

literatur für leser

17

1

40. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Thomas Bell · Lewitscharoff's Blumenberg – the Metaphorical Lion as an Image of Transcendent Possibility

Hoda Issa · Metaphysik der Metamorphose im Werk von Barbara Frischmuth

Dieter Liewerscheidt · Die vergewaltigte Marquise von O.... Skandal, Satire und abgründige Komik in Kleists Novelle

Torsten Voß · Phantasien von Herrenreitern und Principes – oder Soldatischer Habitus als Kompensationstrategie gegenüber den Erfahrungshorizonten der Moderne?

Rudolf G. Binding und Gabriele D'Annunzio

Bernhard Winkler · Der kontaminierte Käfer. Eine „ausnehmend ekelhafte“ Annäherung an Franz Kafkas Verwandlung



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Thomas Bell

Lewitscharoff's Blumenberg – the Metaphorical Lion as an Image
of Transcendent Possibility _____ 1

Hoda Issa

Metaphysik der Metamorphose im Werk von Barbara Frischmuth _____ 15

Dieter Liewerscheidt

Die vergewaltigte Marquise von O... Skandal, Satire und abgründige Komik
in Kleists Novelle _____ 39

Torsten Voß

Phantasien von Herrenreitern und Principes – oder Soldatischer Habitus
als Kompensationstrategie gegenüber den Erfahrungshorizonten der Moderne?
Rudolf G. Binding und Gabriele D'Annunzio _____ 53

Bernhard Winkler

Der kontaminierte Käfer.
Eine „ausnehmend ekelhafte“ Annäherung an Franz Kafkas Verwandlung _____ 73

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Schlüterstrasse 42, 10707 Berlin,
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Lewitscharoff's *Blumenberg* – the Metaphorical Lion as an Image of Transcendent Possibility

Introduction

In *Blumenberg* (2011), Sibylle Lewitscharoff – winner, in 2013, of the Georg-Büchner-Preis – presents a philosophy professor who regularly perceives a lion's presence. For example, while delivering one of his lectures, "als er von seinen Karten hochblickte, sah er ihn [the lion]".¹ This arresting statement raises many questions. What exactly does the professor see? Do his students, likewise, observe this unanimous animal sitting awkwardly in the lecture hall? No, they do not. Where then is this animal; what is its origin? This puzzles us, the readers, as much as it does the rationally minded philosopher. As we read the text, we, along with the professor, ask ourselves why we are taking this seriously; we are reading about an "absurd" occurrence in a fictional text. What does this have to do with reality? Lewitscharoff's novel, I would suggest, uniquely complicates reality. Her text plays with the sentiment that twenty-first century readers and thinkers are still mystified about the irrational and the religious within the real. This persistent interest in understanding the presence (or absence) of the illogical – the unexplainable – in the modern world receives form in and through the picture Lewitscharoff's novel projects. Lying between fiction and reality, the lion – the dominant picture textually engendered – demands, therefore, interpretation. This lion, I assert, is a linguistically constructed image stemming from the mind of the fictional *Blumenberg* who lives and teaches philosophy in the provincial German city of Münster. Lewitscharoff bases the fictional *Blumenberg* off the historical Hans *Blumenberg*, in whom she showed initial interest in her fictional autobiography *Apostoloff* (2009), where she referred to him as a "Löwenphilosoph."² This philosopher, fascinated with lions, propagated, in one of his seminal works, various paradigms for understanding metaphors, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1997).³ Employing this philosopher, whose inquiries concerned investigations into the nature of a metaphor, Lewitscharoff's narrator explores how her protagonist creates an image that actualizes one of Hans *Blumenberg*'s unique paradigms, namely an "absolute metaphor," indicative, in this novel, of transcendent possibility. To provide clarity at the outset of this article, I will use "Hans *Blumenberg*" when referring to the historical philosopher, who lived from 1920 to 1996, and "*Blumenberg*" when discussing the fictional character.

Presenting an ambivalent metaphor, the text, at first glance, appears to slide into the absurd. The story is seemingly utterly detached from reality. An intelligent intellectual has become, perhaps, "verrückt" (146), as he has confronted, and taken seriously a

1 Sibylle Lewitscharoff: *Blumenberg*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Berlin 2011, 23.

2 Sibylle Lewitscharoff: *Apostoloff*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2009, 147.

3 Hans *Blumenberg*: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2013.

lion not existing in real space. If the figure were truly present in the material realm, then Blumenberg's students would also see the animal accompanying him at his lectures, and that is not the case: "Wie unerkant der Löwe blieb, zeigte sich unzweifelhaft. Die Hörer in den Bänken sahen ihn nicht" (23). The lion is not real; "Sie alle [his students] sahen durch den Löwen hindurch" (25). Early in the novel, the narrator pointedly establishes the lion's imaginary status by juxtaposing the tangible with the intangible. On a day when the lion does not appear to Blumenberg only the Kantian phenomena are present. The lion is not one of the "berühbare" entities in real space; the narrator writes: "Kein Löwe, nirgends [...] denn es herrschte ja heller Tag [...] an dem alles leuchtete wie neu geschaffen und nur berühbare Dinge ans Licht traten" (21). Categorized as "nicht berühbar" – intangible – the lion is not real and does not materialize. Yet, for Blumenberg, the lion exists; "Der Löwe war da" (15).

With this being the case, the narrator poses a logical follow-up question, inquiring as to whether this lion is not merely a projection of the religiously inclined: "Oder war der Löwe [...] doch nur ein Hirngespinnst, geschaffen von ihm, Blumenberg selbst?" (39) Increasingly alienated from reality, Blumenberg generates a chimera, a fantasy representative of an inner desire for solidity. The resulting image becomes the reflection of what he wants. In this sense, he acts in accordance with Ludwig Feuerbach's assertions. He promulgated the theory that God, constructed through humanity's imaginative capacities, is merely a projection of humanity's interests: "Wie der Mensch denkt, wie er gesinnt ist, so ist sein Gott [...] Das Bewußtsein Gottes ist das Selbstbewußtsein des Menschen, die Erkenntnis Gottes die Selbsterkenntnis des Menschen."⁴ Interpreted in this framework, the lion is an expression of a desired form engendered in a mind wishing to comprehend the incomprehensible by projecting what he knows about himself onto an object or a concept that is, in and of itself, absolutely unknown. Viewed in this manner, the text provides a scathing critique of religion, of those religious statements espousing God's autonomy and objective independence. God is always only in the minds of those involved in inventing it. This may be the narration's "message."

Alternatively, the text may demonstrate how the lion's figuration – its form as a linguistic manipulation – derives from mental processes performed by an individual, who, while participating in language games, attempts to understand, form, and shape an alternative reality based more on intuition than on perception. In this paper, I will assess how the protagonist produces an image indicative of transcendence. To understand how this lion is linguistically constructed, how it functions within a language game as a picture representing what is possible, I will look at how the novel integrates Ludwig Wittgenstein's ideas regarding "pictures" and "language games," as they are delineated, respectively, in his two major works, *Tractatus logico-philosophicus* (1921) and *Philosophische Untersuchungen* (1953). I critically employ Wittgenstein's notions, because his philosophical ideas frame and undergird the text. He is explicitly cited (37, 128, 129, 197) and implicitly inferred on page 19 and, to a lesser extent, on 215. Informed by Wittgenstein's philosophical ideas, Lewitscharoff's protagonist, while participating in "language games," creates the "picture" of an "absolute metaphor."

4 Ludwig Feuerbach: *Das Wesen des Christentums: Kritische Ausgabe*. Verlag von Philipp Reclam. Leipzig 1904, 68.

The Lion as an Absolute Metaphor

What is a metaphor? According to Jonathan Culler, “A metaphor treats something as something else (calling George a donkey or my love a red, red rose). Metaphor is thus a version of a basic way of knowing: we know something by seeing it as something.”⁵ Applying this definition to Lewitscharoff’s novel, the “lion” is “something else” standing for “something.” The professor sees the “something else.” The “something” behind the seen is an abstract concept – an intuition – originating in the protagonist’s mind. The lion, the seen, represents the unseen intuition of transcendence, which is indicative of the persistence of exteriority within an individual ensconced in immanence. Because the lion, as “something else,” points to “something” that is non-empirical and neither universally accessible nor acknowledged, the lion is a unique metaphor, an “absolute metaphor.”

As a metaphor, the lion represents that which resists containment and circumscription; he eludes reduction to one particular truth-value. In that he cannot be limited to communicable terms, he is absolute. At one point, Blumenberg directly associates the lion with the absolute: “Der Einbruch des Absoluten war nicht mitteilbar” (146). Communication about the absolute cannot occur. For Hans Blumenberg, as well, the “absolute metaphor” remains enigmatic; it has no definition. In this vein, Campe writes: “[Hans] Blumenberg refrains from giving his own, actual definition of metaphor in *Paradigmen* as much as he does elsewhere.”⁶ Ironically, in his seminal work on metaphors – *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) – Hans Blumenberg does not provide a concise definition of a metaphor, or an “absolute metaphor.” Nevertheless, he does outline its characteristics. While an absolute metaphor cannot be logically located in the tangible world, it still depicts a concept, expressing a thought latent in human consciousness; Hans Blumenberg writes:

Dann aber können Metaphern [...] auch Grundbestände der philosophischen Sprache sein, ‘Übertragungen’, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen. Wenn sich zeigen läßt, daß es solche Übertragungen gibt, die man ‘absolute Metaphern’ nennen müßte, dann wäre die Feststellung und Analyse ihrer begrifflich nicht ablösbaren Aussagefunktion ein essentielles Stück der Begriffsgeschichte. (14)

A metaphor reflects a transference between two realms, the imaginary and the actual. When such a transmission does not evince its logical determinants – i.e. when an individual cannot logically explain a transmission – the metaphor is absolute. Intimating at a concept unable to be logically conveyed, an absolute metaphor expresses that which is incapable of receiving adequate expression. Yet, such a metaphor still has an “Aussagefunktion,” in that it communicates a concept associated with human thought. Pointing to that which is seemingly illogical within the world, an absolute metaphor presents a “picture” of possibility latent within the human imagination.

⁵ Jonathan Culler: *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. Oxford 1997, 71.

⁶ Ruediger Campe, Jocelyn Holland and Paul Reitter: “From the Theory of Technology to the Technique of Metaphor: Blumenberg’s Opening Move.” In: *Qui Parle*. Vol. 12.1 (2000), 105-126.

The Lion as a Picture of Possibility

The lion, “groß, gelb, atmend” (9), appears in front of Blumenberg, the contemplative philosopher. The two of them make eye contact. Subsequent to this confrontation, the protagonist, throughout the course of the narration, attempts to understand what he sees. Early in the novel, he defines the lion as a picture: “An den Nerv eines Bildes, an den Nerv eines Problems kommt man nur heran, wenn man das einzelne Bild, das einzelne Problem geruhsam sich vorlegt und prüft. Wer war der Löwe?” (12) His goal is to analyze the picture – the “Bild” – he observes. In accordance with the dictates of science, he tests what is in front of him. He attempts to categorize the lion, by locating his origin in a preexisting image: “Agaues falscher Löwer [...] der Löwe des Psalmisten [...] Maria Aegyptiaca und ihr Begleitlöwe [...] Wer war der Löwe?” (12). As an empiricist who is convinced that reality can be explained – that a certain effect has a specific cause – Blumenberg endeavors to understand if there is any sort of correspondence between the image of the lion and the world of the phenomena. Is there any way to perceive that this pictured lion belongs to tangible space? To understand how a picture functions and what it elicits it is helpful to turn to Wittgenstein’s ideas as presented in the *Tractatus*. To read a picture in Wittgenstein’s terms is to perceive it as a model of some sort of reality; he writes, “Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.”⁷ Operating in accord with this definition, the pictured lion is a model of reality. Where then is this reality? It remains unseen, and yet, apparently, it is still articulated. Investigating this reality requires looking inside the individual, a realm, that is, beyond empirical rendition. Modeling a reality, the pictured lion expresses an intuited concept existing in a human subject, namely Blumenberg. Consistently, the text speaks of “seinen [Blumenberg’s] Löwen” (159, 205). This concept, inhering in the protagonist, consists of the possibility or impossibility of a certain circumstance.

Blumenberg’s lion, positioned as a picture derived from an individual in immanent space, is a paradigm of possibility within a logical sphere that admits as real only that which is empirically verifiable. In 2.19 of the *Tractatus*, Wittgenstein writes, “Das Bild bildet die Wirklichkeit ab, indem es eine Möglichkeit des Bestehens und Nichtbestehens von Sachverhalten darstellt” (16). A picture depicts how a specific circumstance may or may not exist. Approaching the lion, Blumenberg confronts an image that includes the possibilities of both existence and non-existence. The lion is either absent and entirely fictitious or present and real in a certain form. The narration demonstrates how Blumenberg considers both possibilities; the narrator writes:

Hatte er es mit einem Fabellöwen zu tun bekommen, dem *abwesenden Löwen*, der nicht zu dem gehörte, was der Fall ist, also nie und nimmer zur Welt? Aber [...] dieser ganz andere weltabweisende Löwe kommt doch *in etwas* vor und ist damit auf eine neue und andere Art *der Fall*. Die Sprachspiele der Weltbenenner holen den Löwen ins Dasein und Leben zurück, murmelte er leise vor sich hin. (19)

Here, Blumenberg reflects on two ways of interpreting this lion. Either, the lion belongs to the category of lions existing only in fables and therefore not existing in the real world, at least the real world as defined by Wittgenstein in his opening statement of the *Tractatus*: “Die Welt ist alles, was der Fall ist” (11). For Wittgenstein, the “case”

7 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984, 15.

is what people see and experience; the real, physical world (the Kantian phenomena) is the case. Lions in fables do not belong to this case and hence to this world. Alternatively, this lion, seemingly aloof from the world, not actively engaged in it, is actually present (or, becomes present) in a specific form, and is therefore representative of another type of case, an alternative world within the real, Wittgensteinian world. This lion, existing outside the world, is brought back “ins Leben” linguistically. In language, the lion becomes another “case,” a world representative of what is possible beyond logic, dependent as it is on language production that consists of sentences expressive of possibility. The lion’s status as a picture of possibility – a picture indicating a circumstance that includes both its existence and non-existence – depends on the subjective linguistic constructions of those engaged in a language game, a “Sprachspiel,” an activity we see played out in the novel.

According to the narrator (in the previously cited quote), Blumenberg perceives the lion as appearing “in etwas,” that is, within the realm of phenomena. The lion inhabits the empirical sphere, as the lion is pulled into it through what is linguistically performed. Written into the world, the lion represents “auf eine neue und andere Art *der Fall*.” Blumenberg’s ideas regarding Wittgenstein’s case – and what belongs to it – are similar to those expressed by Hans Blumenberg in his text, *Löwen* (2001). The intertextual parallels between Lewitscharoff’s *Blumenberg* and Hans Blumenberg’s *Löwen* are readily recognizable. Considering whether sentences about a lion in a fable make sense and have, therefore, meaning in the world, as defined in the *Tractatus*, Hans Blumenberg writes: “Denn zweifellos ist der Fabellöwe ein abwesender Löwe, nichts von dem allen, was *der Fall* ist und damit zur Welt gehört, die eben dadurch im ersten Satz jenes ‘Tractatus’ definiert war. Der Löwe der Fabel ist nicht die Gattung *felis leo*, auch nicht ein Individuum namens *Leo*.”⁸ Here, Hans Blumenberg resolutely asserts that a lion in a fable is an absent lion, without correspondence to anything physically verifiable. Such a lion is not part of the case; therefore, he does not belong to the world, as defined by Wittgenstein. However, further developing his argument, Hans Blumenberg contends:

Ein ‘rechter Satz’, das hört sich eher Lessingisch an als logisch unter den Bedingungen der Tractatus-Weltlichkeit; und es erfordert daher, daß dieser weltabwesende Löwe doch ‘in etwas’ vorkommt, eine neue und andere Art von ‘Fall’ ist: *Das heißt, aber, ich sage: es gibt auch ein Sprachspiel mit diesem Satz. Nicht in der Welt, doch in einem Sprachspiel der Weltbenenner vorzukommen, holt den abwesenden Löwen in Dasein und Leben zurück. (Löwen 65)*

The parallels between this quote and Lewitscharoff’s text are conspicuous. A proper sentence about an animal in a fable is not logical according to Wittgenstein’s system, and therefore a non-empirical lion cannot come forth in a “logical” sentence indicating facts in logical space. Yet, there is still something about the sentence, not its logical capabilities, but its functionality within a game, that allows the lion to become manifest in a different type of form. Divorced from the case, at odds with the logical, real world, the lion becomes a new case, not one within the formal, ‘real’ world, but instead in a world constructed through language games played by those involved in naming. What is absent becomes present in language.

8 Hans Blumenberg: *Löwen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, 64.

The Lion as a Move within a Language Game

While Wittgenstein's *Tractatus* explores how language relates to pictures that depict what is logical (or illogical) in the real world, his *Philosophische Untersuchungen* reflects on how language becomes meaningful depending on how it is used within a certain context. In using language individuals involve themselves in naming; they ascribe terms to reflect the reality they perceive. Because perceptions incessantly change, terms – constructed in language – remain open, flexible, and dependent on their use in specific instances. To create terms that correspond to perceptions is to name, and this naming is an activity performed as a game, in that those naming set the rules and criteria for how to use terms. Those who name are those who play, and Blumenberg is involved in this naming and playing. Indicating his role in the story, he reflects on the term “Weltbenenner” – “One who names the world” – and applies it to himself: “Die Sprachspiele der Weltbenenner holen den Löwen ins Dasein und Leben zurück, murmelte er leise vor sich hin. Zufrieden mit dem Wort *Weltbenenner*, welches er umstandlos auf sich münzte, ging Blumenberg zu Bett” (19). Acknowledging that he is one of those who names the world, Blumenberg admits that he is participating in a game, a “Sprachspiel,” that will involve various linguistic moves that bring the lion into being and life.

Language games, as Wittgenstein presents them in *Philosophische Untersuchungen*, ensue as participants build sentences with different uses and functions. The meaning a sentence acquires depends on how it is used and how the signs contained within the sentence come together to produce a particular effect. Flexible in nature, ways of use are not fixed; he writes in paragraph 23:

Wieviele Arten der Sätze gibt es aber? Etwa Behauptung, Frage und Befehl? – Es gibt unzählige solcher Arten: unzählige verschiedene Arten der Verwendung alles dessen, was wir ‘Zeichen’, ‘Worte’, ‘Sätze’, nennen. Und diese Mannigfaltigkeit ist nichts Festes, ein für allemal Gegebenes; sondern neue Typen der Sprache, neue Sprachspiele, wie wir sagen können, entstehen und andre veralten und werden vergessen. Das Wort ‘Sprachspiel’ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform. (250)

The ways in which signs, words, and sentences may be connected, and therefore used, are endless. Because textual associations are unbounded, the diversity of sentence types prevents the reduction to fixed and established singular sentences capable of rendering unequivocal conceptions. Instead, speaking a language is an activity, a form of existence, in which one engages when testing out how sentences function and what they do to engender new forms of understanding. Blumenberg, involved in this “Lebensform,” takes this “Sprachspiel” enterprise seriously; the narrator writes:

Nur nicht die Fassung verlieren, gerade in diesem *Falle* [my italics] nicht, sagte sich Blumenberg, vielleicht geriet der Satz weniger korrekt, obwohl Blumenberg auch beim Finden von Sätzen im Kopf eine eiserne Disziplin zu wahren pflegte, weil er sich daran gewöhnt hatte, geordnet und nicht etwa überstürzt sich Sätze zurechtzulegen, und zwar fast so geordnet, wie er gemeinhin sprach, ob er nun eine empfangsbereites Aufnahmegerät vor sich hatte oder die Ohren eines Kindes. (9)

Aware of the lion's influence on his emotional state, Blumenberg wishes to maintain composure, particularly as he focuses on linguistically negotiating the case he has confronted. He is keenly aware that this case depends on the sentences forming in his mind. Inventing sentences that must appropriately correspond to what he perceives requires acute attention to detail. The desire for precision reflects his cognizance that

every move in this game counts. The words he uses will dictate the direction of the game and determine how he forms a new picture of the transcendence he senses.

Viewed in this context – as a move within a language game – the lion is an extension of Blumenberg's naming activity, which transpires through the sentences he produces. The lion comes to life in and through the professor's sentences: "Den lustigen Löwen stellte sich Blumenberg für einen Moment als Papierjäger, Papierschnapper vor, brach *die Sätze* [my italics], die sich in ihm dazu formen wollten, aber gleich wieder ab, weil er sich nicht im Albernem verlieren wollte" (18). The lion begins to receive linguistic form through predicates – he becomes named – until Blumenberg, in a moment of rational reflection, abruptly ceases to write. However, in other instances, Blumenberg, unconcerned about his meanderings into the irrational, writes this lion into existence. What the lion is, therefore, depends on the language moves Blumenberg makes as he investigates the irrational (the "Alberne," the "ridiculous"), bringing the intangible and unfounded into the tangible marks produced in the activity of writing. As "ein Sprachmagier" (51), Blumenberg linguistically draws forth, *ex nihilo*, the lion's existence: "Er *nannte* [my italics] den Löwen einen Meister des unscheinbaren Ausdrucks [...] einen Possenreißer schläfriger Ewigkeiten" (199). Identified as an expression of what is not apparent, the lion is a master of the invisible, the transcendent, that becomes visible in and through the linguistic moves performed by the philosopher.

In naming the world by creating sentences, Blumenberg participates in the Enlightenment activity of attempting to control and contain in order to arrive at increased knowledge. He wants to narrate the unknown into existence – "das Unvertraute[s] ins Vertraute zu ziehen" (26) – in order to categorize and establish the unnamed, to erase ambiguity and to thereby cope with an absolute reality, which is absolute in that it absolutely preserves the sense that reality is never fully known. In this vein, he is modeled after Hans Blumenberg, who, in his chapter "Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten" in *Arbeit am Mythos* (1979), describes the activity of giving names to entities within the world: "Die Welt mit Namen zu belegen, heißt, das Ungeteilte aufzuteilen und einzuteilen, das Ungriffige greifbar, obwohl noch nicht begreifbar zu machen. Auch Setzungen der Orientierung arbeiten elementaren Formen der Verwirrung, zumindest der Verlegenheit, im Grenzfall der Panik, entgegen."⁹ Naming involves providing a form, attaching a sign, to objects and concepts not yet divided (i.e. categorized) and grasped (i.e. comprehended). Through naming, affixing a predicate to an unknown, undetermined entity, individuals can handle the perplexity inherent in the confusion of indeterminacy. Blumenberg performs this; naming the lion, he renders him "griffig" (graspable), comprehensible. The lion, initially unknown (undivided and ungrasped), becomes comprehensible and acts, thereby, as a stabilizing, orienting instance. This is evident in the way the lion provides Blumenberg with confidence as he approaches language: "Ob über ihm als Nachtwächter eine andere Nacht Wache hielt, mit durchdringender Intelligenz begabt, die ihm den Löwen zu Ermunterungszwecken geschickt hatte, vielleicht aber auch, damit endlich klarer, rücksichtsloser, entschiedener geschrieben wurde, damit er Risiken einging und sein Äußerstes zu Papier brachte?" (123-124). Engaging in his intellectual pursuits, Blumenberg has no need to panic. He has a lion, sent from a source with penetrating intelligence.

⁹ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, 49.

Instead of living in confusion, he can write clearly and decisively; he can take risks. While the exact origin of this lion is unknown, the lion's effect on Blumenberg is poignant. Formed in the language Blumenberg employs, the lion has become a stabilizing force in the philosopher's immanent domain. Sensing the orienting capabilities of the sentences he produces, those stemming from his intuition of transcendent presence, Blumenberg becomes increasingly dependent on the game he perpetuates.

While Blumenberg actively engages in language games, the other characters in the novel do not. They do not have access to that "Lebensform" involving "das Sprechen der Sprache" (*Philosophische* 250). Instead, they witness him performing these games and experience the effects of the games, while remaining estranged from the games themselves. Blumenberg participates in language games because of his interest in exploring new ways to use language that would result in novel models and pictures of realities that are not instantaneously accessible. He is obsessed with investigating what is not real in order to arrive at improved representations of what is real. He encourages his students to do the same; he wants his students to see what is different. However, all too often, his students, instead of merely picturing and probing what is different and not real, find themselves caught up in the unreal, absorbed in existential anxiety and unable to find their way back to reality. Richard, for example, assumes that he failed to finish his dissertation, because he did not heed the professor's words and arrive at novel language uses that would render the unveiling of what is different: "Was aber Blumenberg seinen Studenten von Vorlesung zu Vorlesung lässig vorgeführt hatte, genau das war Richard versagt geblieben: auf etwas anderes hinzublicken" (165). Unable to see what is different, unable to complete his dissertation, Richard ventures to South America. While spending time on the Amazon River, he reads Heidegger's *Sein und Zeit* and becomes vividly aware of his own existential anxiety: "*Richard lieb das Buch auf seinen Bauch sinken – unzweifelhaft, etwas kam hinter ihm her, etwas zutiefst Angsterregendes kam hinter ihm her*" (185). Spatially disconnected from reality, he realizes that he had become "befangen" (187), trapped within the fears of what it means to exist "In-der-Welt."¹⁰ His inability to escape his existential predicament – to flee from his anxiety – is pictured in his violent demise; an attractive woman leads him into an ambush that results in his brutal stabbing. Just as Richard dies a tragic death, so too do Blumenberg's three other students. His teachings hold them captive and arrest them.

Drawn into his philosophical system, Blumenberg's students are unable to escape it. Isa, "ein Gefangener" (79), for example, wants to go to Paris to be analyzed by Lacan, in order to free herself from Blumenberg's influence: "Sie wollte zu Lacan nach Paris [...] Lacan war der einzige, der [...] sie von Blumenberg befreien konnte" (109). Enamored with his ideas about "new models" ("andere Modelle") of thinking and the actual potentiality of the "unreal" ("Irrealis"), Isa was entrapped in those language games vividly played during his lectures. One of his lectures demonstrates well how such a game ensues. In this specific one, he shows how employing a specific grammar rule enables one to arrive at new paradigms of possibility:

Gerhard verstand nur die ersten Sätze Blumenbergs. Sie handelten vom Konjunktiv als einem Meisterlichen Instrument, verschiedene Zeiten im Irrealis an das Denken heranzuführen, um die mit Hilfe

10 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1984, 188.

von Meßinstrumenten captivierte Zeit und das, was sich in den Erinnerungen als abgelaufene Zeit und darin scheinbar gesicherter Bestand abgelagert hatte, zu durchkreuzen und in andere Modelle zu überführen. (134)

As a linguistic tool, the subjunctive introduces unreal time to the mind, so that the mind can think about what could emerge out of the confines of actual, measured time. The unreal inherent in the subjunctive allows for new, other models of perception. One must seriously consider the "Irreal" to arrive at the "andere." How this sentence is "used," the linguistic maneuvering present, becomes quite lucid. Gerhard, another one of Blumenberg's students, experiences how Blumenberg plays out this language game. As the professor writes "das Wort *Irrealis*" on the "Wandtafel" (135), the young student cannot help but think of Isa, who "wieder und wieder im weißen Kleid an ihm vorbeiradelte" (135); this is an inference to Isa and Gerhard's last encounter before her dreadful suicide. Blumenberg's play with the word "Irreal" causes Gerhard to think of that individual who had slipped into the "Irreal:" "Der Fall Isa scheint zunächst klar. Wir haben es mit einer Verliebten zu tun, die sich im Irrealis verfangen hat" (82). She had indeed become so infatuated with Blumenberg and his philosophical worldview that she ultimately jumped into "another Model" ("andere Modelle") as she became more thoroughly absorbed in the "unreal" ("irreal"). Detached from reality, she was ensconced in that "Irreal" realm that Blumenberg linguistically investigated in his language game.

Keenly aware of the implications of language use, Blumenberg remains unaware of his students' imprisonment within his language games. While included in the games, they are unable to participate in them, because open communication based upon acknowledgment und mutual recognition does not transpire. The "Weltbennener," the one known for naming, does not even know the names of his students. Consequently, he is clueless about his role in Isa's suicide: "Was geschehen war, erfuhr Blumenberg am übernächsten Tag aus der Zeitung, blieb aber ahnungslos, welche Rolle er in dem Drama gespielt hatte [...] weil er [...] nicht einmal ihren Namen kannte" (120). Communicatively disconnected from his students, he is oblivious to what his students actually think and feel. He is utterly unacquainted with their fears, what affects them, their depths, "die Tiefe." Taking a cue from Wittgenstein, he even cautions himself against engaging in such activity, believing, as an instructor, he has a certain responsibility with others' fears:

Er hatte sich bemüht, keinen Menschen mit der Angst zu belästigen [...] *Spiele nicht mit den Tiefen des Anderen*, an diese Aufforderung Wittgensteins hatte er sich intuitiv zu halten versucht, auch wenn ihm das nicht immer gelungen war. Man mußte den Anderen vor der eigenen Angst verschonen und durfte die Angst des Anderen nicht mutwillig hervorlocken. (128)

With the desire to shield his own existential fears, his own fear of the unknown that is evident in his attempts to contain it through his activity of naming and writing, Blumenberg is highly cognizant of his responsibility to avoid raising unnecessary insecurities within his students. Nevertheless, while playing with language to control his fear, he simultaneously includes his students in language games in which they cannot participate because of the communicative disconnect between Blumenberg and his students. As he remains detached from his students – "er [hatte] aber nie direkten Kontakt zu seiner Studentin" (120) – they slowly slip into the "Irreal," as he plays with words that, unbeknownst to him, deeply affect his students. Paradoxically, while he

remains communicatively disengaged from his students, he maintains close communicative contact with the lion, whom he understands and with whom he relates. He needs the picture of the lion, his own linguistically constructed figure, to remind him of his ability to communicate and continually engage in language games.

In his *Philosophische Untersuchungen*, Wittgenstein explores how communicative understanding can transpire between two subjects. He concludes that only a shared context, a common "Life Form," can bridge together those inhabiting distinctly different discourses and modes of thinking. To participate in a language game involving two partners, the subjects must be able to relate through mutual experiences. Because there is a "radical incommensurability between humans and animals",¹¹ Wittgenstein believes that humans cannot understand lions; he writes, "Wenn ein Löwe sprechen könnte, wir könnten ihn nicht verstehen" (*Untersuchungen* 568). Speaking alone does not guarantee arrival at understanding. Words, according to Wittgenstein, take on meaning through their experience-based use. Humans would have to have the same experiences as lions, in order to understand them if they were to speak. Without shared experiences, there is no understanding. Blumenberg, however, in Lewitscharoff's narration, can understand his lion. For him, "Der Löwe funktionierte anders, als Wittgenstein geglaubt hatte. Wenn ein Löwe sprechen könnte, könnten wir ihn nicht verstehen, hatte er behauptet. Blumenberg verstand ihn sehr wohl. Der Löwe fungierte als Zuversichtsgenerator, der die Härchen des Protests, die sich in Blumenbergs *Denken* [my italics] immer wieder aufstellten, ein wenig glattbürstete" (129). In keeping with Wittgenstein's argument, Blumenberg understands the lion because they have some sort of shared life form. The similarities existing between the subject and the subject's projected image have generated a set of common experiences. This image has, to some degree, transformed into a type of subject with parallel structures, reflecting thereby its anthropomorphic construction: "Der Löwe vernahm alles, überprüfte alles und achtete mit hoheitsvollen Ohren, die selbst im Keim verworfene *Gedanken* [my italics] hören konnten" (129). This projected figure takes on a life reflective of human status in and through the novel's textual strategy. This product of human invention, endowed with characteristics that derive from the human experience – for example, it becomes "schläfrig" – is of equal status as the protagonist Blumenberg. In this sense, the text thoroughly nullifies any claim of divine status. Blumenberg understands the lion because he is a human construction. He knows the lion, and the lion correspondingly consoles (152) him, protects him from "Todesfurcht" (126), gives him the strength to speak "beseelt" (26), and enables him to sense and think well. The empathetic lion comforts and supports Blumenberg: "Der Löwe war gekommen, ihn in seinem Wesen zu hegen, wie dies kein Mensch je für ihn getan hatte oder je würde für ihn tun können" (35). He can empathize and feel pain; he can console and inspire, because he derives these features from a human who has ascribed these qualities to him.

While Blumenberg understands the lion and the lion conversely consoles him, Blumenberg does not understand his students, and he does not console them in his eloquent philosophical disquisitions. They cannot access that consoling picture – that image of transcendent possibility – their professor forms in his language games.

11 John Churchill: "If a Lion Could Talk ..." In: *Philosophical Investigations*. Vol. 12.4 (1989), 308-324.

Instead, he traps them within language games in which he excludes them from playing, in that he fails to acknowledge them as players in those games – he excludes them from a dynamic form of life. His students, for example, have the sense that their professor does not even know who they are; Richard feels that Blumenberg never knew “daß es ihn [Richard] überhaupt gab” (172). Blumenberg is utterly indifferent towards his students: “Aber nach und nach war ihm das Interesse an den Studenten [...] abhanden gekommen” (28-29). Directly after his lectures he avoids speaking with them; “Wie immer hatte er den Besuchern keine Gelegenheit geboten, anschließend mit ihm ins Gespräch zu kommen” (27); “Der Professor war immer zu schnell fortgeeilt, nach Hause, in sein eigenes Reich” (161). Preventing his students from participating in the language games, he leaves them enveloped in pain, unable to be consoled. Demmerling discusses the repercussions of being unable to access language:

Innere Vorgänge wie Schmerzen [...] stellen [...] natürliche und primitive Reaktionen dar, die in der Interaktion eines Organismus mit seiner Umwelt entstehen [...] Erst durch seine Verbindung mit Sprachspielen erhält das Innere seine charakteristische Kontur und Schärfe. Die Sprache verleiht dem Inneren Gehalt und Substanz, indem Bedeutsamkeitsbezüge hergestellt und aufgespannt werden.¹²

With language, an individual can express pains and deeply embedded emotions, “das Tiefe.” Language enables the disclosure of an unseen, inner realm that is, on its own, expressionless; language gives content and substance to this inner realm and allows it to be meaningfully expressed. Unable to engage with their professor, the students cannot give voice to their own inner intuitions; they remain trapped in the unreal.

While imprisoned in Blumenberg’s thinking, his students do not, nevertheless, remain existentially entrapped in a case utterly void of consolation. After they have all died – including Blumenberg (202) – they gather a final time, in the interior of a cave, a purgatory of sorts, where they philosophize and converse. Interestingly, within this cave, Blumenberg recognizes his students (205) and even converses with them; it is as if they have been allowed to enter into a language game and been granted access to pictures, the “wandelbarer Wall, an dem die Bilder auflaufen” (204). The pictures of possibility they see are reflected and reinforced in the space they occupy. This constricted realm, the cave, is open, permitting access to an uncontained sphere: “Beckett hatte einen zylindrischen Behälter vor Augen. Oben zu. Kein Entkommen [...] Im Kopf des Lesers muß jetzt ein davon verschiedener Behälter entstehen [...] groß, der Raum, wandelbar groß und größer, kein Raum der Einsperrung [...] Licht” (203). Spatially, they exist in a domain of possibility, one in which they could access Platonic forms (211) – if they would only turn away from looking at mere shadows, the pictures projected onto the wall. When Blumenberg leaves the cave, they receive the picture that they too could access the “Licht,” the content informing the pictures of possibility they observe.

In this permeable purgatory, Blumenberg’s students receive a new picture of him, as he struggles to maneuver his way linguistically through this reality. Here in the cave, Blumenberg’s lifelong ability to manipulate language to arrive at new ways of perceiving

12 Christoph Demmerling: “Kein Etwas, aber auch nicht ein Nichts: Nachdenken über Empfindungen und Gefühle im Anschluss an Wittgenstein.” In: *In Sprachspiele verstrickt – oder: Wie man der Fliege den Ausweg zeigt*. Ed. by Stefan Tolksdorf and Holm Tetens. Walter de Gruyter GmbH 2010, 239-256.

and naming the world unravels. This becomes clear as his capability to grasp words, to recall names, and to integrate these into useful sentences begins to falter:

Bilder, Halbsätze drifteten in Schwallen an ihm vorbei, und darin entschwammen einzelne Wörter [...] er merkte, daß er sich nicht mehr an seinen Namen erinnern konnte, auch an die Namen der anderen nicht [...] Wie durchziehende Vogelschwärme kreuzten Wörter in ihm, sanken, erhoben sich, pfeilten vorüber, er tastete an den Wortleibern herum, die er kurz zu fassen bekam, probierte Silbenkombinationen aus, ohne Erfolg. Wie hieß noch? (215)

This master of language, this “Sprachmagier” and “Weltbenenner,” who, throughout the novel, carefully crafted words, molding them into sentences with an affective strength that produced the lion that inspired him, now finds himself enduring some sort of separation from the game in which he had played. As words fall out of his grasp, his ability to name diminishes and his identity as Weltbenenner slips away. Losing the ability to engage in language games, he ironically slips into the state of being unable to speak, unable to name – “Wie hieß noch?” Intimations at the loss of language occur simultaneously with his transferal from one reality – “case” – to another “case:” “Da hieb ihm der Löwe die Pranke vor die Brust und riß ihn in eine andere Welt” (216). This move into another world involves the transfer into another case. After exiting the physical world (first case) upon their deaths, Blumenberg and his students find themselves in a cave (second case), and Blumenberg alone is transferred into another world (third case). This gradual movement away from physical reality coincides with the increased inability to hold on to linguistic materiality. His incapability of embracing and grasping his material existence is demonstrated through his inability to name the world, the “case,” which has become increasingly elusive. Leaving the world, the case appearing to be the location of genuine experience, Blumenberg approaches and experiences that which is absent in material space and in language, namely the “Platonic” forms, the genuine concept of transcendence that he had intuited all along. With greater access to this concept, he has a decreased need for language, and, as he moves into another case, he offers his students a vivid picture of either the possibility or impossibility that they could experience the same. While not necessarily consoling, this picture does demonstrate that the world, the actual case, just may indeed not be everything that is the case.

Conclusion

“Wer war der Löwe?” This question occupies Blumenberg throughout the novel. Endeavoring to arrive at an answer, Blumenberg explores a picture that he sees through the language he uses to create it. The picture that emerges eludes categorization; as such, it is an absolute metaphor, unable to be limited and restricted. Unbound and free to explore the new, this metaphoric picture represents a distinct case, endowed with both the possibility and impossibility of the circumstance of its real existence beyond the known, experienced, empirical world – Wittgenstein’s “case.” To consider and create this case, Blumenberg engages in a language game, looking for new possibilities through sentences that generate a transcendent image corresponding to his intuition. The lion that comes forth in language is the same lion that exceeds language, unable to be contained within it. When Blumenberg loses his ability to play with language – to speak – he demonstrates his inability to contain that about

which he cannot speak, confirming Wittgenstein's famous adage: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen" (*Tractatus* 85). Silenced, Blumenberg becomes like his students, unable to take part in a "Lebensform," "das Sprechen einer Sprache." Excluded from the language game, he cannot create his stabilizing instance. Without solidity, he is helplessly ripped out of one case and transferred into another one. This is the picture Blumenberg leaves his students, and in this picture resides the possibility of the existence or nonexistence of a circumstance consisting of the persistent activity of the transcendent. Involved in the formation of this picture, Lewitscharoff's narrator has left the reader with a new way of conceiving a concept which individuals and religious traditions throughout the historical record have been unable to directly access, a concept that will always only ever be a picture, an absolute metaphor of transcendent possibility.

Metaphysik der Metamorphose im Werk von Barbara Frischmuth

Im Anfang war die Ur-Masse oder das Ur-Wasser, bis die einzelnen Geschöpfe daraus hervortraten. Darüber sind sich bisher mindestens Evolutionisten und Mythologen einig. „Der Kosmos war nach ägyptischer Vorstellung nicht aus dem Nichts, sondern aus dem Eins, der undifferenzierten Ur-Einheit, dem Nun, entstanden.“¹ Die Schöpfung erscheint somit zunächst als ein Akt der Grenzsetzung, damit die verschiedenen Geschöpfe entstehen konnten. Die Grenzsetzung war in diesem Zusammenhang ein kreativer Akt. Weil jedoch Kreativität kein Zustand, sondern ein fortlaufender Prozess ist, musste die initiale Grenzsetzung für die Entwicklung kompatibel gemacht werden, damit die Schöpfung nicht in einem Zustand erstarrt, d.h. damit sie als Leben weiterbestehen kann. So wurde die Metamorphose gleichsam als Fortbestandskomponente, als fortgesetzter Schöpfungsakt eingebaut, und so hat die Schöpfung ihren innigen Bezug zur Kreativität behalten. Wiederholte Hinweise u.a. auf Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* und Karl Blossfeldts *Urformen der Natur* in Barbara Frischmuths Werk verbriefen diese ursprüngliche Einheit von Leben und Kreativität, die in *Woher wir kommen* im Kapitel „Ada“ die Künstler grübeln und über das Verhältnis von Kunst, Natur, Leben und Kreativität um- und neu nachdenken läßt.² Barbara Frischmuth sieht diese Einheit jedoch auch im Bereich der Mythologie wirksam, deren Formen sie bis in die Mystik weiterverfolgt.

Mythologie und Botanik – beide befassen sich mit den ältesten Lebewesen auf der Erde – bilden im Werk von Barbara Frischmuth komplementäre Bereiche, in denen analoge Gesetzmäßigkeiten wahrgenommen werden können. In der Mythologie manifestieren sie sich in der geistigen wie bildhaften Kreativität in Kunst und Literatur, in der Botanik in der Auseinandersetzung der Pflanzen mit den gegebenen Umgebungsbedingungen. In der Mythologie wie in der Botanik geht Barbara Frischmuth auf die Suche nach den im Leben der Menschen wie in der Natur wirkenden und immer wieder sich bietenden vielfältigen Möglichkeiten des Daseins, nach künstlerischen und vegetativen Erscheinungsformen der Kreativität, ganz gleich ob sie aus Freiheit oder aus Not hervorgegangen sind. „Ada schrammte weiterhin an der zunehmend ausfransenden Grenze zwischen Kunst und Design entlang.“³ Auf welche Weise Mythologie und Botanik im Werk von Barbara Frischmuth zusammenhängen und miteinander verflochten sind, wird im Folgenden durch Heranziehen ihrer nicht nur im engeren Sinn literarischen Werke – wie die Gartenbücher – nachgegangen. Doch zunächst über Grenzen.

1 Barbara Frischmuth: *Vergiss Ägypten*. Berlin 2008, S. 51. Siehe Jan Assmann: *Ägypten. Eine Sinngeschichte*. Frankfurt a. M. 2005, S. 235.

2 Barbara Frischmuth: *Woher wir kommen*. Berlin 2012, S. 74f. Siehe auch zu Ernst Haeckel in Barbara Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten. Eine Beziehungsgeschichte*. Berlin 2015, S. 83ff.

3 Frischmuth: *Woher wir kommen*, S. 105.

Grenzen

In der Menschheitsgeschichte hat jede Orthodoxie, sei sie theologisch, ideologisch oder methodologisch, mit Grenzen zu tun, vor allem aber mit ihrer Unverrückbarkeit. Sie ist der Versuch, Begriffe, Ideen und Vorstellungen, die in einer Vorgeschichte entstanden sind, in einen Zustand gerinnen zu lassen, d.h. ihren ursprünglich dynamischen Modus zu fixieren. Eines ihrer Mittel ist die Schrift, die Verschriftlichung, die In-Schrift-Setzung, deren Sinn auch noch dogmatisch auf eine einzige Deutung eingeschränkt wird; denn die buchstäbliche Bedeutung lässt oft mehrere Deutungen zu. „Die Welt hatte sich verändert, seit die Wirklichkeit von ihrer Aufzeichnung abhing.“⁴ Ein weiteres Mittel sind Identitätsbegriffe. Beide Mittel sind in der Mythologie jedoch kaum haltbar. „Der Mythos war immer schon da, und welche Version wir auch hören oder für ursprünglich halten, schon der nächste Mythograph wird die Geschichte anders erzählen.“⁵ Mythologie und Anthropologie bestätigen, dass „die Liebe stärker als die Artgemeinschaft“ ist.⁶ Auch von der Botanik heißt es: „Kaum gibt es genügend Gemeinsamkeiten, um eine Art als Art kenntlich zu machen, teilt sich die Art schon wieder in Unterarten und Varietäten. Eine zeitliche Abfolge ist meist schwer zu erstellen.“⁷ Die moderne Forschung durchbricht Grenzen, die lange als unüberschreitbar galten, mit Disziplinen wie Ethnobotanik und Pflanzenneurobiologie, über die Barbara Frischmuth nicht nur in ihren Gartenbüchern, sondern auch in ihren literarischen Werken oft reflektiert.⁸ In Mythologie und Botanik erweisen sich Grenzen nicht als der Zweck der Schöpfung, sondern als ihr Ausgangspunkt bzw. ihre Übergangslinie, die jedoch keineswegs eine Demarkationslinie ist. Grenzsetzung wird im Werk von Barbara Frischmuth oft als ein Mittel der Machtausübung entlarvt, wie es sich beispielsweise in der Gründung von Korporationen zeigt, mit denen sich Macht konsolidiert, auch die über die eigenen Mitglieder. In *Kopftänzer* zeigt der Lebensweg der Hauptfiguren Dinah und Dan, Vertreter zweier Generationen, eine Selbstfindung in dem gleichen Maß, in dem sie sich von einengenden Fremdbestimmungen befreien, um eigene Wege zu gehen. „Was die feste Form angeht, überleben nur Hierarchien und mit ihnen die Macht. Zusammenschlüsse wie die unseren entstehen und vergehen gleich Generationen, aber die Gedanken bleiben und mit ihnen die Herausforderung.“⁹

Die Regeln der Grenzziehung „kommen von außen“¹⁰, d.h. sie sind nicht in der Natur vorgegeben. Das gilt für Ideologien ebenso wie für wissenschaftliche Disziplinen. So haben die Nazis sogar bei Menschen zwischen Schädlingen und Nützlingen unterschieden

4 Frischmuth: *Die Entschlüsselung*. Berlin 2001, S. 104.

5 Barbara Frischmuth: „Von den Langexistierenden“. In: Barbara Frischmuth: *Traum der Literatur – Literatur des Traums*. Salzburg 1991, S. 53-71, hier S. 65.

6 Barbara Frischmuth: *Die Kuh, der Bock, seine Geiss und ihr Liebhaber*. Berlin 2010, S. 31.

7 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 80.

8 Ebd. S. 11, 15, 17, 66, 110f. u.a. Darunter Wolf-Dieter Storl: *Der Garten als Mikrokosmos*; Michael Pollan: *Botanik der Begierde und Second Nature. A Gardener's Education*; Peter Tompkin und Christopher Bird: *Das geheime Leben der Pflanzen*; Hugh Raffle: *Insektopädie*; Jakob von Uexküll: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*; Robert Pogue Harrison: *Gardens. An Essay on the Human Condition*; Susanne Simard, Wald-Ökologin an der Universität von British-Kolumbien; Lois Weinberger; Stefano Marcuso, Maria Anna Pabst u.a.

9 Barbara Frischmuth: *Kopftänzer*. München 1989, S. 109.

10 Jochen Jung: „Wie es mit Stanek weiterging“. In: Anna Babka/Peter Clar (Hrsg.): *Im Liegen ist der Horizont immer so weit weg. Grenzüberschreitungen bei Barbara Frischmuth*. Wien 2016, S. 264.

und glaubten, selbst in der komplexen europäischen Kulturgeschichte diese Grenzen ziehen zu können.¹¹ Doch auch auf der Seite der Opfer ist die Verweigerung, weiter zu leben, eine Verbarrikadierung gegenüber dem Leben. So setzt nicht nur der unberechtigte Hass der Täter, sondern auch der gerechtfertigte Hass Lilofees, des Opfers der Brutalität ihrer Familie, ihrem Leben enge Grenzen und zerstört es dadurch.¹²

Grenzen können in der Wirklichkeit nicht aufgefunden werden. Sie sind lediglich provisorische Hilfsmittel der subjektiven Wahrnehmung, die sie benutzt, um die Komplexität im Leben und in der Natur verstehen zu können. Sie gehören auch nicht zum Wesen der Dinge, sondern zu den Akzidenzien, und deshalb darf mit ihnen experimentiert werden.¹³ Auch und gerade im Ernstfall. Sie markieren in einem bestimmten Zeitabschnitt lediglich eine Konstellation, die beim folgenden Entwurf völlig anders liegen kann. Das Gegensätzliche, das die Grenzen markieren sollen, existiert nur hypothetisch, je nach Standpunkt der Wahrnehmung und nur solange dieser anhält. Somit erweisen sich Grenzen als an sich entwurfbezogen und daher durchlässig. Was sich zum System zu verschließen droht, kann durch Blickwinkelwechsel revidiert bzw. korrigiert werden, was wieder zu provisorischer Neu-Ziehung von Grenzen führt. So können Grenzen immer wieder darauf geprüft und in Frage gestellt werden, wenn sie den Anspruch geltend machen wollen, endgültige und unverrückbare Festlegungen im Geistigen und Menschlichen zu sein.

Blickwinkelwechsel und Wahrnehmungsmodelle

Barbara Frischmuths Werke zeigen, dass bei ihrer kreativen Tätigkeit die Grenzen zwischen Kunst und Natur bzw. zwischen Schreib- und Gartenarbeit „mäandern“ sind.¹⁴ „Ist man als Schriftstellerin dem Garten und dem Gärtnern verfallen, kann es wohl gar nicht ausbleiben, daß die Pflanzen auch in die rein literarischen Arbeiten hinüber zu wuchern beginnen.“¹⁵ Ihre Gartenbücher enthalten Geschichten von Pflanzen und ihre Literatur ist voll von Erfahrungen mit der Pflanzenwelt.¹⁶ Sie zeigt in ihrem Werk, wie in der Botanik, in der Mythologie, in der Kunst, im menschlichen Leben und in der Gesellschaft der Blickwinkelwechsel Stufen und Varianten der Metamorphose generiert und begleitet, wodurch erhärtete Positionen sich verschieben und Standpunkte vertauscht werden – „während die Wissenschaft erst eine finden musste, um den harschen anthropozentrischen Ton loszuwerden, in dem die monotheistischen Religionen, Philosophie und Aufklärung Tiere in Nutz- und Wildtiere und Pflanzen in Nutz- und Unkräuter einteilten, wobei der Mensch den anderen Lebewesen ihre Entwicklung vorzugeben glaubte, während er selbst sich über jede Form von Manipulation durch sie erhaben wähnte.“¹⁷

So geschieht es oft, dass aus menschlicher Sicht erklärte Vorgänge durch Blickwinkelwechsel widerlegt, korrigiert oder immer wieder in Frage gestellt werden, wie etwa die

¹¹ Frischmuth: *Woher wir kommen*, S. 336.

¹² Ebd., S. 349f.

¹³ Jung: „Wie es mit Stanek weiterging“, S. 264.

¹⁴ Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 138f.

¹⁵ Frischmuth: *Löwenmaul und Irisschwert. Gartengeschichten*. Berlin 2004, S. 7.

¹⁶ Vgl. in ebd. die Gartengeschichten: „Nördliches Blütenland“, S. 134-145 und „Lilys Zustandekommen“, S. 149-170.

¹⁷ Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 10 und 179.

Passivität von Pflanzen oder ihr Gedeihen nur im Dienst der Menschen. Könnte es sein, dass Pflanzen in ihrer Entwicklung eigene Wege gehen, die der Mensch durch seine Nutzerperspektive gar nicht im Stande ist zu erkennen? „Wäre also die Pflanze nur eine Vorgehensweise der Samen, zu frischem Samen zu kommen?“¹⁸ Mit anderen Worten, steht der Mensch vom Blickwinkel der Pflanzen aus in der gleichen Relation zu ihnen wie sie zu ihm aus seinem Blickwinkel? Und den Mythologen stellt Barbara Frischmuth die beinahe delphische Frage: „War nun ein Kentaur ein Mensch mit einem Pferdeunterleib oder ein Pferd mit einem Menschenoberkörper? Eine echte Blickwinkelfrage.“¹⁹ In der Kunst scheint, wenn Autoritäten nicht bestimmend mitreden und Kreativität sich frei entfalten kann, der Blickwinkelwechsel am kühnsten versucht worden zu sein. Die Molekularbiologin Maria Anna Pabst hat „Bilder der Pollen auf Leinwand gedruckt, die mit farbiger Tusche ausgemalt wurden. Tusche ist transparent, und man erkennt die raffinierten Strukturen dieser männlichen Geschlechtszellen der Pflanzen auf den großen Bildern sehr genau.“²⁰ Die Frage stellt sich hier, wo Natur endet und wo Kunst beginnt. Die Teile an diesem Kunstwerk, die nicht vom Künstler geschaffen sind, werfen die Frage nach der Originalität auf und stellen herkömmliche Definitionen von Kunst in Frage, wie: „Warum sollte die Unverwechselbarkeit ihr wichtigstes Kriterium sein? Sie dachte an Blossfeldt [...]. Nicht, weil er sich bemüht hätte, unverwechselbar zu sein, sondern weil es ihm gelungen war, seinen Blick auf die Natur, auf das, was ist, zu verändern.“²¹ So erscheinen aus dem Blickwinkel der Botanik Kriterien der Kunst in neuem Licht, was der Kreativität wiederum neue Wege eröffnet. „In einer Zeit, in der alles zu Kunst erklärt werden kann, wenn das Konzept es einleuchtend als Kunst ausweist, ist es schwierig, eine definitive Grenze zu ziehen. Es kommt wie immer auf den Blickwinkel an, und auf die Priorität, die man bei der Ziehung einer solchen Grenze setzt.“²² Gilt das möglicherweise auch für andere Disziplinen? „Fragen über Fragen, deren Beantwortung auch unsere Umwelt verändern wird.“²³

Der Antrieb des Blickwinkelwechsels ist nicht außenbestimmt, sondern entspringt für Barbara Frischmuth aus dem „Wesen des Gegensätzlichen“, dessen Pole sich gegenseitig bis ins Unendliche aufheben können. „Zu sehr setzt einem die Erkenntnis zu, dass das eine auf der Vernichtung des anderen beruht – und umgekehrt.“²⁴ Das Projekt des Blickwinkelwechsels im zwischenmenschlichen Umgang im anonymen Bereich kündigt sich im Werk Barbara Frischmuths bereits in den frühen Romanen an, wie in *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*.²⁵ Die Studentin lernt Zusammenhänge und Menschen in der ihr noch fremden Türkei aus verschiedenen Blickwinkeln wahrzunehmen und so mit jeder neuen Differenzierung zu reifen. In *Die Schrift des Freundes* werden die von beiden Seiten aufgebauten Barrieren zwischen Aleviten und Sunniten, die ihre Geschichte und Wirklichkeit blutig markieren, durch die Blickwinkelverschiebung abgebaut.²⁶ Aleviten und Sunniten stehen in der österreichischen

18 Ebd., S. 25.

19 Frischmuth: *Die Kuh, der Bock, seine Geiss und ihr Liebhaber*, S. 142.

20 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 24.

21 Frischmuth: *Woher wir kommen*, S. 119f.

22 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 216.

23 Ebd., S. 70.

24 Barbara Frischmuth: „Vom Fremdeln und vom Eigentümlern“, S. 8. In: Barbara Frischmuth: *Vom Fremdeln und vom Eigentümlern*. Wien 2008, S. 7-36.

25 Barbara Frischmuth: *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*. Salzburg 1996.

26 Barbara Frischmuth: *Die Schrift des Freundes*. Salzburg 1998.

Fremde gleichgewichtig im Mittelpunkt der Wahrnehmung. Durch diese Verlegung wird die Überlastigkeit der sunnitischen Mehrheit in der Türkei, die ihre Rechthaberei durch Einsatz von Staatsgewalt gegen die Aleviten legitimiert, ins Hypothetische gerückt und relativiert, zumal in der Fremde beide einer anderen Rechtsordnung unterstehen. Auch die Trilogie der *Mystifikationen*²⁷ erweist sich als eine umfassende Genealogie von Blickwinkelwechseln zwischen Disziplinen wie Literatur, Geschichte, Mythologie und Soziologie, zwischen Lebensbereichen wie Wirklichkeit, Traum, Bewusstsein, Sichtbarem, Unsichtbarem sowie zwischen Daseinsformen wie Mensch, Tier, Pflanze, Wassermann, Flussnixe, Fee u.a. In *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war* werden viele Positionen neu aufgestellt, und im Blickwinkelspiel vertauscht.²⁸ Dort befindet sich der Alevit Ali in Wien unter einer Mehrheit, in der er frei seinen Glauben leben kann. Doch auch hier werden Grenzen in zwei Richtungen hin durchbrochen: Anna, Alis österreichische Frau, verlässt auf ihrer Suche nach Liebe ihren alevitischen Mann und ihre vierzehnjährige Tochter Inimini, die auf das Verschwinden ihrer Mutter damit reagiert, dass sie zum sunnitischen Lager überläuft und sich zum Tragen eines Kopftuchs entschließt. Anna hatte mit ihrer Liebe zu Ali und ihrer Entscheidung, ihn zu heiraten, die Grenze von ihr Vertrautem einmal hinter sich gelassen. Doch als die Familienverhältnisse ihre Liebe erdrückten, machte sie sich nochmal auf der Suche nach Liebe und überquerte nochmals eine Grenze, die begonnen hatte, sie einzuengen, ohne allerdings einfach in die Vorurteile ihres früheren einheimischen Umkreises zurückzufallen. Ali hat dafür wie für die Suche seiner Tochter nach Geborgenheit kein Verständnis:

Mit allem hab ich gerechnet, sagte er, daß ich dich demnächst nachts aus einer Disco fischen muß oder daß du dir Ringe durch die Nase und Drachen auf den Rücken machen läßt, daß du heimlich rauchst oder in der Schule aufsässig wirst. Auf all das war ich innerlich vorbereitet, weil hier fast allen Eltern so was passiert, aber daß du plötzlich rumläufst wie eine Fanatikerin, damit hab ich nicht gerechnet.²⁹

Ali hat die Vorstellungen seiner österreichischen Umgebung, in die er geflohen ist, internalisiert aber auch endgültig fixiert, weil sie seinen Wunsch nach Sicherheit erfüllten. Seine Empörung verrät, dass er in einer Umgebung, in der er angeblich frei sein darf, sich doch nicht von festen Vorstellungen und Vorurteilen verabschieden kann. Er hat sich nur räumlich nach Wien verlegt. Seine Ehe wie das Verstehen seiner Tochter scheitern an seinem Festhalten an Grenzen von Weltbildern in einer sich ständig verändernden Welt, während bei Anna und Inimini die Suche nach Orientierungshilfen und Auswegen fortgesetzt wird und ihnen neue Wege öffnet. Der sukzessive Blickwinkelwechsel in diesem Roman lässt auch für den Leser keine endgültigen Stellungnahmen von Sympathien oder Antipathien entstehen, wodurch die „Unsicherheit der Grenzen“ an sich immer wieder offengelegt wird.³⁰

Insbesondere zur Entschärfung von aktuellen gesellschaftlichen und politischen Problemen fordert Barbara Frischmuth einen Blickwinkelwechsel, um Widersacher im Gespräch einander näher zu bringen, damit beide einander besser einschätzen und verstehen können. In der österreichischen Migrantendebatte haben sich

27 Die Trilogie umfasst Frischmuths Romane: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*. Berlin 2002; *Amy oder Die Metamorphose*. Berlin 2002; *Kai und die Liebe zu den Modellen*. Berlin 2003.

28 Barbara Frischmuth: *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war*. Berlin 2004.

29 Ebd., S. 44.

30 Frischmuth: „Traum der Literatur“. In: Frischmuth: *Traum der Literatur – Literatur des Traums*, S. 19-35, hier S. 20.

die Kontrahenten auf die Polarisierung von Eigenem und Fremdem versteift, während Barbara Frischmuth aus ihrem veränderten Blickwinkel die Frage stellt, „wer sich da anmaßt, das eine als das Eigene, anderes hinwiederum als das Fremde zu definieren“³¹. Die Unterschiede von Gender, Kultur, Religion sind zwar in der Wirklichkeit unlegbar, sie dürfen jedoch nicht zur geistigen Barriere kultiviert werden, sonst versagen sie bei der Humanisierung des Zusammenlebens.

„Wie viele Blickwinkel – so viele Modelle.“³² Durch Blickwinkelwechsel verschiebt sich die Wahrnehmung und es entstehen dabei Wahrnehmungsmodelle, die jenes Potential an Möglichkeiten des Daseins vergrößern, das die Metamorphose vorantreibt und auf das sie jederzeit zurückgreifen kann. Die Aufstellung von Modellen soll fremde Blickwinkel auf die Wirklichkeit, die Natur und das Leben erschließen helfen. So äußert Barbara Frischmuth in einem ihrer Gartenbücher den Wunsch: „Was gäbe ich nicht darum, uns ein einziges Mal mit den Augen einer Erdkröte oder eines Dompfaffs (Gimpel) zu sehen [...]. Oder wie ich meiner großartigen bonbonrosa Strauchpäonie vorkomme [...].“³³ Oder realistischer:

Mir ist klar, dass ich einen anderen Zugang brauche [...]. Keine privaten Zukunftsvisionen, die bloß Melancholie erzeugen, sondern eine andere Vorstellung von Pflanzen und ihren verschiedenen Lebensbereichen auch außerhalb des Gartens, ihrer Wirksamkeit in den Bereichen zwischen Garten und Wildnis, [...] ihre überlegene Gelassenheit den Herausforderungen des Lebens gegenüber.³⁴

Viele der literarischen Figuren in Barbara Frischmuths Werk hegen ähnliche Wünsche, indem sie auf dem Weg zu sich selbst immer wieder Wahrnehmungsmodelle von sich und der Welt entwerfen und ausprobieren. Modelle ausdenken ist Hauptthema in *Kai und die Liebe zu den Modellen*. Das Kind Kai fordert immer wieder seine Gesprächspartner mit „Oder?“ heraus, um für das vorgeschlagene Angebot weitere Varianten auszudenken und bessere Angebote auszuhandeln, und die anderen Kinder phantasieren damit, um ihre Spiele spannender zu gestalten.³⁵ Ein weiteres Wahrnehmungsmodell bieten die in Wien parallel existierende Daseinsmöglichkeit der türkischen Familie von Pembe³⁶ sowie die Organisation der Herzogin, die „einen gefühlsmäßigen Zusammenhalt“ von Menschen vor allem im anonymen Bereich erwirken möchte. „Oder sollte es jemand als ungehörig empfinden, wenn wir versuchen, freundlich mit ihm umzugehen.“³⁷ Es folgt eine Reihe von Modellen, in denen die Anwesenden (fünf Kinder und zwei ältere adlige Damen) ihre Wunschvorstellungen von einer menschenfreundlichen Gemeinschaft anstimmen, um die Wirklichkeit erträglicher zu machen und die Grenzen, die der abstumpfende Individualismus gezogen hat, zu durchbrechen. Wenn der Fall eintritt, dass beispielsweise fremde Menschen auf diese Versuche ungehörig reagieren, dann wird in die Nase gebissen, geschimpft, zurückgehauen und sonst noch alles, was nicht bösartig ist.³⁸ Auch *Die Ferienfamilie* bietet ein Repertoire von Modellen für mögliche menschliche Beziehungen, mit und

31 Frischmuth: „Vom Fremdeln und vom Eigentümlern“, S. 7.

32 Frischmuth: *Die Schrift des Freundes*, S. 24.

33 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 220f.

34 Ebd., S. 222.

35 Frischmuth: *Kai und die Liebe zu den Modellen*, u.a. S. 18, 32, 45, 114, 167, 203.

36 Ebd., S. 177-190.

37 Ebd., S. 203f.

38 Ebd., S. 203f.

ohne Not.³⁹ Wie in einem Garten ist im Zwischenmenschlichen zwar vieles vorgegeben, aber mit unendlich vielen planbaren und unvorhersehbaren Möglichkeiten.

In *Vergiss Ägypten* möchte Valerie sich gern in den Kopf eines Zwergs „einklinken“, um sich, die Welt und die Menschen „mit seinen Sinnen wahrnehmen“ zu können, „bis all diese Wirklichkeiten sich zu einer Einheit krümmen“⁴⁰. Die Aufforderung zu vergessen, die im Titel ausgedrückt ist, entpuppt blickwinkelmäßig sich als Aufforderung zu neuen und verschiedenartigen Wahrnehmungsmodellen. Die Herausforderung dabei ist, dass im Leben nur mit Leben investiert werden kann. Auch in fremde Leben wird ohne Not Leben investiert, in eine ganze Biographie samt Namen, wie z.B. in die Figur Madame Paola. Menschen haben immer eine Geschichte und wenn man sie nicht kennt, muss man ihnen eine andichten, um sie als Menschen wahrnehmen zu können.⁴¹ Diese Geschichten von Menschen sind Wahrnehmungsmodelle, die zwar nicht alle im Roman voll ausgebreitet werden, die jedoch diesen Individuen, egal ob sie im Brennpunkt oder in der Peripherie des Blicks stehen, in der Vorstellung einen vollen Platz einräumen, ein authentisches Sein zugestehen und als nicht subsumierbar erfassen. Hatte Sheherazade erzählt, um ihr eigenes Leben und das anderer zu erhalten, so wird hier das Erzählen, d.h. das Entwerfen von Wahrnehmungsmodellen, zum lebensstiftenden Akt.

In *Amy oder Die Metamorphose* wird von den Menschen gesagt: „Wenn du ihnen nicht den Narren machst, haben sie nichts zu lachen.“⁴² Das Prinzip Lachen lebt aus dem Blickwinkelwechsel und seinen optionalen Wahrnehmungen. Durch das Lachen soll den Menschen eine Möglichkeit eröffnet werden, durch die sie sich verwandeln, um aus der Sackgasse, in die sie sich gebracht haben, zu befreien. Jean Paul, einer von Frischmuths Lieblingsautoren, schreibt: „Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen – ausgenommen unwillkürlich –, bloß weil die Empfindung desselben so viele Gestalten annimmt, als es Ungestalten gibt.“⁴³ Auch Ironie als das Vermögen, von einem Blickwinkel aus etwas wahrzunehmen, zu Ende zu denken, um es wieder zu kippen und seine Elemente in andere Entwürfe aufgehen zu lassen, verhindert, dass eine Wahrnehmung zum abgeschlossenen System oder zum Dogma degeneriert. Der frühromantische Begriff des Fragmentarischen als einzig authentische Formbezeichnung intellektueller Prozesse gehört in diese Kategorie.

Doch nicht nur die Wirklichkeit kann mit Wahrnehmungsmodellen erschlossen werden. Der Traum scheint ohne dieses Mittel nicht auszukommen, auch der in der Literatur erträumte.⁴⁴ Barbara Frischmuth betrachtet die Literatur als ein Modell dafür, wie selbst „die Grenze zwischen Traum und Wachen nicht eindeutig festzulegen ist“, was die Literatur „zu den kühnsten Entwürfen angeregt“ hat, wie, dass das Leben ein Traum und der Traum ein Leben sei, „da Traum und Wachen vom selben Bewußtsein konstruiert werden“⁴⁵. Auch das Paradies wird umschrieben als ein Wahrnehmungsmodell,

39 Barbara Frischmuth: *Die Ferienfamilie*. Berlin 2001.

40 Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 207f. Den gleichen Wunsch äußert die Autorin in ihrem Gartenbuch *Der unwiderstehliche Garten*, S. 103.

41 Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 112.

42 Frischmuth: *Amy oder Die Metamorphose*, S. 113f, 115 und 145.

43 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Jean Paul: *Werke*. Herausgegeben von Norbert Miller und Gustav Lohmann. 6 Bände. München 1959-1963, 1. Abt., Bd. 5, S. 102. Zu Jean Paul siehe Frischmuth: „Traum der Literatur“, S. 22.

44 Ebd., S. 21 und 24.

45 Ebd., S. 19.

„in dem der Geist es ablehnt, mit Hilfe fremder Mittel in die Außenwelt einzugreifen“ und „sich darauf beschränkt, [...] lebbare Modelle zu entwickeln“⁴⁶. Und schließlich wird das Jenseits in den Darstellungen der alten Ägypter als Möglichkeit des Seins angesehen, was „das Diesseits als Diesseits erst begreifbar machte“⁴⁷. In den Grabmalereien der alten Ägypter werden Darstellungen des Lebens nach dem Tod als ein Wahrnehmungsmodell verstanden, den die Menschen sich ausgedacht haben, um sich sogar in die Perspektive der Götter zu versetzen und sich in ihren Blickwinkel auf die Welt ‚einzuklinken‘. „Wie lässt sich sonst erklären, dass kein menschliches Auge das Werk nach seiner Vollendung mehr zu sehen bekam?“⁴⁸

Der Blickwinkelwechsel steigert seine Optionen bis hin zur Negation, dem Risiko: „Die unsichere Grenze zwischen Sein und Schein, bei der immer auch ein mögliches ‚Kein‘ mitschwingt.“⁴⁹ Darin liegt die Herausforderung. Denn Wahrnehmungsmodelle erheben keinen Wahrheitsanspruch, sondern sind nur ein Antrieb der Metamorphose. „Und selbst wenn aus unseren Modellen nichts wird, so gehört es doch als wichtiger Bestandteil unserer Art von Leben, daß wir sie tagtäglich in Erwägung ziehen.“⁵⁰ Selbst wenn die Aussicht auf ihre Realisierbarkeit von vorn herein ausgeschlossen erscheint, produziert sie das Leben als Existenzstrategie oder einfach aus seinem genuinen Bezug zur Kreativität. „Weil ich darüber nachdenke, welche Leben ich nicht gelebt habe. Leben, die mir zugehört waren.“⁵¹

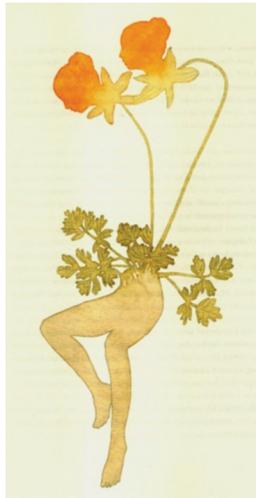


Illustration von Melanie Gebker.

Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 48.

⁴⁶ Frischmuth: *Amy oder Die Metamorphose*, S. 269f.

⁴⁷ Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 173 und 195.

⁴⁸ Ebd., S. 195.

⁴⁹ Frischmuth: *Traum der Literatur*, S. 21.

⁵⁰ Frischmuth: *Kai und die Liebe zu den Modellen*, S. 8.

⁵¹ Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 54.

Metamorphose

Der Weg ist das Ziel. Sinn und Zweck der Schöpfung liegt in der fortgesetzten Kreativität. Auch ihre Wege sind wundersam. Botaniker lehren, „dass Krankheiten und Parasiten gleichsam als bildnerische Hände am Kunstwerk eines lebendigen Organismus wirkten und dass sie zu den stärksten Triebkräften der Evolution gehörten.“⁵² Nicht einmal Hindernisse können ausgegrenzt werden, weil sie zum Prozess gehören und die darauf folgende Stufe mitgestalten. In *Amy oder Die Metamorphose* muss die Hauptfigur Amy eine Entscheidung treffen: Die Abtreibung erscheint ihr als das einzig Vernünftige, das Austragen des Kindes dagegen betrachtet sie als Herausforderung.⁵³ Der inneren Logik der Figur als metamorphierte Fee Amaryllis aus *Die Mystifikationen* zufolge entscheidet sie sich am Ende des Romans für die Herausforderung, weil nur diese Option es ihr ermöglicht, im ihrem Wesen entsprechenden Modus der Metamorphose zu bleiben. Argumente, die ihr die Abtreibung als vernünftig erscheinen lassen, kommen ihr wie eine unverrückbare Grenze oder wie ein Torschluss vor, die keine Perspektive auf mögliche Entwicklungen eröffnen, selbst wenn ihr die Möglichkeit einer Schwangerschaft weiterhin offen steht. Ähnlich findet die Künstlerin Maya zum Prinzip der Metamorphose, indem sie als Material ausschließlich Wachs verwendet, wodurch ihre Figuren mit jeder Temperaturschwankung ihre Form verändern. „Ich bin mir nicht sicher genug, ob ich überhaupt Bleibendes schaffen möchte. Einstweilen schreckt mich der Gedanke nicht, daß alles wieder zerrinnen könnte.“⁵⁴ Auch der Tod wird als Medium der Metamorphose gesehen, weil er den Seelen zur Wiederkehr in neue Gestalten verhilft.⁵⁵

Im Roman *Die Mystifikationen der Sophie Silber* bilden die Langexistierenden eine Gruppe von Figuren, die die Welt seit Urzeiten bevölkern und für Natur und Menschen sorgen. Es sind metamorphierte „Figuren aus Mythen, aber auch aus Sagen, Märchen, Erzählungen, aus der älteren und der neueren Literatur. Was sie zu ‚Langexistierenden‘ macht, ist ihr Überleben im Bewußtsein der Menschen, vor allem in deren literarischem Bewußtsein.“⁵⁶ Mit anderen Worten, ihre Eignung zur Metamorphose.

Die Verbindung der Langexistierenden mit der Mythologie hat Barbara Frischmuth in einer ihrer Poetik-Vorlesungen erklärt.⁵⁷ Was sie dort nicht verriet, ist die Verbindung dieser Figurengruppe zum anderen Bereich ihrer Interessen, zur Botanik. Die Langexistierenden verdanken ihre Existenz einer Symbiose aus Mythologie und Botanik, vor allem Ethnobotanik, die sich mit Ähnlichkeiten zwischen Menschen und Pflanzen befasst. Dort wurde festgestellt, dass die meisten Pflanzenarten, „die mit dem Menschen verglichen wurden, bereits vor ihm existiert hatten.“⁵⁸ Nicht nur ihr Alter auf der Erde ist länger als das der Menschen, ihre Verbreitung macht 90% der Lebewesen auf der Erde aus. „Dies bedenkend, fällt es mir schwer, in Pflanzen noch immer jene passive, von Reflexen gesteuerte Biomasse zu sehen, deren einziger Sinn

⁵² Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 90.

⁵³ Frischmuth: *Amy oder Die Metamorphose*, S. 281.

⁵⁴ Ebd., S. 135.

⁵⁵ Ebd., S. 254 und 264.

⁵⁶ Frischmuth: „Von den Langexistierenden“, S. 53.

⁵⁷ Diese Poetik-Vorlesungen, die die Schriftstellerin im November 1990 an der Münchner Universität hielt, sind in Frischmuth: *Traum der Literatur. Literatur des Traums* abgedruckt.

⁵⁸ Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 12.

und Gebrauchswert es sein soll, gefressen oder gelegentlich zu Dekorationszwecken ausgestellt zu werden.⁵⁹ So ist es der Aktivismus der Langexistierenden, der in *Die Mystifikationen* die Welt vor der Unvernunft der Enterischen zu schützen versucht. Ähnlich wie in der Botanik greifen die Langexistierenden im Roman trotz ihrer zauberischen Übermacht dennoch nicht zu radikalen Mitteln wie Vernichtung, obwohl ihr Fazit lautet, dass die Enterischen das Maß überschritten haben. Das längere Alter der Langexistierenden lässt sie jenes Gesetz der Metamorphose anerkennen, dass auch Hindernisse und Gefahren zum Leben gehören und es mitgestalten.

Nicht nur die humane, sondern auch die geistige und intellektuelle Überlegenheit der Langexistierenden scheint auf Erkenntnisse der Neurobiologie zurückzugreifen, nach denen Pflanzen Intelligenz, Wahrnehmungsvermögen und ein Bewusstsein besitzen.⁶⁰ Sie „sollen sogar mehr als fünfzehn Sinnesorgane zur Verfügung haben (also um zehn mehr als wir), mit denen sie Dinge bemerken, die wir nur mit Hilfe von elektronischen Apparaten feststellen können“⁶¹.

Besonders die Kommunikationsfähigkeit der Langexistierenden im Roman lässt vieles aus der Ethnobotanik wiedererkennen. „Dass Pflanzen sich untereinander über ihre Wurzelsysteme verständigen, zum Teil mit Hilfe von Mykorrhiza-Pilzen, wurde durch verschiedene Experimente nachgewiesen. Wobei Pflanzen derselben Art sogar zu gegenseitiger Hilfeleistung imstande und bereit sein sollen.“⁶² Ethnobotaniker konnten ferner nachweisen, dass vor allem große Bäume ihr Kommunikationsnetz einschalten, „um Informationen (Warnung vor angriffigen Insekten), aber auch Waren (Kohlen- und Stickstoff sowie, wenn nötig, Wasser) auszutauschen.“ Ein so kompliziertes Kommunikationsnetz entspreche der Größe „eines Flugroutenplaners“ und man könne daran erkennen, „wie diese ‚Mutter‘-Bäume das Netzwerk benutzten, um verschattete Sämlinge (sie sollen ihre eigenen sogar erkennen können) mit Nährstoffen zu versorgen, bis sie selbst das Licht erreichen“⁶³. Mit ähnlichem Vorgehen greifen die Langexistierenden in den Lauf der Welt und ins Leben der Enterischen ein, um der Selbsterstörung der Enterischen und ihrer Zerstörung der Welt entgegen zu wirken. Das Netzwerk der Langexistierenden umfasst im Roman den gesamten Globus im Räumlichen und seine Vergangenheit und Gegenwart im Zeitlichen.

Laboruntersuchungen finden in vielen Pflanzen Stoffe vor, „mit denen sie imstande sind, in unser Bewusstsein einzugreifen und es, solange ihre Wirkung anhält, auch zu verändern“⁶⁴. Im Roman arbeiten die Langexistierenden dahin, das menschliche Bewusstsein gegenüber der Natur und dem Leben zu verändern. Der Einsatz der Langexistierenden ist gekoppelt mit dem ethischen Anspruch, die Enterischen dazu zu bewegen, das Leben auf der Erde wie auch das eigene zu schützen. Aus diesem Grund entschließen sie sich, einen Kongress zu halten, um dies zu beraten, wobei sie, unauffällig oder maskiert unter die Menschen vermischt, mit diesen ihre harmlosen, aber aufklärenden und lehrreichen Spielchen treiben.

59 Ebd., S. 14.

60 Ebd., S. 14ff und 100.

61 Ebd., S. 101.

62 Ebd., S. 102.

63 Ebd., S. 110.

64 Ebd., S. 183.

Metamorphose ist die Daseinsform der Langexistierenden, die „es in der Hand haben, Gestalt anzunehmen oder in die Dinge zurückzukehren“, ohne dass sie „dabei wie die Enterischen das Bewußtsein verlieren“⁶⁵. Hingegen verbreiten sich die Enterischen räumlich zwar unbegrenzt, ihr Bewusstsein jedoch bleibt dabei sehr begrenzt.⁶⁶ Die Folgen dieser Beschränktheit sind „all die kaum wiedergutzumachenden Fehler, ja geradezu Verbrechen, die wider besseres Wissen überall und allenthalben verübt wurden“⁶⁷.

Die Langexistierenden entscheiden sich zu handeln, um die Welt zu retten. Sie suchen sich Sophie Silber, Hauptfigur und Objekt der *Mystifikationen*, aus, um durch sie als Mittelsperson die Enterischen beeinflussen zu können.⁶⁸ Sophie ist Schauspielerin, die von Beruf aus durch ihre Fähigkeit zur Verwandlung für diese Aufgabe besonders qualifiziert ist. Sie gehört zudem einer Familie an, in der die Kinder seit Generationen den Familiennamen der mütterlichen Linie, von Weiterleben, führen, weil die Väter unbekannt oder unerwünscht waren. Entscheidend ist vor allem aber, dass eine ihrer Vorfahrerinnen aus einer Mischehe zwischen einem Enterischen und einer Fee stammte.⁶⁹ Diese leibliche Verwandtschaft mit den Langexistierenden besiegelt der Familienname Sophiens.⁷⁰ „Es gibt eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dir und uns.“⁷¹ Mit dieser Ähnlichkeit rechtfertigt die Fee Amarylles Sternwieser Sophiens Wahl für die bevorstehende Rettungsaktion der Langexistierenden, die darin besteht, das Bewusstsein der Enterischen zu erweitern.

Die Enterischen sind dabei, die gesamte Erde unwiederbringlich zu zerstören. „Der Verschleiß von allem und jedem hat sie träge gemacht. [...] Ihre Phantasie hat sie im Stich gelassen. [...] Sie haben den Krieg erfunden und ihn in ihre eigene Häuser getragen. [...] Sie haben ihre Intelligenz für die Erfindung von Waffen vergeudet, als Gesellschaft sind sie dumm geblieben.“⁷² Die Langexistierenden haben den Bezug zur Natur nie verloren und können deshalb, wenn sie eingreifen würden, die Welt noch retten, ähnlich wie ihre geistigen Prototypen in der Pflanzenwelt. Bereits die Nachfahren der denaturierten Pflanzen aus Gärten und Treibhäusern „würden sich (in Evolutionszeit gerechnet) innerhalb von Sekunden renaturieren, ihre Netzwerke anwerfen und ihre Probleme mit Licht, Wasser und Bodenbeschaffenheit selbst in die Hand nehmen“⁷³. Die Enterischen hingegen sind dazu nicht mehr in der Lage. „Auch wenn sie es wollten, sie könnten sich selbst nicht mehr helfen.“⁷⁴

In anderen Romanen von Barbara Frischmuth kommen Figuren vor, deren Eigenschaften und Handlungsweise durchaus an die der Langexistierenden erinnern, ohne dass sie dort weder mit dieser Bezeichnung noch mit zauberischen Fähigkeiten versehen wären. In *Amy oder Die Metamorphose* sind es u.a. die Hauptfigur Amy Stern, Dr. Lindenberg und Altmann, die durch versteckte Hinweise Erinnerungen an die Langexistierenden der *Mystifikationen* hervorrufen und den Eindruck fiktionaler

65 Frischmuth: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*, S. 17.

66 Ebd., S. 15.

67 Ebd., S. 111.

68 Ebd., S. 152.

69 Ebd., S. 72.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 151.

72 Ebd., S. 312.

73 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 100.

74 Frischmuth: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*, S. 312.

Verwandtschaft erwecken. In *Kai und die Liebe zu den Modellen* ist es u.a. die Herzogin, Herwater aus dem Stadtpark-Zirkel um das Kind Kai und vor allem Kais Mutter, Amy Stern, die sich gegen den Stumpfsinn der Menschen erfinderisch einsetzen.⁷⁵

Barbara Frischmuths Gartenbücher thematisieren immer wieder die natürliche, weil unplanmäßig in andere Beete auftauchende Ausstreuung von Pflanzen im Garten.⁷⁶ In *Woher wir kommen* mutet sich für dieses Verhaltensmuster aus der Pflanzenwelt so etwas wie eine Analogie im menschlichen Bereich an, wenn Lale den Mann ihrer besten Freundin bittet, sie zu schwängern – Lale kann von ihrem Mann, den sie sehr liebt, keine Kinder bekommen, wünscht sich aber sehr welche – und wenn Robin auf Lales Wunsch wie selbstverständlich eingeht, da beide Ehepaare sehr eng befreundet sind.*

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die verschiedenen Modi von Sprache in Barbara Frischmuths literarischer Prosa. Sprache ist in Bezug auf Grenzsetzung und Metamorphose in zweifacher Weise wahrnehmbar. Einmal wird Sprache als Medium in ihrer mündlichen Überlieferungsform der Schrift gegenübergestellt. In diesem Fall fungiert die Verschriftlichung von Sprache als Allegorie für Grenzsetzung. Das „gesprochene Wort lebe, wohingegen das geschriebene tot sei und höchstens zur Versklavung diene“⁷⁷. So haben es Druiden und turkmenische Nomaden ähnlich erfahren.⁷⁸ Hingegen haben Mythos und Mystik keinen „streng vorgegebenen, kanonisierten Originaltext“, was Barbara Frischmuth auf ihre Eignung zur Metamorphose zurückführt.⁷⁹ Zum anderen signalisiert die Sprache die Zugehörigkeit der Figuren jeweils zu Grenzsetzung bzw. Metamorphose. In *Die Mystifikationen* sprechen die Enterischen die Sprache der Beschränktheit und der Gewalt und verstehen nicht, dass diese Welt „ihnen nicht begreifbar, nur erreichbar“ ist.⁸⁰ Sie „gebrauchen die Wörter immer und nie“, wenn sie ihre Weltherrschaft um jeden Preis, d.h. um den der Welt- und sogar der Selbsterstörung, behaupten wollen.⁸¹ Wegen ihres Gebrauchs dieser Ausdrücke distanziert sich Altmann, einer der metamorphierten Langexistierenden in *Amy oder Die Metamorphose*, von jenen Figuren, die eine fiktionale Verwandtschaft mit den Enterischen der *Mystifikationen* zeigen.⁸²

Die Transparenz der Sprache für Situationen der Figuren ist ein weiterer Aspekt der Sprache in Barbara Frischmuths Werken. In *Amy oder Die Metamorphose* begleitet die Sprache Amys Bewusstseins transformation von ihrer früheren Existenz als Fee Amaryllis aus *Die Mystifikationen* in die menschliche Figur der Amy Stern. Die Bewusstseins transformation manifestiert sich in der Sprache durch wiederholtes Äußern und Zurücknehmen von Feststellungen und Beobachtungen, die zunächst als Aussage formuliert, dann als Frage sogar mehrmals wiederholt werden, um das Prozesshafte der zaghaften Formierung im Denken zu imitieren.⁸³ Auch die wiederholte Erklärung

75 Frischmuth: *Kai und die Liebe zu den Modellen*, S. 191ff.

76 Frischmuth: *Löwenmaul und Irisschwert*, S. 28.

77 Frischmuth: *Die Entschlüsselung*, S. 174.

78 Ebd., S. 104 und 174.

79 Frischmuth: *Von den Langexistierenden*, S. 65.

80 Frischmuth: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*, S. 284.

81 Ebd., S. 311.

82 Frischmuth: *Amy oder Die Metamorphose*, S. 272 und 283.

83 Ebd., S. 5f, 9, 11f, 15ff.

Amys, sie müsse einen Vorgang oder eine Handlung „geträumt haben“, lässt in ihrem Bewusstsein sogar Handlungen als Illusion vorkommen. Das gleiche gilt für ihre Identität. Als maßgebendes Instrument des Bewusstseins unterliegt sie in diesem Roman mit ihm der Transformation. Im ersten Satz des Romans wird das „langsam einkehrende Bewusstsein“ als der „vergessene Gedanke eines anderen Ichs“ definiert.⁸⁴ Amy teilt mit den Langexistierenden das ‚unendlich dehnbare Bewusstsein‘, das „Geheimnis der Metamorphose“.⁸⁵ Das Verhältnis von Identität und Bewusstsein ist auch ein Thema in der Erzählung *Schattenspiel*. Die erzählende Figur ist – in Anlehnung an E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* – eine Katze. Die Erzählung steht unter dem Motto eines Hoffmannzitats, in dem das Bewusstsein selbst als eine Art künstliche Abgrenzung erscheint, die aus Gewohnheit entsteht, während man selbst nicht weiß, wie man „durch das Leben und zum Leben“ kommt.⁸⁶ Ähnlich wird in den Gartenbüchern die Rolle des Bewusstseins in seiner Relation zum Denken und Handeln hinterfragt, indem eine Analogie zur unbewussten, weil kreativen Schreibtätigkeit hergestellt wird. „Wer lenkt überhaupt meine Hände, wenn ich schneller etwas ausrupfe, als ich denken kann? [...] Meine Hände gehorchen wem? Und vor allem wie? Etwa so wie meine Sätze der Grammatik? Ich setze ein Wort, und schon fügt sich, was links oder rechts von ihm steht, [...] in einen Ablauf. Ob ich will oder nicht.“⁸⁷ Das Bewusstsein wird ganz im Hoffmann'schen Sinn vom Unbewussten dominiert und gelenkt. „Ich verstehe, sage ich, wie man das eben so sagt. Aber will ich überhaupt verstehen?“⁸⁸ Wie im Unterbewussten und im Traum wird oft Ursächliches mit seiner Wirkung vertauscht. „Hauptsätze, Nebensätze, Umstandsbestimmungen, Subjekt, Objekt, Prädikat. So als wäre die Sprachordnung eine Weltordnung, und doch ist meist ungewiß, wer eigentlich Subjekt und wer Objekt ist.“⁸⁹ Die Kausalitätskette Bewusstsein – Identität wird umgekehrt und an deren Anfang steht das Unbewusste.

Aus dem Primat des Unbewussten werden in *Kai und die Liebe zu den Modellen* Assoziationsketten spielerisch an einem Wort angeknüpft, die die Bedeutungen von „Strich“ zu „Strick“ zu „Seil“ ohne Abbruch gleiten lassen, wobei jedesmal im gegebenen Kontext ein neuer Sinn hinzu kommt, der zwar unerwartet, jedoch nicht unbedingt abwegig ist und somit die Bedeutung erweitern kann.⁹⁰ Assoziationen verwandeln zusammenhangslose Einzelwörter in eine Sinnkette. Das Spiel wird weiter getrieben mit literatursatirischen Anspielungen wie mit dem Ausdruck „Hennenismus“, der bei weitem kein Monopol der Geflügelten zu sein scheint.⁹¹ Metamorphose in der Sprache macht die Grenzen zwischen Sinn und Unsinn durchlässig, „denn Unsinn heißt ja nicht, daß kein Sinn unterlegt werden könnte, sondern nur, daß die manifeste Form keinen unmittelbaren Sinn ergibt“⁹². Die Durchlässigkeit dieser Grenzen führt Barbara

84 Frischmuth: *Amy oder Die Metamorphose*, S. 5.

85 Frischmuth: *Die Mystifikationen*, S. 221.

86 Frischmuth: „Schattenspiel“, S. 60. In: Barbara Frischmuth: *Hexenherz*. Salzburg 1994, S. 60-71.

87 Frischmuth: *Löwenmaul und Irisschwert*, S. 139.

88 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 222.

89 Frischmuth: *Löwenmaul und Irisschwert*, S. 140.

90 Frischmuth: *Kai und die Liebe zu den Modellen*, S. 30f.

91 Frischmuth: *Die Kuh, der Bock, seine Geiss und ihr Liebhaber*, S. 39.

92 Frischmuth: „Vom Genuß der Literatur“. In: Frischmuth: *Traum der Literatur – Literatur des Traums*, S. 5-18, hier S. 16.

Frischmuth auf die Verwandtschaft zwischen Unsinn, Unbewusstem, Traum und Witz zurück.⁹³ „Die Sprache spielt ihre Spielchen nach eigenen Regeln, und so bleibt uns nichts anderes übrig, als den Ball zurückzuspielen. Tore schießen wir damit garantiert keine. Es sei denn, wir ließen die eigenen Köpfe dafür rollen und hörten auf, immer nur den Schiedsrichter zu spielen.“⁹⁴ Auch in diesem lebensgefährlichen Spiel der Sprache – weil gefährlich wie das Leben – zeigt Barbara Frischmuth am Beispiel von Rückerts Übersetzungen aus der arabischen Literatur, wie die Sprache ihre ursprünglichen Grenzen öffnet, um „das Andere im Eigenen erfahrbar zu machen, nicht es einzugemeinden und durch den sprachlichen Transfer zu domestizieren [...]“.⁹⁵

Mystik

„Am Anfang war die Möglichkeit. Die Möglichkeit, zu sein und sich zu verändern.“⁹⁶ Somit sind die Lebewesen, die der initiale Schöpfungsakt der Mythologie aus dem Ur-Wasser bzw. der Ur-Materie herausholte, transitorische Existenzen, die zwar nicht für alle Ewigkeiten ihre initiale Form beibehalten, die aber durch die genetische Eignung zur Metamorphose in all ihren Entwicklungsphasen mit dem initialen Schöpfungsakt auf ewig verbunden bleiben. „In den Genen eines Wolfs ist die Entwicklung des Hundes mit all seinen Rassen als Möglichkeit vorhanden.“⁹⁷ So gesehen, teilen die metamorphen Wesen in Mythologie und Botanik die Eigenschaft, ewig zu sein, mit Gott. Ließe sich somit dann auch Gottes Ewigkeit in neuem Licht sehen? Die Antwort darauf versucht auch die Mystik mit ihrer Lehre von der Einheit des Seins zu geben.⁹⁸

Eine Hauptthese der Einheit des Seins lehrt, dass es eine sichtbare und eine unsichtbare Sphäre gibt, die jedoch eng miteinander verbunden sind. In der Mythologie offenbart sich dies in der Omnipräsenz der Götter, die sich sichtbar und unsichtbar machen können und die mit ihrer Macht die sichtbare Welt durchdringen und beherrschen.⁹⁹ Auch die Gartenbücher Barbara Frischmuths dokumentieren, wie die Grenzen zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren in der Pflanzenwelt durchlässig sind und dass beim Prozess der Metamorphose die Abgrenzung der beiden Sphären gegeneinander auf keinen haltbaren Kriterien beruhen. Denn bei der Metamorphose wird Unsichtbares, nämlich das Potential in den Genen, sichtbar gemacht. Selbst die Planung eines Gartens sieht Barbara Frischmuth als ein sichtbar werden des Unsichtbaren. „Nicht der Gärtner ist es, der der Natur einen Garten abgetrotzt hat, sondern der Garten hat sich einen Gärtner gefunden, der an seinem

93 Ebd.

94 Frischmuth: *Die Kuh, der Bock, seine Geiss und ihr Liebhaber*, S. 144.

95 Frischmuth: „Verrückt wie Rückert“. In: Frischmuth: *Vom Fremdeln und vom Eigentümeln*, S. 137-146, hier S. 143f.

96 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 79.

97 Ebd.

98 Die Lehre von der Einheit des Seins (oder Daseins) geht auf den großen arabischen Mystiker Muhyi ad-Dīn ibn-al-'Arabi (1165-1240) zurück. Sie verbindet Geist und Materie in monistischer Sichtweise als Einheit in Gottes Sein und führt alle religiösen Glaubensformen auf einen Gott zurück. Vgl. hierzu auch Geert Hendrick: *Arabisch-Islamische Philosophie. Geschichte und Gegenwart*. Frankfurt a. M. 2005, S. 128f.

99 Der altägyptische Gott Amun trug auch die Bezeichnung: der Unsichtbare. „Amun means ‚hidden‘.“ Vgl. Jocelyn Almond und Keith Seddon: *The Book of Egyptian Ritual. Simple Rites and Blessings for Every Day*. London 1999, S. 19; Christiane Desroches-Noblecourt: *Amours et fureurs de la lointaine*. Paris 1995, S. 154.

Zustandekommen leidenschaftlich interessiert ist.¹⁰⁰ Diese Beobachtung ist keine esoterische, sondern eine rein pragmatische. Denn „in den ersten Gartenjahren ist man dann damit beschäftigt, all das zu ziehen, was diesen aus den verschiedensten Erinnerungsbildern bestehenden Garten ausmacht.“¹⁰¹ Und in der orientalischen Mystik, die in Barbara Frischmuths Werk sehr präsent ist, basiert die Lehre von der Einheit des Seins auf der Einheit von unsichtbarem und sichtbarem Sein, von Welt und Gott bzw. von Gott in der Welt.

Die ägyptische Mystik, die in der Gestalt des Mystikers Dhunnūn in Barbara Frischmuths Werk Eingang fand, hat sich vor allem mit einer hochintellektuellen Kunst verbunden, deren erklärtes Ziel es ist, das Unsichtbare sichtbar zu machen: dem Schattenspiel.¹⁰² Einer der Hauptstoffe des Schattenspiels in Ägypten sind die Wundertaten des Dhunnūn, des Krokodilheiligen, den Barbara Frischmuth in vielen ihrer Werke erwähnt.¹⁰³ Er lebte in einer Zeit, in der islamische Dogmen zur Konsolidierung des neuen abbasidischen Kalifats in Bagdad formuliert wurden, in der aber auch die Vielfalt von autonomen religiösen Richtungen die damals von Hindustan bis Spanien sich erstreckende islamische Welt belebte und zerriss. So wurde er laut überlieferter Legende nach Bagdad zitiert, um von der politisch-theologischen Obrigkeit auf seine Gefahr bzw. Brauchbarkeit hin geprüft zu werden.¹⁰⁴ Viele Schattenspielstücke, seien es mündliche Überlieferungen oder Zitate und Berichterstattungen in mittel- und spätmittelalterlichen ägyptischen Historiographien, bezeugen auch explizit die Auffassung, dass bei dieser Kunst der einzige Motor der Figuren nur Einer ist: Gott.¹⁰⁵ Damit sollen nicht nur die Rügen orthodoxer Theologen entschärft werden, es handle sich bei dieser Kunstform um eine frevlerische Nachahmung des Schöpfers, sondern das Schattenspiel selbst soll eine Allegorie für die Einheit der sichtbaren und der unsichtbaren Welt darstellen. Es ist eine subversive Kunstform, die sich auf den Schöpfer persönlich beruft.

In der Mystik wie im Schattenspiel werden durch die direkte Berufung auf Gott viele Grenzüberschreitungen legitimiert, die sich in der Sprache der mystischen Ekstase wie in Schattenspieltexten in Form von Obszönitäten und Blasphemien kundtun. Ein Weg, auf dem „das Aufbegehren der Menschen noch in der Hingabe zu spüren ist und die Hingabe im Aufbegehren“¹⁰⁶. Das Prinzip Aufbegehren, das sich in der Mystik bei aller Hingabe in der Beziehung des einzelnen Menschen zu Gott zeigt, verfolgt Barbara Frischmuth auch in der Botanik. „[Die] Evolution eröffne immer neue Freiheitsgrade, indem sie *nicht* zu immer stärkerer und besserer Anpassung fortschreite. Es sei eher so, dass die Organismen sich von den Zwängen einer absoluten

-
- 100** Barbara Frischmuth: *Fingerkraut und Feenhandschuh. Ein literarisches Gartentagebuch*. Berlin 2000, S. 13.
101 Ebd., S. 64.
102 Hoda Issa: „Some Geo-Sociological Aspects of the Disappearing of Shadow-Play in Egypt“. In: *Bulletin of the Egyptian Geographical Society* 69/1996, S. 71-79.
103 Abul-Fäid Thaubān Ibn Ibrāhīm al-Misrī, alias Dhū-n-Nūn (796-859). ‚Nūn‘ bedeutet im althebräischen ‚Fisch‘. Siehe Frischmuth: *Die Entschlüsselung*, S. 51. Im alten Ägypten ist Nūn das primordiale Wasser, aus dem alle Schöpfung hervorgegangen ist. Vgl. Desroches-Noblecourt: *Amours et fureurs de la lointaine*, S. 13 und 155. Das arabische Wort ‚Dhū‘ bedeutet ‚der vom‘, ‚der mit‘. Der Beinamen dieses Heiligen bezieht sich somit auf seine Errettung vom Krokodil und auf seine Wundertaten.
104 Giuseppe Scattolin: *Al-Tajalliyāt al-Rauhīyya fī al-Islām*. Kairo 2008, S. 129-135.
105 Ahmad Taymūr: *Khayāl al-Zhill*. Kairo 1957, S. 22f.
106 Barbara Frischmuth: „Kann der Glaube Berge versetzen, und wenn ja, wie hoch dürfen sie sein?“ In: Frischmuth: *Vom Fremdeln und vom Eigentümeln*, S. 105-136, hier S. 131.

Anpassung zu lösen versuchten, wo immer das möglich sei.¹⁰⁷ Wie in der Mystik scheint auch in der Botanik Freiheit im göttlichen Plan vorprogrammiert zu sein. „Die Möglichkeit zur Lösung von den Zwängen einer zu strengen Anpassung stecke in der inneren Organisation der Lebewesen.“¹⁰⁸

Eine der großen Freiheiten, die sich die Mystiker herausnehmen, ist der Wunsch, sich mit Gott zu verbinden, eins mit Ihm zu sein. Genauer gesagt ist es die Sehnsucht, das eigene Sein als ein aus Gott emanierendes zu vergegenwärtigen bzw. sich in die ursprüngliche Einheit zurück zu versetzen. In der Mythologie wird diese Einheit aus dem gemeinsamen primordialen Ursprung erklärt. Der Kosmos war nach ägyptischer Mythologie aus der „undifferenzierten Ur-Einheit, dem Nun, entstanden, in das er am Ende der Zeit auch wieder zurückkehren wird“¹⁰⁹. Die Stationen dieser mystischen Sehnsucht umfassen eine Erlebnis- und Expressionspalette von Demut über Heiterkeit, Übermut, Anmaßung, Frechheit, Dreistigkeit und Erpressung¹¹⁰ bis hin zu Verzweiflung und Zweifel. Dann beginnt eine neue Stufe mit ähnlich verwirrten Anwandlungen auf der endlosen Spirale der Metamorphose zu Gott. Auch in den Gartenbüchern wird gemutmaßt, dass alle Lebewesen einen Ursprung haben.¹¹¹ „Moleküle, die älter sind als unser Planet (angeblich bestehen wir alle aus Sternenstaub), spielen weiter mit, in wechselnden Aggregatzuständen und in immer neuen Formen des Zusammenschlusses oder des Entweichens. In Wirklichkeit geht gar nichts verloren, nur die Erscheinungsformen wechseln.“¹¹²

In der Mystik geht es bei der Sehnsucht nach Gott vor allem auch um das „Brechen des Schweigens der Welt“¹¹³, wodurch dem menschlichen Dasein ein Sinn abgerungen wird, der wenigstens das Schweigen der Welt der Mystiker brechen soll. In *Vergiss Ägypten* wird dieser Sinn in der Liebe gesucht. „Dieser totale Einsatz, nur um aus der Ungewissheit Gewissheit zu machen“ und „die Ferne allein durch das Gefühl zu bezwingen“¹¹⁴. Der Ausdruck ‚Sehnsucht‘ ist ganz bezeichnend für die arabische Mystik, handelt es sich doch dabei um ein erklärtes Verliebtsein in Gott, das sich in der gleichen Sprache ausdrückt wie bei der physisch-menschlichen, sprich profanen Liebe. Doch im Gegensatz zur profanen Liebe handelt es sich in der Mystik um ungleiche Partner: einen sterblichen, d.h. endlichen Liebenden und einen unendlichen Geliebten. Dieses Gefälle lässt den sterblichen Liebenden in seiner mystischen Sehnsucht immer wieder zwischen den Extremen Glaube und Zweifel hin und zurück schlagen. Der Zweifel als offene Struktur sprengt die geschlossene Struktur des Glaubens, deren Grenzen dem unendlichen Wesen des Geliebten nicht gerecht werden. Und so gelangt der sterbliche Liebende durch den Zweifel zu immer höheren Stufen des Glaubens. In *Vergiss Ägypten* drehen sich um diesen mystischen Liebesbegriff alle Liebesgeschichten. „[Die] Liebe hat kein Ende“, und so hat auch der Weg

107 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 88.

108 Ebd., S. 89.

109 Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 51, aus Assmann: *Ägypten*, S. 235, zitiert.

110 Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 153 und 155.

111 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 11f.

112 Ebd., S. 121.

113 Der Ausdruck ist Peter Sloterdijk entlehnt. Siehe Frischmuth: „Kann der Glaube Berge versetzen“, S. 110, und Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 153.

114 Ebd., S. 154f.

zum Geliebten kein Ende.¹¹⁵ Wenn das Ende und der Zweck der Liebe ungreifbar sind, können Mystik und profane Liebe gleichgestellt werden. Die Figur Abbas ist der Inbegriff dieser Art von Liebe in *Vergiss Ägypten*. Nach ihm sind alle männlichen Figuren in den erfüllten bzw. unerfüllten Liebesgeschichten benannt. Die Liebe, deren Objekt er ist, macht seine Wahrheit aus, nicht seine wirkliche Existenz. Denn im Roman geistert er wie ein Phantom herum durch Erinnerungen und Visionen all derer, die ihn einmal gekannt haben. Und am Schluss wird er bei einem Muled¹¹⁶ aus der Entfernung mitten in einer Menschenmasse flüchtig als tanzender Mystiker gesehen, ein Muledschatten, ungreifbar wie der ewige Geliebte.¹¹⁷ Der Isis-Mythos, Prototyp dieser mystischen Liebe, wird in Bezug auf Abbas zitiert: „Was glaubst Du, warum Isis sich Osiris selbst noch aus seinen Fleischfetzen zusammengesetzt hat. Nicht einmal das fehlende Stück konnte sie von ihm abhalten.“¹¹⁸

Bei der Ekstase der mystischen Vereinigung mit Gott entstehen andere Zeit- und Raumbegriffe: den der zyklischen Zeit und den vom gleichzeitigen Existieren mehrerer Zeiten und Räume. Im literarischen Werk von Barbara Frischmuth wird Zeit in zweifacher Qualität wahrgenommen. Es gibt eine zyklisch verlaufende und eine linear verlaufende Zeit.¹¹⁹ Erinnerungen, Traditionen, Geschichte und Mythos strukturieren die als zyklisch wahrgenommene Zeit und lassen sie durch Besinnung und Rückbesinnung immer wieder zurücklaufen, bevor sie weitergeht, um mit dem Vergangenen immer in Verbindung zu bleiben.¹²⁰ „Jedes Ende bedeutet einen Anfang in der zyklischen Zeit.“¹²¹ Die Wahrnehmung der zyklischen Zeit ermöglicht Bewusstseins-Metamorphosen, die das Bewusstsein nicht nur quantitativ erweitern, sondern es durch Kontinuität menschlicher Erfahrungen vertiefen und „im Menschen das jeweils Übermenschliche wirksam“ werden lassen als „Inkarnation des Göttlichen“¹²². Die Zwillinge Wendlgard und Nessimi sind keine Zeitgenossen und gehören zudem verschiedenen Kulturkreisen an. Dennoch sind sie geistesverwandt. Und so wird über den zyklischen Lauf der Zeit der komplizierte Werdegang einer möglichen Berührung beider Figuren potentiell aufgebaut und mit detektivischen Entwürfen auf seine Plausibilität hin erforscht.¹²³ *Die Entschlüsselung* ist gestaltet als Metamorphose in zyklischem Zeitablauf, dessen Gegensatz zum rationalen, linearen Zeitbegriff auch im Roman thematisiert wird. „Sobald den Menschen die Zeit als eine unerbittlich fortschreitende zu Bewußtsein kam, wurde die Uhr erfunden.“¹²⁴ Und damit die lineare Zeitwahrnehmung, die kulturgeschichtlich in Europa der optimistische Fortschrittsglaube sich zu eigen machte. Diese lineare Zeitwahrnehmung ermöglicht keine Rückschau und kein Besinnen und „läuft auf ein Ende der Welt zu“¹²⁵. Auch

115 Ebd., S. 149 und Frischmuth: „Predigt zu Lukas 24/13-35“. In: Frischmuth: *Vom Fremdeln und vom Eigentümeln*, S. 91-104, hier S. 94.

116 Geburtstagsgedenken eines Heiligen.

117 Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 219.

118 Ebd., S. 125.

119 Zur Polarität vom linearen und vom zyklischen Zeitbegriff vgl. Assmann: *Ägypten*, S. 26.

120 Frischmuth: *Woher wir kommen*, S. 239.

121 Frischmuth: *Die Entschlüsselung*, S. 17, 103.

122 Ebd., S. 175.

123 Hierzu vgl. auch Schenkermayr: „Germanistische Grenzgänge“. In: Babka/Clar (Hrsg.): *Im Liegen ist der Horizont immer so weit weg*, S. 127-139, hier S. 134.

124 Frischmuth: *Die Entschlüsselung*, S. 7.

125 Ebd.

andere Prosawerke Barbara Frischmuths wie die Sophie-Silber-Trilogie, *Kopftänzer* oder *Woher wir kommen* thematisieren den zyklischen Zeitbegriff oder lassen ihn als Formelement erkennen. In *Vergiss Ägypten* wirkt das Prinzip der zyklischen Zeit gerade strukturbildend. Der Reiseroman entfaltet sich durch assoziative Rückblicke auf Valeries frühere Besuche derselben Orte oder auf einstige Begegnungen mit denselben Personen. Vergangene Erlebnisse werden zwischen die späteren eingeschoben und ermöglichen somit sowohl Blickwinkelwechsel als auch einen Einblick in die Metamorphose der Zeit.¹²⁶ Auch einzelne Motive tragen diesen Zeitbegriff wie die jährliche Prozession mit dem Sarg eines Heiligen während seines Muleds, gleichnishaft für die zyklische Wiederkehr und als menschliche Ewigkeitsvariante.¹²⁷ Auf biologischer Ebene sind es die Gene, die als DNA dem Prinzip der zyklischen Zeit folgen. Die Gartenbücher registrieren in der Pflanzenwelt zyklische Zeitformen und stellen fest, dass sich bei der Metamorphose der Pflanzenarten eher selten ein lineares Zeitprinzip erkennen lässt.¹²⁸ Auch die Fortpflanzung und Verbreitung von Pflanzen im Garten wirken nach zyklischem Zeitprinzip.

Die Schnecken fressen zusammen mit dem Fruchtfleisch die kleinen Körner an dessen roter Oberfläche (nämlich die Samen), und nachdem sie durch ihren Körper gegangen sind, scheiden sie sie andernorts wieder aus. Plötzlich war mir klar, warum an den Rändern meiner Geröllhalde und auch sonst überall in meinem Garten so viele wilde Erdbeeren wuchsen, hatten wir doch nie einen Mangel an Schnecken gehabt.¹²⁹

Die phantomhaft unerwartet gesichtete Figur Abbas in *Vergiss Ägypten* scheint ganz analog zu diesem Schneckenkreislauf der Erdbeeren gestaltet zu sein. Dass die Beobachtung der Schnecken aus einem Gartenbuch stammt, das Jahre nach dem Roman verfasst wurde, kann nur die tiefe Verbindung von Mystik und Botanik im Werk der Autorin bestätigen.

Neben der zyklischen Zeit gesteht die mystische Einheit des Seins dem Leben das Vorkommen paralleler Zeiten und Räume zu. In der Mythologie ist dies nur zu selbstverständlich, wie allein die Begriffe Diesseits und Jenseits bezeugen, die sowohl auf verschiedenartige Zeiten als auch Räume hinweisen. Auch Mystiker berichten von Erlebnissen und Erfahrungen, die zwischen realen und visionären Zeiten und Räumen stattfinden. In der Sophie-Silber-Trilogie verändern Fabelwesen wie Donauweibchen, Alpenkönige und Wassermänner ihre ursprüngliche Gestalt aus den zeitlosen Mythen und dringen in andere Zeiten und Räume vor.¹³⁰ In *Amy oder Die Metamorphose* ereignet sich die Transformation von Amys Körpergefühl und Bewusstsein als wiederholtes Zurückfallen und Voranschreiten zwischen ihrer Vorgeschichte als Fee Amaryllis Sternwieser und Gegenwart als Amy Stern. Veranschaulicht wird dies durch das Heranziehen eines Beispiels aus der Bewusstseinsentwicklung von Kindern. „Der Name ist nun nicht mehr nötig, um ich zu sagen.“ Das Bewusstsein ist „kein einmaliger Mutationssprung [...], der nur den Menschen angeht, sondern eine graduelle, evolutionäre Steigerung mit allen möglichen Varianten“, die dazu noch zwischen mehreren Zeiten und Räumen ereignet.¹³¹ Auch die Erinnerung wird als

126 Frischmuth: *Vergiss Ägypten* u.a. S. 53-90, 105-107, 170ff.

127 Ebd., S. 97.

128 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 80.

129 Ebd., S. 55.

130 Frischmuth: *Kai und die Liebe zu den Modellen*, S. 18 und 24.

131 Frischmuth: *Amy oder Die Metamorphose*, S. 14 und 71.

ein Leben in mehreren Zeiten und Räumen gesehen. Die Langexistierenden feiern alle siebenzig Jahre gemeinsam das Fest der Erinnerung, an dem sie sich all der Gestalten gedenken, die sie „durch die Jahre und Zeiten“ bei ihrem Wandel durchlebt haben.¹³² Aber nicht nur mythologische Wesen, sondern auch Menschen können von dieser mehrfachen zeitlichen wie räumlichen Existenz Gebrauch machen, um ihr Bewusstsein zu erweitern. In *Woher wir kommen* ist das Erlebte durch Erinnerung allgegenwärtig. „Das Ritual ist der einzige Weg, die Vergangenheit nicht zu verlieren.“¹³³ Durch Erinnerung Marthas und Lales an ihre gemeinsam verunglückten Ehemänner wird der Tod aufgehoben, und die Toten nehmen weiterhin Teil am fortgesetzten Leben der Überlebenden. Die vergangene gemeinsame Zeit wird dadurch nicht nur wachgehalten, sondern in die Gegenwart und Zukunft hinübergetragen. Wenn bei der Erinnerung dann noch Geheimnisse unerwarteter Weise enthüllt werden, die das vertraute, weil abgeschlossene Bild von den Verstorbenen durch neu Erfahrenes aufwühlt und dadurch erweitert, verwandelt dies den Tod zu einer von vielen Stationen im Leben der Verstorbenen und streckt es über ihren Tod hinaus.¹³⁴ Dadurch befinden sie sich gleichzeitig in mehreren Räumen und erleben einen neuen Zeitzyklus. Auch in der Natur spürt Barbara Frischmuth parallele Zeiten und Räume auf.

Nur allzu leicht würden wir uns in den Wahn wiegen, dass die Beziehungen des fremden Subjekts zu seinen Umweltdingen sich im gleichen Raume und in der gleichen Zeit abspielen wie die Beziehungen, die uns mit den Dingen unserer Menschenwelt verknüpfen. [...] Daraus entspringe die allgemein gehegte Überzeugung, dass es nur einen Raum und eine Zeit für alle Lebewesen geben müsse.¹³⁵

Durch ihre Eignung zur Metamorphose tragen die Pflanzen in ihren Genen die Einheit von früheren und späteren Formen im Zeitlichen und die des weit Zerstreuten im Räumlichen.



Illustration von Melanie Gebker.

Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 62

132 Frischmuth: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*, S. 131 und 135.

133 Frischmuth: *Woher wir kommen*, S. 172.

134 Ebd., S. 191, 208 und 254ff.

135 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 69.

Geistige Archäologie des Gemeinsamen

Der Mystik und Mythologie folgend versuchen die Menschen ihren gemeinsamen Ursprung immer wieder zu beschwören und sich in allen Gestalten und Stufen ihrer Metamorphose auf ihn zurückzugreifen.

Die Evolutionsbiologen sagen es einfacher. Wir sind alle aus denselben Elementen entstanden, und deshalb ist ein Garten nur ein Garten, wenn er uns alle mit einschließt, von den Bakterien über die Tiere und Pflanzen bis hin zu uns, die wir uns (mythologisch ausgewiesen) dazu berufen fühlen, uns darum zu kümmern, sozusagen im Garten mit der Natur in Gesellschaft zu leben.¹³⁶

Voraussetzung für ein solches Zusammenleben ist die Möglichkeit der Kommunikation, wenn auch nicht nur über die Sprache der Menschen. „So stellt sich natürlich die Frage, wie sie sich miteinander verständigen (das ‚dass‘ steht bereits außer Frage).“¹³⁷ In *Die Mystifikationen der Sophie Silber* fällt Sophie bei ihrem ersten Treffen mit den Langexistierenden deren Sprache auf: „Obwohl viele von ihnen fremdländisch aussahen, war es, als sprächen sie, Sophie eingeschlossen, eine einzige Sprache, was den Vorteil hatte, daß es zu keinen Mißverständnissen kam.“¹³⁸ Hier wird auf eine Meta-Sprache hingewiesen, deren Grammatik eine „geistige Archäologie des Gemeinsamen“ ausmacht und die in Barbara Frischmuths Werk eine zentrale Rolle spielt.¹³⁹

In *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne* empfindet und praktiziert die Studentin mit ihr unbekanntem Menschen Umgangsrituale, die für sie „zu einer Art Sprache geworden“ sind, zu einer Meta-Sprache der Humanität, die Fürsorge und Einfühlung signalisiert und Vertrauen und Zuversicht aufbaut.¹⁴⁰ Auf einer Fähre auf dem Bosphorus bieten zwei türkische Frauen der ihnen unbekanntem Studentin, ohne sie zu fragen, Tee an und ohne ihr Wissen heften sie ihr eine blaue Perle gegen den bösen Blick an ihren Kleidsaum; und die Studentin ihrerseits gibt einer anderen, ihr unbekanntem schwangeren Frau ein Stück vom Sesamkringel ab und verabschiedet sich mit den üblichen türkischen Höflichkeitsfloskeln.¹⁴¹ Diese Umgangsrituale vor allem im anonymen Bereich menschlicher Beziehungen bekennen sich zu einer alle Menschen verbindenden höheren Ordnung, einem Regenbogen zwischenmenschlichen Bundes. „Es wurde immer schwieriger, mir einzureden, daß alles, was ich hier tat, in einem anderen Bezugssystem stand, daß es letzten Endes keine Gültigkeit hatte und ich mich durch eine Fahrkarte von allem, was mit mir und um mich herum geschah, absetzen konnte. Ich war bereits einbezogen.“¹⁴² Ihre Anteilnahme beim Versuch, sich in fremde Menschen hinein zu fühlen und sie zu verstehen, bringt die Studentin durcheinander und lenkt sie von ihrem Forschungsvorhaben ab. Doch umso mehr Möglichkeiten öffnen sich dadurch ihrem Leben. Die Verwirrung manifestiert nur den Übergang in eine höhere Wahrnehmungsstufe, ähnlich wie der Zweifel in der Mystik. Ihre Rückreise mit unverrichteten Studienplänen ist kein Zurückfallen in den vorherigen geringeren Zustand, sondern eine Erweiterung ihres Bewusstseins.

136 Ebd., S. 216.

137 Ebd., S. 101.

138 Frischmuth: *Die Mystifikationen der Sophie Silber*, S. 108.

139 Frischmuth: „Kann der Glaube Berge versetzen“, S. 135.

140 Frischmuth: *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*, S. 19.

141 Ebd., S. 19f.

142 Ebd., S. 20.

Auch Amys Traum von in Blasen eingekapselten Wesen am Ende des Romans reflektiert ihren tiefen Wunsch nach Gemeinschaft und Zusammenhalt. Unmittelbar nach einem Gespräch mit Freunden, in dem sie ihr Modell von Wohngemeinschaft ausführte, nämlich dass sie sich nur mit Leuten, die sie mag, zusammen zu wohnen wünscht, geht sie in einen langen Traum über, in dem unter Wasser – ist es primordiales Urwasser?! – in Blasen eingekapselte Wesen ihr den Wink geben, die Blase zu durchstoßen, was sie ohne zu zögern tut.

Kaum hatte das erste Wesen die Freiheit erlangt, als es seinerseits die nächste Blase aufbiß, und das ging unendlich so fort. Ich selbst befand mich unter all den Leibern, ihren Berührungen ausgesetzt, von der frei werdenden Wärme umgeben [...]. Das Glücksgefühl, das dabei entstand, wurde von Augenblick zu Augenblick größer. Schon konnte ich meinen eigenen Leib kaum mehr unterscheiden in der Menge der befreiten, die wild durcheinander strömten. [...] Mein ganzes Ich empfand diese vielen Berührungen, und ich sah das Lächeln, das sich auf die Münder legte.¹⁴³

In *Vergiss Ägypten* werden erstmals in Barbara Frischmuths literarischer Prosa kulturelle Positionen durchgehend zum konkreten Gesprächsthema der Hauptfiguren Valerie und Lamis gemacht. Während ihrer Gespräche können sie aufgrund von geteilten Interessen und vergleichbaren Erfahrungen in die jeweils andere Position wechselweise hineinschlüpfen. Anstatt „Wahrheitsmodelle“¹⁴⁴ stellen sie Hypothesen auf für eine „geistige Archäologie des Gemeinsamen“. Sie reflektieren dabei die eigene wie die andere Position, ohne sich mit ihnen zu identifizieren oder sie als eigene oder fremde zu definieren. Gerade darin liegt der subversive, ketzerische Zug dieser Figuren, wenn sie mit eigenen und fremden Grenzen spielerisch umgehen und mit Blickwinkeln jonglieren. Dies gilt auch für den viel strapazierten Begriff der Identität, der auf eine Einschränkung und Erstarrung des Bewusstseins hinausläuft. So stehen Muleds, die in Ägypten durch das Mondjahr hindurch von den Sufi-Orden betreut werden, in diesem Roman gleichnishaft für Ausweitung und Dynamik des Bewusstseins.¹⁴⁵ Sie sind mit ihren Prozessionen und Verkleidungen, Gebetsnächten und Tranceerlebnissen oft ein Rollen-Spiel mit den festgelegten Positionen, so dass an manchen Muleds sogar die konfessionelle Grenze aufgehoben wird.¹⁴⁶ Die Mystik scheint in vielen Prosawerken Barbara Frischmuths nicht nur im religiösen Bereich jene „geistige Archäologie des Gemeinsamen“ für sich entdeckt zu haben. Die Mystik will den Dualismus, der die Einheit des Seins durchschneidet, überbrücken. Ähnlich wie in Amys oben erwähntem Traum findet Valerie, die auch als Mittlerfigur bezeichnet werden kann, durch das Identitätenspiel langsam zu jener Meta-Sprache, die selbst Fremdartiges als heimelig erfahren lässt. „[In] einem Gedränge, das mir zu Hause einen Anfall von Platzangst bescheren würde, empfinde ich wieder die mir mittlerweile vertraute Geborgenheit [...] als Mikroorganismus im gigantischen Zellverband.“¹⁴⁷

*

143 Frischmuth: *Kaj und die Liebe zu den Modellen*, S. 212f.

144 Schenkermayr: „Germanistische Grenzgänge“, S. 136.

145 Insbesondere der Muled der Sayyeda Aisha in Kairo ist im Gegensatz zu anderen Muleds durch seinen karnevalistischen Charakter gekennzeichnet. – Sufi-Orden sind Bruderschaften von Mystikern.

146 Frischmuth: *Vergiss Ägypten*, S. 34.

147 Ebd., S. 99.

Barbara Frischmuths Werk entwirft nicht bloß ein humanes Leitbild, wie es literarische Werke aus ethischer Verantwortung immer wieder tun. Kulturkritisch demonstriert es, wie beschränkte Wahrnehmungen einseitige kulturelle Entscheidungen nach sich ziehen und wie eine partielle Sicht von Wissen ein kulturelles Selbstverständnis von verheerenden Folgen hervorbringt. Ein Beispiel bietet die neuzeitliche Debatte um die Definition von Leben. „Hatte Descartes selbst die Tiere noch für rein reflexbedingte Wesen gehalten und ihnen jede Art von Empfindung, selbst die des Schmerzes, abgesprochen, zerbricht sich die neue wissenschaftliche Disziplin der Pflanzenneurologie heute den Kopf darüber, ob nicht sogar Pflanzen Schmerz empfinden können.“¹⁴⁸ Diese gewaltige Wende im Wissen fordert ein neues Kulturbewusstsein. Der *Contrat Social* und der kategorische Imperativ stellen Direktiven für einen *Modus vivendi*, die in einem anthropozentrischen Blickfeld gefangen bleiben. Die Variante der ‚geistigen Archäologie des Gemeinsamen‘, die sich durch Barbara Frischmuths gesamtes Werk zieht, erweitert den *Modus vivendi* um höhere Bewusstseinsgrade. Sie bleibt nicht bei der Wahrnehmung stehen, sondern geht über zur Findung von Auswegen und ermuntert dazu. Damit knüpft sie an frühere Bestrebungen an, die für eine Erweiterung des Bewusstseins als Zweck von Bildung plädierten. Diese Variante beruht auf einer das gesamte menschliche Wissen umfassenden Wahrnehmung, für die die Symbiose aus Mythologie und Botanik, aus langwierigen Menschheits-Erfahrungen mit dem Leben und den Naturgesetzen exemplarisch steht. Eine solche Symbiose beschrieb Herder in seiner Vision einer neuen Art von Wissen folgendermaßen: „Wer uns eine *botanische Philosophie* in einem schönen Lehrgedicht gäbe, welchen Reichtum hätte er vor sich! Ihm stünde die gesamte Mythologie [...], Geschichte, Philosophie, endlich die Naturwissenschaft selbst zur Seite.“¹⁴⁹ Auch Friedrich Schlegel sah eine ‚Ergreifung der Pole der Menschheit‘ als Voraussetzung ihrer ‚allgemeinen Verjüngung‘: „Dann würde das Geschwätz aufhören, und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne.“¹⁵⁰ Diese neue Art von Wissen ist – wie die Direktiven für menschliches Zusammenleben in Barbara Frischmuths Werk – nicht vom Kosmos isoliert, zumal Mythologie dies auch als die ursprüngliche menschliche Sicht dokumentiert. Gerade dieses höhere Bewusstsein vermisst Barbara Frischmuth in weltanschaulichen Systemen, die den Menschen aus seinem ursprünglichen kosmischen Kontext herausreißen. Das erweiterte Bewusstsein der Zugehörigkeit zum gesamten Kosmos hätte nach ihr die Menschheitsgeschichte in eine weitaus weniger selbstzerstörerische Richtung gelenkt. „Denn das würde bedeuten, dass wir einen gewissen Anteil am Gottsein haben, wohingegen das Judentum, aber auch das Christentum und der Islam in ihren orthodoxen Formen Gott als das vollkommen andere sehen, dem der Mensch gegenübersteht.“¹⁵¹ Die kulturell projizierten Grenzen zwischen Mensch und Kosmos führten zur Herausbildung eines anthropozentrischen Selbstverständnisses, infolgedessen der Mensch die Natur herausforderte und

148 Frischmuth: *Der unwiderstehliche Garten*, S. 15.

149 Johann Gottfried Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität*. 2 Bände. Hrsg. von Hans-Joachim Kruse [u.a.]. Berlin 1971, Bd. 1, S. 231f. Zu einer neuen Vision von Literatur und einem kosmozentrischen Weltbild siehe Hoda Issa: „Tiecks Runenberg. Ein moderner Mythos. Versuch einer Allegorese“. In: *Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University*, 62/2002, S. 215-254.

150 Friedrich Schlegel: „Rede über die Mythologie“. In: Friedrich Schlegel: *Schriften zur Literatur*. München 1985, S. 301-311, hier S. 307.

151 Frischmuth: *Kopftänzer*, S. 154.

anfeindete. Durch seine Disposition zur Entzweiung mit dem Kosmos kann dieser anthropozentrische Identitätsbegriff sich leicht zur Kampfansage versteigen. „Meines Erachtens geht nichts ohne eine Verrückung der Begriffe, auch des inzwischen heiliggesprochenen der Identität.“¹⁵² Das erweiterte Bewusstsein steht als Korrektiv für bewusstseinseinschränkende Begriffe, denn Begriffe sind lediglich Instrumente des Denkens. Wenn sie ihrer eigenen Geschichte als Produkte des Bewusstseins nicht mehr entsprechen, wenn sie ‚unverrückbar‘ werden, wenn sie sich verselbständigen, sind sie dann noch tragbar, wie heilig auch immer?

*

152 Frischmuth: „Verrückt wie Rückert“, S. 145f.

Ein Gleichnis als Jubiläumsgeschenk

Ein Lahmer und ein Läufer begegneten sich.
Der Läufer fragte den Lahmen,
was er sich im Leben am meisten wünsche.
Der Lahme antwortete: „Zu fliegen.“
Darauf der Läufer: „Was! Du auch?!“

* Notiz der Schriftstellerin Barbara Frischmuth

es gibt nur eine stelle, die sich als falle entpuppt hat, ohne von mir beabsichtigt zu sein, in die die meisten leser tappen. insofern kann man sie ignorieren, da ohnehin die meisten leser der meinung sind, dass lale tatsächlich mit robin geschlafen hat. hat sie in meiner version nicht. was sie gemacht hat war, die konzentration auf ihrer beider männer so intensiv zu gestalten, dass auch martha ihren robin noch einmal „sehen“ würde. wegen dieses intensiven „sehens“, für das ja das jährliche ritual gedacht ist, das sich in all den jahren zusehends abgenutzt hat, lügt lale. sie muss etwas skandalöses, martha auch schmerzendes erzählen. nur dieser gefühlsangriff kann martha robin noch einmal so, als gäbe es ihn wieder, vor augen führen. und martha geht lale auf den leim, wie so gut wie jede frau das würde, denn 100% sicher kann man laut weltgedächtnis ja nie sein. und lale erlebt robin trotz allen schmerzes noch einmal so, wie er auch im leben war, ironisch, fürsorglich usw. erst nach der katharsis wird martha klar, dass lales vortäuschung sie robin und sogar vedat tatsächlich noch einmal „präsent“ gemacht hat. der entscheidende satz von lale lautet: du hast sie (robin und vedat) gesehen, weil du mir geglaubt hast. wahrscheinlich würde keine frau der welt sich, nachdem sie vom betrug ihres mannes nach 20 jahren erfährt, so erlöst fühlen, wie martha es tut. ihr ist bereits klar, wie weit lale gegangen ist und was sie riskiert hat, um (wahrscheinlich zum letzten mal) dem ritual genüge zu tun. (seite 258). da der roman längst abgenabelt ist, steht es natürlich jedem leser frei, diese sätze auf seine weise zu interpretieren, aber intendiert war von mir etwas anderes, nämlich die funktion des rituals klarzumachen.

Die vergewaltigte Marquise von O.... Skandal, Satire und abgründige Komik in Kleists Novelle

*Die Marquise von O....*¹ verdankt ihre Bekanntheit ihrem Ruf als Skandaltext, der ihr schon seit ihrer Veröffentlichung 1808/10² anhing. Das hatte nicht nur mit der Sensationsträchtigkeit des Inhalts zu tun; denn seit Boccaccios *Decamerone*³ und spätestens seit Goethes Diktum von der „sich ereignete[n], unerhörte[n] Begebenheit“⁴ gehörte dies eher zur Erwartung des lesenden Publikums an eine Novelle. Es war aber nicht die Anstößigkeit des Ausgangsmotivs allein, die unwissentliche Schwangerschaft, sondern seine Platzierung auf der gesellschaftlichen Ebene des niederen Adels um 1800 und seine Publizierung in einer neuen Zeitschrift mit hohem literarischen Anspruch, was die oft zitierte empörte Ablehnung hervorrief⁵. Auf diese Kritik reagierte der Autor mit einer Reihe von Epigrammen, deren bekanntestes einen latenten Vorbehalt aufgreift und zuspitzt:

Die Marquise von O....
Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!
Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.⁶

Damit ist nur der Anfang einer „leidigen Tradition“ markiert, nämlich „der Bagatelisierung von Vergewaltigung durch die männliche Rede, die Frau habe ohnedies gewollt, was geschah“⁷. Von dieser Tradition sah sich ein Teil der feministisch inspirierten Literaturwissenschaft provoziert⁸, die wiederum einen Teil der neueren Rezeption ausmacht. Man kann sogar unterstellen, dass Kleist mit seinem Epigramm

-
- 1 Zitierte Textausgabe: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe*. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/2: *Die Marquise von O....* Basel, Frankfurt a. M. 1989 (Zitate daraus im Folgenden nur mit Seitenangabe).
 - 2 Zur Druck- und Entstehungsgeschichte s. R. Reuß: *Berliner Ausgabe* II/2, 105-107.
 - 3 Dazu Claudia Liebrand: „Pater semper incertus est. Kleists *Marquise von O...* mit Boccaccio gelesen“. In: *KJb* 2000, 46-60.
 - 4 Goethe, Gespräch mit Eckermann vom 29. Jan. 1827; seine *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) stellen wirkungsgeschichtlich eine wichtige Anknüpfung an die romanische Tradition der Gesellschafts-novelle dar.
 - 5 Meist wird stellvertretend Dora Stock zitiert, in: Sabine Doering (Hrsg.): *Heinrich von Kleist, „Die Marquise von O....“: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1993, 57 (im Folgenden: *Erl. u. Dok.*). Entstehungsgeschichtlich relevante Texte bei Alfred Klaar: *Heinrich von Kleist, „Die Marquise von O....“: Die Dichtung und ihre Quellen*. Berlin o. J. [1922].
 - 6 *Erl. u. Dok.*, 51. Dazu u.a. Ricarda Schmidt: „Konflikte: Widersprüche in der Erziehung durch Kultur und -erfahrungen in *Die Marquise von O....*“. In: Ricarda Schmidt/Seán Allan/Steve Howe: *Unverhoffte Wirkung. Erziehung im Werk Heinrich von Kleists*. Würzburg 2014, 191-209, hier 200, Anm. 19.
 - 7 Franz M. Eybl: *Kleist-Lektüren*. Wien 2007, 109-140, hier 133; vgl. Claudia Liebrand: „Gravida. Kleists *Marquise von O....* als Trauma-Text“. In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Heinrich von Kleist*. Würzburg 2008, 159-177, hier 167.
 - 8 Z.B. Christine Küntzel: „*Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu*: Vergewaltigung im Schlaf vor dem Hintergrund literarischer und juristischer Traditionen der Bagatellisierung“. In: Antje Hilbig (Hrsg.): *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*. Würzburg 2003, 171-185.

die Novelle bewusst skandalisierte, um sein Publikum, in männliches und weibliches zerlegt, herauszufordern und zu reizen.⁹ Die Skandaltradition spielte noch beim Erfolg von Eric Rohmers Verfilmung der Novelle eine Rolle, zumindest beim französischen Publikum, weil hier offenbar eine Verwechslung mit dem Titel des pornografischen Romans (*Histoire d'O*) von Pauline Réage (Anne Desclos) vorlag.¹⁰ Und gegenwärtig ist die Anschließbarkeit an die Virulenz der „Me too“-Bewegung nicht zu übersehen.

Im Novellentext selbst liefert die unwissentliche Schwangerschaft – ein schon bekanntes Motiv der Stoffgeschichte¹¹ – nicht einmal die Pointe des Auftaktskandals, sondern der Umstand, dass die Protagonistin ihren misslichen und ehrenrührigen Zustand per Annonce der Öffentlichkeit bekannt macht und auf diese Weise nach dem unbekanntem Vater sucht.¹² Aber dieses Skandalon wird nach fast einhelligem Urteil der Forschung innerhalb der Erzählung noch überboten von der inzestuös gefärbten Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter¹³, so dass allein im Steigerungsverhältnis zwischen erstem und zweitem Skandalon von einer „Ästhetik der Überbietung“¹⁴ die Rede sein konnte. Und damit nicht genug: Indem die Vergewaltigte ihren Vergewaltiger heiratet, mit ihm offensichtlich glücklich wird („indem sie ihm um den Hals fiel“) und „eine ganze Reihe von jungen Russen“ (102) zur Welt bringt¹⁵, ist die rezeptive Toleranz mindestens zum dritten Mal gefordert.

Es sieht so aus, als habe die Rezeptionsgeschichte im Zeichen des Skandals ihre Entsprechung in der Inhaltsstruktur der Novelle selbst.

Was nun versucht werden soll, ist eine vorwiegend hermeneutisch orientierte Textannäherung nach einem Ausschlussverfahren, das prononciert hervorgetretene Lesarten und Lektüren hinsichtlich ihrer Plausibilität und Reichweite befragt. Die Defizite, die dabei in Erscheinung treten, können Hinweise geben auf das, was die Novelle stattdessen bestimmt und ausmacht.

9 Liebrand: „Pater semper incertus est“, 59: Kleist setze im zitierten Distichon (s. *Erl. u. Dok.*) zur Promotion seiner Novelle „auf den Werbeeffekt des Pornographischen“.

10 Aus der umfangreichen Rezeption des Films von 1976 hier nur Gunther Nickel: „Erzählstruktur/Filmstruktur. Eric Rohmers Verfilmung von Kleists Erzählung *Die Marquise von O...*“. In: Gunther Nickel (Hrsg.): *Kleists Rezeption*. Heilbronn 2013, 154-173, hier 157.

11 Um nur an die bekanntesten Beispiele zu erinnern: von Boccaccio, Montaigne, Cervantes. Vergleichende Untersuchungen kommen im Folgenden zur Sprache.

12 Selbst diese Pointe ist schon vorgeprägt, bei Montaigne. Dort lässt die unwissentlich geschwängerte Wirtin den Vater von der kirchlichen Kanzel aus suchen. Das wird wiederum von Kleist überboten, indem eine Zeitungsannonce dieser Suche dienen soll. Zum Motivvergleich u.a. Werner Hoffmann: „Das Motiv der unwissentlichen Empfängnis in der europäischen Novellistik“. In: *Euphorion* 97, 2003, 19-50, hier 26; zu Cervantes' *La fuerza de la sangre* 20-30 (dazu auch Gerhard Neumann: „Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und in Cervantes' *La fuerza de la sangre*“. In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg i. Br. 1994, 177-192).

13 Die ihrerseits eine oft bemerkte Ähnlichkeit mit der Versöhnungsszene aus Rousseaus Roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* aufweist. Den Überbietungsaspekt betont Adam Saboczynski: „Das Arcanum der *Marquise von O...*“. Kleists preußische Novelle zwischen Verstellungskunst und Gottesbegehren“. In: *KJb* 2004, 62-87, hier 72-76, indem er herausarbeitet, dass Kleist den tränenreichen Versöhnungsvorgang gerade nicht sexualisiert. Einen analogen Überbietungsnachweis liefert Liebrand: „Pater semper incertus est“, 53ff. für den Bezug zu einer Novelle Boccaccios.

14 Liebrand, „Pater semper incertus est“, 49.

15 Als müsse Montaigne, was den glücklichen Ausgang der Geschichte betrifft, auch in dieser Hinsicht noch überboten werden.

1

Wo sich die Marquise entschließt, sich per Zeitungsannonce auf die Suche nach dem unbekanntem „Vater zu dem Kinde, das sie gebären sollte“ (7), zu begeben, glaubte man endlich eine Textpassage gefunden zu haben, die geeignet schien, die gesamte Erzählung von einem Punkt aus zu erschließen:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eignen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor [...] und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreyen Bewußtseyns, über ihren Bruder davon getragen hatte. Ihr Verstand, stark genug in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen [...]. Sie beschloß, sich ganz in ihr Inneres zurückzuziehen. (58f.)

Hier lag in den Augen gewisser Exegeten der Musterfall einer existentiellen Grenz- und Ausnahmesituation vor, in welcher die Protagonistin, von ihrer Familie verstoßen und ganz auf sich selbst gestellt, geradezu triumphal ihre Selbstfindung und die Kraft ihrer neu erworbenen Autonomie erlebt. Der mutige Schritt hinaus aus der bisherigen Fremdbestimmung durch Familie und Gesellschaft, gar ihr „heldenmüthige[r] Vorsatz [...], sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten“ (60), wurden als exemplarisch empfunden für eine in der Nachkriegszeit propagierte existentialistische Grundbefindlichkeit¹⁶, aber auch für spätere individualistische und emanzipatorische Strömungen, die sich der aufklärerischen Selbstbestimmungsidee verpflichtet fühlten. Schon die bloße Tatsache, dass eine Dame der gehobenen Gesellschaft „die Verletzung ihrer weiblichen Ehre zum Gegenstand des öffentlichen Gesprächs macht“¹⁷, wurde in diesem Sinne positiv registriert.

Doch bei näherer Betrachtung des Annoncentexts und seiner Genese ließen sich gewisse Unstimmigkeiten nicht übersehen. Der Entschlossenheit der Marquise, den unbekanntem Vater zu heiraten, stehen ihre Bedenken gegenüber,

indem sie sehr richtig schloß, daß derselbe doch, ohne alle Rettung, zum Auswurf seiner Gattung gehören müsse, und, auf welchem Platz der Welt man ihn auch denken wolle, nur aus dem zertretensten und unflätigsten Schlamm derselben, hervorgegangen sein könne. (62)

Solche Illusionslosigkeit widerstreitet schon dem Versuch, den Vater in den gebildeten Leserschichten der „Intelligenzblätter“ (63) zu suchen, erst recht der fixen Idee, das zu gebärende Kind müsse göttlichen Ursprungs sein (62).¹⁸ Vollends aber zeigt der Annoncentext selbst, dass die Vatersuche „aus Familienrücksichten“ (7) nicht mit der unterstellten emanzipatorischen Motivation zu vereinbaren ist und sogar das selbstzufriedene Gefühl der Marquise, das sich bei dieser „schönen Anstrengung“ einstellt, einer Selbsttäuschung unterliegt (Ironie!). Denn es geht der Ausgestoßenen mit ihrer ungewöhnlichen Aktion um die Wiederherstellung ihres beschädigten Rufs,

16 Gerhard Fricke: *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*. Neudruck Darmstadt 1968, 138f. hat schon 1929 das „innerste Gefühl“ als den untrüglichen Verhaltenskompass Kleistischer Figuren ausgemacht und ist damit zum Vorläufer dieser Sichtweise geworden: „da bricht aus einer geheimnisvollen Tiefe ihres Wesens eine Kraft hervor, die, unerklärbar aus ihrem bloß empirisch-psychologischen Dasein, sich stärker erweist als die ganze furchtbare Wirklichkeit.“

17 Sabine Doering: „Wie kommt Kleist auf die Love Parade? Die Inszenierungen der *Marquise von O...*“. In: *Heilbronner Kleist-Blätter* 13 (2002), 65-78, hier 72.

18 Eva-Maria Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*. München 1992, 87-99, hier 89.

ihrer gesellschaftlichen Reputation („die alte Ordnung der Dinge“, 19) und damit offenbar auch, ohne dass dies explizit artikuliert wäre, um die Wiederaufnahme in den Familienverband.¹⁹

Von dieser Selbsttäuschung unberührt bleibt die „mütterliche Opferbereitschaft für ihr ungeborenes Kind“²⁰, dem sie den „Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft“ (62) ersparen möchte und für das sie „den Spott der Welt“ (7), zumindest vorübergehend, auf sich nehmen will. Diese „heroisch-erhabene Komponente“²¹ ist aber nur bis zur Versöhnungsszene und der Wiederaufnahme in die Familie von Belang, also von begrenzter Reichweite.

Ähnlich überzeugend erschien dann, unter Bezugnahme auf Fallstudien Freuds, der psychoanalytisch fundierte Zugriff auf die Hauptfigur der Novelle. In einem wirkmächtigen Aufsatz stellt Heinz Politzer die Diagnose: „Die Marquise ist krank: sie leidet an der Hypertrophie ihres Über-Ichs“²² und wehrt sich hysterisch dagegen, sich zunehmend versteifend, den überfallartigen Sexualakt zu Beginn der Erzählung wissentlich und einvernehmlich mitvollzogen zu haben. Stattdessen flüchte sie sich in eine Ohnmacht, um vor ihrem Bewusstsein die Fiktion der Unschuld aufrechtzuerhalten: „in ihr Unbewußtes, ihr Es, hat sie abgedrängt, wovon ihr Über-Ich nichts wissen soll und darf“²³. So wehrt sie auch spätere Annäherungsversuche des gelegneten Sexualpartners vehement ab: „Ich will nichts wissen!“ in der Gartenszene (68) und, am „Morgen des gefürchteten dritten“ (93), mit Blicken von „tödtender Wildheit“ (96), mit seiner Verteufelung und Weihwasser. Zugleich verraten ihre „glänzenden Augen“ (39) etwas vom unterdrückten Begehren ihrer Libido. Die inzestuöse Versöhnung mit dem Vater kommentiert Politzer so: „Das Über-Ich der Marquise gewährt ihr in den Armen des Vaters, was es ihr in der Umarmung des Mannes untersagt hatte: Hingabe, Bewußtsein und Genuß. Hier hat Kleist seine Marquise als Frau erkannt und dargestellt.“²⁴

Dagegen wurde eingewandt, so frappant einleuchtend diese Analyse zuerst erschien, dass in dieser Sicht der physische Vergewaltigungsakt zu Beginn gar nicht als solcher wahrgenommen werde, sondern der Fokus von vornherein auf eine

19 Anton Reiniger: „Verbergen und Enthüllen. Heinrich von Kleists *Die Marquise von O....*“. In: Anton Reiniger: *Schriften zur deutschen Literatur I, 18. und 19. Jahrhundert*. Udine 2014, 377-403, hier 396: Die gesellschaftlichen Konventionen sind keineswegs außer Kraft gesetzt. Vgl. Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt 2003, 197-207, hier 205; und Walter Müller-Seidel: „Die Struktur des Widerspruchs in Kleists *Marquise von O....*“. In: *DVjs* 28 (1954), 497-515, hier 505; auch Roland Reuß: „Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe? Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung *Die Marquise von O....*“. In: Marianne Schuller/Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Kleist lesen*. Bielefeld 2003, 38-59, hier 51-53; Michael Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München 1972, 231-290, hier 247: Die Marquise bemerkt nicht, dass sie sich „der Welt bürgerlicher Moral- und Ehrvorstellungen“ mit der Annonce „gerade unterwirft“.

20 Schmidt, „Konflikte“ 194, 198f.

21 Ebd., 194, 198f.

22 Heinz Politzer: „Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists *Marquise von O....*“. In: *DVjs* 51 (1977), 98-128, hier 113.

23 Ebd., 111. Vgl. Dorrit Cohn: „Kleist's *Marquise von O...*: The Problem of Knowledge“. In: *Monatshefte* 67 (1975), 133: „her flight into unconsciousness appears as an instant reaction to salvage the purity of consciousness in the moment of emerging eros“. Ähnlich Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*, 88.

24 Politzer, „Der Fall der Frau Marquise“, 114. Vgl. Bernd Fischer: *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München 1988, 38-56, hier 53.

krankhaft abwehrende Verdrängungsleistung des Opfers gerichtet sei, wobei das passive Objekt in ein mitwirkendes Subjekt transformiert werde.²⁵ Zugleich stecke in der besserwisserischen Behauptung dieser Mitwirkung die traditionelle (männliche) Unterstellung einer notorisch betrügerischen Weiblichkeit – das oben zitierte Epigramm lässt grüßen –, was einerseits zu einer moralischen Diskreditierung der Protagonistin, andererseits zu einer Entschuldung und Aufwertung des Grafen führe.²⁶ Die im methodisch konsequenten Zugriff angestellten „Mutmaßungen über ein verdrängtes Wissen“ müssen ohnehin, schon wegen des berühmten Gedankenstrichs (11), „spekulativ bleiben“²⁷, als textenthobene Ausfüllung einer Leerstelle. Auch einzelne Textindizien für die Verdrängungsthese lassen sich von ihrer Belegfunktion entkoppeln. So kann die Zurückweisung in der Gartenszene als entsetzte Schutzreaktion der Marquise verstanden werden, die den leidenschaftlichen Grafen davor bewahren soll, eine schändliche Beziehung mit einer Geächteten einzugehen.²⁸ „Ich will nichts wissen“ – das heißt, mit größerer Plausibilität: Nichts wissen wollen von der drohenden erotischen Annäherung; denn das wäre sonst die Bestätigung für den ausstoßenden Vater und für alle hämischen Zungen der Gesellschaft, die sie für eine perfide Heuchlerin halten. Reflexhafte Ablehnung also aus Angst um den guten Ruf; ein verdrängter Triebwunsch braucht nicht substituiert zu werden. Der Graf als Erzeuger des Kindes liegt zu diesem Zeitpunkt außerhalb ihrer Vorstellungen, bis zu ihrem Erschrecken am „gefürchteten dritten“. Dass die Marquise die erprobende Lügengeschichte ihrer Mutter (Leopardo) spontan ernst nimmt, dürfte – nicht nur in den Augen der voreingenommenen Mutter – ebenfalls für ihr unschuldiges Bewusstsein und gegen die behauptete unbewusste Verstellung sprechen.²⁹ Und selbst die stark erotisch tingierte Versöhnung mit dem Vater kann, zumindest von Seiten der Tochter, abgesehen von parodistischen Bezügen (s. u.), zwar mit den Lizenzen des Über-Ichs, aber auch aus dem Überschwang der Verstoßenen erklärt werden, wieder in den Schoß der Familie aufgenommen zu sein. Im Übrigen ist nicht einsichtig, wieso die Marquise, Witwe und Mutter von zwei „wohlerzogenen Kindern“ (7), zu ihrer Sexualität plötzlich ein dermaßen krankhaftes Verhältnis an den Tag legen sollte.

Eine neue psychoanalytische Variante, die sich auf Lacan beruft und von einem unstillbaren „Gottesbegehren“ der Marquise ausgeht, erklärt die schroffe Abweisung in der Gartenszene als weiblichen Selbstschutz: Sie will sich vor der Enttäuschung bewahren, dass der engelgleiche Retter der Ausgangsszene „doch nur ein Mann und kein Gott war“³⁰. Die pointierte Erklärung kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen,

25 Liebrand: „Gravida“, 166.

26 Ebd., 167-169.

27 Sabine Doering: „Die Marquise von O...“. In: Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, 106-114, hier 110.

28 So Klaus Müller-Salget: „Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen“. In: *ZfdPh* 92 (1973), 185-211, hier 195; ders.: *Heinrich von Kleist*. 2. Aufl. Stuttgart 2011, 177-186, hier 181f. Vgl. Schmidt, „Konflikte“, 201.

29 Müller-Salget: *Heinrich von Kleist*, 181f. Freilich lässt die als unbegrenzt gedachte Macht des Unbewussten aber auch diese Vermutung nicht zwingend erscheinen – wie auch die gegenteilige Behauptung.

30 Barbara Vinken/Anselm Haverkamp: „Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Marquise von O...*“. In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg i.Br. 1994, 127-147, hier 145f. Dieses „Gottesbegehren“ sehen die Autoren in der Gartenszene auch als Inversion der Annunciata-Szene und in der Stilisierung des erwarteten Kindes als gottgleiches in Erscheinung treten. Es begegnet prononciert in der Gestalt der Alkmene in *Amphytrion*.

dass hier wiederum eine hypothetisch-ahistorische Prämisse dogmatisch vorausgesetzt wird. Auch der Freudianer Politzer schien zu wissen, dass und wie Kleist „seine Marquise als Frau erkannt und dargestellt hat“ (s. o.). Darüber hinaus ist dem psychoanalytischen Blick auf die Erzählung gemeinsam, dass er an deren Ausgang wenig interessiert ist, auch deshalb, weil ein happy end, und erscheine es noch so ironisch gebrochen, außerhalb seiner analytischen Kompetenz liegt. Etwas pointiert ließe sich sogar sagen, dass der psychoanalytische Umgang mit der Titelheldin, indem er deren Vergewaltigung auf seine Art verdrängt, sich den Novellentext nach seinen Bedürfnissen zurechtgelegt und ihn seinerseits vergewaltigt hat, indem er sein freudianisch gestütztes und beanspruchtes Mehrwissen von der weiblichen Triebnatur darin wiederzuerkennen glaubte.

In der Auseinandersetzung mit Politzers Umgang mit dem „Fall“ der Marquise erinnerte Claudia Liebrand, wenn auch erst im Kontext eines traumatheoretischen Diskurses und mit Berufung auf Giorgio Agambens *Homo sacer* und die Wiederentdeckung des „nackten Lebens“ als vor-juridische anthropologische Dimension³¹, an die naheliegende Beobachtung, dass die Vergewaltigung der Protagonistin einen „Anschlag auf die psychophysische Substanz der Marquise“ darstellt, dass ihre „physische Integrität [...] ,ihre Psyche [...] destabilisiert“ wurde und „das Moment des Überwältigenden, über sie Hereinbrechenden“ durchaus ernstzunehmen sei.³² Das psychoanalytische Verdrängungstheorem spielt hier freilich weiterhin eine Rolle, sofern nämlich die Inszenierung der Marquise „als neue Maria, als Postfiguration der Gottesmutter“ als Versuch gedeutet wird, die zugefügte Wunde durch Phantasmagorien zu „retouchieren“, wengleich das eigentliche Trauma erst durch die Bestätigung der Schwangerschaft durch Arzt und Hebamme und durch die harte Verstoßungsreaktion des Vaters virulent würde.³³

Auch wenn die Novelle damit als Erzählung einer traumatisierenden Erfahrung näher an Kleists Text herangerückt scheint, fällt doch auf, dass auch dieser Beitrag sich ganz auf die erste Texthälfte konzentriert. Und dass er ebenso, wie schon die Adepten des Existentialismus und der Psychoanalyse, auf die Protagonistin fixiert bleibt, so als gelte es, ein (psychiatrisches) Gutachten über eine reale Patientin zu erstellen.

2

Nun also die Erweiterung des Blicks auf die Novelle als literarisches Gebilde, in dem die Protagonistin selbstverständlich, schon als Titelheldin, eine führende Rolle spielt. Dieser Blick ist keineswegs neu und liegt den meisten Versuchen zugrunde, die der Erzählung eine vordringlich satirische Note entnehmen. Dabei wird der Schwerpunkt einer solch kritischen, zugleich das Lächerliche herausarbeitenden Tendenz³⁴ durchaus unterschiedlich akzentuiert; doch haben zwei davon besondere Evidenz gewonnen. Vorab ließe sich resümieren, dass jede der vier Hauptfiguren in dem Selbstverständnis,

31 Liebrand: „Gravida“. Agambens *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* (ital. 1995) liegt seit 2002 in deutscher Übersetzung vor.

32 Liebrand, „Gravida“, 170f.

33 Liebrand: „Gravida“, 171f.

34 Zum Satirebegriff immer noch Jürgen Brummack: „Zu Begriff und Theorie der Satire. Forschungsbericht“. In: *DVs* 45 (1971), Sonderheft, 272-377: Angriff, Norm und Indirektheit als konstitutive Merkmale.

mit dem sie zuerst in Erscheinung tritt, in freilich unterschiedlichem Maß relativiert oder zurechtgestutzt wird³⁵, was im Folgenden skizziert werden soll.

Zuerst fiel die Anfälligkeit der Marquise für religiöse Deutungen und Mystifikationen auf, indem sie sich erstmals mit dem unerklärlichen Faktum ihrer Schwangerschaft konfrontiert sieht und ernsthaft gegenüber der Hebamme die Möglichkeit einer Jungfrauengeburt erwägt und dann vorübergehend an den göttlichen „Ursprung“ (60) ihres künftigen Kindes glaubt.³⁶ Auch die Stilisierung des Grafen zum rettenden Engel wie zum verabscheuten Teufel zeigen eine ähnliche Neigung, die in Kleists Erzählungen wiederholt auftritt und der religionskritischen Komponente der Aufklärungstradition zugeordnet wird.³⁷ Dass die Protagonistin mit dieser Neigung nicht allein dasteht, zeigen mehrere Reaktionen ihrer Mutter, indem sie zunächst im scherzenden Einvernehmen mit ihrer Tochter über einen göttlichen Kindeserzeuger phantasiert (Morpheus, Phantanus, 20), dann im Auftauchen des totgeglaubten Grafen einen Wiederauferstandenen vor sich zu haben glaubt (22f.) und schließlich die rehabilitierte Tochter anhimmelt („o du Reinere als Engel sind [...], du Herrliche, Überirdische“, 82f.)³⁸.

Neben diesem „kompensatorischen Hang zum Selbstbetrug“³⁹ wird der andere Schwerpunkt der satirischen Kritik in der Bloßstellung der Konventionen des niederen Militäradels um 1800 gesehen.⁴⁰ Dazu gehört die Verspottung der gehobenen Etikette und „Sprachmaske“ der vornehmen Welt⁴¹, auf die noch einzugehen ist, und die Problematisierung der patriarchalischen Familienstruktur. Die wird vorrangig an der Figur des Commendanten/Kommandanten⁴² vorgeführt. Der Verlust seiner Autorität wird mit dem Versagen seiner Militärfunktion eingeleitet, das erst die Vergewaltigung seiner Tochter ermöglicht. Dem folgt ein rapider Ansehensverlust als Hausvater: Der „autoritären Brutalität“ der Verstoßung entspricht die ebenso enthemmte Sentimentalität der Versöhnung.⁴³ In dieser zweipoligen Übertreibung ist er „die hyperbolische Parodie des Familienvaters“⁴⁴. Die Ausführlichkeit der voyeuristisch perspektivierten Versöhnungsszene (89f.), insbesondere die „unzweifelhaft erotische Besitznahme der Tochter durch den Vater“, lässt sich als Indiz für „die Auflösung der familiären Grundbeziehungen und des zentralen familienerhaltenden Inzesttabus“ lesen⁴⁵ – statt als

35 Reuß: „Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe?“, 52.

36 Schmidt: *Heinrich von Kleist*, 204.

37 Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*, 89 und Schmidt: *Heinrich von Kleist*, 206, mit Hinweis auf *Die Heilige Cäcilie*.

38 Soboczynski: „Das Arcanum der *Marquise von O...*“, 69 sieht auch im Grafen, vor allem in seiner Erzählung vom weißen Schwan, die Tendenz, die Marquise zum Inbild unberührbarer Reinheit zu machen, sie zu „entprofanieren“.

39 Schmidt, *Heinrich von Kleist*, 206.

40 Henriette Herwig: „Unwillkürlicher Körperausdruck und rhetorische Beredsamkeit des Leibes in Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O...*“. In: Henriette Herwig (Hrsg.): *Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte*. Freiburg i.Br. 2005, 63-79, hier 75: Kleist entwickelt „aus dem schwankhaften Stoff eine Satire auf die ständischen Gepflogenheiten des zerfallenden Militäradels seiner Zeit“. Vgl. Schmidt: *Heinrich von Kleist*, 200.

41 Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, 238.

42 Zur unterschiedlichen Verwendung und Semantik beider Rangbezeichnungen s. Bernhard Greiner: „Der einholbare Grund des Erzählens. *Die Marquise von O...* Begründungen des Novellistischen“. In: Bernhard Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen*. Tübingen/Basel 2000, 286-313, hier 219.

43 Schmidt: *Heinrich von Kleist*, 201f.

44 Fischer: *Ironische Metaphysik*, 50.

45 Peter Horn: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein 1978, 83-111, hier 91. Vgl. Eybl: *Kleist-Lektüren*, 111; 129: „Inszenierung eines Tabubruchs“.

Besiegelung der Rückkehr in den Familienverband.⁴⁶ Die Grenze dieser Kritik zeigt sich jedoch darin, dass, wie der weitere Verlauf der Geschichte zeigt, „die Familie selbst [...] weder als Institution in Frage gestellt noch zerstört“ wird⁴⁷.

Während der *Commandant* durch die satirische Kritik, gerade als Repräsentant der patriarchalischen Familienordnung, drastisch demontiert erscheint⁴⁸, erfahren die anderen Figuren sanftere Relativierungen. Von der Empfänglichkeit von Mutter und Tochter für Selbsttäuschungen war schon die Rede, und beide sind, wie die materiellen Zuwendungen des Grafen anlässlich der Taufe seines Sohnes zeigen, jenseits ihrer vorher gezeigten Vorbehalte durchaus flexibel, um nicht zu sagen: korrumpierbar.⁴⁹ Auch die Standeserhöhung der Marquise zur Gräfin scheint dabei eine Rolle zu spielen⁵⁰.

Der russische Graf F..., dessen Erscheinungsbild kontrovers verhandelt wird, spielt unter satirischem Aspekt nur eine Nebenrolle. Da wird z.B. wiederholt darauf verwiesen, dass er als Vergewaltiger, der durchaus um die Strafwürdigkeit seines Vergehens weiß⁵¹, zunächst eine Strategie der Verbergung durch eine schnelle Heirat betreibt und erst, als dieser Vertuschungsversuch scheitert, bereit ist, sich der öffentlichen Demütigung auszusetzen.⁵² Diese wiederum läuft mit Rücksicht auf seine gehobene gesellschaftliche Stellung glimpflich ab, indem der nicht-adlige *Commandant* ihm einen „einseitigen Ehevertrag aufnötigt“⁵³, der einerseits eine bürgerliche Verneigung vor dem eigentlich Strafwürdigen darstellt, andererseits der erbrachten asketischen Buße des Grafen jedes moralische Ansehen nimmt. Dennoch gibt es anerkennende Urteile über die (wenngleich verordnete) Triebunterdrückung, indem von domestizierter Liebesleidenschaft⁵⁴ oder gar von liebender Selbstvergessenheit und edler

46 Erika Swales: „The Beleaguered Citadel: A Study of Kleist's *The Marquise von O....*“. In: *DVjs* 51 (1977), 129-149, hier 135: „Thus the reconciliation scene, which in one sense re-establishes familial order, cohesion, reveals at the same time repressed areas of the psyche which would, if acknowledged, relativize this very order“.

47 Doering: „Die Marquise von O....“, 111.

48 Andere Sicht, um Verständnis bemüht: Soboczynski: „Das Arcanum der *Marquise von O....*“, 72-75 und Müller-Salget: *Heinrich von Kleist*, 184: Dennoch starke emotionale Bindung an seine Tochter, trotz der anfänglichen Härte. Seine Gefühle brechen dann ungehemmt hervor.

49 Soboczynski: „Das Arcanum der *Marquise von O....*“, 79 bezieht das in erster Linie auf die Mutter. Vgl. Reuß: „Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe?“, 54: Volle Akzeptanz erreicht der Graf erst nach materieller Vorleistung. Vgl. Joachim Pfeiffer: „Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists *Die Marquise von O....*“. In: Dirk Grathoff (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen 1988, 230-247, hier 242, und Vinken/Haverkamp: „Die zurechtgelegte Frau“, 142. Dagegen vehement Bernd Leistner: „Liebendes Paar. Zu Kleists *Marquise von O....*“. In: Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2003, 161-168, hier 167.

50 Nach Herwig: Unwillkürlicher Körperausdruck und rhetorische Beredsamkeit des Leibes in Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O....*“, 68 ist die Mutter vom gräflichen Heiratsantrag geschmeichelt. Sie spricht von „ethischem Pragmatismus“. Der Erzähler nennt die Protagonistin seit der Heirat *Gräfin*.

51 Gesa Dane: „*Zeter und Mordio*“. *Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen 2005, 235-257, hier 246.

52 Reininger: „Verbergen und Enthüllen“, 349; Dane: *Zeter und Mordio*“, 249.

53 Greiner: „Der uneinholbare Grund des Erzählens“, 294.

54 Alison Lewis: „Der Zwang zum Genießen. Männliche Gewalt und der weibliche Körper in drei Prosatexten Kleists“. In: *KJb* 2000, 198-220, hier 211; Carl Pietzcker: „*Michael Kohlhaas* und *Die Marquise von O....*“. Kleists Versuche mit Scham und Beschämung. Eine Psychoanalytische Annäherung.“ in: Werner Frick (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*. Freiburg i.Br. 2014, 257-276, spricht von „Schambewältigung“.

Selbstaufgabe⁵⁵ die Rede ist. Dass er seiner Akzeptanz bei der Familie mit materiellen Zuwendungen nachhilft, sich sozusagen bei ihr „einkauft“⁵⁶, gehört wieder auf die weniger respektierliche Seite.

Diese Figur entzieht sich aber wegen der Diskrepanz zwischen der einleitenden sexuellen Gewalttat und dem nachfolgend gezeigten, der Konvention unterworfenen Verhalten weitgehend einem satirischen Zugriff und bleibt für viele von einer rätselhaften, rational nicht auflösbaren Abgründigkeit.⁵⁷ Die Ausnahmesituation des anfänglich dargestellten Kriegsgeschehens stellt die Vergewaltigung in jenen Kontext, wie militärische Sieger mit ihrer Kriegsbeute zu verfahren pflegen⁵⁸ und wie die Situation unbeschränkter Verfügungsgewalt in ihnen „Begehren und sexuelle Aggressionen“ auslöst.⁵⁹ Diese Kontextualisierung vermag aber die eben genannte Diskrepanz nicht aufzulösen, schon im Hinblick auf mitgeteilte Einzelheiten des Kriegsgeschehens selbst: Die vom Erzähler abqualifizierten „schändlichsten Mißhandlungen“ der lüsternten „Hunde“ (10f.) werden vom brachial eingreifenden Grafen beendet, der daraufhin selbst die im Gedankenstrich ausgesparte Vergewaltigung vornimmt, an der er die Soldaten, als „Asiaten“ (13) und „Schandkerle“ (15) gebrandmarkt, gehindert hat.⁶⁰ Die politisch relevante Dimension dieser Diskrepanz, ihr Empörungspotential kommt aber erst dadurch zur Geltung, dass der Vergewaltiger, verwirrt und errötend, für seine Rettungstat belobigt, während die „Rotte“ der Soldaten für ihren bloßen Vergewaltigungsversuch erschossen wird. Wegen der Verborgenheit der nächtlichen Untat kann hier nicht ohne Weiteres von Klassenjustiz gesprochen werden⁶¹; aber der Umstand, dass der Graf nach seinem alles offenbarenden Erscheinen an jenem „gefürchteten dritten“ (93) von der Familie nicht zur Rechenschaft gezogen, sondern stattdessen zur Heirat verpflichtet wird, könnte den eigentlichen Skandal dieser Novelle ausmachen.⁶² Dadurch aber, dass der Erzähler den kaum verhüllten Kniefall der bürgerlichen Familie vor dem Grafentitel nur einer sanften Satire unterzieht und die Nöte der Marquise in den Vordergrund schiebt, kann die Novelle nicht als primär politisch ambitionierter Text gelten.⁶³

55 Politzer: „Der Fall der Frau Marquise“, 116. Weiter noch gehen Leistner: „Liebendes Paar“, 162 und Eberhard Schmidhäuser: „Das Verbrechen in Kleists *Marquise von O...* Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung.“ In: *KJb* 1986, 156-175, hier 163.

56 Reuß: „Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe?“, 52, 54.

57 Dane: „*Zeter und Mordio*“, 256 sieht diese Unberechenbarkeit polemisch gegen den Optimismus des aufklärerischen „Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten“ von 1794 gerichtet.

58 Susan Winnett. „The Marquise's ‚O‘ and the Mad Dash of Narrative“. In: Lynn A. Higgins (Hrsg.): *Rape and Representation*. New York 1991, 67-96, hier 72, 85; und Lewis: „Der Zwang zum Genießen“, 202, unter Berufung auf Thomas Fries: „The impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclos' *Les Liaisons dangereuses* und Kleist's *Die Marquise von O.*)“. In *MLN* 91 (1976), 1296-1326.

59 Johannes F. Lehmann: „Rettung bei Kleist“. In: Nicolas Pethes (Hrsg.): *Ausnahmезustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Göttingen 2011, 249-269, hier 266f., unter Berufung auf Agamben (wie schon Liebrand, „Gravida“).

60 Die Erwägung von Politzer: „Der Fall der Frau Marquise“, 116, der Graf habe die Soldaten nur vertrieben, um sich selbst die Beute zu reservieren, macht die Konstellation noch brisanter.

61 Zum rechts- und medizingeschichtlichen Hintergrund s. Dane: „*Zeter und Mordio*“, 248-254, Eybl: *Kleist-Lektüren*, 133-138; und Christine Künzel: „Heinrich von Kleists *Marquise von O...*: Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in Literatur und Literaturwissenschaft“. In: *figurationen* 1.1 (2000), 65-81.

62 Horn: *Heinrich von Kleists Erzählungen*, 93-100.

63 Ebd., 100f.

Die Grenzen einer satirischen Entlarvungsstrategie werden aber nicht nur am Beispiel des abgründigen Erscheinungsbildes sichtbar, welches der Graf abgibt. In der gesamten Erzählung lässt sich ein solcher Überschuss an Komik, Ironie, Witz, manchmal auch Frivolität nachweisen, dass man sich fragen muss, ob nicht in den bisher angesprochenen Zugangsbemühungen, über die satirischen Bezüge hinaus, die entscheidende Dimension der Novelle zu wenig oder gar nicht berührt wurde.⁶⁴ Die Gefahr, dabei einer verflachenden Sicht aufzusitzen, ist zunächst nicht auszuschließen; sie wird hier als Herausforderung angenommen.

Ein erheblicher Teil der ironischen Elemente entfaltet sich im Bereich des breit vorgeführten gehobenen Konversationstons der wiederholten Familiengespräche, die sich stets um die jeweils prekäre Lage der Tochter drehen und strukturell dadurch erzeugt sind, dass die Teilnehmer hinter dem Informationsstand zurückbleiben, den der Leser durch die vorgeschaltete Annonce gewonnen hat. Viele der Äußerungen, besonders der Eltern, erhalten auf diese Weise einen anzüglichen Doppelsinn. So entsteht bei scheinbar unverfänglichen Worten wie „Umstände“, „dringende Verhältnisse“ oder (guter) „Hoffnung“ auf der Textebene eine Spannung zwischen „gesittetem Konversationston und dem Tabubereich, auf den er rekurriert“⁶⁵. Die Mutter lobt ohne Kenntnis des wahren Sachverhalts „die vortrefflichen Eigenschaften“ des Grafen, „die er in jener Nacht, da das Fort von den Russen erstürmt ward, entwickelte“ (40), und meint, „sein heftiger, auf einen Punkt hintreibender Wille“ (31) lasse Entschiedenheit von ihm erwarten. Der Vater gibt bei dem überstürzten Heiratsantrag zu bedenken, „daß seiner Tochter, bevor sie sich erkläre, das Glück seiner näheren Bekanntschaft würde“ (26). Indem Kleist die Eltern immer wieder unbewusst das Zutreffende sagen lässt⁶⁶, erzeugt er eine ironische Distanz zu ihrem auf Etikette bedachten Sprachgebrauch, und die Häufigkeit dieses Effekts dokumentiert seinen hohen wirkungspoetischen Stellenwert. Denn die in dieser Sprache artikulierten patriarchalischen Ordnungsvorstellungen, vor allem der schroffe Tugendrigorismus des Commandanten, sind damit zugleich hinterfragt.

Das Informationsgefälle spielt seine Komik erzeugende Rolle auch zwischen den Personen der Erzählung: So läuft der Graf als einziger Kenner des Initialgeschehens, noch dazu unter Zeitdruck, mit seinen Vertuschungs- und Bekenntnisversuchen lange vergeblich hinter dem Eingangsereignis hinterher⁶⁷, ohne doch den offenbarenden Auftritt verhindern zu können, der seinerseits zu einem komödiantischen Höhepunkt gerät. Der Versuch des Grafen jedoch, seine emotionale Beziehung zur Marquise durch einen Schwanentraum zu vermitteln, noch dazu im Beisein der Familie (37), schlägt auf eine Weise fehl, die den Rahmen des Komischen hin zum peinlich Beklemmenden sprengt.⁶⁸ Ebenso will sich die Marquise in ihrem ohnmachtsbedingten Halbwissen ihrem Retter dankbar zu Füßen werfen (17/18), der sich aber entzieht

64 Hier wird das Komische anders gewichtet als etwa bei Sabine Doering: „Schuld, Sühne, Ironie. Die Gefährdung der bürgerlichen Familie in Kleists *Die Marquise von O....*“. In: *DU* 63 (2011), H.1, 25-34, hier 34, welche „die erste Geschichte der *Marquise von O....* immer wieder durchsetzt sieht“ von „Lustspielmotiven“.

65 Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*, 98.

66 Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, 239 bringt dazu eine Reihe weiterer Beispiele.

67 Schmidt: *Heinrich von Kleist*, 197; Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, 257-259, 288f.

68 Dazu Neumann: „Skandalon“, 166: „Erotik und Diskurs erweisen sich als unvereinbar“.

und durch die verzögerte Abtragung der Dankesschuld weitere Komplikationen und Missverständnisse provoziert. Dieses Halbwissen führt auch den russischen General zur Belobigung des Grafen, ja zur Erschießung der Soldaten, womit die Grenze des Komisch-Heiteren eindeutig zum Makabren hin überschritten ist. Hier deutet sich an, welch abgründige Bandbreite an Effekten in der Handhabung ungleicher Informationsverteilung in dieser Novelle enthalten ist.

Schon die wiederholt beobachtete „Atemlosigkeit“⁶⁹ in der dichten Abfolge überraschender und emotionalisierender Wendungen stürzt nicht nur die Figuren, sondern, durch komisierende Distanz abgefedert, auch die Leserschaft in die pausenlose Unruhe, auf neue, aufregende Situationen reagieren zu müssen. Durch die enge Taktung solch überraschender, teils überrumpelnder Wendungen ist die Chance, das Geschehen angemessen reflektieren zu können, erheblich eingeschränkt, so dass die häufigen Beratungen in der Familie, schon weil sie von unzureichenden Informationen ausgehen, sich oft in hilflosen Spekulationen ergehen. Der Rückzug der Marquise in die idyllische Einsamkeit erweist sich als kurzfristig und trügerisch (60f.). Vom plötzlichen Auftritt des totgeglaubten Grafen ist die Familie irritiert (22); auf seinen spontanen Heiratsantrag, hartnäckig und erpresserisch vorgetragen, kann sie nur verlegen und ausweichend reagieren. Die Schwangerschaft, von Arzt und Hebamme bestätigt, treibt die Marquise in Phantasmagorien; die reflexhafte Ausstoßung aus der Familie provoziert die ungewöhnliche, in sich widersprüchliche Annonce. Die vehemente Zurückweisung des aus Neapel zurückgekehrten Grafen in der Gartenszene führt schließlich zu dessen anonymen Gegenannonce, die wiederum den exaltierten Verdacht des Vaters hervorruft, der annoncierte Vergewaltiger und die heuchlerische Tochter spielten ein abgekartetes Spiel. Das bringt die aufgebrachte Mutter dazu, die Unschuld der Marquise durch eine erlogene Geschichte zu erweisen, was dann ihre tränenreiche Versöhnung zuerst mit ihr, dann – in exzessiver Theatralik – auch mit dem Vater ermöglicht. Diese kommt gerade rechtzeitig vor dem mit Spannung erwarteten und im Eklat endenden Auftritt des gesuchten Vaters zustande. Mit der hastigen Ruhigstellung der Marquise und der schnellen Eheschließung am nächsten Tage ist dieser besinnungslose Parforceritt durch sich überstürzende Ereignisse erst einmal gebremst: Der Heiratskontrakt, die Taufe des Kindes, die erkaufte zweite Hochzeit und die „Reihe von jungen Russen“ (102) sind weniger atemberaubend getimt, dafür aber auch nur in epiloghafter Kürze mitgeteilt. Die revueartige Zusammenstellung dieses Kaleidoskops der wichtigsten Wendungen und Auftritte soll verdeutlichen, dass die beteiligten Figuren streckenweise nur wie überforderte Statisten agieren können in einem Wirbel rapide wechselnder Konstellationen, deren Dramaturgie ein hochgradig komödiantisches Kalkül voraussetzt.

Dies kommt auch in den zahlreichen Auftritten zum Ausdruck, die als „Beispiele für geradezu klassische Lustspielszenen“⁷⁰ gelten können, stellenweise auch dem Arsenal der Trivialdramatik entnommen scheinen: als der Graf als Wiederauferstandener erscheint und, „auf die Anschuldigung der Familie, daß er ja todt sey, versicherte, daß er lebe“ (21); „obschon es mein sehnlichster Wunsch war, mich noch vor meiner Abreise mit Ihnen zu vermählen. Vermählen! Riefen alle Mitglieder der Familie aus. Vermählen, wiederholte der Graf, küßte der Marquise die Hand [...]“ (43f.).

69 Schon Ernst Kreuder (1946), *Erl. und Dok.*, 71; vgl. Müller-Seidel: „Die Struktur des Widerspruchs in Kleists *Marquise von O...*“, 511.

70 Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, 277.

Man könnte noch die Konsultation der Arztes (45-47), die Zuziehung der volksnahen Hebamme (54-57), die zufällige Entladung der Pistole (58), die tränenreichen Versöhnungen der Tochter mit der Mutter (82f.) und, ins Groteske gesteigert, mit dem Vater (88-90) erwähnen und, vielleicht als Höhepunkt dieser Reihe, den farcenhafte Auftritt am „Morgen des gefürchteten dritten“ mit dem einleitenden Theatercoup des überraschenden Leopardo, der den noch überraschenderen Grafen ankündigt (93-97). Die Gestaltung und das Auskosten derartiger Momente haben im Text ein solches Ausmaß⁷¹, dass man sie nicht als komisches Beiwerk in einem „eigentlich“ ernsten Kontext abtun kann. Vielmehr ist das um die Marquise zentrierte Geschehen in all seiner irritierenden Zwiespältigkeit so in komisch-ironische Präsentationsformen integriert, dass beide Pole eine untrennbare synthetische Einheit bilden.

Diese ambivalente Einheit ist in der immer schon beobachteten Widersprüchlichkeit und Doppeldeutigkeit der Figuren⁷² vorgezeichnet: Das Bild der Marquise schwankt bei ihren Angehörigen zwischen Dirne und Heiliger, das Bild des Grafen zwischen Engel und Teufel⁷³, der Vater „ist hemmungslos als Tyrann wie als Liebhaber seiner Tochter“⁷⁴, die Mutter Mitleidende und pragmatische Kupplerin.

Die Untrennbarkeit von Komischem und Abgründigem kommt in der Novelle an zwei Stellen, die schon berührt wurden, besonders grell zum Vorschein: Einmal anlässlich der Erschießung der russischen Soldaten bei gleichzeitiger Verschonung und Hofierung des Grafen. Aber den Erzähler scheint dieser empörende Kontrast nicht sonderlich zu interessieren („Dies abgemacht“, 16). Zum anderen ist die anstößigste Passage die ausführliche, zunächst durchs Schlüsselloch perspektivierte Darstellung der Versöhnung zwischen Vater und Tochter. Diese erneute Überschreitung der komischen Sphäre kann dadurch kontextualisiert werden, dass man die Szene als nachträgliche Figuration der im berühmten Gedankenstrich ausgesparten Vergewaltigung liest.⁷⁵ Die eindeutig sexuellen und inzestuösen Indizien des väterlichen Verhaltens sind nur unzureichend als hypertrophe Kompensation der vorausgegangenen harten Verstoßung verständlich zu machen (im Sinne der „himmelfrohen Versöhnung“, welche die zuschauende Mutter ergötzt, 90). Sie können allenfalls durch einen intertextuellen Bezug zu einer vergleichbaren Szene aus Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, die Kleist und Teilen seiner Leserschaft bekannt war⁷⁶, und zwar als parodistische Überbietung dieses Bezugstextes in den Grenzbereich des als komisch Konsumierbaren zurückgeholt werden. Während bei Kleist der Vater den aktiven und die Tochter den passiven Part spielt⁷⁷ (im Unterschied zu Rousseaus Version), erscheinen bei ersterem die inzestuös-sexuellen Merkmale verstärkt, und genau hier liegt das Überbietungsmoment,

71 Nickel: „Erzählstruktur/Filmstruktur“, 162: „In Kleists Text haben wir es [...] mit [...] einem Mehrdeutigkeiten auskostenden unzuverlässigen Erzähler zu tun, der permanent auf den Voyeurismus des Lesers spekuliert“.

72 S. schon Müller-Seidel: „Die Struktur des Widerspruchs in Kleists *Marquise von O...*“, 511. Hans Zeller: „Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation“. In: *KJb* 1994, 83-103, hier 85, 98f., sieht grundlegende Ambiguität.

73 Müller-Salget: „Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen“, 194f.

74 Greiner: „Der uneinholbare Grund des Erzählens“, 288.

75 Eybl: *Kleist-Lektüren*, 129f., sieht hier eine „Spiegelung“.

76 Soboczynski: „Das Arcanum der *Marquise von O...*“, 72-76; Schmidt: „Konflikte“, 203-208; vgl. Greiner: „Der uneinholbare Grund des Erzählens“, 293f., Neumann: „Skandalon“, 173f.

77 Michel Chaouli: „Irresistible Rape: The Lure of Closure in *The Marquise of O...*“. In: *The Yale Journal of Criticism* 17.1 (2004), 51-81, hier 61: die Marquise wirke bei der Versöhnungsszene aktiv mit, „far from merely passively acquiescing to the father's hungry kisses“. S. auch Soboczynski: „Das Arcanum der *Marquise von O...*“.

das für weitere parodistische Um-Schriften Kleists kennzeichnend ist, ja ein wichtiger Impuls seines literarischen Schreibens überhaupt gewesen sein dürfte.⁷⁸

Der verstörende Zug in dieser reichhaltigen Phänomenologie des Komischen erscheint schon am Anfang der Erzählung, als von den hektischen Aktivitäten des Grafen beim Brand der Zitadelle die Rede ist. Vor dem Hintergrund des Gedankenstrichs (11) wirkt deren Beschreibung „geradezu obszön“⁷⁹: Er

bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts [...] und leistete Wunder der Anstrengung (12). Bald kletterte er, den Schlauch in der Hand, [...] und regierte den Wasserstrahl; [...] und wälzte Pulverfässer und gefüllte Bomben heraus. (13)

Die hier gehäuft auftretende Anzüglichkeit und Frivolität enthüllt sich beim Lesen (Nachlesen) erst nachträglich, nachdem man die Hinterhältigkeit des aussparenden Gedankenstrichs erkannt hat. Aber nicht dies ist das Irritierende, sondern die Manier des Erzählers, sich offenbar in der Art des Herrenwitzes über jemanden zu amüsieren, der eine soeben begangene Untat durch Hyperaktivität wieder gut zu machen bemüht ist. Das ist nicht nur geeignet, „anzügliche Schatten auf das noch zu enthüllende Vergangene voraus- und zurückzuwerfen“⁸⁰, sondern legt ein nonchalantes Verhältnis des Erzählers zu dem nicht erzählten Vergewaltigungsereignis nahe. Es genügt schon, dass sich diese Konsequenz anbietet, um den Blick dafür zu öffnen, das man lesend mit dieser Novelle eine Welt betritt, deren gestörte und wiederhergestellte Ordnung nur ein fragiles, „gebrechliche[s]“ Phantom ist. Die vielgenannte „gebrechliche Einrichtung der Welt“ (102) ist für die Marquise die paradoxe Grundlage, ihre vorübergehend erschütterten Lebensverhältnisse wieder einzurichten⁸¹, ohne dass jemals der Befund „krank“ angebracht wäre.⁸² Ihr Fall hat aber eine zugrunde liegende Instabilität sichtbar gemacht, vor der sie sich schützt: erst in der kapitulierenden Mystifikation der „großen, heiligen und unerklärlichen Welt“ (60), dann im Arrangement mit einer „gebrechlichen“. Der unzuverlässige⁸³, kaum in Erscheinung tretende Erzähler ist nur Teil dieses instabilen Phantoms. Hinter diesem Erzähler agiert indes eine Instanz⁸⁴, die mit dem wohlkalkulierten Arrangement der Auftritte den Blick in die Abgründigkeit gewährt.⁸⁵ Es ist vermutlich der Autor Kleist.

78 Liebrand: „Pater semper incertus est“, s. Boccaccio; das gilt auch für das Verhältnis zum bürgerlichen Trauerspiel (z.B. die Konstellation Hausvater/Tochter) und zur Trivialdramatik. Darüber hinaus zu den Fallgeschichten aus dem juristischen Bereich: Alexander Košenina: „Ratlose Schwestern der Marquise von O.... . Rätselhafte Schwangerschaften in populären Fallgeschichten – von Pitaval bis Soieß“. In: *KJb* 2006, 45-59.

79 Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*, 99, Fischer: *Ironische Metaphysik*, 47.

80 Ebd.

81 Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*, 94: „Die Schimäre von der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt [...] hat sich [...] auf das bürgerliche Maß der von ökonomischen und rechtlichen Strukturen bestimmten gebrechlichen Einrichtung der Welt reduziert“.

82 „Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen [...]“ (60).

83 Oft kommentiertes Beispiel: „indem sie sehr richtig schloß“ (62). Dazu z.B. Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*, 242f.; Zeller: „Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen“, 92: „Überhaupt sind die Stellen, wo sich der Leser vom Erzähler im Stich gelassen, ja verraten sieht, in Kleists Novellen zahlreich“.

84 Zur Frage des Erzählers allgemein, basierend auf Genette, s. ebd.

85 Diese Abgründigkeit im Schreibkonzept Kleists wird generell vorausgesetzt von Michael Ott: „Der Fall, der eintritt. Zur ‚poetischen Kasuistik‘ in Kleists *Die Marquise von O....*“. In: Inka Müller-Bach/Michael Ott (Hrsg.): *Was der Fall ist. Casus und Lapsus*. Paderborn 2014, 89-113. Grundlegend: Wolfgang Binder: „Ironischer Idealismus. Kleists unwillige Zeitgenossenschaft“. In: Wolfgang Binder: *Aufschlüsse. Studien zur deutschen Literatur*. Zürich/München 1976, 311-329.

Phantasien von *Herrenreitern* und *Principes* – oder Soldatischer Habitus als Kompensationstrategie gegenüber den Erfahrungshorizonten der Moderne? Rudolf G. Binding und Gabriele D’Annunzio

Vorab

Im Jahr 1933 bezeichnet der im Pariser Exil lebende Klaus Mann seinen konservativen und in der Weimarer Republik recht erfolgreichen Dichterkollegen Rudolf Georg Binding als „Herrenreiter Binding“ bzw. als „the literary von Papen“.¹ Abgesehen davon, dass die Assoziation mit dem damaligen Vizekanzler Franz von Papen, welcher auch als Steigbügelhalter Hitlers in die Geschichte einging, auf Bindings Engagement in der Reichsschrifttumskammer und sein Kokettieren mit der NS-Bewegung verweist, berühren Klaus Manns spitze Attitüden zwischen den Zeilen nicht nur die problematische politische Haltung des Autors, sondern berühren auch implizit ein wesentliches Motiv seiner Werke und Segmente von Bindings Selbstverständnis und Selbstinszenierung. Mit dem *Herrenreiter*-Klischee parodiert Mann einen elitären Nimbus, nämlich die militärische Männlichkeit und damit einen viril-selbstherrlichen Habitus, welcher auf Abgrenzung ausgerichtet ist und sich durch große Teile von Bindings dichterischen und autobiographischen Texten zieht.

Binding war darüber hinaus auch Offizier. Der Gestus des Herrenreiters und Pferdekenners berührt sich in seinem Werk immer wieder mit dem Bild des Soldaten und der darin inkludierten mythologischen Aufladung sogenannter militärischer Tugenden wie Entsagung, emotionaler Reduktion, Haltung oder Opferbereitschaft, wie sie der Autor beispielsweise in dem Gedicht *Schlacht – Das Maß* vorführt.

Sein Kollege Gabriele D’Annunzio, von dem Binding einige lyrische Texte ins Deutsche übersetzte, verwendet diese Ikonographie und Topologie für die eigene Selbstinszenierung im Kontext suggestiver Kriegspropaganda und der sie konstituierenden Rhetorik. Aber auch sein literarisches Werk, welches in diesem Beitrag nur gestreift werden kann, greift auf eine beinahe schon erotische Aufladung des Martialischen und Militärischen als einer Ausdrucks- und Entfaltungsform von Männlichkeit zurück. Wie bei Binding ermöglicht sie auch bei D’Annunzio einen Katalysator für habituelle Abgrenzung.

1. Der Offizier als der gemachte Mann. Soldatische Männlichkeit als Habitus

Das 1995 das erste Mal unter dem Titel *Masculinities* in Cambridge erschienene Werk des australischen Erziehungswissenschaftlers Robert W. Connell war in mancherlei

¹ Vgl. Klaus Mann: „Am Pranger“. In: Michael Grunewald (Hrsg.): *Mit dem Blick nach Deutschland. Der Schriftsteller und das politische Engagement*. München 1986, S. 88-91.

Hinsicht innovativ.² So rekonstruiert Connell zum Beispiel Simone de Beauvoirs Anwendung der existentiellen Psychoanalyse auf das soziale Geschlecht klar akzentuiert mit den Worten: „Bei ihr wurde das soziale Geschlecht zu einer prozeßhaften Auseinandersetzung mit Situationen und sozialen Strukturen. Verschiedene Formen des sozialen Geschlechts bilden keine starren Charaktertypen, sondern stellen unterschiedliche Lebensweisen dar.“³ Nicht nur das ist hier bemerkenswert, sondern die Tatsache, dass die Etablierung einer Geschlechteridentität (ganz gleich wie konstruiert sie ist) auch immer mit Konflikten verbunden ist. Die Connell'sche Verknüpfung von Konstruktion und Krise kann darin ihre Bestätigung finden und wird sich in der literarischen Beschreibung der Konfrontation von Soldaten mit der transgressiven und bekannte Wahrnehmungsmodalitäten neugierenden Situation des Ersten Weltkriegs finden. So erkennt Connell in der Waffen-Lobby einen zentralen Entfaltungspunkt hegemonialer Männlichkeit, denn

Gewalt im größtmöglichen Maßstab ist eine Aufgabe des Militärs. Kein Bereich war die Definition von Männlichkeit in der westlichen Kultur wichtiger. [...] Die Figur des Helden nimmt in der westlichen Bilderwelt der Männlichkeit eine zentrale Stellung ein (was durch die Archetypen „Krieger“ und „Held“ [...] wieder verstärkt wird). Die Armeen haben diese Bilder weidlich ausgenutzt, um Nachwuchs zu produzieren. [...] Irgend etwas muß die Armeen ja zusammen und die Männer bei der Stange halten, zumindest soweit, um eine gewisse Effektivität bei der Gewaltanwendung gewährleisten zu können. Beim Kampf um die Hegemonie in der Geschlechterordnung wird auch die Kultur als disziplinarisches Mittel eingesetzt: um Standards zu setzen, um die Akzeptanz zu erhöhen und jene herabzusetzen, die dem Anspruch nicht genügen. Die Schaffung männlicher Vorbilder ist deshalb integraler Bestandteil hegemonialer Männlichkeit.⁴

Connell verweist damit auf den identitätsstiftenden Stellenwert von Bildern in militärischen Institutionen und einige der zu besprechenden Texte von Binding und D'Annunzio dokumentieren diese Bildproduktion bzw. betreiben sie geradezu mit ihrem eigenen tropologischen Apparat. Außerdem wird über die beschriebenen Ausleseverfahren im Militär oder mit Blick auf Kampfsituationen für diejenigen, welche den Standard erreicht haben, der Eindruck von Exklusivität erzeugt, welcher nicht nur motiviert, sondern auch den Stellenwert der eigenen Persönlichkeit erhöht.⁵

So verhält es sich beim Beruf des Soldaten, oder seiner Outlaw-Entsprechung, den Freikorps in der Weimarer Republik, sowie der prä-militärischen Ausbildung in der gymnasialen Kadettenanstalt. Sie alle finden bereits in Klaus Theweleits *Klassiker Männerphantasien* (1977/1978) eine starke Berücksichtigung, der vor allem eine psychoanalytische Erklärung der faschistischen Bewegungen zum Ziel hat und daher die Herausbildung aggressivster Maskulinität mit einem permanenten Loslösungskampf vom mütterlichen Elternteil in Verbindung bringt, also der unbewussten und

2 Vgl. Robert William Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*. Übersetzt von Christian Stahl. Herausgegeben und mit einem Geleitwort versehen von Ursula Müller. Wiesbaden 2006, dritte Auflage.

3 Ebd., S. 37. Deshalb ist es bisweilen auch sinnvoll, von Weiblichkeiten und Männlichkeiten zu sprechen.

4 Ebd., S. 235 f.

5 Allerdings bemerkt Connell mit Blick auf moderne Kriege: „Jene, die wirklich kämpfen mußten, erlebten extreme Ängste, Gefahren und grausame Tode – von einem Geschöß der Artillerie zerrissen zu werden, war die häufigste Todesart. Die Techniken des industrialisierten Krieges haben so gut wie nichts mehr mit den Konventionen des Heldentums zu tun.“ Ebd., S. 235. Verschiedene Romane, Gedichte und Erzählungen über den Ersten Weltkrieg haben genau diese Disparität zwischen den angestrebten Vorbildern und dem eigentlichen Kriegserlebnis zum Thema und entwerfen wie Ernst Jünger imaginative Gegenpotentiale, um diesem Bildverlust zu begegnen. Oder sie rekurren – vielleicht in einer Art Ausdrucksnot – auf anti-moderne und mythologische Imaginationen, die wie bei Rudolf G. Binding nichts mit dem Kriegsablauf gemeinsam haben.

zugleich aggressiven Leugnung der Tatsache, von einer Frau geboren und großgezogen worden zu sein. Kadettenanstalt und Offiziersschule werden diesbezüglich als Korrektiv zugunsten der Genese von Männlichkeit verstanden.⁶

Für Stefan Horlacher liegt in derlei Verhaltensweisen und Institutionen der Männlichkeit eine ambivalente Kombination von Identitätserzeugung und Identitätszerstörung begründet, denn

das als ‚männlich‘ abgesteckte Verhaltensfeld, die in der Regel restriktiven männlichen Codes und die damit verbundenen Rollenerwartungen erweisen sich als schmerzhaft für die Männer. Diese versuchen einerseits immer wieder neue Felder zu entwerfen, die sie besetzen wollen, und verteidigen eine in Opposition zur Weiblichkeit konzipierte Männlichkeit, andererseits ist der Leidensdruck so groß, daß Männlichkeit immer wieder neu verhandelt beziehungsweise ausgehandelt werden muß.⁷

Derlei Krisen und deren Bewältigungsstrategien finden sich in der Kulturgeschichte der Männlichkeit und deren literarischer bzw. medialer Reflexion immer wieder, zum Teil auch in den Anfängen der Männlichkeitsforschung, die zunächst noch aus Resentiments gegenüber einem erstarkenden Feminismus auch innerhalb der Wissenschaftsgesellschaft glaubte, die Rolle des Mannes und die Geschlechterdifferenz aufs Neue zu festigen oder auf mögliche Benachteiligungen von Männern in Wissenschaft und Wirtschaft hinweisen zu müssen. In einer wesentlich radikaleren Hinsicht finden sich derlei Defensivbestrebungen in den auch für mein Thema nicht unwesentlichen Männerbünden⁸, zu denen beispielsweise das Offizierskorps mit seinem ordensartigen Selbstverständnis zu zählen ist.

Die Reanimation ständischen Denkens ist für abgeschlossene Zirkel nichts Ungewöhnliches. Die Zugehörigkeit zu einer spezifischen Gruppe, das ist unter anderem bei avantgardistischen Künstlerzirkeln kaum anders, impliziert automatisch die Exklusion des Anderen⁹ und trägt damit zur Konstituierung hegemonialer Strukturen bei, die dank Uniform, Rangabzeichen und Sprechweisen ihre symbolisch-ästhetischen Repräsentationsformen (auch untereinander) erfahren.¹⁰ Das verhält sich durchaus

6 Dass derlei Ansätze und ihr Anspruch auf allgemeine Gültigkeit oft den Kritikpunkt einer ahistorischen Herangehensweise mit sich bringen, wird auch durch Carl Pietzckers differenzierte Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Erklärungsmodellen deutlich. Uniformtragen und Kriegführung (von Vergil bis hin zu Ernst Jünger) als betont archetypisches Fluchtverhalten aus dem Mutterschoß zu begreifen, wird als reduktionistisch gewertet. Vgl. Carl Pietzcker: „Der Mann, der eben noch liebte, geht. Psychoanalytische Überlegungen zum Bild des Mannes in der Literatur“. In: *Der Deutschunterricht* 2 (1995), S. 75-85, S. 76: „Sie läuft allerdings Gefahr, Ergebnisse heutiger Analysen ungeschichtlich zu verallgemeinern. Zu fragen bleibt, ob und inwieweit solch ahistorische Universalisierung sich halten läßt. Ich meine, daß wir zumindest dort, wo in patriarchalen Gesellschaften Knaben zunächst von Frauen aufgezogen werden, mit dieser Phase der Entidentifizierung rechnen müssen, wenn sie vielleicht auch unterschiedlich durchlaufen und verarbeitet wird.“ Gerade letzteres zeigt aber auch, wie wichtig es ist, auch auf die formalästhetischen Merkmale solcher Verarbeitungen (in Form von Inszenierungen und Performanzen) zu achten, anstatt sich auf stark psychologisierende Allgemeinplätze zurückzuziehen.

7 Stefan Horlacher: *Masculinities. Konzeptionen von Männlichkeit im Werk von Thomas Hardy und D.H. Lawrence*. Tübingen 2006, S. 123.

8 Dazu erschien kürzlich die ambitionierte Studie von Sebastian Zilles: *Die Schulen der Männlichkeit. Männerbünde in Wissenschaft und Literatur um 1900*. Köln/Weimar/Wien 2018.

9 Hinsichtlich der Avantgarden wäre nach Bourdieu vom kulturellen Kapital und von Distinktion als Gestus der Selbstbehauptung und der Abgrenzung zu sprechen. Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main 1999.

10 Connells auch hier verwendete Terminologie findet ihre interdisziplinäre Verarbeitung in dem Sammelband von Martin Dinges (Hrsg.): *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt am Main/New York 2005.

konform mit einer beinahe mythischen Verklärung des Militärischen durch der *konserватiven Revolution* nahestehende Philosophen wie Werner Picht zwischen den Weltkriegen. So ist vor allem jener in den Dreißiger Jahren recht populäre Wehrphilosoph¹¹ in seinem 1938 publizierten Werk *Die Wandlungen des Kämpfers* sogar an einer Ontologie des Soldatischen interessiert, dem er einen spezifischen Seins-Status neben der eigentlichen Geschichte zugesteht. Nach Picht ist der Soldat

der natürliche Gegenspieler des Aktivismus. Aus dem Zivilisationsbetrieb herausgenommen, lebt er in einem dem Existenzkampf und der Konkurrenz, der Rennbahn des Lebens und damit dem ‚Tempo‘ der Moderne entrückten Bezirk, der einer eigenen Zeitordnung und eigenen Gesetzen untersteht. Alles ist darauf eingestellt, einen ungestörten und gesammelten Dienst an der Sache zu ermöglichen. In solcher Lage ist der Mensch darauf verwiesen, einen Grund in sich selber zu suchen und zugleich seiner Sache, die ihm ja nicht Mittel zu Verdienst oder Fortkommen, sondern wesentlich Selbstzweck ist, auf den Grund zu kommen.¹²

Zu sich selbst kommen heißt bei Picht der Sache des Soldatischen auf den Grund zu kommen, also soldatisch zu sein, eine freilich sehr zyklisch-tautologische Argumentation! Da dies nach Picht keinerlei Rechtfertigung bedarf und seinen Ursprung in sich selbst hat, glaubt er durch Teilhabe daran eine Möglichkeit zur männlichen Selbstfindung propagieren zu können. Wodurch könnte stärker militärische Habitualität garantiert werden als durch ein emphatisch behauptetes Axiom?

Auch zahlreiche literarische Texte beschreiben die formalistischen Katalysatoren der variantenreichen Männlichkeitsbilder, mal in ideologiekritischer, mal in institutionssoziologischer, mal in poetologischer Motivation, wobei die zuerst genannten Kategorien bei überzeugten Vertretern des militärischen Habitus wie Binding oder D'Annunzio eher wegfallen.

2. Der Entwurf einer Habitualität des Wehrhaften in Rudolf Bindings Lyrik und Prosa

Für den Ritter gehört der Kampf, auch wenn er um handfeste materielle Interessen geführt wird, zum sozialen Status und zum aristokratischen Selbstbild; in seine Kampfsmoral muß darum die Rücksicht auf die ‚Ehre‘ eine besondere Rolle spielen; wo Ehre im Spiel ist, gibt es einen Überschuß an Motivation über die kleinen und konkreten Anlässe hinaus – bis zu einem Kampf um des Kampfes willen.¹³

Oral und skriptural überlieferte Legenden tragen zur Verbreitung der ritterlichen Verhaltensweisen und ihrer Vorbildfunktion bei und zu einer Evokation von Abgrenzung und Exklusivität, auf die Peter Sloterdijk in seinem Klassiker *Kritik der zynischen Vernunft* von 1983 an dieser Stelle aufmerksam macht.

Parametern gehorcht mehr oder auch weniger bewusst der Ritter – und sein Nachfolger, der Offizier – um eine Art Identitätsvergewisserung zu erreichen. Parameter formen diese Figuren auch innerhalb ihrer Rezeption durch ein Soziotop. Dass speziell

¹¹ Dabei handelt es sich um den Vater des Philosophen und Reformpädagogen Georg Picht.

¹² Werner Picht: *Die Wandlungen des Kämpfers*. Berlin 1938, S. 11f.

¹³ Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft. Zweiter Band*. Frankfurt am Main 1983, S. 408f. Gerade darauf gründet sich auch der Sonderstatus, den unter anderem der Offizier für sich geltend macht, der sich – vor allem noch im Zeitalter der Monarchien – als ein legitimer Nachfolger der Ritterschaft betrachtet hat, unter anderem wegen seiner Nähe zum Thron. Auch bei der Duellpraxis spielt das eine wesentliche Rolle, zu deren Stellenwert innerhalb der Offiziersimagination Arthur Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl* von 1900 bekanntlich den entscheidenden Beitrag leistet.

ihre Identität genau durch das Befolgen des Kodex innerhalb der Gedanken- und Lebenspraxis erst konfiguriert wird, sie, anders gesprochen, also fleischgewordene Imaginationen sind, registrieren sie nicht. Stattdessen verleiht ihnen die erfolgreiche Erfüllung der Kategorien erst eine erfüllte Daseinsgewissheit. Sloterdijk beschreibt das auf Konstruktion gegründete Selbstwertgefühl der Heroen sowohl psychologisch und physiognomisch:

Der Held selbst erfährt sich, wenn er durch den Erfolg über Selbstzweifel hinausgehoben wurde, als denjenigen, der im Zenit des eigenen Ideals lebt, strahlend und selbstgewiß, ein Mann, der sich eigene und kollektive Träume schafft; er wird die ‚Herrlichkeit‘ des Halbgottes an sich selbst erleben; für ihn kommt nicht einmal der Gedanke in Frage; Verlierer zu sein, daher die atemberaubende Großmüdigkeit siegesgewisser Heroen beim Kampfbeginn und nach dem Sieg.¹⁴

Problematisch wird es, wenn die Leitmaximen nicht mehr erfüllt werden können, wenn sich die zu bekämpfenden Riesen tatsächlich als Windmühlen und die großen Helden als Windbeutel erweisen. Dann wird das Identitätskonzept in seiner Fiktionalität sichtbar und damit brüchig und der Kulturhistoriker kann in diesen Momenten mit dem Begriff der Krise arbeiten. Und wo wird stärker mit Bildern gearbeitet als im tropologisch-rhetorischen Apparat der Literatur? Dort wird ersichtlich, dass Helden und ihr Habitus nicht geboren, sondern gemacht werden und dass eben diese Mache sich aus bildlichen Vorgaben zusammenfügt. Wie sieht dieser nun aus und wie wird er zum Beispiel von einer eher unkritisch-unreflektierten Literatur, die genau diese Projektion von Vorbildfiguren praktiziert, in Szene gesetzt? Wie inszeniert sich ein Künstler/Dichter, der sich auch als Offizier versteht? Eine Antwort findet sich zum Beispiel in der Lyrik und Prosa des ehemaligen Kavallerie-Offiziers und Pferdezüchters Rudolf G. Binding¹⁵, die auf den Ersten Weltkrieg Bezug in verklärend-verharmlosender Weise nimmt:

Einmal vor Unerbittlichem stehen, / wo Gebete entrechtet, Gewinsel zu Gott / lächerlich ist, / wo keines Mutter sich nach uns umsieht, / kein Weib unsern Weg kreuzt, / wo alles ohne Liebe ist, / wo nur die Wirklichkeit herrscht, / grausig und groß, / solches macht sicher und stolz. / Unvergesslich und tiefer / rührt es ans Herz der Menschen / als alle Liebe der Welt.¹⁶

Diese Verse des nationalistisch gesonnenen Dichters Rudolf Binding, den auch Armin Mohler zu den Autoren der ‚konservativen Revolution‘ zählt, beschwört in diesen Versen seines Kriegsgedichts *Schlacht – Das Maß* ein vollkommen entfeminisiertes Verständnis von kämpferischer Männlichkeit. Das Weibliche ordnet er dem Familien- bzw. dem Zivilleben zu, das Maskuline der Welt des Krieges und schafft damit eine künstliche Dichotomie zu Gunsten einer Exklusivität des Kriegerischen und des Krieges. Die Kriegsliteratur Rudolf Bindings grenzt nicht nur die Männlichkeit des Krieges

14 Ebd., S. 406.

15 Die umfangreichste Gesamtuntersuchung zu Binding bildet interessanterweise immer noch die nicht publizierte Sorbonner Dissertation von Peter Scholl-Latour: *La vie et l'oeuvre de Rudolf G. Binding*. Paris 1954.

16 Rudolf G. Binding: *Schlacht – Das Maß*. In: ders.: *Gesammeltes Werk in fünf Bänden*. Potsdam 1937, Bd. 2, S. 148f., S. 149. Binding (1867-1938) verherrlicht in seinen Werken Opferbereitschaft, einen ‚männlich-soldatischen Geist‘ sowie den Krieg als Bewährungsprobe und Entfaltungsform von Männlichkeit. Seine 1928 erschienene Autobiographie *Erlebtes Leben* dokumentiert das und verweist auf eine Nähe zu Ernst Jüngers geschlechterbedingter Codierung der Kriegserfahrung, wenn auch bei diesem eine stark ästhetisch orientierte Perspektive hinzukommt. Vgl. dazu auch die vergleichende Dissertation von Kirstin M. Howard: *The concept of honour in the context of World War One. Accounts of Walter Flex, Rudolf G. Binding and Ernst Jünger*. Dunedin, New Zealand 1996. Überhaupt scheint sich die anglo-amerikanische Forschung stärker als die der deutschen Kollegen mit diesen Komplexen bei Binding zu beschäftigen. Vgl. Roger L. Cole: *The ethical foundations of Rudolf Bindings „Gentleman“-Concept*. The Hague 1966.

von der Weiblichkeit des Zivillebens ab, sondern instrumentalisiert auch den Opfertod und eine ihn beschreibende Bildsprache, um Mythen der Maskulinität oder des Heroischen für nachkommende Generationen als Vorbild oder Orientierungsmodell zu initialisieren. Dazu bedient sich Binding allerdings nur selten der aktuellen Kriegserlebnisse des Ersten Weltkriegs, sondern zitiert stattdessen bevorzugt historische oder mythologische Kriegssituationen und Figuren, um seinem Verständnis von soldatischer Männlichkeit eine zeitlose Komponente und damit Gültigkeit verleihen zu können. Statt moderner Soldaten thematisiert Binding antike Heroen oder mittelalterliche Kreuzritter und nutzt deren suggestive Semantik, so auch in seiner Ballade *Auszug in den Krieg* von 1914.¹⁷ Abgesehen davon, dass der Kavallerie-Offizier für Binding die höchste Vollendung des soldatischen Mannes war, inszeniert bzw. reanimiert er mit der Ich-Rede vom *heiligen Reiter* einen Mythos, der sich jedoch nicht mehr nur aus einer sakrosankten Legitimation speist, sondern aus spezifischen Arrangements soldatischer Männlichkeit, die es zu rekonstruieren gilt:

Ich zieh in einen heiligen Krieg,
frag nicht nach Lohn, frag nicht nach Sieg.
Ich bin ein heiliger Reiter.
Kein Kreuz such ich und keinen Gral
und bin doch heilig tausendmal
als meiner Sache Streiter.

Nun bin ich ledig aller Laun
und Gunst der Welt und Gunst der Frau.
Ich bin ein heiliger Ritter.
Mein Herz schlägt still bewehrt in mir.
Still unter mir regt sich mein Tier
und sonst regt sich nichts weiter.

Verglimme hinter mir ein Herd!
Die Sorge sitzt nicht mit zu Pferd.
Ich bin ein heiliger Reiter.
Mein Sattel ist für sie zu knapp.
Greif aus mein Tier, greif aus mein Rapp,
greif aus und hilf uns weiter!

Mein Herz hält Schritt mit meinem Pferd.
Die Erde zittert. Zittre Schwert.
Ich bin ein heiliger Reiter.
Weiß nicht mehr was mich vorwärts treibt:
Der Beste ist der Sieger bleibt.
Und ich begehrt nichts weiter. (S. 129f.)

Kampfbereitschaft und Askese scheinen sich in diesem Gedicht zu vereinigen. Ebenso beschwört Binding hier eine fast schon mythische Einheit zwischen Reiter und Pferd, wie er sie in einem eher zivilen Kontext, aber nicht weniger idealisierend auch in seiner *Reitvorschrift für eine Geliebte* von 1924 gefordert und dort seine Erfahrungen als Kavallerist, Turnierreiter und Pferdezüchter verarbeitet hat. Ebenso erhält der Krieg eine metaphysische Aufladung, die jedoch auf die herkömmlichen Attribute des Kreuzzugs zu verzichten scheint. Das kämpferische Tätigsein an sich scheint hier im Vordergrund zu stehen und sich von ideologischen Vorgaben oder

¹⁷ Rudolf G. Binding: *Auszug in den Krieg*. In: ders.: *Gesammeltes Werk in fünf Bänden*. Potsdam 1937, Bd. 2, S. 129f.

strategischen Zielen zu emanzipieren. Darauf verweisen bereits in der ersten Strophe die Irrelevanz von Beute und Sieg. Auch speist sich der heilige Zweck aus sich selbst heraus und nicht mehr aus einem transzendenten Überbau. Dadurch macht sich das lyrische Ich in Gestalt des heiligen Reiters selbst zum Mythos. Es stiftet den berittenen Kämpfer als Ideal. Auf der einen Seite ist also eine radikale Entideologisierung zu attestieren, auf der anderen Seite erhöht die Phantasmagorie vom reitenden Krieger ihr eigenes Tun durch das Tun. Goethes berühmte *Prometheus*-Hymne setzt ganz ähnliche Akzente. Das Ideal definiert sich dort aber über das schöpferische Produzieren in Gestalt der Kunst. Obgleich mit revolutionärem und heroischem Pathos versehen, dient es nur der Kultivierung des Ich und der Lyrisierung des Selbstverständnisses von Goethes Sturm-und-Drang-Periode. Dass auch er auf Geschlechterbilder zurückgreift lässt sich nicht bestreiten. Schließlich ist der Prometheus-Mythos bedeutungssuggestiv und steht für Trotz und Eigenständigkeit.¹⁸

Der heilige Reiter Bindings emanzipiert sich durch seinen Kampf von allen sozialen Bindungen. Man könnte sagen, er wird in einem transgressiven, auch an die Sprache Georges Batailles erinnerndem, Maße heilig, indem er sich von aller traditionellen Heiligkeit verabschiedet. Folglich ergibt sich auch hier wieder eine Geschlechterdichotomie bzw. eine Gender-Codierung von sozialen Räumen oder Denkweisen. Letzteres schlägt sich besonders in der zweiten Strophe nieder.

Durch die Teilhabe an einem Kampf, der sich aus sich selbst ergibt, emanzipiert sich der Krieger von sozialen Bindungen, die hier vor allem – ähnlich wie in *Schlacht – Das Maß* – mit Weiblichkeit synonym gesetzt werden. Das lyrische Ich parallelisiert die „Gunst der Welt und Gunst der Fraun“ (II, 2). Für ihn ist eine andere Bindung, ja geradezu eine Symbiose viel entscheidender, nämlich die mit seinem Reittier. Gewiss spielen an dieser Stelle Bindings Erfahrungen als Kavallerieoffizier und als Pferdezüchter mit hinein, ebenso könnten mythologische Bilder vom Zentaur ein imaginäres oder kulturelles Versatzstück bilden. Charakteristisch ist jedoch der radikale Austausch aller sozialen und damit zivilen Kontakte durch diese mythologisch hoch aufgeladene und kriegerische Beziehung. Die dritte Strophe setzt dieses Pathos der Entgrenzung fort, indem sie das Bild vom heimischen „Herd“ (III, 1) bemüht, welchen das lyrische Ich „verglimmend hinter mir“ (III, 1) zurücklässt. Durch den Moment der Aufgabe und des Abschieds erhält die Entscheidung für den Kampf eine emphatische Dramatisierung und wird als Schicksalserlebnis hochstilisiert. Zudem ist der wärmende Herd wieder mit der Zivilgesellschaft und damit mit dem Weiblichen in ein analoges Verhältnis gesetzt. Ähnliches gilt für Zweifel an der eigenen Sache, hier feminin durch „die Sorge“ (III, 2) besetzt, die jedoch auf dem Reittier keinen Platz findet. Das lyrische Ich behauptet sich hier zu einer Figur des Unbedingten und des Dezisionismus. Die Gender-Codierung des hier praktizierten binären Schematismus verhält sich deckungsgleich zu den Gesellschaftsmodellen, welche Pierre Bourdieu in *Die männliche Herrschaft*¹⁹ bei den Kabylen ermittelt hat. Deren gesamte soziale Ordnung

¹⁸ Deshalb wäre eine vergleichende Untersuchung von martialischen oder revolutionären Männerbildern in kriegerisch-soldatischen und zivilen Texten gewinnbringend, da hier vermutlich eine gewisse Durchlässigkeit und Transdiskursivität der verwendeten Geschlechterimagologien zu konstatieren ist. Das heißt, gewisse Modi der Inszenierung sind unter verschiedenen Parametern gleichbleibend.

¹⁹ Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt am Main 2005.

war nicht nur auf dualistische Parameter gegründet, das findet sich auch in monotheistischen Gesellschaften wie dem Christentum, sondern sämtliche Gegensätze waren durch die männlich-weibliche Geschlechterdifferenz strukturiert. Oben vs. unten, stark vs. schwach erhielten laut Bourdieu geschlechtliche Attribute und Konnotate. Auch Bindings heiliger Reiter charakterisiert sich über derlei Ordnungsmodelle, was eine Transfermöglichkeit kabyliischer Denk- und Lebensweisen auf westliche Sozietäten und deren Verarbeitung bzw. Mitkonstituierung durch die Literatur impliziert. Bourdieu liefert mit den Kabylen ein Strukturmodell, welches zur Beschreibung auch der bei Binding praktizierten Geschlechterverhältnisse und Männlichkeitsvorstellungen herangezogen werden kann, die in der vierten Strophe ihren Höhepunkt finden.

Nach der Aufgabe der Weiblich-Zivilen kann die Verschmelzung von Pferd und Reiter zu einem eigenständigen kämpferischen und hybriden Organismus ihren Höhepunkt erreichen. Das gesamte Gedicht und dessen Nähe zur Ballade weist in seinen narrativen Verfahren eine sukzessive Struktur auf, die auf eine Klimax hin ausgelegt ist, die das lyrische Ich folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Mein Herz hält Schritt mit meinem Pferd / Die Erde zittert / Zittre Schwert. / Ich bin ein heiliger Reiter“ (IV, 1-3). Hier erhält die Symbiose von Pferd und Reiter ihre Klimax, wobei die Dominanz eindeutig von dem Reittier ausgeht, nach der das Herz als Mittelpunkt des Körpers, als zentrales Steuerungsorgan und auch als Symbol für den Sitz der Seele nachzukommen hat. Daraus ist eine Unterordnung des Selbst unter die Vorgaben des Kampfes und der Schlacht zu entnehmen, wofür die Wildheit und Geschwindigkeit des Pferdes steht. Im Futurismus Marinettis und auch noch in Georg Kaisers später Erzählung *Leutnant Welzeck* von 1938 werden es Autos, U-Boote, Panzer und Jagdflieger sein, die diese Aufgabe übernehmen werden und auch dort hat sich der „Reiter“ bzw. Steuermann oder Pilot diesen anzupassen und darin aufzugehen. Dieses Verlöschen des Selbst scheint zugleich aber immer auch seine höchste Ekstase zu sein, so auch bei Binding, denn die rhythmische Äquivalenz zwischen Pferdetraben und Herzschlag beim lyrischen Ich wird auf das Schwert übertragen und fügt dieses in die Symbiose ein. Die sich daran in geschickter Dramaturgie anschließende Selbstaussage „Ich bin ein heiliger Reiter“ (IV, 3) lässt sich deshalb auch als logische Konsequenz dieses Verschmelzungsprozesses bezeichnen. Wie bei einer mathematischen Gleichung ist sie die Folge einer Addition, oder die Entsprechung zweier Zahlengrößen. Das Gedicht endet in einer Bestätigung der Selbstaufgabe, die sich hier zunächst als Orientierungslosigkeit kundtut, dann aber den Kampf als einzige und deterministische Entscheidungsmacht über Sein oder Nicht-Sein apostrophiert.²⁰ Dies führt sogar so weit, dass der Autor mitten im Jahr 1915 in seiner aus Briefen, Notizen und Tagebuchblättern sich zusammensetzenden Prosa *Aus dem Kriege* von einer „Religion der Wehrhaftigkeit“ spricht.²¹ Das aristokratisierende Konzept der militärischen Männlichkeit erfährt also eine sakrale Legitimation, die insofern bedeutsam ist, als

20 Derlei Denkmodelle sind jedoch für die Vertreter der konservativen Revolution und auch der intellektuellen Rechten nichts Ungewöhnliches. Der auf politische Analogien angewendete binäre Schematismus Carl Schmitts ließe sich hier ebenso nennen und zeigt, dass duale Konzepte durchaus auch einen Beitrag zur Komplexitätsreduktion angesichts der Unüberschaubarkeiten der Moderne zu leisten versuchen.

21 Vgl. Rudolf G. Binding: *Aus dem Kriege*. In: ders.: *Gesammeltes Werk in fünf Bänden*. Potsdam 1937, Bd. 3, S. 90. Auf diese Formel beruft sich Binding auch in seinem Spätwerk immer wieder, vor allem wenn es um seine kulturelle und intellektuelle Position im Nationalsozialismus geht, die bis heute sein Gesamtwerk so kontrovers erscheinen lässt.

dass Binding sie auch in seiner späteren Selbstinszenierung immer wieder als ein a priori für seine Vorstellungen von soldatischer Männlichkeit oder auch des Gentleman heranzieht und diese wiederum als kulturelle und anthropologische Grundlagen für die Genese einer Nation betrachtet.

Seine Briefcorpora geben darüber ebenfalls Aufschluss.²² So bemüht Binding beispielsweise dieses von ihm geprägte Credo gegenüber nationalsozialistischen Machthabern wie dem Reichsjugendführer Baldur von Schirach, um seine eigene Position als kompatibel gegenüber dem Staat erscheinen zu lassen.²³ In einem Brief vom 17. Juni 1937 begründet er seine Äquivalenz mit eben diesem Bekenntnis, vor allem in Abgrenzung von Romain Rollands Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich:

Sie haben mich als Reichsjugendführer beim Treffen der Dichter des Krieges im vorigen Herbst empfangen und begrüßt, es dürfte Ihnen auch nicht unbekannt sein dass ich als einer der ersten – mit sehr wenigen – aus dem damals allein der Welt gegenüber unbefangenen erscheinenden Kreise Romain Rollands Angriffe auf den Nationalsozialismus zurückwies, dass ich es war der die „Religion der Wehrhaftigkeit“ (schon 1915) forderte und vorausah, dass ich fast als einziger, gegen eine Flut von Entrüstung über mich, Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘ herunterriss.²⁴

Neben der religiösen Aufladung der Wehrhaftigkeit ist auch Bindings Rekurrenz auf die sogenannten *Dichter des Krieges* zu nennen, wenn es um Hinweise für den Habitus der militärischen Männlichkeit geht. Letzteres inkludiert beinahe automatisch den Modus der Abgrenzung. Dichter des Friedens scheinen nicht zu dieser von Binding als eine Art Orden dargestellten Gemeinschaft zu hören. Mit dieser sakralen Grundierung des Habitus behauptet Rudolf Binding nicht nur seine Selbstinszenierung gegenüber Baldur von Schirach. Er nutzt beides auch, um auf diese Weise ganz konkret Literaturpolitik zu betreiben, was ihn ebenfalls als Parteigänger erscheinen lässt. So bemerkt auch Roger L. Cole: „He admonished the German people to endorse his new ethic.“²⁵

Deshalb warnt Bindings Herausgeber, der im Dritten Reich einflussreiche Essayist Ludwig Friedrich Barthel, auch davor, diesen Begriff allein auf das Soldatische zu beschränken. Vielmehr scheint er – auch mit Blick auf Bindings Selbstverständnis als Offizier, Reiter, Künstler und Gentleman – einen ganz allgemeinen anthropologischen Stellenwert zu erhalten:

Nein, er wollte die Religion der Wehrhaftigkeit, dieser Zähne, und er meinte damit, dass es jedem erlaubt sei, sich und seine Sache gegen die Umwelt zu vertreten, freimütig und mit blanken Waffen. Er meinte damit also nicht zuletzt die geistige Auseinandersetzung, wenn es sein musste, in offener Fehde als Mittel, zur Sache und zur Gerechtigkeit der Sache durchzustossen. [...] für Binding hat ein jeder seinen Raum, dank dem vorgegebenen Erbe und dem Zuerworbenen des Lebens, und die „Religion der Wehrhaftigkeit“ begreift den Anspruch auf diesen Raum. Sie ermächtigt, ihn zu erkämpfen, wird er von irgendwem oder irgend etwas vorenthalten, wobei die Spielregeln des Kampfes nicht Sache Gottes, sondern der Kämpfenden, ihrer gesellschaftlichen Ordnung, sind.²⁶

22 Vgl. als Ausgabe: Rudolf G. Binding: *Die Briefe*. Ausgewählt und eingeleitet von Ludwig Friedrich Barthel. Hamburg 1957. Genauerer arbeitet dazu heraus die Monographie von Bernhard Martin: *Dichtung und Ideologie. Völkisch-nationales Denken im Werk Rudolf Georg Bindings*. Frankfurt am Main 1986.

23 Man darf nicht vergessen, dass Bindings Werk bis weit in den Zweiten Weltkrieg hinein eine massive Verbreitung erfuhr, bis hin zu den Taschenbuchausgaben für Frontkämpfer, die vom Oberkommando der Wehrmacht herausgegeben wurden. Vgl. dazu auch als neuere Studie: Jay W. Baird: *Hitlers's war poets. Literature and politics in the Third Reich*. Cambridge 2008, bes. S. 32-65 (speziell zu Binding).

24 Binding: *Die Briefe*, S. 361f.

25 Cole: *The ethical foundations of Rudolf Bindings „Gentleman“-Concept*, S. 85.

26 Ludwig Friedrich Barthel: „Rudolf Binding in seinen Briefen“. In: Binding: *Die Briefe*, S. 5-26, S. 12f.

Die Rekapitulation der „Religion der Wehrhaftigkeit“ dokumentiert, dass Bindings Habitualität des Soldatischen nicht nur selbstdarstellerische und ästhetische, sondern auch ideologische Komponenten abdeckt, diese jedoch mit den Mitteln des Ästhetischen einbringt. Trotz der Fusionierung der militärischen Habitualität mit einer faschistischen Anthropologie ist dieser Habitus, ähnlich wie beim bereits zitierten Wehrtheoretiker Werner Picht, „inspired by an aristocratic ethics to withstand external aggression“²⁷, wie es Cole so angemessen auf den Punkt bringt. Bindings Kriegsprosa bestätigt diesen Eindruck ebenso wie seine Lyrik. So verkündet Binding im erklärenden Osterbrief des Jahres 1915, als er sich in Westflandern aufhält, in seinem Kriegsbuch:

Eine Religion der Wehrhaftigkeit. Dies für alle Völker. Es gäbe einen Glauben an das Recht, wehrhaft zu sein, sich erwehren zu dürfen. Dies und nicht mehr. Dies würde uns selbst und der Welt die unserer Religion anhängen würde, eine so ungeheure Kraft geben auf Tausende von Jahren – denn Religionen überdauern Geschichte, Völker und Reiche, Kulturen und Philosophien, Entdeckung und Fortschritt des Menschen, – daß keine Nation, auch kein Zusammenschluss von Nationen uns gewachsen wäre. Geheiligt würde die Wehrhaftigkeit dastehen, ebenso mit der Waffe der Abwehr in der Hand wie mit den Erzeugnissen der Arbeit in Arm: unantastbar einigend durch die Gewalt der Idee, beruhend in der heiteren Sicherheit des Glaubens, fromm machend durch das Bekenntnis des Mannes zu ihr.²⁸

In dieser kruden Melange aus hegelianischer Geschichtsphilosophie, nietzscheanischem Willenspathos und sozialdarwinistischem Politikverständnis, die Jay W. Baird auch völlig zutreffend als „an idiosyncratic view of the war“²⁹ bewertet, zeichnet sich vor allem eines ab: Das individuelle Konzept der wehrhaften Maskulinität und damit der militärische Habitus werden gekoppelt an ein übergeordnetes Kollektiv in Form des Volkes und der Nation bzw. sie gehen darin einerseits auf und wirken andererseits transformativ auf das Kollektiv ein, welches sich nun selbst über den Habitus auszeichnet. Diese Konstruktion der Habitualität ist jedoch wechselseitig zu verstehen. So ist nach Cole „the spiritual result of an ethically existing society founded on aristocratic premises, [...] for Binding the style of living for modern man.“³⁰ Dieser Lebensstandard ist jedoch eindeutig auf einen martialischen Universalismus ausgerichtet und läuft parallel mit Theorien einer totalen Kriegsführung, wie sie beinahe zeitgleich von Heerführern wie Erich Ludendorff angedacht wurden. Zugleich inszeniert der Autor diese Position erstaunlich antimaterialistisch und auf ein transzendierendes Äon hinauslaufend, wenn er als Fazit festhält: „Ein ungeheures Land der Sehnsucht tut sich auf – nicht nach fremden Gebieten, nicht nach Meeren, Festungen, Reichthümern, Gewalten, sondern nach jenem einen Gnadengeschenk dieser Zeit, das ihrer und unserer zugleich würdig ist.“³¹ Genau diese Transzendierung trägt einerseits zu einer Totalisierung des Wehrhaften bei und andererseits erhöhen gerade diese metaphysischen Anteile den Habitus der Anhänger dieser bellizistischen Religion, die damit – trotz aller Expansion in ein Kollektiv – die Möglichkeit zur elitären Abgrenzung erfahren können, sei es von der Heimatfront, dem Zivilleben oder auch von allem Mütterlich-Weiblichen, wie im Gedicht *Schlacht – Das Maß* behauptet.

27 Cole: *The ethical foundations of Rudolf Bindings „Gentleman“-Concept*, S. 84.

28 Rudolf G. Binding: *Aus dem Kriege*. In: ders.: *Gesammeltes Werk in fünf Bänden*. Potsdam 1937, Bd. 3, S. 90.

29 Baird: *Hitlers's war poets*, S. 39.

30 Cole: *The ethical foundations of Rudolf Bindings „Gentleman“-Concept*, S. 85.

31 Binding: *Die Briefe*, S. 90f.

Ähnlich wie in Ernst Jüngers Essay *Der Kampf als inneres Erlebnis* von 1922³² ist das Begreifen und Kultivieren der neuen Religion an das transzendierende Erlebnis des Kriegs und damit an den Mythos von der Frontkämpfergemeinschaft gebunden, welcher auch im alle Differenzen negierenden Massensterben – eben durch dieses Erleben – neue elitäre Disparitäten zu konstituieren vermag, worauf Binding bereits zu Beginn seines Briefes aus Westflandern hinweist: „So ist es mit dem Kriege. Man wird, wenn man ernst ist, täglich unfähiger von ihm zu erzählen. Nicht weil man ihn täglich weniger sondern weil man ihn täglich mehr begreift. Aber er ist ein schweigsamer Lehrer und wen er lehrt, der wird schweigsam.“³³ Aus der Unmöglichkeit zur Narration und damit zur auf Dialogizität beruhenden Mitteilbarkeit scheint sich – wohl auch kompensatorisch – die Kultivierung der Religion zu ergeben, also die Flucht in Habitualität und damit zusammenhängende Metaphysik. Roger L. Cole gibt in diesem Zusammenhang außerdem zu bedenken, dass Bindings Wehrcredo auch auf dessen Clausewitz-Lektüren zurückgehen könnte. Denn „it was Clausewitz who introduced to Binding the possibility of experiencing the ‚extreme situation‘ in war and thus accomplishing a true reality or else succumbing as an individual to the intensity of war’s realism. More exactly it was the words ‚Im Kriege ist alles einfach. Aber das Einfache ist schwer‘, from Clausewitz’s ‚Vom Kriege‘ that represented for Binding an unqualified truth.“³⁴ Auf der Unvermittelbarkeit dieser Wahrheit und der von Binding propagierten Ansicht, dass sie nicht von jedem erfahren werden kann, liegt auf der einen Seite eines der Partikel für den militärischen Habitus implantiert. Andererseits beruht auf dieser Gewissheit der Glaube an die „Religion der Wehrhaftigkeit“, die zwar dem ganzen Volk in Ludendorff’scher Manier nutzen soll, aber nur von wenigen Auserwählten getragen werden kann. In dieser merkwürdigen Paradoxie die charakteristisch zu sein scheint für „Binding’s religion of ‚Wehrhaftigkeit‘ his development reaches a peak. For in this we see the author going beyond the ethics of the individual and working towards a positive integration based on a communal ethics.“³⁵ Ähnlich wie bei Ernst Jünger dürfen, trotz dieser von Cole zu Recht rekonstruierten Symbiose, die individuellen Ausgangsparameter als konstitutive Parameter für das Gesamtheorem aber nicht unterschätzt werden.

Und in der Tat entwickelt Binding in seiner Poetik des Gentleman, die sich vor allem in seiner Autobiographie *Erlebtes Leben* findet, auch das von Cole angesprochene Lebenskonzept des modernen Mannes und weist Parallelen zum Wehrparameter auf. Ebenso zeigt sich dieses Ideal auch in anderer Weise als elitär. Nach Baird „it is important to note that the author’s gentlemanly ideal was entirely independent of Christian

32 Vgl. dazu als Dissertation: Sabine Schroeder-Sherwin, *Leben heisst Töten. Die Kriegsdeutung Ernst Jüngers dargestellt an ‚In Stahlgewittern‘ und ‚Der Kampf als inneres Erlebnis‘*, Portland 1972.

33 Binding: *Die Briefe*, S. 86.

34 Cole: *The ethical foundations of Rudolf Bindings „Gentleman“-Concept*, S. 80.

35 Ebd., S. 84. Das bedeutet: „Binding’s ‚Religion der Wehrhaftigkeit‘ and the war represent a turning-point in conjunction with Binding’s general attitude toward the individual and national life.“ Ebd., S. 81. Binding konstruiert demnach das Opfer der Individualität zu Gunsten ihres Aufgehens in einem übergeordneten Kollektiv oder einer Idee. So paradox das anmuten mag, in den Texten Bindings wird das zugleich als höchste Vollendung von Selbstwerdung (und damit von Subjektivität) kaschiert. Derlei korrespondiert freilich allzu bereitwillig mit totalitären Aufladungen einer Ethik des Selbstopfers, die nicht frei sind von einer Affinität zum Mystischen. In Jüngers Schriften wie *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) ist derlei nicht so sehr an ein politisches Ideologem, sondern stärker an das direkte Kriegserleben geknüpft.

dogma³⁶. Und auch der Krieg wird begriffen als Möglichkeit zur „moral cultivation of the sovereign individual“³⁷, worin Binding sich auch wieder Jüngers Kriegsapothese innerhalb der Tagebücher, aber auch seiner mit autobiographischen Affinitäten angeereicherten Weimarer Essayistik annähert.³⁸

Diese inszenierte Variante von militärischer Männlichkeit und herrisch-eleganter Attitüde teilt Binding unter anderem mit Gabriele D’Annunzio, dessen Gedichte er teilweise ins Deutsche übersetzte. Laut Jay W. Baird war die Begegnung mit dem Werk D’Annunzios für Binding der Ausweg aus einer schöpferischen und wohl auch existentiellen Krise zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit: Durch „the influence of Mediterrean culture, passion and love to inspire his work [...] he had found his proper métier and soon began to write himself back to emotional health“³⁹. D’Annunzio soll auch von seiner Seite aus Bindings Übersetzung des Gedichts *Der Tod des Hirsch* aus dem Zyklus *Alcyone* (1903), Bestandteil der sogenannten *Laudi* (1903-1912), sehr gelobt haben.⁴⁰ Ein Grund mehr nach Gemeinsamkeiten bezüglich einer Poetik des militärischen Habitus und seiner formalästhetischen Präsentation zu suchen, welche D’Annunzio in seinen Weltkriegsreden konstruiert.

3. Gabriele D’Annunzio und die maskuline Mythisierung in der kriegerischen Propaganda um 1915

Ich will kein Schriftsteller der alten Garde sein, in Pantoffeln und mit Schlafmütze. [...] Leichter ist es, den Wind zu bändigen, als mich. Ich bin ein Soldat. Ich wollte ein Soldat sein, aber nicht, um in Cafés oder in der Mensa zu sitzen. Es ist mein einziger Lebensinhalt, heute. (Gabriele D’Annunzio)

Ein praktisches Beispiel des Zusammenfalls von sich über den Habitus entäußernder Geschlechterrolle und poetologischem Konzept in der Gestalt des Krieges bzw. des Soldaten⁴¹ findet sich in der Person des umstrittenen italienischen Dichters Gabriele D’Annunzio und dessen Selbstinszenierung angesichts von Krieg und Eroberung. Zugleich greift auch dieser auf bewährte und traditionelle Mythen der italienisch-römischen Geschichte zurück und gebraucht sie wie ein Rhetoriker als Tropen.

Fanatische Kriegsreden hat es zu Beginn der großen Weltkriegskatastrophe in beinahe allen europäischen Ländern gegeben. Auch in Deutschland wurden Autoren wie Rudolf Binding, Rudolf Borchardt oder auch Thomas Mann nicht müde, den Weltenbrand verbal mit zu entfachen und eine Neuordnung Europas zu propagieren. Mitunter wurden sie von dem bellizistischen Fieber ihrer Zeit gepackt; manche wollten auch in den zeitgenössischen Chor der literarischen Kriegsgesänge einstimmen, weil es opportun war und weil man als Intellektueller und innerhalb der Selektionsmechanismen

36 Baird: *Hitlers's war poets*, S. 39.

37 Ebd.

38 Zuletzt noch einmal eingehend und facettenreich behandelt durch den Aufsatz von Cord-Friedrich Berghahn: „Im gefährlichen Raum“. *Autobiographie und Erster Weltkrieg bei Ernst Jünger*. In: Jan Röhnert (Hrsg.): *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914*. Heidelberg 2014, S. 105-123.

39 Baird: *Hitlers's war poets*, S. 38.

40 Dazu konstatiert Baird: D’Annunzio „was astounded at the talents of this unknown German writer.“ Ebd.

41 Genaueres dazu in: Torsten Voß: *Körper, Uniformen und Offiziere. Soldatische Männlichkeit in der Literatur von Grimmselshausen und J.M.R. Lenz bis Ernst Jünger und Hermann Broch*. Bielefeld 2016; Monika Szczepaniak: *Militärische Männlichkeiten in Deutschland und Österreich im Umfeld des Großen Krieges. Konstruktionen und Dekonstruktionen*. Würzburg 2011.

des literarischen Feldes nicht außen vor bleiben wollte und man gerade angesichts der bevorstehenden Ereignisse auch an die eigene Popularität dachte. Oder weil man schlicht aus der eigenen Lethargie und einer noch nachhallenden *Fin de Siècle*-Stimmung ausbrechen wollte, wie es auch bei einigen expressionistischen Schriftstellern der Fall gewesen ist.

Doch bei dem auch von Binding sehr geschätzten und teilweise übersetzten italienischen *Décadence*-Autor, Romancier, Lyriker, Essayist und Dramatiker Gabriele D'Annunzio (1863-1938)⁴² deckt sich dessen Apotheose des Krieges und eines soldatisch-militärischen Habitus so sehr mit seiner eigenen Ästhetik und Poetik, wie in der deutschsprachigen Literatur vielleicht nur noch bei Ernst Jünger und in der französischen bei Maurice Barrès, Henry de Montherlant oder Drieu la Rochelle. Ausgehend von einer dandyhaften – und auch stark von Nietzsche beeinflussten – Poetik und Männerphantasie des Übermenschen, welcher sich gegenüber allen Anfechtungen moralisch-ethischer, sozialer und emotionaler Art zu behaupten weiß und aus diesen Auseinandersetzungen gestählt hervortritt⁴³, kultiviert D'Annunzio auch seine Phantasmagorie von Krieg, Krieger und Macht und wird gerade aufgrund seiner tendenziösen Ästhetisierung von Politik und Krieg zu einem charismatischen Redner und einer Führungspersönlichkeit mit großer Anhängerschaft. Diese wird ihm bei seinem Unternehmen, die Grenzstadt Fiume an der Adria in der Nachkriegszeit Italien einzuverleiben⁴⁴, zur Seite stehen. Wodurch wird das ermöglicht und inwieweit finden sich in dem Phänomen D'Annunzio Entsprechungen der Symbiose von Krieger und Künstler als Geschlechterrolle und ästhetisch-habituellem Prinzip?

Der aus Chile stammende 68er Essayist und Dramatiker Gaston Salvatore beurteilt D'Annunzios Redneregabe, verbunden mit ‚Propagandareisen‘ durch ganz Italien⁴⁵, folgendermaßen:

Der Stil seiner Reden verändert sich. D'Annunzio passt sich den Massen an. Die Selbstzitate verschwinden allmählich. Seine Worte werden blutrünstig. Er ergötzt sich an Todesbildern. Er spricht von der Schönheit des Heldentodes, vom „Schweigen der unzählbaren toten Helden“, deren Aufopferung noch Ungeborene erben werden, von Soldaten, die „trunken vom schönen Tod“ in die Schlacht ziehen.⁴⁶

Wie gesagt, letzteres taten viele Autoren in den Jahren 1914 und 1915 und beriefen sich dabei nur allzu gerne auf das berühmte Diktum von Horaz „*Dulce et decorum est*

42 Vgl. zur Einführung die Monographie von Maria Gazzetti: *Gabriele D'Annunzio mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 2000, dritte Auflage.

43 An seinem Venedig- und Wagner-Roman *Il fuoco/Das Feuer* (1900) hat Rolf Grimminger diese Verbindung von Dandytum, *l'art pour l'art* und Männlichkeitswahn, zelebriert vor dem morbiden Szenario der Lagenenstadt, festgemacht. Vgl. Rolf Grimminger: „Das imperiale Gesamtkunstwerk. Gabriele d'Annunzios Roman *Il fuoco*, Venedig und Richard Wagner“. In: Hans Günter (Hrsg.): *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld 1994, S. 91-105.

44 Dazu ist überaus informativ die Kombination aus Quellenband und Aufsatzsammlung von Hans Ulrich Gumbrecht/Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio eroberet Fiume*. München 1996.

45 Ihr Erfolg ergibt sich aus der bereits bestehenden Popularität D'Annunzios als erfolgreicher Dramatiker, Abgeordneter, Liebling der römischen Aristokratie und als ehemaliger Lebensgefährte der bedeutenden Tragödin Eleonora Duse, deren gemeinsame Beziehung er ebenfalls in dem Schlüsselroman *Il fuoco* (1900) verarbeitet bzw. ausgeschlachtet hat.

46 Gaston Salvatore: „D'Annunzio“. In: Gabriele D'Annunzio: *Rede von der Tribüne des Kapitols am 17. Mai 1915*. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Judith Elze. Mit einem Essay von Gaston Salvatore. Hamburg 1992, S. 17-43, S. 26.

pro patria mori!“ Doch D’Annunzio hat dieses sich schwülstige Suhlen in der Todessehnsucht bereits in seinen Dramen zelebriert. In Theaterstücken wie *Die tote Stadt* (1898) und *Der Traum eines Frühlingmorgens* (1897) sehen die Protagonisten im Tod die Überwindung des Gewöhnlichen, den sie einer materialistischen Lebensauffassung vorziehen⁴⁷, wobei dies nicht unbedingt der eigene Tod sein muss, sondern auch die Vernichtung anderer – oft der Frauen, die den Helden emotional zu sehr beeinflussen und damit von seiner eigentlichen künstlerischen oder heroischen Bestimmung ablenken – bei gleichzeitiger Kultivierung des ästhetischen und anthropologischen Ideals vom amoralischen Übermenschen. In *La citta mortà/Die tote Stadt* (1898) wird erst durch die Ermordung der verführerischen Geliebten der dramatische Held, ein begnadeter Künstler, vollkommen seiner Profession nachkommen können. Er versteht seine Bluttat als Katharsis, die er auf seiner Entwicklung zum *superuomo* auf sich nehmen muss, um sich von den kreatürlichen und emotionalen Niederungen der Existenz zu befreien. Wenn auch heroisch verklärt und nicht als asoziale Negativität verstanden, geht er doch trotzdem – auf martialische Weise – den Weg hin zu Kafkas Junggesellenmaschine. Bei Kafka ist diese jedoch in den meisten Fällen höchst erbärmlich und von Selbstzweifeln und Leid geprägt, fernab allen militärischen Habitus oder martialischer Maskulinität.⁴⁸

In *Sogno di un mattino di primavera/Der Traum eines Frühlingmorgens* (1897) löst sich der unglücklich liebende Ästhet von seinen Qualen, indem er seinem Nebenbuhler noch während des Geschlechtsaktes mit der Geliebten – kurz vom Höhepunkt – erdolcht. Durch die Konfrontation mit dieser zugleich mystischen und perversen Analogie von erotischer Klimax und Tod verfällt die junge Frau dem Wahnsinn und der Künstler erlebt dies ebenfalls als einen Akt der Überwindung. Salvatore bemerkt dazu lakonisch-nüchtern: „Viele von d’Annunzios Freundinnen enden nach ihrer Affäre mit dem Künstler in der Heilanstalt.“⁴⁹ In seinem skandalösen, unter anderem von Nietzscheanismen, Chauvinismen und Rassismen durchfluteten Roman *La verginie delle rocce/Die Jungfrau auf dem Felsen* von 1895 radikalisiert sich dieser Grundgedanke: Dort überlegt sich ein absolutistischer Fürst, welche von drei jungfräulichen Schwestern am geeignetsten wäre, um mit dieser einen makellosen Menschen als imperiale Nachkommenschaft, als künftigen Herrscher ganz Italiens zu zeugen. Hier gehen also Kunst und Politik eine Gemengelage mit dem Geschlechterkampf ein, wobei die ästhetischen (und philosophischen) Konzepte eindeutig die Politik regulieren, um Kunst und Leben miteinander zu fusionieren.⁵⁰ Auch der Italianist Manfred Hardt bemerkt in seiner monumentalen *Geschichte der italienischen Literatur* von 1996 hinsichtlich der frühen Werke des aus Pescara stammenden Autors: „Nietzsches Lehre vom Übermenschen

47 Auch im lyrischen Werk finden sich dafür Hinweise, so im Gedicht *La Tregua/Die Waffenruhe*. Vgl. Gabriele D’Annunzio: *Alcyone. Lobgesänge des Himmels, des Meeres, der Erde und der Helden*. Übersetzt von Ernst-Jürgen Dreyer und Geraldine Gabor. Berlin 2013, S. 6-11. Dem Kämpfer wird vor allem in der vierten und fünften Strophe ein mythisches Reinigungs- und Huldigungsritual dargebracht, welches ihn „vom Menschenstank“ (V, 1) separiert.

48 Vgl. nur die in Franz Kafkas *Prozeß*-Roman vorkommende Prosaminatur *Das Unglück des Junggesellen* (1913). Die dort erstellte Männerfigur liest sich stets wie eine Mischung aus Programmatik, der mechanisch-automatisch zu folgen ist, und Problematik, die sich aus einer Erkenntnis des Ungenügens der Erfüllung anderer Männerschablonen wie zum Beispiel der des Familienvaters oder des Liebhabers ergibt.

49 Salvatore: „D’Annunzio“, S. 23.

50 Das ist eine Utopie, welche ja auch den Avantgardebewegungen im Futurismus, Surrealismus oder Situationismus nicht ganz fremd gewesen ist.

und damit verbunden die Heroisierung des Gegensatzes zwischen Mann und Frau als Grundkonflikt zwischen Machtstreben und sinnlicher Begierde stehen zusammen mit weiteren dekadenten Motiven im Mittelpunkt.⁵¹ Und sein älterer Kollege Mario Praz schreibt bereits in den 1930er Jahren über D'Annunzio: „D'Annunzios Lustgefühle sind eng mit dem Willen zur Macht verbunden.“⁵² Letzteres kann bei seinen normbrechenden Roman- und Dramenhelden „bis zur Apologie des Verbrechens als Grundprinzip der geistigen Erhebung“⁵³ führen, da dieses als eine naturgegebene Kraft und damit als unschuldig und rein von seinen Figuren betrachtet wird.⁵⁴

Der politische Redner D'Annunzio knüpft mit seiner Kriegsbegeisterung durchaus an seine vorherigen literarischen Werke an, sieht in dem Weltereignis eine lebensweltliche Realisierung seiner ästhetischen Ansprüche, eine Ausdehnung der Kunst auf die Politik und kann dadurch umso überzeugender auf die Masse, auf sein Publikum einwirken. 1915 kehrt er aus Frankreich nach Italien zurück und ruft in seiner *Orazione per la sagra die Mille* das Volk zum Krieg auf.⁵⁵ Hinzu kommen – vor allem bei der Ansprache vom 17. Mai – aber auch traditionelle Gesten, wie das Halten von derlei Reden an historischen und mythischen Orten, zum Beispiel auf dem Kapitol, oder das dort vollzogene Küssen des Schwerts von Oberst Bizzio, dem ersten Mann von General Garibaldi, dem revolutionären Anführer und Initiator des Risorgimento in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Symbolträchtige Performanz mischt sich mit dem Pathos der Rede, die es nun an einigen Textstellen zu belegen gilt. Danach gilt es den berühmten Marsch auf Fiume unter einer ähnlichen Perspektive, diesem Zusammenfall von Macht, Maskulinität und Ästhetik zu betrachten, die ihren quasi allegorischen Kulminationspunkt auch in der Person D'Annunzios selbst findet, der sich auf diese Weise zu Lebzeiten automythisiert. Um dies zu gewährleisten, muss der Rhetor an Traditionen, am besten an verklarte, anknüpfen. So wird auch in der Rede vom 17. Mai die römische Antike zum ästhetischen, symbolischen und politischen Kulminationspunkt: „Römer, gestern gabt ihr der Welt ein erhabenes Schauspiel. Euer gewaltiger und geordneter Zug war getreues Abbild der antiken feierlichen Aufzüge,

51 Manfred Hardt: *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 2003, S. 626.

52 Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger. München 1994, vierte Auflage, S. 243.

53 Ebd., S. 244.

54 Der Autor scheint dieser Ansicht bisweilen sogar zu teilen. In seinem Erzählungsband *Le Novelle della Pescara* von 1902 – eigentlich kleine schwarze oder negative ‚Heimatromane‘, wie sie sich später in umfangreicher Form auch bei Hans Henny Jahns *Perrudja* (1929) und bei Josef Winklers Österreich-Abrechnung *Das wilde Kärnten* (1995) finden – gibt er einen Einblick in dörfliche und bisweilen archaische Gesellschaften, deren Mitglieder ihre Konflikte stets ungerührt mit roher Grausamkeit und Gewalt regeln, dabei aber konsequent ihren eigenen Bedürfnissen folgen. Von der Schlachtung eines Tieres, der Vergewaltigung einer begehrten Frau bis hin zur blutigen Ermordung eines Rivalen ist diese Novellensammlung geradezu angefüllt von diesem Blutrausch, dem bei D'Annunzio meist eine vitalistische und damit wertfreie Komponente anhaftet, die aber gerade dadurch zur Steigerung des Selbstwertgefühls bei seinen Akteuren einen Beitrag leistet. Vgl. als deutsche Ausgabe: Gabriele D'Annunzio: *Die Novellen der Pescara*. Einzig berechtigte Übertragung. Berlin 1903. Das wird auch später für die Inszenierung seiner transgressiven Künstler- und Herrscherfiguren und dem dortigen culte de moi eine signifikante Rolle einnehmen und auch der politische Agitator D'Annunzio selbst bedient sich der Macht der mythologisch operierenden Bilder. Ob er mit seinen Reden und seiner Choreographie der Macht nun Kunst oder Politik betreibt, wird noch zu diskutieren sein.

55 Das wird sich auch noch anlässlich von Mussolinis Eroberungskrieg in Abessinien wiederholen. 1936 erscheinen solche Reden D'Annunzios in dem Band *Teneo te Africa*. Am Ersten Weltkrieg nahm der Autor vor allem als Jagdflieger sowohl an Bombardements als auch an Abwürfen von propagandistischen Flugblättern über Wien teil.

die sich hier im Tempel des Jupiter Maximus sammelten und die berühmten Statuen auf Wagen über den kapitolinischen Hügel geleiteten. Jeder Weg, über den solche Macht und Würde zogen, war eine Via Sacra.⁵⁶ Traditionalismus und das antike Vorbild, dem es choreographisch und performativ nachzueifern galt, implizieren synchron eine Sakralisierung des Vorhabens und des eigenen Anspruchs des Redners D'Annunzio.

Doch auch die jüngere Geschichte und die Gegenwart tauchen in der Rede immer wieder in einer politischen Symbolik auf. Der Redner bemüht eine Farbgrammatik, wenn er eine Begegnung mit einem Soldaten zitiert: „Ein blutjunger Offizier, höflich und kühn, wie Goffredo Mameli es gewesen sein muß, trat auf mich zu und reichte mir schweigend zwei Blumen und ein Blatt: ein grünes Blatt, eine weiße Blume, eine rote Blume.“⁵⁷ Das sind die Farben der italienischen Tricolore, seit der Vollendung des Risorgimento die italienische Nationalflagge. D'Annunzio bringt sich durch den Vergleich des jungen Offiziers mit Mameli auch selbst mit den italienischen Einigungskriegen unter General Garibaldi in Verbindung.⁵⁸ Mameli kämpfte an der Seite Garibaldis und tat sich auch durch das Dichten patriotischer Hymnen hervor. Die Symbiose von Machtpolitik und Kunst wiederholt nun D'Annunzio und durch den Verweis auf die Garibaldiner attestiert er dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg eine vergleichbare Relevanz. Auch seine Wertung dieser Begegnung mit dem Offizier bestätigt das, wobei D'Annunzio sowohl auf ästhetische Qualitäten als auch auf das Emotionale anspricht, wenn er deklamiert:

Nie hat eine Geste mehr Grazie, mehr einfache Größe bewiesen. Das Herz sprang mir vor Freude und Dankbarkeit. Jene Blumen werde ich bewahren als wertvollstes Pfand. Ich werde sie bewahren für mich und für euch, für die Poesie und für das Volk Italiens. Grün, weiß und rot! Dreifacher Glanz unseres Frühlings! Laßt alle Fahnen flattern, stimmt ein in den Ruf! „Es lebe das Heer!“ „Es lebe das Heer des Großen Italiens!“⁵⁹

Geschickt ist die Rede an dieser Stelle aufgebaut und mehrere bedeutungssuggestive Topoi werden bemüht. Nach der Anrufung der Vergangenheit erfolgt der Eintritt in die Gegenwart und damit die direkte Anrufung des Heeres. Mehr noch: Der Appell an die Armee hat zuvor bereits seine Bestätigung erfahren und findet seine Ausgangslage im Symbol der Blume, welche vom Redner nun zum Kleinod, ja zur Reliquie erklärt wird, die es zu bewahren gilt. Er hat damit ein Identifikationssymbol kreiert. Zusammengeführt werden hier der Unio-Gedanke und eine Massendynamik durch die Suggestivkraft der Worte, der Bilder und der Mythen. Letztere simulieren vor allem den Gedanken der Wiederholung vergangenen Ruhmes, sie stiften Identität für ihn als ‚Volkstribun‘ und für die zum Krieg aufgerufene Masse. Außerdem garantieren sie eine Art aus der Vergangenheit geborene Utopie, die es wie einer Schablone entsprechend, zu verwirklichen gilt.

56 D'Annunzio: *Rede von der Tribüne des Kapitols am 17. Mai 1915*, S. 7.

57 Ebd., S. 9.

58 Entscheidend war vor allem die Vereinigung des ehemaligen Königreichs Sizilien (unter den Bourbonen, deshalb war die Fahne Siziliens auch das königliche Lilienbanner) mit dem italienischen Festland im Jahr 1861. Dass D'Annunzio daran Italiens Eintritt in den Weltkrieg in eine historische Kontinuität bringt, ist für die Propaganda charakteristisch.

59 Ebd.

Am deutlichsten zeigt sich das in der Passage, wo D'Annunzio die Kraft des Ortes seiner Proklamation beschwört:

Römer, Italiener, laßt uns alle Fahnen hissen, laßt uns vertrauensvoll wachen, standhaft ausharren. Hier, wo das Volk unter freiem Himmel seine Konzile hielt, wo jede Erweiterung des Imperiums ihre offizielle Weihe erhielt, wo die Konsuln die Aushebung und den militärischen Schwur vornahmen, hier an diesem Orte, von wo die Magistrate ausströmten, die Heere zu führen, die Provinzen zu beherrschen; hier, wo am Tempel der Fides Germanicus die Trophäen seiner Siege über die Germanen erhob und der Sieger Octavian die Unterwerfung des gesamten Mittelmeeres unter Rom verkündete, von diesem Nabel des Triumphs aus bieten wir uns selbst dem Vaterland dar, feiern wir das freiwillige Opfer, greifen wir die Verheißung auf und rufen: „Es lebe unser Krieg!“⁶⁰

Weitere Viva-Formeln schließen sich dieser Passage an. Die Rede hat ihre Klimax erreicht, was nicht nur am frenetischen Ausrufen dieser stereotypen Standardformeln liegt, die auch jeder herkömmliche Armeebefehlshaber beherrscht hätte, sondern durch den Eintritt der eigenen Person in das maskuline Rollenkonzept eines römischen Volkstribunen, der seine Soldaten am denkwürdigen Ort auf einen Feldzug ein schwört. Vor allem der Verweis auf den siegreichen Germanicus und mehr noch auf Octavian bzw. Augustus, den Begründer des Prinzipats bzw. des Kaisertums nach verlustreichen Bürgerkriegen, ist dafür paradigmatisch. D'Annunzio inszeniert sich hier in einer Tradition, die seinem eigenen Anliegen Nachdruck verleiht. Seine Biographin Maria Gazzetti beschreibt die Resonanz, welche das auf die Massen und die Politik hatte: „Am 17. Mai sprach er vor einer riesigen Menschenmenge auf dem Campidoglio, er gab in ekstatischen Worten den Auftakt zum Krieg und wurde sogar vom König empfangen. Der gemäßigte Ministerpräsident Giolitti war zurückgetreten, der neue Ministerpräsident Salandra würdigte öffentlich D'Annunzios Verdienst für das Vaterland.“⁶¹ Wo so viel (kalkuliert betriebene) Anerkennung des Soldatendichters ist, lauert auch dessen geschickt betriebene Instrumentalisierung durch die eigentlichen Potentaten der Macht. Gazzetti schreibt dazu anlässlich von D'Annunzios freiwilligem Eintritt in die Kavallerie im Alter von 52 Jahren:

Er bekam aber auch sofort die Erlaubnis, andere Bataillone zu besuchen, zu den Soldaten zu reden und den Seeoperationen in Venedig zuzuschauen. Der kommandierende General Cadorna – Chef des Generalstabs –, der ihn so einsetzte, hatte wohl verstanden, daß die Figur D'Annunzios sich eignete für die psychologische Führung der Soldaten und daß es besser war, wenn er sich frei zwischen den Truppen als Redner betätigen könnte.⁶²

Wie jeder Mythos – und zu einem solchen ist der Künstler auch durch den eigenen Aktionismus geworden – ist Gabriele D'Annunzio als Symbolfigur verwendbar. Was Binding in seinen Werken propagierte, nimmt hier sogar reale Gestalt an. Des Dichters eigene taktische Schritte der Bemühung von Kollektivsymbolen werden nun von externen und staatstragenden Organen, ja einem Diskurs des Krieges mit Hilfe seiner eigenen Person vollzogen und es ist gewiss kein Zufall, dass Gazzetti von der Figur D'Annunzios spricht. Zu einer solchen ist er geworden, zu einem Kunstprodukt, welches sich propagandistisch vermarkten lässt. Dass er selbst dabei und dadurch die eigenen ästhetischen Ansprüche immer noch zu verwirklichen glaubte, möchte ich an

60 Ebd., S. 12.

61 Gazzetti: *Gabriele D'Annunzio mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 101.

62 Ebd., S. 101f.

dieser Stelle gar nicht bestreiten, zumal er diesem Verfahren auch nach dem Ersten Weltkrieg treu geblieben ist.

Sein zusammen mit italienischen Nationalisten, ehemaligen Offizieren und versprengten Soldaten im Jahr 1919 vollzogener Einmarsch in die jugoslawische Hafenstadt Fiume (heute: Rijeka), die er für Italien beanspruchte (vielleicht orientierte er sich auch hier wieder an seinem Vorbild Garibaldi als identitätsstiftender Imago und an dessen Angliederung Siziliens an das Festland?), bestätigt meines Erachtens diese These, zumal er dort eine Choreographie der Massen zelebrieren konnte, was dem Dramatiker D'Annunzio nur teilweise gelungen war.⁶³ Seine Auffassungen von zugleich soldatischer und archaischer Männlichkeit manifestierten sich auch in der von ihm kommandierten Spezialtruppe der Arditi, welche im Krieg bei gefährlichen Operationen eingesetzt wurden. Als ob er ein extratextuelles Korrelat für seine Heldenfiguren gesucht hätte, kamen diese Männer zum Einsatz und sahen in dem Dichter ihren *Commandante*. „Ardito“ selbst bedeutet so viel wie stark, tapfer, entschlossen, verbunden mit besonderer sexueller Potenz und einem anarchisch-zornigen Anspruch gegenüber festgefühten Institutionen. D'Annunzios Übermenschkonzept – und damit geht er wesentlich weiter als Rudolf Binding über den Text hinaus und in den ästhetisch affinen politischen Aktivismus hinein – soll also auch in der Einverleibung Fiumes manifest werden, das er über sechzehn Monate als Gouverneur autark regierte, bis ihn der wiedereingesetzte Ministerpräsident Giolitti zum Rücktritt zwang und am 26. Dezember 1920 durch das Schlachtschiff *Andrea Doria* sogar den Gouverneurspalast beschießen ließ, was den Erfolg der Operation garantierte. In seinem Freistaat Fiume kapselt er sich von der Außenwelt ab, gründet eine ästhetisierte, den sexuellen Exzess und die militärische Macht zugleich kultivierende Kunst-Diktatur und gibt sich einmal mehr als Demagoge.

Das von den Arditi und ihren Anhängern gesungene Kampflied, die *Giovinezza*, wird später zu einer Kampfansage an den Kommunismus und zur Hymne der faschistischen Bewegung in Italien werden, während die Arditi selbst später von Mussolini in die faschistischen Kampftruppen die Squadristi integriert werden und dann vor allem gegen streikende Arbeiter und demonstrierende Kleinbauern eingesetzt werden.⁶⁴ Was D'Annunzio als avantgardistisches Kunstwerk, von philosophischen und ästhetischen Strömungen des Fin de Siècle inspiriert, in die Welt geholt hatte, aber in seiner politischen Dimension noch gar nicht vollends realisiert wurde, wird von Mussolini anekdotiert, welcher begriffen hat, dass mit den Modi des Ästhetischen vor allem Politik mit einem totalitären Anspruch betrieben werden kann, zumal Gabriele D'Annunzio selbst mit seinen Männlichkeitskonstruktionen nicht nur Identifikationsmodelle für ‚jungmännliche Heerschaaren‘ geboten hat, sondern auch selbst nach ihnen lebte

63 Manfred Hardt kommt jedoch auch auf den Vorbildcharakter, den „die berühmte ‚marcia di Ronchi‘, ein Modell für den faschistischen Marsch auf Rom“, für Mussolini hatte, welcher in D'Annunzio zwar den inszenatorischen Vorreiter erkannte, ihn jedoch von der eigentlichen Macht exkludierte. Vgl. Hardt: *Geschichte der italienischen Literatur*, S. 623. Damit beschäftigt sich auch das Buch von Michael A. Ledeen: *The First Duce. D'Annunzio at Fiume*. Baltimore 1977. D'Annunzio wird dort als Stichwortgeber einer Choreographie und Performativität der Macht für Mussolini beschrieben.

64 Vgl. dazu auch den Aufsatz von Pamela Ballinger: „Blutopfer und Feuertaufe. Der Kriegerritus der Arditi“. In: Gumbrecht/Kittler/Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant*, S. 175-202. Auf S. 193 findet sich auch ein Abdruck der *Giovinezza*, welche das männliche Ideal gezielt nur mit einer ganz bestimmten Ideologie konform setzt.

und sich selbst aus diesen formte. Insofern ist das Phänomen D'Annunzio – zeit-typischen Phantasmagorien entsprechend – auch für die Zeitgenossen verwendbar gewesen. Mit Blick auf seine Arditi erkennt Pamela Ballinger: „Im Generalstab hoffte man, das in diesen Soldaten verkörperte heroische und gewalttätige Ideal werde die Kampfmoral unter den gewöhnlichen Fußsoldaten heben und dabei eine auch zu selbstmörderischen Missionen bereite Eliteklasse von Kämpfern hervorzubringen.“⁶⁵ Auf jeden Fall dokumentiert die Rede D'Annunzios auf dem Kapitol deutlich, auf welche Bildarsenale aus Mythologie oder kollektivem Gedächtnis recurriert werden muss, um soldatische Maskulinität zu beschwören und zu erzeugen und als identitätsstiftendes Paradigma zu verwenden. Seine rhetorisch bedingte Ästhetisierung der Männlichkeit kann daher auch als Musterbeispiel für den hier zu spannenden literarhistorischen Reigen der Imagination vom militärischen Habitus betrachtet werden.

Während D'Annunzio dabei die unmittelbare italienische Geschichte des Risorgimento mit einer ruhmvoll verklärten Antike und dem Ersten Weltkrieg verknüpft, orientiert sich Bindings Lyrik am mittelalterlichen Ideal des von aller Weiblichkeit getrennten Kreuzritters, um den militärischen Habitus durch sakrosankte Bedeutungssuggestivität zu emphatisieren, ihn aber zugleich von allen traditionellen Heilsvorgaben wie Gebet und Trost, die im Gedicht *Schlacht – Das Maß* mit stark weiblichen Konnotationen versehen sind, zu spearieren. In beiden Fällen funktioniert die Inszenierung des auf Abgrenzung setzenden Habitus über einen starken und in den Bildarsenalen des kollektiven Gedächtnisses fest verankerten Appellcharakter, da auf diese Weise eine propagandistisch wirksame Exklusivität möglich gemacht wird.

65 Ebd., S. 175.

Der kontaminierte Käfer. Eine „ausnehmend ekelhafte“ Annäherung an Franz Kafkas *Verwandlung*

„Was denn nun gar Verwandlung ist,
macht einen ekelhaften Gegenstand.“
Johann Wolfgang von Goethe¹

1. Der kontaminierte Käfer

Das Kindersachbuch *Die 100 ekeligsten Dinge der Welt* verzeichnet neben Körperflüssigkeiten und blutsaugenden Tieren auffallend viele Insekten wie Kakerlaken, kotbedeckte Käfer, Mistkäfer, Bettwanzen oder Riesenasseln.² Diese Lebewesen scheinen ein Garant für die Motivierung von Ekelgefühlen zu sein und nehmen auch einen zentralen Platz in den Ekel-Theorien von Aurel Kolnai³ und Winfried Menninghaus⁴ ein.

Dieser Beitrag untersucht den Status des Ekel-Affekts in Franz Kafkas *Die Verwandlung*. Kafka konzentriert das Gefühl der Erniedrigung in der Chiffre des Insekts und beschreibt dadurch den extremen Zustand von Körperscham und Ekel, einem der mächtigsten Affekte, denen der Mensch ausgesetzt werden kann. Es sollen in einer kritischen Lektüre der Ekel-Theorien von Winfried Menninghaus, Julia Kristeva und Aurel Kolnai die Ekelvermeidungsstrategien der Figuren in Kafkas Text analysiert werden. Die Angst der Familienmitglieder Gregor Samsas, insbesondere vor Ansteckung durch den verwandelten Tierleib, macht Gregor zu einem Abjekt, das verdrängt oder gar beseitigt werden muss. Seine Stigmatisierung wird durch Dehumanisierung, Kontaktvermeidung sowie soziale und räumliche Segregation erreicht. Gregors Andersheit und Monstrosität zeigt sich besonders durch seine Vorliebe für verfaulte Nahrungsmittel, seinen animalischen Fressrausch und die Abweichung von einem klassischen Körperideal, wie es im 18. Jahrhundert breitenwirksam entwickelt wurde. Der groteske Körper des Insekts und dessen animalische Degradation verweisen auf die menschliche Furcht vor dem Verlust der körperlichen Integrität – ein Thema, das Kafka in der *Verwandlung* poetisch zur Anschauung bringt. Gregors Hungertod und seine inhumane Beseitigung aus dem Familienverband weisen ihn als nicht assimilierbares Abjekt aus, das wie ein ekelergregendes Stück Dreck entfernt wird.

1 Johann Wolfgang von Goethe: *Paralipomena zu den Frankfurter Gelehrten Anzeigen*. In: *Werke. Weimarer Ausgabe*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin von Sachsen. Weimar 1887-1919, Reprint München 1987, 1. Abt., Bd. 38, S. 381.

2 Anna Claybourne: *Die 100 ekeligsten Dinge der Welt. Sei aufs schlimmste gefasst! Madiges und Mieses, Schleimiges und Stinkendes, Übles und Unfassbares*. München 2010.

3 Aurel Kolnai: „Der Ekel“ (1929). In: *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. Hrsg. von Moritz Geiger. Tübingen 1974.

4 Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 1999.

Kaum ein Dichter hat die Metapher des Insekts in einem ähnlich großen Ausmaß verwendet wie Franz Kafka. Er war fest davon überzeugt, er sei „für den menschlichen Verkehr verloren“⁵. Elias Canetti fasste über dessen zutiefst gestörtes Verhältnis zum Körperlichen treffend zusammen: „Die besondere Empfindlichkeit für alles, was mit seinem Körper zusammenhing, hat Kafka nie verlassen.“⁶ In der *Verwandlung* hat Kafka seine Gefühle des Erniedrigtseins, die sich in der Chiffre des kontaminierten Käfers Gregor Samsa konzentrieren, am wirkmächtigsten und gleichzeitig rätselhaftesten dargestellt, was zu einer Überflutung an Interpretationen geführt hat.⁷ Kafka selbst gibt in einem Brief an Felice Bauer vom 24. November 1912 einen wichtigen Impuls für die zentrale Kategorie des Ekels innerhalb seiner Erzählung⁸, die er als „eine ausnehmend ekelhafte Geschichte“⁹ bezeichnet. Aus diesem Grund überrascht es, dass die Kafka-Forschung den Ekel-Aspekt der Verwandlung zwar registriert hat und dieser in beinahe jeder Analyse zur Sprache kommt, eine detaillierte Analyse der Ekel-Motivik jedoch bis heute fehlt.¹⁰ Selbst Menninghaus, der Kafkas „écriture des Ekels“¹¹ in seiner wegweisenden Studie 155 Seiten widmet, handelt die Verwandlung auf wenigen Seiten ab und konzentriert sich lediglich auf die Romanfragmente sowie die Erzählung *Ein Landarzt*.¹²

In dieser Arbeit möchte ich deshalb versuchen, eine erste Annäherung an Kafkas *Verwandlung* zu wagen, die sich einzig und allein der Thematik des Ekels widmet.

-
- 5 Franz Kafka: *Brief an Felice vom 16.6.1913*. In: Franz Kafka: *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Bd. 7,2: *Briefe 1913-März 1914*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999, S. 210. Am 22.11.1911 notiert Kafka in sein Tagebuch: „Mit einem solchen Körper lässt sich nichts erreichen.“ Franz Kafka: *Kritische Ausgabe*, Bd. 3,1: *Tagebücher*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990, S. 263. Derartige Äußerungen verteilen sich auf nahezu den gesamten Briefwechsel sowie die Tagebucheintragen Kafkas.
 - 6 Elias Canetti: *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München/Wien 1984, S. 28.
 - 7 Einen bei weitem nicht vollständigen Überblick bis zu den 70er Jahren versammelt Stanley Corngold in einer Publikation mit dem treffenden Titel *The commentator's despair*, in dem er 128 Titel und eine eigene Interpretation zur *Verwandlung* aufführt. Vgl. Stanley Corngold: *The commentator's despair. The interpretation of Kafka's Metamorphosis*. New York 1973.
 - 8 Auf Fragen der Gattungszuordnung kann aufgrund des überbordenden Umfangs der Kafka-Forschung – die sich laut Peter Demetz in einer Größenordnung „ungefähr wie die Shell-AG“ bewegt – in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Peter Demetz: „Diese Frauen wollen tiefer umarmt sein“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 145/25.6.1988. Auch die zentrale Frage, warum Gregor verwandelt wurde, wird hier nicht näher ausgeführt. Allerdings folgt mein Ansatz vor allem Auslegungen, die auf die „Einsamkeit“ (Curtius), „Verlassenheit“ (Oellers), „Vereinzlung“ (Fingerhut), „Aussonderung“ (Pfeiffer), „Stigmatisierung“ (Canetti), „Verbannung“ (Sokel) Gregors eingehen. Vgl. Ulf Abraham: *Franz Kafka. Die Verwandlung*. Frankfurt a. M. 1993; Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen 2008; Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2010.
 - 9 Franz Kafka: *Brief an Felice Bauer vom 24. November 1912*. In: Franz Kafka: *Kritische Ausgabe*, Bd. 7,1: *Briefe 1900-1912*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999, S. 257.
 - 10 Claudia Öhlschläger beschäftigt sich zwar mit der „Produktivität des Verworfenen“, nimmt aber weniger den Ekel als Affekt oder Empfindung ins Blickfeld, sondern arbeitet die „machtheoretischen, geschlechterpolitischen sowie die rassenideologischen Implikationen“ des Textes heraus. Claudia Öhlschläger: „Negative Anthropologie. Kafkas Verwandlung und die Produktivität des Verworfenen“. In: *Grenzüberschreibungen: „Feminismus“ und „Cultural Studies“*. Hrsg. von Hanjo Berressem/Dagmar Buchwald/Heide Volkening. Bielefeld 2001, S. 55-83, Zitat S. 64.
 - 11 Menninghaus: *Ekel*, S. 354.
 - 12 Dieser Umstand mag sich der Fertigkeit Kafkas verdanken, die Präsenz des Ekels „fast völlig unsichtbar, unfühlbar zu machen“ und eine „täuschende Nicht-Präsenz des Ekelhaften bei buchstäblicher Anwesenheit“ zu evozieren. Ebd., S. 334. Peter-André Alt hingegen interpretiert „Kafkas Spiel mit dem Ekel“ als „Nebeneffekt“ der Erzählung und geht daher auch nicht näher auf diese Thematik ein. Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München 2005, S. 338f.

Die Angst vor Infektionen oder gar dem Tod, die Erinnerung an den animalischen Charakter provozieren die Familienmitglieder, Ekel-Abwehr-Strategien zu entwickeln und das Ungeziefer Schritt für Schritt von der Gemeinschaft abzutrennen. Gregor wird zum Abjekt der Familie und muss verdrängt oder verworfen werden, damit diese ihre scheinbar saubere soziale Weste behalten kann.

Im Laufe der Analyse soll besonders der prekäre soziale Status des kontaminierten Käfers in den Blick genommen und seine totale Isolation innerhalb des Familienverbands beleuchtet werden. Seine Vereinsamung, die auf der Deformation seines „corps propre“¹³ – seinem bisherigen „Angelpunkt der Welt“¹⁴, die durch seine Metamorphose aus den Fugen gerät – in einen monströsen Körper beruht und in Kombination mit dem Verlust der menschlichen Sprache zu einem „Paria-Dasein“¹⁵ führt, soll Gegenstand des ersten Abschnitts sein. Hier wird auf die Stigmatisierung¹⁶ Gregors und die darauf folgende Kontaktvermeidung¹⁷ der Familienmitglieder eingegangen, die den einstigen Sohn immer mehr dehumanisieren und sozial wie auch räumlich isolieren.

Im zweiten Abschnitt steht der Aspekt des Nahrungsekels im Vordergrund, der in Kafkas Poetik einen zentralen Stellenwert einnimmt. Im Falle Gregors markiert sein Fressrausch sowie seine Vorliebe für verfaulte Nahrung seine Fremdheit und Andersartigkeit und betont den animalischen und monströsen Status, dem sein Körper nach der Verwandlung unterworfen ist.

In einem letzten Abschnitt wird die Spitze der absoluten Dehumanisierung Gregors ins Zentrum der Analyse gerückt. Die Unassimilierbarkeit des Abjekten¹⁸, das der Käfer darstellt, dessen Körper nach seinem freiwilligen Hunger-Tod wie ein Stück Dreck aus der Wohnung entfernt wird, bildet den Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

2. Das Krabbeltier in Quarantäne – Gregors Isolation

Ekel stellt einen der extremsten Affekte des Menschen dar.¹⁹ Menninghaus umschreibt ihn in bildgewaltiger Sprache als „Alarm- und Ausnahmezustand, eine akute

13 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection*. Paris 1980, S. 91.

14 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966, S. 106.

15 Karl-Heinz Fingerhut: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählergeste und Figurenspele*. Bonn 1969, S. 112.

16 Vgl. Erving Goffman: *Stigma. Notes on the management of a spoiled identity*. Englewood Cliffs 1963.

17 Diese Kontaktvermeidung geht mit einer Furcht vor Infektionsgefahr einher. Vgl. Paul Rozin/Jonathan Haidt/Clark R. McCauley: „Disgust“. In: *Handbook of Emotions*. Hrsg. von Michael Lewis u.a. New York/London 2008, S. 757-776, Zitat S. 785.

18 Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 9. Das Abjekte ist für Kristeva weder Subjekt noch Objekt und wird als Eindringling in den Körper behandelt, der nicht assimilierbar ist. Sie definiert die Abjektion als „eine dieser heftigen und obskuren Auflehnungen des Lebewesens gegen das, was es bedroht und aus einem außerhalb oder einem übermäßigen innerhalb zu kommen scheint.“ „Il y a, dans l'abjection, une de ces violents et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant.“ Die Abjektion könnte als „Schwellen- und Übergangssituation, in der sich ein Objekt noch nicht klar als solches etabliert hat und daher den Status eines Ab-jekts innehat“, bezeichnet werden. „Das Abjekt ist – formelhaft gesprochen – das, was der Mensch loswerden muss, um (ein) Ich zu sein. Eine fehlende Trennung vom Abjekt, das sich förmlich Aufdrängende des Abjekts/Objekts wird vom Subjekt als ekelhaft und abstoßend erfahren.“ Jan Christian Metzler: *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*. Bielefeld 2003, S. 161f.

19 Walter Benjamin betont die Allgemeingültigkeit des Ekels für den Menschen: „Es gibt keinen Menschen, der frei von Ekel wäre“. Walter Benjamin: *Zur Moral und Anthropologie*. In: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*.

Krise der Selbstbehauptung gegen eine unassimilierbare Andersheit, ein Krampf und Kampf, in dem es buchstäblich um Sein oder Nicht-Sein geht²⁰. Die Reaktion des Ekels beim Menschen kennt kein ähnlich hervorstechendes phänomenologisches Äquivalent, sie kann nicht zurückgehalten oder kontrolliert werden, sondern bricht²¹ im wahrsten Sinne des Wortes aus der angeekelten Person hervor, die sich selbst von einer Kontamination des Fremden bedroht fühlt: „Das elementare Muster des Ekels ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.“²² Kafkas Käfer stellt ebenjene ungewollte Nähe dar, die er durch seine verzweifelte „Sehnsucht nach Kommunikation und Anerkennung“²³ zu erlangen versucht.

Die erste und elementarste Barriere, der er sich gegenüber sieht, ist die Verwandlung seines Körpers zu einem „ungeheuren Ungeziefer“ mit einem „panzerartig harten Rücken“, einem „gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch“ und „kläglich dünnen Beine[n]“²⁴. Neben dieser körperlichen Metamorphose trägt der Verlust der menschlichen Sprache wesentlich zur Stigmatisierung Gregors bei, die zu seiner schrittweise vollzogenen Isolation führt, denn „Sprache und Körperlichkeit sind die beiden Unterscheidungsmerkmale, die den Fremden am deutlichsten zu identifizieren erlauben“²⁵.

Bereits die Ästhetik des 18. Jahrhunderts²⁶ arbeitete an einer Codierung des klassischen Körpers, der frei von Unebenheiten und Auswüchsen sein sollte und besonders die Darstellung von Körperöffnungen als das „Signifikat des Ekels“²⁷ zu vermeiden hatte. Besonders der groteske Körper²⁸ verwies allerdings auf sein Inneres und stand daher in Verbindung mit Tod, Nahrung, Sex, Geburt und Schwangerschaft – allesamt Gegenstandsbereiche, die in enger Verbindung zum Ekel stehen. Ein solcher Körper wird als verunreinigt wahrgenommen, er zeigt das Innere des Menschen in seiner animalischen Struktur, wie etwa die Häutung des Marsyas als „hyperbolische Allegorie des Hautdefekts“²⁹ auf die Fragilität der organischen Körperhülle und damit letztendlich

Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 6: *Fragmente; Autobiographische Schriften*. Frankfurt a. M. 1991, S. 54-89, Zitat S. 88.

- 20** Menninghaus: *Ekel*, S. 7. Vgl. auch Liessmann: „Kein Affekt kommt, im wörtlichen Sinn, so aus den Tiefen der Eingeweide des Menschen wie der Ekel“. Konrad Paul Liessmann: „Ekel! Ekel! Ekel! – Wehe mir! Eine kleine Philosophie des Abscheus“. In: *Kursbuch 129. Ekel und Allergie* (1997), S. 101-110, Zitat S. 102.
- 21** Vgl. zum Würg- und Brechreflex, den der Ekel auszulösen vermag: Hans Huchzermeyer: *Erbrechen. Ein interdisziplinäres Problem*. Stuttgart/New York 1997.
- 22** Menninghaus: *Ekel*, S. 7.
- 23** Mechthild Curtius: „Manifestationen der Einsamkeit bei Kafka. Zur Isolierung des Künstlers in sozialpsychologischer Sicht“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 6/1976, Nr. 21, S. 26-44, Zitat S. 34.
- 24** Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Franz Kafka: *Kritische Ausgabe*, Bd. 6,1: *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994, S. 115-200, Zitat S. 115.
- 25** Rudolf Stichweh: „Der Körper des Fremden.“ In: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Hrsg. von Michael Hagener. Göttingen 1995, S. 174-186, Zitat S. 174.
- 26** Menninghaus weist auf die ‚versteckten Ekel-Theorien‘ von Mendelssohn, Herder, Lessing und Kant hin, die wohl oder übel über den Ekel schreiben müssen, wenn sie die Schönheit behandeln. Allerdings bleibt der Ekel als tabuisierter Gegenstand dennoch außerhalb der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts: „Als das ganz Andere des Ästhetischen bleibt er für das Feld, das er begrenzt, tendenziell undarstellbar, unsichtbar, unidentifizierbar – eine leere Chiffre dessen, was die Welt der schönen Formen nicht aneignen, nicht integrieren kann und will.“ Menninghaus: *Ekel*, S. 75.
- 27** Ebd., S. 86.
- 28** Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hrsg. von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1987.
- 29** Menninghaus: *Ekel*, S. 128.

auf die Sterblichkeit des Menschen hinweist. Derartige Erinnerungs-Körper stören das existenzielle Wohlbefinden des Menschen und müssen daher ausgemerzt, isoliert, von der Gemeinschaft abgesondert oder getötet werden, sodass durch diese Reinigung ein Zustand der Ordnung wiederhergestellt werden kann.

Gregor stört die Ordnung, die er vorher als Ernährer gewährleistet hat, und erzeugt durch seine Animalität ein Unbehagen in der familiären Kultur der Samsas. Diese kreative Wiederkehr des Verdrängten trifft den Menschen an einer empfindlichen Stelle: Sie erinnert ihn daran, nichts weiter als ein Tier zu sein.³⁰ Der Käfer Gregor führt somit „in die Grenzregion von Tier und Mensch“³¹ und provoziert den Ekel der Familienmitglieder, indem er durch seine bloße Existenz Verdrängtes, Verworfenes und Abjektes an die Oberfläche holt. Die Grenze zum Tier zu wahren³² scheint eines der Hauptanliegen der Samsas zu sein, die mit aller Kraft versuchen, „Gregor durch Schwenken des Stockes und der Zeitung in sein Zimmer zurückzutreiben“³³, um so den Käfer auch räumlich zu isolieren. Die totale Erniedrigung Gregors hätte Kafka nicht treffender ausdrücken können als mit der Degradationsmetamorphose³⁴ – wie Hegel dies in seiner *Ästhetik* nennt – in ein Insekt, das nicht nur die „bestialische Verwandtschaft mit der Kreatur“³⁵ vorführt, sondern aus menschlicher Sicht durch sein Kriechen und seine Nähe zum Schmutz als Verkörperung des Ekels figuriert. Georges Bataille betont in seiner *Anti-Ästhetik*, dass die Angst vor Insekten mit der Angst um die Integrität des menschlichen Körpers verbunden ist³⁶, und Sandra Poppe resümiert: „Die Verbindung aus Ekel, Unbestimmtheit, Monstrosität, Isolation und Ironie wäre kaum mit einem anderen Tierbild zu erreichen gewesen.“³⁷ Die umkämpfte Kontaktvermeidung³⁸ mit Gregor figuriert daher hauptsächlich als Ekelvermeidungs-Strategie³⁹, welche die Separierung des ungeheuren Ungeziefers zu vollziehen trachtet.

Der „Distanz-Affekt“⁴⁰ des Ekels steigert sich noch, als zu Gregors Insektenkörper auch noch dessen Ausscheidungen hinzukommen. Als er versucht, den Schlüssel mit seinen Insektenkiefen umzudrehen, achtet er nicht darauf, „daß er sich zweifellos irgendeinen Schaden zufügte, denn eine braune Flüssigkeit kam ihm aus dem Mund,

30 Vgl. Jacques Derrida: *L'animal que donc je suis*. Paris 2006.

31 Jochen Thermann: *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*. Marburg 2010, S. 10.

32 Vgl. zur Angst vor Erniedrigung durch Tiervergleiche Paul Rozin: „Anything that reminds us that we are animals elicits disgust.“ Rozin/Haidt/McCauley: „Disgust“, S. 761.

33 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 140.

34 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bd.* Hrsg. von Hermann Glockner. Stuttgart/Bad Cannstatt 1927. Bd. 12: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, S. 521-524.

35 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. In: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4: *Kleine Prosa; Baudelaire-Übertragungen*. Frankfurt a. M. 1972, S. 83-148, Zitat S. 90f.

36 Georges Bataille: *Ceil*. In: Georges Bataille: *Œuvres complètes*. Bd. 1: *Premier écrits 1922-1940. Histoire de l'œil; L'anus solaire; Sacrifices; Articles*. Paris 1970, S. 187-189, Zitat S. 187. „La crainte des insectes est sans doute une des plus singulières et des plus développées de ces horreurs parmi lesquelles ont été surpris de compter celle de l'œil.“

37 Sandra Poppe: „Die Verwandlung“. In: Engel/Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch*, S. 164-174, Zitat S. 172.

38 Vgl. Jeggle: „Der Ekel dient einer Grenzziehung, einer Abstoßung von scheinbar Gefährlichem, der Kennzeichnung von Unverträglichem.“ Utz Jeggle: „Runterschlucken. Ekel und Kultur“. In: *Kursbuch Ekel und Allergie*, S. 12-26, Zitat S. 14.

39 Vgl. William Ian Miller: *The anatomy of disgust*. Cambridge 1998, S. 50: „Disgust helps mark boundaries of culture and boundaries of the self.“

40 Knut Eming: „Zur Bedeutung des Ekel-Affekts in der Antike“. In: *Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*. Hrsg. von Hermes A. Kick. Hürtgenwald 2003, S. 97-121, Zitat S. 104.

floß über den Schlüssel und tropfte auf den Boden.“⁴¹ Hier beginnt Kafka eine seiner meistgenutzten Ekelchiffren – die Verstümmelung des Fleisches – in Gang zu setzen. Das Insekt wird seinem Namen erst durch Schnitte gerecht, die seinen Körper gliedern⁴², und reiht sich ein in Kafkas geschundene Opfer seiner „Messer-Poetik“⁴³. Diese Verwundungsstrategie wird allmählich gesteigert und korreliert mit Gregors körperlicher und geistiger Vereinsamung:

Die eine Seite seines Körpers hob sich, er lag schief in der Türöffnung, seine eine Flanke war ganz wundgerieben, an der weißen Tür blieben häßliche Flecken [...] da gab ihm der Vater von hinten einen jetzt wahrhaftig erlösenden starken Stoß, und er flog, heftig blutend, weit in sein Zimmer hinein.⁴⁴

Die „Verstoßung eines Menschen aus dem Familienverband“⁴⁵ beendet mit diesem väterlichen Stoß seine erste Etappe. Die Technik, der sich Kafka dabei bedient, ist vor allem der Angriff auf den klassisch-ästhetischen Körper, der jeden Gedanken „an ein Körperinneres suspendiert“⁴⁶, mit dem Austritt von Körperflüssigkeiten, Blut und Wunden aber genau dies zeigt, was in den Augen der ‚Klassiker‘ „wirklich Ekel erwecket“⁴⁷, die „Bedrohung des Leibes in seinen Umrissen“⁴⁸ evoziert und deshalb im Verborgenen bleiben sollte. Der verwundete Körper verweist durch seine blutenden Öffnungen auf Zerfall, Kreatürlichkeit, Endlichkeit und Tod. Eben jene Gedanken, welche die Familie Samsa zu verdrängen versucht. Die Reaktion auf ihren Ekel ist die Etablierung von klar abgegrenzten Ekelschranken, hinter die sie Gregor aus Angst vor Kontamination verbannen. Denn ein „verunreinigender [Käfer] ist immer im Unrecht. Er hat sich in einen Zustand gebracht, der nicht akzeptiert werden kann, oder einfach eine Linie überschritten, die nicht hätte überschritten werden dürfen.“⁴⁹ Damit die Ordnung des Familienverbands nicht in Gefahr gerät, wird die Separierung des Ungeziefers eingeleitet.

3. Fauliger Fressrausch – Gregors orale Gier

Gregors „Entbundenheit [...] von gesellschaftlichen Zwängen“⁵⁰, die er durch seine Tierhaftigkeit erworben hat, lässt mehr und mehr seine – aus menschlicher Sicht – monströsen Eigenschaften zum Vorschein kommen. Diese hat Kafka bei Gregor weniger in die Sphären der Sexualität als in die der Nahrungsaufnahme besonders stark eingezeichnet. Das Insekt taucht „seinen Kopf fast bis über die Augen in die Milch hinein“⁵¹, die ihm von der Schwester in einem Napf dargeboten worden ist. Hartmut Böhme fasst in einer anthropologischen Schrift die Eigenschaften eines Monsters

41 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 133.

42 *Insecare* = lat. „einschneiden“. Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 436.

43 Ebd., S. 442.

44 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 142.

45 Bert Nagel: *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*. München 1983, S. 217.

46 Menninghaus: *Ekel*, S. 85.

47 Johann Gottfried Herder: *Erstes Kritisches Wäldchen*. In: Johann Gottfried Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 63-245, Zitat S. 242.

48 Till R. Kuhnle: „Der Ekel auf der hohen See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 41/1999, S. 162-262, Zitat S. 249.

49 Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Frankfurt a. M. 1988, S. 149.

50 Ulf Abraham: *Franz Kafka. Die Verwandlung*. Frankfurt a. M. 1993, S. 79f.

51 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 143.

bündig zusammen: „Bei vielen Monstren fällt ihr physiognomischer Ausdruck auf, der eine dominante Trieb-Dynamik sinnfällig macht: ihre orale Gier, ihre fratzenhafte Wut oder ihre wüste Sexualität.“⁵² Die orale Gier Gregors offenbart sich erst, als sein Widerwille der Milch gegenüber, „die sonst sein Lieblingsgetränk war“⁵³, bemerkt wird. Die Schwester, die Gregors Zimmer wie das eines „Schwerkranken oder gar [...] Fremden“⁵⁴ betritt, entfernt den Napf – mit kaum zu übersehender Kontaminationsangst – „zwar nicht mit den bloßen Händen, sondern mit einem Fetzen“⁵⁵, und krenzt dem Käfer eine Auswahl an vergammelten Nahrungsmitteln:

Da war altes halbverfaultes Gemüse; Knochen vom Nachtmahl her, die von festgewordener weißer Sauce umgeben waren; ein paar Rosinen und Mandeln; ein Käse, den Gregor vor zwei Tagen für ungenießbar erklärt hatte [...].⁵⁶

Diese Speisen lösen in Gregor eine heftige Erregung aus, sodass seine „Beinchen schwirten, als es jetzt zum Essen ging“⁵⁷ und er sich in einen regelrechten Fressrausch hineinsteigert: Er

saugte schon gierig an dem Käse, zu dem es ihn vor allen anderen Speisen sofort und nachdrücklich gezogen hatte. Rasch hintereinander und mit vor Befriedigung tränenden Augen verzehrte er den Käse, das Gemüse und die Sauce; die frischen Speisen dagegen schmeckten ihm nicht, er konnte nicht einmal ihren Geruch vertragen und schleppte sogar die Sachen, die er essen wollte, ein Stückchen weiter weg.⁵⁸

Julia Kristeva bezeichnet den Ekel vor Nahrungsmitteln als eines der archaischesten Abjekte: „Der Ekel vor Nahrungsmitteln ist vielleicht die elementarste und archaischste Form der Abjektion.“⁵⁹ Dass Gregor vor allen Dingen eine Vorliebe für verfaulte Speisen – insbesondere für ein „heikles Kulturobjekt“⁶⁰ wie den Käse – entwickelt und diese auf ekstatische Weise inkorporiert, führt ins Zentrum des Ekel-Paradigmas, das bereits Karl Rosenkranz in seiner *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 um den Begriff der Verwesung entwickelt hat:

Für den Begriff des Ekelhaften im engeren Sinn aber müssen wir die Bestimmung des Verwesens hinzufügen, weil dasselbe dasjenige Werden des Todes enthält, das nicht sowohl ein Welken und Sterben, als vielmehr das Entwerden des schon Toten ist. Der Schein des Lebens im an sich Toten ist das unendlich Widrige des Ekelhaften.⁶¹

Postmortales Leben stellt für Rosenkranz das Absolutum des Ekelhaften dar und Kafka treibt diesen Ekel-Diskurs noch weiter auf die Spitze, indem er Gregor mit einer Fressgier auf Verfaultes und Verwesendes⁶² ausstattet. Auch Aurel Kolnai,

52 Hartmut Böhme: „Einführung“. In: *Tiere. Eine andere Anthropologie*. Hrsg. von Hartmut Böhme u.a. Köln/Wien 2003, S. 13-21, Zitat S. 18.

53 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 143.

54 Ebd., S. 146.

55 Ebd., S. 147.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 148.

59 Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 10 (eigene Übersetzung, BW). „Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection.“

60 Ulrich Raulff: „Chemie des Ekels und des Genusses.“ In: *Die Wiederkehr des Körpers*. Hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a. M. 1982, S. 241-258, Zitat S. 245.

61 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen* [1853]. Darmstadt 1979, S. 312f.

62 Vgl. hierzu auch: Carsten Zelle: „Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne“. In: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge*

der dem Geruchssinn den Primat der Ekelempfindung einräumt, konstruiert einen olfaktorischen „Beziehungskreis Ekel-Geruch-Fäulnis-Verfall-Absonderung-Leben-Nahrung“⁶³, der als äußerste Konzentration den „Erscheinungskreis der Fäulnis“ – Kolnai „Urgegenstand“⁶⁴ des Ekels – bezeichnet. Auch hier ist es wieder die im „Ekelhaften gegenwärtige Todesfratze“, die „uns an unsere eigene Todesaffinität, unsere Todesunterworfenheit, unsere Todeslust [mahnt]“⁶⁵. Die Verbindung von Fäulnis und Fressrausch macht Gregor zum „konzentrierte[n] Ausdruck des Widerwärtigen und Peinlichen“⁶⁶, den es von der Gemeinschaft zu separieren gilt. Die Schwester verrichtet deshalb aus einem „Impuls der Kontaminationsvermeidung“⁶⁷ heraus hygienische Schutzmaßnahmen und schüttet die Überbleibsel von Gregors Fressorgie in „einen Kübel [...], den sie mit einem Holzdeckel schloß, worauf sie alles hinaustrug.“⁶⁸

Kafka schreibt mit der *Verwandlung* eine „Erzählung über Hunger, Appetit, Geschmack, Ekel“⁶⁹ und auch der Übersättigung, die einen zentralen Platz in der Ekel-Ästhetik des 18. Jahrhunderts einnimmt. Der Exzessekel, beschäftigte schon Kant, der pointiert festhält: „Ekel macht satt“⁷⁰. Die Regel der Sättigungsvermeidung und der Enthaltung der „reine[n] Süßigkeit“⁷¹ wird zu einer Hauptmaxime der ästhetischen Auseinandersetzung der „Klassiker“⁷², die durch Kafkas Ekel-Poetik abermals konterkariert wird. Gregor wird zum „Symbol für etwas Ekelhaftes, denn von Anfang an wird das Abstoßende an ihm betont“.⁷³ Die familiäre Furcht vor Kontamination und Kreatürlichkeit steigert sich durch Gregors Nahrungsexzesse noch weiter. Er befindet sich danach in einer noch tieferen Stufe seiner Isolation. Doch die Erniedrigung und Separation des ungeheuren Ungeziefers sind noch nicht am Ende.

4. Die tödliche Verwerfung des abjekten Insektenkörpers

Nach dem entschlossenen Angriff des wiedererstarteten Vaters, der in eine „straffe blaue Uniform mit Goldknöpfen gekleidet“ und einer „peinlich genauen, leuchtenden Scheitelfrisur“⁷⁴ den Sohn mit Äpfeln bombardiert, beginnt für Gregor die letzte und tödlich endende Etappe seiner Exklusion und er wird zum „gejagten verwundeten und

seit der Romantik. Hrsg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1998, S. 197-234. „Als häßlich, widerwärtig und abscheulich gelten die Übergangsbereiche, in denen sich das Lebendige und das Tote mischen.“ (Zitat S. 197).

63 Kolnai: „Der Ekel“, S. 533.

64 Ebd., S. 536.

65 Ebd., S. 558f.

66 Axel Hecker: *An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüre zu Franz Kafka: Die Verwandlung, In der Strafkolonie und Das Urteil.* Wien 1998, S. 76.

67 Menninghaus: *Ekel*, S. 183.

68 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 148f.

69 Tanja Rudtke: *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur.* Bielefeld 2014, S. 152.

70 Immanuel Kant: *Reflexionen zur Anthropologie.* In: *Kants Gesammelte Schriften.* Hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 15. Berlin 1923, S. 473.

71 Moses Mendelssohn: *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen.* In: Moses Mendelssohn: *Ästhetische Schriften in Auswahl.* Darmstadt 1974, S. 127-165, Zitat S. 140.

72 Vgl. Winfried Menninghaus: „Ekel“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2: Dekadent – Grotesk.* Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar 2010, S. 142-177, Zitat S. 149.

73 Rudtke: *Kulinarische Lektüren*, S. 156.

74 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 169.

gefangenen Tier.⁷⁵ Sein Zimmer wird immer mehr zum Ort des Ekels, dessen Bewachung die Familie einer „riesige[n] knochige[n] Bedienerin mit weißem, den Kopf umflatterndem Haar“⁷⁶ überantwortet. Dieser Ekel-Profi scheint keine Berührungängste zu haben und nennt Gregors neue Existenzstufe bei dem Namen, der von der Familie bis dahin vermieden worden ist: „Komm mal herüber, alter Mistkäfer!“⁷⁷

Immer mehr verwandelt sich das Zimmer in einen Gegenort, eine Heterotopie⁷⁸, welche die Gesellschaft attackiert und deshalb verborgen werden muss: „Schmutzstreifen zogen sich die Wände entlang, hie und da lagen Knäuel von Staub und Unrat.“⁷⁹ Das Abjekt der Familie ist deutlich als Bewohner dieses Un-Ortes, wo alles was „nur im Augenblick unbrauchbar war“⁸⁰ deponiert wird, erkennbar und schleppt in seinem „verwahrlosende[n] Bestiarium“⁸¹ „Fäden, Haare, Speiseüberreste [...] auf seinem Rücken und an den Seiten mit sich herum“.⁸²

Gregors Ausbruch beim Violinspiel der Tochter markiert den Startpunkt seiner totalen Demütigung und Degradation zum Objekt. Wieder übertritt er die Schwelle seiner „Isolierungshaft“⁸³ in seinem schmutzigen „Zimmerkäfig“⁸⁴ und stört damit als wiederkehrendes Abjekt die Ordnung.⁸⁵ Die Zimmerherren, die sich bei den Samsas eingemietet hatten, erblicken ihn und weisen auf die „widerlichen Verhältnisse“⁸⁶ im Hause hin. Die Schwester verwandelt⁸⁷ den Menschen im Käferkörper vollends zum Ungeziefer: „Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es loszuwerden.“⁸⁸ Gregor wird mit diesem Urteil der Schwester zum Neutrum gemacht. Noch weniger als eine Kreatur wird er „vom Menschen übers Tier zur Sache“.⁸⁹ Die Entscheidung der Schwester, den Bruder zu beseitigen, macht Gregor zum „Bild-Zeichen der Vereinzelung und Vereinsamung“⁹⁰, zum maximal entrechteten, zum Paria.

Selbst der Vater besitzt noch Skrupel, den Sohn endgültig zu verdammen, doch die Schwester insistiert darauf, das Urteil zu vollstrecken: „Weg muß es [...] das ist das einzige Mittel, Vater. Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, dass es

75 Abraham: *Franz Kafka. Die Verwandlung*, S. 79.

76 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 175.

77 Ebd., S. 179.

78 Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Michel Foucault: *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 4: 1980-1988. Frankfurt a. M. 2005, S. 931-942.

79 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 177.

80 Ebd., S. 181.

81 Friedmann Harzer: *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*. Tübingen 2000, S. 129.

82 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 184.

83 Walter H. Sokel: „Von Marx zum Mythos. Das Problem der Selbstentfremdung in Kafkas ‚Verwandlung‘“. In: *Monatshefte* 73/1981, H. 1, S. 6-20, Zitat, S. 13.

84 Rudolf Kreis: *Die doppelte Rede des Franz Kafka. Eine textlinguistische Analyse*. Paderborn 1976, S. 109.

85 Julia Kristeva weist auf den regelbrechenden Charakter des Abjekten hin: „[...] das die Identität, das System, die Ordnung stört. Das keine Grenze, Orte und Regeln respektiert. (eigene Übersetzung, BW) „ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles.“ Kristeva: *Pouvoirs de l'honneur*, S. 12.

86 Ebd., S. 55.

87 Canetti: *Der andere Prozeß*, S. 76: „erst die Familie verwandelt Gregor Samsa, den Sohn, unwiderbringlich in einen Käfer. Aus dem Käfer wird im sozialen Zusammenhang ein Ungeziefer.“

88 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 189.

89 Heinz Politzer: *Franz Kafka. Der Künstler*. Frankfurt a. M. 1978, S. 131.

90 Fingerhut: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, S. 112.

Gregor ist.⁹¹ Gregors Quarantäne soll nun mit seiner Beseitigung beendet werden. Nicht Hass und Zerstörung sollen sein Schicksal werden, sondern klinisch-hygienische Separierung, wie sie einem ekelerregenden Objekt gebührt. Kolnai drückt diese „Mittellage“ zwischen Hass und Angst folgendermaßen aus: „Als ekelhaft wird immer ein Ding empfunden [...] das man weder vernichtet noch flieht, sondern vielmehr wegräumt.“⁹²

Um den Schandfleck der Familie Samsa zu entfernen, erkennt Gregor „dass er verschwinden müsse“ und er stirbt in absoluter Einsamkeit: „Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.“⁹³ Der traurige Tod Gregors und dessen Leichnam, der „vollständig flach und trocken“⁹⁴ von der ruppigen Bedienerin gefunden wird, erwecken nun eher Mitleid als Ekel. Der Umgang, der dem Toten zu Teil wird, ekelt den Leser schon eher an, wenn die Bedienerin der Familie sein Ableben lautstark verkündet: „Sehen Sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt!“⁹⁵ Sie bekräftigt den Familienangehörigen auch noch einmal, dass „darüber, wie das Zeug von nebenan weggeschafft werden soll, [...] sie sich keine Sorgen machen [sollten]. Es ist schon in Ordnung.“⁹⁶

Mit der Überwindung der drohenden Kontamination des Käfers Gregor durch eine „ekelhafte Politik spurloser Reinigung und ‚Entsorgung‘ des Verworfenen“⁹⁷ scheint die familiäre Harmonie und die patriarchalische Ordnung der Familie wiederhergestellt. Das Abjekt ist verworfen, der Ausnahmezustand überwunden und der verunreinigende Störenfried endgültig durch seinen Tod von der Familie separiert.

Doch der scheinbar gebannte Ekel kehrt wieder in jedem Leseakt, welcher der *Verwandlung* zu Teil wird. Er übt eine „unbewußte Attraktion bis offene Faszination“⁹⁸ aus und seine Ambivalenz von Anziehung und Abstoßung bildet als „Lustekel“⁹⁹ eine ästhetische Basis der Kunst. Julia Kristeva geht sogar so weit, zu behaupten, die große Literatur der Moderne entfalte sich auf dem Gebiet, das die Abjektion absteckt, indem sie das Verworfene verwirft.¹⁰⁰ Ob die Faszination des Ekels so weit reicht, wäre zu untersuchen, dass er aber unabdingbar für die *conditio humana* ist, steht außer Frage: „Ich glaube, es gibt für den Menschen nichts Wichtigeres als zu erkennen, daß er dem, was ihn am meisten ekelt, [...] eng verbunden, ja ausgeliefert ist.“¹⁰¹

91 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 191.

92 Kolnai: „Der Ekel“, S. 525f.

93 Kafka: *Die Verwandlung*, S. 193f.

94 Ebd., S. 195.

95 Ebd., S. 194.

96 Ebd., S. 198.

97 Menninghaus: *Ekel*, S. 426.

98 Ebd., S. 14.

99 Ernst Seelig: „Die Ambivalenz der Gefühle im Zuge des Sexualerlebens“. In: *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 36/1930, S. 138-150, Zitat S. 150.

100 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreurs*, S. 25. „La grande littérature moderne se déploie sur ce terrain-là: Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Céline...“.

101 Georges Bataille: *Collège de Sociologie. 5 février*. In: Georges Bataille: *Œuvres complètes*. Bd. 2: *Écrits posthumes 1922-1940*. Paris 1970, S. 319-333, Zitat S. 320. „En d'autres termes, je crois qu'il n'y a rien de plus important pour l'homme que de se reconnaître voué, lié à ce qui lui fait le plus horreur, à ce qui provoque son dégoût le plus fort.“ Übersetzung zitiert nach Menninghaus: *Ekel*, S. 485.

Die Lektüre von Kafka führt uns ins Zentrum des Ekel-Diskurses und vielleicht auch in das Zentrum unserer Kultur. Durch Kunst im Allgemeinen und Literatur im Besonderen wird es möglich, das Verworfenene mit Lust und ohne Sorge um Sanktionen zu umschreiben. Über die Transformation von Ekelhaftem in einen „formalen, d.h. ästhetischen Lustgewinn“¹⁰² wird der Leser in den Stand gesetzt, seine „eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen“¹⁰³. Literatur liefert uns also Lustgewinn, obwohl – oder besser gerade weil – sie den Ekel und andere ‚Perversionen‘ ins Zentrum ihrer Darstellung stellt. Sie erlaubt, den Ekel umzulernen, ihn dionysisch zu überwinden und kann auf diese Weise sogar zum Auslöser von Erkenntnis werden.¹⁰⁴ Im rauschhaften Zustand kann der Mensch einen „wahren Blick in das Wesen der Dinge“ werfen, sodass ihn im postdionysischen Zustand ein Ekel vor dem „Entsetzliche[n] oder Absurde[n] des Seins“¹⁰⁵ ergreift. „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag die Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“.¹⁰⁶

Franz Kafka hantiert meisterhaft mit dem vollständigen Arsenal der Ekel-Motive und ist nicht zuletzt deshalb einer der heilkundigen Zauberer des 20. Jahrhunderts.

102 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. 7: *Werke aus den Jahren 1906-1909*. Frankfurt a. M. 1966, S. 223.

103 Ebd.

104 Vgl. Friedrich Nietzsche: „Wir lernen den Ekel um!“ In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 9: *Nachgelassene Fragmente, Frühjahr-Herbst 1881*. München 1999, S. 461; „Ich hiess sie [die „rein artistische“ gegen die christliche Moral gerichtete, „Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens“] die dionysische.“ *Die Geburt der Tragödie*. In: *KSA*, Bd. 1, S. 19; „Es giebt sogar Fälle, wo zum Ekel sich die Bezauberung mischt“. *Jenseits von Gut und Böse*. In: *KSA*, Bd. 5, S. 44.

105 Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 57.

106 Ebd., S. 57.



TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · II/19

Theodor Fontane

*Sonderband
Dritte Auflage: Neufassung*



**Sonderband
Theodor Fontane**

Peer Trilcke (Hg.)
2019, 224 Seiten, € 34,-
ISBN 978-3-86916-796-1

Mit seinem Roman »Effi Briest« schuf er Weltliteratur, mit seinem Gedicht »Herr Ribbeck von Ribbeck im Havelland« steht er heute in den Schulbüchern.

In die Literaturgeschichte fand Theodor Fontane (1819–1898), Nachkomme hugenottischer Flüchtlinge, über Umwege. Hinterlassen hat er ein Werk, das erst als Kippfigur Kontur gewinnt: changierend zwischen Poesie und Journalismus, zwischen Unterhaltung und Hochkultur, zwischen Provinz und Metropole.

Anlässlich seines 200. Geburtstags entdeckt dieser Sonderband einen zwiespältigen Fontane – und einen Glücksucher auf der Schwelle zu jener Moderne, die sich um ihn herum sozial, medial und schließlich auch ästhetisch entfaltete.

et+k

edition text+kritik · 81673 München · www.etk-muenchen.de