft zu leben, die Leben macht und sterben lässt, oder vice versa in einer, die Leben lässt und sterben macht?

⁴⁶ Vgl.: Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2006, 80; Butler, 1993, 29, 318/319, 325.

⁴⁷ Althusser, 1977, 144.

„M: [...] Welche Stellung hat denn das Leben in einem Staat, der herrscht, indem er Leben macht und sterben lässt?

S: Da würde ich aber eine Gesellschaft vorziehen, die Leben lässt und sterben macht...“ (S. 29)

Dieser von Pollesch inszenierte Dialog spielt auf eine Formulierung Foucaults an, die sich in „Der Wille zum Wissen“ beinahe wortgetreu findet.

„Man könnte sagen, das alte Recht [des Souveräns, d.V.] sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*, wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*.“⁴⁸

Diese kurze Formel Foucaults ist ein Ergebnis seiner historischen Analyse, die den Übergang zu einer neuen Machtstruktur beschreibt, hin zu einer Macht leben zu lassen: der Biomacht.⁴⁹ Das alte Recht war ein Recht des Souveräns sich selbst zu verteidigen. Wird das Recht, das ihn beschützt, von einem Delinquenten gebrochen, so hat der Souverän das Recht ihn zu töten. Es kommt im Übergang zur Moderne zu einer Abnahme von Praktiken wie beispielsweise der Todesstrafe, im Kontrast zu immer mehr Menschen, die in Kriegen sterben. Die alte Macht richtet sich direkt auf den Körper: martert, foltert, tötet. Doch wie lässt sich die Funktionsweise der neuen Macht verstehen? Oder um mit Pollesch zu fragen: „Was ist denn mit dem Versprechen dieser sich abzeichnenden Biomacht, sich um das Leben selber zu kümmern?“ (S. 29) Die neue Macht richtet sich in anderer Weise an den Körper, versucht ihn gefügig und produktiv zu machen. Hierbei geht es um die Entwicklung von Strategien und Techniken die sich um Produktivität des Lebens bemühen. Das heißt, sie „kümmert“ sich um das Leben, indem sie es erhält und verfügbar macht. Fabriken brauchen funktionierende Arbeiter, Kriege brauchen funktionierende Soldaten. Diese Entwicklung, hin zu einer Macht zum Leben, hat sich Foucault zufolge in zwei Hauptformen vollzogen, die jedoch keine Gegensätze bilden, „sondern eher zwei durch ein Bündel von Zwischenbeziehungen verbundene Pole.“⁵⁰ darstellen. Zum einen bildet sich mit dem Einsetzen der Arbeitsgesellschaft, der Herausbildung der kapitalistischen Produktion eine Form der Disziplinierung, die danach trachtet die Körper so produktiv wie möglich zu machen. Die Orte dieser Disziplinierung sind das Gefängnis, die Schule, die Kaserne, die Internate, die Fabrik sowie die psychiatrischen Anstalten. Zum anderen entsteht eine wohlfahrtsstaatliche Fortpflanzungspolitik. Auf dieser Ebene geht die erläuterte Disziplinierungspolitik einher mit der Erklärung der „Sexualität“ als entscheidender Faktor für die Persönlichkeitsentwicklung. Bevölkerungsstatistiken, Gesundheitsniveaus, usw. Diese werden entwickelt und regulative Maßnahmen eingeführt. Gesundheit und Hygiene beginnen einen immer größeren Raum einzunehmen. Das Konzept der Biomacht wird in „Fantasma“ immer nur fragend erörtert. (Vgl.: S. 29)

Das Konzept des Souveräns wird dagegen von Pollesch spielerisch in den Text eingearbeitet, indem er Sophie Rois die Verfechterin der alten Macht spielen lässt und durch das Instrument der Macht sterben zu machen, eine 45er Magnum, in die Position des Souveräns erhebt.

⁴⁸ Foucault, Michel.: *Der Wille zum Wissen*. Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1977, S. 134.

⁴⁹ Zu Foucaults Machtbegriff siehe „Ich, er oder sie? Oder: Zur Subjekt- und Gendertheorie des Fantasma“.

⁵⁰ Foucault, 1977, S. 134.

„Da würde ich aber eine Gesellschaft vorziehen, die Leben lässt und sterben macht... Einen fliehenden Verdächtigen wegzupusten mit meiner 45er Magnum, war immer das größte für mich. Es war echt toll. Naja, wer fände das nicht toll?“ (S. 29)

Verbal begeht sie den Mord an fünf Schauspielern der Shakespeare im Park-Produktion von „Julius Cäsar“.

„S: Ja, aber wenn ich sehe, wie fünf Verrückte in Laken gehüllt mitten im Park einen unschuldigen Mitbürger umbringen, erschieße ich die Kerle. Das ist meine Politik.“ (S. 29)

Foucaults Paradigmenwechsel, weg von der Macht des Souveräns, beginnt in der Mitte des 18. Jh. und so scheint es kein Zufall zu sein, dass Pollesch die alte Macht des Souveräns im Text an Ludwig XV bindet, dessen historische Einordnung genau in die Phase des Auftauchens von regulierenden Kontrollen des Gattungskörpers Mensch fällt. Sein Nachfolger Ludwig der XVI wurde in Folge der französischen Revolution hingerichtet und somit war Ludwig der XV der letzte souveräne Herrscher Frankreichs. Biomacht und Biopolitik sind primäre Phänomene kapitalistischer, demokratischer Gesellschaften und so nimmt es auch nicht wunder, dass Foucault eine direkte Beziehung zwischen Liberalismus und Biopolitik sieht.⁵¹

„Sa: [...] Die Instrumente mit denen frühere Herrscher das Sterben machten sind klar, die 45er Magnum!

M: Ja genau, wie Ludwig XV. in Madame Dubarry! Vielleicht ist das Stück gar nicht so schlecht!“ (S. 30)

Schlusswort

Die Essays haben exemplarisch gezeigt, dass Polleschs Stücke trotz aller Unterhaltungskraft hochgradig theoretisch beladen sind und durch ihre Dichte immer wieder zu neuen Interpretationsversuchen einladen. Auch Pollesch selbst ist sich des Anspruches, den seine Stücke an den Zuschauer stellen, bewusst. Jedoch sieht er dies nicht als Nach- sondern als Vorteil. Ein „beruhigendes“ Schlusswort des Dramatikers zu dieser Problematik:

„Ich glaube trotzdem nicht, dass wir mit dem Gestus der Unterwerfung auftreten, den das Publikum gewohnt ist. Die Frage ist, ob man uns vorwerfen kann, dass Ihnen Ihre Bildungslücken Panik machen. Wir sind es gewohnt, alles verstehen zu müssen, dabei hat jeder irgendwo Lücken! [...] Wir setzen nicht voraus, dass die Zuschauer alles wissen müssen, um uns zu verstehen. [...] Wir müssen dafür sorgen, dass wir Sehhilfen bekommen für die Wirklichkeit. Es geht um das real gelebte Leben!“⁵²

⁵¹ Vgl.: Foucault, Michel: „Die Geburt der Biopolitik“. In: Foucault, Michel. *Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von. Defert, Daniel / Ewald, Francois. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2003, S. 1020-1028.

⁵² „Ich bin der Antiromantiker“ René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure im Gespräch mit Wolfgang Kralicek. In: Pollesch, 2009, 358.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2004.
- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. VSA. Hamburg, Westberlin, 1977.
- Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Reclam. Stuttgart, 2002.
- Bein, Thomas: Germanistische Mediävistik. Eine Einführung. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 1998.
- Butler, Judith.: Das Unbehagen der Geschlechter. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1991.
- Butler, Judith.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin Verlag. Berlin, 1997.
- Butler, Judith.: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2001.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2006.
- Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2009.
- Derrida, Jacques.: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Derrida, Jacques: Limited Inc. Hrsg. von Engelmann, Peter. Passagen Verlag. Wien, 2001.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1983.
- Foucault, Michel: „Die Geburt der Biopolitik“. In: Foucault, Michel. Schriften. Bd. 3. Hrsg. von. Defert, Daniel / Ewald, Francois. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2003.
- Groys, Boris: Das kommunistische Postskriptum. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2006.
- Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart, Weimar, 2008.
- Kim, Hyun Kang: Slavoy Zizek. Wilhelm Fink. Paderborn, 2009.
- Pollesch, René: Fantasma. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 2008.
- Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 2009.
- Zizek, Slavoj: The pervert's guide to cinema. USA, 2006.

<http://www.nachtkritik-stuecke09.de/index.php/component/content/article/64/271>

Programmheft 186 „Fantasma“, Burgtheater Wien, Spielzeit 2008/2009.

Autoren und Mitarbeiter der Ausgabe

David-Christopher Assmann. B.A., M.Ed., M.A.. Kollegiat des Deutsch-Italienischen Promotionskollegs der Universitäten Bonn und Florenz. Studium der Germanistik, Sozialwissenschaften und Erziehungswissenschaft an der Universität Bielefeld und der Germanistik/Literalitätsforschung an den Universitäten Bielefeld und Basilicata.



Anna Beughold. Nach dem Abitur Lehramtsstudium für Gymnasien und Gesamtschulen der Fächer Germanistik und Kunst an der Universität Duisburg-Essen. Tutorate in der Literaturwissenschaft. Abschluss des Studiums im Sommersemester 2009 mit dem Ersten Staatsexamen. Beginn der Promotion in der Literaturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen ab dem Wintersemester 2009/2010. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie:

Erb, Andreas (Hg.): Georg Büchner: Lenz. Textedition mit Materialien. Stuttgart 2006. (Mitarbeit)
Beughold, Anna: Grenzüberschreitungen zwischen Wirklichkeit und Wahn, Rettung und Zerstörung – Georg Heyms Novelle „Der Dieb“. In: mauerschau 1/2008. Duisburg 2008, S. 16-25.



Harry Blum. Ausgebildeter Schauspieler und Regisseur, langjährige Tätigkeit in Film, Fernsehen und Theater. Studium der Germanistik, Sportwissenschaft und Anglistik in Freiburg und Duisburg-Essen. Tutorat Literaturwissenschaft.

Bibliographie:

Programmheft zu „Der Disney Killer“ von Philip Ridley. Horizonttheater Köln 1998.
Erb, Andreas(Hg): Lenz. Texteditionen mit Materialien. Stuttgart 2006. (Mitarbeit)
„It don't mean a thing if it ain't got that swing!“ Der Theaterkünstler Herbert Fritsch ist im Ruhrgebiet angekommen. In: Grimm, Jürgen & Ißler, Roland (Hg): Theater über Tage. Jahrbuch für das Theater im Ruhrgebiet. Jg. 2009



Sebastian Brohn. Sebastian Brohn ist Sozial- und Theaterpädagoge und inszenierte zuletzt gemeinsam mit Anna Koch „Ein Menschenbild, das in seiner Summe null ergibt“ und übernahm die Co- Regie für „Der Himmelblaue Speck“ im Autonomen Zentrum Mülheim. Darüberhinaus ist er Gründungsmitglied der AZ-Theatergruppe und von „sous les pavés“, der Konzeptgruppe für audiovisuelle Lebensbereicherung.



Oliver Clemens. Nach der Ausbildung zum Krankenpfleger Abitur auf dem zweiten Bildungsweg und anschließendes Studium der Germanistik und Philosophie an der Uni Duisburg-Essen.

Chiara Conterno. Geb. 1981. Nach dem Abitur (2000), Studium der Fächer Germanistik und Anglistik an der Universität Padua. 2005 - 2006 Stipendiatin der Partnerschaft zwischen der Universität Padua und der Universität Würzburg. Seit 2007 Doktorandin in Germanistik an der Universität Padua; WS 2008/2009 an der LMU München über ein Erasmus - Stipendium für Doktoranden. Seit SS 2009 Doktorandin im Cotutelle – Verfahren zwischen der Universität Padua und der LMU München.



Philipp Engel. Geboren am 02.03.1983. Autor der Wochenzeitung Jüdische Allgemeine; Veröffentlichungen in der Jüdischen Zeitung und der Evrejskaja Gazeta. Von 10/2007 bis 4/2009 Tutor am Institut für Philosophie der Ruhr-Universität Bochum. Seit 10/2008 M.A.-Studium der Philosophie und Literatur und Medienpraxis an der Universität Duisburg-Essen.

Bibliographie (Auswahl):

Fassbinders ewiger Jude: Der Müll, die Stadt und der Tod. In: Jüdische Allgemeine. Wochenzeitung für Politik, Kultur, Religion und Jüdisches Leben, Nr. 38/09 | 17. September 2009.

„Keine große Bereitschaft“. Interview mit György Konrád über Osteuropas Erinnerung an Krieg und Holocaust. In: Jüdische Allgemeine. Wochenzeitung für Politik, Kultur, Religion und Jüdisches Leben, Nr. 37/09 | 10. September 2009.

„Alle wurden abtransportiert“. Interview mit Daniel Kehlmann über seine jüdische Familiengeschichte und die Schoa als Romanthema. In: Jüdische Allgemeine. Wochenzeitung für Politik, Kultur, Religion und Jüdisches Leben, Nr. 35/09 | 27. August 2009.

Uwe Tellkamp über die DDR, den Finanzkapitalismus und sein nächstes Buch. Veröffentlicht am 17.02.2009 im Internet: <http://www.ruhrbarone.de/uwe-tellkamp-bestseller-autor-und-gewinner-des-deutschen-buchpreises-uber-die-ddr-den-finanzkapitalismus-das-schreiben-und-sein-nachstes-buch/>



Jens-Folkert Folkerts. Nach dem Abitur in Vlotho, Beginn des Studiums „International Tourism Management“ am Euro Business College in Bielefeld. Im SS 2005 Wechsel zum Studiengang Germanistik (Hauptfach) Anglistik und Kommunikationswissenschaften an der Uni Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.



Jörn Freriks. Geboren 1979 in Essen, besuchte dort von 1990 bis 1999 das Helmholtz-Gymnasium und studiert seit 2002 Germanistik und Philosophie an der Universität Duisburg-Essen. Zur Zeit bereitet er sich auf seine Magister-Prüfungen vor.



Christian Gardt. Christian Gardt ist Student an der Universität Duisburg-Essen, eifriger Theatergänger und von Zeit zu Zeit in unterschiedlichen Theaterprojekten tätig.

André Gasch. Nach dem Abitur 2004 Magisterstudium der Germanistik und Philosophie an der Universität Duisburg-Essen. Im März/April 2008 Praktikum am Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS), seitdem Teilnehmer der Diskurswerkstatt.

Bibliographie:

Gasch, André: Jenseits von Sein und Subjekt. Dekonstruktiver Feminismus im Text und auf der Bühne. In: mauerschau 1/2009, S. 17-26.



Bettina Gröber M.A.. Geboren am 08.12.1981; 2001 – 2007: Studium Deutsche Philologie/ Politikwissenschaft (M.A.) an der Universität Regensburg; 2007: Magistra Artium Deutsche Philologie/Politikwissenschaft; seit 2007: Promotion zum Thema ‚Die Regensburger statlegend: Editionen und Kommentar‘; seit 2007: Freie Journalistin; 2007-2009: Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Ältere deutsche Literaturwissenschaft Prof. Dr. Edith Feistner/ Universität Regensburg.

Wissenschaftliche Arbeiten und Publikationen:

Magisterarbeit: ‚Zwischen Idealität und Individualität: Die Entwicklung individueller Darstellung in Gottfrieds von Straßburg Tristan und Wolframs von Eschenbach Parzival‘ (2007)

Aufsatz: ‚Die Regensburger statlegend: Zur literarischen Konstruktion urbaner Erinnerungsräume‘. In: (erscheint im Herbst 2009)

Tagungsreferat: ‚res factae versus res fictae: Konrad von Megenberg und seine überlieferungsgeschichtliche Relevanz für die Lektüre der Regensburger statlegend‘ (Tagung „Konrad von Megenberg (1309 – 1374): ein spätmittelalterlicher ‚Enzyklopädist‘ im europäischen Kontext“ 27. – 29.08.2009, Regensburg) (Aufsatz erscheint in Band 18 des Jahrbuchs der Oswald von Wolkenstein- Gesellschaft)



Sunke Janssen. Geboren 1981. Nach dem Abitur am Maria- Wächtler- Gymnasium in Essen Aufnahme des Studiums der Praktischen Sozialwissenschaften und der Germanistik an der Universität Essen, jetzt Duisburg- Essen. Später Studienfachwechsel der Praktischen Sozialwissenschaften in Kommunikationswissenschaften. Tätigkeit als Texter für diverse Projekte. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“, 2009 Übernahme der Herausgeberschaft.



Andrea Lax-Küten. Andrea Lax-Küten studierte deutsche und ungarische Philologie in der Slowakei an der Komenský Universität Bratislava. Nach dem Magisterstudium arbeitete sie als Sprachdozentin am Goethe Institut in Bratislava. Seit 2003 Promotionsstudium in der Germanistik in Bratislava und Essen. Im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Universität Duisburg-Essen unterrichtet Andrea Lax-Küten Deutsch als Fremdsprache und Ungarisch und ist als DaF-Dozentin am Institut für Kultur und Sprache in Essen tätig.

Linda Leskau. Nach dem Abitur Magisterstudium Germanistik (HF), Philosophie (NF) und Kommunikationswissenschaft (NF) an der Universität Duisburg-Essen. Nach dem Grundstudium Urlaubssemester für ein Praktikum im Kulturzentrum „Estación Mapocho“ in Santiago de Chile mit anschließender Reise durch Südamerika. Während des Hauptstudiums Praktikum beim Goethe Institut in Montevideo/Uruguay Ende des Jahres 2008. Studentische Hilfskraft und Tutorin im Bereich Literaturwissenschaft. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie:

- „Das Spiel des Lebens“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 9: Allgemeiner Teil / Teil 10: 11. September. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2005
- „Liebeslügen“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 11: Allgemeiner Teil / Teil 12: Das Unverzichtbare. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2006
- „Herzbewegend“. In: Die besten Gedichte 2007. Ausgewählte Gedichte aus der Frankfurter Bibliothek. Frankfurter Literaturverlag. Frankfurt a.M. 2007
- „Du“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 13: Allgemeiner Teil / Teil 14: Das Erbe / Das Zeichen. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2007
- „Die Montague-Grammatik“. In: Mauerschau 1/2008 - Grenzüberschreitungen
- „Zeit-weile“. In: Frankfurter Bibliothek – Jahrbuch für das neue Gedicht. Teil 15: Allgemeiner Teil / Teil 16: Der Augenblick. Brentano-Gesellschaft. Frankfurt a.M. 2008
- „Parasitärer Befall. Zur Dekonstruktion der Sprechakttheorie“. Gemeinsam mit: Clemens, Oliver. In: Mauerschau 3/2009 – Konstruktion/Dekonstruktion



Eva Lindemer. Nach dem Abitur Lehramtsstudium der Fächer Germanistik und Geschichte an der Universität Siegen. Nach dem zweiten Semester Wechsel an die Universität Essen, später Universität Duisburg-Essen, und bald darauf auch Studienwechsel unter Beibehaltung der Fächer in das Magisterstudium. Studentische Hilfskraft in der Germanistik der Universität Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“, seit 2009 Mitarbeit beim Online-Magazin Kochbuch-Couch (<http://www.kochbuch-couch.de/>).

Bibliographie:

- Lindemer, Eva: Der Pfaffe im Maere. Literarische Standes- und Normüberschreitungen geistlicher Würdenträger. In: mauerschau 1/2008. S. 63-80.
- Rezension zu: Geier, Manfred: Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors (Hamburg 2006), in: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 73 (2007), S.153-157.
- Renzenzation zu: Kürschner, Wilfried: Taschenbuch Linguistik. Ein Studienbegleiter für Germanisten (3. Aufl.) (Berlin 2007) http://www.linse.uni-due.de/linse/rezensionen/buecher/lindemer_kuerschner.html.
- Rezension zu: Menzel, Kirsten: „Zuhören für Fortgeschrittene. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse ‚guten Zuhörens‘ und gesprächspsychotherapeutischer Kommunikation“ (Duisburg 2008), http://www.linse.uni-due.de/linse/rezensionen/buecher/rezension_zuhoeren.php

Christian Lock. Abitur am Niederrhein Kolleg in Oberhausen. Danach Magisterstudium der Philosophie und Germanistik an der Universität Duisburg-Essen.



Janine Ludwig. Janine Ludwig studierte Neuere deutsche Literatur, Philosophie und Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation in Göttingen, San Diego (USA) und Berlin. Sie hat neben ihrer Dissertation Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik - Rezeption und Wirkung sowie dem kürzlich erschienenen Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland (zus. mit Mirjam Meuser) weitere Bücher und Artikel publiziert sowie an der Humboldt-Universität zu Berlin gelehrt.



Adis Mezet. Adis Mezet wurde am 27.02.1979 in Mülheim an der Ruhr geboren und studiert an der Universität Duisburg-Essen Kommunikationswissenschaft und Germanistik.



Tino Minas. Geb. 1982, studiert Kommunikationswissenschaft und Praktische Sozialwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. Seit 2007 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie:

„Verlockender Fundamentalismus“ - Zur Erstverwendung des Begriffs der Parallelgesellschaft in der Sozialwissenschaft. In: Werner Köster (Hrsg.): Parallelgesellschaft. Essen, Klartext: 2008 (in Vorbereitung)

Minas, Tino: Die Sprach-Auslöschung der 1977-er. In: mauerschau 2/2008. S. 45-55.

Minas, Tino/ Nürnberg, Sylvia/ Wohlgemuth, Ralf: mauerschau-Interview mit Erasmus Schöfer: „Mein Bestreben war immer, einen sehr großen Ausschnitt der Wirklichkeit zu zeigen.“ In: mauerschau 2/2008. S. 64-78.



Jan-Florian Neuner. Geboren am 10. 11. 1983 in Hamburg, studiere ich momentan Neuere deutsche Literaturwissenschaften, Politik und Neueste Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.



Sylvia Nürnberg. Nach dem Abitur 1 Jahr AuPair in den USA, Washington D.C. und New York City. Anschließend Magisterstudium der Fächer Germanistik und Historische Hilfswissenschaften an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Im Ws 2006/2007 Wechsel an die Universität Duisburg-Essen, mit Wechsel des Studienfaches Historische Hilfswissenschaften in Neuere Geschichte. Seit 2007 Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“, seit 2009 Mitherausgeberin der „mauerschau“.

Bibliographie:

Minas, Tino/ Nürnberg, Sylvia/ Wohlgemuth, Ralf: mauerschau-Interview mit Erasmus Schöfer: „Mein Bestreben war immer, einen sehr großen Ausschnitt der Wirklichkeit zu zeigen.“ In: mauerschau

2/2008. S. 64-78.

Nürnberg, Sylvia: Benjamin v. Stuckrad-Barre Soloalbum – Die Überschreitung der romantischen Liebessemantik. In: mauerschau 1/2008. S. 26-38.



Sarah Pogoda, M.A.. (*1979) studierte an der Freien Universität Berlin und der Universität Wien Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Neuere Geschichte und Publizistik. Zur Zeit promoviert sie als Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes an der Freien Universität Berlin zu deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Sie führte zwei Lehraufträge am Otto-Suhr-Institut der FU Berlin aus und arbeitet als Rezensentin bei Literaturkritik.de. Sonstige Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Architektur, Nachkriegsliteratur, Identitätskonzepte und politische Strategien der Identitätskonstitution.

Bibliographie:

Erzählerische Kontingenzverwaltung bei Gregor Hens. In: Zemanek, Evi; Krones, Susanne (Hgg.) (2008): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. Bielefeld, 225.234.



Johanna Proll. Geboren am 27.09.1983, studiert seit 2003 an der Universität-Duisburg-Essen Geisteswissenschaften, wobei ihre Spezialgebiete im Bereich der Filmwissenschaften und des Theaters liegen. Seit 2009 ist sie Redakteurin der Zeitschrift „mauerschau“.



Katya Todorova. Geboren wurde ich am 16. März 1985 in Knezha, Bulgarien. Aufgewachsen und bis zum Abitur zur Schule gegangen bin ich in Pleven. Schwerpunkte im Abitur waren Mathematik und Deutsch als erste Fremdsprache. Seit dem Wintersemester 2004/05 studiere ich Germanistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen. Zurzeit arbeite ich an meiner Magisterarbeit im Hauptfach Kommunikationswissenschaft mit dem Thema „Entstehung und Ausdruck der Sympathie durch nonverbale Kommunikation“.

Bibliographie:

Das Studierendenmagazin „pflichtlektüre“ hat im Juni dieses Jahres einen Co-Beitrag mit dem Titel „Doch verwertbar!“ von mir veröffentlicht.



Heike Vinkenflügel. Geboren 1959 in Essen, aufgewachsen in Elkhausen im Westerwald, 1979 Examierte Altenpflegerin (Köln), 1984 Diplom – Sozialpädagogin (Düsseldorf), 1999 Studium der Musik am Institut für Waldorfpädagogik, seit 2004 Dozentin an der VHS Viersen für Malerei und Zeichnen, z.Zt. Lehramtsstudium für Gymnasium und Gesamtschule in den Fächern Kunst und Deutsch. an der Universität Essen, Website: www.heike-vinkenfluegel.de

Marcus Willand. Studium (2002-08) der Sprach- und Literaturwissenschaften, Psychologie und Soziologie in Darmstadt, Berlin und Turku (Finnland) mit thematischem Fokus auf Literaturtheorie und –methodologie, Autorschaft und Narratologie, pragmatischer und kognitiver Linguistik. Studentische und später wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl F. Jannidis (TU-Darmstadt, 2007-09), Mitarbeit an REVISIONEN „Characters in Fictional Worlds“ und JAHR-BUCH FÜR COMPUTERPHILOLOGIE / ZEITSCHRIFT FÜR COMPUTERPHILOLOGIE. Seit 2008 Promotion am Lehrstuhl L. Danneberg (HU-Berlin), Mitglied des PhD-Net: „Das Wissen der Literatur“ (J. Vogl) und seit 2009 Stipendiat der Promotionsförderung der Studienstiftung des deutschen Volkes. Aufenthalt als visiting research scholar an der Princeton University (NJ), USA, im WS 2009, gefördert durch ein Auslandsstipendium des DAAD. Ausführlicher Lebenslauf und bisherige Veröffentlichungen: <http://tinyurl.com/C-V-Wnd>



Tobias Wilmers. Geboren 1984 in Coesfeld. Nach dem Abitur am *Remigianum* in Borken Aufnahme des Studiums der Germanistik und Philosophie an der Universität Duisburg-Essen. Seit 2008 Redakteur der Zeitschrift „mauerschau“.



Ralf Wohlgemuth. Nach dem Abitur Ausbildung zum Buchhändler und mehrjährige Berufstätigkeit. Magisterstudium der Germanistik, Politik und niederländischen Studien an den Universitäten Duisburg, später Duisburg-Essen, und Nijmegen (NL). Hilfskraft, Projektarbeiten, Lehrtätigkeiten und Tutorate in der Mediävistik und Literaturwissenschaft. Studienaufenthalt an der Duke University, North Carolina. 2007 bis 2009 Herausgeber der Zeitschrift „mauerschau“.

Bibliographie (Auswahl):

- „Das Eroserleben als Macht- und Ohnmachtserleben: Musils „Törleß“ und Leberts „Crazy““. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Sexualität und Macht. Oberhausen 2004.
- „Die dialoglosen Generationen. Die 68er und ihre Kinder.“ In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Lebensentwürfe. Oberhausen 2005.
- „Der fremde Bruder. Zur Konstruktion von Fremdheit in der Figur des Franz Moor.“ In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): Momente des Fremdseins. Oberhausen 2006.
- Erb, Andreas (Hrsg): Georg Büchner: Lenz. Textedition mit Materialien. Stuttgart 2006. (Mitarbeit)
- „Der Tod des Königs“ – weibliche Herrschaftsinszenierung durch kompetatives Sprechverhalten in Hartmanns „Iwein“. In: mauerschau 1/2008. S. 49-62.



Illustration Cover:

Jonas Herfurth. Jonas Herfurth studiert seit 2007 Grafikdesign (Bachelor Design Medien Kommunikation) an der FH Dortmund. Mehr zu seinen Projekten unter <http://www.jonas-herfurth.de>.

„mauerschau-Logo“
Michael Mende

Impressum

mauerschau

2/2009 – Durststrecken

Online auf der Homepage der Universität Duisburg-Essen unter:

www.mauerschau-online.de

Herausgeber:

Sunke Janssen (V.i.S.d.P.)

Sylvia Nürnberg

Herausgeber der Extra-Beilage zu den 34. Mülheimer Theatertagen:

Christian Gardt

Linda Leskau

Redaktion:

Anna Beughold

Jens-Folkert Folkerts

Sunke Janssen

Linda Leskau

Eva Lindemer

Tino Minas

Johanna Proll

Tobias Wilmers

Kontakt: Info@Mauerschau-online.de

ISSN: 1866-5160

ISBN: