

# literatur für leser

# 18

# 1

41. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Fabian Hutmacher · Im Dickicht der Erinnerungen: Deutungsversuche einer Kindheitserinnerung aus Goethes *Dichtung und Wahrheit*

Eugen Wenzel · Die erotische Dimension des Werkes Richard Wagners

Hamid Tafazoli · „Die Welt ist einmal, wie sie ist“. Literarische Konzeptionen gesellschaftlicher Ordnung und individueller Liebe in Fontanes Romanen

Jörg Petersen · „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“ Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans

Hartmut Vollmer · Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag*

Bärbel Lücke · Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Zu Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*



PETER LANG

# Inhaltsverzeichnis

## Fabian Hutmacher

Im Dickicht der Erinnerungen: Deutungsversuche einer Kindheitserinnerung  
aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* \_\_\_\_\_ 1

## Eugen Wenzel

Die erotische Dimension des Werkes Richard Wagners \_\_\_\_\_ 19

## Hamid Tafazoli

„Die Welt ist einmal, wie sie ist“. Literarische Konzeptionen gesellschaftlicher  
Ordnung und individueller Liebe in Fontanes Romanen \_\_\_\_\_ 33

## Jörg Petersen

„Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“  
Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans \_\_\_\_\_ 49

## Hartmut Vollmer

Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag* \_\_\_\_\_ 59

## Bärbel Lücke

Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Die Dialektik von Erinnern  
und Vergessen, Verdrängen und Verschweigen im Lichte von Allegorie,  
Symbol, Parodie und Dekonstruktion: Zu Frank Witzels Roman  
*Direkt danach und kurz davor* \_\_\_\_\_ 69

## 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, Fehlerstraße 8, 12161 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.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Gesamtverzeichnis der Beiträge

### Heft 1

#### 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

### Heft 2

#### Joela Jacobs und Isabel Kranz

Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen \_\_\_\_\_ 85

#### Tove Holmes

„Beweglich und bildsam“: Goethe, Plants, and Literature \_\_\_\_\_ 91

#### Helga G. Braunbeck

Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der  
Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos* \_\_\_\_\_ 107

#### Anna-Lisa Baumeister

Herder's *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique \_\_\_\_\_ 127

#### Johannes Wankhammer

Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees: On Peter  
Wohlleben's Rhetoric \_\_\_\_\_ 139

**Carla Swiderski**

Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domin's *Das zweite Paradies* \_\_\_\_\_ 153

**Vera Kaulbarsch**

„Apparent Life“: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin \_\_\_\_\_ 167

**Barbara Thums**

*fleurs*: Friederike Mayröckers Blumensprache \_\_\_\_\_ 185

**Heft 3****Brigitte Prutti**

Editorial: Literary Vienna/Literarisches Wien \_\_\_\_\_ 201

**Marc Lacheny**

„Die gute alte Zeit und das gute alte Wien gehören zueinander wie ein Paar Eheleute.“ (Heinrich Laube). Alt-Wien in der österreichischen Literatur von 1850 bis 1930: Die Stadt, die niemals war? \_\_\_\_\_ 205

**Imke Meyer**

Gender and the City: Schnitzler's Vienna around 1900 \_\_\_\_\_ 219

**Ruth V. Gross**

Hermann Leopoldi: Vienna's "*Großer Bernhardiner*" \_\_\_\_\_ 233

**S. Kye Terrasi und André Schütze**

Eine Psychogeographie des Verlustes: Wien in Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* \_\_\_\_\_ 243

**Birthe Hoffmann**

Heldenplatz revisited. Wien als (un)mögliche Heimat bei Thomas Bernhard und Robert Schindel \_\_\_\_\_ 261

**Susanne Hochreiter**

Raue Kanten, graue Ränder. Wien in Lyrik und Lied \_\_\_\_\_ 277

**Sabine Wilke**

Performing States-Of-In-Between: Dogs, Parrots, and Other Humans in Recent Austrian Performances \_\_\_\_\_ 295

## Im Dickicht der Erinnerung: Deutungsversuche einer Kindheitserinnerung aus Goethes *Dichtung und Wahrheit*

### Der Mensch als Geschichtenerzähler

Wenn wir von uns selbst erzählen, dann erzählen wir Geschichten. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass wir Dinge erfinden, aber allein aufgrund der Tatsache, dass wir aus der Fülle dessen, was uns tagtäglich zustößt, das herauschälen müssen, was wir für erinnerns- und berichtenswert halten, werden wir zu Interpreten unserer selbst. Wir erzählen aber auch, weil die reine Aufzählung von Fakten uns die Frage nach dem *Wie* und *Warum* unseres Tuns nicht zu beantworten vermag. Indem wir erzählen, wird aus einer Aneinanderreihung von Erlebnissen eine kohärente *Lebensgeschichte*, ein biographischer Gesamtentwurf, der sich nachzeichnen und verstehen lässt. Solche Lebensgeschichten sind freilich keine statischen Gebilde: Sie ändern sich mit der Zeit – weil wir uns ändern, weil unser vergangenes Ich die eigene Biographie anders interpretiert als unser gegenwärtiges Ich, weil uns heute andere Dinge wichtig sind als sie es gestern waren oder morgen sein werden. Aber nicht nur das: Auch die gegenwärtige Version unseres biographischen Gesamtentwurfs ist flexibel. Je nachdem, wem wir von uns erzählen, werden wir Anpassungen vornehmen, manches aussparen und anderes besonders ausführlich abhandeln. Bei alledem bewegen wir uns nicht im luftleeren Raum, sondern in einem spezifischen kulturellen Kontext, der unsere Erzählungen formt. In jeder Kultur gibt es bestimmte Arten von Erzählungen, die man gerne hört – und solche, die als verpönt gelten. Was eine gute Geschichte ist, hängt von den Normen und Werten einer Gesellschaft ab. Selbstverständlich muss man diese Konstruktionsvorschriften nicht sklavisch befolgen. Man kann sie auch hintergehen, sich gegen sie auflehnen. Aber selbst in diesem Fall kommt man nicht umhin, sie zur Kenntnis zu nehmen und sich zu ihnen zu verhalten – und sei es nur, um gegen sie zu rebellieren. Das sind – knapp zusammengefasst – die Überlegungen des amerikanischen Psychologen Dan P. McAdams zu der Frage, welche Prinzipien Menschen bei der Erzählung ihres eigenen Lebens leiten.<sup>1</sup> Was aber bedeuten diese Erkenntnisse der narrativen Psychologie für die Interpretation autobiographischer literarischer Texte?

Der ‚Tod des Autors‘<sup>2</sup> ist nicht ohne Grund verkündet worden: Nur weil ein Autor beim Schreiben eine bestimmte Intention hatte, heißt das nicht, dass sich die Bedeutung seines Textes in dieser Intention erschöpft. Ja, noch mehr: Man muss

---

1 Dan P. McAdams: "Personal Narratives and the Life Story". In *Handbook of Personality: Theory and Research*. Hrsg. v. Oliver P. John, Richard W. Robins und Lawrence A. Pervin. New York 2008, S. 242-262.

2 Roland Barthes: „Der Tod des Autors“. In *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. v. Fotis Jannidis. Stuttgart 2000, S. 185-193.

die Intention nicht einmal kennen, um sich eine eigene Interpretation erarbeiten zu können. Der Text spricht für sich – und zu unterschiedlichen Zeitpunkten und aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet spricht er unter Umständen sehr verschiedene Sprachen. Literarische Texte lassen sich keiner finalen Deutung zuführen. Sie sind und bleiben offen für neue Interpretationen, neue Annäherungen, neue Sichtweisen. Das gilt auch für autobiographische Erzählungen, könnte man flankiert von den Ideen der narrativen Psychologie ergänzen: Was in unserem Leben geschieht, hat keine feststehende Bedeutung. Es bekommt seine Bedeutung erst durch unsere Interpretation. Diese Bedeutung kann sich wandeln und sie kann aus der Sicht unterschiedlicher Interpreten unterschiedlich ausformuliert werden. Insofern wären die Prinzipien autobiographischen Erzählens der narrativen Psychologie im Grunde lediglich eine Widerspiegelung dessen, was im Rahmen literaturwissenschaftlicher Textanalyse schon länger als gesetzt gilt.

Ganz so einfach ist es nicht. McAdams'-Prinzipien weisen auf einen weiteren wichtigen Punkt hin: Selbst wer sich für die Intention eines Autors interessiert und wissen möchte, welche Bedeutung eine Episode für den Verfasser eines autobiographischen Textes hat, muss umsichtig vorgehen. Autobiographische Erlebnisse haben nämlich mindestens eine doppelte Bedeutung: eine Bedeutung *im Moment des Erlebens* und eine Bedeutung *im Moment des Erinnerns*. Diese beiden Bedeutungen müssen nicht in eins fallen. Die Motive, die jemand seinem Handeln im Augenblick des Handelns zuschreibt, können sich von jenen unterscheiden, die man in der Rückschau für wirkmächtig hält. Und: Wird das Ereignis zu unterschiedlichen Zeitpunkten erinnert, können weitere Bedeutungsebenen, weitere Interpretationen hinzukommen. Die sich daraus ergebende Komplexität und vielleicht sogar Widersprüchlichkeit ist kein Problem: Sie entspricht der Vieldeutigkeit menschlichen Verhaltens und Erlebens.

Auch das ist eine wichtige Erkenntnis: Die Rede von der grundsätzlichen Bedeutungsoffenheit literarischer Texte ist kein Phänomen des akademischen Elfenbeinturms, das mit dem ‚echten‘ Leben nichts zu tun hat. Nicht nur literarische Texte im Allgemeinen und autobiographische Texte im Besonderen sind bedeutungsoffen, auch unser aller Erleben und Erinnern bleibt verschiedenen Interpretationen und Wahrnehmungen zugänglich. Die Analyse literarischer Texte ist demzufolge mehr als bloßer Selbstzweck: Sie bietet eine Möglichkeit, die verschiedenen Antriebe und Motive menschlichen Verhaltens sichtbar zu machen und sie lädt dazu ein, den Menschen als das komplexe Wesen wahrzunehmen, das er ist.

Angesichts des Gesagten sollte man von einer bestimmten Interpretation eines autobiographischen Textes nicht *behaupten*, sie sei der Schlüssel zur Wahrheit, man sollte es aber auch nicht *erwarten*. Wenn es so etwas wie eine ‚Wahrheit‘ überhaupt gibt, so liegt sie wahrscheinlich eher im vielstimmigen Miteinander des Widersprüchlichen als in einer erzwungenen Vereindeutigung. Ambiguität lässt sich nicht immer beseitigen, bisweilen muss man sie aushalten – zumindest dann, wenn man sich die Dinge nicht einfacher machen möchte, als sie sind.<sup>3</sup> Gleichwohl sollte Multiperspektivität nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden: Selbstverständlich lässt sich nicht jede Deutung plausibilisieren, selbstverständlich ist nicht jede Interpretation irgendwie

---

**3** Siehe dazu: Thomas Bauer: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Ditzingen 2018.

zutreffend. Und selbstverständlich lässt sich über die Gewichtung einzelner Aspekte streiten. Unterschiedliche Akzentuierungen aber ändern nichts an der Grundtatsache, dass sich das Problem verschiedener Interpretation nicht beheben lässt, ja, dass es sich bei genauerer Betrachtung nicht einmal um ein Problem handelt. Die Festlegung auf einen Blickwinkel könnte die Vielschichtigkeit der Realität niemals adäquat abbilden. Der Reiz interpretatorischer Polyphonie soll hier beispielhaft an Goethes frühester Kindheitserinnerung erfahrbar gemacht werden. Dabei geht es nicht darum, dem ohnehin gut gefüllten Buch verschiedener Deutungen ein weiteres Kapitel hinzuzufügen, sondern vielmehr darum, erfahrbar zu machen, dass die narrative Psychologie einen innovativen Ordnungsrahmen für die Systematisierung verschiedener Interpretationsansätze bieten kann. Der Grat zwischen vereindeutigender Unterkomplexität und interpretatorischer Beliebigkeit ist schmal, aber man kann auf ihm wandeln. Und wenn man auf ihm wandelt, erhält man im konkreten Fall einen vertieften und zugleich systematisierten Blick auf Goethes früheste Kindheitserinnerung, in der wie in einem Mikrokosmos neben allgemeinmenschlichen Fragestellungen schon die Konturen seines Lebens und Schreibens ablesbar sind.

### Goethes autobiographisches Schreiben

Goethe ist – salopp formuliert – ein gelehriger Schüler der narrativen Psychologie und der Erzählprinzipien nach McAdams. Die Schilderung des eigenen Lebens sei nicht möglich, „ohne die Rückerinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen“<sup>4</sup>, schreibt er an König Ludwig I. von Bayern. Der Autobiograph komme nicht umhin, „das dichterische Vermögen auszuüben“<sup>5</sup>. Autobiographie ist immer auch Autofiktion, die eine Bedeutungskonstruktion im Moment des Erinnerns erfordert.<sup>6</sup> Goethe war sich dessen bewusst, seine Leser nicht immer. Allein schon der Titel seiner Autobiographie – *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* – gab manchen Anlass zu der Hoffnung, dort würden nun endlich die den literarischen Werken zugrundeliegenden wahren Begebenheiten enthüllt: Welche Angebetete war denn nun das Vorbild für Werthers Lotte? Wie viel Faustisches steckt in Goethe selbst? Natürlich ist das zu kurz gedacht: Es handelt sich um „Mißverständnisse – nicht nur über das Wesen dichterischer Wahrheit, sondern auch über die Gattung des Biographischen bei Goethe: Sie gehört selbst zur Dichtung.“<sup>7</sup> Der Fehler ist doppelter Natur: Zum einen wäre es verfehlt, die Bedeutung literarischer Texte auf die biographischen Parallelen im Leben des Autors reduzieren zu wollen; und zum anderen ist diese Biographie, mit der man den literarischen Text abgleicht, selbst nichts Feststehendes, sondern etwas Konstruiertes – auch ein literarischer Text eben.

Dieses Prinzip wird bereits auf den ersten Seiten der Goethe'schen Autobiographie deutlich. Oder besser: direkt mit den ersten Sätzen. Goethe beginnt mit seiner

4 Johann Wolfgang Goethe: „An den König Ludwig I. von Bayern“. In: *Weimarer Ausgabe*. 133 Bde., Weimar 1887-1919, IV 50, S. 59-65, S. 61.

5 Ebd.

6 Martina Wagner-Egelhaaf: „Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft“. In: *B/OS* 23/2010, 188-200.

7 Peter Matussek: „Goethes Lebens-Erinnerungen“. In: *NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Hrsg. v. Hans-Werner Ingensiep und Richard Hoppe-Sailer. Ostfildern 1996, S. 135-167, S. 136.

Geburt. Da Goethe nicht Oskar Matzerath ist, beginnt er mit einem Ereignis, an das er keine Erinnerung haben kann. Anders gesagt: Es hat im Moment des Erlebens keine Bedeutung. Was er beschreibt, ist aus den Erinnerungen anderer wenn nicht zusammengeklaut, so doch zusammengeklaut. Goethes Autobiographie geht über den ihm zur Verfügung stehenden Gedächtnisraum hinaus. Aber nicht nur das fällt auf. Es fällt auch auf, *wie* Goethe von seiner Geburt berichtet:

Am 28. August 1749, mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und culminirte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig; nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen.<sup>8</sup>

Diese Schilderung ist zumindest in Teilen nachweislich falsch: „Goethe ist weder mit dem zwölften Glockenschlag auf die Welt gekommen, noch war am Tage seiner Geburt Vollmond.“<sup>9</sup> Und obwohl Goethe durchaus ein Kenner der Astrologie war, entbehren seine diesbezüglichen Angaben jeglicher Grundlage.<sup>10</sup> Das ist aller Wahrscheinlichkeit nach kein Flüchtigkeitsfehler, keine Nachlässigkeit Goethes: Es ist Kompositionsprinzip, Teil der Bedeutungskonstruktion im Moment des Erinnerns. Goethe deutet nicht die Zeichen, er passt die Zeichen seiner Deutung an. Aus Erinnertem wird Erzähltes – einerseits. Andererseits wird auch das Erzählte zum Erinnerten: „Goethes Lebenserinnerungen sind weder Andacht noch Gedächtnis; ihre Authentizität beruht nicht auf Frömmigkeit oder Faktentreue, sondern auf sinngebender Gestaltung.“<sup>11</sup>

Dichtung und Wahrheit: Der Titel ist Programm – aber auf eine andere Art und Weise, als man zunächst meinen mag. Es geht nicht um die Wahrheit hinter der Dichtung Goethes, um den Menschen hinter der öffentlichen Maske des Künstlers. Die Betonung liegt auf der Konjunktion. Dichtung *und* Wahrheit sind Zwillinge. In Goethes Dichtung mag die Wahrheit seines Lebens stecken, teilweise wenigstens und sofern es eine solche gibt; vor allem aber steckt in der scheinbaren biographischen ‚Wahrheit‘ eine ganze Menge Dichtung. Wichtiger als die Zusammenstellung einer faktentreuen Chronik ist Goethe die Erzählung einer kohärenten Geschichte seines Lebens. Man sollte vielleicht hinzufügen: einer kohärenten *öffentlichen* Geschichte seines Lebens. Dementsprechend wird aus Goethes Werk ein Text „zwischen zwei Gattungen“<sup>12</sup>, zwischen autobiographischem Projekt und fiktionalem Text mit poetologischer Zielrichtung.

---

8 Johann Wolfgang Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*. In: *Weimarer Ausgabe*, 133 Bde., Weimar 1887-1919, I 26, S. 11.

9 Matussek: „Goethes Lebens-Erinnerungen“, S. 137.

10 Carl Heinrich Müller: „Goethes Horoskop“. In *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 1905, S. 117-143, S. 118 und S. 128.

11 Matussek: „Goethes Lebens-Erinnerungen“, S. 137.

12 Gabriele Blod: *Lebensmärchen. Goethes Dichtung und Wahrheit als poetischer und poetologischer Text*. Würzburg 2003, S. 11.

Das Spannungsverhältnis zwischen Dichtung und Wahrheit lässt sich auch an einer anderen Episode aus der Goetheschen Autobiographie illustrieren. Goethe beginnt die Erzählung seiner Kinderjahre mit einem Diktum:

Wenn man sich erinnern will, was uns in der frühesten Zeit der Jugend begegnet ist, so kommt man oft in den Fall, dasjenige, was wir von andern gehört, mit dem zu verwechseln, was wir wirklich aus eigener anschauernder Erfahrung besitzen.<sup>13</sup>

Es folgt eine Schilderung seines Elternhauses, das in Goethe den Eindruck von Freiheit und Geräumigkeit hinterließ: Es war weitläufig und über große Fenster und Türen mit der Außenwelt verbunden. In Goethes Worten: „Man fühlte sich frei, indem man mit dem Öffentlichen vertraut war.“<sup>14</sup> Auf diese Beschreibung folgt unmittelbar die von seiner Familie überlieferte Erinnerung an eine von Goethes „Eulenspiegeleien“<sup>15</sup>. Aus einer Anwandlung heraus wirft der kleine Johann Wolfgang Geschirr aus dem Fenster und freut sich daran, „daß es so lustig zerbrach“.<sup>16</sup> Angefeuert von den Nachbarskindern, die ihm zurufen, er solle noch mehr Geschirr aus dem Fenster werfen, räumt er die halbe Küche leer, ehe ihm jemand Einhalt gebietet. Goethe konstatiert: „Das Unglück war geschehen, und man hatte für so viel zerbrochne Töpferware wenigstens eine lustige Geschichte“<sup>17</sup>.

Die Deutung, die Goethe hier anbietet, ist angenehm einfach: Da möchte uns jemand mit einem unterhaltsamen, im Grunde aber belanglosen Schwank aus seiner Jugend amüsieren und dem Leser ein Schmunzeln entlocken. Nicht mehr und nicht weniger. Daran ist etwas Wahres: Die Episode *ist* amüsant, eine „humorvoll-realistische Anekdote“<sup>18</sup>. Aber wer sich noch einmal vor Augen führt, dass Goethe schon in den ersten Zeilen seiner Autobiographie über die unbestreitbaren Fakten des Erlebten hinausgeht und die symbolische Dimension der vorhandenen Fakten nutzt, um ein öffentliches Bild seiner selbst zu konstruieren, sollte sich nicht vorschnell mit dieser nonchalanten Erklärung zufriedengeben. Möglich und nötig ist anknüpfend an die obigen Überlegungen zweierlei: Ein Nachdenken darüber, welche Bedeutung das Erlebnis aus der Sicht des sich rückblickend erinnernden Goethe haben könnte und ein Nachdenken darüber, was den jungen Goethe im Augenblick des Handelns zu seinem Tun bewog.

## Auf Freuds Couch: Von magischen Handlungen und Beseitigungsphantasien

Die erste ausführliche Deutung der Kindheitsepisode aus *Dichtung und Wahrheit* stammt von Sigmund Freud: Die scheinbare Bedeutungslosigkeit kommt ihm

13 Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*, S. 12.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 13.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 14.

18 Erich Trunz: „Anmerkungen des Herausgebers zu Goethes ‚Faust‘“. In: *Hamburger Ausgabe*. Bd. 3. Hamburg 1955, S. 461-647, S. 634.

merkwürdig vor – wie allgemein in der Psychoanalyse das vordergründig Harmlose als besonders verdächtig gilt und sich dem Vorwurf erwehren muss, etwas Verbotenes verbergen zu wollen.<sup>19</sup> Das gilt selbstverständlich auch für Kindheitserinnerungen:

Es sollte nicht gleichgültig oder bedeutungslos sein, welche Einzelheit des Kindheitslebens sich dem allgemeinen Vergessen der Kindheit entzogen hatte. Vielmehr durfte man vermuten, daß dies im Gedächtnis Erhaltene auch das Bedeutsamste des ganzen Lebensabschnittes sei, und zwar entweder so, daß es solche Wichtigkeit schon zu seiner Zeit besessen oder anders, daß es sie durch den Einfluß späterer Erlebnisse nachträglich erworben habe.<sup>20</sup>

So schreibt es Freud in seinem Aufsatz über *Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit*. In psychoanalytischem Jargon gesprochen ist hier von *Deckerinnerungen* die Rede – Erinnerungen, die etwas Unerwünschtes, eine verbotene Seelenregung unter dem Mantel der Unverfänglichkeit verbergen. Ohne dies explizit zu machen, versucht Freud also eine Annäherung hinsichtlich der *Bedeutung im Moment des Erlebens*. Es geht ihm um die geheimen Seelenregungen des jungen Goethe. Nun habe Goethe leider nicht auf seiner Couch gelegen, so Freud in seinem Aufsatz, die Deutung der geschilderten Episode sei daher erschwert gewesen. Erst die inhaltliche Deckungsgleichheit mit der Geschichte eines seiner Patienten, der als Kind ebenfalls Geschirr aus dem Fenster befördert hatte, bringt Freud auf eine Idee: Dieser Patient nämlich war von „Eifersucht auf den nachgeborenen Bruder“<sup>21</sup> zerfressen gewesen. Grund genug, sich die Geschwisterkonstellation im Hause Goethe näher anzusehen. Goethe und seine Schwester Cornelia seien „die ältesten Überlebenden einer größeren, recht hinfalligen Kinderreihe“<sup>22</sup> gewesen, stellt Freud fest. Die eineinviertel Jahre jüngere Cornelia schließt er als Objekt der Eifersucht sogleich aus: „Man weiß, daß Kinder, wenn ihre Leidenschaften erwachen, niemals so heftige Reaktionen gegen die Geschwister entwickeln, welche sie vorfinden, sondern ihre Abneigung gegen die neu Ankommenden richten.“<sup>23</sup> Sprich: Der Abstand zwischen Goethes und Cornelias Geburt ist zu gering, Cornelia ist von Anfang natürlicher Teil seiner Umwelt. Das gilt für den dreieinviertel Jahre jüngeren Herrmann Jakob ebensowenig wie für die rund fünf Jahre jüngere zweite Schwester. Da diese Schwester bereits im Alter von gut einem Jahr verstarb, der Bruder aber immerhin sechs Jahre alt wurde, hält Freud ihn für den wahrscheinlicheren Auslöser der Eifersucht. Inwiefern aber ist das Hinauswerfen des Geschirrs, „jene Schlimmheit“<sup>24</sup>, als Eifersuchtsgeste zu interpretieren? Freud gibt Antwort: „Wir könnten uns also die Meinung bilden, das Geschirrhinauswerfen sei eine symbolische, oder sagen wir es richtiger: eine *magische* Handlung, durch welche das Kind [...] seinen Wunsch nach Beseitigung des störenden Eindringlings zu kräftigem Ausdruck bringt.“<sup>25</sup> Besondere Bedeutung hat

---

19 Michael Rutschky: *Lektüre der Seele. Eine historische Studie über die Psychoanalyse der Literatur*. Frankfurt/M. 1981, S. 89.

20 Sigmund Freud: „Eine Kindheitserinnerung aus ‚Dichtung und Wahrheit‘“. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hrsg. v. Anna Freud. 19 Bde., Band 12, London 1940-1987, S. 13-26, S. 17.

21 Ebd., 18.

22 Ebd., S. 19.

23 Ebd., S. 20.

24 Eduard Hitschmann: „Psychoanalytisches zur Persönlichkeit Goethes“. In: *Imago*, 30/1 (1932), S. 42-66, hier S. 52.

25 Freud: „Eine Kindheitserinnerung aus ‚Dichtung und Wahrheit‘“, S. 21.

für Freud in diesem Kontext das *Hinauswerfen* des Geschirrs aus dem Fenster, durch das es nicht nur kaputt geht, sondern gleichsam aus der eigenen Welt verschwindet. Und was für das Geschirr gilt, gilt im übertragenen Sinne auch für den Bruder: „Das neue Kind soll *fortgeschafft* werden“<sup>26</sup>. Dass der Bruder schließlich tatsächlich stirbt, ist dann ein narzisstischer Triumph, den Goethe an den Beginn seiner Autobiographie rückt.<sup>27</sup> Die Botschaft, die Goethe mit seiner Geschichte laut Freud transportiert, ist demnach die folgende:

Ich bin ein Glückskind gewesen; das Schicksal hat mich am Leben erhalten, obwohl ich für tot zur Welt gekommen bin. Meinen Bruder aber hat es beseitigt, so daß ich die Liebe der Mutter nicht mit ihm zu teilen brauchte.<sup>28</sup>

Freud vermutet, dass Goethe diese geheime Bedeutung der geschilderten Kindheits-episode nicht bewusst gewesen sei, schließlich schreibe er explizit zur Begründung seines kindlichen Handelns, bei dem gewöhnlich-braven Spiel mit dem Geschirr habe „weiter nichts [...] heraus kommen“<sup>29</sup> wollen – und so habe er eben angefangen, sich desselben durch das Fenster zu entledigen. Diese Arglosigkeit lasse sich, so Freud, „ohne Zwang als Geständnis deuten, daß ihm ein wirksames Motiv des Handelns zur Zeit der Niederschrift und wahrscheinlich auch lange Jahre vorher nicht bekannt war.“<sup>30</sup> Damit ist der Übergang von der Bedeutung im Moment des Erlebens zur Bedeutung im Moment des Erinnerns geschafft, wobei für Freud die letztere eine Fortschreibung der ersteren zu sein scheint: Sehnte sich der junge Goethe nach dem Verschwinden des Bruders, kann der gealterte Goethe das durch dessen Tod tatsächlich eingetretene Verschwinden als persönlichen Triumph auskosten und als Bestätigung der besonderen Rolle empfinden, die ihm das Schicksal zugewiesen hat.

Trotz einiger grundsätzlich zustimmender Äußerungen<sup>31</sup> wird Freuds Deutung in der Literatur zwiespältig bis kritisch beurteilt. Freuds Aufsatz teilt damit das Schicksal der Gesamtheit seiner Schriften: Gut zu lesen sei das ja alles und den Thesen eine gewisse intuitive Plausibilität nicht abzuspochen, heißt es da oft sinngemäß. Bei genauerer Betrachtung erweise sich die scheinbar elegante Freilegung der tieferen Schichten der menschlichen Psyche aber bestenfalls als kreative Spekulation. Da ließe sich dann beispielsweise darauf hinweisen, dass Freud seine Erkenntnisse in einem sehr speziellen historisch-gesellschaftlichen Biotop gewann: im Wien des ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. Sein Versuch, von diesem Biotop auf allgemeinemenschliche Gesetzmäßigkeiten zu extrapolieren, ist aufgrund dessen nicht grundsätzlich zum Scheitern verurteilt, aber zumindest mit erheblichen Risiken verbunden. Nur weil sich das Hinauswerfen des Geschirrs bei Freuds Patient als Eifersuchtsgeste interpretieren lässt und obwohl ihm in der Folge zwei weitere, ähnlich gelagerte Fälle zugetragen werden, bedeutet

**26** Ebd., S. 22.

**27** Astrid Lange-Kirchheim: „Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit“. In: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Hans-Martin Lohmann und Joachim Pfeiffer. Stuttgart 2013, S. 203-204, hier S. 203.

**28** Freud: „Eine Kindheitserinnerung aus ‚Dichtung und Wahrheit‘“, S. 26.

**29** Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*, S. 13.

**30** Freud: „Eine Kindheitserinnerung aus ‚Dichtung und Wahrheit‘“, S. 19.

**31** Siehe: Charles Kligerman: „Goethe. Sibling Rivalry and Faust“. In: *Psychoanalytic Inquiry*, 4/4 (1984), 555-571, sowie Rolf Tiedemann: „Zu Freuds ‚Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit‘“. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse* (1988), 257-266.

das nicht automatisch, dass dieselbe Deutung auch auf eine Szene zutreffen muss, die sich etwa 150 Jahre früher in Frankfurt zugetragen hat. Es ließe sich auch anmerken, dass sich die Deutung der Kindheitsepisode als Beseitigungsphantasie auf sehr wenige empirische Daten stützt und dass diese sehr frei und selektiv interpretiert werden, „typisch für Freuds lockeren Umgang mit Beweismitteln“<sup>32</sup>. Man könnte Freud sogar einen Kategorienfehler unterstellen und argumentieren, ihm sei ganz offenkundig entgangen, dass Goethes auf Veröffentlichung angelegte autobiographische Einlassungen zu analysieren etwas qualitativ anders ist, als sich mit den Lebensumständen eines Menschen auseinanderzusetzen, der sich aus psychischem Leidensdruck auf die Couch legt und sein Herz in der Hoffnung ausschüttet, dass es ihm bald besser gehen wird. Sprich: Anstatt anzunehmen, dass Goethe hier etwas von sich gibt, das der psychoanalytischen Klarsicht bedarf, könnte man auch vermuten, dass Goethe sich an dieser Stelle durchaus selbst durchsichtig ist, dass er also umgekehrt seinen Lesern eine Rätselaufgabe stellt. Die Deckerinnerung wäre folglich höchstens eine *scheinbare* Deckerinnerung, eher absichtsvolles Doppelspiel denn zu durchleuchtender Seelenabgrund.

Diese und ähnliche Kritikpunkte müssen ins Leere laufen. Sie alle behaupten schlussendlich, Freud habe es sich zu einfach gemacht, er habe einen zu großen Bogen geschlagen oder bestimmte Randbedingungen nicht mit berücksichtigt. Aber wie sollte es auch anders sein? Nimmt man den Gedanken ernst, dass auch und gerade autobiographische Texte bedeutungs offen sind, kann man eigentlich kein anderes Resultat erwarten: Selbstverständlich hat Freud nicht den endgültigen Schlüssel zur Dechiffrierung der Kindheitsepisode aus *Dichtung und Wahrheit* gefunden; selbstverständlich legt er nur *eine* Lesart vor und selbstverständlich bleibt diese Lesart unvollständig, wenn sie nicht durch andere Lesarten ergänzt wird. Fruchtbare als der Versuch, andere Deutungen *gegen* jene Freuds zu stellen, ist deshalb das Bemühen, seine Deutung durch andere Deutungen einzurahmen. Für dieses Unterfangen bieten die Erkenntnisse der narrativen Psychologie einen differenzierten Ordnungsrahmen. Anders als Freud, der gedanklich nicht zwischen der Bedeutung im Moment des Erlebens und der Bedeutung im Moment des Erinnerns trennt, sondern beide Dimensionen als zwei Seiten derselben Medaille betrachtet, lassen sich andere Deutungsversuche entlang dieser beiden Pole entwickeln.

### **Auf der Spielwiese der Deutungen: Der Moment des Erlebens**

Die Antworten auf die Frage danach, was den jungen Goethe zum Hinauswerfen des Geschirrs bewegte, fallen sehr unterschiedlich aus und reichen vom Auskosten kindlicher Sinnesfreuden über die Instrumentalisierung des Hinauswerfens als symbolisches Spiel bis hin zu geschwisterlichen Eifersuchtsszenarien und dem Wunsch nach Aufmerksamkeit. Nehmen wir uns diese Überlegungen nacheinander vor.

---

<sup>32</sup> Douwe Draaisma: *Warum das Leben schneller vergeht, wenn man älter wird. Von den Rätseln unserer Erinnerung*. München 2012, S. 32.

## Sinnesfreuden

Kinder erschließen sich die Welt über ihre Sinne. Ehe sie sich ihren eigenen Gedankenkosmos zusammenschmieden können, müssen sie Erfahrungen machen – sinnliche Erfahrungen. Deshalb möchten sie sich im Kleinkindalter alles in den Mund stecken, was man nicht rechtzeitig vor ihnen in Sicherheit bringt, deshalb wollen sie alles anfassen, berühren, betasten, deshalb verfolgen sie wie gebannt alles Neue und Unbekannte. Goethes Schilderung steckt voller sinnlicher Erlebnisse: Er nimmt das Geschirr in die Hand, wirft es aus dem Fenster und lässt es so aus seinem Sichtfeld verschwinden – woraufhin kurze Zeit später das Geräusch zersplitternden Porzellans erklingt, untermalt von den Anfeuerungen der Nachbarskinder, die seine Darbietung goutieren. Man kann sich leicht vorstellen, dass ein Kind von dieser Abfolge der Ereignisse und den mit ihnen verbundenen sensorischen Eindrücken fasziniert ist. Könnte es also nicht sein, dass der junge Goethe sich hier ein unschuldiges Vergnügen erlaubt, und zwar ohne weitere Hintergedanken, einfach weil es ihm ein sinnliches Wohlbefinden verschafft, ihm eine Möglichkeit intensiver Weltwahrnehmung bietet? Diese Möglichkeit hatte bereits Freud erwogen, zugestanden – und gleich wieder beiseitegeschoben, weil sie seiner Meinung nach nicht den Kern der Sache traf:

Wir brauchen das Vergnügen des Kindes beim Zerschellen der Gegenstände nicht zu bestreiten; wenn eine Handlung bereits an sich lustbringend ist, so ist dies keine Abhaltung, sondern eher eine Verlockung, sie auch im Dienste anderer Absichten zu wiederholen.<sup>33</sup>

Freud ist diese Deutung also zu wenig, vielleicht auch zu *unschuldig*. Diese unterschwellig mitschwingende Wertung muss man nicht mitgehen, um ihm in seinem grundsätzlichen Punkt dennoch Recht zu geben: Ebenso, wie es vereinfachend wäre, die psychoanalytische Deutung absolut zu setzen, wäre es vereinfachend, in der Kindheitsepisode aus *Dichtung und Wahrheit* nur das sinnliche Vergnügen am Werk sehen zu wollen. Damit sind wir wieder bei der Kernthese dieses Aufsatzes angelangt: dass es aufschlussreicher ist, verschiedene prima facie plausible Deutungen nebeneinander zu stellen und sie gemeinsam gelten zu lassen, als die eine gegen eine andere ins Feld zu führen.

## Symbolisches Spiel

Das Geschirr, das der junge Goethe aus dem Fenster wirft, ist für Freud ein Symbol. Es steht seiner Auffassung nach – wie erwähnt – für den Bruder, der aus dem Leben verschwinden und beseitigt werden soll. In Auseinandersetzung mit einem anderen Text Freuds hat Anne Alvarez herausgearbeitet, dass symbolisches Spiel nicht gleich symbolisches Spiel ist und dass es darauf ankommt, die verschiedenen Arten des symbolischen Spielens voneinander abzugrenzen.<sup>34</sup> Das von ihr entwickelte Kategoriensystem lässt sich problemlos auch auf die Deutung der Goethe-Episode anwenden. Was Freud zu unterstellen scheint, ist ein *Spielen auf der Ebene symbolischer Gleichsetzung*: Er geht davon aus, dass das Geschirr den Bruder *repräsentiert*, dass

<sup>33</sup> Freud: „Eine Kindheitserinnerung aus ‚Dichtung und Wahrheit‘“, S. 21.

<sup>34</sup> Anne Alvarez: *Das denkende Herz. Drei Ebenen psychoanalytischer Therapie mit gestörten Kindern*. Frankfurt/M, 2014.

es von Goethe behandelt wird, als *sei* es der Bruder. Das ist der Kern der Idee von der „magischen Handlung“. Es muss sich jedoch keineswegs so verhalten: Es wäre auch möglich, dass es sich um ein *Spielen auf der Ebene des Übergangsobjekts* handelt. In diesem Fall gäbe es für den jungen Goethe keine unmittelbare Gleichsetzung des Bruders mit dem Geschirr. Sein Spiel wäre der Versuch, „Verfügbarmacht zu erhalten“<sup>35</sup>. Der Bruder ist und bleibt seinem Zugriff entzogen – das Bedürfnis, etwas zum Verschwinden bringen zu können, wird aber mit Hilfe des Geschirrs ausagiert. Auch diese zweite Lesart klingt in der freudianischen Deutung noch an. Nicht erwähnt und bedacht wird von Freud hingegen eine dritte Form des symbolischen Spiels, das *Spielen auf der Ebene wirklicher Symbolbildung*: Ist das Geschirr ein *wirkliches* Symbol, ist der Bruder samt Beseitigungswunsch aus der gedanklichen Rechnung verschwunden. Das Hinauswerfen wäre dann ein allgemeines Bestreben, Erfahrungen mit dem Verschwinden von Dingen zu sammeln und mit den Phänomenen zu experimentieren, die ein solches Verschwinden zur Folge hat. Spielen ist also ein bedeutungsvoller Akt: Aber selbst wer glaubt, dass sich im Spiel des jungen Goethe „etwas Symbolisches“ zum Ausdruck bringt, kann sich nicht sicher sein, auf welcher der drei angesprochenen Ebenen dieses symbolische Spielen anzusiedeln ist.<sup>36</sup>

## Eifersucht und Aufmerksamkeit

Freud kleidet die kindliche Eifersucht, die er Goethe unterstellt, in recht drastische Worte. Das Hinauswerfen des Geschirrs bringe den „Wunsch nach Beseitigung des störenden Eindringlings“<sup>37</sup> zum Ausdruck, schreibt er. Hegte ein Erwachsener diesen Impuls, man würde ihn wohl bedenklich finden, könnte gar etwas wie ein Mordmotiv darin ahnen. Die Frage ist, ob es angemessen ist, die Handlungsmotive eines etwa vierjährigen Kindes in derart leuchtenden Farben darzustellen. Ausgehend von dieser Intuition ließe sich etwas entwickeln, was man als bescheidene freudianische Deutung bezeichnen könnte. Geschwisterbeziehungen können kompliziert sein, ließe sich Freud zunächst einmal Recht geben. Und selbstverständlich führt die Geburt eines weiteren Kindes dazu, dass sich die älteren Sprösslinge der Familie die Aufmerksamkeit der Eltern mit einer weiteren Person teilen müssen. Aber: Selbst wenn ein kleines Kind davon spricht, dass der kleine Bruder oder die kleine Schwester *fortgeschafft* werden, dass sie wieder gehen sollen, denkt das Kind nicht an einen Mord oder an eine faktische Beseitigung. Es kann die Tragweite solch abstrakter Konzepte noch gar nicht verstehen. Was das Kind wünscht, ist die ungeteilte Aufmerksamkeit der Eltern und vielleicht noch, das zu bekommen, was das kleine Geschwisterchen bekommt, wofür man selbst aber für zu alt befunden wird. In diesem Sinne wäre die Handlung des jungen Goethe keine magische Handlung gewesen, keine Beseitigungsphantasie und auch kein symbolisch ausgeführter Mord, sondern schlicht der Versuch, Zuwendung und Aufmerksamkeit von den Eltern zu erhalten. Eine solche

---

35 Ebd., S. 223.

36 Alvarez nennt noch zwei weitere Formen des Spielens: *Bedeutungsloses und zielloses Spiel*, also Spielen um des Spielens willen, was im Fall der Goethe-Episode in etwa auf das weiter oben erläuterte sinnliche Vergnügen beim Spielen hinausläufe, sowie *suchtförmiges und perverses Spiel*, was sich mit der Goethe-Episode nicht in Deckung bringen lässt.

37 Freud: „Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit“, S. 21.

Deutung nähme der Psychoanalyse etwas von ihrem Zauber, verborgene und ins Unbewusste verdrängte Motive aufspüren zu können. Macht man aus der Beseitigungsphantasie einen Fall von Geschwisterrivalität, ein Ringen um Aufmerksamkeit und Anerkennung der Eltern, schrumpft das unterschwellig Dämonische auf ein gesundes Normalmaß: Aus dem verbotenen Wunsch, den Bruder aus dem Familienkreis hinauszubefördern, wird ein gewöhnliches entwicklungspsychologisches Phänomen. Es gebe in den ersten Lebensjahren wahrscheinlich kaum ein anderes Thema, das so voller Möglichkeiten der Entfremdung zwischen Eltern und Kind stecke wie das der Geschwisterrivalität, schreibt Charles Kligerman: Kaum ein anderes Thema löse bei Kindern so viel Wut und Angst aus und kaum etwas werde von Eltern strenger geahndet als gegen das jüngere Geschwisterchen gerichtetes Handeln.<sup>38</sup> Es könnte also sein, dass sich der junge Goethe „theatralischer Inszenierungen bediente, um seinen emotionalen Aufruhr zu bewältigen“<sup>39</sup>. Diese Deutung erscheint auch deshalb plausibel, weil Goethe der Liebling seiner Mutter gewesen zu sein scheint: Wer für gewöhnlich der Aufmerksamkeit der Eltern gewiss sein kann und plötzlich spürt, dass sie von ihm abgezogen und auf den kleinen Bruder gelenkt wird, mag kindliche Mittel und Wege ersinnen, um sich diese Aufmerksamkeit zurückzuholen:

Verwöhnte Kinder können und wollen nicht unbeachtet sein. Läßt man sie alleine, dann stellen sie etwas an, um ihren Unmut zu bezeugen. Das könnte ein Motiv des ungezogenen Verhaltens bei Johann Wolfgang sein.<sup>40</sup>

Ob der junge Goethe nun ein *verwöhntes* Kind gewesen ist oder lediglich ein besonders *geliebtes*, ob sein Verhalten *ungezogen* war oder doch eher ein *kreatives* Ausagieren kindlicher Bedürfnisse: Die Beobachtung, dass hinter dem Hinauswerfens des Geschirrs der Versuch stecken könnte, die Aufmerksamkeit der Eltern und besonders der Mutter zurückzuerobern und dass er diesen Wunsch hegte, weil es da einen kleinen Bruder gab, mit dem er sich auf einmal die Eltern teilen musste, hat etwas für sich.

Alle Analysestrategien, die den Moment des Erlebens zum Ausgangspunkt ihrer Deutung machen, zielen schlussendlich auf die Aufdeckung eines allgemeinmenschlichen Zusammenhangs, der sich am Beispiel Goethes veranschaulichen lässt. Die Deutungen passen – möglicherweise – auf Goethes Kindheitserinnerung, sie passen aber auch auf tausend andere Episoden aus dem Leben tausend anderer Menschen.<sup>41</sup> Das ist nicht schlimm, sondern aufschlussreich: Es bettet das Besondere des Individuums in das Gleichförmige des Kollektivs ein. Und: Eigentlich kann es nicht anders sein, denn als vierjähriges Kind ist Goethe vor allem ein vierjähriges Kind, also noch weit davon entfernt, ein berühmter Dichter zu sein. Wer sich Gedanken darüber machen möchte, was sich aus der Kindheitserinnerung über Goethe – und *nur* über Goethe – lernen lässt, der muss die Ebene des erlebenden Selbst verlassen und sich in die Rolle der sich erinnernden Selbst versetzen, dem der Erfahrungsschatz eines ganzen Lebens zur Verfügung steht, um vergangene Ereignisse neu zu deuten.

**38** Kligerman: „Goethe. Sibling Rivalry and Faust“, S. 555f.

**39** Rainer M. Holm-Hadulla: *Leidenschaft: Goethes Weg zur Kreativität. Eine Psychobiographie*. Göttingen 2009, S. 33.

**40** Josef Rattner: *Goethe. Leben, Werk und Wirkung in tiefenpsychologischer Sicht*. Würzburg 1999, S. 298.

**41** Rutschky: *Lektüre der Seele*, S. 97.

## Auf der Spielwiese der Deutungen: Der Moment des Erinnerns

Die Kindheitsepisode aus *Dichtung und Wahrheit* aus der Perspektive des erwachsenen, sich erinnernden Goethe zu interpretieren, läuft schlussendlich darauf hinaus, diese Episode mit Bedeutung anzureichern, die Biographie Goethes zu nutzen, um seine Vergangenheit, wenn schon nicht besser, so immerhin *anders* zu verstehen. Das kann auf sehr unterschiedliche Weisen geschehen. So kann man sich beispielsweise überlegen, wie sich der erinnernde Goethe zu den mutmaßlichen Beseitigungswünschen des erlebenden Goethe stellt. Der Interpretationsrahmen lässt sich aber auch noch größer stecken: Dann erscheint die Kindheitsepisode als Miniatur des Goethe'schen Wesens und Lebens – entweder, weil sich in ihr Goethes Lebensstil exemplarisch ausdrückt oder aber, weil sie Goethes Kunstverständnis prägnant zusammenfasst. Es bleibt noch eine letzte Möglichkeit: Entfernt man sich vom konkreten Inhalt der Kindheitsepisode und betrachtet stattdessen den allgemeineren Entstehungszusammenhang, erhellt sich daraus noch einmal Goethes Haltung zum Schreiben. Auch diese Deutungsoptionen sollen wieder der Reihe nach abgehandelt werden.

### Beseitigung von Schuldgefühlen

Freud hatte im autobiographischen Bericht Goethes aus der Perspektive des Sich-Erinnernden vor allem dessen persönlichen Triumph herausgestrichen: Er sehe sich selbst als das Lieblingskind der Fortuna und als denjenigen, den das Schicksal begünstigt hat. Laut Freud gibt es also keinen Bruch zwischen den Empfindungen des erlebenden und des sich erinnernden Goethe. Das muss man jedoch nicht so lesen: Goethes Glück, alle seine Geschwister überlebt und dadurch das Vorrecht gehabt zu haben, seine Mutter nicht teilen zu müssen, habe auch eine Schattenseite gehabt, so Charles Kligerman. Goethe habe sich schuldig gefühlt für seine Neigung, sich die anderen Geschwister hinfortgewünscht zu haben – ganz so, als stünden seine Gedanken in einem ursächlichen Zusammenhang mit ihrem Tod.<sup>42</sup> Der Tod seines Bruders und ebenso seiner anderen Geschwister scheint ihn eher belastet denn zu narzisstischen Triumphgefühlen Anlass gegeben zu haben.<sup>43</sup> Der Versuch, aus der Beseitigungsphantasie eine „lustige Geschichte“ zu machen, ließe sich dann als das Bestreben deuten, diese heimlichen Wünsche zu verharmlosen und sich selbst von seinen Schuldgefühlen zu befreien. Und weiter: Vielleicht musste diese Episode den Auftakt der Goethe'schen Biographie bilden, vielleicht mussten die belastenden Phantasien gleich zu Beginn beiseite geräumt werden, damit Goethe überhaupt dazu in der Lage war, ein Porträt seines eigenen Lebens zu entwerfen. Der sich erinnernde Goethe hätte in diesem Fall folglich eher die Aufgabe, die Neigungen des erlebenden Goethe wegzuerklären, denn sich affirmativ hinter sie zu stellen. Diese Interpretation orientiert sich noch relativ eng an der Herangehensweise Freuds, der die Geschirre-Episode als solche zu entschlüsseln bemüht ist. Was aber passiert, wenn man die

---

<sup>42</sup> Kligerman: „Goethe. Sibling Rivalry and Faust“, S. 560.

<sup>43</sup> Holm-Hadulla: *Leidenschaft: Goethes Weg zur Kreativität*, S. 40.

einzelne Episode als einen Text zu deuten versucht, der ein Licht auf die gesamte Denk- und Lebensweise Goethes zu werfen vermag?

### Goethes Lebensstil in komprimierter Form

Paul Rom bedient sich für seine Interpretation des individualpsychologischen Instrumentariums Alfred Adlers. Individualpsychologisch, das bedeutet: Der Fokus liegt nicht auf von allen Menschen geteilten Mechanismen, sondern auf der Besonderheit des Einzelnen: „[W]hen two people do the same it does not necessarily mean the same.“<sup>44</sup> An der frühesten Erinnerung eines Menschen, so die Idee, lässt sich rückblickend dessen Lebensstil ablesen, das oberste Prinzip, nach dem er sein Dasein gestaltet. Es handle sich um eine bedeutsame Verhaltensstichprobe, „a significant sample of behavior“<sup>45</sup>, so Rom. Um die Bedeutung dieser Verhaltensstichprobe zu verstehen, geht er genau den umgekehrten Weg wie Freud: Anstatt sich vom Einzelfall wegzubewegen, bewegt er sich so nah an den Einzelfall heran wie nur irgend möglich; jedes Detail ist wichtig. Auch das ist noch einmal Kritik an Freud: Dieser konzentrierte sich voll und ganz auf den Themenkomplex der Geschwisterrivalität und vernachlässigte alles andere, argumentiert Rom.<sup>46</sup> Neben dem beobachtbaren Verhalten, dem Hinauswerfen des Geschirrs, seien noch weitere Aspekte von Bedeutung, allen voran die *Art und Weise*, in der der junge Goethe diese Handlung ausführe, sowie die Rahmenbedingungen, in die sein Handeln eingebettet ist. Was aber lernt man, wenn diese Umstände mitgedacht werden? Rom weist allen voran auf den Applaus hin, den Goethe von den Nachbarskindern einheimst und um dessentwillen er das Schauspiel verlängert, sogar in die Küche läuft, um weiteres Geschirr aufzutreiben. Darin zeige sich, so meint er, ein früh erwachtes Interesse daran, ein Publikum zu unterhalten und zu erfreuen. Hinzu komme eine auffällige multisensorische Sinnlichkeit. All das passe sehr gut zum Leben eines großen Dichters, Staatsmannes und Dramatikers.<sup>47</sup> Rom bereitet mit diesen Thesen den Weg für eine ganze Reihe von Deutungen, die aus Goethes Darstellung Grundsätzliches über dessen Lebenseinstellung und Haltung zur Welt abzulesen versuchen, über „das Los des späteren Dichters, des Künstlers überhaupt“<sup>48</sup>.

### Allegorie auf das Goethe'sche Kunstverständnis

Der junge Goethe unterhält sein Publikum, wie Paul Rom richtig feststellt. Er unterhält es, indem er Geschirr aus dem Fenster wirft – oder, wenn man eine Abstraktionsebene nach oben klettert, *indem er etwas zerstört*. Am Anfang der Lebenserzählung steht demnach – im übertragenen Sinne – die Beseitigung des Bestehenden. Darin zeige

44 Paul Rom: „Goethe's Earliest Recollection“. In: *Journal of Individual Psychology*, 21/2 (1965), 189-193, hier S. 192.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 193.

47 Ebd.

48 Günther Bittner: *Das Leben bildet. Biographie, Individualität und die Bildung des Proto-Subjekts*. Göttingen 2011, S. 74.

sich der „Kraftmensch“ Goethe, meint Josef Rattner. Und nicht nur das: „Wer [...] zerstören kann, wird eines Tages auch schaffen können.“<sup>49</sup> Astrid Lange-Kirchheim unterstreicht diese Deutung: Im spielenden Kind spiegele sich der spätere Autor, schreibt sie, und in die geschilderte Szene sei „ein Verständnis von Kreativität eingegangen, welche Zerstörung zur Voraussetzung hat“<sup>50</sup>. Goethes kindliche Destruktivität erscheint hier als Ursprung von dessen Kreativität, als erster Schritt zu einem ihm eigenen Ausdrucksvermögen, das sich nicht um das Vorgefundene schert und sich über Konventionen hinwegsetzt. In diesem Zusammenhang verdient der Applaus, den der junge Goethe erhält, noch einmal gesonderte Beachtung: Goethe treibt offensichtlich Unfug. Für diesen Unfug aber wird er nicht bestraft: Die Nachbarkinder feuern ihn an und selbst die Eltern scheinen ihm eine Bestrafung erspart zu haben. „Nur später erschien jemand, zu hindern und zu wehren“<sup>51</sup>, bilanziert Goethe schlicht. Es bleibt die „lustige Geschichte, an der sich besonders die schalkischen Urheber bis an ihr Lebensende ergetzten“.<sup>52</sup> Diese wohlwollende Reaktion seines Umfeldes habe Goethe ein gesundes „Urvertrauen“ eingeimpft, „aus dem Goethe später die Selbstsicherheit für seine kühnen literarischen Formsprengungen [...] beziehen konnte“<sup>53</sup>, spekuliert Peter Matussek. Dieser Gedanke ist nicht abwegig: Experimentierfreudigkeit braucht Raum, um sich entwickeln, um wachsen zu können. Anscheinend hat der junge Goethe diesen Raum bekommen; anscheinend durfte er sich ungestört austoben und genoss Freiheiten, die andere nicht genießen. Das jedenfalls suggeriert diese Lesart der Geschirr-Episode.

Gleichwohl lässt sich dem Applaus eine gewisse moralische Doppelbödigkeit nicht absprechen. Applaus für Unfug zu bekommen, mag für den jungen Goethe hilfreich gewesen sein, eine Initialzündung. Dennoch lässt sich nicht verleugnen, dass hier Beifall für etwas gespendet wird, das keinen Beifall „verdient“ hat. Die Anerkennung durch das Publikum hat etwas Zufälliges: Bisweilen bezieht sie sich auf das Unsinnige – und bleibt umgekehrt dem Innovativen versagt. Rüdiger Safranski bringt das in seiner Goethe-Biographie so auf den Punkt:

Goethe wird später immer wieder davor warnen, sich von den Publikumsinteressen zu sehr beirren und bestimmen zu lassen. Öffentlichkeit macht frei und stimuliert, aber sie unterwirft einen auch Zwängen. Vor diesem Hintergrund läßt sich diese Anekdote auch als eine Art Urszene für ein Lebensthema Goethes verstehen: die Ambivalenz des Öffentlichen, das man braucht und vor dem man sich auch schützen muß.<sup>54</sup>

Der Künstler kann nicht ohne Publikum. Doch wer wirklich Beachtliches schaffen möchte, sollte sich nicht am Applaus berauschen, der ihm gespendet wird. Ins Positive gewendet: Um von der effekthascherischen Zerstörung des Bestehenden zur Schaffung von etwas Neuem zu gelangen, muss der Künstler in sich selbst hineinschauen. Öffentliche Anbiederung ist keine Option, andauernde Erfolglosigkeit gleichwohl auch kein erstrebenswerter Zustand. Goethes Kindheitserinnerung reflektiert – so

---

49 Rattner: *Goethe. Leben, Werk und Wirkung in tiefenpsychologischer Sicht*, S. 299.

50 Lange-Kirchheim: „Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit“, S. 204.

51 Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*, S. 14.

52 Ebd.

53 Matussek: „Goethes Lebens-Erinnerungen“, S. 149.

54 Rüdiger Safranski: *Goethe. Kunstwerk des Lebens*. München 2013, S. 31.

gedeutet – das fragile Gleichgewicht zwischen Öffentlichkeitswirksamkeit und innerlichem Selbstaussdruck des Künstlers.<sup>55</sup> Neben dem vierjährigen, erlebenden Goethe und dem Erwachsenen, sich erinnernden Goethe gibt es auch noch jenen Goethe, der die Erinnerung erst zustande bringen musste. Will sagen: Anstatt lediglich jenes Erinnerungsprodukt in Augenschein zu nehmen, das Eingang in *Dichtung und Wahrheit* gefunden hat, lohnt auch ein Blick in die Werkstatt des Dichters. Denn wer begreift, wie der sich erinnernde Goethe zu seinen Erinnerungen gekommen ist, der bekommt ein Gefühl für die Gestaltungsprinzipien, durch die er sich beim Vorgang des Sich-Erinnerns leiten ließ.

## Aneignung der Welt durch das Schreiben

Es scheint zumindest fraglich, ob es sich bei der Geschirr-Episode um eine authentische Erinnerung Goethes handelt. Schon in *Dichtung und Wahrheit* heißt es, Goethes Familie habe „gern allerlei Eulenspiegelereien“<sup>56</sup> erzählt, zu denen er von den Nachbarkinder angestiftet worden sei. Es könnte sich also um eine beliebte Familienanekdote handeln, die Goethe in seiner Autobiographie wiedergibt, ohne wirklich eine eigene Erinnerung an diese Ereignisse zu haben. Goethes Briefwechsel mit Bettina von Brentano, einer Freundin seiner Mutter, legt noch einen ganz anderen Schluss nahe: Goethe bittet sie, Geschichten aus seiner frühen Kindheit aufzuschreiben und ihm dieses Erinnerungsprotokoll zuzusenden. Bettina von Brentano liefert das gewünschte Dokument – welches neben anderen Begebenheiten, die nicht Eingang in *Dichtung und Wahrheit* gefunden haben, auch eine Schilderung der Geschirr-Episode enthält.<sup>57</sup> Interessanterweise unterscheidet sich Goethes Version in der Autobiographie in einigen Details von jener Bettina von Brentanos. Das lässt zwei mögliche Schlüsse zu:

Vielleicht erinnerte sich Goethe aufgrund von Bettinas Bericht wieder an das ursprüngliche Ereignis (oder an die späteren Erzählungen über dieses Ereignis) [...]. Es ist aber auch denkbar, daß Goethe die von Bettina berichtete Episode aufgriff und phantasievoll ausschmückte, weil eine solche lustige Geschichte [...] gut in sein schriftstellerisches Konzept paßte.<sup>58</sup>

Angesichts der Fragilität frühkindlicher Erinnerungen und angesichts der Tatsache, dass Goethe wie eingangs dargestellt nicht an einer nüchternen Darstellung biographischer Fakten gelegen war, erscheint die zweite Schlussfolgerung naheliegend. In diesem Fall wäre Goethes Darstellung ein Beispiel dafür, wie man sich Geschichten über das eigene Leben zu eigen machen kann. Die Berichte der anderen sind für ihn nur ein Ausgangspunkt, sich das Geschehene anzuverwandeln und es nach seinem Gusto zu bearbeiten: Goethe wird zum Dichter seines eigenen Lebens.<sup>59</sup> Er folgt den Prinzipien der narrativen Psychologie, noch ehe diese Prinzipien überhaupt formuliert wurden. Wie er die Sternenkonstellation bei seiner Geburt modifiziert, weil er dann besser zum Ausdruck bringen kann, was er zum Ausdruck bringen möchte, hat sich

<sup>55</sup> Matussek: „Goethes Lebens-Erinnerungen“, S. 143.

<sup>56</sup> Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil*, S. 13.

<sup>57</sup> Christof T. Eschenröder: *Goethe und die Psychotherapie*. Tübingen 1999, S. 80-82.

<sup>58</sup> Ebd., S. 82.

<sup>59</sup> Lange-Kirchheim: „Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit“, S. 204.

auch die Geschirr-Episode seinem erzählerischen Gestaltungswillen unterzuordnen. Durch das Schreiben wird die Welt der anderen zu seiner Welt.

Das Schreiben bietet nicht nur einen Rahmen zur Aneignung des Fremden, sondern auch eine Möglichkeit, sich das Durcheinander des eigenen Lebens verständlich zu machen. Bettina von Arnim berichtet in einem Brief, der junge Goethe habe auf der Beerdigung seines jüngeren Bruders Hermann Jakob keine Träne vergossen und kein Anzeichen von Traurigkeit erkennen lassen. Als man ihn mit dieser scheinbaren Gefühlslosigkeit konfrontierte, kramte Goethe unter seinem Bett eine Unmenge an beschriebenen Blättern hervor und gab zu Protokoll, dies alles sei Material, mit dem er seinen Bruder habe unterrichten wollen.<sup>60</sup>

Wir sehen hier, wie schon der kleine Goethe versuchte, Gefühle von Trauer und Verzweiflung intellektuell zu bewältigen. In kindlicher Naivität trachtet er danach, durch Lernen, Lehren und Schreiben das Schicksal zu wenden. Hier entstand eine Bewältigungsform von tragischen Ereignissen, die Goethes gesamtes Leben prägen sollte.<sup>61</sup>

Obwohl diese Begebenheit in *Dichtung und Wahrheit* nicht zur Sprache kommt, ist sie im Hinblick auf die Interpretation der Geschirr-Episode in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung. Zum einen, weil sie der Freud'schen Deutung widerspricht, die sich ausschließlich auf die feindlichen Aspekte im Verhalten des jungen Goethe konzentriert: Dabei hatte dieser offensichtlich eine Rolle gefunden, die ihm ein Akzeptieren des jüngeren Bruders ermöglichte – nämlich als dessen Lehrer aufzutreten. Zum anderen aber ist diese Geschichte interessant, weil sie einen möglichen Anhaltspunkt für die Motivation des Goethe'schen Schreibens liefert: Wer schreibt, findet Wege, sich das Geschehene verständlich zu machen und langsam verblassende Erinnerungen präsent zu halten. In der arglosen Geschirr-Episode kondensiert sich für Goethe, so könnte man mutmaßen, ein Urbild seiner Kindheit – einer Kindheit voller Freiheiten in einem ihn geborgen aufwachsen lassenden Elternhaus. Und was wäre verständlicher als ein solches Urbild der eigenen Herkunft an den Anfang einer Autobiographie zu stellen?

## Plädoyer für die Offenheit des Lebens und der Literatur

Angefangen bei der psychoanalytischen Interpretation Sigmund Freuds hat sich im Laufe der Zeit ein ganzer Blumenstrauß an Deutungsmöglichkeiten für die Kindheits-erinnerung aus *Dichtung und Wahrheit* angesammelt. Einig sind sie sich einzig und allein darin, dass Goethes lustige Geschichte mehr ist als eben das: eine lustige Geschichte. Die Frage, welche der vorgeschlagenen Analysestrategien nun des Pudels Kern trifft, ist verfehlt. Ebenso verfehlt wäre es, an dieser Stelle nun Rettung von der Erarbeitung einer neuen Deutung zu erwarten. Eine adäquate Annäherung an des Pudels Kern muss von mehreren Seiten gleichzeitig erfolgen. Auf die Frage nach der Wahrheit autobiographischer Episoden kann es keine eindeutigen Antworten geben. Nicht nur, weil literarische Werke offene Bedeutungsteppiche sind, die sich nie ganz

---

<sup>60</sup> Siehe hierzu: Hitschmann: „Psychoanalytisches zur Persönlichkeit Goethes“, S. 46, und Holm-Hadulla: *Leidenschaft: Goethes Weg zur Kreativität*, S. 39.

<sup>61</sup> Holm-Hadulla: *Leidenschaft: Goethes Weg zur Kreativität*, S. 39f.

auf- und nie ganz zu Ende knüpfen lassen, sondern auch, weil sich selbst die scheinbar objektiven Tatsachen eines Lebens nicht auf einen eindeutigen Nenner bringen lassen. Die Geschichten, die wir uns und anderen von unserem Leben erzählen, sind nicht festgelegt, können sich über die Zeit verändern. Um es noch einmal zu betonen: Diese Multiperspektivität ist nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln. Beliebigkeit würde bedeuten, die Frage nach der Wahrheit achselzuckend beiseitezuschieben. Hinter dem Stichwort der Multiperspektivität verbirgt sich dagegen die Einsicht, dass sich das, was als Wahrheit gelten kann, höchstens in der Zusammenschau verschiedener Überlegungen erahnen lässt.

Auch die geistigen Urenkel Freuds sehen das so: Die Einsicht, dass Biographien nicht aus disparaten Erinnerungsfetzen bestehen, sondern erst durch die Integration in eine kohärente Lebenserzählung Gestalt annehmen, hat sich in der zeitgenössischen narrativen Psychologie mittlerweile durchgesetzt. Sie kann somit einen innovativen Ordnungsrahmen für die Systematisierung verschiedener Interpretationen autobiographischer Texte bieten. Anstatt die unterschiedlichen Überlegungen lediglich nebeneinander zu stellen, kann sie dazu beitragen, genau herauszuarbeiten, welchen Blickwinkel eine bestimmte Deutung einnimmt. Dabei wird sie sich nicht scheuen, offensichtlich unsinnige Analysen auszusondern, besinnt sich ansonsten aber auf die multiple Lesbarkeit menschlichen Verhaltens. Sie besinnt sich überdies darauf, dass Verhalten verschieden gelesen werden *muss*, um es verstehen zu können. Dichtung und Wahrheit gehören ganz zwangsläufig zusammen. In Goethes Autobiographie, aber auch in unser aller Leben. Das bedeutet nicht, dass wir lügen, wenn wir von dem berichten, was uns zugestoßen ist. Es bedeutet nur, dass wir beim Erzählen verdichten und auswählen müssen, weil es schlicht unmöglich wäre, unser Leben in seiner ganzen Komplexität weiterzugeben. Wer aber auswählt, wer manches erzählt und anderes verschweigt, der deutet bereits. Dass wir unser Leben deuten müssen, um ihm *Be-Deutung* zu verleihen, hat etwas Beruhigendes: Es gibt dem menschlichen Dasein und es gibt Goethes frühester Kindheits Erinnerung Reichhaltigkeit und Tiefe.



## Die erotische Dimension des Werkes Richard Wagners

Es ist für das adäquate Verständnis des gesamten Schaffens Richard Wagners keineswegs unentbehrlich, sondern sogar zwingend erforderlich zu klären, wie genau er sich zur Sexualität verhalten hat. Die nachfolgenden Ausführungen widmen sich dieser Fragestellung auf der Grundlage seiner theoretischen Schriften, Briefe und Libretti und mit Hilfe einer vorangeschalteten groben Skizze einiger zentraler Aspekte des sexuellen Emanzipationsprozesses des Abendlandes, da Wagners Haltung gegenüber der Sexualität tief in diesem Diskurs verwurzelt ist und deswegen erst aus ihm heraus erklärbar wird. Dabei wird sich unter anderem zeigen, dass Wagner in so manchem Punkt keine Positionen vertritt, die als für ihre Zeit neu und besonders bezeichnet werden könnten. Insofern bietet der vorliegende Text nicht unbedingt weiterreichende Einblicke in den abendländischen Sexualdiskurs, als z.B. ein vergleichbarer Beitrag zu Johann Wolfgang Goethe oder Heinrich Heine. Allerdings liefert er im Hinblick auf andere Aspekte durchaus erkenntniserweiternde Einsichten. Zum einen verortet er Wagner in dem genannten Diskurs und zum anderen strebt er auf einer breiten Textbasis Klarheit hinsichtlich der *bis dato* von der Forschung unbefriedigend beantworteten, jedoch keineswegs unwichtigen Frage an, welchen Stellenwert die Sexualität in der Gedankenwelt dieser herausragenden und einflussreichen Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts tatsächlich besitzt.

Der abendländische Sexualdiskurs hat sich jahrhundertlang und weit über das 19. Säkulum hinaus im Spannungsfeld zwischen der christlichen Sexualmoral einerseits und der Sinnlichkeitsverherrlichung griechisch-römischen Ursprungs andererseits bewegt. Bekanntlich spaltet das Christentum die Welt in ein Dies- und in ein Jenseits und wertet jenes zu Gunsten von diesem ab. Das prämortale Leben ist im christlichen Verständnis ein schmerz- und tränenreicher Ort des Exils, in welches die Menschheit zur Strafe für die Erbsünde Adams und Evas gehen musste. Dies bedeutet in der Konsequenz, dass ein Festklammern an irdischen Gütern den Menschen noch weiter von Gott und dem echten Leben entfernt. Aus diesem Grunde ist beispielsweise im Johannes-Evangelium zu lesen: „Wer sein Leben lieb hat, der wird's verlieren; und wer sein Leben auf dieser Welt hasst, der wird's erhalten zum ewigen Leben“ (Joh. 12, 25). Mit anderen Worten: Der Mensch muss allem Irdischen, allem Sinnlichen als etwas an sich Teuflischem entsagen, und der ideale *Modus Vivendi* ist folglich ein durch und durch abstinentes Mönchstum, wenn der Mensch den Weg zurück zu Gott finden möchte. Aufgrund dieses Sachverhalts trifft Wagner durchaus einen wahren Kern, wenn er etwa in *Die Kunst und die Revolution* schreibt: Im Christentum sollte der Mensch

in dem Zustande tiefster Versunkenheit verbleiben, keine Lebensthätigkeit sollte er üben, denn dieses verfluchte Leben war ja die Welt des Teufels, d.i. der Sinne, und durch jedes Schaffen in ihm hätte er daher ja nur dem Teufel in die Hände gearbeitet, weshalb denn auch der Unglückliche, der mit freudiger Kraft dieses Leben sich zu eigen machte, nach dem Tode ewige Höllenmarter erleiden musste<sup>1</sup>.

---

1 Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe. Bd. 3. Leipzig 1911, S. 14.

Die Verdammung des Irdischen durch die christliche Religion trifft insbesondere die Sexualität, da diese im Christentum über das bisher Gesagte hinaus auch in einer unmittelbaren Beziehung mit nichts Geringerem als mit der Ursünde gesehen wird. Das christliche Denken geht nämlich davon aus, dass Eva Adam zum Verspeisen der verbotenen Frucht vom Baume der Erkenntnis verführt und ihr Werk nicht zuletzt mit Hilfe ihrer sinnlichen Reize vollbracht habe. Diese Denkart führte dank der Jahrhunderte andauernden Vorherrschaft des Christentums über das geistige Leben Europas zur festen Etablierung eines vollkommen negativen Frauenbildes, welches letztendlich in exzessiven Verfolgungen von Hexen gipfelte. Letzteres mag verwundern, da der Begriff der Hexe aufgrund der abendländischen Märchentradition gemeinhin mit einer alten und verschumpelten, also vollkommen asexuellen Frau assoziiert wird. Außerhalb der Märchenkontexte steht er jedoch vor allem für äußerst sinnliche Frauen, was unschwer bereits daraus abgeleitet werden kann, dass

der 1487 erschienene Hexenhammer, [die] wichtigste Grundlage aller späteren Hexenliteratur und zugleich die auf Jahrhunderte hinaus maßgebliche Anleitung zur Hexenverfolgung, [...] die besondere Schlechtigkeit der Frauen [behauptet und als] Ursache des Übels die angeblich extreme Sinnlichkeit des weiblichen Geschlechts [angibt]<sup>2</sup>.

Vor diesem Hintergrund wird begreiflich, weshalb die massive Prägung Europas durch das Christentum im Laufe der Zeit zwangsläufig eine äußerst rigide und erdrückende Haltung der Gesellschaft gegenüber der Sexualität befördern und infolge des dadurch gesteigerten gesellschaftlichen Drucks nicht zuletzt die Kunst dazu genötigt wurde, vor allem hinsichtlich sexueller Themen ziemlich große Zugeständnisse an die Theologie zu machen, wenn sie nicht in Ungnade fallen wollte. Damit geriet sie in den Augen vieler Künstler jedoch in einen eklatanten Widerspruch zu sich selbst. Wagner kommt auf ihn zu sprechen, als er in seinen theoretischen Schriften aus der zweiten Hälfte der 1840er und der ersten Hälfte der 1850er Jahre festhält, dass „der Gegenstand der christlichen Kunst [allein] die bewußte, mit aller Kraft des Willens ausgeführte Abstreifung des sinnlichen Leibes“<sup>3</sup> sei. Dadurch höre sie aber auf, echte Kunst zu sein, denn „die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit“<sup>4</sup>. Deshalb müsse „der Mensch [...] an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben“<sup>5</sup>, wenn er ein Künstler werden möchte. Diese Freude kenne der christliche Künstler aufgrund des bisher zur christlichen Religion Gesagten nicht, so dass „der redliche Künstler auf den ersten Blick [erkennen müsse], daß das Christentum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kunst hervorbringen konnte“<sup>6</sup>. Zumindest bis zu seinem Schopenhauer-Erlebnis ist die wahre Kunst für Wagner somit „die vollkommene Verneinung des Christenthums selbst“<sup>7</sup>. Oder anders formuliert: Ein Mensch, der ein wahrer Künstler werden will, kann nicht umhin zu erkennen, dass die Aufgabe der Kunst unter anderem in der Bekämpfung der christlichen Religion besteht. Diese Sichtweise wurde in ihren Grundzügen von vielen Künstlern vor und nach Wagner geteilt und genau wegen ihr haben sie sich immer wieder gegen die

---

2 Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*. München 2011. 3. Aufl., S. 187.

3 Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 4, S. 37.

4 Ebd. Bd. 3, S. 14.

5 Ebd., S. 15.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 17.

vom Christentum dem Okzident aufkrozierte Sexualmoral aufgelehnt. „Der Kampf der Poeten und Erzählerinnen gegen die Leibfeindlichkeit des Christentums zieht sich durch das gesamte Mittelalter und die Neuzeit bis hinein in die Moderne; ausgestanden ist er im Grunde immer noch nicht.“<sup>8</sup>

Ganz und gar nicht irrelevant ist im Zusammenhang mit diesem Kampf der Sachverhalt, dass der von der christlichen Religion in Europa etablierten negativen Vorstellung von der Frau als einem mit Hilfe ihrer Sinnlichkeit dem Mann das reine Verderben bringenden Wesen zur Zeit Wagners das Bild von der Frau als der Erlöserin des Mannes diametral gegenübersteht. Letzteres kommt im deutschsprachigen Raum bereits in Friedrich von Hardenbergs *Heinrich von Ofterdingen* deutlich zum Ausdruck. Der Titelheld dieses Romanfragments der Frühromantik erblickt in einem Traum eine blaue Blume, in deren „ausgebreitete[m] Kragen [...] ein zartes Gesicht schwebt“<sup>9</sup>. Von dieser Pflanze heißt es, dass derjenige, der sie findet, durch sie zur Erlösung gelangen werde. Später stellt sich heraus, dass es „Mathildens himmlisches Gesicht“<sup>10</sup> war, was Heinrich im Traum erschienen ist, also das Gesicht einer Frau, wodurch diese zu einer Erlöserin verklärt wird. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang, dass Novalis Mathildens „Namen aus Dantes *Divina Commedia* [übernommen hat], in der Matelda das irdische Paradies verkörpert“<sup>11</sup>.

Hardenberg gelangte zu seinem Frauenbild aufgrund seiner besonderen Interpretation der geistesgeschichtlichen Entwicklungen der Neuzeit und seiner sich daraus ableitenden Philosophie. Er und die anderen Frühromantiker erlebten die Aufklärung als ein erbarmungsloses analytisches Wüten einer alle Einheiten zergliedernden Vernunft, die mit der Trennung der realen von der ideellen, der immanenten von der transzendenten, der endlichen von der unendlichen, der körperlichen von der geistigen Welt eine vollständige „Entmythologisierung des Abendlandes“<sup>12</sup> erzielen wollte. Einen solchen Prozess konnten die Frühromantiker unmöglich gutheißen, weil er in ihren Augen zu einer entzauberten, d.h. unerlösten Welt führte. Daher war es ihr erklärtes Ziel, „die Spaltung zwischen beiden [Welten zu] überwinden“<sup>13</sup>, die immanente Welt wieder zu verzaubern, sprich: zu romantisieren, oder mit den Worten Hardenbergs: „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein“<sup>14</sup> zu geben. Die Aufgabe, die „Harmonie des Ideellen und Reellen“<sup>15</sup> wiederherzustellen und der Welt dadurch Erlösung zu bringen, oblag vorrangig der Poesie, aber auch der alle Vereinzelung überwindenden Liebe und nicht zuletzt der Sexualität, denn die Frühromantiker verstanden den „Eros als überall wirkende Sehnsucht

**8** Barbara Sichtermann/Joachim Scholl: *50 Klassiker erotischer Literatur*. Hildesheim 2011, S. 8.

**9** Friedrich von Hardenberg: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage*. Bd. 1. Hrsg. von Paul Kluckhohl und Richard Samuel. Stuttgart 1960. 2. Aufl., S. 197.

**10** Ebd., S. 277.

**11** Silvio Vietta: „Die Frühromantik“. In: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*. Hrsg. von Wolfgang Bunzel. Darmstadt 2010, S. 18.

**12** Manfred Frank: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt/M. 1988, S. 20.

**13** Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung*. Berlin 2000. 2. Aufl., S. 31.

**14** Hardenberg: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 4, S. 384.

**15** Friedrich Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente*. Bd. 2. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn 1988, S. 203.

nach Vereinigung, [die sich] selbstverständlich auch im Sexuellen<sup>16</sup> bekundet und auf diesem Wege die Spaltung zum einen zwischen zwei Menschen und zum anderen zwischen Körper und Geist aufzuheben strebt. Aus diesem Grunde werden in der Frühromantik „Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit [...] bejaht, [denen gegenüber] der Geist [...] keinen Vorzug<sup>17</sup> hat, und die Frau wird als die Erlöserin des Mannes angesehen – nicht nur die liebende, sondern auch und vor allem die den Mann sexuell begehrende Frau.

Die Tatsache, dass Novalis in seinem *Heinrich von Ofterdingen* eine Blume zum Symbol für die Errettung bringende Frau wählt, deutet ebenfalls darauf hin, worin die Erlösung durch die Frau für die Frühromantiker im Grunde genommen besteht: in der Versöhnung des Geistes mit der Natur, d.h. mit den sinnlichen Freuden, denen der Mensch durch die christliche Weltanschauung einst entfremdet worden ist. Das bedeutet, dass es vor der christlichen Ära eine Zeit gegeben haben muss, in der es diese Entfremdung noch nicht gegeben hat. Oder anders formuliert: eine Zeit, in der sich der Mensch noch nicht nach einer jenseitigen und besseren Welt gesehnt hat, weil er sich als eine Einheit mit der ihn umgebenden Natur und ihrem ewigen Kreislauf aus Werden und Vergehen begreifen konnte. Dadurch musste beispielsweise im antiken Griechenland die Sexualität zwangsläufig den Status von etwas Heiligem erlangen, da der besagte Kreislauf ohne die Zeugung unmöglich funktionieren kann. Vor diesem Hintergrund wird begreiflich, weshalb die Griechen den „Phallus kultisch verehrt[en]“<sup>18</sup> und ihn z.B. in Form überdimensionaler Skulpturen vor ihren Tempeln aufstellten. „Überliefert ist [sogar] der Einsatz eines vergoldeten künstlichen Phallus von vierzig Metern Länge, der bei einem Festzug von einer ganzen Truppe gestemmt wurde.“<sup>19</sup> Die Griechen sahen im männlichen Geschlechtsteil die Fruchtbarkeit und die Potenz der Natur symbolhaft zum Ausdruck kommen und huldigten dem pulsierenden Leben, indem sie unter anderem ihre Sexualität in ekstatischen Geschlechtsakten auslebten, insbesondere bei den Dionysien, den heiligen Festen zu Ehren des Dionysos. Dieser verdient im hier gesetzten Rahmen besonders beachtet zu werden. Laut der griechischen Mythologie ist er einst von den Titanen zerrissen und anschließend von Zeus wieder zusammengesetzt und zum Leben erweckt worden. Damit wurde er – wie nach ihm Jesus Christus – zu einem von den Toten Auferstandenen. Dank seiner Auferstehung wurde er jedoch noch viel mehr. Er wurde zum Sinnbild für das sich ewig erneuernde, niemals aufgehörende Leben und dadurch wiederum zum Inbegriff der Sexualität, der Fruchtbarkeit und der ekstatischen Lebens- und Sinnenfreude.

Es ist aufgrund des bisher Dargestellten offensichtlich, dass eine solche Auffassung von der Sexualität dem christlichen Weltverständnis gänzlich zuwider sein und die christliche Religion deswegen seit dem Beginn ihres Bestehens alles daran setzen musste, sie zu bekämpfen. Dieser Kampf verlief für das Christentum nur vordergründig ziemlich lange erfolgreich, wie beispielsweise Friedrich Nietzsche andeutet, indem er schreibt: „Der Christ, der [...] seine Sinnlichkeit ertötet zu haben glaubt, [...] täuscht [sich in Wirklichkeit]: sie lebt auf eine unheimliche vampyrische Art fort und

---

16 Verena Neumann: *Erotik in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne*. Würzburg 2008, S. 76.

17 Ebd.

18 Sichtermann/Scholl: *50 Klassiker erotischer Literatur*, S. 25.

19 Ebd., S. 23.

quält ihn in widerlichen Vermummungen.<sup>20</sup> Was Nietzsche mit diesen Worten teilweise ausdrückt, ist der später von Sigmund Freud mit dem Begriff der Verdrängung bezeichnete angstgeleitete Prozess des Leugnens und Unterdrückens eines unlieb-samen Triebes, welcher lediglich verdrängt werden kann, da es ihn auszulöschen unmöglich ist und seine Befriedigung von der Gesellschaft aus was für Gründen auch immer nicht toleriert und unter Strafe gestellt wird. Weil die dauerhafte Verdrängung jedoch zur Schädigung der Psyche oder zum Ausbruch des unterdrückten Verlangens und damit auch zu gesellschaftlichen Strafen führt, wird der Trieb meistens entweder sublimiert oder im Traum oder heimlich und oft auf eine perverse Art und Weise anderweitig ausgelebt.

Der Aspekt der heimlichen Triebbefriedigung lässt unweigerlich an den *Mons Veneris*, den Venusberg denken. Denn laut der Mythologie musste sich Aphrodite (lateinisch: Venus), die griechische Göttin der Sexualität, nach dem Sturz des Griechentums durch das Christentum samt ihrem Gefolge in einen Berg zurückziehen, da sie nur noch dort vor den Blicken einer christlich dominierten Gesellschaft sicher waren und ungestraft ihre Triebe ausleben konnten. Erst vor diesem Hintergrund wird begreiflich, wieso die auf der Wartburg versammelte christlich geprägte Gesellschaft in Wagners *Tannhäuser* mit den Worten „Entsetzlich! Scheußlich! Fluchenswerth!“<sup>21</sup> reagiert und Tannhäuser auf der Stelle erschlagen möchte, sobald sie erfährt, dass er „im Venusberg geweiht“<sup>22</sup> habe.

Eine andere, im hier gegebenen Kontext ebenfalls relevante Darstellung einer heimlichen Triebbefriedigung findet sich in *Faust I*, in der Szene Walpurgisnacht, „in der sich Hexen und Teufel zur kollektiven Sexualorgie treffen“<sup>23</sup>. Statt des Inneren eines Berges markiert hier die Nacht die Heimlichkeit des Geschehens und es handelt sich um eine äußerst negative Bewertung der Sexualität, so als ob Goethe der christlichen Sichtweise geradezu das Wort reden wollte. Letzteres erstaunt anfänglich ein wenig, da Goethe ein den Sinnen durch und durch zugewandter Autor ist. Tatsächlich verwirft er im *Faust* „nicht die Sexualität schlechthin, [sondern warnt vielmehr vor den] Gefahren einer sich verselbstständigenden Triebwelt“.<sup>24</sup> Die Szene auf dem Brocken stellt nämlich den misslungenen Versuch Mephistos dar, Faust dazu zu verführen, sich an der wilden Sexorgie der Teufel und Hexen zu beteiligen. Sich jetzt verführen zu lassen, würde für Faust bedeuten, in der sexuellen Ekstase das leidende Gretchen, deren Leiden letztendlich durch seinen ungezügelten Sexualdrang verursacht worden sind, gänzlich aus dem Blickwinkel zu verlieren. So aber, da sein Verstand halbwegs klar bleibt, kann er eine Vision davon bekommen, wie Gretchen angekettet auf ihre Exekution wartet, und ihr zu Hilfe eilen.

Goethes *Faust* ist an dieser Stelle deshalb erwähnenswert, weil auch er sofort an eines der Werke Wagners denken lässt, *in concreto*: an *Parsifal*. In dem Bühnenweihfestspiel artikuliert sich nämlich exakt dieselbe Warnung vor einem ungezügelten Sexualtrieb wie im *Faust*. Der Titelheld der letzten Oper Wagners droht bekanntlich

20 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 2. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999. 2.Aufl., S. 590.

21 Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 2, S. 26.

22 Ebd., S. 36.

23 Schmidt: *Goethes Faust*, S. 186.

24 Ebd., S. 186f.

den sexuellen Reizen Kundrys zu erliegen, erinnert sich jedoch – gleich Faust, der sich an Gretchen erinnert – an den leidenden Amfortas und eilt dem Gralkönig zu Hilfe, dessen Schmerzen im Grunde genommen auf nichts anders als auf seinen ungemehnten Sexualdrang zurückzuführen sind. Denn wäre er stets Herr über seine Triebe gewesen, so wäre auch er den Verlockungen Kundrys nie zu dem denkbar ungünstigsten Zeitpunkt erlegen, d.h. in jenem Moment, als er durch einen Wald streifte, wo er jederzeit problemlos hätte angegriffen werden können und von Klingsor dann auch tatsächlich erfolgreich angegriffen worden ist. Bei Parsifal hat der Zauberer jedoch keinen Erfolg, denn dadurch dass der Tor Kundry abweist und die Kontrolle über seine Triebe behält, bleibt er im entscheidenden Augenblick, im Moment der lauernden Gefahr, vollkommen wachsam und dazu im Stande, die Entstehung von Situationen zu unterbinden, die ihm zum Schaden gereichen könnten.

Sowohl Goethe als auch Wagner gehen somit in eine Richtung, in die am deutlichsten vielleicht von Heine hingewiesen worden ist. Heine, obwohl er sich gerne als den „weinlaubumkränzten Dionysos“<sup>25</sup> hat bezeichnen lassen, also ein entschiedener Verteidiger der Sexualität war, sah die antike Sinnlichkeitsverherrlichung in der permanenten Gefahr schweben, in einen amoralischen Hedonismus, also in eine vollkommen rücksichtslose Befriedigung von Trieben abzugleiten. Gleichzeitig erblickte er in der christlichen Nächsten- und Feindesliebe „eine unentbehrliche Quelle von moralischem und geistigem Fortschritt für die Menschheit“<sup>26</sup>, konnte jedoch unter keinen Umständen über die Verachtung der Sinnlichkeit durch das Christentum hinwegsehen. Hinzu kommt, dass er als ein Schüler Hegels dialektisch dachte, und genau deswegen strebte er in seinem Dichten und Trachten eine Synthese der positiven Elemente der griechisch-römischen und der christlichen Zeitalter an, ein „Humanitätsideal, das Sinnlichkeit und Solidarität, Heidentum und Christentum harmonisch ausbalanciert“<sup>27</sup> und dadurch beide vor gefährlichen Einseitigkeiten bewahrt. Gleich den Frühromantikern kämpfte er damit für eine Einheit zwischen Körper und Geist und weil er in deren Verwirklichung die Erlösung der Menschheit von all ihrem Leiden erkannte, sah er in der frei ausgelebten Sexualität einen unerlässlichen Bestandteil eines erfüllten und glückseligen Daseins.

Es ist hinlänglich bekannt, dass Heine und Wagner sich persönlich kannten und dass der Komponist den Dichter tief verehrte – zumindest bis zu einem gewissen Zeitpunkt. Ein Aspekt, der ebenfalls kein Novum darstellt, ist die Tatsache, dass er früh mit den sinnenfrohen Gedanken Wilhelm Heines und Heinrich Laubes bekannt wurde, die denjenigen Heines sehr ähnlich sind und dank denen Wagner „die Materie [zu] lieben“<sup>28</sup>, d.h. die Sexualität als einen wesentlichen Bestandteil eines glücklichen oder noch genauer: erlösten Lebens zu begreifen lernte, was sich vor allem im *Liebesverbot* widerspiegelt. Ein Punkt, welcher stärker ins Licht gerückt werden sollte, ist hingegen der von der Forschung bis dato nicht beachtete Sachverhalt, dass Wagner

---

25 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 15. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973-1997, S. 112.

26 Alberto Destro: „Erbe, ironische Brechung und Suche nach Harmonie in der religiösen Haltung von Heinrich Heine“. In: *Ästhetik – Religion – Säkularisierung. Band I: Von der Renaissance zur Romantik*. Hrsg. von Silvio Vietta und Herbert Uerling. München 2008, S. 180.

27 Olaf Hildebrand: *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der Reisebilder*. Tübingen 2001, S. 298.

28 Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 2, S. 59.

wie Heine nicht nur die Sinnlichkeit verherrlichte, sondern auch dialektisch dachte. Letzteres offenbart sich insbesondere an Hand des *Tannhäusers*, des *Lohengrins* und einiger Anmerkungen des Komponisten gegenüber seinen Weggefährten und Freunden.

Wie bereits festgehalten worden ist, erliegt Tannhäuser seinem sexuellen Verlangen. Wissend, dass er diesem nichts entgegenzusetzen vermag und sich damit aus christlicher Sicht um sein Seelenheil bringt, wendet er sich mit der Bitte an den Pontifex Maximus, er solle ihn von seiner Sehnsucht nach der Welt der Venus befreien. Doch er muss vom Stellvertreter Christi auf Erden vernehmen, dass seine Lage angeblich vollkommen hoffnungslos sei und er deshalb niemals Erlösung finden werde. Letztendlich wird er aber dennoch erlöst und zwar dank der Liebe einer Frau, die sich dadurch kundtut, dass Elisabeth stellvertretend für Tannhäuser der Sinnlichkeit entsagt. „Aus der blühenden und nach Liebe verlangenden jungen Frau wird die asketische heilige Elisabeth.“<sup>29</sup>

Damit scheint Wagner seine Sinnlichkeitsbejahung zu widerrufen, die er kurz zuvor noch mit aller Entschiedenheit verteidigt hat. In diesem Zusammenhang ist jedoch seine *Mitteilung an meine Freunde* durchaus beachtenswert. Darin schreibt er, dass zu seiner Zeit unter Sinnlichkeit der pure Hedonismus verstanden wurde. Für diesen ist er nicht bereit zu kämpfen. Der auf die Sexualität reduzierte Eros vermag das wahre Liebesverlangen nicht zu befriedigen. Vielmehr lässt er den Menschen zu einem Ungeheuer mutieren. Die Welt der Venus ist in den Augen Wagners daher nichts anderes als ein Symbol für den „ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit“<sup>30</sup>, von dem es sich zu erlösen gilt, wenn der Mensch zur wahren und nicht nur zur rein mechanischen, sexuellen Liebe fähig werden will. Deswegen hält der Komponist auch fest: „Im *Tannhäuser* hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit – dem einzigen Ausdrucke der Sinnlichkeit der modernen Gegenwart – heraus gesehen.“<sup>31</sup> Das bedeutet nicht, dass er sich nach der absoluten Verneinung der Sinnenlust sehnte, sondern nach einer Liebe, die mehr als nur die Sinnlichkeit und die Sexualität umfasst und diese genau deswegen über die Stufe der Frivolität erhebt. Für diese Erweiterung der Vorstellung davon, was die wahre Liebe sei, bedarf es laut Wagner der Erfahrung der Keuschheit.

Die Keuschheit, so ist Wagner zu verstehen, führt den Menschen weg von der Fokussierung auf seinen Sexualtrieb. Dadurch wird es ihm möglich zu erkennen, dass zur wahren Liebe viel mehr als nur die Sexualität und die Sinnenlust gehört. Sobald sich diese Erkenntnis eingestellt hat, d.h. sobald ihm bewusst geworden ist, wie schön, tiefgründig und ausfüllend die wahre Liebe ist, entsteht in ihm eine unbeschreibliche Sehnsucht nach dieser Liebe und somit auch nach Liebespartnern. In ihm steigt „eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht [auf], die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung“<sup>32</sup>. Jetzt liebt der Mann die Frau (und umgekehrt natürlich auch) nicht mehr nur als ein Sexualobjekt und genau deswegen darf er sie (bzw. sie ihn) jetzt auch wieder sexuell begehren. Jetzt hat die Sexualität nichts

<sup>29</sup> Peter Steinacker: *Richard Wagner und die Religion*. Darmstadt 2008, S. 37.

<sup>30</sup> Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 4, S. 279.

<sup>31</sup> Ebd., S. 295.

<sup>32</sup> Ebd.

Anrürliches mehr an sich. Wagner plädiert also nicht dafür, dass der Mensch sein Leben lang keusch sein und der Sinnlichkeit entsagen soll. Allerdings darf in seinen Augen der Eros auch nicht auf die Sexualität und die Sinnlichkeit reduziert werden, denn ansonsten wird er frivol. Damit das nicht passiert und der Mensch erkennt, dass die wahre Liebe weit mehr beinhaltet als nur die Sexualität und die Sinnlichkeit, muss er irgendwann einmal auch die Erfahrung der Keuschheit gemacht haben. Oder mit anderen Worten: Er muss eine dialektische Entwicklung vollziehen, einen von der Sinnlichkeitsverherrlichung nach der Art der antiken Griechen ausgehenden, in die Keuschheit nach der Art der Christen übergehenden und in einem durch die Keuschheitserfahrung zum Ausdruck einer wahren Liebe geläuterten sexuellen Verlangen auslaufenden Fortschrittsprozess. Exakt aus diesem Grunde spricht Wagner unter anderem auch davon, „wie albern [ihm die] Kritiker vorkommen, die meinem *Tannhäuser* eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen“<sup>33</sup>, die also glauben, er würde für eine lebenslange Entsagung an die Sinnenlust plädieren.

Die soeben skizzierte Haltung Wagners in puncto Sinnlichkeitsbejahung und Keuschheit lässt sich nicht an Hand des *Tannhäusers* nachweisen, sondern nur mit Hilfe der aufgeführten Stellen aus seiner *Mitteilung an meine Freunde*, so dass es verständlich wird, wieso seine Kritiker ihm vorwerfen konnten, er plädiere für die Sinnesfeindlichkeit. Auf jeden Fall scheint seine Position aus der *Mitteilung an meine Freunde* am ehesten seiner eigentlichen Haltung hinsichtlich der Sinnlichkeit und der Keuschheit zu entsprechen, denn zum einen lässt sie sich auch in seinem nächsten Bühnenwerk, d.h. im *Lohengrin*, wiederfinden und zum anderen vertritt Wagner mit absoluter Sicherheit zumindest bis zur Mitte der 1850er Jahre die von ihm bereits in seiner Jugend gewonnene Einsicht, dass der Mann bzw. die Frau erst durch die Liebe, die auch die Sinnlichkeit und die Sexualität mit einschließt, zu einem wirklichen Menschen werden könne. So schreibt er z.B. in seinem Brief an August Röckel vom 25./26. Januar 1854:

Der wirkliche Mensch ist Mann und Weib, und nur in der Vereinigung von Mann und Weib existirt erst der wirkliche Mensch, erst durch die Liebe wird daher der Mann wie das Weib – Mensch. [...] Erst diese Vereinigung von Mann und Weib, erst die Liebe also erzeugt (sinnlich und metaphysisch) den Menschen.<sup>34</sup>

Im *Lohengrin* spiegelt sich Wagners Bejahung der Sinnlichkeit und der Sexualität im Verhalten und im Habitus des Titelhelden. Lohengrin sagt über sich selbst: „Aus Glanz und Wonne komm' ich her.“<sup>35</sup> Es sind nicht derselbe Glanz und dieselbe Wonne, aus denen Tannhäuser kommt. Dieser kommt aus der sündhaften Venus- und jener aus der heiligen und keuschen Gralswelt. Er kommt „aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine [und ist erfüllt von der Sehnsucht] nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung“<sup>36</sup>. Das bedeutet, dass er die dialektische Entwicklung bereits vollzogen hat und zwei Schritte weiter ist als Tannhäuser. Er muss nicht mehr wie dieser gegen den Hedonismus ankämpfen und von diesem erlöst werden. Aufgrund dessen, dass er in der Gralsburg Monsalvat die Erfahrung der

---

33 Ebd., S. 279.

34 Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Bd. 6. Hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig 2000. 3. Aufl., S. 63.

35 Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 2, S. 104.

36 Ebd. Bd. 4, S. 295.

Keuschheit bereits gemacht hat, weiß er genau, welcher Stellenwert der Sexualität in einer Beziehung zwischen Mann und Frau zukommt und kann sich deshalb dem Genuss der Sinnenlust hingeben, ohne dabei Gefahr zu laufen, das wahre Wesen der Liebe zu verkennen, sie auf die bloße Sexualität zu reduzieren und in die Frivolität abzurutschen. Daher kann Wagner Lohengrin zu seiner ihm angetrauten Frau sagen lassen, ohne dadurch einen zweiten Tannhäuser zu kreieren:

An meine Brust, du Süße, Reine!  
 Sei meines Herzens Glühen nah',  
 daß mich dein Auge sanft bescheine,  
 in dem ich all' mein Glück ersah!  
 O, gönne mir, daß mit Entzücken  
 ich deinen Athem sauge ein!  
 Laß fest, ach! fest an mich dich drücken,  
 daß ich in dir mög' glücklich sein!<sup>37</sup>

Diese Sätze stellen eine offensichtliche Bejahung der Sinnlichkeit und der Sexualität dar. Würde Wagner für die Sinnenfeindschaft eintreten, so würde er Lohengrins Verhalten anrühlich finden und es auch anprangern. Doch er verurteilt ihn an keiner Stelle des Librettos. Stattdessen sakralisiert er sein Benehmen, indem er ihn als einen von Gott gesandten Ritter von „tugendlicher Reine“<sup>38</sup> auftreten und dadurch beim Zuschauer keinen Verdacht aufkommen lässt, dass sein Verhalten in irgendeiner Weise anstößig sein könnte.

In diesem Kontext muss die Tatsache gesehen werden, dass Wagner folgende Sätze nicht vertont hat, die Lohengrin zu seiner Frau sagt, nachdem sie die Fortsetzung ihrer Beziehung durch ihr Übertreten des Frageverbots unmöglich gemacht hat:

O Elsa! Was hast du mir angethan?  
 Als meine Augen dich zuerst ersah'n,  
 fühlt' ich zu dir in Liebe schnell entbrannt  
 mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.  
 Nun muß ich ewig Reu' und Buße tragen,  
 weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,  
 denn ach, der Sünde muß ich mich verklagen,  
 daß Weiberlieb' ich göttlich rein gewähnt!<sup>39</sup>

In der vertonten Endfassung lässt Wagner ihn Folgendes zu ihr sagen:

O Elsa! Was hast du mir angethan?  
 Als meine Augen dich zuerst ersah'n,  
 zu dir fühlt' ich in Liebe mich entbrannt,  
 und schnell hatt' ich ein neues Glück erkannt:  
 die hehre Macht, die Wunder meiner Art,  
 die Kraft, die mein Geheimniß mir bewahrt, –  
 wollt' ich dem Dienst des reinsten Herzens weih'n: –  
 was rissest du nun mein Geheimniß ein?  
 Jetzt muß ich, ach! von dir geschieden sein!<sup>40</sup>

**37** Ebd. Bd. 2, S. 104.

**38** Ebd., S. 70.

**39** Ebd. Bd. 12, S. 355.

**40** Ebd. Bd. 2, S. 111.

Hätte Wagner die zuerst genannte Fassung beibehalten, so hätte er Lohengrins Abwendung von der Keuschheit und seine Hinwendung zur Sinnlichkeit zu einer Sünde erklärt. Das würde aber nicht zu seiner soeben skizzierten Haltung gegenüber der Sinnlichkeit passen. Deswegen entschied er sich für die zuletzt zitierte Fassung, die in keiner Weise als eine Verurteilung der Sinnlichkeit bezeichnet werden kann. Sie ist die aufrichtige Klage Lohengrins darüber, dass er gezwungen ist, Elsa zu verlassen.

Das zu *Lohengrin* bisher Gesagte zeigt, dass sich an Hand dieser Oper zu der Einstellung Wagners gegenüber der Sinnlichkeit Folgendes sagen lässt: Die Sexualität und die Sinnenlust sind für ihn nicht anrühlich und gehören notwendig zu einem erfüllten, d.h. von allen Sorgen und Missständen erlösten Dasein, sobald sie Teil einer wirklichen Liebe und nicht einer auf fleischlicher Lust beruhenden Liaison sind. Hierfür spricht auch Wagners Brief an Liszt vom 15. Januar 1854, in dem er schreibt, dass er in der Zeit der Arbeit am *Tannhäuser* und am *Lohengrin* von „zweie[n] in mir [sich] streitenden Elemente[n] des Verlangens“<sup>41</sup> beherrscht gewesen sei. Das eine Element ist der reine Sexualtrieb, dem er „periodenweise durch brünstige, phantastische, sinnliche Ausschweifungen Luft machte“<sup>42</sup>. Das andere Element nennt Wagner nicht. Dies ist für die hier verfolgten Zwecke jedoch nicht wirklich relevant. Worauf es an dieser Stelle ankommt, ist die Aussage des Verfassers des Briefes, dass die beiden Elemente vermutlich im *Lohengrin* zu einer Einheit gelangt seien: „Da gewann ich mir aber – vielleicht im *Lohengrin* – das Gefühl, wie das Wissen von der Einheit jener beiden Strömungen in der wahren – Liebe.“<sup>43</sup> Damit sagt Wagner in aller Deutlichkeit, dass für ihn die Sexualität und die Sinnlichkeit unbedingt zu einer wahren Liebesbeziehung dazugehören. Vermutlich sagt er damit auch, dass die Synthese der Sexualität und des nicht genannten, dem ungehemmten Sexualtrieb jedoch widerstrebenden Elementes das sexuelle Verlangen dem Bereich der Frivolität enthoben hätte, denn anderenfalls würde Wagner kaum von einer Einheit, d.h. von einer harmonischen Beziehung zwischen den beiden Elementen sprechen können.

Wagners dialektisches Denken bezüglich der Sinnlichkeit verweist zum einen, wie deutlich sichtbar werden konnte, auf seine Nähe zu Heine, zum anderen natürlich aber auch auf die Überschneidung seiner Ansichten mit dem Erlösungsansatz der Frühromantiker. Das frühromantische Streben nach einer Versöhnung zwischen Körper und Geist ist nämlich nichts anderes als eine Paraphrase der Forderung des Komponisten nach der Läuterung des sexuellen Verlangens mithilfe der Keuschheit. Denn der ungezügelte Sexualtrieb (etwa eines Tannhäusers) ist nichts anderes als die Willkürherrschaft des Körpers über den Geist und die Keuschheit (wie sie etwa in der Gralsburg Monsalvat praktiziert wird) ist letztendlich die gnadenlose Herrschaft des Geistes über den Körper. Beides sind Extreme, beides bezeichnet Verhältnisse von Unterdrückern und Unterdrückten, von denen der Mensch gemäß Wagner unbedingt erlöst werden muss – und zwar in einem Bund dieser miteinander im Streit liegender Elemente, in dem sowohl der Körper als auch der Geist zu ihren Rechten gelangen. Dieser Ansicht blieb der Komponist bis zu seiner Bekanntschaft mit dem philosophischen Hauptwerk Schopenhauers verhaftet. Die Schopenhauer'sche Philosophie beeinflusste ihn maßgeblich in seinem Denken und die im hier gegebenen Kontext

---

41 Wagner: *Sämtliche Briefe*. Bd. 5, S. 495.

42 Ebd.

43 Ebd.

vor allem anderen relevante und im Nachfolgenden zu klärende Frage ist deswegen, inwieweit dies auch im Hinblick auf Wagners Ansichten bezüglich der Sexualität gesagt werden kann.

Schopenhauers Philosophie ist als eine modifizierte Fortsetzung der christlichen Welt-sicht zu sehen, denn auch er betrachtet das irdische Dasein als ein Jammertal, noch schlimmer: als „eine Hölle, welche die des Dante dadurch übertrifft, daß einer der Teufel des anderen sein muß“<sup>44</sup>. In diese wird der Mensch vor allem durch die Sexualität hineingezogen und Erlösung kann er einzig dann erlangen, wenn er sämtliche sinnliche „Genüsse und weltliche Befriedigungen als die Entfernung davon“<sup>45</sup> anzusehen anfängt, d.h. vollkommen abstinent zu leben beginnt und auf diese Weise seinen Willen zum Leben verneint. In seinem Brief an Liszt vom 12. Dezember 1854 gibt Wagner Schopenhauer darin Recht, dass allein „die endliche Verneinung des Willens zum Leben [...] erlösend“<sup>46</sup> sei. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass er die Abstinenz als den richtigen oder zumindest als den einzig richtigen Weg zur Verneinung des Lebenswillens und zur Erlösung betrachtet. So spricht er in seinem Schreiben an Mathilde Wesendonck vom 1. Dezember 1856 davon, dass ihn die neuerliche Lektüre Schopenhauers zu nichts Geringerem als zur „Berichtigung seines Systems angeregt“<sup>47</sup> habe. Die Korrektur betrifft die zentrale Überzeugung des Philosophen, dass die geschlechtliche Liebe der stärkste Ausdruck des Willens zum Leben sei, weshalb der Mensch ihr unbedingt entsagen müsse, wenn er Erlösung finden wolle. Anstatt ihm hierin zuzustimmen, nimmt Wagner es sich vor, eventuell in Form einer theoretischen Abhandlung

den von keinem Philosophen, namentlich auch von Sch[openhauer] nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstracten Menschenliebe, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d.h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe, nachzuweisen<sup>48</sup>.

Mit anderen Worten formuliert: Wagner widerspricht hier Schopenhauer in aller Deutlichkeit. Er behauptet, dass ausgerechnet die von dem Philosophen verdammt Geschlechtsliebe zur Beruhigung des Willens und somit auch zur Erlösung führe. Den Plan, sich *in extenso* schriftlich dazu zu äußern, hat er nicht umgesetzt und so wirft sich die Frage auf, ob nicht *Tristan und Isolde* eine künstlerische Umsetzung dieses Vorhabens sein könnte, da diese Oper genau zur selben Zeit wie der zitierte Brief an Mathilde Wesendonck entsteht und die Geschlechtsliebe zum Gegenstand hat. Vermutlich handelt es sich dabei tatsächlich um einen solchen Versuch, allerdings um einen gescheiterten – und zwar um einen glücklich gescheiterten. Es lässt sich nämlich unter gar keinen Umständen einsehen, warum zwei geistig gesunde Menschen, die sich innigst lieben, aufgrund ihrer Liebe ein Verlangen nach dem Tod entwickeln sollten, es sei denn, dass sie durch äußere Umstände dazu genötigt werden. Doch in einem solchen Falle geschieht die Willensverneinung nicht aus der Geschlechtsliebe heraus, sondern einzig und allein aufgrund eines von außen kommenden Zwangs.

<sup>44</sup> Arthur Schopenhauer: *Hauptwerke*. Bd. 1. Hrsg. von Alexander Ulfig. Frankfurt am Main 2000, S. 1154.

<sup>45</sup> Ebd., S. 438.

<sup>46</sup> Wagner: *Sämtliche Briefe*. Bd. 6, S. 298.

<sup>47</sup> Richard Wagner: *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*. Leipzig 1913. 42. Aufl., S. 79.

<sup>48</sup> Ebd.

Das wiederum schließt aber die Sexualität als einen Heilsweg ganz und gar aus: Ohne eine von außen kommende Nötigung werden zwei liebende Menschen sich niemals wünschen, dass ihr Lebenswille erlöschen soll, denn das würde den Tod ihrer Liebe bedeuten, was aus der Sicht von Liebenden das Schlimmste ist. Das Scheitern Wagners besteht nun darin, dass er exakt diesen und keinen sich dazu gegensätzlich verhaltenden Gedankengang in *Tristan und Isolde* plastisch zum Ausdruck bringt und dadurch seine eigene These von der Sexualität als einer Möglichkeit den Lebenswillen zu verneinen konterkariert. Denn Tristan und Isolde suchen den Tod nicht, weil ihre Geschlechtsliebe sie dazu treibt, sondern weil die äußeren Umstände ihre Liebe unmöglich zu machen scheinen und sie dies nicht ertragen können. Würde die äußere Situation es hingegen gestatten, dass sie sich frei lieben könnten, so würden sie es sich niemals wünschen, vor der Zeit zu sterben. Glücklich ist dieses Scheitern Wagners aber deshalb, weil er durch das Konterkarieren seiner These es vermieden hat, *Tristan und Isolde* unglaublich werden zu lassen. Ein Liebespaar, das einzig aufgrund ihrer Liebe dem Leben, d.h. der Fortsetzung ihrer Liebe entsagt, ist im höchsten Maße unglaublich. So aber ist es Wagner gelungen, eines der herausragendsten Werke der Operngeschichte zu schaffen.

Somit kann im Hinblick auf Wagners Haltung gegenüber der Sexualität in den Jahren seiner Arbeit an *Tristan und Isolde* festgehalten werden, dass sie in seinen Augen nicht nur vor, sondern auch nach seiner einschneidenden Schopenhauer-Lektüre eine durch und durch positive Rolle bei der Beantwortung der Frage spielt, wie sich der Mensch von einem als misslich empfundenen Dasein zu erlösen vermag. Der entscheidende Unterschied ist dabei der, dass die Sexualität jetzt nicht mehr der Förderung der von Wagner vormals verteidigten Lebenslust dient, sondern deren Verneinung, die er nicht länger als das größte Hindernis auf dem Weg des Menschen zu einem glücklichen Dasein begreift, sondern als das genaue Gegenteil davon, also als die einzige Möglichkeit, sich dem Leiden dieser Welt zu entziehen. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, dass diese Feststellung lediglich im Hinblick auf die theoretischen Schriften und Briefe Wagners aus dem genannten Zeitraum gilt. In *Tristan und Isolde* negiert er seine eigene These, dass die Geschlechtsliebe zur Verneinung des Lebenswillens und somit zur Erlösung zu führen vermöge, und gibt Schopenhauer dadurch indirekt Recht. In diesem Zusammenhang ist es nicht unwesentlich zu erwähnen, dass Wagner den Gedanken, dass die Geschlechtsliebe zur Verneinung des Willens führen könne, nach der Komposition von *Tristan und Isolde* nie wieder aufgegriffen hat. Dieser Sachverhalt lässt sich am ehesten vielleicht mit der Annahme erklären, dass die Arbeit an diesem der genannten These widersprechenden Bühnenwerk und die dabei parallel ablaufenden Denkprozesse Wagner vermutlich zu der Überzeugung haben gelangen lassen, dass sein Ansatz, die Sexualität vermöge es, den Lebenswillen des Menschen zu beruhigen, doch in eine falsche Richtung führt – und vielleicht liegt in dieser oder in einer ähnlichen Erkenntnis die Ursache dafür begründet, warum sein Brief an Schopenhauer, den er 1858 entworfen hat und in dem er dem Empfänger die „Geschlechtsliebe [als] ein[en] Heilsweg zur Selbsterkenntnis und Selbstverneinung des Willens“<sup>49</sup> zu präsentieren gedachte, ein über drei Absätze nicht hinausreichendes und niemals abgeschicktes Fragment geblieben ist.

---

49 Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 12, S. 289.

Heißt das alles aber nicht zwangsläufig, dass Wagner sich mit seiner offensichtlichen Distanzierung von der Vorstellung, es sei dem Menschen möglich, seinen Lebenswillen mit Hilfe der Geschlechtsliebe zu beruhigen, für die Abstinenz starkgemacht und sich von einem Verteidiger der Sexualität zu ihrem Ankläger gewandelt hat? Lange Zeit ging die Forschung davon aus, dass er sich spätestens mit dem *Parsifal* für die Askese ausgesprochen und der Sinnlichkeit abgeschworen habe. Weit war in der Forschungsliteratur die Ansicht verbreitet, dass er in diesem seinem letzten Kunstwerk „ganz nach dem Vorbild Schopenhauers für Keuschheit und Askese als moralische Antworten auf ein nun als schuldhaft erkanntes Weltgetriebe [plädiere und] konsequent den Eros als ‚Sünde‘<sup>4450</sup> und als Hindernis auf dem Weg des Menschen zur Erlösung perhorresziere. Diese Auffassung wurde immer deutlicher durch Erklärungen wie die folgende verdrängt:

In einer seiner scharfen, von Wagner so geliebten dichotomischen Konfrontationen, der von Gralswelt und Klingsors Reich des Bösen, wird – am Beispiel der durchaus unchristlichen Unterdrückung von Sexualität bei den Gralsrittern – die These Freuds vorweggenommen, daß alle Kulturleistungen nur durch Triebsublimierung und Triebverzicht zustande kommen. Was vielfach verkürzt und oft genug auf die Formel gebracht worden ist, im *Parsifal* sei alle Lust böse, alle Sinnlichkeit des Teufels, [...] das Werk insgesamt von peinlicher Frauen- und Sinnenfeindschaft beherrscht, von einer geradezu krankhaften Besessenheit nach sexueller Askese, damit zugleich auch definitive Abkehr von Feuerbach und Bruch mit den früheren Jahren, verkennt zumeist diesen fundamentalen Zusammenhang: daß die dem Gral und seinen Rittern zugemutete Askese nur der illustrierende Ausdruck einer sehr viel tiefer ansetzenden Zivilisationsthese ist, die Triebkontrolle in einem weiten Sinne und Bildungsprozeß, als unverzichtbare Voraussetzungen für kulturelle Hochleistungen versteht.<sup>51</sup>

Vertreter dieser Position sehen also im Aufruf Wagners zur Beruhigung und Verneinung des Lebenswillens nicht eine Aufforderung zur Askese, sondern zur Veredelung und Verfeinerung der Triebe. „Nicht in der Verneinung, sondern in einer Sublimierung des Willens [sei] das Heil zu suchen“<sup>52</sup>, lautet ihrer Ansicht nach die Botschaft Wagners, so dass bei ihm am Ende ein seinen Lebenswillen eher „mitleidig-wissend lenkend[er] als ihn asketisch verneinend[er]“<sup>53</sup> Mensch stehe. Diese Position ist plausibel, weil sie dem Umstand Rechnung trägt, dass Wagner „die vollkommene Ertötung des Willens und die Entsagung von der Welt [...] nicht behagen“<sup>54</sup> wollten. Die Frage, ob er sich jemals der Schopenhauer'schen Überzeugung angeschlossen hätte, dass der Mensch asketisch werden müsste, wenn er seinen Willen zu brechen gedächte, ist vor diesem Hintergrund eher zu verneinen.

Sollten die Verfechter der zweiten Position im Recht sein, so wird es dadurch möglich zu konstatieren, dass Wagner sich von seinem dialektischen Ansatz aus der Zeit vor der Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers nie wirklich distanziert habe. Denn falls es tatsächlich die Absicht des späten Wagner gewesen sein sollte, vom Menschen nicht die Abstinenz, sondern einen kontrollierten, d.h. anderen Menschen

50 Hartmut Reinhardt: „Richard Wagner und Schopenhauer“. In: *Richard-Wagner-Handbuch*. Hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 111.

51 Udo Bernbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1994, S. 325.

52 Arthur Hübscher: *Denker gegen den Strom. Schopenhauer: Gestern – heute – morgen*. Bonn 1973, S. 289.

53 Peter Hofmann: *Richard Wagners politische Theologie. Kunst zwischen Revolution und Religion*. Paderborn 2003, S. 202.

54 Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München 2008. 6. Aufl., S. 388.

und sich selbst kein Leid verursachenden Umgang mit der Sexualität zu fordern, so wäre dies eine unveränderte Wiederaufnahme seiner früheren Forderung, der Mensch solle in einem dialektischen Dreischritt mit Hilfe einer zeitweiligen Askese eine Läuterung seines Sexualtriebes vornehmen und dadurch dazu fähig werden, seine Sexualität auf eine solche Art und Weise auszuleben, dass sie niemandem mehr zum Schaden gereichen kann. Eine solche Kontinuität in den Ansichten des Komponisten zu entdecken ist sicherlich verlockend, doch die Attraktivität dieser Lesart darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch sie keinen Anspruch auf absolute Gültigkeit zu erheben vermag: Die Deutung des *Parsifals* als einer Vorwegnahme Freuds entgeht nicht dem Vorwurf der Spekulation, denn wenn es Wagner tatsächlich darum gegangen wäre, die den Gralsrittern auferlegte Askese lediglich als eine Illustration zu der These zu verwenden, dass es ohne sie keine kulturellen Hochleistungen geben könne und er der Sinnlichkeit darüber hinaus durchaus nicht abgeneigt sei, so hätte es nur weniger ganz eindeutiger Signale aus dieser Richtung bedurft und einen Künstler von seinem Format auch keine große Anstrengung gekostet, sie zu versenden – und sei es nicht einmal innerhalb des Librettos, sondern z.B. im Rahmen seiner zahlreichen Anmerkungen gegenüber Cosima, die pedantisch alles schriftlich festgehalten hat, was er im Hinblick auf seine Werke in ihrem Beisein jemals geäußert hat. Vollkommene Klarheit in der Frage, ob der späte Wagner die Ansicht vertrete oder nicht, dass die Menschen am besten gänzlich auf die Befriedigung ihres Sexualtriebes verzichten sollten, lässt sich daher kaum erzielen.

Was hingegen mit Sicherheit gesagt werden kann, ist, dass die Sexualität für Wagner während seines gesamten künstlerischen und denkerischen Lebens, vom *Liebesverbot* bis hin zum *Parsifal*, eine wirklich zentrale Rolle spielt. Dieser Sachverhalt erklärt sich hauptsächlich damit, dass für ihn die Sexualität stets ganz eng mit der Frage nach den Erlösungsmöglichkeiten des Menschen zusammenhängt und die Erlösung das oberste Leitmotiv in seiner Gedankenwelt darstellt. Die meiste Zeit über stellt er sich die Sexualität als der Erlösung des Menschen dienlich vor und einzig im Hinblick auf seine Spätphase, in der er *Parsifal* komponiert, lässt sich dies nicht mit absoluter Sicherheit behaupten. Oder anders formuliert: Ob der späte Wagner der Sexualität vollständig abschwört und den Menschen dazu auffordert, bestenfalls gänzlich auf sie zu verzichten, da sie seiner Erlösung ganz und gar abträglich sei, ist eine Frage, die sich nicht eindeutig klären lässt und deswegen offen bleiben muss.

## „Die Welt ist einmal, wie sie ist“. Literarische Konzeptionen gesellschaftlicher Ordnung und individueller Liebe in Fontanes Romanen<sup>1</sup>

Freiwillige Abhängigkeit ist der schönste Zustand, und wie wäre der möglich ohne Liebe!  
(Goethe, *Maximen und Reflexionen*)

### Prolog

Der Beschluss des deutschen Bundestags über die „Ehe für alle“<sup>2</sup> vom 30. Juni 2017 löste eine Reihe von Diskussionen über die Ehe als *das* gesetzlich geregelte Zusammenleben aus. Im Zentrum der Debatten stand nicht die Form, sondern die Normierung der Ehe. Hierfür grundlegend ist der Artikel 6 des bundesrepublikanischen Grundgesetzes, der die Ehe und Familie unter den besonderen Schutz der staatlichen Ordnung stellt und erlaubt, Ehe und Familie als Lebensgemeinschaft im Sinne einer personellen Exklusivität zu begreifen. In seiner Auslegung wird zum einen angemerkt, er enthalte keine Definition der Ehe<sup>3</sup> und zum anderen, der Schutz und die Institutionsgarantie der Ehe stünden „gesetzlichen Regelungen zum Schutz eheähnlicher oder gleichgeschlechtlicher Lebensgemeinschaften nicht schlechthin“<sup>4</sup> entgegen. Dem Beschluss des deutschen Bundestags folgten politische und kirchliche Kontroversen, zu denen die Öffentlichkeit je nach ihrer Fassung Position bezog. Politisch wurde er als „Ankunft in der Gegenwart“ bezeichnet.<sup>5</sup> Auch die *Evangelische Kirche in Deutschland* äußerte keine Einwände; die katholische Amtskirche hingegen zeigte starke Vorbehalte: Ihr gelte die Ehe nämlich als die Lebens- und Liebesgemeinschaft von Mann und Frau.<sup>6</sup> Die Kontroversen spiegeln ein Paradoxon wider: Die Formen eines partnerschaftlichen Zusammenlebens lassen sich zwar einer politischen und religiösen Norm unterziehen, legen aber offen, dass solch eine Norm auch das Potential besitzt, sich selbst in Frage zu stellen. Norm und Devianz gehen so Hand in Hand.

---

1 Der Beitrag ist die erweiterte Fassung meines Habilitationsvortrags am 12. Juli 2017 an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld.

2 Siehe ausführlich Wissenschaftliche Dienste. Deutscher Bundestag: *Sachstand. Der Begriff Ehe im Grundgesetz und anderen Verfassungen*, Wissenschaftliche Dienste, Aktenzeichen WD10-3000-044/17. Abschluss der Arbeit 19.07.2017. Fachbereich WD3: Verfassung und Verwaltung.

3 Wissenschaftliche Dienste. Deutscher Bundestag: *Ausarbeitung. Der Schutz von Ehe und Familie unter dem Grundgesetz*. Aktenzeichen WD 3-3000-045/13. Abschluss der Arbeit 20. März 2013. Fachbereich WD3: Verfassung und Verwaltung, hier S. 3.

4 Ebd., S. 5.

5 „Ehe für alle. Parteien begrüßen Merkels Kursschwenk“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.06.2017. URL: <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/angela-merkel-rueckt-von-einem-nein-zur-homo-ehe-ab-15079212.html>. Zuletzt abgerufen 27.10.2019.

6 Katharina Schuler et al.: „Ehe für alle. Und wie reagieren die Kirchen?“. In: *Zeit Online*, 01.10.2017. URL: <https://www.zeit.de/gesellschaft/familie/2017-09/ehe-fuer-alle-gleichstellung>. Zuletzt abgerufen 27.10.2019.

Politisch-öffentliche Normen versuchen, sozialen Formen eine Fassung zu geben, rufen aber ins Bewusstsein, dass es solch eine Fassung nicht geben kann. Ihre Versuche können die Gesellschaft bestenfalls auf der Oberfläche definieren, nehmen ihr die Grundspannung jedoch keineswegs. Über die Einmischung des Staates in die Lebensformen seiner Bürger und über die Bedürfnisse der Bürger, ihre Lebensformen öffentlich zu zeigen, lassen sich endlose Diskussionen führen; über die Gretchenfrage, ob Liebe und Ehe gleichzusetzen wären, ebenfalls. Die hitzigen und wahlkampforientierten Debatten<sup>7</sup> stehen in diesem Beitrag genauso wenig zur Diskussion wie die Interpretation der Gesetzesvorlage<sup>8</sup>. Vielmehr steht die Frage im Vordergrund, wie der literarische Diskurs das Verhältnis von Norm und Devianz beschreibt, in ihm poröse Räume gesellschaftlicher Normen aufzeigt, Reflexionen des kulturellen Wandels beleuchtet und daran erinnert, dass die individuelle Exklusivität außerhalb gesellschaftlicher Ordnungen nicht denkbar ist. Mit Michel Foucaults Idee in *Les mots et les choses* (1966) gesprochen, ermöglicht – ja erzwingt – die Gesellschaftsordnung Umstrukturierungen und die Entstehung anderer Ordnungen. Je offener sich eine Gesellschaft gibt – so meine Schlussfolgerung –, umso durchlässiger und fragwürdiger erscheinen ihre normativen Fassungen ihrer Kultur. Insofern darf die Gesellschaftsordnung nicht als konstant, sondern als transformierbar begriffen werden.

Den Ausgangspunkt meiner Annahme über die Transformationen des Kulturellen bildet der erzähltheoretische Ansatz, die Grundformen der Kultur fänden in der Erzählung Ausdruck.<sup>9</sup> Die Ausdrucksformen sind nach kultursemiotischen Erzähltheorien mehrfachkodiert, was in kulturellen Umbruchphasen durchaus komplexer ist. Eine der bis in die Moderne hinein folgenreichen Phasen lässt sich im Übergang einer ständeorientierten zu einer bürgerlichen Gesellschaftsordnung verzeichnen.<sup>10</sup> Sie wird in der Literaturgeschichte allgemein mit dem Begriff *Realismus* übersetzt.<sup>11</sup> In den Mittelpunkt literarischer Diskurse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rückten Probleme der neuen Gesellschaftsordnung, zu denen auch das Verständnis über das rollenspezifische Verhalten der Geschlechter gehörte. Im Kontext dieses Verständnisses entwickelt Theodor Fontanes (1819-1898) Erzählwelt<sup>12</sup> eine kritische

**7** Siehe bspw. „Historische Entscheidung. Bundestag beschließt Ehe für alle – Merkel stimmt dagegen“. In: *Spiegel Online*. 30.06.2017. URL: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundestag-beschliesst-ehe-fuer-alle-a-1155187.html>. Zuletzt abgerufen 14.07.2017; „Ehe für alle“.

**8** Deutscher Bundestag: „Mehrheit im Bundestag für die ‚Ehe für alle““. In: *Dokumente*, 30.06.2017. URL: <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2017/kw26-de-ehe-fuer-alle-513682>. Zuletzt abgerufen 14.07.2019.

**9** Ansgar Nünning: „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“. In: *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2013, S. 15-53.

**10** Siehe ausführlich Marian Füssel et al. (Hrsg.): *Ordnung und Distinktion. Praktiken sozialer Repräsentation in der ständischen Gesellschaft*. Münster 2005.

**11** Hugo Aust: *Realismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart 2006; ders.: *Literatur des Realismus*, Stuttgart 2000.

**12** Das Erzählen als Fontanes Stärke bleibt nicht allein auf sein literarisches Werk beschränkt, sondern gilt auch als „eine dynamische Verbindung zwischen journalistischen Texten und Romanen“ (Vanessa Rusch: „*Ich hatte einen poetischen Anlauf genommen*“ – *Erzählliterarische Aspekte in Theodor Fontanes journalistischem und feuilletonistischem Werk*. Hamburg 2013, S. 111, S. 57-118, 109-115). Unterschieden wird unter dem Aspekt der dynamischen Verbindung zwischen „berichtend-erzählend“ und „erzählend-berichtend“ (ebd., S. 267); dabei kann diese Unterscheidung hinsichtlich des Wechsels zwischen dem Berichten und Erzählend keine eindeutige sein. Eine „heikle Gratwanderung zwischen historischen Stoff und freier künstlerischer Schöpfung“ nennt Ralf Zuberbühler den Wechsel zwischen Fakt und Fiktion in *Der Stechlin*. Ralf Zuberbühler: *Theodor Fontane: ‚Der Stechlin‘. Fontanes politischer Altersroman im Licht der ‚Vossischen Zeitung‘ und weiterer zeitgenössischen Publizistik*. Berlin 2012, S. 12, s.v.a. das erste Kapitel.

Perspektive auf das Ordnungsmodell der Ständegesellschaft und beschreibt, dass der Handlungsraum des Individuums durchaus eingeschränkt ist, weil die Krisenmomente das Individuum in den Untergang treiben. Vom Niedergang bleibt selbst das Ordnungsmodell der Ständegesellschaft nicht verschont. Das Verhältnis von Gesellschaft und Individuum steht auch im Mittelpunkt von Fontanes Erzählverfahren in *Irrungen*, *Wirrungen* (1888) und *Effi Briest* (1895/96).<sup>13</sup> Mich interessiert daher die Frage, wie diese Romane das Aufeinanderprallen gesellschaftlicher Ordnung und individueller Exklusivität in kulturellen Umbruchsphasen literarisch beschreiben. Meine Lesart soll die These begründen, dass Fontanes Werk im Zeitalter des globalen Wandels, in dem vertraute Ordnungen auseinanderzubrechen und neue Krisen aufzukommen drohen, durchaus Aktualität beansprucht. So wird in einem ersten Schritt *Ehe* und *Liebe* als literarische Motive Fontanes betrachtet, an denen sich Transformationen des Kulturellen abzeichnen. Die diskursive Deutung dieser Motive sieht der Beitrag in der Erzählung, in der sich das *Gespräch* als eine Technik literarischer Reflexionsarbeit hervortut. Figurengespräche werden in einem Spannungsfeld von gesellschaftlichen Normen und Gefühlsausdrücken einerseits, von stände- und geschlechterspezifischen Mustern andererseits geführt.<sup>14</sup> Auf diese Weise entstehen Kategorisierungen, deren reduktionistische Tragweite die Erzählwelt hinterfragt. In einem zweiten Schritt wird der Versuch unternommen, die Impulse dieser Erzählwelt am Denkhorizont der Figuren zu erfassen. Diese erlauben schließlich eine mehrfachkodierte und deshalb auch polyperspektivisch ausgestattete Erzählwelt auszuarbeiten, die, so meine These, gegen Kategorisierung und Reduktionismus als Denkmodelle wirkt.

### Das Scheitern (in) der Gesellschaftsordnung

Das Erzählverfahren in *Irrungen*, *Wirrungen* und *Effi Briest* interessiert sich mehr für Gespräche als für Urteile und zeugt mit Figurengesprächen von einer modernen Erzähltechnik. Während Urteile eine moralische Perspektive auf das Geschehen einnehmen und die Kommunikation verhindern, lenken Gespräche die Außenperspektive auf die Erzählwelt in eine Innenperspektive der Erzählwelt. Die Innenperspektive baut in der sozialen Struktur der Erzählwelt verschiedene Kommunikationsebenen auf, die Differenzwahrnehmungen und Diversitätsvorstellungen zwischenmenschlicher Beziehungen einen Artikulationsraum verleihen und so Fontanes Gesellschaftskritik an den Geschlechterverhältnissen hörbar werden lassen. Bestimmte Motive entfalten diese Kritik. Sie sind jedoch keine Erfindungen des Realismus, sondern stammen aus dem Bedeutungsreservoir literarischer Diskurse. Durch *Liebe* und *Ehe* nimmt Fontanes Erzählwelt das Individuum in dessen Entwicklung zwischen dem gottgewollten Dasein und dem willensgesteuerten Werden kulturhistorisch in den Blick. Mit *L'Adultera* (1880) setzt eine Problematik ein, die in der Beschreibung der Ehe der siebzehnjährigen Gräfin Melanie van der Straaten und des um ein Vierteljahrhundert älteren Berliner

<sup>13</sup> Fontanes Romane werden, wenn nicht anders angegeben, nach *Große Brandenburger Ausgabe*. Berlin 1994ff. (Abteilung *Das erzählerische Werk*) zitiert. Im Folgenden wird die übliche Sigle GBA, Bandnummer, Seitenzahl verwendet.

<sup>14</sup> Kai Kauffmann: „Plauderei oder Verstehen? Theodor Fontanes Roman *Graf Petöfy*“. In: *Etudes Germaniques* 48/1998, S. 61-89.

Geschäftsmanns Ezechiel van der Straaten literarisch Gestalt gewinnt. Auch in dem drei Jahre später erschienenen Roman *Graf Petöfy* (1883) resultiert das Entscheidende in der Eheproblematik aus erheblichem Altersunterschied der Geschlechter, charakteristischen Differenzen und einem sonderbaren Pakt der Partner.<sup>15</sup> Dieses Spannungsfeld rahmt die unglücklichen Liebesgeschichten in *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* ebenfalls ein.

Für *Irrungen, Wirrungen* hat die germanistische Literaturwissenschaft noch keine historische Vorlage ermittelt, für *Effi Briest* aber schon.<sup>16</sup> Ähnliche und immer wiederkehrende Motive und Charaktere erlauben, der Bedeutung des Literarischen mehr Aufmerksamkeit zu schenken und die Diskussion über die Frage nach dem Spannungsfeld von Kultur und Erzählen zu beleben. Dieser Versuch erklärt sich dadurch, dass selbst Fontane die Besonderheit der poetischen Behandlung gesellschaftlicher Themen in seiner Kritik zu Gustav Freytags *Die Ahnen* mit dem Begriff der *Verklärung als Element des Realismus* (1889) auf den Punkt brachte.<sup>17</sup> Mit diesem Begriff erörterte er, es gehe ihm nicht um „das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens“<sup>18</sup>. In der Literatur sah er vielmehr eine „Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst“.<sup>19</sup> *Verklärung* als Widerspiegelung des Lebens eröffnet dem Rezipienten die Möglichkeit, in der Erzählung das Medium zu sehen, das eine diskursiv vermittelnde Deutung der Kultur anstrebt und diese in Form einer Bewusstseinsgeschichte vermittelt.<sup>20</sup> So könnte behauptet werden, die Erzählwelt reflektiere ein *Abbild*,<sup>21</sup> das in seinen Konstruktionsvarianten die soziale Struktur des Erzählten modelliert.<sup>22</sup> Das Gespräch gewinnt hierbei insofern an Relevanz, als es die Denkhorizonte der Figuren offenlegt und diese als Kommunikationsgemeinschaften der sozialen Struktur positioniert. Das Gespräch gilt als „Plattform“<sup>23</sup> für das, was schließlich im Handlungsrahmen zu tun bleibt. In *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* stellt das Gespräch Figuren einen sozialen Raum der Korrelation, Widersprüchlichkeit und Kontrastierung zur Verfügung und avanciert zu einer künstlerischen Raffinesse zur Konstruktion eines dreiwertigen Systems von Wirklichkeit, Erfahrung, Darstellung.<sup>24</sup> In diesem Sinne gilt das Gespräch als literarische Technik zur Darstellung kontrastierender – ja polarisierender – Momente

---

15 Theodor Fontane: *Graf Petöfy*. In: ders.: *Romane und Erzählungen in acht Bänden*. Bd. 4. Hrsg. von Peter Goldammer et al. Berlin 31984, S. 7-199, Kommentar S. 501-540, hier S. 502.

16 *Irrungen, Wirrungen* wurde 1887 in der *Vossischen Zeitung* vorabgedruckt. Die erste Buchausgabe erschien 1888. Dem Titel folgt hier der Zusatz *Eine Berliner Alltagsgeschichte*. *Effi Briest* wurde zwischen Oktober 1894 bis März 1895 in der *Deutschen Rundschau* vorabgedruckt. Die Buchpublikation erfolgte im Herbst 1895 mit dem Impressum 1896 (GBA, 15, 353-358).

17 Hugo Aust: „Fontanes Poetik“. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von Christian Grawe et al. Tübingen 2000, S. 412-465.

18 Theodor Fontane: *Literarische Essays und Studien*. Erster Teil. Hrsg. von Kurt Schreinert. München 1963, hier S. 7.

19 Ebd., S. 13.

20 Elfriede Aschauer: *Sein, Bewusstsein und Lebenswelt. Studien zu Identitäten in ausgewählten Romanen Theodor Fontanes*. Würzburg 2014, S. 11-29.

21 Hugo Aust: *Theodor Fontane. Ein Studienbuch*. Tübingen et al. 1998, S. 11.

22 Vgl. Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M. 2012, S. 203-211.

23 Aust: *Theodor Fontane*, S. 11.

24 Siehe hierzu ausführlich Wolfgang Pfister: *Gemischte Gesellschaft. Figuren in Romanen und Erzählungen bei Theodor Fontane und Thomas Mann*. Dettelbach 2010.

individueller wie gesellschaftlicher Erfahrungshorizonte. Werden Wirklichkeit, Erfahrung und Darstellung aus den Figurengesprächen ermittelt, so konstruieren sie Bedeutungsebenen, die in ihrer Beziehung zueinander Differenzen und Ähnlichkeiten der Denk- und Erfahrungshorizonte in den Vordergrund rücken. Die Erzählwelt aus der Figurengesprächen zu lesen, bedeutet, sich mit der „Ästhetizität des Gesprächs“<sup>25</sup> zu befassen.

Die poetische Gestaltung kontrastierender Gesprächsmomente in *Irrungen*, *Wirrungen* und *Effi Briest* legt es offen, dass jene Normen und Konventionen, deren Einhaltung sich die Ständeordnung des 18. und 19. Jahrhunderts verpflichtet sah, keinerlei Antworten für den individuellen Wunsch in einer sich auf die Moderne hin bewegenden Gesellschaft bieten konnte. Sie stellt aber auch dar, dass beide Romane eine Mustererkennung schaffen, die Diversitätsvorstellungen und Differenzwahrnehmungen beschreibt<sup>26</sup> und so Fontanes Erzählverfahren in die Nähe des *modernen Erzählens*<sup>27</sup> rückt. Fontanes Gesellschaftskritik in beiden Romanen problematisiert die essentialistischen Vorstellungen über die Gesellschaft und deren kulturelle Zusammenhänge. In *Irrungen*, *Wirrungen* und *Effi Briest* kulminiert die Gesellschaftskritik in einer Tragik; sie wächst nämlich aus dem pragmatischen (*Irrungen*, *Wirrungen*) und dem radikalen (*Effi Briest*) Scheitern, das dem Individuum bei der Relativierung essentialistischer Vorstellungen entgegenwirkt. Die Kritik an der Stände- und Berufsdiversität ist in beiden Romanen zwar evident, ein Alternativmodell wird jedoch nicht vorgestellt. Für eine Revolte gegen die bestehende Ordnung scheinen Fontanes Figuren nicht reif genug zu sein. Aber das Scheitern als Höhepunkt konfrontativer Interaktionsmomente führt vor Augen, dass das konventionelle Ordnungssystem sich im Niedergang des Individuums zu stabilisieren vermag und doch Geltung beansprucht.

Fontanes Diskurs der gesellschaftlichen Konventionen wirft die berechnete Frage auf, was wir in einer Zeit, von der behauptet wird, sie sei konventionsfrei, aus ihm abgewinnen können. Das globale Zeitalter, so der Eingangsgedanke, interessiert sich für die Formen zwischenmenschlichen Zusammenlebens genauso wie die Gesellschaftsordnung des industriellen Zeitalters dies ebenfalls tat; die Horizonte mögen sich verschoben haben, das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft bildet jedoch weiterhin den Gegenstand literarischer Reflexionsarbeit. So hebt Wolfgang Matz in seinem Buch *Die Kunst des Ehebruchs* (2014) die Aktualität von Romanen aus lange zurückgebliebener Vergangenheit in der Auseinandersetzung mit der Vorstellung hervor, dass noch immer das Leben als Paar ein gewünschtes Ideal darstelle; noch immer sei das Leben der Ort, wo Glück und Unglück am heftigsten miteinander kollidierten. Anlass zur Kollision bietet die Vorstellung, dass Ehe und Liebe sich bedingen und dass diese Bedingtheit Glück versprechen soll. An dieser Diskrepanz

25 Wolfgang Preisendanz: „Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane“. In: *Poetik und Hermeneutik. Das Gespräch*. Hrsg. von Karlheinz Stierle et al. München 1984, S. 473–487.

26 Dirk Niefanger: „Diversität in Berufs- und Ständebüchern um 1700“. In: *Diversität historisch. Repräsentation und Praktiken gesellschaftlicher Differenzierung im Wandel*. Hrsg. von Moritz Florin et al. Bielefeld 2018, S. 143–157.

27 Siehe zu gattungsspezifischen Kriterien Mario Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern <sup>5</sup>2014, S. 240–244.

gestaltet und führt die Literatur ihre Diskurse des (Un-)Glückes, der Resignation und des Scheiterns im Angesicht der sozialen Ordnung.

Ehe als literarisches Motiv zur Darstellung konkurrierender Gesellschaftsverhältnisse hat, wie bereits erwähnt, in der deutschen Literatur eine Tradition, die bis zu *Wahlverwandtschaften* (1809), dessen Autor Fontane geradezu verehrte, zurückgeht. Auch in *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* erzeugt die freie Liebeswahl nur auf kurze Zeit die Illusion eines wahren Glücks und eines freiheitlichen Daseins. Im Verlauf einer Liebesgeschichte stehen der Glücksanspruch des Einzelnen und die Macht des Normativen einander diametral gegenüber und entscheiden über den Wendepunkt der Geschichte.<sup>28</sup> In den *Wahlverwandtschaften* sind Entsagung und Skandal die Motive zur Beschreibung der Achtung vor dem ehelichen Treueversprechen (Charlotte und Hauptmann) und der Hingabe zum leidenschaftlichen Verlangen (Eduard und Ottilie).<sup>29</sup> In *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* wird hauptsächlich an den Motiven *Liaison* und *Mesalliance* das Spannungsfeld von Norm und Devianz in Spiegelungsprozessen beschrieben. Die Norm wird in der allgemeinen Auffassung über die Ehe als gesellschaftliche Stütze des zwischengeschlechtlichen Zusammenlebens reflektiert. Von der Norm weicht die Glückserfahrung der Liebe ab. Dabei entsteht ein widersprüchliches Verhältnis mit Konsequenzen mehr für das Individuum als für die Gesellschaft. Dieser Widerspruch bildet den Gegenstand erzähltheoretischer Interpretationen. Mit ihm befasst sich die Studie *Narratologie der Liebe* am Beispiel von Achim von Arnims *Gräfin Dolores* (1810), diskutiert die Semiologie und Narratologie der Liebe mit Hilfe von theoretischen Modellen Luhmanns *Liebe als Passion* (1982) und Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977) und weist nach, dass die Liebe aus unterschiedlichen Wissensdiskursen konstituiert wird und immer ein gesellschaftliches Phänomen darstellt.<sup>30</sup> Einen Wissensdiskurs der Gesellschaft führen auch *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest*, indem sie an Ehe und Liebe zwei Leitmotive gestalten, die im Erzählverlauf zu Wissensnarrativen avancieren, aus deren Interpretation Bedeutungen der Ehe und Liebe im Sinne eines gesellschaftlichen Phänomens abgelesen werden können. Ihre kontrastive Verortung in der sozialen Struktur der Erzählwelt deutet im reziproken Verhältnis von Individuum und Gesellschaft auf die vermeintlich stabile Gesellschaftsordnung und auf die Abweichungskriterien hin. In diesem Verhältnis wird die Funktion der vermittelnden Instanz<sup>31</sup> nicht vom auktorialen Erzähler, dessen Anteil in Fontanes Erzählwelt ohnehin gering ist, erfüllt, sondern von den Hauptfiguren. An den Artikulationsformen ihrer Denkhorizonte wird also eine polyperspektivische Erzählwelt gestaltet. Einen möglichen Versuch zur Lesart dieser Welt unternimmt die Studie *Sein, Bewusstsein und Lebenswelt* (2014) und verknüpft die Polyperspektivität mit Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses. Die polyperspektivische Erzählwelt nach dem kulturellen Gedächtnis zu befragen, eröffnet die Möglichkeit, diejenigen Wissensnarrative näher zu betrachten, in deren

---

28 Christian Grawe et al. (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*. Tübingen 2000, S. 580.

29 Manfred Engel: „Weh denen, die Symbole sehen? Symbolik und Symboldeutung in Goethes, *Wahlverwandtschaften*“, in: *Wezel-Jahrbuch. Studien zu europäischer Aufklärung 2009-2010*. Hrsg. von Rainer Godel et al. Jg. 12/13. Hannover 2011, S. 293-314; Mauro Ponzì: „Zur Entstehung des Goetheschen Motivs ‚Entsagung‘“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 7/1986, H. 2, S. 150-159.

30 Christian Metz: *Die Narratologie der Liebe. Achim von Arnims ‚Gräfin Dolores‘*, Berlin et al. 2012, S. 17-19.

31 Elsbeth Hamann: *Theodor Fontane. Effi Briest. Interpretation*. München 2001, S. 76f.

Bedeutungsnetz die Figuren *denken* und *handeln*. An der Interaktion der Figuren lässt sich beobachten, inwieweit deren Denken und Handeln die Gesellschaftsordnung hinterfragt. Die nähere Betrachtung des (un-)kritischen Handelns führt schließlich zu den Erkenntnissen über die Umgangsformen mit Norm und Devianz, mit Differenzwahrnehmungen und Diversitätsvorstellungen.

## Ein Kollektiv ohne Individualität

*Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* inszenieren an den Denk- und Handlungshorizonten der Figurenpaare Botho von Rienäcker und Lene Nimptsch, Geert von Innstetten und Effi Briest individuelle Gefühlsausdrücke in deren Ungleichgewicht und gesellschaftlich intendierten Normen. In den Figurengesprächen findet das Einverständnis über die Ehe als einzig legitime Form zwischengeschlechtlichen Zusammenlebens Konsens. Mit dem vom Schloss Zehden stammenden Kürassieroffizier der Reserve Botho Rienäcker und dem Landrat im preußischen Kessin Geert Innstetten konzipiert Fontane zwei Charaktere, die im Geiste der öffentlich-politischen Ordnung nicht nur handeln, sondern sich auch als deren Advokaten profilieren und so die Gesellschaftsordnung funktionsfähig machen. Die Frage nach ihrer intimen Beziehung gewinnt daher eine öffentlich-repräsentative Bedeutung.<sup>32</sup>

In den Figurengesprächen wird das an den Denk- und Handlungshorizonten der Figuren beschriebene Normative und Wünschenswerte diskussionsfähig. Gespräche verleihen auf diese Weise dem Stellenwert sozialer Praktiken, dem Ungleichgewicht der Geschlechterverhältnisse und der Wirkung des Normativen am Partizipationsgrad der Figuren am Geschehen Ausdruck und eröffnen eine kritische Perspektive auf das Verhältnis von Norm und Devianz. Dabei wird die Funktionsfähigkeit der öffentlich-politischen Ordnung am Beispiel der Ehe thematisiert und von der „Herzensneigung“<sup>33</sup>, d.h. der Liebe herausgefordert. Die Geschichte dieser Herausforderung stellt das Spannungsfeld von Norm und Devianz in der sozialen Struktur der Erzählung dar. Die kollektive Ordnung und das individuelle Gefühl bilden zwei Pole dieses Spannungsfelds. Während an der Ehe sich die öffentlich-politische Ordnung abbildet, soll die „Herzensneigung“ durch die Motive *Liaison* und *Mesalliance* die Abweichung widerspiegeln. Die Abweichung zielt auf einen bestimmten Punkt hin, nämlich auf die sich am Abgrund befindende Ständegesellschaft.

Dem Adel wird das einfache Bürgertum, repräsentiert von zwei überaus jungen Frauen in der Hauptrolle, gegenübergestellt. Lene Nimptsch und Effi Briest haben eine zweifache Funktion: Sie perspektivieren ihre männlichen Verehrer und offenbaren zugleich die eigene Gedankenwelt. Die Gespräche verdeutlichen, wie Nimptsch und Effi Briest in der sozialen Struktur der Erzählwelt (re-)agieren, protestieren, aber durch ihre Handlung zu deren Beständigkeit beitragen. Rufen wir noch einmal in Erinnerung: Die weiblichen Hauptfiguren werden aus der männlichen Perspektivierung verortet, und umgekehrt. So können wir von einer Erzähltechnik sprechen, in der die Positionierung von Hauptfiguren über die Prinzipien ihrer Ständegesellschaft hinaus

<sup>32</sup> Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München et al. 1989, S. 142f.

<sup>33</sup> Carsten Rohde: *Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. (Flaubert, Tolstoi, Fontane). Heidelberg 2011, S. 259.

auch im sozialen Kontext einer geschlechtsspezifischen Zuschreibung erfolgt. Von Rienäcker erfährt der Leser in der Perspektivenkonstellation von Nimptsch, ihrer Mutter und Frau Dörr. Er sei ein Mensch, der die Scheinwelt der Ständegesellschaft durchaus zu nutzen weiß. Sein Name sei ungewöhnlich, gar unchristlich; so könne eigentlich keiner heißen.<sup>34</sup> Rienäcker werden individuelle wie kollektive Identitätsmerkmale abgesprochen. Lene Nimptsch bezeichnet ihn als Mann mit einer Maske.<sup>35</sup> Sie nutzt aber selbst die Maske, denn sie verbirgt den Makel ihrer illegitimen Beziehung zu dem Baron. Das Masken-Motiv lässt sich also zweierlei interpretieren: Es dient dem Erfordernis, die Liaison vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen und lässt die Handlung der Figuren im Sinne einer zulässigen Abweichung von der sozialen Ordnung als legitim erscheinen. Beide Bedeutungen erfährt der Leser in Nimptschs Formulierung im *Konjunktiv Irrealis*:

Weißt Du, Botho, wenn ich Dich nun so nehmen und mit Dir die Lächer-Allee drüben auf- und abschreiten könnte, so sicher wie hier zwischen den Buchsbaumrabbatten und könnte jedem sagen: „ja wundert euch nur, er ist er und ich bin ich, und er liebt mich und ich liebe ihn [...]“.<sup>36</sup>

Nimptschs Hervorhebung der Individualität im Angesicht sozialer Ordnungspraktiken reflektiert ihren inneren Konflikt, der im Verlauf der Geschichte nicht etwa aufgelöst, sondern verdrängt wird. Die Liaison als Maske verbirgt ein Handlungsdilemma, indem sie die normative Ordnung umgeht und zugleich bestätigt. Die Brüchigkeit der privaten Liebesbeziehung wird vorhersehbar und daher auch erträglich. Durch die Motive Liaison und Ehe werden *Schein* und *Sein* in der Erzählwelt polarisiert und die Machtverhältnisse entschieden. Die Entscheidungsfreiheit der Figuren liegt allein in der Kapitulation vor der Gesellschaftsordnung. Im Sinne dieser Ordnung handelt Nimptsch, wenn sie später mit Francke eine Ehe eingeht. Mit ihrer Handlung realisiert sie die Brüchigkeit der Liebesbeziehung, die in der Erzählwelt keine Zufallserscheinung ist, sondern durch die Einmischung der Figur Dörr mit ihrer frivolen Sinnlichkeit und berechnender Lebensplanung ganz pragmatisch als nachahmendes Lebensmodell legitimiert wird.<sup>37</sup> Dörr spielt bereits zu Beginn von Rienäckers und Nimptschs Beziehung auf die Diskrepanz des Liebens- und Ehelebens an.

Die Diskrepanz wird nahezu in der Mitte des Romans aufgegriffen und auf den Höhe- und Wendepunkt der Liebesgeschichte in *Hankels Ablage* – in den harmonischen Augenblicken abseits der Öffentlichkeit – hin erörtert. Die Liebesbeziehung erstreckt sich auf nur „ein[en] Sommer des Glücks“<sup>38</sup> und sorgt in ihrem Ausgang für eine elegische Stimmung der Hauptfiguren. Beim Spaziergang entlang des Spree-Ufers spricht Botho: „Lene, Du siehst ja aus, wie ich Dich noch gar nicht gesehen habe. Ja, wie sag’ ich nur? Ich finde kein anderes Wort, Du siehst so glücklich aus.“<sup>39</sup> Sie sei glücklich, wiederholt der Erzähler abermals, „ganz glücklich und sah die Welt in einem rosigen Lichte“.<sup>40</sup> Die elegische Stimmung entsteht, weil am Motiv *Glück* in Rienäckers Projektion eine Kontrastierung beschrieben wird, die sich in der Erzählung

---

34 GBA, 10, 21.

35 GBA, 10, 66.

36 GBA, 10, 37.

37 GBA, 10,, 7-8, 10.

38 Rohde: *Kontingenz der Herzen*, S. 290.

39 GBA, 10, 86.

40 GBA, 10, 86.

schließlich aus dem Verhältnis von Liebe und Ehe ergeben soll. Die überindividuelle Sittlichkeit obstruiert den individuellen Glücksanspruch. Das Motiv *Glück* gewinnt umso mehr an Bedeutung, indem der Erzähler das Glückverständnis der Hauptfigur wortwörtlich und wohlwollend übernimmt. Das Glück wird an einer prägnanten Stelle der Erzählung zu etwas in der Geschichte zuvor nie Dagewesenem und nie Wiederkehrendem erhoben.

Der Wendepunkt erfolgt ebenfalls im dreizehnten Kapitel durch das Masken-Motiv symbolisch. Der Erzähler unterbricht Rienäckers und Nimptschs Gespräch über das Glück und lenkt den Blick auf die Begegnungsszene mit der hübschen Magd, die mitten auf dem Brettergang mit einer „herzlichen Arbeitslust“<sup>41</sup> Geschirr spült. Der sonst so nüchterne Erzähler greift in die Erzählsituation mit den Ausdrücken *Herz* und *Lust* ein und verleiht der Glücksstimmung eine befriedigende Note. Die plötzliche Umwandlung der Perspektive von der Figur zum Erzähler ist wirkungsvoll: Dieser wandelt den Erzählmodus von einer internen Fokalisierung zu einer Nullfokalisierung und verhilft dem Rezipienten, Nimptschs Benommenheit nachzuvollziehen. Nimptsch greift die Erzählperspektive auf und betrachtet das Erscheinen der Magd nicht als Zufall, sondern als „Zeichen“ und „Fügung“.<sup>42</sup> Fügung ist Herzenssache. Die Erzähler- und Figurenperspektive treffen wie oben auch an dieser Stelle wieder aufeinander und werden abschließend von Rienäcker kommentiert: „Es ist ja fast“, bemerkt er, „als ob Du das Mädchen beneidetest, daß sie da kniet und arbeitet wie für drei“.<sup>43</sup>

Die Darstellung der elegischen Stimmung folgt der programmatisch ebenfalls in das dreizehnte Kapitel integrierten Begegnungsszene von Rienäcker und dessen Freundespaaren: Balafre und Isabeau, Pitt und Margot, Serge und Johanna. Allen gemein ist, dass sie die Liaison als legitime Lebensweise betrachten und so die „Despotie der Gesellschaft“<sup>44</sup> aufrechterhalten. In ihr ist die Glückserfahrung nicht vorgesehen. Darum geht es auch in der Kameradenrunde, die sich als entscheidende Episode herausstellt, denn sie diskutiert die Frage, warum Rienäcker unbedingt heiraten solle. In Pitts und Wendels Gespräch gilt Rienäckers Heirat mit Käthe Sellenthin<sup>45</sup> – der wundervollen, wenig sentimental „Flachblondine“ – nicht als „Gefahr“, sondern als „Rettung“ des Barons vor einem Bankrott.<sup>46</sup> Rienäcker selbst nennt Heirat Ordnung und identifiziert sich damit:

Wenn unsere märkischen Leute sich verheirathen, so reden sie nicht von Leidenschaft und Liebe, sie sagen nur: ‚ich muß doch meine Ordnung haben.‘ Und das ist ein schöner Zug im Leben unsres Volks und nicht einmal prosaisch. Denn Ordnung ist viel und mitunter alles. Und dann frag’ ich mich, war *mein* Leben in der ‚Ordnung‘? Nein. Ordnung ist Ehe.<sup>47</sup>

41 GBA, 10, 88.

42 GBA, 10, 88.

43 GBA, 10, 89.

44 Richard Brinkmann: *Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen*. Tübingen 21977, S. 87.

45 Mit Käthe Sellenthins Charakterisierung wird zugleich die Kontrastfigur zu Lene Nimptsch positioniert. Was Käthe zu einer übermächtigen Rivalin Lenes macht, ist nicht ihre Natur, sondern ihr Stand und Reichtum. An der Kontrastierung beider Frauen wird eine Standeskluft beschrieben, zu deren Vertiefung nicht nur die offizielle Eheschließung beiträgt, sondern Bothos gewonnene Einsichten. Die Charaktereigenschaften wie Ernsthaftigkeit, zurückhaltende Sinnlichkeit, sensible Anteilnahme und Liebenswürdigkeit, die Botho an Lene so schätzt, verkehren sich bei Käthe in ihr Gegenteil. Diese sei nämlich ein albernes Geschöpf, das erotisch anfällig und von Übermut und Beifall heischender Oberflächlichkeit ist (GBA, 10, 115, 124-126, 147, 167).

46 GBA, 10, 55.

47 GBA, 10, 108.

Auch Lene Nimptsch fügt sich durch ihre Heirat mit Gideon Franke, einem ordentlichen, untadligen und anständigen Mann, der Maxime der Ordnung. Auf den endgültigen Verlust individuellen Glücks geht der Erzähler im vierzehnten Kapitel ein und arbeitet ihn als Auslöser unglücklicher Augenblicke aus. Mit dieser Ausarbeitung erfolgt der Wendepunkt der Geschichte vom Glück zum Unglück. Den Vollzug dieses Wendepunkts erfährt der Leser in der Verflechtung von Erzähler- und Figurenperspektive:

Ja, der Ausflug nach „Hankels Ablage“, von dem man sich so viel versprochen und der auch wirklich so schön und glücklich begonnen hatte, war in seinem Ausgange nichts als eine Mischung von Verstimmung, Müdigkeit und Abspannung gewesen und nur im letzten Augenblick, wo Botho liebevoll freundlich und mit einem gewissen Schuldbewußtsein „gute Nacht, Lene“ gesagt hatte, war diese noch einmal auf ihn zugeteilt und hatte, seine Hand ergreifend, ihn mit beinah leidenschaftlichem Ungestüm geküßt: „Ach Botho, es war heute nicht so, wie’s hätte sein sollen, und doch war Niemand Schuld [...]“.<sup>48</sup>

Verstimmung, Müdigkeit und Abspannung sind Ausdrücke, die die Glücksmomente in *Hankels Ablage* betrüben. Nimptsch selbst scheint aber nicht verstimmt! Sie glaubt an die Fügung, betrachtet das Glück als bloße Einbildung und die Trennung als unabwendbares Ende.<sup>49</sup> Es ist dieser Glaube, der das Scheitern der Beziehung erträglich, gar selbstverständlich machen soll.

Drei Momente schildern das Scheitern der Liebesbeziehung stufenweise: Dörr präfiguriert es zu Beginn der Erzählung, Rienäcker und Nimptsch realisieren es und nehmen es zum Schluss widerstandlos und einvernehmlich hin. Im Spannungsfeld der übergeordneten Standesperspektive und der untergeordneten Fügung des Individuums bleibt bei der Darstellung des Scheiterns die Schuldfrage unberührt. Im Erzählverfahren wechselt die Geschichte der Liebesbeziehung ab dem vierzehnten Kapitel reibungslos in die einer standesgemäßen Ehe und bildet von nun an nur noch den Gegenstand von Erinnerungen, während das weitere Geschehen auf die Herstellung der normativen Ordnung hinsteuert. Die Trennung von Nimptsch und die Eheschließung mit Käthe Sellenthin meistert Rienäcker nach seiner Devise „Nein. Ordnung ist Ehe“<sup>50</sup>. Eine Liebesgeschichte liegt zurück, eine Ehegeschichte steht bevor.<sup>51</sup>

Die Motivkette, mit der Fontane Ehe im Sinne einer Institution zum Erhalt der sozialen Ordnung problematisiert, wird in *Effi Briest* um *Mesalliance*, *Ehebruch*, *Schuld* und *Duell* erweitert. An ihnen treten das Eheverhältnis und der Ehrbegriff<sup>52</sup> als Semantiken des Normativen hervor und weisen darauf hin, dass die Handlung der Hauptfiguren in ihren Liebes- und Ehe-Geschichten<sup>53</sup> nicht ohne Konsequenzen bleibt.

---

**48** GBA, 10, 100.

**49** GBA, 10, 36.

**50** GBA, 10, 108.

**51** Strukturell dient dieser Wechsel dazu, *Irrungen*, *Wirrungen* zugleich als Liebes- und Eheroman zu bezeichnen (vgl. Reinhard Wilczek: *Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen. Interpretation*. München et al. 2006, S. 9).

**52** Ehre wird als Ideal einer sozialen Ordnungsmacht aufgefasst und ist ausschließlich dem vornehmen Stand in höchstem Maße vorbehalten. Nur Innstetten als Mitglied dieses Standes darf in den gesellschaftlich verbindlichen Moral- und Wertvorstellungen Anspruch auf Ehre erheben (vgl. Stefan Greif: *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontane*. Paderborn et al. 1992, S. 11-22 und S. 171-208).

**53** *Effi Briest* umfasst die Geschichte zwischen dem Verlobungs- und Todestag der gleichnamigen Protagonistin und beträgt eine Zeitspanne von zwölfeinhalb Jahren (Siehe zum Romanaufbau, zur Erzählstruktur und zum epischen Vorgang Hamann: *Theodor Fontane*, S. 13-21).

Die Umsetzung des Normativen in den Handlungsstrukturen der Figuren soll keinem Racheakt entsprechen, sondern dem Kodex eines „tyrannisierende[n] Gesellschafts-Etwas“, das ein „Kollektiv ohne Individualität“,<sup>54</sup> ohne Verständnis und ohne Verzeihen repräsentieren soll.

Effi Briest wird von ihrer Mutter „Tochter der Luft“<sup>55</sup> und von ihrem Vater ein „Naturkind“<sup>56</sup> genannt. Sie selbst hegt eine große Sehnsucht nach der Damenwelt, schwebt in Träumen und Märchen, in Liebe, Glanz und Ehre.<sup>57</sup> Kaum anders sind Lene Nimptschs Charakterzüge. Für Dörr ist sie ein „Engel“, „fleißig“ und „kann alles und is für Ordnung und für's Reelle“;<sup>58</sup> sie lebe in sozialen Verhärtungen aber über ihr Menschenherz habe weder die Lüge noch das Unlautere die Macht. Fontanes weiblichen Figuren scheint also kaum etwas an einer unabhängigen Lebensführung zu liegen. Mit ihrer Positionierung in einer Welt von märchen- und traumhaften Bildern<sup>59</sup> sowie mit der Zuschreibung von sanften Charakterzügen und Eigenschaften werden jegliche rebellischen Züge, die Briest und Nimptsch für die Umwälzung gesellschaftlicher Verhältnisse prädestinieren könnten, ausgeschlossen. Beide neigen zu Fantastik bzw. Leichtsinn und verinnerlichen die bürgerlichen Werte in ihrer Rolle als Frau. Sie bloß als leidtragende Figuren des „Gesellschafts-Etwas“ zu interpretieren, wäre allerdings fragwürdig.

Die aus einer wohlhabenden Familie, vergleichsweise aber aus einfachen Lebensverhältnissen stammende Effi Briest heiratet den achtunddreißigjährigen Leutnant Geert Innstetten und tritt gleich zum Beginn der Geschichte in eine rigorose und konservativ-preußische Gesellschaft ein, die ihrem ‚natürlichen‘ Wesen widerspricht. Ihre Heirat bedeutet die Überschreitung der Standesgrenzen und wird ihr zum Verhängnis. Die Grenzüberschreitung erscheint durch die folgenschwere Affäre zum verheirateten Major Crampas und durch das Motiv der Mesalliance umso wirkungsvoller, weil sie den Weg zu einer Affäre ermöglicht, die die Protagonistin schließlich ins Unglück stürzt: Sie werde „Opfer [ihrer] Vorstellungen“.<sup>60</sup>

Über die Lebensführung verfügt die Standesordnung. Innstetten bewegt sich in einem Schwellenraum zwischen gesellschaftlichen Konventionen und individuellem Entscheidungsvermögen. Er hadere nach dem Bekanntwerden der Affäre seiner Frau zwar mit der Entscheidung über deren Verbannung, sei aber ein Mann von Charakter, Prinzipien, Grundsätzen,<sup>61</sup> „ein Mann im Dienst“,<sup>62</sup> der um seine Karriere und den Erhalt seines Standes äußerst bemüht sei.<sup>63</sup> In seiner Handlung verkörpert er „ein die Konvention festigendes Element des Ganzen, das man Gesellschaft nennt“.<sup>64</sup> Im Bann der Konventionen gefangen, sei er zwar „lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht“.<sup>65</sup>

<sup>54</sup> Wolfgang Matz: *Die Kuns des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Göttingen 2014, S. 43.

<sup>55</sup> GBA, 15, 7.

<sup>56</sup> GBA, 15, 41.

<sup>57</sup> GBA, 17, 35.

<sup>58</sup> GBA, 10, 8.

<sup>59</sup> So die die Motive des goldenen Pantoffels aus *Aschenputtel* und der Braut aus *Dornröschen* (GBA, 10, 25).

<sup>60</sup> GBA, 15, 97.

<sup>61</sup> GBA, 15, 38, 47.

<sup>62</sup> GBA, 15, 96.

<sup>63</sup> GBA, 15, 90.

<sup>64</sup> Hamann: *Theodor Fontane*, S. 48.

<sup>65</sup> GBA, 15, 119.

Die Bindung an die Gesellschaftskonventionen spiegelt sich in einer der Vorbereitung der Duell-Szene vorausgehenden Unterredung zwischen Innstetten und Wüllersdorf. Wüllersdorf versucht vergeblich, dem Grafen vom Duell abzuraten und gibt unter der Bemerkung der Weltordnung resigniert nach. Die Weltordnung steht mit der Skandalgeschichte in einem ernsthaften Konflikt<sup>66</sup> und kann nur mit einem Duell wiederhergestellt werden. Mit dem Duell wird ein Motiv entworfen, das einen Einblick in Innstettens Weltbild verschafft. Der Graf betrachtet den Akt zwar als unzeitgemäß, handelt aber dennoch in ihm und identifiziert sich, wenn widerwillig, so doch bewusst, mit der normativen Ordnung, die keine Möglichkeit einer Nachsicht in Betracht zieht, sondern einen einzigen Ausweg vorschreibt. Am Motiv *Duell* wird das Aufeinanderprallen von Norm und Devianz zugunsten der Letzten entschieden. Das Aufeinanderprallen selbst wird am Motiv der Mesalliance dargestellt, an dem eine Doppelperspektive eröffnet wird: Aus der einen wird die Herzensneigung beschrieben, in der anderen werden Konventionen der Standesordnung einer Prüfung unterzogen. Auf diese Weise erzeugt die Geschichte eine Konfliktebene, die sich zwischen Gesellschaft und Individuum spannt. Ihre literarische Schilderung kulminiert in der *Kuss-Szene* von Briest und Crampas und erreicht eine dramatische Steigerung, weil Innstetten sieben Jahre später vom Geheimnis seiner Ehefrau erfährt. Die Dramatik der Liebes- und Ehegeschichte mündet schließlich in die Schuldfrage ein. Diese wird nicht einfach gestellt und abgewendet, sondern im Brief der Mutter an Effi Briest,<sup>67</sup> in Innstettens Monologen<sup>68</sup> und im Dialog zwischen ihm und Wüllersdorf<sup>69</sup> thematisiert. In diesem „Denken in dialogischer Form“<sup>70</sup> entfalten sich korrelierende, widersprüchliche und kontrastierende Ansätze; dabei erscheinen die Figuren nicht in einem Spannungsverhältnis *zur*, sondern *in der* Sozialstruktur<sup>71</sup> und verweisen auf die Dominanz der normativen Ordnung und deren Aufrechterhaltung um jeden Preis. In der Praxis finden die Standesordnung ihre Bestätigung und das Individuum seinen Niedergang. Diese Praxis sieht in Innstettens Worten an Wüllersdorf die Wiederherstellung der normativen Ordnung als Maß aller Dinge vor:

Aber noch einmal, nichts von Haß oder dergleichen, und um eines Glückes willen, das mir genommen wurde, mag ich nicht Blut an den Händen haben; aber jenes [...] uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach Scharm und nicht nach Liebe und nicht nach Verjähung. Ich habe keine Wahl. Ich muß.<sup>72</sup>

Der Graf hält es für unmöglich, persönlichen Entscheidungen Raum zu gewähren. Darauf reagiert Wüllersdorf:

Ich finde es furchtbar, daß Sie recht haben, aber Sie *haben* recht. [...] Die Welt ist einmal, wie sie ist, und die Dinge verlaufen nicht *wie wir* wollen, sondern *wie die andern* wollen. Das mit dem ›Gottesgericht‹, wie manche hochtrabend versichern, ist freilich ein Unsinn [...].<sup>73</sup>

66 Grawe et al. (Hrsg.): *Fontane-Handbuch*, S. 636.

67 GBA, 15, 299-302.

68 GBA, 15, 286, 288.

69 GBA, 15, 278.

70 Barbara Naumann: „Schwatzhaftigkeit. Formen der Rede in späten Romanen Fontanes“. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen. Würzburg 2000, S. 15-26, hier S. 16.

71 Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*, Frankfurt/M., 1998, S. 18. – Als ein „kompliziertes Kräftefeld“ bezeichnete schon R. Brinkmann die Sphäre des Gesellschaftlichen in Fontanes Romanewelt (Brinkmann: *Theodor Fontane*, S. 25).

72 GBA, 15, 278.

73 GBA, 15, 280.

Dieser Wortwechsel reflektiert, dass die soziale Struktur durch die Wirkungskraft einer formalen und allem Anschein nach indiskutabler Ethik des Kollektivs beherrscht wird. Die Ausübung des Rechtes obliegt der Ständegesellschaft, die aber auch zugleich die Instanz repräsentiert, die über Norm und Devianz entscheidet. Die Gespräche lassen außerdem erkennen, dass die Frage nach der Wiederherstellung der Ordnung sich zu einer Gewissensfrage entwickelt und in der Konfliktbewältigung den Stellenwert eines endgültigen Siegers übertönt. Als Innstetten einige Monate nach Effi Briests Tod einen Brief von ihr liest, beteuert er: „Mein Leben ist verpfuscht.“<sup>74</sup> Innstettens Niedergang ist nicht wie der Effi Briests physisch, sondern emotional, sogar moralisch. Im physisch-emotionalen Absturz der weiblichen und männlichen Hauptfigur liegt die Gesellschaftskritik verborgen und wird im Widerspruch des individuellen Glücksverlangens einerseits, in versachlichter, entfremdeter Gesellschaftsordnung andererseits geäußert. Die Kritik arbeitet an der Schuldfrage ein Stigma aus, das die Akzeptanz der Normativen für unabdingbar erklärt.<sup>75</sup>

## Ausblick

Auf die Frage nach Akzeptanzmechanismen des Normativen im literarischen Diskurs Fontanes zielt der Beitrag ab. Dabei wurde am Beispiel von Ehe als gesellschaftlichem Normativ in den Romanen *Irrungen*, *Wirrungen* und *Effi Briest* deutlich, dass der individuelle Glücksanspruch bei der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung kaum eine Relevanz besitzt. Fontanes leise Kritik an der Ständegesellschaft zielt auf deren Machtanspruch der Mechanismen, die den Erhalt der Ständegesellschaft garantieren sollen, ab und zeigt zugleich, dass solch eine Garantie gar nicht existieren kann. Ausgehend von dieser Annahme diskutierte der Beitrag die reziproke Inszenierung des individuellen und gesellschaftlichen Handelns, sah in Positionierung und Gespräch eine Erzählstrategie zur Modellierung der sozialen Struktur der Erzählwelt und begriff Figurengespräche als Medium zur Gestaltung einer polyperspektivischen Erzählwelt, um die gesellschaftskritische Haltung an den Denk- und Handelshorizonten der Figuren auszuarbeiten. Die Polyperspektivität erweist sich als eine literarische Technik, die in der Fontane-Forschung unter „Poetik des Vielredens“<sup>76</sup> begriffen, oder wenig literarisch als „Schwatzhaftigkeit“<sup>77</sup> bezeichnet wird. Die Lesart dieser Poetik in den beiden Romanen führte zu der Erkenntnis, dass die Selbstbestimmung der Figur zwar wünschenswert, jedoch nicht möglich ist. Fontane arbeitet diese Diskrepanz durch Spiegelbilder, welche die fiktiven Möglichkeitsmodelle der Wirklichkeitswahrnehmung als Entwürfe reflektieren und „das Stigma des Illusionären“ tragen, das der Herstellung des gemeinschaftlichen „Handlungsspiel[s]“<sup>78</sup> zugrunde liegt. Mit

74 GBA, 15, 340.

75 Brinkmann: *Theodor Fontane*, S. 25.

76 Naumann: *Schwatzhaftigkeit*, S. 15-26, hier S. 22.

77 Ebd., S. 22. Naumann knüpft mit „Schwatzhaftigkeit“ an eine in der Fontane-Forschung etablierte Lesart an. Richard Brinkmann diskutierte bereits in den ausgehenden siebziger Jahren die These, die Entscheidung über alles „im eigentlichen Sinne *menschliche* Geschehen“ (Brinkmann: *Theodor Fontane*, S. 129) vollziehe sich in Fontanes schriftstellerischem Können im Gespräch. Auch Brinkmann unterscheidet eine Welt außerhalb des Gesprächs; doch besteht die Aufgabe in dieser Welt in der Vorbereitung von Entscheidungen, die ausschließlich im Gespräch getroffen und in der Interaktion der Figuren wirksam werden.

78 Aust: *Theodor Fontane*, S. 10.

Ehe und Liebe entwirft er das Abbild einer *Schein*-Welt der Ständegesellschaft und beschreibt in einer reflektierten Erzählweise<sup>79</sup> die Desiderate der *Sein*-Welt mit ihrer normativen Ordnung. Diese Erzählweise gibt Kritik Raum, indem sie Schein und Sein miteinander konfrontiert<sup>80</sup> und Letzteres durch Ersteres *glaubhaft machen* will.<sup>81</sup>

Geschichten und Bilder schieben sich zwischen wechselnde Gespräche und erzeugen in der Beziehungssphäre der Figuren gegenseitige Relativierungen. Wenn diese in Form von Suberzählungen in die eigentliche Struktur des Erzählten eingeschoben werden, zeigen sie, dass jede Figur in komplexe, häufig nur fragmentarisch überlieferte Geschichten, Pflichten und Erinnerungen verstrickt ist. So kann von einer „polyperspektivischen Offenheit“<sup>82</sup> der erzählerischen Wirklichkeitsgestaltung gesprochen werden, die als „Hinweis auf die Beschränktheit jeglichen Wissens, Meinens, Urteilens, auf die prinzipielle Unabschließbarkeit jeder Erkenntnis“ und als „Denkgestus der Bescheidenheit, des Nicht-Wissens, des Nicht-wissen-Könnens“ interpretiert werden kann.<sup>83</sup> Die Polyperspektivität lässt sich daher als eine Technik der Wirklichkeitsrelativierung begreifen. Die Poetiken dieser Wirklichkeit reflektieren Disharmonie und Gebrochenheit unterschiedlicher Bedeutungsebenen der sozialen Interaktion<sup>84</sup> in einem „Fort- und Umbild[e]n von Erfahrungshorizonten“<sup>85</sup>, die in den Gesprächen zueinander geführt werden. Mit der Erkenntnis, dass die überindividuelle Sittlichkeit den individuellen Glücksanspruch obstruiert, erscheint die Kritik am romantischen Verständnis über den „Höchstrelevanzanspruch“<sup>86</sup> der Liebe als berechtigt. Die Institution Ehe wird für die exklusive zwischengeschlechtliche Bindung von Aufmerksamkeit erklärt.<sup>87</sup> *Irrungen, Wirrungen* und *Effi Briest* reflektieren und kritisieren das Modell einer vor-modernen Ehe als Orientierungsparameter in der konservativen Sozietät.<sup>88</sup> Sie bilden

---

79 Hubert Ohl: *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg 1968, S. 161.

80 Aust: *Literatur des Realismus*, S. 412-465, hier S. 424.

81 Aust: *Theodor Fontane*, S. 13-15. – Wirklichkeit sei, so Aust, eine „geprüfte Welt“. „Wer sich anschickt, die Wirklichkeit zu prüfen, zweifelt an ihr, faßt ‚Wirklichkeit‘ als Aufgabe und Problem, dessen Lösung erst über den wahren Bestand der Realität entscheidet. Der ‚kritische‘ Realismus kann in diesem Sinn als Prüfverfahren angesehen werden, in dem Gegebenes und Begegnendes im ästhetischen ‚Experiment‘ [...] isoliert, mit anderem kombiniert, in solchen Verwicklungen überprüft und so auf die Dauer hin als falsch oder wahr begründet wird [...]“. Ebd., S. 15.

82 Bettina Plett: *Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes*, Köln [u.a.] 1986, S. 51.

83 Rohde: *Kontingenz der Herzen*, S. 247.

84 Zusammensetzungen von Phänomenen aus unterschiedlichen soziokulturellen Bereichen werden in der Kultursemiotik als aufeinander folgende und miteinander verbundene Zeichenprozesse betrachtet, deren Analyse Aufschlüsse über die Sprachwelt der Erzählung (hierzu gehören bei Fontane auch Körpersprache und Schweigen), über den Aufbau des Handlungsraumes und über die Linearisierung von Prozessen in Raum und Zeit gibt (Dagmar Schmauks: „Zeichen, die lügen – Zeichen, die ausplaudern. Linguistische und semiotische Einsichten im Romanwerk Theodor Fontanes“. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*“. Würzburg 2000, S. 41-54, hier S. 42).

85 Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 103.

86 Hartmann Tyrell: „Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer ‚quantitativen Bestimmtheit‘“. In: *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Dirk Baecker et al. Frankfurt/M. 1987, S. 570-599, hier S. 571-572. – Der Grund der Liebe sei in der Auffassung der Romantik nur die Liebe selbst (Ulrich Beck et al.: *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt/M. 1990, S. 256).

87 Helmut Schmiedt: „Die Ehe im historischen Kontext. Zur Erzählweise in *Effi Briest*“. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen et al. Bd. 1: *Der Preuße – die Juden – das Nationale*. Würzburg 2000, S. 202-208.

88 Waltraud Wende: „Es gibt ... viele Leben, die keine sind ...“. *Effi Briest* und Baron von Innstetten im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichen Verhaltensmaximen und privatem Glücksanspruch“. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen et al. Bd. 1: *Der Preuße – die Juden – das Nationale*, Würzburg 2000, S. 147-160, hier S. 150-154.

durch die Figurengespräche ein ideologisches Codesystem ab,<sup>89</sup> das in der Erzählwelt an den Motiven Ehe und Liebe Bedeutungen konstruiert und konstituiert. Mit der kontrastiven Inszenierung von Ehe und Liebe wird ein widersprüchliches und polyvalentes Konzept entworfen, auf das die Moderne ihre eigene Auffassung aufbaut.

Von den Normen der Ständeordnung mögen sich moderne Gesellschaften vielleicht entfernt haben; sie haben aber andere Normen erzeugt, die für die Entfaltung individueller Glücksmomente in der sozialen Kommunikation und Interaktion durchaus hinderlich sind. Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse* (2006) beispielsweise beschreibt mit Blick auf die Moderne mit deren Anspruch auf eine globale Ordnung die sozialen Hindernisse auf dem Wege zum partnerschaftlichen Glück in der Konfrontation von Figurengruppen aus unterschiedlichen sozialen Schichten und bietet der Frage nach Glück und individueller Entfaltung einen diskursiven Raum des Literarischen.<sup>90</sup> Glück ist das, nach dem sich Fontanes Hauptfiguren sehnen. „Alles, was uns Freude machen soll“, erfährt der Leser, „ist an Zeit und Umstände gebunden, und was uns heute noch beglückt, ist morgen wertlos“.<sup>91</sup> Nicht der „glänzend[e] Schein der Dinge“ sei Glück, sondern das Bewusstwerden des Sich-Selbst und seiner Welt.<sup>92</sup> Glück wird nicht erreicht, denn Ehe und Liebe folgen einer Logik, die sich die Ständeordnung zum eigenen Erhalt ausdenkt. Die derart hergestellte gesellschaftliche und geschlechtliche Hierarchisierung ist jedoch durch die Möglichkeit von Übergangsbereichen bedroht. Für das ausgehende 19. Jahrhundert stellt Fontanes Werke solche Möglichkeiten dar und beschreibt durch die Positionierung der Hauptfiguren, dass diese jene Übergangsbereiche zwar nutzen, im Angesicht vielschichtiger Konflikte aber den normativen Bindungen folgen. Aus dieser Diskrepanz gewinnt Fontane insofern seine Gesellschaftskritik, als er zum einen die festgefahrenen Muster gesellschaftlicher Handlung hinterfragt und zum anderen zeigt, dass die Beharrlichkeit auf solchen Mustern den Hauptfiguren den Wunsch nach Glück als Herzenssache verwehrt. So entwickelt Fontane ein Bewusstsein über gesellschaftliche Veränderungen, das sein literarisches Werk über das ausgehende 19. Jahrhundert hinaus, in dem das Modell der Ehe als gelungenes Beziehungsmuster propagiert wurde, Geltung verschafft. Die Geltung tritt dort zum Vorschein, wo die Suche nach Glück jenseits reduktionistischer Kategorisierungen, mit denen die Grundelemente einer beschränkten Weltanschauung ihre Legitimität beanspruchen wollen, postuliert wird.

Gegenwärtige Diskussionen über Ehe und Geschlechter-Diversität lassen Versuche der Vereindeutigung am Denkhorizont der Postmoderne erkennen.<sup>93</sup> Die Zugehörigkeit zu einem Stand ist heute teilweise durch die zu einer Ethnie, einer Nation oder (k)einem Geschlecht ersetzt; den Menschen auf seine Herkunft, Nationalität und auf

<sup>89</sup> Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Berlin 2015, S. 147-149 und S. 189-192.

<sup>90</sup> Die Lebensführung und -einstellung von Figuren erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen dem Milieu der drogenabhängigen Prostitution und Kriminalität (Jim, Albert, Mae Waren) und dem Reichtum und Wohlstand (Jakob und Isabelle Metzel) auf der einen und dem Traum von einem bürgerlichen Leben auf der anderen Seite.

<sup>91</sup> GBA, 15, 337.

<sup>92</sup> „Das Glück, wenn mir recht ist, liegt in zweierlei: darin, daß man ganz da steht, wo man hingehört [...], und zum zweiten und besten in einem behaglichen Abwickeln des ganz Alltäglichen [...]“ (GBA, 15, 338).

<sup>93</sup> Siehe bspw. Thomas Martinec et al. (Hrsg.): *Familie und Identität in der deutschen Literatur*. Frankfurt/M. [u.a.] 2009.

sein Geschlecht zu reduzieren, beschreibt das Diktat unserer Zeit.<sup>94</sup> In diesem wird der Mensch in seiner Identitätsarbeit einer Deutungshoheit ausgesetzt, die ihm keine Möglichkeit zugesteht, sich *in* seiner Vielfalt (Fichte) zu entfalten. Vielmehr sieht die reduktionistische Deutungshoheit in ihm ein Objekt, das *trotz* seiner Vielfalt Normativen folgen soll. So wird der Mensch immer häufiger zum Mittel für die Stabilisierung der normativen Deutungshoheit erklärt und nicht als Zweck (Kant) in seinem Dasein betrachtet. Wer auf der Oberfläche der Gesellschaftsdiskurse verweilt, nimmt vielleicht die historische Differenz wahr, verspürt aber nicht die Konstanz diskursiver Grundspannung.

---

<sup>94</sup> Siehe zur Diskussion die Beiträge in Michaela Holdenried et al. (Hrsg.): *Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012.

## „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“

### Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans

Thomas Harlans veröffentlichtes Werk umfasst ein Theaterstück *Ich selbst und kein Engel* (1958), Filme *Torre Bela* (1975), *Wundkanal* (1984) und Prosa, die Romane *Rosa* (2000) und *Heldenfriedhof* (2006), den Prosaband *Die Stadt Ys* (2007) sowie den posthum erschienenen Text *Veit* (2011). Vor allem für seine Prosa sind zwei biografische Aspekte thematisch bestimmend: Der Holocaust und das deswegen schwer belastete Verhältnis zum Vater, Veit Harlan. Der Sohn hat ihm seinen Film *Jud Süß* nicht verzeihen können. Das wird im *Veit*, ein Text in Form eines Briefs an den Vater, noch einmal, also am Ende seines Lebens, Thomas Harlans zentrales Thema, verknüpft mit dem Holocaust, dessen propagandistische Vorbereitung durch den Film der Sohn dem Vater vorhält.

Mit dem Holocaust hat Thomas Harlan sich aufgrund eines Skandals um sein oben genanntes Theaterstück auf der juristischen Ebene intensiv auseinandersetzen müssen. Das hat ihn für Jahre in Warschauer Archive geführt, in denen er eine große Zahl von Dokumenten gefunden hat, die viele Holocaust-Täter schwer belasteten und vermittels der Zusammenarbeit mit Fritz Bauer maßgeblich zur Eröffnung der Auschwitz-Prozesse beigetragen haben.

Der Überblick über seine Werke zeigt eine auffällige Verschiebung des Schwerpunkts vom Film zur Literatur in seinem letzten Lebensjahrzehnt. Obwohl Harlan auch in der Zeit davor geschrieben hat, außer dem oben genannten Stück auch das zu Lebzeiten unveröffentlichte Stück *Bluma*, ferner eine veröffentlichte Erzählung, *Das ewige Leben des Y.K.M.*, die in seinen Prosaband aufgenommen worden ist, und schließlich Lyrik, vor allem die umfangreiche *No Man's Land Fugue*, hat er sich eher als Filmschaffender verstanden. Die Verschiebung dieses Schwerpunkts hin zur Literatur erklärt sich durch seine schwere Lungenerkrankung und den dadurch bedingten und bis zum Lebensende währenden Aufenthalt in einem Sanatorium. Das hier nur rhapsodisch wiedergegebene wird ausführlich dargestellt in Harlans Gespräch mit Jean-Pierre Stephan *Hitler war meine Mitgift*.<sup>1</sup> Über den Zusammenhang zwischen Leben und Werk informiert außerdem anschaulich *Wandersplitter*, ein Film über Thomas Harlan.<sup>2</sup>

Die Medien haben zu Harlans Prosa unterschiedlich zeitnah Stellung genommen, das Feuilleton der Zeitungen zuerst, später nachfolgend Film und Funk, aber allesamt sehr positiv, zugleich aber mit Betonung ihrer Schwerlesbarkeit. Für die

---

1 Thomas Harlan: *Hitler war meine Mitgift*. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan. Mit einem Vorwort und Erläuterungen von Jean-Pierre Stephan. In: Thomas Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 1-5, Reinbek bei Hamburg 2011-2013, hier: Bd. 1.

2 Edition Filmmuseum 35.

Literaturwissenschaft hätte das eine Herausforderung sein können, sich der Prosa Harlans anzunehmen. Doch das ist erst um Jahre verzögert und auch nur vereinzelt erfolgt. Vier Jahre nach der Veröffentlichung von *Rosa* erscheint im germanistischen Jahrbuch *Gegenwartsliteratur* ein formanalytisch aufschlussreicher Beitrag zu Harlans erstem Roman.<sup>3</sup> Sechs Jahre nach der Veröffentlichung von *Heldenfriedhof* erscheinen zwei Arbeiten von Andreas Schmiedecker, die im Rahmen einer übergeordneten werkbezogenen Fragestellung neben *Rosa* auch *Heldenfriedhof* in die Betrachtung einbeziehen.<sup>4</sup>

Einen Wendepunkt in der vorerst zögerlichen Harlan-Rezeption durch die Wissenschaft markiert die Potsdamer Harlan-Konferenz im Januar 2016. Deren Beiträge sind ein Jahr danach in einem Band der *edition text+kritik*<sup>5</sup> veröffentlicht worden. Sie zeigen, dass Harlans Werk nunmehr in der Wissenschaft angekommen ist und zwar in der Breite der dafür zuständigen Disziplinen, Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Zeitgeschichte, Film und Medienwissenschaft. Der Prosa Harlans sind allerdings nur zwei Beiträge gewidmet, die sich ihrerseits einseitig auf den *Heldenfriedhof* konzentrieren. Die Erforschung der Narratologie Harlans muss aber seine Prosa insgesamt in den Blick nehmen. Dabei geht es, da die Erzählweise in den beiden Romanen sich sehr entspricht, so dass mit der Analyse der Erzählweise des einen *cum grano salis* auch die des anderen erfasst ist, vor allem auch um die Einbeziehung der Narratologie der Erzählungen des Prosabands.

Harlan macht es dem Lesepublikum schwer, und zwar narratologisch gewollt, was sich stellvertretend für andere gleich drastische Zitate anhand dieses einen belegen lässt: „Die Geschichte wenigstens läßt hoffen, dass deren Leser, blinde Kühe, ungestraft nun in [...die] Irre geführt werden dürfen [...].“<sup>6</sup> Diese SchreibEinstellung Harlans reduziert sein Lesepublikum. Große Bibliotheken registrieren relativ geringe Ausleihzahlen. Interessierte brechen ab, weil sie nichts verstehen, und selbst diejenigen, welche bis zum Ende der Lektüre durchhalten, räumen ein, dennoch nichts verstanden zu haben. Implizit ist indessen mit entsprechenden Äußerungen gesagt, was diese Rezeptionsprobleme ungeachtet der textseitig gegebenen Schwierigkeit mitbewirkt, nämlich die Präsupposition, Harlans Prosa sei zu verstehen. Stattdessen stellt Harlans Narratologie diese Rezeptionshaltung nicht nur in Frage, sondern sabotiert sie, wie das Zitat oben belegt. Die Lektüre der Prosa Harlans erfordert daher einen rezeptionsästhetischen Paradigmenwechsel weg von der vorrangigen Orientierung auf eine Bedeutung seiner Texte hin zur Erfahrung ihrer Textur. Nur so erschließt sich ihre ästhetische Qualität. Das ist jedenfalls das Ergebnis eigener

---

3 Johanna Stimmel: „Wounded body, wounded history, wounded text: ‘transgenerational trauma’ in Thomas Harlan’s ‘Rosa’“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 3 (2004), S. 97-122.

4 Andreas Schmiedecker: „Fassunglose Geschichtsschreibung. Geschichtliche und biographische (De) Konstruktionen bei Thomas Harlan“. In: *Syn. Magazin für Film-, Theater- und Medienwissenschaft* (2012), H. 2, S. 69-83; ders.: *Kein Datum ist unschuldig*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2012.

5 Jesko Jockenhövel-Michael Wedel (Hrsg.): „So etwas Ähnliches wie die Wahrheit“. *Zugänge zu Thomas Harlan*. München 2017 (edition text+kritik).

6 Thomas Harlan: *Heldenfriedhof*. In: Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, S.260.

7 Jörg Petersen: „Zu Thomas Harlans Heldenfriedhof. Negative Narratologie und Perturbation des Leseakts. Strategien literarischer Weitergabe des Holocaust“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* (44) 2013, H. 2, S. 97-121.

texttheoretischer Untersuchungen des Romans *Heldenfriedhof*<sup>7</sup> und der Erzählung *Schwanensee*<sup>8</sup> des Prosabands *Die Stadt Ys*. Die vorliegende Untersuchung fügt diesem Ergebnis einen weiteren Aspekt des Zugangs zu Harlans Prosa hinzu. Auch dieser enthebt der Lesemühen nicht. Harlans Texte lassen sich nicht durchlesen. Die Erwartung eines linearen Durchgangs sabotieren sie und verlangen stattdessen Wiederholung, fortwährendes Vor- und Zurückblättern im Text. Er muss auf diese mühsame Weise erarbeitet werden. Nur so wird seine Rezeption quasi im Wortsinn zur Erfahrung seiner erstaunlichen Virtuosität.

Die editorische Abfolge der Prosa-Werke Harlans legt nahe, ihre Lektüre mit dem Roman *Rosa* zu beginnen. Unter entstehungsgeschichtlichem Aspekt erweist sich dieser editorische Gesichtspunkt jedoch als unerheblich. Einer Selbstäußerung Harlans zufolge ist *Die Stadt Ys* nämlich parallel zum *Heldenfriedhof*<sup>9</sup> entstanden, der seinerseits narratologisch *Rosa* entspricht. Wegen dieser Parallelität herrscht in den Texten des Prosabands ebenfalls die Narratologie der Romane vor, was sich auch zeigen lässt. Sie ist aber wegen der relativen Kürze der Texte eher zugänglich. Daher ist es lesepropädeutisch ratsam, die Harlan-Lektüre mit ihnen zu beginnen.

Der Titel dieser Studie zitiert einen Satz aus der letzten Geschichte des Prosabands. Dieser Satz wird dort vom Erzähler einem Mann in den Mund gelegt, der sich während der Rede eines im Rahmen der Geschichte nicht identifizierbaren „Kunstfliegers“ aus Wien im Publikum erhebt und diesen Satz spricht.<sup>10</sup> Der Erzähler fügt hinzu: „Niemand verstand ihn.“ Das provoziert die Frage, ob er überhaupt zu verstehen ist.

Die enge Verbindung von Sagen und Tun rückt diesen Satz in die Nähe der Sprechakt-Theorie. Wie diese hebt er den Handlungsaspekt sprachlicher Äußerung hervor. Indes bestehen signifikante Unterschiede. 1. Anders als das Sprechakt-Theorem situiert sich der Satz nicht als Behauptung in einem sprachphilosophisch-linguistischen Diskurs, sondern als narratologisch-selbstreflexives Postulat in einer Erzählung. 2. Er fordert das Tun, welches die Sprechakt-Theorie mit bestimmten Wörtern, den performativen Ausdrücken, verbindet, von einem literarischen Text. Während beim Sprechakt trotz der Mitwirkung des performativen Ausdrucks der Sprecher weiterhin den Status des agierenden Subjekts innehat, delegiert der Satz diese Funktion an den Text und lässt den Autor offenbar verschwinden. 3. In der Sprechakt-Theorie sind die performativen Ausdrücke konstitutiv für das Tun des sie verwendenden Sprechers („To do things with words“). Dem zitierten Satz zufolge ist das Tun des Textes konstitutiv für dessen Bedeutung („er sagt sonst nichts“). 4. Die Performativität der Ausdrücke, welche die Sprechakt-Theorie thematisiert, manifestiert sich in der außersprachlichen Wirklichkeit. Mit der Verwendung des performativen Ausdrucks und durch ihn ereignet sich zugleich etwas in der Welt der Dinge. Die Performativität des Textes vollzieht sich hingegen textimmanent, indem der Text, „was er sagt“, als Text auch tut, und zwar rückgewendet auf sich und nicht im wirkungsästhetischen Sinn über sich hinaus. 5. Das Sprechakt-Theorem beschreibt, der Satz schreibt vor.

8 Ders.: „Schwanensee“. Die Erzählstrategie des Prosabandes „Die Stadt Ys“ von Thomas Harlan, dargestellt anhand eines Beispieltextes“. In: *Sprachkunst. Beiträge zu Literaturwissenschaft* (45) 2014, H. 2, S. 115-134.

9 Diese Selbstäußerung ist höchst erstaunlich, da der Roman selbst in unfassbar kurzer Zeit entstanden ist.

10 Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 4, S. 294.

Insoweit ist der Autor entgegen dem Anschein unter Punkt 2 weiterhin in das Tun des Textes doch involviert. Denn andernfalls, als Postulat nicht an den Autor, sondern an den Text adressiert, wäre dies als dessen Realpersonifikation absurd.

Als Anweisung fordert der Satz mit dem Geltungsanspruch eines narratologischen Imperativs Kohärenz im Verhältnis zwischen Sagen und Tun. Aber nicht gemäß ethischem Verständnis, dass man zu handeln habe, wie man spricht. So aufgefasst, wäre er fraglos plausibel. Da es im Satz jedoch nicht um ein Verhältnis zwischen Sprechen einerseits und außersprachlichem Handeln andererseits geht, sondern um sprachinternes Tun, bewirkt darauf bezogen die Kohärenz-Forderung Irritation. Worin sollte in diesem Fall das Tun eines Textes zu sehen sein, außer, dass er als sprachlicher Vollzug zugleich Sprach-Akt und insofern auch ein Tun ist? Dieser Zusammenhang besteht jedoch ohnehin. Ihn eigens zu fordern, scheint daher unsinnig. Allerdings nur bei Außerachtlassung der sprachinternen Differenz zwischen Signifikant und Signifikat. Von der Seite der Materialität des signifikanten sprachlichen Substrats, von ihrer Verkörperung her gesehen ist Sprache und das Aktuelle ihres Vollzugs der Sphäre des außersprachlichen Handelns, mithin der physischen Welt nicht enthoben. Als ihr zugehörig betrachtet, erschließt sich die Möglichkeit eines textintern induzierten Tuns, das in der Sprachdimension verbleibt und durch das ein Text, der tut, was er sagt, sein Tun auf sich selbst richtet. Und zwar so, dass der Text als Signifikat den Impuls zu tun, was er sagt, d.h. was er bedeutet, an sich selbst als Signifikanten adressiert und exekutiert. Als Zeichenkorpus ist der Text für solch ein ‚Enactment‘ qualifiziert und kann sich als Signifikant in Szene setzen. Seine performative Verfasstheit zeigt sich dann darin, wie sich die Zeichen auf dem Papier, auf der weißen Seite<sup>11</sup>, im Schauraum des Buches aufführen. Diese Performance bringt sowohl die bedeutungsrelevanten Aspekte des sprachlichen Materials zur Geltung als auch die internen strukturdynamischen Verhältnisse des Textes, wie die der Einheit oder Differenz, Kohärenz oder Inkohärenz, Homogenität oder Heterogenität, Schlüssigkeit oder Widersprüchlichkeit, Antithetik, Paradoxie etc. Eine solche textinterne Performativität unterscheidet sich von der sprechakttheoretisch thematisierten grundlegend.

Dennoch bleibt der Eindruck gewisser Nähe bestehen. Sie erklärt sich außer der Verbindung von Sagen und Tun auch mit Blick auf einen umfassenderen rezeptionsgeschichtlichen Vorgang. Performativität, der Handlungsaspekt sprachlicher Äußerungen, im Rahmen der analytischen Philosophie zuerst von der Sprechakt-Theorie in den Fokus gerückt, hat hohe Aufmerksamkeit in anderen philosophischer Richtungen gefunden und Anstoß zur Entwicklung eigener jeweils richtungsspezifischer Auslegungen gegeben. In Frankreich gilt das vor allem von den Dekonstruktivisten und Poststrukturalisten, u.a. auch von Deleuze. Dessen nachhaltiger Einfluss auf Harlan ist von ihm selbst bezeugt und kann nicht überschätzt werden. Er zeigt sich auch unter dem Aspekt der Performativität:

Ein Buch hat weder ein Objekt noch Subjekt, es ist aus den verschiedensten Materialien gemacht [...]. Sobald man das Buch einem Subjekt zuschreibt, vernachlässigt man die Arbeit der Materialien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen.<sup>12</sup>

---

11 Ein Bild Mallarmés, der erstmals die „page blanche“ als materielle und mediale Bedingung des Schreibens thematisiert.

12 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*. Paris 1976, deutsche Ausgabe: Berlin 1977, S. 6.

Abgesehen davon, dass Deleuze den Autor eines Textes/Buches ganz aus der Betrachtung ausschließt und damit die sprachliche Eigentätigkeit noch stärker betont als Harlan, nimmt er dessen Satz sinngemäß vorweg.

Da dieser Satz seinerseits ein Text en miniature ist, wäre es verwunderlich, wenn er das geforderte performativische Tun nicht an sich selbst exekutierte. Syntaktisch betrachtet, ist er die durch den Bindestrich interpunktorisch-formal als ein Satz deklarierte Folge von zwei Sätzen. Deren erster hat die Form eines einfachen Satzgefüges: Hauptsatz und Gliedsatz (Relativsatz). Der Gliedsatz steht für das grammatische Objekt, auf welches das Prädikat des Hauptsatzes sich bezieht, und semantisch dafür, dass ein Text etwas sagt. Der Hauptsatz dekretiert, dass das Tun eines Textes dieser Bedeutung zu folgen hat. Der Satz nach dem Bindestrich kehrt diese Beziehung dagegen um. Er macht das Tun zum Antecedens der Bedeutung des Textes. Die Sätze negieren sich wechselseitig. Zusammen bilden sie die Form einer Paradoxie:

Position und Negation sind so gesetzt, daß sie einander nicht zufrieden lassen, sich nicht bescheiden damit, beim Setzen auf je eine Seite die andere als nur aktuell ausgeschlossene mitzuführen. Vielmehr negiert die Negation die Möglichkeit der Position, negiert die Position die Möglichkeit der Negation. Man [...] befindet sich damit auf einer Wippe, die nicht aufhören kann zu arbeiten.<sup>13</sup>

Dieses Zitat legt analytisch klar und bildhaft anschaulich den Aspekt des Dynamisch-Aktiven frei und somit den des Tuns, unter dem eine Paradoxie zu sehen ist. Als Text genommen, tut der Satz, was er sagt.

Der Gedankenstrich zwischen seinen beiden Teilsätzen nähert den Satz der Form bestimmter Witze an, die mit einer Frage beginnen und einer durch sie hervorgerufenen Irritation zunächst Raum geben, um die Wirkung der dann folgenden unerwarteten Antwort bzw. Pointe zu erhöhen. Jedoch mit dem Unterschied, dass die (oben angesprochene) Irritation durch den Satz bzw. durch seinen ersten Teil-Satz sich nicht wie beim Witz nach kurzem Innehalten in Lachen Luft macht. In einen Anflug von Erheiterung dürfte sie sich indessen wohl verwandeln, wenn das performative Spiel erkannt wird. Insofern deutet sich darin eine humoristische Erzählhaltung an. Sie ist trotz des Vorherrschens von Untergang und Katastrophe in allen Ys-Geschichten hintergründig mit anwesend und wird zum schwarzen Humor, wenn sie die Form der Groteske annehmen.

Die Relevanz des Satzes stellt sich in seiner apodiktisch-sentenzartigen Form dar. Sie hebt ihn aus dem szenischen Kontext der Erzählung solitärhaft heraus. Diese sprachlich-performative Geste bettet sich in die szenische Performance ein: „Ein Mann im Publikum erhob sich.“ In Anbetracht der narratologischen Relevanz seines Satzes könnte man meinen, Harlan selbst sei dieser Mann und er habe sich, so wie an verborgener Stelle ein Baumeister sich im Halbrelied portraitiert, hier am Ende seines Erzählbands und, da er sein letzter Prosaband ist, zum Schluss seines Erzählens in andeutenden Strichen selbst verborgen. Der Anschein, als verschwände der Autor, also die implizite Referenz auf Roland Barthes, den Harlan, wenn nicht aus eigener Lektüre, dann über Deleuze kennen musste, stützt diese Fantasie. Zusätzlich genährt wird sie durch den bereits zitierten Erzählerkommentar. Er könnte sich cum grano salis auch auf Harlans Prosa beziehen. Niemand versteht sie. Auf Verstehen ist die

13 Niklas Luhmann, Peter Fuchs: *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M. 1989, S. 93f.

ihr zugrunde liegende Narratologie indes auch nicht aus. Im Gegenteil, sie sucht diesen Zugang, wo sie ihn scheinbar eröffnet, zugleich zu vereiteln. Durch kunstvolle Performance im dargelegten Sinn, also durch Texte, die aufgrund ihrer virtuos inkohärenten und paradoxalen Konstituiertheit Sinn und Bedeutung wohl aufscheinen, aber im selben Moment sich wieder auflösen lassen. Auch der Satz, welcher dieses narratologische Verfahren programmatisch fordert, erweist sich als solch ein in sich oszillierendes Gefüge.

Somit scheint sich im Hinblick auf die Anfangsfrage, ob der Satz überhaupt zu verstehen sei, als Antwort ein Nein zu ergeben. Der Erzählerkommentar gilt allgemein und über das Publikum hinaus, aus dessen Mitte ein Mann ihn spricht. Doch als sei auch diese Eindeutigkeit mit dem Erzählprinzip unverträglich, stellt bereits der nachfolgende Satz sie in Frage: „Der einzige, der sich für seine [des Mannes] Überlegung interessierte, war ein Kind, Iwan, das auf der Wiese mit einem Salamander spielte, den es an einer Schnur befestigt hatte.“<sup>14</sup> Die namentliche Identifizierung des Kindes unterstellt rezipientenseitig eine Vertrautheit mit ihm, die bei der Lektüre der letzten Geschichte durch sie allein nicht gegeben ist. Zur Konzeption dieser Geschichte gehört jedoch, wie sie zu Beginn eröffnet, dass in ihr die Figuren der vorhergegangenen Geschichten auftreten bzw. sich versammeln und die Geschichten ihrerseits teils in der hier vorliegenden Weise durch bloße Namensnennung der Hauptfiguren, teils in anderer Weise auf einander Bezug nehmen. Diese Intratextualität ist ein Charakteristikum des Prosabands überhaupt. So ist das Kind Iwan die Zentralfigur der vorletzten Geschichte *Iwan der Blöde*. Diesen Beinamen hat es von seinen Kameraden erhalten, weil sie seine Nachdenklichkeit und Fantasien für Blödheit halten. Nur dieses Kind hat also den Mann verstanden. Doch so klar ist auch das wiederum nicht. Iwans Reaktion wird zwar von der des übrigen Publikums ausgenommen, welches nicht versteht, ist ihrerseits somit als Verstehen aufzufassen, aber als ein auf unbestimmtes Interesse reduziertes. Das lässt die Rezeptionshaltung des Kindes als eine dem oben angedeuteten Erzählkonzept angemessene erscheinen. Es schließt Signifikanz nicht aus, führt aber darauf ausgerichtetes Verstehen nicht zum Ziel, sondern verbindet Signifikanz als ein performatives Moment mit anderen sie aufhebenden zu einer Text-Performance, die trotz aller damit einhergehenden Irritation dennoch Interesse bewirkt. Bei einem Kind nimmt sich diese Interessiertheit allerdings ebenso befremdlich aus wie der überraschende und irritierende Übergang der Erzählung zum Kind überhaupt. Jedenfalls aus Sicht des geläufigen Kindheits-Topos, wonach ein Kind noch nicht entwickelt und naiv-unverständlich ist. Philosophie und Literatur halten dem bekanntlich ein anderes Verständnis von Kindheit entgegen, das sich auch in Harlans Iwan-Figur angedeutet. Es findet sich schon in Heraklits Fragmenten, die im Brett- bzw. würfelspielenden Kind philosophisch-ontologische Weisheit dargestellt sehen, das Wissen um das Zusammenspiel von Aufbauen und Zerstören, Regelmäßigkeit und Regellosigkeit, Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit im Sein. Gewissermaßen am anderen Ende der Philosophie-Geschichte führt u.a. Lyotard die aufwertende Sicht auf das Kind fort. Er sieht in der Unentwickeltheit des kindlichen Sprechens ein produktives Moment, das sich im weiteren Leben als Erwachsener durchhält. Lyotard knüpft an das Adjektiv *infans* an:

---

14 Thomas Harlan: *Die Stadt Ys*. In: Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 1, S. 294.

Taufen wir das, was sich nicht aussprechen läßt, *infantia*. Eine Kindheit, die kein Lebensalter ist und nicht vergeht. [...] Wenn Kindheit bei sich bleibt, so nicht obgleich, sondern weil sie im Erwachsenenleben angesiedelt ist. [...] Was sich im Geschriebenen nicht schreiben lässt, braucht vielleicht einen Leser, der nicht mehr oder noch nicht lesen kann: alte Leute, ... Kinder im Kindergarten, die über ihrem aufgeschlagenen Buch brabbeln: a. d. a. d.<sup>15</sup>

Lyotards Ansatz ist im hier gegebenen Zusammenhang auch deshalb interessant, weil Deleuze daran anknüpft und über ihn der Weg wieder zu Harlan führt. Die sprachbezogene Defektivität, die von Lyotard als Voraussetzung der Textrezeption erwogen wird, erhebt Deleuze, allerdings ohne dabei noch auf Kindheit zu rekurrieren, zum poetologischen Prinzip. Am Beispiel des Stotterns zeigt er, dass es für den Schriftsteller bei der Darstellung dieses Defekts außer zu sagen, dass eine Person stottert oder sie stottern zu lassen, noch eine dritte Möglichkeit gibt: „Es ist nicht mehr die Person, deren Rede stottert, vielmehr wird der Schriftsteller zu einem *Stotterer der Sprache*: Er lässt die Sprache als solche ins Stottern geraten.“<sup>16</sup> Die dritte Möglichkeit ist also gegeben, „[...] wenn nämlich *sagen gleich machen* ist“.<sup>17</sup> Diese Formel entspricht in Kurzform dem Satz des Mannes im Publikum, eine Übereinstimmung, die ein weiterer Beleg für Deleuzes Einfluss auf Harlan ist. Ihm verdankt Harlan wohl auch die Bekanntschaft mit den russischen Autoren Chlebnikov, Mandelstam und Belyi, an denen neben anderen, vor allem Konrad Bayer, seine Schreibweise sich orientiert. Die Hochschätzung für Chlebnikov drückt sich darin aus, dass er ihm den Prolog zum Erzählband *Die Stadt Ys* zuschreibt. Die Wertschätzung Mandelstams zeigt sich anhand dessen bedeutsamer Einbeziehung im Roman *Rosa*.<sup>18</sup> Harlans Orientierung an Belyi geht aus dessen Äußerung hervor, die Deleuze zitiert, um sprachliche Defektivität als poetologisches Prinzip zu belegen:

Der Leser wird nur die *unpassenden* Mittel vorüberziehen sehen: Fragmente, Anspielungen, Anstrengungen, Forschungen – versuchen Sie nicht, darin einen ausgefeilten Satz oder ein völlig kohärentes Bild zu finden; was man auf den Seiten gedruckt finden wird, wird eine gehemmte Rede, ein Stottern sein [...].<sup>19</sup>

Dieser narratologische Selbstkommentar Belyis charakterisiert aspektweise auch Harlans Narratologie.

Als solle der Idealisierung des alternativen, aufwertenden Kindheitstopos' auf den die Iwan-Figur anspielt, und erneuter Mythenbildung entgegengewirkt werden, schlägt das Spiel des Kindes ins Drastische um: „Es ergriff, noch während es überlegte, einen Ziegelstein, hielt ihn hoch über seinen Kopf, rief Siegl!, und ließ ihn auf sein Lieblingstier fallen. Dann weinte es.“<sup>20</sup> Das demonstriert drastisch die bereits in den beiden Fragmenten Heraklits implizierte Destruktivität.

Dieses Moment ist in Harlans Prosa als Zerstörung von Kontinuität, von Kohärenz und Sinnzusammenhang ebenfalls mitwirkend und entsprechend ist ihre Sprache gewaltkontaminiert. Die literarische Darstellung von Gewalt nimmt, wie es scheint unvermeidlich und obwohl sie sich gegen diese Gewalt richtet, „das Gesicht des Feindes“ an, wie Harlan von sich selbst sagt,<sup>21</sup> und im *Heldenfriedhof* von seiner Hauptfigur

15 Jean-François Lyotard: *Kindheitslektüren*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien 1995, S. 11f.

16 Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. Frankfurt/M. 2000, 2015, S. 145.

17 Ebd.

18 Thomas Harlan: *Rosa*. In: Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 2, S. 40 und 92f.

19 Deleuze. *Kritik und Klinik*, S. 153.

20 Harlan: *Die Stadt Ys*, S. 294.

21 Harlan: „Hitler war meine Mitgift“, S. 205.

Consulich sagen lässt. Diese Angleichung findet sich auch in der Erzählung über die von Katastrophe und Untergang heimgesuchte Stadt Ys sowie in anderen Erzählungen des nach dieser Stadt benannten Prosabands und darüber hinaus in Harlans beiden Romanen.

Dem narratologischen Leitsatz entsprechend, den Harlan gegen Ende seines Prosabands den Mann im Publikum aussprechen lässt, sind seine Texte zu rezipieren. Erzähltheoretisch betrachtet, entziehen sie sich dem Fiktionalitätskriterium der Literarizität. Sie sind zwar unvermeidlich auch signifikant bzw. referenziell und somit vorstellungsbezogen. Zugleich sabotieren sie diesen Bezug jedoch mit den bereits genannten narratologischen Operatoren (wie Diskontinuität, Heterogenität, Diskontinuität, Antithese, Paradoxie etc.), welche die Grundstrukturen des diegetischen Universums auflösen und somit die Fiktion von Wirklichkeit vereiteln. Das performativische Charakteristikum dieser Texte ist ihr Anwesenheitsmodus, Präsenz statt Repräsentanz, weder die von Wirklichkeit noch die von Sinn. Rezeptionstheoretisch gesehen, zielt diese Narratologie auf die Perturbation des Sinn und Vorstellbarkeit präsupponierenden Leseakts.

Diese Leseerfahrung legt nahe, in Harlans Texten durch Ungeheuerlichkeit ihres Themas (Holocaust in *Rosa* und *Heldenfriedhof*, Katastrophe/Untergang im Prosaband) bewirkten Sprachverlust und Sprachversagen zu sehen, eine Erklärung, die auf andere Textbeispiele der Holocaust-Literatur zutrifft und autorensseitig bestätigt wird, in diesem Falle jedoch verfehlt ist. Zum einen wegen der Sprachmächtigkeit der Prosa Harlans. Sein sprachliches Potential ist unerschöpflich, die Reichweite seines Sprachgebrauchs nahezu unbegrenzt, er bedient sich aller semantischen Bestände. Auch seine Selbstzeugnisse belegen, dass er weit entfernt ist von einer durch Verlust und Versagen gekennzeichneten Spracherfahrung. Die auf Sprachverlust abhebende Erklärung ist insbesondere mit Blick auf den Prosaband *Die Stadt Ys* unzutreffend. Untergang bzw. Katastrophe bilden zwar den thematischen Rahmen, und dessen Setzung hat letztlich den Holocaust zum Hintergrund. Als Thema ist er aber nicht so unmittelbar präsent, dass dies Sprachverlust und Sprachversagen erklären würde. Beispielsweise nicht hinsichtlich der Erzählungen *Schwanensee* oder *Das ewige Leben des Y.K.M.* oder *Denkmal*. Dennoch unterscheidet sich die sprachliche Verfasstheit dieser Geschichten kaum von der der Romane. Wenn das Interpretament des Sprachverlusts bzw. Sprachversagens bei diesen Texten nicht greift, dann entsprechend auch nicht bei jenen. Der tiefere Grund dafür liegt in seinem Apriori. Es macht Verstehbarkeit zur Voraussetzung der Textbetrachtung. Mit Sprachverlust ist sonach gar nicht, wie zunächst anzunehmen, Beeinträchtigung der Beherrschung des sprachlichen Materials gemeint, sondern das Fehlen eines hermeneutischen Horizonts, von dem erwartet wird, dass die Verarbeitung dieses Materials zum Ziel hat, ihn auszuspannen. Zwar ist auch in einem sinn- bzw. verstehensorientierten Text dessen Materialität ein konstitutives Moment. Das lässt sich vor allem bei lyrischen Texten am Beispiel von Metrum, Reim zeigen und a fortiori am Beispiel der Onomatopoesie. Dennoch verlangt Verstehbarkeit die funktionale Unterordnung dieser sprachlichen Formen unter das Ziel der Sinnggebung. Harlan verweigert sich dem. Sein Satz befreit die Sprache von diesem Postulat. Auf die Frage, was Schreiben für ihn bedeute, lautet Harlans Antwort:

Sich zu öffnen, die Worte aus sich heraustreten zu lassen und ihnen dann nachzulaufen, um zu sehen, wohin sie führen wollen [...]. Wenn jetzt ein Text irgendwo stand [...], hatte ich ihn nicht vorbestimmt [...] und forderte nicht, daß er etwas bedeuten solle, was mit meinem Denken in Übereinstimmung zu bringen war und mit meinen Absichten [...].<sup>22</sup>

Das Zitat belegt nicht nur, dass der Satz als narratologischer Imperativ den Autor miteinbezieht, sondern auch inwieweit. Er reduziert die Funktion des Autors auf die Haltung des Gewährenlassens gegenüber der Sprache und macht diese passive Aktivität zur autorensseitigen Voraussetzung für seine Befolgung:

Sprache ist etwas, was du laufen lässt. Sie kommt von alleine und will nicht, dass du etwas von ihr gewollt hast. [...] Ich will nichts von der Sprache, die Sprache spricht sich selbst.<sup>23</sup>

Nur unter Voraussetzung dieser Einstellung des Autors entsteht folglich ein Text, der tut, was er sagt.

Angesichts der Textpraxis Harlans fragt sich indes, ob er selbst der von ihm propagierten quasi verbalinspiratorischen Auffassung uneingeschränkt folgt. Das scheint nicht so zu sein. Seine Texte erweisen sich bei vertiefter Betrachtung von einer Virtuosität, die eher dafür spricht, dass auch die leitende Hand des Autors mitwirkt, so dass der postmodern in Frage gestellte Werkcharakter in dieser Hinsicht doch gewahrt wird. Insoweit wird noch Anschluss an den tradierten Poesis-Begriff gehalten: Das Machen wird nicht ganz der Sprache zugeschrieben und sie wird nicht sprachmystisch zum Subjekt hypostasiert. Wenn die Zitate dennoch diesen Eindruck erwecken, dann belegen sie zudem, dass das Hyperbolische und Antithetische, das Harlans Schreibweise unter anderem bestimmt, sich ebenfalls in seinen Selbstäußerungen und poetologischen Reflexionen findet. Harlans Programmsatz stellt solch eine Reflexion dar. Auch ihr ist ein überschießendes Moment immanent. Das ist zu berücksichtigen, um ihr poetologisches Potential angemessen zu erfassen.

---

**22** Ebd., S. 216f.

**23** „Im Mahlstrom der Sätze: Thomas Harlan, Schriftsteller und Filmemacher“. Vorgestellt von Beate Ziegs zum 80. Geburtstag. In: *Deutschlandradio* 10. Februar 2009, Manuskript zum Feature, S. 13f. (O-Ton 9)



## Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag*

### I.

Ein großes Potenzial, eine besondere Qualität der Literatur ist es, alternative ‚Wirklichkeiten‘ und Utopien zu entwerfen, Vorstellungen des Glücks, Bilder der ‚verlorenen Zeit‘ und der Sehnsucht zu projizieren. – In seinem 2017 erschienenen Roman *Lichter als der Tag* unternimmt Mirko Bonné den Versuch, das verlorene Glück des Lebens und der Liebe erzählerisch zu gestalten und zu bewahren. Raimund Merz, der Protagonist des Buches, Anfang fünfzig, Redaktionsangestellter der Hamburger Zeitung *Der Tag*, verheiratet mit einer Kieferchirurgin und Vater zweier Töchter, ist in ein Leben geraten, das er immer stärker als verfehlt und verlogen empfindet und erkennt. Wirkt diese Lebenssituation und Disposition der Romanhandlung auf den ersten Blick allzu bekannt, vielleicht gar klischeehaft, so gelingt es Bonné, eine typisch erscheinende Midlife-Crisis individuell und unverwechselbar: *kunstvoll* zu erzählen. Dies soll im Folgenden am Titelmotiv des Romans – das einem Vers des Barockdichters Andreas Gryphius entlehnt ist<sup>1</sup> –, einem sprachabgekehrten Sehnsuchtsbild, das zugleich die Macht der Kunst als eine ‚Wirklichkeitskorrektur‘ beweist, gezeigt werden.

### II.

Raimund Merz' Unglücksgeschichte hat ihren Ursprung in seiner Kindheit und Jugend, als ihn mit Moritz Rauch, dem Sohn eines Besitzers mehrerer Tankstellen, und Floriane Lepsius, der Tochter einer bekannten Kieferchirurgin, in einem Dorf östlich von Hamburg eine innige Freundschaft verband; ihnen schloss sich dann noch das dänische Mädchen Inger Rasmussen an, die Tochter eines Kunstmalers, die früh ihre Eltern bei einem Bootsunfall verlor und von einer Tante adoptiert wurde. Als sich die von Raimund und Moritz umschwärmte Inger später, als junge Frau, für Moritz entschied, obwohl sie sich im Tiefsten eigentlich zu Raimund hingezogen fühlte, bekam die Viererfreundschaft tiefe Risse. In der Konstellation einer ‚Wahlverwandtschaft‘<sup>2</sup> heiratete Raimund Floriane, die zuvor mit Moritz liiert gewesen war. Die beiden Zueinandergefundenen mussten jedoch erkennen, dass sie „Verlierer“ waren, „aber hatten jeder den Verlust hingenommen und waren nicht daran zugrunde gegangen“ (75<sup>3</sup>). Die Viererfreundschaft zerbrach dann endgültig während der gemeinsamen Jahre in Berlin, als Inger schwanger wurde und eine Tochter, Pippa, zur Welt brachte. Da

---

1 Aus Gryphius' 1643 veröffentlichtem Sonett *Über die Geburt Jesu*.

2 Bonné hat in Interviews einen Einfluss von Goethes *Wahlverwandtschaften* allerdings dezidiert negiert. Die Konstellation einer verwickelten Viererfreundschaft findet sich auch in Bonnés 2009 veröffentlichtem vierten Roman *Wie wir verschwinden*.

3 Hier wie im Folgenden wird zitiert nach: Mirko Bonné: *Lichter als der Tag*. Frankfurt/M. 2017. Die Zitate werden im Text lediglich mit der in Klammern gesetzten Seitenzahl nachgewiesen.

Floriane „als Einzige von ihnen vieren wusste“, „dass Moritz gar keine Kinder zeugen konnte“ (191), wurde ihr klar, dass nur Raimund als Vater des Mädchens in Frage kam. Dennoch trennte sie sich nicht von ihrem Mann, zumal sie selber schwanger war.

Nach „über vierzehn Jahre[n]“ (20) sieht Raimund Inger unverhofft auf dem Hamburger Hauptbahnhof wieder, ohne jedoch auf sie zuzugehen und sie anzusprechen – und damit vergegenwärtigt sich sein verlorenes Lebens- und Liebesglück, und entrollt Bonné die Handlung des Romans, die sich zur Suche nach dem verlorenen Glück entwickelt.

### III.

Die Frage, wie ‚Glück‘ adäquat darzustellen ist, ja, ob ‚Glück‘ überhaupt ästhetisch erfasst werden kann, ohne in Trivialität und Kitsch zu verfallen, hat die Künste immer wieder beschäftigt. Schriftsteller und Dichter haben dabei wiederholt demonstriert, dass die Beantwortung dieser Frage nach der Darstellbarkeit des Glücks über sprachliche Grenzen hinausführt, hin zu Bereichen des Unaussprechlichen, wo Bilder, Metaphern, Symbole als Ausdrucksträger inneren Erlebens und sinnlichen Erfassens fungieren. So dürfte es wenig überraschen, dass literarische Autoren häufig zur bildenden Kunst finden, um über Glück, entfernt von Trivialität, zu erzählen. Beispielhaft hat dies in jüngerer Zeit Peter Stamm in seinem Roman *Agnes* in der Begegnung des Protagonistenpaares, des Ich-Erzählers und der Titelfigur, mit dem berühmten Gemälde *Un Dimanche d'été à l'Île de la Grande Jatte* von Georges Seurat vor Augen geführt. In der pointillistischen Technik des Seurat-Gemäldes entdeckt das Paar die ästhetische Form, wie sich Glück adäquat darstellen lässt: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“, stellt Agnes schauend fest, und sie rät dem Ich-Erzähler, der die Geschichte von Agnes und ihrer gemeinsamen Liebe zu schreiben begonnen hat: „Du mußt, wenn du unser Glück beschreiben willst, ganz viele kleine Punkte machen wie Seurat. Und daß es Glück war, wird man erst aus der Distanz sehen.“<sup>4</sup>

Auch Mirko Bonné findet in seinem Roman *Lichter als der Tag* die Darstellung des lebenserfüllenden Glücks in einem Gemälde, in dem von Camille Corot 1842 fertiggestellten *Champs de blé dans le Morvan (Weizenfeld im Morvan)*.<sup>5</sup> Hier ist es die Gestaltung des *Lichts*, durch die für den Betrachter im Roman das Glück sich manifestiert. Dabei stellt das Kunstwerk durch einen ‚erinnernden Blick‘ eine Verknüpfung her zur (vergangenen) glücklichen Lebensrealität des Protagonisten. Dieses Lebensglück war verbunden mit Raimunds Viererfreundschaft in seiner Kindheit und Jugend, und es fand einen Ort in einem bukolischen Garten auf der Feldmark, wo die vier Freunde „an späten Sommernachmittagen“ (212) von einem geradezu magischen

---

4 Peter Stamm: *Agnes*. Zürich, Hamburg 1998, S. 69. Vgl. dazu ausführlicher Hartmut Vollmer: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“. Peter Stamms Roman ‚Agnes‘. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 100/2008, H. 2, S. 266-281.

5 Interessanterweise hat auch Peter Stamm eine Geschichte über Corot geschrieben: *In die Felder muss man gehen...*, erschienen in seinem Erzählband *Wir fliegen* (Frankfurt/M. 2008, S. 163-175). Vgl. dazu Hartmut Vollmer: „Künstlerische Versuche, ‚das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten‘. Zur erzählerischen Visualität Peter Stamms“. In: *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Hrsg. v. Andrea Bartl u. Kathrin Wimmer. Göttingen 2016, S. 285-299.

Licht beseligt wurden, einem Licht, das „dem wilden Garten so zarte wie ungeheure Konturen gab“ (213) und die Welt wundersam verwandelte. Das unaussprechlich beglückende Lichterlebnis wurde für Raimund zu einem Urbild und zu einem Wegweiser des sinnerfüllten Lebens, dem er fortan sehnsüchtig folgte. Als Gymnasiast entdeckte er in der Hamburger Kunsthalle, „in einer Ausstellung über Landschaftsmalerei“ (9), Corots *Weizenfeld im Morvan*: „Auf Corots Gemälde schien alles in ein Licht getaucht, als würde man durch ein Fenster auf einen Sommertag blicken, der längst vergangen war und zugleich bis heute anhielt.“ (9f.) Das „ersehnte Licht“ (11) „fand er später für sehr lange Zeit nur in der Bahnsteighalle seiner Stadt wieder, und auch nur an bestimmten Tagen“ (9): „Hierin lag sein Glück. In diesen Minuten hatte er kein Alter, keine Pflichten, keine Fehler, keine Pläne, keinen Kummer.“ (45f.) Raimund fühlt sich in diesen Momenten von allem befreit. Schwerelos glücklich entkommt er der (er)drückenden Last seines Lebens. Voller „Lichtweh“ (10) hat es ihn so immer wieder zum Hamburger Hauptbahnhof gezogen, um dort Augenblicke des Glücks zu erleben:

Merz spürte in dem Licht, dass es für einen wie ihn anscheinend nur wenig gab, für das sich zu leben wirklich lohnte. Kinder, ja. Freundschaft, ja. Und vielleicht Liebe, und vielleicht Erinnerungen. In dem Leuchten lag eine rätselhafte, warme Zuneigung, und vieles, was er erlebt hatte, war ihm nur verständlich, weil es in diesem Licht geschehen war. (11f.)

Raimund wird getrieben von der „Sehnsucht nach der Rückkehr ins Licht seiner Kindheit“ (300), nach der Wärme glücklicher Geborgenheit in Freundschaft und Liebe, aber auch nach einer Klarheit des Weltverstehens, als er sich noch mit allem sinnvoll verbunden fühlte, während er in der Gegenwart, als „Mann um die fünfzig“ (39), unerfüllt in Ehe und Beruf, erfüllt von einer „abgrundtiefe[n] Traurigkeit“ (52) und einem „Verlassenheitsgefühl“ (14), ohne Ehrgeiz, in der Erkenntnis, dass „Erfindungen sein Leben überwuchern“ (vgl. 94), heftigst an der „Monotonie“ (32) und „an der Lieblosigkeit seiner Existenz“ leidet (156).

Mit dem überraschenden Wiedersehen Ingers am Hamburger Hauptbahnhof bricht Raimunds Dilemma seiner Existenz, in ein haltloses „Parallelleben“ (175) gestürzt zu sein, zwischen unglücklicher Realität und glücklichen Erinnerungen und Träumen, wieder vollends auf, denn Inger war und ist für Raimund die unerreichte Inkarnation des Glücks, der Grund und das Ziel seines ewigen schmerzhaften Wartens:

worauf er wartete: eine beglückende Melancholie, die wie das Licht war, nach dem er so lange schon suchte. Seit den Sommern in ihrem Garten und erneut und noch mal kräftiger seit den Jahren in Berlin standen dieses ihn antreibende Gefühl und dieses Licht, das es hervorrief, in einer rätselhaften Verbindung mit Inger. Ja, auf die Lösung dieses Rätsels wartete er. (219)

#### IV.

Mirko Bonné forciert Raimund Merz' Krise, indem der Protagonist während einer Reise zu einer Impressionisten-Ausstellung in Stuttgart – auf der er seinen Freund und Arbeitskollegen Bruno DeWitt begleitet, der beauftragt ist, für den *Tag* einen Bericht über die Ausstellung zu schreiben – in einem Kunstband das Corot-Gemälde *Weizenfeld im Morvan* wiederentdeckt und sich sogleich an sein verlorenes Kindheitsglück erinnert (vgl. 212ff.). Nachdem er zuvor nach einem heftigen Streit mit Floriane einen

von ihr zunächst nicht ausgehändigten Brief Ingers an ihn gelesen hat, in dem diese ihm von der tödlichen Krebskrankung Moritz' berichtet und ihm bekennt, dass Pip-pa seine Tochter ist, und ihn um Hilfe bittet, reift in Raimund rasch der Entschluss, sich von dem alten, unerfüllten Leben endgültig zu befreien und dem Bild vom Glück zu folgen: „Die Welt bestand aus Licht“, reflektiert er, „und die Erinnerungen hörten nicht auf. Es war nie zu spät, auf die Suche nach etwas Verlorenem zu gehen.“ (238) So bricht er zusammen mit seiner, eigentlich von ihm ‚entführten‘ jüngsten Tochter Linda (die aus unerfindlichen Gründen eine „kleptomanische“ Neigung zeigt [12] und deshalb von ihren Mitschülern als „Elsternkind“ verspottet wird [13]) zu einer heimlichen Flucht nach Frankreich, nach Lyon auf, wo im *Musée des Beaux-Arts* das so magisch auf ihn wirkende Corot-Gemälde hängt. Nach einigen Monaten des ‚Lebens im Verborgenen‘ stiehlt Raimund mit Hilfe Lindas das faszinierende Kunstwerk auf abenteuerliche Weise aus dem Museum und reist mit dem Gemälde zum Schauplatz des Bildes, in den Morvan, nach Glux-en-Glenne (vgl. 324f.), wo er überraschend Inger wiederbegegnet, die zusammen mit Bruno den Entflohenen auf die Spur gekommen ist.

Als Showdown des an Dynamik zunehmenden letzten Romanteils, als Finale von Raimunds Ausbruch, seiner Flucht aus seiner „festgefahrenen“ Existenz (32) inszeniert Bonné signifikanterweise die Konfrontation der beiden Lebenswelten seines Protagonisten, der erinnerten und ersehnten Lichtwelt und der Realität von Verlust, Betrug und Flucht, und führt sie in einer ‚Verlebensigung‘ der das Glück – das Licht – bewahrenden Kunst zusammen. Das auf Corots Gemälde in ländlicher Kleidung abgebildete Paar, ein Mann und eine Frau, wird für Raimund beim Anblick von Inger und Bruno auf wundersame Weise ‚real‘:

Die Zeit schien angehalten, und er traute seinen Augen nicht, denn die beiden [Inger und Bruno] standen dort drüben am Rand des Wäldchens [...] in dem warmen Leuchten des Flecks, nach dem er so lange schon suchte. Sie riefen sich etwas zu, Inger lachte, sie hatte ein blaues Kleid an, fast genau so eines wie die Frau auf Corots Gemälde, und hinter ihr, im Gras auf dem langgestreckten Lichtflur, der zu den Bäumen führte, stand ein Rucksack, der wie der Tragkorb auf dem Bild aussah. (329f.)

Dann wird der Betrachter im Schatten aber selbst zum Akteur des lichten Bildes, lässt also die (ideale) Kunst real werden und verwandelt damit die betrügerische Realität zur ‚wahren‘ Wirklichkeit der Kunst – und findet an der Seite Ingers endlich das so lange vergeblich ersehnte Liebesglück: Inger erblickt Raimund,

wie er stand in dem Schattenfleck unter einer Akazie und versuchte, unsichtbar zu sein. Sie winkte, rief ihn. [...] Schon kam sie gelaufen, alles begann sich zu bewegen. Und auch Merz setzte sich in Bewegung, hinaus aus dem Schatten, ins warme Licht. Er rollte die Leinwand zusammen, erleichtert schritt er Inger langsam entgegen. Er wusste, gleich würde er sie spüren, doch solange er sich bewegte, kam es ihm vor, als ginge er in Camille Corots Bild hinein. (330)

Mit der auf die individuelle Lebensgeschichte des Romanprotagonisten bezogene bildnerische und literarische Evokation der traditionellen Licht- und Schatten-Symbolik weist Bonné der Wiederbegegnungs-Szene eine metaphorische Bedeutung zu. Das bewegte Bild erlöst das „festgefahrte“ Leben; im Wechselspiel von warmem Licht und kaltem Schatten, von erträumtem Glück und erlebtem Unglück, öffnen sich dem erinnernden und sehnsüchtigen Blick perspektivische Freiräume und wird das (oder hier: der) Unsichtbare sichtbar, tritt aus dem Schatten (der Vergangenheit) hervor ins Licht (der Gegenwart und Zukunft).

Als Raimund das gestohlene Gemälde zuvor „mehrmals die Woche genau betrachtet hatte“ – so arrangiert Mirko Bonné die Selbsterkenntnis des ‚Kunstdiebes‘ im Anblick des Bildes –,

war ihm klar geworden, nicht das Licht, wie Corot es gemalt hatte, zog ihn so an, es war der Schatten, der körpergleich, dunkel und doch durchscheinend auf den sommerlichen Bäumen lag, als würde er dort ausruhen, bevor er weiterzog. Durch ihn entstand Raum, eine Räumlichkeit, die Merz auf geheimnisvolle Weise anrührte. Er spürte, Corots Schatten löste in ihm eine verwandte, vielleicht sogar dieselbe Empfindung aus wie Ingers Nähe, eine Berührung von ihr, ein zärtliches Wort, ihr Duft, ihre Stimme. (316)

Erscheint Inger dem unglücklichen Protagonisten in der (verklärenden) Retrospektive als eine Gestalt des gesuchten warmen und hellen Lichts, so fühlt er sich selber als eine ‚Schattenfigur‘, die aber des Lichts bedarf, um überhaupt existieren und glücklich werden zu können.

## V.

Gewiss zutreffend hat Hubert Winkels in einer Rezension von Bonnés Roman festgestellt, dass das *Licht* „der eigentliche Held“ des Buches ist.<sup>6</sup> Wie von uns dargelegt, ist das Licht Grund, Movens und Ziel der Handlung; in besonderer Bedeutung findet es auf dem Corot-Gemälde zur ästhetischen Gestaltung, durch die Bonné in paradigmatischer Weise die Macht der Kunst beweist, Lebenswirklichkeiten vorzustellen. Die erzählerische ‚Realität‘ seines Romanprotagonisten wird metafictional gebrochen, indem die Figur in der Kunst das *eigentliche, wahre* Leben entdeckt. Der magisch wirkende Augenblick, als Raimund am ‚realen‘ Schauplatz des Corot-Gemäldes – seine Reise/Flucht nach Lyon und in den Morvan ist ja der Versuch, die ‚Wirklichkeit‘ des Kunstwerks zu überprüfen – das abgebildete Figurenpaar in der ‚Realität‘ identifiziert und er selbst ins Bild tritt, sodass das Gemälde wie ein Spiegel der Wirklichkeit erscheint, der allerdings *tiefer* (Ein-)Blicke ermöglicht, ist von Bonné bereits vorher, in einer Variation, inszeniert worden.

In der Stuttgarter Impressionisten-Ausstellung, die den „Lichtmaler[n]“ (237) gewidmet ist<sup>7</sup> und die Raimund zusammen mit Bruno besucht, findet er Corots *Weizenfeld im Morvan* nicht, wohl aber ein anderes Gemälde des Künstlers, *Ansicht bei Narni*, „das eine halbverfallene Brücke über einen Fluss zeigte. Ein paar hohe Bäume am Ufer und eine Ziegenherde waren zu sehen; am Wegrand machten Leute Rast.“ (220)<sup>8</sup> Vor dem Bild sieht Raimund eine junge Frau wieder, Alice, die er und Bruno während der Bahnreise nach Stuttgart kennengelernt haben und in die Bruno sich leidenschaftlich verliebt hat. Alice erkennt den dargestellten Ort und sich selbst in einer Figur des Gemäldes wieder, in einem „blondgelockte[n] Kleinkind“, das, so entdeckt Raimund, „entfernte Ähnlichkeit mit Linda hatte, als sie zwei oder drei gewesen war“

<sup>6</sup> Hubert Winkels: „Zum Flashmob erstarrt“. Rezension v. Mirko Bonné: *Lichter als der Tag*. In: *Die Zeit* 26.10.2017.

<sup>7</sup> Schon im 2013 erschienenen Vorgängerroman *Nie mehr Nacht* besitzt ein impressionistisches Gemälde, Alfred Sisleys *Überschwemmung der Seine bei Port-Marly*, eine motivische Bedeutung.

<sup>8</sup> Das 1826/27 entstandene Gemälde *Blick auf Narni* hängt in der *National Gallery of Canada* in Ottawa. Neben diesem Bild hat Corot 1826 noch, allerdings ohne Figuren, *Die Brücke bei Narni* gemalt (*Musée du Louvre*, Paris).

(221). „Ich glaub ja, es ist gleich, in welcher Zeit man lebt, man findet sich überall wieder“, begründet Alice dem Protagonisten ihre Identifikation mit der Figur des Bildes: „Wer Fantasie hat – und wer hat keine? –, stellt sich auch das Leben zur Zeit von diesen alten Malern vor, oder wie es gewesen ist, über diese Brücke zu gehen, als sie noch ganz war.“ (Ebd.)<sup>9</sup> Wie bei der späteren Wiederbegegnung von Raimund und Inger im Morvan gestaltet sich die Bildbetrachtung auch hier zu einem erinnernden und imaginativen Blick in den Spiegel.<sup>10</sup> Bonné metaphorisiert in dieser Szene wiederum die ideale, Brücken der Distanz überwindende Begegnung von Kunstwerk und Rezipient – auf die Literatur bezogen auch den Akt der Identifikation des Lesers mit einer literarischen Figur, das Hineinfinden des Rezipienten in eine erzählte Geschichte.

Es lohnt sich, noch einmal einen genaueren Blick auf Corots *Weizenfeld* zu werfen, um die zentrale Bedeutung des Gemäldes für Bonnés Roman, für Raimund Merz' Lebensgeschichte, und die besondere erzähltechnische Funktion dieses Bildes zu konkretisieren.

In einem Interview erklärte Mirko Bonné, dass er den Roman „unter anderem deswegen geschrieben“ habe, um der Frage nach der Faszination des Corot-Gemäldes „auf die Spur zu kommen“:

Ich hab' das Bild in einer Monet-Ausstellung im Frankfurter Städel gesehen<sup>11</sup> [...] und war anders als von allen anderen Bildern in der Ausstellung [...] fasziniert und begeistert, regelrecht getroffen von dem Bild, obwohl es nur diese beiden Figuren, diese beiden Landarbeiter darstellt, an einem Waldrand, und das Licht [...], allerdings in Verbindung mit einem ganz bestimmten Schatten, der auf diesem Wald, auf diesem Hohlweg liegt; und dieser Schatten gibt dem Bild eine unglaubliche Plastizität, also so, als könnte man tatsächlich in dieses Bild hineingehen. Und ich hab' versucht, diesen Eindruck, der mich so bestrickt hat, in meinem Buch darzustellen.<sup>12</sup>

Sicherlich bemerkenswert ist es, dass Raimund Merz in dem Figurenpaar des Gemäldes nicht nur ein Abbild seiner Liebe zu Inger erkennt, sondern auch ein heiles, lichtetes Porträt seiner Eltern, deren Beziehung früh zerbrach, als Raimund noch ein kleines Kind war und der Vater, Bernhard Merz, seine Familie eines Tages für immer verließ, sodass die Mutter, Traute Merz, ihren Sohn nun allein erziehen musste.<sup>13</sup> „Er empfand ein beinahe schmerzliches Gefühl von inniger Zuneigung für die Frau“, beschreibt Bonné den Augenblick, als Raimund das Gemälde während seines Besuchs in Stuttgart in einem Kunstband wiedersieht, „die etwas unschlüssig in der Bildmitte

---

**9** Die zerbrochene Brücke, auch als Sinnbild für die Brüche des Lebens und der Zeiten, verweist auf Bonnés Roman *Nie mehr Nacht*, in dem der Protagonist nach Nordfrankreich reist, um für einen Zeitschriftenbeitrag über die Landung der Alliierten in der Normandie 1944 im Krieg zerstörte Brücken zu zeichnen. In Interviews hat Bonné bemerkt, dass er *Wie wir verschwinden*, *Nie mehr Nacht* und *Lichter als der Tag* als eine Romantrilogie versteht.

**10** Eine ähnliche Identifikationsszene des Betrachters vor einem Gemälde ist auch in dem bereits genannten Roman *Agnes* von Peter Stamm zu finden, wo die Titelfigur sich auf dem Seurat-Gemälde in einem „Mädchen im weißen Kleid“ wiedererkennt und auch der Ich-Erzähler sich mit einer Figur des Bildes, dem „Mann mit der Trompete“, identifiziert; vgl. Stamm: *Agnes*, S. 69.

**11** In der Ausstellung *Monet und die Geburt des Impressionismus*, Städel Museum, Frankfurt/M., 11.03. bis 28.06.2015.

**12** Katharina Borchardt im Gespräch mit Mirko Bonné über seinen Roman *Lichter als der Tag*. Rundfunksendung: *Lesenswert Gespräch*, SWR 2, 23.01.2018; Aufzeichnung vom 13.11.2017 aus dem Literaturhaus Stuttgart.

**13** Indem Raimund nun seine Familie verlassen hat, tritt er gewissermaßen in die ‚Fußstapfen‘ seines Vaters.

stand, genauso aber für den tief gebückt den Weizen schneidenden Bauern oder Knecht“:

Ein Gefühl war das, als hätte dieser Camille Corot damals im Morvan nicht irgendwen gemalt, sondern Traute und Bernhard Merz, seine, Raimunds Eltern, so wie er sie nie erlebt hatte und zudem ein ganzes Jahrhundert, bevor sie in einem anderen Land geboren wurden. (213f.)

So genießt Raimund im Anblick des Bildes „die Wehmut und die Reminiszenz seiner Liebe, als er ein kleiner Junge gewesen war“ (214). Wie in seiner vom Gemälde evozierten Erinnerung an Inger manifestiert sich hier eine verlorene oder unerfüllte und nun schauend wiedergefundene Liebe (zu den Eltern); das betrachtete äußere Bild aus längst vergangener Zeit vergegenwärtigt ein inneres Bild, das die erinnerte Vergangenheit in die Zukunft weist: zum Ausbruch aus dem unglücklichen *alten*, zum Aufbruch in ein glückliches *neues* Leben.

Bonné gelingt es, einen visuellen Moment des Glücks, ein ‚paradiesisches‘, eigentlich unaussprechliches Empfinden – das wunderbare Licht, wie es sich in Corots Gemälde zeigt – konkretisierend zu veranschaulichen, indem er erzählerisch auf die bildende Kunst rekurriert, Literatur und Malerei amalgamiert.

Während die erzählten persönlichen ‚Licht-Erinnerungen‘ Raimunds nicht auf ihre Authentizität hin überprüft werden können – wie denn Erinnerungen als ‚Tatsachenlieferanten‘ überhaupt sehr fragwürdig sind –, ist die Bildbeschreibung, die der Autor aus der Perspektive seines Protagonisten bietet, zu belegen, da das Gemälde tatsächlich existiert, und das Original im *Musée des Beaux-Arts* in Lyon, eine Reproduktion in verschiedenen Kunstbänden oder im Internet betrachtet werden kann. Wenn der Anblick des Bildes im Protagonisten Erinnerungen und Imaginationen auslöst, das Gemälde die Figuren und die Handlung des Romans in Bewegung setzt, so kann sich der Leser von der faszinierenden Wirkung des Bildes selber überzeugen, und vielleicht entwickelt er in der Betrachtung, wenn er „Fantasie hat“ (221), eigene, von Erinnerungen und Imaginationen hervorgerufene Geschichten.

Dass Raimund das tatsächlich existierende Gemälde in der Fiktion seines Autors raubt, geschieht nicht aus materiellen Gründen<sup>14</sup>, sondern es ist der radikale Versuch des Protagonisten, das ideale, lichte Kunstwerk in die dunkle, triste Realität zu holen, um diese verwandelnd zu poetisieren. Mit einem ‚Kunstgriff‘ überbrückt Bonné die Kluft zwischen Kunst und – freilich erzählerisch fiktionalisierter – Lebensrealität, indem es Raimund schließlich so ‚vorkommt‘, als könne er in Corots Bild ‚hineingehen‘.

## VI.

Am Schluss des Romans imaginiert Raimund (bzw. sein Autor) eine Wiederbegegnung mit dem einst besten Freund Moritz auf dem Hamburger Hauptbahnhof, dem neben Corots *Weizenfeld* und dem „wilden Garten“ auf der Feldmark dritten Ort des ‚Licht-Glücks‘: eine Begegnung, die wegen Moritz‘ Tod realiter nicht mehr stattfinden kann. Inmitten des zauberhaften Lichts erklärt der begeisterte Moritz, der schon in

<sup>14</sup> Realitätsorientiert lässt Bonné seinen ‚Kunstdieb‘ den Raub denn auch mit Hilfe des Freundes Bruno wieder zurückgeben, „ohne dass man Merz mit dem Verschwinden und Wiederauftauchen des Gemäldes in Verbindung brachte“ (331).

seiner Jugend ein „große[r] Architekt“ werden wollte (33), seinem Freund Raimund die fantastische Glas- und Stahlträger-Architektur des Bahnhofs, die das beglückende Licht-Schauspiel in Szene setzt: „das Licht war da. In ihm zeigte die Erinnerung, was sie in Wirklichkeit war: unbezwingbar, ein unvergängliches Glück für einen, der warten konnte.“ (331) Beobachtet wird die Wiederbegegnung der Freunde von Bruno, der „die beiden Männer“ sieht, „auch wenn dort unten“ am Bahnsteig, in der Realität, „Raimund allein zwischen den Leuten umher[geht]“ (333). Bruno wird also zum ‚Komplizen‘ des Imaginationsspiels, was auch darauf verweist, dass er möglicherweise der Erzähler von Raimunds Lebensgeschichte ist. Indiziert wird dies in einem Gespräch zwischen Bruno und Floriane nach Raimunds Flucht, als der *Tag*-Redakteur Lebenszeugen des Freundes aufsucht, um dem Verschwundenen auf die Spur zu kommen. Auf Brunos Frage: „Kennst du ihn [Raimund] denn? [...] Ich meine, wie er wirklich ist, weißt du das?“ antwortet Floriane: „Was soll die Frage denn? Glaubst du, dass du ihn kennst? Schreib doch ein Buch über ihn.“ (271) So kann vermutet werden, dass Bruno dieser Aufforderung mit der erzählten Geschichte von Raimunds Glück und Unglück, also dem Roman, nachkommt, wobei er, aus einer distanzierteren Erzählposition, auch keinen Ich-Erzähler auftreten lässt, sondern jeweils aus persönlicher Perspektive den Protagonisten der verwickelten Viererfreundschaft das Wort gibt. Bruno DeWitt nimmt im Figurenreigen des Romans überhaupt eine Sonderstellung ein. Er steht außerhalb der Viererfreundschaft, wird von Raimund aber in die äußeren und inneren Konflikte der vier Freunde eingeweiht, vermag also als distanzierter Beobachter wie als inniger Vertrauter diese Konflikte zu beurteilen. Bruno, der Lebemensch, nicht besonders schön, aber die Frauen magisch anziehend, wie ein ‚Don Juan‘ (vgl. 97) in zahllose Affären geratend, ist ein kluger und gewitzter Redakteur und Autor, für Raimund ein aufrichtiger und herzensguter Freund und ein ihn stets unterstützender Berufskollege. „Das Leben“, bekennt Bruno dem betrübtten, melancholischen Freund, „liebe er, so sehr, dass er den Tod auszulöschen versuche, indem er die Zeit zum Stillstand bringe“ (97). Die besondere Bedeutung dieser Figur verdeutlicht ihr Autor noch einmal durch den romanabschließenden Blick auf den *Tag*-Redakteur (vgl. 334).

Mirko Bonnés Nachbemerkung: „Sämtliche in meinem Buch dargestellten Figuren sind Teil der Wirklichkeit, auch wenn keine von ihnen je gelebt hat“ (335), pointiert die zentralen inhaltlichen und formalen Aspekte des Romans, durch die das geläufige Wirklichkeits-Verständnis hinterfragt und neu formuliert wird. Denn *Lichter als der Tag* zeigt eine Wirklichkeit, die nicht den Tatsachen zu entsprechen hat, sondern sich in der Fiktion, in der Imagination konstituieren kann, wodurch die Kunst erst die *wahre* Wirklichkeit sichtbar macht und die Realität als eine (be)trügerische Unwirklichkeit entlarvt. Wie Bonnés Roman demonstriert, bewahrt die Kunst das Glück auf und verschafft einen *wirklichen* Zugang zum Leben. „Niemand kann uns verwehren, dass wir suchen, was uns wirklich sein lässt“ (300), erkennt Inger, bevor sie am ‚Kunst-Ort‘, im Morvan, ihren verlorenen Geliebten, Raimund, wiederfindet.

In Gryphius' Sonett *Über die Geburt Jesu*, dem der Romantitel entnommen ist, heißt es vollständig: „Nacht lichter als der Tag!“<sup>15</sup> Die von Bonné im Romantitel ausgesparte

---

<sup>15</sup> Andreas Gryphius: *Vber die Geburt JEsu*. In: Andreas Gryphius: *Gedichte*. Hrsg. v. Thomas Borgstedt. Stuttgart 2012, S. 10; als Motto in Bonnés Roman wiedergegeben (vgl. 5).

*Nacht* tritt also zum *Tag* und komplettiert das Dasein. In Bezug auf die nächtliche Geburt des christlichen Erlösers kehrt sich die Licht-Symbolik um, indem die Nacht (das Dunkle, Unbewusste, Unbekannte und Ungewisse, die Traumwelt, die seelische Tiefe) heller leuchtet als der Tag (die sichtbare Realität).<sup>16</sup> Und so wird auch Raimund Merz' späte Erkenntnis bei der Betrachtung des Corot-Gemäldes verständlich, dass ihn eigentlich nicht das Licht auf dem Bild so anzieht, sondern der Schatten, der „körpergleich, dunkel und doch durchscheinend“ Räume schafft, Vorstellungen aktiviert und die Wirkung des Lichts intensiviert.<sup>17</sup> Raimund ist, wie es die bereits näher betrachtete Szene seiner Wiederbegegnung mit Inger im Morvan dokumentiert hat, eine ‚Schattenfigur‘, die unentwegt das Licht sucht, im Licht das Fundament und das Ziel ihrer Existenz findet und zugleich dem Licht erst seine Kraft gibt.

Es ist gewiss auch eine Qualität des Romans, dass Bonné die weitere Geschichte des wiedergefundenen Liebespaars am Ende offen lässt. – Diese nicht erzählte Fortsetzung bleibt der Imagination des Lesers überlassen.

---

**16** Im Vorgängerroman *Nie mehr Nacht* metaphorisiert Bonné mit dem Nacht-Motiv das Unglück, das Abgründige, Bedrohliche, Dämonische, den Tod.

**17** Dass die Zeitung, für die Raimund und Bruno arbeiten, *Der Tag* heißt, könnte mit Rekurs auf den Romantitel darauf hindeuten, dass die Nachrichten, Berichte und Reportagen über das (vermeintlich) reale, faktische Weltgeschehen von der Fiktionalität des Romans ‚in den Schatten‘ gestellt werden.



## Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Die Dialektik von Erinnern und Vergessen, Verdrängen und Verschweigen im Lichte von Allegorie, Symbol, Parodie und Dekonstruktion: Zu Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*

„Die Verdrängung zerstört oder annulliert nichts, sie bewahrt, indem sie verschiebt.“  
Jacques Derrida, *Falschgeld*

### 1. Der Text: Loses Gewebe aus Montage, *différance* und mise en abyme

Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*<sup>1</sup> beginnt mit einem kurzen Vorspann, der suggeriert, eine Geschichte zu erzählen. Aus kindlicher Perspektive wird der Umriss einer namenlosen Stadt in der unmittelbaren Nachkriegszeit skizziert („Trümmern“, „nicht komplett dem Erdboden gleichgemacht“, 9) – einem verschwommenen Gemälde Gerhard Richters aus seiner Unschärfe-Periode gleich (die Unschärfe-Kategorie wird vom Erzähler – wer spricht? – wiederholt kommentiert, z.B.: „Bezieht sich die Unschärfe auf den ungenauen Vorgang des Erinnerns?“, 42); und tatsächlich spielen Gemälde, Bilder, eine (nicht nur) parodistische Rolle im Roman (der junge Siebert als „Dokumentenmaler“ in der „Villa“ des alten Siebert). Die Familie des Jungen wird angedeutet, die Wohnsituation in der Nachkriegszeit („Wohnküche“, 14; „Wohnungstür ohne Schloss“, 13), das Zerbrechen aller Traditionen („Gebäude“, 7), vor allem der religiösen („Begann das Kreuzzeichen wirklich an der Stirn?“, 7): das alles schafft eine Atmosphäre der Ungewissheit und Orientierungslosigkeit. Die Religion ist „dem Numinosen im Alltag“ (15) gewichen, und zwar dem Drops, der zugleich „die Dreifaltigkeit“ (15), „Verheißung und Erfüllung“ (14) ist. In mythisch-religiöses Licht gehüllt, wird ein Mädchen in der Kirche wie eine Epiphanie evoziert; sie trägt ein „makellos“ weißes Kleid, das plötzlich einen roten Fleck zeigt, der sich als Lippenstift entpuppt: Reinheit, Unschuld und verdrängte Blutschuld (Schminke) sind hier in einem Symbol verdichtet, das den ganzen Roman durchziehen wird und dem immer neue Bedeutungen im Sinne der Derrida'schen *différance* aufgepfropft werden.<sup>2</sup> Die Gräueltaten der Nazis, die Namen der Täter, die Besatzungsmächte werden ganz selten

---

1 Frank Witzel: *Direkt danach und kurz davor*. Berlin 2017. Alle Seitenzahlen zu dem Roman beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Die *différance* bei Derrida bedeutet, „daß kein Wort, kein Begriff, keine höhere Aussage von der theologischen Gegenwart eines Mittelpunktes aus die textuelle Bewegung und Verräumlichung der Differenzen zusammenfasst und bestimmt. Von daher ergibt sich zum Beispiel auch die Kette der untereinander austauschbaren Begriffe [...] (Ursprung, Urschrift, Reserve, Bruch, Artikulation, Supplement, *différance* [...])“. Jacques Derrida: *Positionen: Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Graz, Wien 1986, S. 16.

direkt benannt (das gilt auch für „typische“ Phänomene der Nachkriegszeit wie z.B. „Westermanns Monatshefte“, 243); der Roman streut quasi kleine Bruchstücke, informative Splitter aus, die immer zugespitzter werden. Er montiert Bilder, Allegorien (dazu später), Symbole im Sinne der literarischen Montage Benjamins, um die unvorstellbar grausamen Geschehnisse der Nazizeit, die ja in der Nachkriegszeit fortleben bis heute, dem Vergessen und Verdrängen zu entreißen. Witzel überträgt auf den Roman und seine Tropen den Versuch Walter Benjamins, das „Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinsten Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen.“<sup>3</sup> So wird das besudelte Symbol der Unschuld und Reinheit, das weiße Kleid, transformiert zum allegorischen „Bluttuch“, das auch schon mal auf dem „Jahrmarkt“ als Attraktion gezeigt wird (123) – die Bedeutungsschichten der Wörter vibrieren; angeblich war es von einem Geschwisterpaar (Marga und Siebert?) auf dem Narthalerfeld gefunden worden, wohin die beiden Kinder liefen, weil dort ein Flugzeug abgestürzt war; dem toten (?) Piloten lösten sie das blutige Halstuch und nahmen es mit. Mit dem Blutuch verbinden sich Aberglaube und Volksglaube in Anlehnung an deutsche Mythen wie dem von den Nazis propagandistisch missbrauchten Nibelungenlied (es macht „unverwundbar“, 125). Aber, so die kommentierende Erzählerstimme: „Alles erscheint in zweierlei Form“ (129), und, da alles ungewiss, geheimnisvoll und vage bleibt, folgt: „Auch das Blutuch?“ Und ob. Mit ihm verbindet sich nicht nur der Begriff, die abstrakte Idee der Reinheit im allegorischen Bild, sondern auch die Idee des „unschuldige[n] Vergessen[s]“: „Die Verbindung von Unschuld mit dem gleichzeitigen Verlust der Unschuld – nichts anderes symbolisiert das Blutuch. Um nichts anderes geht es: Das Vergehen der Unschuld im Moment ihres Entstehens“ (129). Die *différance*, die hier wirksam ist in ihrem unendlichen Bedeutungsaufschub, lässt das Blutuch auch auf einem Gemälde erscheinen, wo es Marga ziert, die mit dem Piloten vermeintlich verlobt war, sodass das Tuch jetzt schlicht „ewige Treue“ symbolisiert (195). Das Blutuch taucht schließlich auch in den Anmerkungen zu den drei Siebert’schen Märchen aus der Sammlung von Frau Siebert (Frau des alten Professor Siebert) auf – die Märchen werden hervorgehoben, im Sinne der Aphorismen des Novalis’schen *Allgemeinen Brouillon*, als vollkommen realistisch zu lesende (340). Vielleicht eine verdeckte Leseanleitung für den gesamten Roman? Das Motiv von imaginärer Reinheit, Unschuld und verdrängter Schuld verdichtet sich schließlich in der Erwähnung des Bildes, das der „Dokumentenmaler“ Siebert im Hause des alten Siebert nie gemalt hat (sic!): der Straße im Schnee ohne Menschen. Dem entspricht das Lacan’sche Imaginäre der gesellschaftlichen Ordnung der narzisstisch agierenden BRD, die gerne solch ein Bild der Unschuld von sich gemalt gehabt hätte, dem der junge Siebert sich aber verweigert. Am eindringlichsten erscheint die Symbolik des ideologisch motivierten Tötens bei gleichzeitiger Verweigerung der Annahme der Schuld in dem Kapitel „Ein Beispiel aus dem Bibelkommentar der Krötenkinder“ (437ff). Die Exegese bezieht sich auf 2. Mo 23:19: „Du sollst das Böcklein nicht kochen in seiner Mutter Milch“. Im psychoanalytischen Deutungsansatz (das Lacan’sche Spiegelstadium) wird mit dem Verbot – und jedes „Verbot“ verweist auf die „Existenz des Verbotenen“ (437) – auf das Sterben von Mutter und Kind aneinander in dem

3 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Erster Band. Frankfurt/M. 1983, S. 575.

„Gefangensein[...] in einer familiären Struktur“ (438) abgehoben. Indem aber das Kind mit der Muttermilch nicht genährt, sondern im Gegenteil getötet wird (man denke an Celans „Schwarze Milch der Frühe“), der Leib des Tieres als Aas (unrein) – ausgenommen der Leib Christi im NT –, sein Blut hingegen als rein angesehen wird, kommt das obige Verbot einer „Aufforderung zum Töten“ (438) gleich. Das Böcklein wird „zu einer Projektionsfläche der gesellschaftlichen und familiären Zusammenschlüsse, die [...] allein noch aus wirtschaftlich-politischen Gründen existieren. Gleichzeitig wird von langer Hand das Bild vom Lamm Gottes entworfen [...]. Der Herr war durch seine Schlachtung rein und heilig geworden“ (438). Bei dieser biblischen Allegorese, die Witzel zugleich übernimmt und in ihrer Bedeutung verschiebt, ist mit dem „Herrn“ ein Sündenbock im Sinne Lacans (und René Girards) gefunden, der zum einen jede Sünde auf sich nimmt, der aber (und dem) gerade deshalb – des reinen Blutes wegen – geopfert werden muss: die Erlösung als narzisstische Reinwaschungs-Projektion von jedweder Schuld. Die biblisch-mythologische Ebene dient hier als Mikrostruktur, in der die gesellschaftliche Makrostruktur aller Zeiten gespiegelt wird, ein *mise en abyme*, als das man auch die psychoanalytische Deutung selbst betrachten könnte, die der Roman ja mitliefert, also gleichsam ein doppeltes *mise en abyme*. Witzel erzählt also keine chronologische Geschichte („Beginnt die Lüge nicht mit der Konstruktion der Erzählung?“, 518 – was natürlich nicht nur für das „realistische“ Erzählen gilt), sondern zerstört, wie die metasprachlich-selbstreflexive Ebene des Romans auch kommentiert, das lineare (epische) Modell, das der Erzähl-Ontologie der Repräsentation gehorcht, zugunsten des Derrida'schen *allgemeinen Textes*, der jede „diskursive Ordnung“ (Gesetz, Sinn, Wahrheit, Logos, Bewusstsein etc.) „überschreitet“<sup>4</sup>, und dem sich alles sogenannte Wirkliche, z.B. die historischen Anspielungen an den Nationalsozialismus und die unmittelbare Nachkriegszeit (78, 244, 273, 284 u.a.), die philosophischen Bezüge, die intertextuellen Verweise, die realen Namen etc., nur hinzufügt: „Selbst wenn die Lektüre sich nicht mit der Verdoppelung des Textes begnügen darf, so kann sie [...] auch nicht über den Text hinaus- und auf etwas anderes als sie selbst zugehen, auf einen Referenten (eine metaphysische, historische [...] Realität [...]). *Ein Text-Äußeres gibt es nicht*.“<sup>5</sup> Das bedeutet auch, dass jeder „Referent“ ebenso Text im Derrida'schen Sinne ist, sodass der vermeintliche Dualismus von Literatur (Fiktion) und Geschichte (Fakten) aufgehoben ist. Welche Funktion kommt, nach all diesen Überlegungen, dem Vorspann des Romans zu? Der vermeintliche „Realismus“ der fiktiven Stadt wird im Roman selbst variiert, ins Erzähltheoretische einerseits (die „Stadt als Text“, 189), ins Symbolische bzw. Allegorische andererseits transformiert; es gibt einen „Gründungsmythos der Stadt“, wobei die „Stadt“ eine allegorische Dimension annimmt und zum Bild der Zeit nach Krieg und Holocaust wird (Krieg und Holocaust gelten als „mystisches Zeitalter“); durch ihre totale „Erinnerungslosigkeit“ haben die Bewohner der „Stadt“ einen „theo-nihilistischen Zustand, dies[e] Nichtung des Menschen durch Gott“ herbeigeführt (399), sodass die Menschen nun wiederum die „Hoffnung auf eine Wiederkehr des Gründers, der die Stadt aus ihrem grauen Dahingeworfensein befreien“ würde (469), hegen und erneut deutlich wird, dass die neue die alte Ordnung wenn nicht „ist“, so doch im Kern in sich trägt. Die „Erinnerungslosigkeit“ als Auslöser der existentialistisch-nihilistischen Gestimmtheit wird am Beispiel des

4 Derrida: *Positionen*, S. 120f.

5 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1992, S. 274.

Briefes an den Schüler Ralph Fählmann im Vorspann besonders deutlich. Raph Fählmann starb mit vierzehn Jahren an den grauenvollen Experimenten der Nazis an den Kindern des Waisenhauses der Stadt (295), seine Geschichte wurde aber später vertuscht, verschwiegen und umgeschrieben (302ff) – das Vertuschen, Verschweigen, „Bereinigen“ als der „Gründungsmythos der Stadt“. Der Schüler Ralph Fählmann wohnte offenbar einst in dem Haus, in dem nun die Familie des Jungen wohnt, aber als der unzustellbare Brief kommt, fragt niemand nach, die Eltern schweigen, die Kinder erfinden lustige Geschichten, die sich um den Brief ranken. Das genau ist die „Stimmung“ der Zeit und ihrer Menschen, die sich allerdings auch heute noch findet („The past is never dead. It's not even past“ – wir haben William Faulkner im Kopf). Die Menschen „waren einfältig“, kommentiert eine Erzählerstimme (wer spricht?), „hatten alles geglaubt, was man ihnen vorgegeben hatte“; und auch für die Ereignisse (z.B. den Brief an Ralph Fählmann) „spürten sie keine Neugierde, sondern nur eine der vielen Varianten von Gleichgültigkeit“ (16). Was hier im Vorspann schon angesprochen wird, durchzieht den gesamten Roman als Heidegger'sche „Gestimmtheit“, als (nie gehörten) „Ruf des Gewissens“ („Liegt im Gerufenwerden nicht etwas Anheimelndes [...]? Ist das Gerufenwerden nicht konstitutiv für jede neue entstehende Gesellschaft?“, 50) und ebenso als Krankheit des jungen Siebert und Flucht in die alte Existenzphilosophie (Kierkegaard, Sartre, Heidegger, Camus) und Entwurf einer neuen (99). Aber es gilt ja, und auch im Roman wird es in vielen Variationen immer wiederholt, dass die neue Ordnung zugleich die alte ist (keine saubere Dichotomie von alt vs. neu), und auch das Re-Edukationstheater (223ff.) ändert nichts an diesem Gefühl des „Na, da sind wir noch einmal mit einem blauen Auge davongekommen“ (16) – bei Thornton Wilder hieß das 1942 „Through The Skin Of Our Teeth“. Bei Hans Ulrich Gumbrecht, der sich in seinem Buch *Nach 1945* in vielen existentialistischen Texten (Philosophie, Theater u.a.) dem Begriff der „Stimmung“ widmet, heißt es:

Die scheinbar ruhigen Nachkriegswelten durchdringt eine Art gewaltsame Nervosität, die uns auf das Vorhandensein einer Latenzsituation schließen lässt. Als Beschreibungsgrundlage dieser komplexen Figur möchte ich [...] den Begriff der „Stimmung“ verwenden: Tatsächlich vermuten wir ja oft aufgrund von Stimmungen, dass etwas latent vorhanden ist, sie dienen uns aber meist nicht als Ausgangspunkt für deren Identifizierung.<sup>6</sup>

Für Gumbrecht sind „Stimmungen als objektive Umwelten Bestandteile historischer Situationen und Epochen – und als solche [...] spielen sie eine zentrale, wenn auch weitgehend unterschätzte Rolle für die Frage, wie wir uns Vergangenes gegenwärtig [...] machen können“ (L, 42). Auch Philipp Felsch und Frank Witzel gehen in ihrem Buch *BRD Noir* öfter auf Gumbrecht ein.<sup>7</sup> Vor allem aber geht es in *BRD Noir*, bezogen auf Witzels Roman *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch depressiven Teenager im Sommer 1969*, um das Klima der Verdrängung, „die verdrängten Grausamkeiten der Vergangenheit“ (N, 159): „Die Vergangenheit des Faschismus ist in einem solchem Maße abgespalten und verdrängt, dass bereits jeder Anfangsverdacht umgelenkt werden muss. Die Mörder sind nicht mehr unter uns, sondern erscheinen als Wiedergänger einer längst vergangenen Epoche“ (N, 162) – ein verhängnisvolles Beispiel solcher Umkehrung ist das Vorgehen im sogenannten

<sup>6</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *Latenz als Ursprung der Gegenwart. Nach 1945*. Berlin 2012, S. 41. Im Folgenden als Sigle L.

<sup>7</sup> Philipp Felsch/Frank Witzel: *BRD Noir*. Bonn 2017, S. 12, 19, 108. Im Folgenden als Sigle N.

NSU-Skandal, wo ein Jahrzehnt lang die Mörder in der türkischen Mafia und nicht in der deutschen Nazi-Szene gesucht wurden. Im Roman gibt es eine satirisch-parodistische Aufführung der „Theatergruppe Mimimi Dossier“ (228) (Rimini Protokoll?), in der Marga und Siebert einen MSU gründen (Marga-Siebert-Untergrund); sie fungieren als „Terroristen einer neuen Querfront“ (280), während alle Opfer in Hasenkostümen auftreten (die Redensart „Ich weiß von nichts, mein Name ist Hase“ persiflierend?). Das Stück kann erst im Jahr 2134 das nächste Mal aufgeführt werden – das entspricht der Sperrfrist für die NSU-Dokumente in der Bundesrepublik. Der Erzähler kommentiert: „Woran der Roman scheitert, nämlich den Marga-und-Siebert-Stoff in die aktuelle Gegenwart weiterzuführen [...], gelingt glücklicherweise einigen hervorragenden Theaterproduktionen der Gegenwart“ (228). Einer der dominierenden Begriffe in Frank Witzels Nachwort zu *BRD Noir* ist der des „Grauens“, das, je mehr es hinter sich gelassen, verdrängt und beschwiegen wurde, desto mehr im aktuellen Grauen seine Auferstehung feierte. Witzel bezieht sich auf den frühen Handke, die junge Jelinek und betont: „Bereits hier wird der Schrecken historisch neu gefasst und der Widerschein des Verdrängten im Noir suspendiert und in den Alltag verlegt, der bislang als unberührter Rückzugsort vor dem Grauen gepflegt wurde“ (N, 168). Das Grauen wird im Roman eingefangen in der Vagheit des Erzählens („Unschärfe“), der Verabgründung der Figuren und Ereignisse, in den (religiösen) Mythen und vor allem – ich komme auf die Frage nach der Funktion des Vorspanns zurück – der Figur des *mise en abyme*, der Verabgründung als Formprinzip. Den Tropos der *mise en abyme*, er stammt ursprünglich aus der Heraldik, erklärt Werner Wolf als „Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur desselben Textes“<sup>8</sup>. Wie Derrida sowohl an Hegels Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* und Lautréamonts Vorwort zum *Maldoror* zeigt, wird jede Vorrede in die Bewegung des Textes mit hineingerissen und mit fortgerissen, indem sich zum Beispiel Motive, Symbole, Themen von Text und Prolog ineinander spiegeln und so die Vorrede verabgründen, das heißt „zwangsläufig und strukturell unabschließbar“ machen: die Grenzen von Vorspann und „Haupt“text geraten so durcheinander<sup>9</sup>, und auch hier gilt, dass es ein Text-Außerhalb (in Form des Vorspanns) nicht geben kann, wenn die Dichotomie von Vorrede vs. Haupttext, wenn jede Dichotomie aufgehoben ist, weil es nur Ambivalenzen, Überdeterminierungen gibt. Auf die Figur des *mise en abyme* spielt auch der „Haupt“text des Öfteren an, z.B. heißt es im Kapitel „Träume“ zu „PERSPEKTIVMULTIPLIKATION: Auch Gottesblick, umgekehrter Droste-Effekt oder *mise en abyme* inverse genannt. Hier handelt es sich um den Blick auf eine Situation, die den Betrachter der Situation mit einschließt. [...] Die Perspektivmultiplikation ist ein sogenannter, durch die Transzendenz bedingter, unvollständiger Distanzierungsversuch“ (359), die auch Bezug nimmt zur Krankheit des jungen Siebert, zum alltäglichen Irregehen (*Oneirodynia Diurnae*, 19), hier, da es sich um Schlaf und Träume handelt, die „*Oneirodynia Synkope*“, einer „durch den Traum imitierten Ohnmacht im Schlaf (360), wobei die „Unschärfe im Traum [...] auf einen Gefühlsüberschuss des Träumenden hindeutet“ (359). Diese satirische Theorie der postfreudianischen „Traumdeutung“ verweist darauf, dass auch hier eine klare Trennung zwischen

<sup>8</sup> Werner Wolf: <http://www.de.m.wikipedia.org> (23.03.2019).

<sup>9</sup> Jacques Derrida: *Dissemination*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Wien 1995, S. 17-52, hier S. 42.

Bewusstem und Unbewusstem nicht mehr möglich ist: „Hatte die Topologie der Psychoanalyse nicht durch den Faschismus ihre analytische Kraft verloren, weil das Unbewusste nicht mehr seine angestammte Funktion innehaben konnte? Es konnte nicht länger unzugänglich und versteckt sein, weil es ein allen bekanntes kollektives Versteck gegeben hatte [...]. Keine Psychoanalyse nach Auschwitz sozusagen“ (336). Das Ende des Vorspanns greift auf das Thema des „Haupt“textes über, unter dessen Ägide der gesamte Roman steht: die Dialektik des Erinnerns und Vergessens: „Die längst angebrochene Zeit wurde nach einigen Jahren noch einmal als solche verkündet und damit auch offiziell dem allgemeinen Vergessen übergeben. Die Erinnerung [...] war nicht einmal verschwommen. Sie fehlte“ (17). Die Dialektik des Erinnerns und Vergessens einer traumatisierten BRD spiegelt sich nicht nur im Aufbrechen der Chronologie hin zum Fragmentarischen, sie spiegelt sich auch in den ständigen Behauptungen zu Figuren und Geschehnissen und ihren ebenso prompten Negationen, einem unablässigen Schlingern von vermeintlich Gewusstem und sofort als Nicht-Gewusstes Verworfenem. In seinen Heidelberger Poetik-Vorlesungen, so viel dazu an dieser Stelle, entwirft Witzel eine Erzähl-Poetologie des Traumas in Bezug auf das faktuale Erzählen, die auf die Verdrängung von Schuld, Vergessen und Erinnern abhebt, die das Erzählen affizieren:

Eine kohärente Erzählung, detailreich, chronologisch sogar, so kann man es in den Werken für Psychiater nachlesen, verweise darauf, dass die vorgetragene Geschichte womöglich nicht stimme. [...] Das also, was mit einem realistischen Narrativ in Verbindung gebracht wird, nämlich chronologisch, detailreich, linear und vor allem schlüssig zu sein, widerspricht dem Narrativ Traumatisierter, deren Erzählen, wohlgemerkt faktuales Erzählen, in der Regel anachronistisch, unzureichend und fragmentiert ist und meist mehrere Versionen eines Geschehens anbietet.<sup>10</sup>

Die Trauma-Forschung als Erzähl“prinzip“ – Witzel bezieht sich auf Alan Gibbs (Ü, 79) – einem Roman zugrunde zu legen, der sich mit der traumatisierten Bundesrepublik der Nachkriegsära und danach beschäftigt, erscheint als unmittelbar sinnfällig, aber auch andere Erzähltheorien (wie die Psychoanalyse) bestätigen, dass das schlüssige, lückenlose Erzählen auf einer Verkennung beruht. Das Erzählen in der Trauma-Theorie versucht Witzel auf die Romantheorie zu übertragen, um, wie er sagt, „schwer zugängliche Gefühlsformen, wie etwa das Trauma, darzustellen, und dies immer wieder aufs Neue tun zu müssen [...], weil das Unfassbare immer weiter existiert und sich in immer anderen Formen einem Ergreifen und Begreifen entzieht“ (Ü, 80).

## **2. Die Figuren: Der junge Siebert – vielfach überdeterminierte *bricolage*-Figur als Strategie von nicht zu bewältigender Vergangenheits“bewältigung“**

Sowenig wie der Text linear, sondern genre-übergreifend-fragmentarisch angelegt ist (Tagebuch, Märchen, Bibelkommentar, philosophischer Essay, Anmerkung etc.), sowenig sind die Figuren identisch-psychologische: „Wer in der Gewissheit einer Präsenz lebt, die keine Identität besitzt, lebt im Zustand der Latenz“ (L, 245). Sie sind jeweils (der junge Siebert, der alte, Marga etc.) ein schillerndes Amalgam aus

---

<sup>10</sup> Frank Witzel: *Über den Roman – hinaus. Heidelberger Poetikvorlesungen*. Band 1, Heidelberg 2018, S. 77. Im Folgenden unter Signle Ü.

naturalistischen, phantastischen, zitierten und montierten Aspekten und Ideen, also *bricolage*, Bastelei – für Lévy-Strauss Kennzeichen des mythischen Denkens (und in der Tat haben die Figuren mythische Züge): „Die signifikanten Bilder des Mythos sind, wie die Materialien des Bastlers, Elemente“; und zwar unterliegen sie auch zum Beispiel dem Kriterium, „als Wörter einer geformten Rede“ gedient zu haben, „die von der mythischen Reflexion ‚demontiert‘ wird, so wie ein Bastler einen alten Wecker demontiert.“<sup>11</sup> Die „Bilder des Mythos“ im Lévy-Strauss’schen Sinne sind eine von drei Bildtheorien, die den Roman strukturieren, neben der von Wittgenstein und der von Benjamin (Teil 3). Auf der Metaebene des Romans wird der Roman „der Zukunft“ – ohne Figuren, Chronologie und Realismus – satirisch als „naive Träumerei“ entlarvt (343), die „moderne deutsche Literatur“ aber, keineswegs satirisch, als Resultat „künstlerischer [...] Verdrängung“ kritisiert. Auch das Alter, die Herkunft und die Beziehungen der Figuren untereinander sind unklar, vage und sogar widersprüchlich, der Erzähler (wer spricht?) stellt alles immer wieder in Frage, verwirft und negiert, sodass der Eindruck entsteht, sie seien letztlich ein Querschnitt von Symptomen, Verhalten, Wünschen, Sehnsüchten und Ängsten der Menschen der Nachkriegszeit in einer nie benannten BRD: Täter-Opfer-Mitläufer-„Bilder“, „Bilder“ von Überlebenden, die in der „mythischen Reflexion“ als Figuren der Nach-Nazi- und Immer-noch-Nazi-Zeit „demontiert“ werden. Sie dienen auch der Perspektivierung des Erzählens: So gibt es das Tagebuch des jungen Siebert, die Aufzeichnungen zu seiner neuen Existenzphilosophie, seine Bilder als „Dokumentenmaler“ beim alten Professor Siebert (mutmaßlicher Vater, sein Kinderarzt oder Doktorvater seines Kinderarztes, Besitzer einer Villa und eines Privatmuseums, aber vielleicht doch ein Schrotthändler etc.). Alle Angaben werden modifiziert, widerrufen: auch das Tagebuch ist vielleicht „gefälscht“ (50) oder „verschollen“ (24) oder durch andere Figuren (Marga) ergänzt. Alles ist unverlässlich, unzuverlässig, nichts ist, wie es ist oder auch nur scheint – ich verweise auf die obigen Ausführungen zur Erzähltheorie des Traumas, in der das schlüssige, „geschlossene Narrativ des linear angelegten und auf ein Ziel zusteuernenden Romans also als Kennzeichen einer Verdrängungsleistung“ (Ü, 78) betrachtet werden kann, was im Umkehrschluss bedeutet, dass der Roman, der vorliegende, aber „im Prinzip“ jeder Roman, die Wahrheit eines Verdrängten in seinem eigenen Bemühen, sich zu transzendieren, offenlegen muss? Zurück zur *bricolage*-Figur: Dem jungen Siebert begegnen wir als Kind, das Alpträume hat (20) und verträumt ist. In einer kleinen Episode ist der noch nicht Zehnjährige mit dem Fuß in ein „Seelenloch“ geraten und gestürzt. Die „Seelenlöcher“ bilden hier zusammen genommen ein „mythisches Bild“, das der Erzähler ebenfalls demontiert: So sind sie eventuell von Granaten verursachte Löcher (21), von denen man den Kindern erzählt, dass sie dort hängenbleiben und verhungern, wenn sie „gesundigt“ haben (22); dann wieder werden sie als „Ammenmärchen“ verworfen (28), als „Symbol für Sieberts lückenhafte Erinnerung“ vorgeschlagen (35) oder sie sind gar die Orte, an denen gerade diejenigen Seelen, die sich erinnern, „verbrennen“ (241); ja, sie bilden sogar eine eigene kleine *inlaid story* (241-243), wie es viele davon im Roman gibt. Hier sind sie relevant für den Sturz des Kindes, das daraufhin seinen Arm nicht mehr bewegen kann. Die Arm-Episode wiederum dient Witzel als Parodie des nicht mehr „benötigten“ Hitler-Grußes – der bewegungsunfähig gewordene Arm kann nicht mehr automatisch hochschnellen, soll es auch nicht mehr:

11 Claude Lévy-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt/M. 1994, S. 49.

„Es ist Moment des Schocks, weil eine bestehende Ordnung [...] nicht mehr gültig ist, sich aber noch keine neue Ordnung [...] etabliert hat“ (31) – das Thema des Vorspanns. Die Erzähler-Kommentare verwerfen die Episode als Parabel im obigen Sinne (Hitler-Gruß), schlagen aber einen neuen Sinngehalt vor: „Es ist also eine Parabel für den Verlust des Vertrauens in die abgestorbenen Staatsorgane?“ (31) Schließlich wird die Form der Parabel gänzlich verworfen, der Arm wieder eingerenkt; er löst aber noch beim erwachsenen Siebert Reflexionen über Schmerzempfindung und Empfindungslosigkeit aus – die Parallelen zum politischen Kontext sind deutlich.

Der junge Siebert wird eingeführt als unter der Krankheit des „Alltäglichen Irregehens“ leidend, d.h. dass er sich nicht aus dem Haus traut aus Angst, sich zu verirren. Hier liegt wie so oft – fast durchgehend – eine zweite (oder dritte: die semantische „Vieltimmigkeit“ schon bei de Saussure) semantische Schicht über den Wörtern, die keine metaphorologische, sondern eine im Sinne der *différance* ist: Durch den Kontext wird die Bedeutung des Satzes in sich verschoben, neue Lesarten überlagern die alten, und es scheint schon hier die Lesart auf, dass mit dem Krankheitsbild die allgemeine Stimmung der Orientierungsschwäche, der Verlust einer Ordnung und die Unsicherheit, die neue betreffend, beschrieben wird. Die Erzählerkommentare sind widersprüchlich, satirisch anmutend; sie schachteln die Fiktion in der Fiktion in Form fingierter Romane ein (23), in denen die Krankheit als „aussageloses Klischee“ gebrandmarkt wird. Immer wieder aber, selbst als „Faktotum“ im Hause Professor Sieberts, steht der junge Siebert am Fenster und starrt stundenlang hinaus – so das Krankheitsbild. Bei Gumbrecht ist Becketts *Warten auf Godot* solch „ein Sinnbild dieser absoluten und labilen Bewegungslosigkeit“ (L, 105), ebenso Sartres *Geschlossene Gesellschaft*, wo es um die Unmöglichkeit der Menschen geht, aus ihrem tatsächlichen oder imaginierten „Gefängnis auszubrechen“ (69). Auch Witzel geht kurz auf Beckett ein (229), Sartre spielt eher eine Rolle in Bezug auf den Blick, also das philosophische Hauptwerk *Das Sein und das Nichts*. Witzels Erzählform immer neuer Zurücknahmen, Infragestellungen, Widersprüche entspricht außerdem dem in Sartres Hauptwerk analysierten *mauvaise foi*, der grundlegenden Unwahrhaftigkeit, von der das gesamte Alltagsleben in der BRD nach 1945 durchdrungen war – das ist nicht kongruent mit Genets unzuverlässigem Erzähler. Für die „Stimmung“ der Verunsicherung, Orientierungslosigkeit und Erinnerungslosigkeit, die bei Witzel „Alltägliches Irregehen“ heißt, noch einmal Gumbrecht: „Die Erinnerung an Stimmungen kann nur retrospektive Gewissheit geben, dass etwas Vernachlässigtes, Übersehenes [...] eine entscheidende Wirkung auf das Leben eines historischen Zeitpunkts gehabt hat – und häufig weiterhin Teil dessen ist, was jede nachfolgende Gegenwart ausmacht“ (L, 51). Witzel forscht dem in der Dichtung nach, was der Historiker fordert, nämlich die „Beschreibung des Jahrzehnts nach Ende des zweiten Weltkriegs, um zu sehen, wie die Stimmung der Latenz aufkam, sich festsetzte“ und den „Weg in unsere Gegenwart“ (49) bestimmte. Der junge Siebert wird durch die *Oneirodynia Diurnae*, das Schlafwandeln am Tage, das ihn ans Fenster bannt, zum „chronischen Zuschauer“, der sich zugleich selbst zuschaut (das *mise en abyme inverse*), das allem Erzählen die Reinheit (Wahrheit, Bewusstsein) nimmt; denn: „Der Zuschauer raubt allem die Unschuld“ (41) – Sartres „Blick“ auch hier (310). Das Reinheitsthema (nicht nur des Vorspanns) wird hier auch auf die metasprachliche Ebene gehoben und mit der (erzählerischen) Verantwortung verknüpft. Auf der Ebene des Romans bleibt man zu Hause, um „nicht in eine Situation zu geraten, die einem eine weitere Verantwortung

aufbürdet“ (41). Verantwortung für die Gräueltaten der Nazis wollte niemand übernehmen; diese mangelnde Bereitschaft zur Verantwortung wird mit dem Begriff des „Unbeteiligtseins“ umkreist (zur „Philosophie der Unbetheiligkeit“ des jungen Siebert siehe Teil 3): man war ja nicht beteiligt an den Massenmorden der Juden, Roma, Andersdenkenden; fast könnte man von einem Heidegger'schen *Man* sprechen, das ohnehin die allgemeine Gestimmtheit regiert, die sich allmählich einem mainstream-Gefühl des Lebens- und Erlebnishungers öffnet, zeitweise selbst beim jungen Siebert (107f). Witzel zeigt aber die Aporie der Ausflüchte auf: „Alltägliches Irregehen“, das ist bestenfalls ein „so tun, als sei man unbeteiligt“, ein weichgespültes Als-Ob; denn auch im Roman wird die „Oneirodynia Diurnae“ mit den Lagern und dem Holocaust, den Menschenexperimenten (eines Dr. Mengele, selbst wenn der Name nicht fällt) in Verbindung gebracht und mit dem Gestus erzählerischer Verantwortung kommentiert: „In die Irre laufen [...] können wir nur, weil wir eine Orientierung besitzen“ (432), die aber als kurzzeitig irregeleitete verleugnet wird, wie die Figur des Schlottermännchens zeigt, das die Täter zu orientierungslosen Opfern macht (226): die „kollektive Fehlerinnerung“ arbeitet mit Verschiebungen und Verdichtungen und Verrätselungen wie Freud bei seinen Traumdeutungen, wie Lacan bei der Sprache des Unbewussten, die nur über den Diskurs des Anderen erkennbar wird.<sup>12</sup> Bei Witzel dient die Psychoanalyse (wie die Bildtheorien) „als die Methode, Wahrheit durch Entmystifizierung subjektiver Verschleierungen zu gewinnen“, die durch „Isolierung, Ungeschehenmachen, Verleugnung und allgemein als Verkennen [...] die Abwehrmechanismen bestimmen.“<sup>13</sup> In der Figur des jungen Siebert kristallisieren sich verschiedene Strategien des Verdrängens, aber auch des Sich-Konfrontierens („Dokumentemaler“), die ich hier kurz skizzieren möchte. Die Verdrängung, Auslöschung oder „Umleitung“ der Erinnerung („Alltägliches Irregehen“) einer ganzen Bevölkerung wird quasi stellvertretend allegorisiert in einem Kindheitserlebnis des kleinen Siebert (Vorspann). Das Kind rennt auf einer Mauer bei der alten Brauerei; aber da, wo sich einst das Tor befunden hat, klafft jetzt eine Lücke<sup>14</sup>; entweder springt es darüber hinweg oder es stürzt ab. Siebert gelingt es, nicht nur diese, sondern „sämtliche Lücken seiner noch kindlichen Existenz in einem [...] Dahingleiten zu überwinden“ (66) – man ist fast an Lacans Gleiten des Sinns unter den Signifikanten erinnert. Aber etliche Lücken in der Erinnerung bei Siebert klaffen weiter: So erkennt er weder seinen leiblichen noch seinen symbolischen Vater<sup>15</sup> (die Nazizeit, allegorisiert in der „Vater“-Figur des alten Siebert),

12 Jacques Lacan: *Schriften II*. Weinheim, Berlin 1992, S. 51: „Wenn ich gesagt habe, das Unbewußte sei der Diskurs des Anderen mit großem A, so wollte ich damit auf das Jenseits hinweisen, in dem die Anerkennung des Begehrens sich mit dem Begehren nach Anerkennung verbindet. Anders gesagt, dies andere ist der Andere, den noch meine Lüge anruft als Garant der Wahrheit, in der sie Bestand hat. Woran man sehen kann, daß die Dimension der Wahrheit mit dem Auftauchen von Sprache auftaucht.“ Vgl. auch S. 81ff.

13 Jacques Lacan: *Schriften I*. Weinheim, Berlin 1986, S. 77 und 81.

14 In seinem Buch über Lacan geht Slavoj Žižek auf die „Mauer der Sprache“, das symbolische Netzwerk, durch das wir mit der Realität verbunden sind“, ein (59, 90) und im Zusammenhang mit dem Phallus bei Lacan auf die Lücke: „Diese Lücke zwischen meiner psychischen Identität und meiner symbolischen (der symbolischen Maske oder dem Titel, den ich trage und der definiert, was ich für und im großen Anderen bin, ist das, was Lacan [...] ‚symbolische Kastration‘ nennt, mit dem Phallus als ihrem Signifikanten.“ Slavoj, Žižek: *Lacan. Eine Einführung*. Frankfurt/M. 2016, S. 49.

15 Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Frankfurt/M. 1990, S. 122: „Was nicht symbolisiert wird, erscheint im Realen. Durch den Einsturz des Trägers des Symbolischen, des Namens-des-Vaters, verliert das Subjekt die es repräsentierende Ebene der Signifikanten. Es fällt damit in die unvermittelte Dimension zurück, die sich mit gleichem Recht ‚real‘ oder ‚imaginär‘ nennen läßt und die auch über das, was an Symbolischem übrigbleibt, gebietet.“

schreibt aber später einen philosophischen Essay zur Lücke („Es war die Lücke. Meine Existenz beruhte auf einer Lücke“, 484), der die Mauer-Episode wieder aufnimmt und mit der Bibel wie auch Heideggers Figur des Gestells verbindet: Es geht um die Schließung der Lücke durch Ersatz Erinnerungen. Die Lücke offen zu halten – das gerade macht Witzel, um noch einmal auf die Heidelberger Vorlesung zurückzukommen, zur poetologischen Grundlage des Romans selbst: Den Traumatisierten sieht er in seinem „narrativen Gedächtnis“ „geschwächt“ und daher „für eine kollektive Erinnerung empfänglich“, und zwar gerade für eine, „die nicht seine eigene ist, eben weil er noch nicht einmal seine eigene Erinnerung vollständig besitzt“ (Ü, 77). Und so fragt er: „Kann denn nicht gerade die Lücke, so wie ich sie beschrieben habe, die Lücke, die zwischen scheinbar unverbundenen Textteilen besteht, also im Text selbst vorhanden ist, eine Art des Stimmungskontextes erzeugen, die sich aus der körperlichen und unbewussten Erfahrung und damit aus der Erfahrung des impliziten Gedächtnisses speist?“ (Ü, 77) Hebt man das alles auf eine „Menschheitsebene“ im Sinne von Freuds *Totem und Tabu*, so begegnen wir der Verdrängung von Schuld auf einer anderen Ebene, der der Entstehung der Religion aus der Verdrängung von Schuld heraus und der Vergöttlichung des Ermordeten (des Vaters), der fortan zum Erlöser von aller Schuld wird: Um dieses Thema kreisen auch alle Werke René Girards. Auch Jesus war als „Sündenbock“<sup>16</sup> so ein „Lücken“ büßer, und es ist bezeichnend, dass Siebert auch als Menschensohn stilisiert wird, wie auch Marga (Schwester, Geliebte Sieberts, Antigone, KZ-Aufseherin etc.) als Maria in der Mandorla (221) erscheint oder auch im Bild Sieberts als „Marga selbdritt“ (404). Die Menschensohn-Opfer-Rolle Sieberts symbolisiert eine weitere Strategie der (vergeblichen) Geschichts“bewältigung“: Die Erlösung von der Erinnerung insofern, als das „Verstehen in die Zukunft verlagert [wird]. Das ist ein religiöser Topos“ (314). Die Metaebene des Romans diskutiert Siebert als „mythische Figur“ (182) und ebenso „[d]ie unterschwellige Gewalt“ als „das mythische Element der Geschichte“ (182) – man denke an Girards *Verkannte Stimme des Realen*. Auch der Hinweis auf Max Weber wird nicht vergessen, dass nämlich „in Not- und Krisenzeiten“ die *Entzauberung der Welt* „zurückgenommen“ wird (199): So ist Satan schließlich Schuld am Faschismus (339) – wie auch nach Papst Franziskus an den gehäuften Missbrauch-Fällen in der katholischen Kirche auf der ganzen Welt. Siebert als Menschensohn ist der „Jesus manqué“, der Menschensohn am Fenster, der „müßige Erlöser“ (223), der anders als Jesus mit 34 Jahren stirbt, für sein Erlösungswerk also ein Jahr länger als der biblische Jesus zur Verfügung hatte, was aber auch nichts bewirkte: Die Jesus-Parodie wiederholt sich auch in der Episode des kleinen Jesus in der Kuppel der Apsis der Kirche (332) oder – das Spiegelbild dazu – wenn der kleine Siebert als Kind von der Decke baumelt, um die Putzfrau nicht bei der Arbeit zu stören (325). Eine andere Möglichkeit der Vergangenheits“bewältigung“ ist das Attentat, das das Kollektiv auflöst und die „individuelle Ebene“ als Voraussetzung individueller Verantwortung wiederherzustellen versucht (317). Witzel rekurriert hier auf Camus' *Der Mensch in der Revolte* (wie auch Gumbrecht, L, 224). Von einer möglichen Verwicklung in ein

16 René Girard: *Der Sündenbock*. Zürich, Düsseldorf 1998 und ebenso: René Girard: *Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*. München, Wien 2005, S. 23ff.

Attentat auf den alten Siebert (Professor, einer der ‚Erfinder‘ der ‚Weltmechanik‘) ist des Öfteren die Rede. Sich auf Adornos *Minima Moralia* beziehend<sup>17</sup> („Heimat ist dort, wo ich Existenzbegierde spüren konnte“, 320), wird auch dem „Attentat als Existenzbegehren“ ein ganzes Kapitel gewidmet (317-20), es wird sogar als „Eucharistie“ gefeiert, „weil es das Individuelle wiederholt, wieder herausholt aus dem verschütteten Allgemeinen“ (320). Aber auch dies erfährt eine Relativierung, indem die „metaphysischen Kleingeister“ gezeißelt werden, die andere mit in den Tod reißen (540). Sieberts Scheitern an dem Entwurf der neuen Existenzphilosophie, weil die neue Zeit „nicht wirklich neu war“ (99), liegt eben daran, dass man im Grunde keine brauchte, denn man lebte mit „einer ausgeleierte Philosophie fröhlich weiter“ (108). Dennoch schreibt Siebert seine „Philosophie der Annahme (bestehend aus einer Philosophie des Wirkungslosen und einer Philosophie der Unbeteiligtheit)“ (307/8), die aber ad absurdum geführt wird: „Die Philosophie der Unbeteiligtheit beschäftigt sich nur mit einer einzigen Frage: Wie kann ich über mich nachdenken, ohne das, über das ich nachdenke, zum Objekt zu machen?“ (308) Es gibt zudem „zwanzig Ansätze zu einer Theorie des Postmortalen“ (309-12), die den *Minima Moralia* insofern nachempfunden sind, als sie „von Untoten bevölkert“ sind (N, 14). Auch Heidegger wandert in die „Ansätze“ ein: „Entdeckte man die prinzipielle Sorge des Menschen, wäre alles im ursprünglichen Sinn ‚gut‘“ (309). Warum? Weil für Heidegger die Sorge die „existenziale Ganzheit des ontologischen Strukturanzuges des Daseins“ ist? Und das „Sein des Daseins“ besagt: Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-)als Sein-bei (innerweltlich begegendem Seienden. Dieses Sein erfüllt die Bedeutung des Titels *Sorge*“<sup>18</sup> – vielleicht ist es das, woran es den Menschen mangelt. Die „Ansätze“ hätten, außer mit Heidegger auch mit Sartre weitergedacht (*Das Sein und das Nichts*), vielleicht eine Chance, denn sie sind „der Versuch, das nicht-mehr-sehen-Können im Zustand des reinen Gesehenwerdens zu denken“ (309). Siebert scheitert aber letztlich daran, eine neue Existenzphilosophie zu entwerfen, weil er, sich wiederum auf Heidegger beziehend, „dieses Eigentliche“, „den Kern der eigenen Existenz“ (532), schon „ausgelagert“ hatte, sobald er sich ihm „gedanklich näherte“ (533). In Bezug auf die Figur des jungen Siebert bleibt zum Schluss vielleicht die Frage, die der Erzähler selbst stellt: „Ist es am Ende Siebert, der in einem nicht enden wollenden mise en abyme inverse jede mögliche Frage stellt und selbst der Befragte ist, der wiederum befragt und so weiter? Dann wären wir alle Siebert?“ (519)

### 3. Allegorische Bilder des Faschismus in nach-und-immer-noch-faschistischer Zeit: der alte Siebert, die Weltmechanik und das „mystische Zeitalter“

Was ist die Weltmechanik? Das ist eine der zentralen Fragen des Romans, der sich „die“ Erzähler immer wieder stellen. Wenn die Weltmechanik ein „Bild“ für die Tötungsmaschinerie der Nazis einerseits und des Vergessens der Nazi-Gräueltaten andererseits ist, so ist sie doch zu allererst ein Begriff, und zwar aus der Aufklärung. Witzel geht, ihn ironisierend?, auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* zurück („leerer Begriff ohne

<sup>17</sup> Vgl. auch Felsch/Witzel: *BRD Noir*, S. 14, 17, 45-53.

<sup>18</sup> Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1993, S. 192.

Gegenstand, leerer Gegenstand eines Begriffs, leere Anschauung ohne Gegenstand und leerer Gegenstand ohne Begriff“ (193), wobei die übergeordnete Frage bleibt, ob „man sich [...] über das Bildliche einem abstrakten Begriff nähern kann“ (193). Das alles wird aufgerollt im Zusammenhang mit der „Legende vom großen Wandgemälde der Weltmechanik“ (192), eine ironische Allegorisierung. Tatsächlich aber wird in den metasprachlichen Reflexionen über Allegorie und Symbol auf Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* abgehoben:

Das Zeitmaß der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Innere aufnimmt. Andererseits ist die Allegorie von einer entsprechenden Dialektik nicht frei [...]. Während im Symbol mit der Verklärung des Untergangs das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarnte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Urzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus.<sup>19</sup>

Der Roman als *facies hippocratica*, als erstarrtes Totengesicht einer Zeit, die dem Leser vor Augen geführt werden soll in all ihrem Grauen? Wenn für Benjamin „der Kern der allegorischen Betrachtung“ barocke „Expedition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt“ (U, 893) ist, so kann man zumindest sagen, dass Witzels Roman in seinem ausgreifenden Fabulieren barocke Elemente hat und die „Definition“ des „Kerns der allegorischen Betrachtung“ tatsächlich ebenso auf den Roman zutrifft. Auch der alte Siebert ist selbstverständlich mit keinem Verbrecher der Nazizeit vollkommen identisch, sondern er ist, wie die anderen Figuren, *bricolage*, vielfach überdeterminiert. Umso mehr drängt die Frage: Was ist die Weltmechanik?, die ständig mit ihm in Zusammenhang gebracht wird. Im Roman wird sie – vorausgesetzt, sie ist ein Bild für die Tötungsmaschinerie der Nazis – einerseits in den Ereignissen, Orten, Figuren ausdifferenziert: Es gibt die Pension Guthleut in der Ulmenalle, wo sich die *Gesellschaft für neuen Magnetismus* befindet und wo Exorzismus praktiziert wurde (57) – wobei die Ulmenallee vom Klang her an Buchenwald erinnert – und tatsächlich ist wiederholt von einem Lager in der Ulmenallee die Rede, auch vom „sogenannten Leichenverscharren“ (60). Es gab noch andere Lager, in der Nähe der Dolmenstraße, am Lindholmplatz zum Beispiel (82) – die NS-Namen lassen quasi die halbe Stadt als ehemaliges Vernichtungslager erstehen, und schließlich gibt es auch noch das Vernichtungslager am Maulbachsee (507-10). Im Waisenhaus (Ralph Fählmann) fanden die grausamsten Experimente an Kindern aller Altersstufen statt, Augenpräparationen, „um zu sehen“, ob sich auf den Netzhäuten von Neugeborenen „bereits Bilder ausmachen ließen“ (263) – die groteskeste und zugleich unheimlichste Version der Transformation philosophischer Bildtheorien in die Praxis der Grauens: Die Liste der Frauen, alle mit grotesk-germanisierten Namen, im Dienste der Menschenexperimente um Professor Siebert, dessen Gunst sie dadurch zu erwerben hofften, ist lang (es gibt verschiedene Listen im Roman), und neben der „Optographie“ (277) gibt es Experimente zu „Audiogrammen“, „der Präparierung des letzten gehörten Klangs aus dem Trommelfell“ (267)<sup>20</sup>, Messungen der Erektionsfähigkeit (294) und viele andere

---

<sup>19</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Werke I*. Frankfurt/M. S. 893. Im Folgenden unter Sigle U.

<sup>20</sup> Vgl. dazu: Marcel Beyer: *Flughunde*. Frankfurt/M. 2016.

qualvolle Experimente des totalen Wahns totaler Beherrschbarkeit und Verwertbarkeit des Menschen.<sup>21</sup> Alles zentriert sich letztlich um das Privatmuseum in der Dolmensstraße, das einmal dem alten Siebert gehörte, und wo es außer dem Wandgemälde der Weltmechanik „Wachsrepliken sogenannter Körperteilopferungen“ gibt (56). Diese Dinge werden berichtet als bestehender Rumor, als Ereignisse der Vergangenheit, im Zustand vorherrschender Latenz („Alltägliches Irregehen“), einer Befindlichkeit des Nicht-Wissens, fragmentarisierter Gerüchte, Ahnungen, Legenden, grassierenden Aberglaubens. Die Kinderspiele spiegeln die unheilschwangere Atmosphäre, die nie Ausgesprochenes gleichsam kondensiert und tröpfchenweise absondert. So wollen Elsbeth und ihre Freundinnen Elsbeths Vater, ein Kriegsversehrter, der nicht leben und nicht sterben kann, verbrennen: Ein brutales Experiment, das die latent-präsenten NS-Verbrechen im Spiel wiederholt und freudiges Händeklatschen auslöst, als es gelingt. Ein anderer Vater wird lebendig begraben. Gumbrecht analysiert eine Filmepisode aus einem Film von Roberto Rosselino, in der Ähnliches geschieht (L, 77).

Andererseits (neben ihrer Ausdifferenzierung) wird die Weltmechanik reflexiv immer neu eingekreist. Zuerst taucht sie als „Weltmaschine“ im Privatmuseum auf, eine „Maschine zur Vernichtung der Welt [...], die sich von Menschen ernährte“ (92), aber natürlich hat noch nie jemand sie zu Gesicht bekommen. Dann wird aus der Maschine die Weltmechanik, von der es aber heißt, sie sei ein „Symbol für das Nicht-zu-Erkennende. Das Numinose. Das Göttliche“ (180), das man hinnehmen müsse, aber seinen Widersacher, Satan nämlich, den müsse man töten: Die Kinder spielen das durch als Exorzismus-Versuche (238). Der alte Siebert durchschaut die Mechanismen der „Variation“ in der Wiederholung, denn „die wirkliche Mechanik des Lebens, der Welt und damit natürlich auch des Sterbens, die [...] sei abhängig von den kleinsten Dingen und winzigsten Regungen“ (271), am Ende auch vom Schweigen, vom Vergessen: Aber da ist der alte Siebert schon über 90 (281), ein erfolgreicher und angesehener Wissenschaftler, Bewohner einer Villa in der jungen BRD, mit Frau und Zwillingen (den Krötenkindern). Sein Leben ist wie das Land, in dem er lebt, wie die Literatur dieses Landes, beschönigend, christlich-restaurativ, erfolgreich, heuchlerisch, ein einziges umfassendes Beispiel für die alte-Ordnung-in-der-neuen – „ein einziges Grauen“.

Im Roman selbst wird allerdings etwas durchgespielt, was auf den ersten Blick wie ein Zeitenbruch aussieht, der dann aber genau das Gegenteil offenlegt. So markiert etwa das „Eisenbahnlück“ einen solchen Pseudo-Wendepunkt: Es gibt ein Davor und ein Danach, und das Davor ist das sogenannte „mystische Zeitalter“ (361ff.). Immer wieder erzählt der junge Siebert von den vielen Toten, den Opfern, die es durch das Eisenbahnlück, eine Allegorie von Nazizeit, Krieg und Holocaust, gab. Die Zahl von zwölf Toten ist dann auch eine biblische: in biblischer Symbolik gibt es zwölf Apostel, zwölf Stämme Israels, zwölf Tore des himmlischen Jerusalem. Zwölf ist auch eine kosmische Zahl, dem Element Feuer zugeordnet.<sup>22</sup> So ist auch hier die Zahl der Toten zu verstehen. Im Kapitel „Ausgeschlossene Varianten und Tropen“ (215ff.) wird

21 Günter Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1987 und Günter Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten Revolution*. München 1984.

22 Udo Becker: *Lexikon der Symbole*. Köln o. J., S. 346.

zu den Verbrechen, den Verbrechern und den in der neuen Zeit reüssierenden alten Mördern das Eisenbahnunglück (spielt das auf die immer rollenden Züge in die Vernichtungslager an?) in dem Zusammenhang erwähnt, dass der Mörder Überlebender ist, sich Waffen organisiert und sein Überleben auf Kosten anderer sichert (217). Wieder sind die Anmerkungen zum Märchen vom Affenkönig wegweisend („Nur im Märchen wird das Falsche zum Wahren“, 309), wo es um die „Historie der Stadt“ (469) geht und um Erinnerung: Denn es gibt ein „Davor“, „kurz vor dem Erinnern, dem Wissen, dem Erkennen“ (470), bei dem es nicht um die Stadt (Nahrthalerfeld, Privatmuseum in der Dolmenstraße, Ulmenallee etc.) geht, sondern um etwas, das „in seinem Grauen unendlich und allgegenwärtig ist“ (471), sodass sich all das zur Allegorie der Naziverbrechen verdichtet. Dennoch heißt es im Roman: „Im mystischen Zeitalter, das heißt der Zeit vor dem großen Eisenbahnunglück, das ich nur überlebte, um in die später sogenannte geschichtslose oder dunkle Epoche einzutauchen, und dies nur mit einer Kohlschaufel bewaffnet, in jenem mystischen Zeitalter also verliert sich meine Erinnerung“ (361). In der dunklen Epoche lebt der junge Siebert als „Faktotum“ und „Dokumentenmaler“ in der Siebert-Villa, wobei sich die Bezeichnung „Villa“ immer mehr als böse Allegorie für „Lager“ herausstellt bzw. für die Bundesrepublik, die – wie eben die „Villa“ – „aus dem weißen Knochenkalk der Patienten des Professors“ (381f.), auf den „Knochen“ der ermordeten Juden und anderer errichtet ist, auf einer unermesslichen Schuld. In Bezug auf das Eisenbahnunglück als Markierung einer Nicht-Wende sagt Professor Siebert zum jungen Siebert: „Man muss versuchen, sich aus allem herauszuhalten“ [...]. Ich fragte ihn darauf, wie man sich aus einem Krieg oder einem Eisenbahnunglück heraushalten kann. ‚Indem man mitten hineingeht‘, lautete seine Antwort“ (381). In der Villa am Meer laufen die Menschenexperimente weiter (am Dienstmädchen zum Beispiel), es gibt Gemälde (die satirische Form der Allegorie) wie „Die Siebert'sche Villa als Ruine“, ein „Triptychon“ von 1947, das „das unbeschreibliche Grauen in den harmlos wirkenden Alltag einschreibt“ (351). Inzwischen ist die Villa modernisiert (471), aufgrund ihrer malerischen Lage ein Anziehungspunkt für Touristen, und die Familie lebt dort recht luxuriös und sorgenfrei, bis auf die „Krötenkinder“, von denen nicht sicher ist, ob sie Kröten sind, denn sie trinken zwar Kakao wie normale Kinder, aber sie sind „stumm und blind“, haben verstümmelte Arme und Kontakt zu einem Stein im Garten, der, ohne Morgentau, zu einem vielfältigen Symbol für alle vergessenen Toten, ja, für das Vergessen selbst wird (377f.) – die Krötenkinder als Allegorie der indifferenten Nachfahren der Mörder, Verbrecher und Mitläufer? Der Krötenstein ist ein „Zwilling“ des Steins, den der junge Siebert nach dem Eisenbahnunglück auf dem Hügel gesetzt hat, wo er die Toten hintrug: Und diesen Stein hat er mit einer Kohlschaufel bearbeitet, um alle Toten auf ihm zu „verewigen“ (377). Siebert gilt seitdem als „Fischerkönig“; aber es ist ausgerechnet Professor Siebert, der auf die Ambivalenz der Symbole als „Anfang jeder Soteriologie“ verweist (403): Denn Fischerkönige, die Erlösung („Endlösung“) und Errettung versprochen und denen die Menschen ins Netz gingen, waren auch die Nazis. Während der Professor so weiter macht wie bisher, verstümmelt sich Frau Siebert die Hände mit zwei Krummdolchen, die zusammen ein Hakenkreuz ergeben: Es ist ihre Form der Entnazifizierung, der Sühne; denn: „Die Hände stiften den Sinn. [...] Dem Sinn entkommen hieß für Frau Siebert, ihre Hände zu opfern“ (407). Auch dies mag unter die „Körperteilopferungen“ (wie in anderer Weise die Körperteile, an denen von Naziärzten experimentiert wurde) fallen, von denen es heißt: „Der Körper

opfert ein Organ, um sich selbst zu erhalten. Es ist wie im Staat. Es ist wie überall auf der Welt. Der Abstoßung wird viel zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet, dabei ist sie der Mechanismus der Zukunft“ (333) – und bereits der Gegenwart, könnte man hinzufügen, wenn man die „Kollateral-Schäden“ der vielen Armen betrachtete, die der Reichtum der Superreichen erzeugt, und wenn dies nicht über den Roman hinausginge? Die Allegorie von Eisenbahnglück und Kohlenschaufel (Bezug auf die Kriegsgewinnler Krupp und Thyssen?) hält der „Dokumentenmaler“ Siebert im Bild vom Heiligen Sebastian fest, dem der Marsyas-Mythos zugrunde liegt; die abgezogene Haut symbolisiert womöglich den Gedächtnisverlust (die Krötenkinder z.B. haben keine Haut, und in Träumen fungieren sie als Zensor jeder Erinnerung, 359). Die Allegorie der Krötenkinder ist im Roman breit angelegt: Ihr Zwillingssein spiegelt jene Dialektik der Allegorie, von der Benjamin spricht; denn das Zwillingssein zeigt jene Dualität auf, die eine tiefe „Gespaltenheit“ ist – wie auch die von Marga und Siebert (430). Im tiefsten Sinn aber ist ihre Gespaltenheit die von Mensch und Tier, ihr Changieren zwischen Mensch und Tier, wobei ihr Tier-Sein ihre Erinnerungslosigkeit, ja Unfähigkeit zur Erinnerung betont. In Professor Sieberts „Notizen“ finden sich Überlegungen zum Unterschied zwischen der menschlichen und der tierischen Seele, wobei die Psyche als unsterblich dem Menschen, der Thymos als sterblich dem Tier zugeordnet ist. Damit erweist sich der alte Siebert als Ontotheologe im Derrida'schen Sinne, der die Seele als Pneuma, göttlichen Hauch, versteht, und so Mensch und Tier streng dichotomisch trennt (dass im Menschen Spuren seiner Entwicklung aus dem Tierreich zu finden sind, wird ignoriert). Bei Platon beschreibt der Thymos die „Bipolarität menschlicher Psychodynamik“; der Thymos des Menschen manifestiert sich sowohl als „Scham“ als auch als „Selbsttadel, der zum Zorn mutiert“.<sup>23</sup> Die Krötenkinder allerdings sind „Amphibien“, ein „Zwillingspaar“ (448), in ihrer ambivalenten Tier-Mensch-Natur vereinigen sie Thymos und Psyche und sind hier auch das Symbol für Unreinheit (französisch crepaud: Unke, Kröte, Unreinheit), möglicherweise bezogen auf die Möglichkeit, jenseits aller Erinnerung zu leben, auch und gerade nach dem Holocaust, nach dem für die Jungen, für die Nachfahren, „mystischen Zeitalter“? Kontrastierend zur neuen Existenzphilosophie des jungen Siebert haben die Krötenkinder den *Tractatus Logico-Bufonicus* verfasst („Bufonicus“ nach dem Naturforscher George-Louis Leclerc- Buffon von 1769, 451). Im *Tractatus Logico Philosophico* entwickelte Wittgenstein seine Bildtheorie; aus dem *Tractatus* stammt auch das Zitat als Paratext am Ende des Romans: „Beiläufig gesprochen: Die Gegenstände sind farblos. Ludwig Wittgenstein“. Wittgensteins Bildtheorie ist eine Theorie des Satzes, und danach sagen Sätze nur dann etwas aus, wenn sie logische Bilder von Tatsachen sind. Sie sind also „Modelle der Wirklichkeit, so wie wir sie denken [...]“. Die Gegenstände sind Substanz der Welt und werden durch Namen im Satz vertreten.“<sup>24</sup> Da es Wittgenstein um Wahrheitsbedingungen geht, die er in Wahrheitstafeln festlegt, verwirft Witzel gewissermaßen mit seinem gesamten Roman, d.h. wohl auch für die Dichtung insgesamt, (Erzählstrukturen, Figuren, Philosophie) Wittgensteins Bildtheorie. Sein Erzähler kommentiert sprachparodistisch zu Wittgensteins einfachen (farblosen) Gegenständen: „Der Gegenstand ist einfach. (Es ist eine Frage, was wir

23 Peter Sloterdijk: *Zorn und Zeit*. Frankfurt/M. 2008, S. 41.

24 *Der Brockhaus Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe*. Hrsg. von der Lexikonredaktion F.A. Brockhaus. Mannheim, Leipzig o. J., S. 371-372.

in diesem Fach vorfinden)“ (444). Er lässt die Krötenkinder einen *Anti-Tractatus* entwerfen, die den *Tractatus* in drei Basissätzen vom Kopf auf die Füße stellen (wie Marx bekannterweise Hegel). „1. Wir sagen: Die Welt ist alles, was im Fall ist; 2. Wir sagen: Der Mensch entstellt die Welt; 3. Wir sagen: Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man reden“ (440-450). Nach der Abwendung vom *Tractatus* Wittgensteins und seiner Neufassung erleben die Krötenkinder zum ersten Mal ihr „Einssein“ (445) mit ihrem Tiersein.<sup>25</sup> So wie die Erde aber, entsprechend einer Behauptung der Krötenkinder, auf dem Rücken einer Kröte und die wieder auf dem Rücken einer Kröte ruht, bis eine wieder die Erde berührt, so sind das Verbrechen und das Vergessen des Grauens ein Kreislauf, eine ewige Wiederkunft des Gleichen im Sinne Nietzsches, wie es auch die „Historie der Stadt“ (Stadt im allegorischen Sinn) von Professor Siebert zeigt: Wegen der „Geschichtslosigkeit ihrer Amtsinhaber“ nährt das Volk „die Hoffnung auf eine Wiederkehr des Gründers“ (469) – eines Führers –: ein ewiger Kreislauf des Schreckens.

Die Weltmechanik erfährt in ihrer Bedeutung durch die Reflexionen zum „mystischen Zeitalter“ etliche Überdeterminierungen. So heißt es einmal: „Wir haben begriffen, dass es sich bei der sogenannten Weltmechanik um die von anderen bereits vor vielen Jahren beschriebenen Beeinflussungsapparate handeln soll“ (501). In der „dunklen Zeit“ nach dem „mystischen Zeitalter“ ist der neue Beeinflussungsapparat das Beschweigen, Verharmlosen, Ersticken des Grauens im Konsumkapitalismus: Sie wird nun zum Gründungsbild der neuen Ordnung (504), die ja die alte ist. Das Gemälde im Privatmuseum ist konsequenterweise übermalt, das Krankheitsbild des „Alltäglichen Irregehens“ als „unhaltbar“ entlarvt (504). Die Mitglieder der „Geheimgesellschaft für neuen Magnetismus“ sollen nun – die Satire überbietet beinahe – nur neun Finger haben<sup>26</sup>, und diese Zahlensymbolik verweise auf neun Säulen: „Hypnose, Oneirose, Morphose, Phobose, Lethose, Aitherose, Hesychiase, Aergiase und schließlich Thanathose, also auf Beeinflussung durch Schlaf, Traum, Form, Angst, Vergessen, Äther, Erschöpfung, Trägheit und Tod“ (505). Ja, das Bild der Weltmechanik wird schließlich zum allgemeinen Narrativ einer „gesellschaftlichen Vereinbarung“, die keine Lücken zulässt, keine Abgründe: „Dieses beständig in jedem von uns konstruierte Narrativ ist die Weltmechanik, und wie jede Mechanik unterliegt sie Gesetzen, die unumstößlich scheinen [...], die [...] selbst nicht sichtbar werden dürfen. Nicht sichtbar zu sein gehört zum Wesen der Weltmechanik. [...] Die Weltmechanik zerstört, sie sondert aus, separiert, trennt, beurteilt und ordnet“ (527) – sie gehört zum Wesen des Logos, des Sinns, des Gesetzes, zum Ursprungsdenken, zum Diskurs; sie gehört, wie Derrida sagt, zum „ökonomischen Bereich“, zur Idee des Tausches, der Zirkulation, der Rückkehr zum gesetzten Anfang: „Sobald es Gesetz gibt, gibt es Zuteilung: sobald es *Nomie* gibt, gibt es Ökonomie.“<sup>27</sup> Nach Derrida ist es allein die Gabe, wenn

25 Hogebe ermöglicht, wenn man so will, eine neue Möglichkeit, Wittgenstein als spekulativen Denker zu lesen, gerade auch den *Tractatus*: „Von Paul Ernst (1866-1933) hatte er in den Vorstadien der Arbeit am *Tractatus* die Idee übernommen, daß die Sprache in einem gewissen Sinn eine Mythologie enthält. So trägt der 93. Abschnitt des sogenannten *Big Typescript* den Titel: ‚Die Mythologie in den Formen unserer Sprache [Paul Ernst]‘. Es ist schon denkwürdig, daß in diesem Sinne auch der *Tractatus* Wittgensteins als eine Philosophie der Mythologie gelesen werden darf.“ Wolfram Hogebe: *Die Wirklichkeit des Denkens. Vorträge der Gadamer-Professur*. Heidelberg 2007, S. 59.

26 Vgl. dazu Laurent Binet: *Die siebte Sprachfunktion*. Reinbek bei Hamburg 2017.

27 Jacques Derrida: *Falschgeld*. München 1993, S. 16f.

es sie gibt, die das odysseische Weltbild unterbricht, den Ursprung verabgründet, den Kreis öffnet.

Am Schluss seines Romans öffnet Witzel im Sinne der Intertextualität seinen Text hin zum Romanende von James Joyce' *Ulysses*, ohne dass sich der Kreis wieder schließen würde oder auch nur könnte, denn Witzel kehrt das Ende von James Joyce' Roman um. Molly Blooms rhapsodischer Monolog, der zirkulär mit einem „Ja“ beginnt und mit einem „Ja“ endet, gibt die Stichwörter: Als der Erzähler (Siebert?) nach einer einsamen Spritztour mit Unterbrechung zu seinem Auto auf dem abgelegenen Parkplatz zurückkehrt, umringen ihn die bewaffneten Jugendlichen des Sportvereins Süd, einer paramilitärischen Truppe, die es auch schon im „mystischen Zeitalter“ und direkt danach wieder gab – („[d]er Sportverein Südstadt entspräche in diesem Kontext der Heeresgruppe Süd“, 225): „Es gab einen Moment der vollkommenen Stille zwischen uns. Zwischen uns und den Häusern. Zwischen uns und der Stadt. [...] Und ich dachte: Ja. Ja, dachte ich. Ja. Aus ganzem Herzen: Ja“ (544). Das „Ja“ scheint der neuen-alten Gewalt, der alten Ordnung in der neuen zu gelten, der nie endenden (hier drohenden) Gewalt und der nun praktisch werdenden „Philosophie der Annahme“, die er, Siebert, selbst entworfen hatte, und die „aus einer Philosophie des Wirkungslosen und einer Philosophie der Unbeteiligung“ besteht (307ff.). Da „Ja“ ist ein schmerzhaftes, ein schmerzendes, ein „Ja“ auch zu dem „abgründlichen Gedanken“, den Zarathustra dem auf einem Stein hockenden Zwerg am „Thorweg“ mitteilt, wo sich die zwei Wege der Ewigkeiten kreuzen, der Weg, der hinter und der Weg, der vor uns liegt: „Muss nicht, was geschehen *kann* von allen Dingen, schon einmal geschehen, gethan, vorübergelaufen sein?“<sup>28</sup> Und wenn die Antwort dann „Ja“ lautet, ist die Antwort auf dieses „Ja-des-Grauens“ zugleich „ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher *lachte*?“ Der Übermensch also, der nicht jenes genetische Konstrukt der Zukunft ist, sondern einer, der in der „Stille“ steht, am „Thorweg namens Augenblick?“<sup>29</sup> Der junge Siebert, der neue Übermensch, einer, der „Ja“ sagt zum Augenblick, der sie lebt – seine „Philosophie der Annahme“?

28 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra I-IV*. In: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1993, S. 199f.

29 Ebd.

