

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 38

MANIFESTATIONEN DES UNAUSSPRECHLICHEN

(Un)mögliche Welt- und Selbsterkenntnis
in Literatur und Kunst

Red. / Hrsg.
Agnieszka K. Haas

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2018

Redaktor serii / Reihenherausgeber

Prof. dr hab. Mirosław Ossowski

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat

*Marion Brandt, Agnieszka Haas, Andrzej Kątny, Sławomir Leśniak, Danuta Olszewska, Izabela Kujawa
(sekretarz), Mirosław Ossowski, Jan Sikora*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat

*Anna Babka (Wien), Bernd Ulrich Biere (Koblenz), Ines Busch-Lauer (Zwickau), Marek Jaroszewski
(Warszawa), Hans-Wolf Jäger (Bremen), Ole Letnes (Agder), Peter Oliver Loew (Darmstadt),
Heinz-Helmut Lüger (Koblenz-Landau), Grażyna Łopuszańska (Gdańsk), Stefan Michael Newerkla (Wien),
Alla Pasławska (Lwów), Christoph Schatte (Poznań), Marian Szczodrowski (Gdańsk), Zenon Weigt (Łódź)*

Recenzenci / Gutachter:

Prof. Dr. Dr. h.c. Rolf Fieguth (Fribourg), Dr hab. Marek Jakubów (Lublin), Prof. dr hab. Lech Kolago (Warszawa)

Redakcja językowa / Sprachliche Redaktion

Emilia Pakalska, Dariusz Pakalski, Agnieszka Haas

Projekt okładki i stron tytułowych / Umschlag- und Titelseitengestaltung

Filip Sendal

Grafika na okładce / Graphik auf dem Umschlag

...aus der „großen Chifferschrift“ der Natur... von Hilde Fieguth

Druk za uprzejmą zgodą Autorki / Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorin

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion:

Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 51, PL-80-308 Gdańsk

E-Mail: sekger@univ.gda.pl

Skład i łamanie / DTP

PRACOWNIA

Publikację sfinansowano ze środków Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Gdańskiego / Der Band wurde aus Mitteln der Philologischen
Fakultät der Universität Gdańsk mitfinanziert

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2018

ISSN 1230-6045

ISBN 978-83-7865-771-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

Vorwort (<i>Agnieszka K. Haas</i>)	7
Joanna Godlewicz-Adamiec <i>Das Unsagbare sagen. Bilder der Natur und Naturmetapher im Liber Vitae Meritorum der Hildegard von Bingen</i>	11
Sonja Klimek <i>„So fällt die Feder mir vor Wehmuth aus der Hand“ – Verstummen und Nicht-mehr-Schreiben-Können als Topos im Klagegedicht der Frühaufklärung</i>	26
Agnieszka K. Haas <i>Zur Unverständlichkeit von Chiffren und Hieroglyphen der Natur in der Prosa der Frühromantik</i>	43
Tomasz Szybisty <i>Selbstverdammnis und verzögerte Liebeserklärung. Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Schweigen und Reden in E.T.A. Hoffmanns Erzählung Die Bergwerke zu Falun</i>	62
Andriej Kotin <i>Der Sprechende und das Unaussprechliche – Literarische Kunst als „Kampf mit der Sprache“</i>	71
Andreas Klein <i>Schreiben auf der Schwelle: Zum besonderen Charakter literarischer Beschreibungen des Unsagbaren in der Moderne</i>	84
Beate Sommerfeld <i>„Bilder, eigentlich Worte, eigentlich Evidenzen“ – Konturierungen des Unsagbaren in Friederike Mayröckers Texten zur bildenden Kunst</i>	95
Tomasz Małysek <i>Das Unaussprechliche in Sibylle Lewitscharoffs Roman Das Pfingstwunder</i>	106
Agnieszka Sowa <i>Manifestationen des Unaussprechlichen in Martin Mosebachs Roman Was davor geschah</i>	121

Ewelina Damps

Das Herbarium von Herta Müller. Über das Außersprachliche

in der Pflanzenwelt 132

Anne D. Peiter

Radioaktivität, Wahrnehmbarkeitsgrenzen und das Unausprechliche.

*Überlegungen zu epistemologischen Darstellungsproblemen in deutschen
und US-amerikanischen Science-Fiction-Texten* 144

Über Autoren und Autorinnen 157

Vorwort

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“¹ Wittgensteins markanter Satz kann bei jeder Fragestellung nach Unaussprechlichkeit des Existierenden als Ausgangs- und Bezugspunkt fungieren. Die Leistungsfähigkeit der Sprache im Denken und Erkennen wurde schon mehrfach analysiert und als problematisch erklärt. Über die Unmöglichkeit, mittels der Sprache einen *Sachverhalt angemessen* darstellen zu können, beschwerten sich nicht nur Philosophen und Literaten vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Dieses Unvermögen wurde in der Literatur viel früher zum Ausdruck gebracht. Wichtige Impulse für das moderne sprachkritische Denken gingen von den Jahren um 1800 aus.

Mit dem Unaussprechlichen könnte man in erster Linie das Göttliche konnotieren. Das Unvermögen, ein transzendentes Wesen in Worte zu fassen, wird vor allem in der mittelalterlichen Mystik zum Ausdruck gebracht. Die paradoxen Versuche, das Unsagbare zu sagen, aber auch das Undenkbare zu denken und das Ungegenständliche zum Objekt zu machen, gehören zum Wesen der Mystik. In ihrem Beitrag zeigt Joanna Godlewicz-Adamiec, wie die mittelalterlichen Mystiker eine Methode finden, mit dem Unaussprechlichen umzugehen. Das Konzept, über das Unsagbare bildhaft oder allegorisch zu sprechen oder darauf mit Schweigen zu reagieren, wird in vielen Versionen in den nächsten Epochen fortgesetzt. Das Unaussprechliche wird zum Sagbaren, das nicht nur das bedeutet, worüber man sprechen kann oder darf, sondern auch das, was sich der Sprache entzieht – aus metaphysischen, pragmatischen oder semantischen Gründen – und was in Allegorien, Symbolen, Metaphern zum Tragen kommen muss.

Ohne Zweifel sind die Bemerkungen der Mystiker des Mittelalters, aber auch des 19. Jahrhunderts wie z.B. der Katharina Anna Emmerich, für das Denken und Sprechen in den nächsten Epochen nicht unwichtig. Sie hinterlassen ihre Spuren in der Literatur der Moderne und der Gegenwart, in der „transzendente Obdachlosigkeit“ zur Norm wird, wie es Andreas Klein am Beispiel der Literatur der Moderne und Tomasz Małyszczek im Roman von Sibylle Lewitscharoff zeigen.

Im Beitrag „Der Sprechende und das Unaussprechliche – Literarische Kunst als Kampf mit der Sprache“ versucht Andriej Kotin literarisches Experimentieren in der Gegenwartsliteratur unter anderem auf die Kantsche Feststellung über die menschliche Erkenntnis unmittelbar auf die Sprache zu beziehen. Die Krise der Sprache, die mit der Krise der Erkenntnis einhergeht, wird von Immanuel Kants „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) kundgetan. Damit wird dem optimistischen Glauben an die unmittelbare Erkennbarkeit der Welt ein Ende gesetzt. Das sprach- und erkenntniskritische Denken, das vor allem in Hofmannsthals „Brief des Lord Chandos an

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, URL: <http://www.blutner.de/philos/Texte/witt.html> [Zugriff am 29.10.2018].

Francis Bacon“ vorliegt und beim Wiener Kreis und Wittgenstein weiter bearbeitet wird, zeigt gewisse Parallelen zur früheren Sprach-Denken-Problematik, die weit über die Grenzen des Zeitalters der Moderne und Postmoderne hinauslaufend, ästhetische Schreibmodelle ins neue Licht rücken lässt. Kotin stellt eine These auf, dass dieses Streben, die Sprache niederzukämpfen, das „der transpersonalen (Ur-)Natur der Sprache“ entspringe, in der Literatur besonders stark zum Ausdruck gebracht werde und geht in seiner Analyse auf Manifeste der Sprachphilosophie auf, um sie mit dem literarischen Textverfahren zu konfrontieren.

Das sprachkritische Denken wurde in einer kurzen Schrift „Monolog“ von Novalis geäußert, in der sich die Sprache – wie später auch bei Ludwig Wittgenstein – als selbständiges, mit dem Menschen spielendes Wesen zeigt. Will man eben Wittgensteins Theorie des Sprachspiels zu Novalis' frühromantischen Gedanken über das Spiel der Worte und das sich im Wortspiel abbildende Spiel der Welt vergleichen, in dem ein Offenbarungsgeheimnis durch die Sprache preisgegeben wird, dann stößt man auf Konzepte, die weit über die Grenzen einer konkreten Epoche oder der Philosophie und Literatur hinauslaufen.

Die unverständlichen Chiffren und Hieroglyphen der Natur, von denen Novalis, Tieck oder Wackenroder schreiben, lassen sich paradoxerweise mit schlichten rhetorischen Figuren und im Topos vom Buch der Natur ausdrücken.

Das Motiv der schweigenden und doch mit dem Menschen kommunizierenden Natur ist auch in der Literatur der Gegenwart vorhanden. Im Beitrag von Ewelina Damps werden Pflanzenmotive und die Interpretation ihrer Symbolik im politischen Kontext dargestellt.

Das Spiel der Sprache, das von Novalis zum Manifest der romantischen Sprachkrise gemacht wurde, zeigt die Abhängigkeit der Logik des Denkens von der Logik der Sprache, die sich als System durch eine gewisse Autonomie der Welt gegenüber kennzeichnet. Es ist nicht wegzuleugnen, dass jene „Logik der Sprache“, die sich zugleich als sich verselbständigende Macht erweist, mit Erkenntnissen religiöser, mystischer, psychologischer, aber auch wissenschaftlicher und künstlerischer Art verbunden ist. Will man Wittgensteins Spracherkenntnis in jenen Kontext stellen, dann gelangt man eben zu den Erkenntnissen der Mystik, in der das von ihm postulierte Schweigen gegenüber dem Unausprechlichen zu ihren bedeutendsten Haltungen gehört, die jedoch paradoxerweise im mystischen Sprechen über das Unausprechliche münden müssen.

Das Schweigen, Verstummen, Stillsein sind aber nicht nur mit einem religiösen Erlebnis verbunden. In ihrem Beitrag „So fällt die Feder mir vor Wehmuth aus der Hand“ – Verstummen und Nicht-mehr-Schreiben-Können als Topos im Klagegedicht der Frühaufklärung“ zeigt Sonja Klimek, dass die Trauer nicht nur sprachlos macht, sondern auch zur poetischen Invention führt, die dieses existentielle Thema berühren will.

In „Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaus“ bezeichnete Wilhelm von Humboldt die Sprache als etwas, was den Menschen fremd ist. Das Wort sei „nicht Abdruck des Gegenstandes an sich, sondern des von diesem in der Seele erzeugten Bildes“. ² Diese später von Ernst Cassirer zitierte Passage wird als Beispiel der Sprachauffassung angeführt, in der die

² Wilhelm von Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus, in: ders., Werke in fünf Bänden, herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1979, Bd. 3, S. 223.

Beziehung zwischen dem außersprachlichen Sachverhalt und der Sprache selbst verschwindet. Der Mensch scheint, sich in einer Sprachwelt eingekapselt zu haben.³

Andere Formen des Ausdrucks und andere Deutungsperspektiven werden von Beate Sommerfeld im Rückgriff auf die antike Tradition der Ekphrasis gezeigt. Die ursprüngliche Kunstwerkbeschreibung in der schönen Literatur gewinnt in den Texten von Friederike Mayröcker, auf die sich die Autorin fokussiert, die Funktion der Grenzerweiterung der Sprache ins Feld des Unsagbaren. Die visualisierenden Eigenschaften und Möglichkeiten der Sprache werden geprüft, und die Ekphrasis als Mittel begriffen, außersprachliche Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen.

Wege der Wirklichkeitserkenntnis hat auch Agnieszka Sowa zum Gegenstand ihrer Untersuchung des Romans „Was davor geschah“ von Martin Mosebach gemacht. Die Reflexionen des Erzählers über die Bedingtheiten der sprachlichen Vermittlung einer Geschichte werden hier mit Bildern als Bereichen des Unaussprechlichen konfrontiert. Das Problem der begrenzten Erkenntnismöglichkeit mittels der Sprache erscheint wiederum in einem anderen Licht.

Unerwartete Interpretationsspielräume bietet der Beitrag von Anne D. Peiter. Im Kontext der militärtechnischen Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weist die Autorin auf die Verharmlosung des Problems der Radioaktivität in den damaligen Science-Fiction-Texten Westdeutschlands und der USA hin. Die Angst vor der empirischen, wortgewaltigen Erfahrung des atomaren Holocaust führt in der Literatur die Zurückgewinnung der Sinneswahrnehmungen herbei, was zugleich einen anderen Weg zu etwas wie einer „Sagbarkeit“ eröffnet.

Der nächste Autor des Bandes, Tomasz Szybisty, greift in seiner Interpretation von E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“ das Thema der Relation zwischen Schweigen und Reden auf. Über die weitläufigen psychoanalytischen Deutungen des Textes wird hier hinweggegangen, der Fall Elis Fröbom bedeutet eher – so Szybisty – eine Auseinandersetzung des Dichters mit der romantischen Verklärung der unterirdischen, und zugleich auch tiefenpsychologischen Bereichen. Den Mittelpunkt des Interesses bildet vor allen Dingen das Spiel zwischen dem Ausgesprochenen und dem Ungesagten bzw. Unsagbaren.

Jenen sprachkritischen Theorien, auf die sich viele Autoren des vorliegenden Bandes berufen, scheint die Überzeugung zugrunde zu liegen, dass sich die Wirklichkeit, wenn aus verschiedenen Gründen, der Sprache nach und nach entzieht, aber in der literarischen Bearbeitung eine neue Qualität bekommt. Seit der Moderne und Postmoderne, die sich durch ihre sprachtheoretischen Erwägungen am deutlichsten kennzeichnen, ist jene Erkenntnis beinahe zur unbezweifelbaren Wahrheit geworden, die trotzdem die literarische Tätigkeit nicht unterbindet.

Im vorliegenden Band wird aus interdisziplinärer Perspektive erkundet, wo und wie diese Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, zwischen Sprechen und Erkennen läuft. Ist das etwa (Un)möglichkeit der Welt- und Selbsterkenntnis oder Unzulänglichkeit der Sprache, die diese (Un)kenntnis der Wahrheit nur ausdrückt?

Der Band enthält Analysen und Interpretationen ausgewählter Werke solcher Schriftsteller und Dichter wie B.H. Brockes, Novalis, F. Hölderlin, W.H. Wackenroder, E.T.A. Hoffmann,

³ Barend van Heusden, Cassirers Ariadnefaden – Anthropologie und Semiotik, in: Hans Jörg Sandkühler, Detlev Pätzold, Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers, Stuttgart 2003, S. 122.

G. Trakl, H. von Hofmannsthal, R.M. Rilke, R. Musil, G. Eich, G. Anders, F. Mayröcker, S. Lewitscharoff, M. Mosebach, Herta Müller. Die Autoren befassen sich auch mit Texten der mittelalterlichen Mystik (Hildegard von Bingen), mit der Klagedichtung weniger bekannter Dichterinnen der Aufklärung (Christiana Mariana Ziegler, Margaretha Susanna von Kuntsch), und analysieren sogar das Motiv des „Unaussprechlichen“ in der Science-Fiction-Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wo das Thema der nuklearen Bedrohung aufgegriffen wird. In einigen Beiträgen des Bandes wird auch auf philosophische (I. Kant, F.W.J. Schelling, J.G. Fichte, F. Nietzsche) bzw. literaturtheoretische Texte (H. Blumenberg, W. Kayser, G. Genette, M. Foucault, R. Barthes) Bezug genommen.

Die Herausgeberin des vorliegenden Bandes hegt die Hoffnung, dass für den Leser in den folgenden Beiträgen viele neue Anregungen zum weiteren Nachdenken über Gestalten des Unaussprechlichen zu finden sind.

Agnieszka K. Haas

Gdańsk 2018, Nr. 38

Joanna Godlewicz-Adamiec

Uniwersytet Warszawski / Universität Warschau

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.01>

Das Unsagbare sagen. Bilder der Natur und Naturmetapher im *Liber Vitae Meritorum* der Hildegard von Bingen

Die Mystik versucht das Unsagbare zu sagen, das Udenkbare zu denken, das Ungegenständliche zum Objekt zu machen. Im Beitrag wird ein Versuch unternommen, zu analysieren, wie in „*Liber Vitae Meritorum*“ – einem Werk der sogenannten Visionstrilogie der Hildegard von Bingen – das Unsagbare mit Hilfe von Bildern der Natur und Naturmetaphern formuliert wurde. Insbesondere geraten dabei Tierdarstellungen, die in der Tradition der Tugenden und Laster zur Darstellung gelangen, als Deutungsinstrument des literarischen Textes in den Blick.

Schlüsselwörter: Mystik, Mittelalter, Tugenden und Laster, Tierdarstellungen

Expressing the Inexpressible. The Image of Nature and the Metaphor of Nature in Hildegard of Bingen's *Liber Vitae Meritorum*. Mysticism inevitably seeks to express that which is essentially inexpressible and to conceive what is essentially inconceivable (which, incidentally, is one and the same verb in German), to make the object of attention what is essentially elusive and intangible. The article attempts to explain how the inexpressible is conveyed through images and metaphors of nature in “*Liber Vitae Meritorum*”, a work which is a part of Hildegard's so-called visionary trilogy. The focal points are presentations of animals connected with the tradition of presenting virtues and vices serving as an instrument of literary analysis.

Keywords: mysticism, Middle Ages, virtues and vices, presentation of animals

Die Mystik versucht das Unsagbare zu sagen, das Udenkbare zu denken, das Ungegenständliche zum Objekt zu machen.¹ Da mystische Erfahrung eine persönliche Erfahrung und der Gegenstand Gott sprachlich nicht kommensurabel ist, weil er jede Möglichkeit überragt, ihn in menschlichen Kategorien auszudrücken,² steht die Gemeinschaft eher in der Funktion des Empfangens, Annehmens und Lernens. Infolge dessen gehört es zu den Eigenarten jeder Form von Mystik, dass das, was unsagbar ist und nur bildlich geschaut werden kann,

¹ Christian Steineck, *Grundstrukturen mystischen Denkens*, Würzburg 2000, S. 17.

² Alois M. Haas, *Die Verständlichkeit mystischer Erfahrung*, in: Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin (Hrsg.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübingen 2000, S. 18–19. Dem Thema der Inkommensurabilität der Sprache in der Mystik des Mittelalters galt zuletzt ein gemeinsam mit Dr. habil. Paweł Piszczatowski konzipiertes Panel während des 17. Symposiums des Mediävistenverbandes an der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn.

dem einzelnen und nicht der Masse gehört.³ In den mystischen Texten sollte das intensive religiöse Erleben, neben den diversen und komplexen Sprachstrategien, durch konkrete Wort-Neubildungen erlebbar oder zumindest nachvollziehbar werden, wie etwa die Erforschung der Werke von Meister Eckhart und des Textes „Das Fließende Licht der Gottheit“ von Mechthild von Magdeburg zeigt.⁴ Dort, wo der Mensch erkennt, dass Sprache zur Beschreibung der Gotteserfahrung nicht genügt, da alle Bilder und körperlichen Vergleiche durch ihre Aufhebung oder Negation gesprengt werden, beginnt – wie es Fenten formuliert – das Erkennen der Unsagbarkeit der Erfahrung.⁵ Das paradoxe Sprechen der Mystik resultiert daraus, dass Sprache als unzulänglich empfunden wird, um das Unsagbare zu sagen und den Unnennbaren zu nennen. Die Mystik verbindet sich sowohl mit einer für sie charakteristischen Ausdrucksweise, als auch mit Schweigen.⁶ Jeder Versuch einer Interaktion zwischen diesseitiger Immanenz und metaphysischer Transzendenz schließt die Unmittelbarkeit der Transzendenz ein.⁷ Die Geschichte mystischen Sprechens kann jedenfalls als die Geschichte eines Experimentierens begriffen werden, das die Versuche einer Annäherung an das Unfassbare und die Akte des Verzichts darauf umfasst. Überzeugend klingt die These von Kurt Ruh, dass von der Sondersprache mystischer Texte gesprochen werden kann, die als Gestaltwerdung mystischer Inhalte zu verstehen ist. Gedacht wird dabei an die Bildsprache, die das Unsagbare oder schwer Sagbare zu vermitteln sucht, an Stilmittel wie Apophase, Antithese, Steigerung, Hyperbel, Paradox und Tautologie, die erst in spezifischer Häufung und Anwendung Aussagekraft für die Sprache der Mystik gewinnen.⁸

Zu den Hauptzügen der mystischen Sprache gehören Vergeistigung und Bildlichkeit.⁹ In der Sprache der Mystik liegen Bild und Abstraktion nah beisammen, da sie beide auf das Unsagbare gerichtet sind.¹⁰ Die göttliche Erfahrung wird, wenn sie sprachlich nicht erfasst werden soll (oder kann), um mittelbar zu werden, in Bilder sinnlicher Wahrnehmung transponiert. Bilder können auch im Hinblick auf das unsagbare Ziel, d.h. die Erfahrung

³ Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit. Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen*, Berlin 1969, S. 21.

⁴ Vgl. Klaus von Heusinger, Sabine von Heusinger, *Aus der lateinischen Fachsprache zur deutschen Mystik. Der lange Weg der Suffixe -ung und -heit*, in: Jürg Niederhauser, Kirsten Adamzik (Hrsg.), *Wissenschaftssprache und Umgangssprache*, Frankfurt a.M. 1999, S. 59–79.

⁵ Sandra Fenten, *Mystik und Körperlichkeit: eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften*, Würzburg 2007, S. 127.

⁶ Sonja Neef, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens „De feesten van angst en pijn“*, Amsterdam 2000, S. 179.

⁷ Sebastian Neumeister, *Die Sprache als Weg in die Transzendenz*, in: Peter Strohschneider (Hrsg.), *Literarische und religiöse Kommunikation im Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin, New York 2009, S. 930.

⁸ Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. 1: *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, München 2001, S. 21.

⁹ Herbert Kunisch, *Spätes Mittelalter (1250–1500)*, in: Friedrich Maurer, Heinz Rupp (Hrsg.), *Deutsche Wortgeschichte*, Bd. 1, Berlin, New York 1974, S. 305. Vgl. dazu Alois M. Haas, *Unsichtbares sichtbar machen – christlich-mystische Bildtheorie*, in: ders., *Mystik im Kontext*, München 2004, S. 105–123.

¹⁰ Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993, S. 283.

Gottes, verwendet werden.¹¹ Sie können in der Mystik als das einzige Medium des Bekundens von Gefühlen betrachtet werden, gleichzeitig bilden und markieren sie die Grenze menschlicher Perzeptionsfähigkeit.¹² Martin Kersting ist sogar überzeugt, dass das Bilddenken eine zentrale Frage jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit der deutschen Mystik bildet, wobei es um die sprachliche und/oder bildkünstlerische Umsetzung des visionär Geschauten oder spekulativ Erfahrenen geht.¹³

Die Relationen zwischen Bildhaftigkeit und der mystischen Sprache sind jedenfalls grundlegend und komplex. Während Margarethe Ebner ihr Gesicht erst durch die Anregung durch ein Bild empfängt und ein ähnlicher Umgang mit Bildern im Beten Heinrich Seuses zu erkennen ist, sind Hildegards Visionen nach ihrem Erlebnis illustriert worden.¹⁴ Das Werk „Liber Vitae Meritorum“, von dem keine illustrierten Handschriften bekannt sind, bildet im Schaffen Hildegards eine Ausnahme. Inhaltlich lassen sich gewisse Parallelen mit „Scivias“ aufweisen. Während das Werk „Scivias“ sich grundlegend mit der Frage auseinandersetzt, wie Menschen ihr Leben am besten leben, um die Himmelsstadt zu erreichen, kann dieses zweite Buch Hildegards als weitere und tiefere Erforschung dieser Thematik betrachtet werden. Das Werk „Liber Vitae Meritorum“ weist allgemein, eine ähnliche Struktur und Methode auf wie diejenigen von „Scivias“. Statt einer Serie von unverbundenen Visionen besteht jedoch dieses Buch aus sechs Visionen, die allesamt Variationen ein- und desselben Themas bilden.¹⁵ Im folgenden Beitrag wird ein Versuch der Analyse unternommen, wie in „Liber Vitae Meritorum“ – einem Werk der sogenannten Visionstrilogie der Hildegard von Bingen – das Unsagbare mit Hilfe von Bildern der Natur und Naturmetaphern dargestellt wurde. Insbesondere geraten dabei Tierdarstellungen, die in der Tradition der Tugenden und Laster zur Darstellung gelangen als Deutungsinstrument des literarischen Textes in den Blick. Im umfassenden literarischen Werk Hildegards von Bingen, einer der prominentesten und einflussreichen Dichterinnen und mystischen Autorinnen, gehören Gedanke, Wort und Bild eng zusammen. Sie hat vermutlich die Mal- und Schreivarbeiten zu ihren Schriften selbst angeleitet, denn die Übereinstimmung zwischen Darstellung und Text ist auffällig.¹⁶ Bei einigen gelehrten Verfassern wie Hildegard von Bingen und Otto von Freising ist anzunehmen, dass sie selbst Angaben zur Illustrierung ihrer Werke machten.¹⁷ Im Bereich der Visionsliteratur bleiben jedoch die graphischen Transformationen ihrer Erscheinungen vorerst singulär, da von der anderen bedeutenden Mystikerin des Benediktinerordens, Elisabeth von Schönau, keine

¹¹ Sandra Fenten, *Mystik und Körperlichkeit*, S. 127.

¹² Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung. Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Bd. 1, Marburg 1960, S. 16.

¹³ Martin Kersting, *Text und Bild im Werk Heinrich Seuses. Untersuchungen zu den illustrierten Handschriften der Exemplars. Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Dr. phil., vorgelegt dem Fachbereich 13 der Johannes Gutenberg Universität, Mainz 1987*, S. 4.

¹⁴ Martin Kersting, *Text und Bild im Werk Heinrich Seuses*, S. 6.

¹⁵ Sabina Flanagan, *Hildegard of Bingen, 1098–1179. A Visionary Life*, London, New York 1998, S. 50–51.

¹⁶ Elisabeth Schraut, Claudia Opitz, *Frauen und Kunst im Mittelalter*, Ludwigshafen/Rh. 1984, S. 39.

¹⁷ Wolfgang Stammer, *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, Berlin 1962, S. 137.

bildkünstlerischen Werke überliefert sind. Neue Text-Bild-Kombinationen vermochte auch die Zisterziensermystik nicht hervorzubringen, jedenfalls sind keine illustrierten Codices aus dem Umkreis der großen Frauen aus dem thüringischen Kloster Helfta (Mechthild von Magdeburg, Getrud von Helfta, Mechthild von Hackerborn) bekannt. Die Heilsenzyklopädie „Scivias“ der Hildegard von Bingen ist im deutschen Sprachraum frühester Zeuge eines mit Miniaturen versehenen Mystikerwerkes, in dem schon die prägenden Elemente später bebildeter Visionsliteratur angelegt sind.¹⁸ Die Visionsbeschreibung ist zwar keine Bildbeschreibung, so dass ein wirklicher Bildentwurf vom Illustrator jeweils erst gefunden werden muss.¹⁹ Wie der Künstler durch variable technische Kunstgriffe möglichst getreu den von der Seherin so geschilderten Eindruck wiederzugeben sucht, so verfügt er auch über Mittel, das den Sinnen nicht mehr Fassbare wenigstens anzudeuten.²⁰ Es kann jedenfalls nicht verwundern, dass solche bilderreichen, in visuellen Vorstellungen sich konstituierenden Werke wie Hildegards in ihrer Überlieferung auch zur Illustrierung des Textes Anreiz geboten haben. Während allen drei Werken Hildegards die grandiose symbolische Schau eignet, die Welt, Mensch und Gott umgreift und alles Sichtbare zum Sinn-Bild des Unsichtbaren, Göttlichen wird,²¹ wurden für zwei der drei Visionswerke, den „Scivias“ und den „Liber divinorum operum“, Bilderhandschriften geschaffen: der Rupertsberger und der Salemer „Scivias“ sowie der Luccaer „Liber divinorum operum“. Alle drei Bilderzyklen zu den Visionswerken Hildegards sollen als Rezeptionsleistungen gewertet werden. Sie stellen dann ein Stück Aneignung und Auseinandersetzung des Mittelalters mit Hildegards Schriften dar und zeigen das Bemühen um Verstehen sowie eigene Interpretationsansätze, die sich in Akzentverschiebungen und Selektion manifestieren können. Aus dem Anspruch dieser Visionen, Aufzeichnung neuer göttlicher Offenbarungen zu sein, ergibt sich eine angestrebte Eigenständigkeit gegenüber der Tradition. Die Werke „Scivias“ und „Liber divinorum operum“ und ihre Rezeption sowie Text und Bilder beleuchten und erschließen sich wechselseitig und der Gesamtsinn der Vision kommt im Bild ebenso wie im Text vollständig und eindrucklich zur Geltung.²²

Der Text des zweiten großen Visionswerk Hildegards „Liber Vitae Meritorum“ ist in drei Handschriften des 12. Jahrhunderts erhalten geblieben,²³ die möglicherweise unter den Augen Hildegards entstanden sein dürften, weitere Fassungen finden sich in Handschriften des 13. Jahrhunderts.²⁴ In sechs Visionen schaut die Mystikerin den Kampf zwischen Tugenden und Lastern: Die Laster sind personifizierte Boten des Teu-

¹⁸ Kersting, Text und Bild im Werk Heinrich Seuses, S. 5.

¹⁹ Christel Meier, Zum Verhältnis von Text und Illustration im überlieferten Werk, in: Anton Ph. Brück (Hrsg.), Hildegard von Bingen 1179–1979. Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen, Mainz 1979, S. 160.

²⁰ Maura Böckeler, Anhang: Erklärung der Bilder, in: Hildegard von Bingen: Wisse die Wege. Scivias, nach dem Urtext des Wiesbadener kleinen Hildegardiskodex, ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Maura Böckeler, mit 35 Tafeln nach den Miniaturen des Kodex, Berlin 1928, S. 454.

²¹ Sankt Hildegards Leben dem Volke erzählt, Abtei St. Hildegard Eibingen (Hrsg.), Mainz 1946, S. 47–48.

²² Christel Meier, Zum Verhältnis von Text und Illustration, S. 159–161 und 165–167.

²³ Die älteste erhaltene Handschrift ist diejenige aus Dendermonde (Dendermonde, Klosterbibliothek, Cod. 9).

²⁴ Heinrich Schipperges, Einführung, in: Hildegard von Bingen, Der Mensch in der Verantwortung, Freiburg, Basel, Wien 1997, S. 11–24, hier: S. 13.

fels, die Tugenden lassen als Lichterscheinungen nur ihre Stimmen vernehmen. Ins Zentrum stellt die Mystikerin eine Gestalt, die vom Himmel bis zu den Tiefen des Abgrunds reicht, die zu Anfang den Vater, im Verlauf des Werks aber immer mehr den Sohn Gottes symbolisiert.²⁵ Der Mensch ist in den ganzen Kosmos eingebettet und für ihn verantwortlich. Nach dem Sündenfall hat er die Aufgabe, zur Vollendung der Welt beizutragen, indem er den Kampf zwischen Gut und Böse besteht. Dieses Buch ist visionär und prophetisch, voller Zahlensymbolik und allegorischer Deutung. Interessanterweise ist keine erhaltene Abschrift illuminiert, obwohl das Thema der Tugenden und Laster eine alte Darstellungsstradition hat.²⁶ Das Werk „Psychomachia“ von Prudentius wurde vermutlich erstmals im 9. Jahrhundert illustriert. Personifizierte Tugenden und Laster treten im „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg aus dem 12. Jahrhundert auf und die dramatische Kampfschilderung wurde dort bildnerisch dargestellt. Das Thema erfreute sich speziell in der romanischen Kunst des Nordens besonderer Beliebtheit, während in Italien die ruhig mit ihren Attributen dargestellten Figuren der Tugenden vorgezogen waren. Es sind umfangreiche Bildprogramme von Lastern und Tugenden an romanischen und gotischen Kirchenfassaden und -portalen zu finden.²⁷ In Italien treten jedoch die Personifikationen der Tugenden und Laster in den bildenden Künsten viel später auf als in der Literatur. In der altchristlichen Kunst fehlen sie noch ganz und vor dem 12. Jahrhundert sind sie dort kaum nachweisbar.²⁸

Im Werk „Liber Vitae Meritorum“ wird die dramatische Handlung dargestellt: eine gewaltige Szenerie, auf der die grotesken Erscheinungen der 35 Laster zu Wort kommen, denen die 35 Tugendkräfte ihre Antwort geben.²⁹ Die mittelalterliche Literatur zu Laster- und Tugendkatalogen ist umfangreich. Nachdem Augustinus zahlreiche Parallelisierungen auf Grundlage der Siebenzahl vorgenommen hatte, beschrieb Prudentius in seinem in der Folgezeit einflussreichen Werk „Psychomachia“ einen Kampf zwischen personifizierter Tugend und Sünde im seelischen Widerstreit.³⁰ Die dem Mittelalter eigene Vorliebe für Systematisierung zeigt sich in der Aufstellung eines Stammbaumes der Tugenden und Laster. Die sieben Tugenden und sieben Todsünden werden nicht nur besprochen, sondern die von ihnen abgeleiteten Tugenden und Laster einer Betrachtung unterzogen. In ausführlicher Weise geschah dies schon im „Speculum morale“ von Vincenz von Beauvais, wo zahlreiche Tugenden und Laster und ihre gegenseitigen Beziehungen in systematischer Weise behandelt werden. Thomas von Aquino hat in seiner „Summa“ die Idee des „Specu-

²⁵ Das Werk „Liber Vitae Meritorum“ der Hildegard von Bingen ist ein Loblied auf Schöpfer und Schöpfung, und ihr Verhältnis wird – was die Bedeutung der Bildhaftigkeit, Metaphern und Vergleiche in der mystischen Sprache aufzeigt – mit der ehelichen Liebe verglichen.

²⁶ Anje Kohnle, Einleitung, kodikologische Beschreibung und Verzeichnis der Bilder, Rubriken und Initialen von Antje Kohnle (= Codices illuminati medii aevi 50), Liber Scivias / Hildegard von Bingen [Hs. Universitätsbibliothek, Cod. Sal. X 16], München 2002, S. 7–20, hier: S. 12.

²⁷ Markus Mueller, Beherrschte Zeit. Lebensorientierung und Zukunftsgestaltung durch Kalenderprognostik zwischen Antike und Neuzeit, Kassel 2009, S. 256; Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre, Straßburg 1907, S. 215.

²⁸ Hans von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, S. 217.

²⁹ Heinrich Schipperges, Hildegard von Bingen, München 2009, S. 101.

³⁰ Markus Mueller, Beherrschte Zeit, S. 256.

lum morale“ übernommen und dabei nur ein wenig die Reihenfolge der Laster verändert. Neben dieser systematischen Behandlungsweise der christlichen Tugendlehre behauptet sich im Mittelalter auch die Vorstellung von einem Kampf zwischen Tugenden und Lastern. Die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster sind sowohl in den lehrhaften Schriften der Theologen als auch in der jeweiligen Dichtkunst heimisch und bildeten innerhalb der vorwiegend didaktischen Richtung der Poesie einen festen Bestand: Bonifatius führt in einem Gedicht die einzeln redenden Tugenden und Laster ein,³¹ Theodulf schildert in einem nur als Fragment erhaltenen Dokument den Kampf der Tugenden gegen die Laster, Roswitha von Gandersheim dramatisiert das Leiden der drei heiligen Jungfrauen (Fides, Spes und Caritas), der Töchter der Sapientia und verherrlicht die im Klosterleben wichtigsten Tugenden, während in einer provenzalischen Dichtung „Boëtius“ das Bild der Tugendleiter poetisch durchgeführt wird.³²

Bei Hildegard treten die Laster in fünf Gruppen auf: die ersten sieben (Weltliebe, Ausgelassenheit, Vergnügungssucht, Herzenshärte, Feigheit, Zorn und Ausschweifung) erscheinen im ersten Buch; acht (Schlemmerei, Engherzigkeit, Gottlosigkeit, Lüge, Streitsucht, Schwermut, Maßlosigkeit, Verstocktheit) im zweiten Buch; sieben (Hochmut, Missgunst, Ruhmsucht, Ungehorsam, Unglaube, Verzweiflung, Wollust) im dritten Buch; acht (Ungeerechtigkeit, Stumpfsinn, Gottvergessenheit, Unbeständigkeit, Sorge für das Irdische, Verschlossenheit, Habsucht, Zwietracht) im vierten Buch und fünf (Spottsucht, Umherschweifen, Magische Kunst, Geiz, Weltschmerz) im fünften Buch. Hildegard von Bingen erblickt die verschiedenen Laster in leibhafter Gestaltung (sie sind personifiziert³³), ihnen antworten die Tugenden, die in der christlichen Ikonographie den ersten Rang unter den Personifikationen einnahmen, mit körperloser Stimme, eine Stimme von oben erklärt die Figuren und ihre allegorischen Attribute.³⁴ In der christlichen Ikonographie wurden die Tugenden zunächst ebenfalls gestaltlich dargestellt und waren durch Inschriften zu identifizieren, ab dem 9. Jahrhundert erhielten sie charakteristische Attribute, die nach und nach kanonisch wurden. Die Laster nehmen in der bildenden Kunst sowohl dämonische als auch menschliche Gestalt an; sie wurden zudem auch in genrehaften Alltagszenen oder in exemplarischen Episoden aus Geschichte und Mythologie veranschaulicht.³⁵

³¹ Von Bonifatius stammt eine didaktische Rätseldichtung über zehn Tugenden und zehn Laster. Vgl. Bernhard Sowinski, *Lehrhafte Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart 1971, S. 24. Noch als Bischof hat er zwanzig Rätselgedichte über Tugenden und Laster geschrieben, was als Beleg dafür gelten kann, dass er Freude am Versbau gehabt haben muss. Vgl. Lutz E. von Padberg, *Bonifatius. Missionar und Reformator*, München 2003, S. 24.

³² Hans von der Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter*, S. 214–216.

³³ Hildegard von Bingen, *Der Mensch in der Verantwortung. Das Buch der Lebensverdienste – Liber Vitae Meritorum*, nach den Quellen übersetzt und erläutert: Heinrich Schipperges, Freiburg, Basel, Wien 1997. Im Folgenden werden die Verweise auf dieses Werk mit der Single LVM, Buch-, Kapitel- und Seitennummer in Klammern vermerkt.

³⁴ Heinrich Schipperges, *Einführung*, S. 15.

³⁵ Frank Büttner, Andrea Gottdank, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.

Bei Hildegard haben etliche Laster (die Liebe zur Welt,³⁶ die Lüge,³⁷ die Streitsucht,³⁸ die Schwermut,³⁹ der Unglaube,⁴⁰ die Verzweiflung,⁴¹ der Stumpfsinn,⁴² die Sorge,⁴³ die Habsucht,⁴⁴ das Umherschweifen⁴⁵) menschliche Gestalt und weisen keine tierischen Körperteile oder Eigenschaften auf. Eine besondere Erscheinung bildet die Verstocktheit, die einem Turm glich, der in seiner Höhe ein Schutzdach trägt, in dem sich drei Fenster befinden (LVM II, 24, S. 95). Im „Liber Vitae Meritorum“ begleiten manchmal Tiere die Laster. Die Wollust hat die Gestalt einer Frau, die auf ihrer rechten Seite liegt und an der rechten Brust einen jungen Hund säugt, an der linken eine Schlange. So spitzt sie, wo sie mit der rechten Brust den Menschen die Nahrung in Weisheit reichen sollte, das Unreine voll Torheit heraus, und wo sie sich an der linken Brust mit Klugheit des Unrechts enthalten sollte, nährt sie mit der Torheit das Bittere, nichts schonend, weil sie einem jeden Ärgernis schafft, der sich ihrer Lust entgegenstellt (LVM III, 21 und 54, S. 142 und 161). Bei dem Mann sieht Hildegard einen Löwen, der sich gegen die Laster wendet, was bedeutet, dass in aller Majestät der Gotttheit die Menschheit des Erlösers wohnt (LVM II, 61, S. 116).

Im „Liber Vitae Meritorum“ sind Laster oft als Mensch-Tier-Mischwesen zu klassifizieren: Viele Laster sehen wie Tiere aus oder sind von hybridem Charakter. In der Literatur des Mittelalters lässt sich eine große Beliebtheit von Tieren beobachten, die sich aus unterschiedlichen Begebenheiten erklären lässt. Auch in der mittelalterlichen Kunst sind Tiere omnipräsent: Fast jede Kathedrale war von Tieren und Fabelwesen bevölkert, sie zieren Kapitelle, Fenster, Portale und Dachfirste und bildeten eines der häufigsten Dekorationsmotive auf Gebrauchsgegenständen und Wappen.⁴⁶ Es kann daraus gefolgert werden, dass in der feudal strukturierten Agrarkultur des Mittelalters der regelmäßige Umgang mit Tieren zum Alltag beinahe jedes Menschen gehörte.⁴⁷ Die Beobachtung von Tieren scheint auch für die Mystikerin von Relevanz zu sein: „Hildegard beobachtet gern die Tiere: das Küken, das aus dem Ei schlüpft, die Fische, die im Netz zappeln, Bienen, die Waben mit Honig füllen. In ihren späteren Schriften tauchen viele Bilder aus dem Dorfleben auf, die den staunenden kindlichen

³⁶ Die erste gesehene Gestalt, die Liebe zur Welt, sah aus wie ein Mensch, war aber schwarz wie ein Mohr und nackt (LVM I, 10, S. 30).

³⁷ Die Lüge war von dichten Finsternissen umhüllt, so dass man keine weiteren Einzelglieder sehen konnte, und man konnte dieses monströse Menschengebilde kaum von der Finsternis unterscheiden (LVM II, 11, S. 90).

³⁸ Die Streitsucht sah aus wie ein Mensch mit krausem, schwarzem Haar (LVM II, 14).

³⁹ Die Schwermut glich einem Aussätzigen (LVM II, 17, S. 93).

⁴⁰ Der Unglaube hatte die Form eines Menschen, aber keinen Kopf (LVM III, 15, S. 140).

⁴¹ Die Verzweiflung wurde von Hildegard als ein Weib erblickt, dessen Haupt nach Frauenart mit einem düsteren Schleier bedeckt war (LVM III, 18, S. 141).

⁴² Der Stumpfsinn trug ein kindliches Gesicht unter weißen Haaren (LVM IV, 4, S. 181).

⁴³ Die Sorge hatte die Gestalt eines Menschen und weißes Haar, sie stand nackt im Dunkeln (LVM IV, 13, S. 185).

⁴⁴ Die Habsucht glich bis zu den Beinen einem Weibe (LVM IV, 18, S. 187).

⁴⁵ Das Umherschweifen hatte eine männliche Gestalt (LVM V, 5, S. 223).

⁴⁶ Rüdiger Brandt, Menschen, Tiere, Irritationen: Die doppelte Zunge der Natur. Kontexte und Folgen laikaler Aneignung des 'liber naturae', in: „Das Mittelalter“ 12 (2007), S. 24–45; Sabine Obermaier, Einführung und Überblick, in: dies. (Hrsg.), Tiere und Fabelwesen im Mittelalter, Berlin 2009, S. 1–25, hier S. 20–21

⁴⁷ Sabine Obermaier, Einführung und Überblick, S. 4.

Blick auf die Natur, auf das Feuer in der Schmiede und Küche erahnen lassen“.⁴⁸ Tatsächlich kann ihre Beschreibung in der Schrift „De operatione Dei“ von der Beobachtung der Natur beweisen: „Im Körper des Menschen will die Seele ja bleiben, wie sie ihn auch nur in seinen Säften finden kann. Das verhält sich so, wie auch die Biene in ihrem Stock die Wabe mit dem Honig bildet, bald einen reineren, bald einen mehr verunreinigten“.⁴⁹ An anderer Stelle dient die Wabe zur Beschreibung des Universums: „Die Erde liegt in der Mitte des Luftraumes wie die Wabe inmitten des Honigs“.⁵⁰ Eine ähnliche Stelle hat auch die Seele im diesseitigen Ringen.⁵¹ In „Scivias“ befindet sich hingegen ein Vergleich mit Fischen: „Dann sah ich schwarze Kindlein nahe der Erde durch die Luft daherschwimmen wie Fische im Wasser“.⁵²

Für Hildegard – die Natur als Kind auf dem Dorf beobachten konnte und dann die gelehrte Äbtissin des 12. Jahrhunderts war – ist die Natur noch nicht ein methodisch abgrenzender Raum objektivierbarer Erfahrungen; „Natur“ ist eher die Bedeutungsträgerin einer ganzen Welt von Zeichen, die in Stein und Stern, mit Pflanze und Tier an den Menschen gerichtet sind.⁵³ Mit den Bildern der Welt sind alle Naturerscheinungen gemeint, aber auch das Phänomen der Kultur und der Geschichte. In beiden Bereichen erfährt Hildegard das Faszinosum im Wirken Gottes. Auf diese Weise erlebt und beschreibt sie unterschiedliche Erscheinungen: das Feuer und das Wasser, Wolken und Ströme, die Sterne und Stürme, den Mond und die Nacht, einen Quell und eine Wiese und die lebensfrische Grünkraft.⁵⁴ Die Tierkunde (sogar in der Enzyklopädik) war im Mittelalter kein Selbstzweck, sondern stand noch ganz im Dienst der Theologie, und tierkundliches Wissen bedeutete vor allem Buchwissen, angelesenes Wissen.⁵⁵ Nicht zu verkennen ist die Aneignung von Quellen der Erzähltradition. Zum Grundkanon mittelalterlicher schulischer Kenntnisse gehörten sowohl die Fabelsammlungen, in denen fiktive Begebenheiten narrativ gestaltet werden, als auch der „Physiologus“,⁵⁶ der aus Berichten über reale Tiereigenschaften besteht, die allegorisch

⁴⁸ Charlotte Kerner, „Alle Schönheit des Himmels“. Die Lebensgeschichte der Hildegard von Bingen, Weinheim u. Basel 1998, S. 20.

⁴⁹ Hildegard von Bingen, Welt und Mensch. Das Buch „De operatione Dei“, aus dem Genter Kodex übersetzt und erläutert von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965, S. 100.

⁵⁰ Ebd., S. 138.

⁵¹ Ebd.

⁵² Dies., Wisse die Wege. Scivias, nach dem Originaltext des illuminierten Rupertsberger Kodex, ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Maura Böckeler, Salzburg 1954, S. 159.

⁵³ Heinrich Schipperges, Hildegard von Bingen, S. 65.

⁵⁴ Ebd., S. 58. In der zweiten Vision von „De operatione Dei“ werden Winde mit Tieren zusammengestellt: „Und so wie der Bär im Zorn brummt und in seiner Natur böse ist, so bereitet auch jener Wind manchmal durch sein Murren Erschütterungen, Getöse und Gefahren in seinen Stürmen“ (Hildegard von Bingen, De operatione Dei, S. 51). Die Eigenschaften der Tiere werden in weiteren Passagen des Werkes erklärt: „Denn auch der Mensch im wechselnden Glück der irdischen Dinge verhält sich angesichts des göttlichen Strafgerichts wie ein Bär in seinem körperlichen Schmerz. Er erlaubt dem Menschen nicht, nach seinen Gelüsten auszubrechen, zwingt ihn vielmehr zu innerer Demut und läßt ihn so auf rechtem Wege wandeln, indem er wie ein Lamm Geduld übt, und läßt ihn das Böse meiden, indem er sich klug verhält wie eine Schlange“ (ebd., S. 52).

⁵⁵ Sabine Obermaier, Einführung und Überblick, S. 13.

⁵⁶ Die Beschreibung im „Physiologus“ stützt sich offensichtlich nicht auf eigene empirische Beobachtung, sondern ist vermittelt durch Autoritäten. Charakteristisch für die in der Tradition des „Physiologus“ stehende Tierallegorese ist es auch, dass ein und dasselbe Tier sowohl in bonam partem als auch in malam partem ausgelegt

gedeutet werden können und der Vorstellung entsprechen, dass die Natur von Gott geschaffen wurde. Die Tiereigenschaften im „Physiologus“ lassen sich mithin als eine Welt von Zeichen auffassen, die im Sinne der christlichen Lehre als göttliche Offenbarung zu deuten sind. Die mittelalterliche Literaturwelt verfügte über zahlreiche Versionen dieses Werkes in Prosa- und in Versform. Der „Physiologus“ wurde immer wieder bearbeitet, in manchen mittelhochdeutschen Erzählungen wurden die aus ihm entlehnten Elemente verselbständigt.⁵⁷ Die Kapitel des „Physiologus“ sind nach einem einheitlichen Muster gebaut (dem einleitenden Bibelzitat folgt die Beschreibung der natürlichen Eigenschaften des Tieres, die sodann einer theologischen Auslegung unterzogen sind).⁵⁸ Der „Physiologus“, die Bestiarien,⁵⁹ die Enzyklopädien,⁶⁰ sowie die Fabelbücher und Tierepen waren von Anfang an sehr reich illustriert. Die Tiere erscheinen im Mittelalter stets anthropomorphisiert, sie repräsentieren bestimmte Menschentypen. Die Tierwelt dient als Spiegel der menschlichen Gesellschaft.⁶¹

Im „Liber Vitae Meritorum“ gleichen einige Gestalten der Tugenden unterschiedlichen Tieren.⁶² Eine enge Verbindung zwischen Tieren und Menschen beweisen schon Äsops Geschichten, in denen meist Tiere die Hauptrolle spielen und die mit einer moralischen Bemerkung schließen. Die Figuren der äsopschen Fabeln sind meist anthropomorphisierte Tiere, und zwar solche, die dem mittelalterlichen Publikum bekannt waren (abgesehen vom Löwen, dem eine besondere Stelle zukommt).⁶³ Tiere sind im Mittelalter auch mit Vorstellungen der Laster verbunden. Sie finden sich als stellvertretende Personifikationen der Laster in Illuminationen des 13. Jahrhunderts, den Gipfel ihrer Popularität erleben sie jedoch als Emblem-, Reit- und Zugtiere der Sünden erst in den Darstellungen des 15. Jahrhunderts.⁶⁴

werden. Umstritten bleibt, ob das Mittelalter die Naturberichte des „Physiologus“ für wahr hielt und welcher Wahrheitsbegriff angemessen ist (Sabine Obermaier, Einführung und Überblick, S. 12). Der aus dem 2. Jahrhundert stammende „Physiologus“ ist die Quelle aller mittelalterlichen Bestiarien. Es existierten viele Bearbeitungen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts in lateinischer Sprache, illustrierte Handschriften sind im 8./9. Jahrhundert zu finden.

⁵⁷ Maryvonne Hagby, man hat unsfur die warheit...geseit. Die Stickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer 'narrations' des 12. und 13. Jahrhunderts, Münster, New York, Berlin 2001, S. 25–26.

⁵⁸ Sabine Obermaier, Einführung und Überblick, S. 11.

⁵⁹ Cornelia Lund beweist, dass mittelalterliche Bestiarien nicht allein aus Text bestehen – die Schrift wird zumeist von illustrierenden Bildern begleitet. Vgl. Cornelia Lund, Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarien, in: Gisela Febel, Georg Maag (Hrsg.), Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne, Tübingen 1997, S. 62–74.

⁶⁰ Nahezu im gesamten enzyklopädischen Schrifttum vom 12. bis zum 14. Jahrhundert finden sich Verzeichnisse von Wundervölkern. Vgl. Rudolf Simek, Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 45.

⁶¹ Sabine Obermaier, Einführung und Überblick, S. 18–21.

⁶² Im Mittelalter waren auch die Transformationen der Menschen in Tiere von Bedeutung. Vgl. Udo Friedrich, Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Göttingen 2009.

⁶³ Romy Günthart, 'Virtus est ratio': Natur und Naturkunde in der spätmittelalterlichen Fabelsammlung 'Speculum sapientiae' und ihren deutschen Übertragungen, in: Natur im Mittelalter. Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen. Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes Marburg, 14.–17. März 2001, hrsg. von Peter Dilg, Berlin 2003, S. 373–385, hier: S. 374.

⁶⁴ Markus Mueller, Beherrschte Zeit. Lebensorientierung und Zukunftsgestaltung durch Kalenderprognostik zwischen Antike und Neuzeit, Kassel 2009, S. 256–257.

Tiere symbolisierten im Mittelalter Tugenden und Laster. So galten Adler, Hirsch und Schlange als Tugendsymbole, und Adler, Affe und Hase fungierten als Lastersymbole. Teufels- und Dämonensymbole waren Affen, Drachen, Löwen, Schlangen und Zentauren. Tiere wurden auch mit den Sieben Todsünden assoziiert: mit dem Hochmut Löwe, Pfau, Adler und Pferd; mit dem Neid Hund, Schlange, Drache und Bär; mit der Trägheit Esel, Affe und Sau; mit der Völlerei Bär, Hund und Schwein; mit der Lüsternheit Ziege, Bär, Skorpion; mit der Habgier der Wolf und mit dem Zorn der Leopard.⁶⁵ Im „*Liber Vitae Meritorum*“ ist die freche Ausgelassenheit dargestellt wie ein Hund, der zu streunen pflegt, der auf den Hinterpfoten steht und dessen Schwanz hin- und her wedelt (LVM I, 2, S. 31): „Wenn die Menschen die Welt lieben und ihr verhaftet sind, dann zeigt sich das Streben meistens auch in ihrer äußeren Haltung. Das ist so wie bei einem Hund, der zu streunen pflegt, weil der Mensch in seiner Leichtfertigkeit jedem Gefallen und Vergnügen nachläuft, um dabei viele Leute zu fangen und zu täuschen gleich einem Hund, der nach allem schnappt“ (LVM I, 81, S. 59). Die Schlemmerei sieht aus wie eine Schlange, die sich auf ihrem Rücken in der Finsternis wälzt (LVM II, 3, S. 87), was darauf hinweist, dass der Teufel, „diese alte Schlange“, in der Finsternis seiner Schlechtigkeit den Menschen überredet, von der Sehnsucht nach höheren Werten zum Irdischen herabzusteigen (LVM II, 49, S. 106). Die Engherzigkeit gleicht einem Leoparden (LVM II, 5, S. 89), da sie sich wie eine Leopardin verhält, weil alle ihre Werke engherzig bleiben, ein wildes Tier in seiner zweifachen Natur nachahmend (LVM II, 51, S. 107). Die Verschlossenheit sieht aus wie ein Büffel, weil dieses Laster die Menschen hart und rau in ihrem Verhalten macht (LVM IV, 15 und 43, S. 186 und 201). Die Maßlosigkeit ähnelt einem Wolf, der mit gekreuzten Beinen lauert, um alles, was er zu fassen bekommt, an sich zu reißen, weil sie in der Heftigkeit der Hinterlist ohne jedes Maß ist (LVM II, 20 und 58, S. 94 und 113). Die Laster im „*Liber Vitae Meritorum*“ haben keine für Laster typischen Gestalten, sie weisen bestimmte Eigenschaften der Tiere auf, die symbolisch erklärt werden. Es erscheinen dabei auch Tiere, die in der mittelalterlichen Tradition mit den Sieben Todsünden assoziiert werden.

Eine breite Gruppe der Erscheinungen im „*Liber Vitae Meritorum*“ bilden Hybriden, d.h. Mischwesen bzw. Mischungen des Menschlichen und Animalischen, also die Gestalten, die unterschiedliche tierische Merkmale von symbolischer oder metaphorischer Bedeutung aufweisen. Metaphern sind keine Abbilder der Wirklichkeit und als Medium des Selbst- und Naturverständnisses sind Vehikel spezifischer Beziehungs- und Bedeutungsstiftung im Umgang mit Natur.⁶⁶ Etliche Gestalten besitzen Eigenschaften von einem Menschen und einem Tier zugleich. Die Missgunst trägt anstatt der Hände die Klauen eines Bären, denn obschon der Mensch in seiner Gesinnung Gott kennt, beurteilt er doch seinen Mitmenschen in seinen Entscheidungen oftmals nicht nach Gottes Gebot, sondern wie es die Missgunst ihm eingibt (LVM III, 6 und 43, S. 135 und 152). Der Weltschmerz hat Nägel wie Rabenkrallen, da all seine Taten hochmütig herausragen und sich in schmachvoller Schwärze wild

⁶⁵ Anette Pelizaeus, Greif, Löwe und Drache. Die Tierdarstellungen am Mainzer Dom – Provenienz und Nachfolge, in: *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin, New York 2009, S. 181–200, hier: S. 181–182.

⁶⁶ Wilhelm Trampe, Enthüllung und Verhüllung zugleich, „*Ars Semeiotica*“, vol. 30 (2007), no. 3–4, Tübingen, S. 199–204, hier: S. 201.

und gefräßig zeigen (LVM V, 14 und 47, S. 227 und 245). Füße und Hände der Ruhmsucht gleichen hingegen Beinen und Füßen eines Kranichs, weil sie ihre eitlen Einsichten gleichsam mit ihren Beinen, nach den Vorstellungen des Teufels richtet und ihre Spuren auf die Unbeständigkeit legt (LVM III, 9 und 46, S. 136 und 154). Die Unbeständigkeit hat Hände wie die Vorderpfoten eines Affen, weil all ihr Tun eher der überheblichen Torheit als einer wahren Klugheit gleicht. Sie hat Füße wie ein Habicht, der entschieden schreitet und seinem eigenen Weg folgt (LVM IV, 10 und 41, S. 184 und 199). Die Spottsucht hat von den Hüften abwärts die Form eines Krebses, denn so, wie ein Krebs vom Kopf abwärts gestaltet ist, fallen Spötter in ihrer Unenthaltbarkeit immer tiefer und wenden sich weiteren Maßlosigkeiten zu, indem sie beim Lob verweilen und bei Tadel rückwärtsschwanken, um so den schlechten Anfang mit einem schlimmen Ende zu verbinden (LVM V, 2 und 37, S. 222 und 236).

Einige Gestalten erscheinen als komplexe Wesen, die Eigenschaften sowohl von Menschen als auch von vielen Tieren aufweisen. Es fallen solche Laster auf, die den Kopf eines Tieres haben. Der Ungehorsam hat den Kopf einer Schlange, wie nämlich ihre Absicht gemäß der Absicht der alten Schlange von Anfang an war. Der Ungehorsam überredet auch den Menschen, gegen Gottes Willen zu handeln. Die Brust dieser allegorischen Gestalt ist gefiedert wie die Brust einer Möwe. Der Ungehorsam lässt mit seinem Wissen die Menschen sich in ihrem Eigensinn zu stolz erheben. Seine Beine und Füße sind dargestellt wie die einer Viper bzw. gleichen denen einer Schlange, weil sie ihre Schritte auf die Absicht der Lüste der Menschen haftet, um diese von der glückseligen Unterwerfung abzuhalten. Rücken, Schwanz und der restliche Körper gleichen einem Krebs, weil sie in aufdringlicher Kühnheit nach vorne, bald wieder in täuschender Hinterlist zurücktreten (LVM III, 12 und 47, S. 138 und 155). Die Ungerechtigkeit hat den Kopf eines jungen Hirsches, weil sich die Gesinnungen der ungerechten Menschen in den Sprüngen der Verkehrtheit zeigen, indem sie sich über die Voraussicht und Einsicht der Guten hinwegsetzen. Sie trägt den Schwanz eines Bären, weil alle Künste ihres Lebenswandels in der Unbeständigkeit des Leichtsinns und im Brummen der Bosheit ausgeführt werden, indem sie allem Widerstand leisten und allem den Kampf ansagen wollen. Der übrige Körper gleicht einem Schwein, weil sich die Menschen, die Unbilliges treiben, im Kot dieses Lasters wälzen und in seinem Dreck liegen (LVM IV, 1 und 34, S. 180 und 194–195). Der Kopf der Gottvergessenheit sieht wie der Kopf einer Sterneidechse aus, während der übrige Leib dem Körper einer gewöhnlichen Eidechse gleicht, weil jene Menschen, die diesem Laster anhängen, in ihrem Wollen widerspenstig sind. Alle ihre Werke stellen sie Gott trotzig entgegen, so dass ihre Handlungen zum Verderb und Maßlosigkeit verkehren. Dieses Laster erschreckt sie in Gemeinschaft mit dem Neid und mit der Ungläubigkeit so sehr, dass sie manchmal nicht mehr wissen, was sie tun sollen (LVM IV, 7 und 39, S. 183 und 197–198). Die Zwietracht hat ein Leopardenhaupt, während der übrige Körper einem Skorpion gleicht, da alles Wollen der verkehrten Menschen sie in eine zweifache Verrücktheit führt (LVM IV, 21 und 48, S. 189 und 205). Die magische Kunst hat den Kopf eines Wolfs und den Schweif eines Löwen, während der übrige Körper einem Hund gleicht, weil Menschen, die diesem Laster verfallen sind, all das, was sie wissen wollen, mit Hilfe diabolischer Blendwerke in der Natur zu erforschen suchen und so ihre Seelen dem Teufel übergeben, der sie wie Wolf das Lamm verschlingt (LVM V, 8 und 41, S. 224 und 240).

Laster haben im „Liber Vitae Meritorum“ unterschiedliche Körperteile von Tieren – manchmal überwiegt in ihnen das Tierische, manchmal sind das nur kleine Körperteile. Die Feigheit hat zwar den Kopf eines Menschen, das linke Ohr sieht aber aus wie das eines Hasen und ist so groß, dass es das gesamte Haupt überdeckt, denn die törichten Menschen halten sich in ihrer Torheit für rechtschaffene Leute. Daher lieben sie den Müßiggang und eifern nicht für das Gute, sondern leihen vielmehr ihr Ohr dem schlechten Gerede. Der übrige Leib gleicht dem Körper eines Wurms, eines knochenlosen Weichtieres, das in seinem Schlupfwinkel eingeschlossen liegt wie ein in Tüchern gewickelter Säugling, was bedeutet, dass dieses Laster die feigen Menschen dazu bringt, das Vertrauen, das sie auf die Hilfe Gottes und die Unterstützung ihrer Mitmenschen setzen sollen, eher in den Schmutz ihrer Lust, wie ein unreiner Wurm, ziehen, und dass sie sich mehr auf die Haltlosigkeit ihres Fleisches stützen als auf die göttliche Kraft (LVM I, 18 und 84, S. 34 und 61–62). Der Mund des Zorns gleicht einem Skorpion, da der grimmige Mord wie ein Stich eines tödlichen Giftes ist. Die Hände der Erscheinung sind mit langen Krallen gekrümmt, weil all ihr Tun geradezu auf Beute lauert, um dann in sinnloser Wut auch die Werke anderer zu zerstören. Brust, Bauch und der Rücken sehen ganz wie ein Krebs aus, die Schenkel wie Heuschrecken und die Füße wie die von Schlangen, da ein Mensch im Zorn weder die Frist des Friedens noch des Gesetzes noch irgendwelcher Satzungen berücksichtigt. Der Zorn hat Schenkel einer Heuschrecke und die Füße von Vipern, da er mit seinen Schenkeln eitle Ehre und mit seinem Auftreten Neid zur Schau trägt (LVM I, 20 und 85, S. 35 und 62–63). Die Ausschweifung hat vom Scheitel bis zu den Lenden Menschengestalt, aber Hände wie ein Affe. Von den Lenden abwärts sieht sie aus wie eine Ziege, weil Menschen dieser Art, die vergessen haben, dass sie Menschen sind, und das Bewusstsein ihrer geistigen Natur zu tierischer Gesittung erniedrigen (LVM I, 24 und 87, S. 36 und 65). Die Gottlosigkeit sieht aus wie ein Mensch, nur ihr Haupt ist dem eines wilden Tieres ähnlich, was auf tierische und verletzende Sitten weist. Sie hat den Mund wie ein Leopardental und aus den beiden Mundwinkeln hängt der Kopf einer Schlange heraus, weil sie Gott wie den Menschen verachtet, wobei sie mit ihren Kränkungen zu keinem Ende kommen kann (LVM II, 8 und 53, S. 89 und 109). Der Hochmut hat keine Arme und Hände, an jedem Schulter ragt der Flügel einer Fledermaus heraus, weil sie sich im Himmel und auf Erden nur trügerisch eine herrschaftliche Verteidigung zubereitet, denn sie macht sich nicht den rechten Flug der Gerechtigkeit zu eigen, sondern nur die trügerische, nächtliche Täuschung. Beine und Füße hängen direkt an der Brust wie die Beine und Füße einer Heuschrecke, da sie in einer derartigen Geschwellenheit die Hemmnisse ihres Weges aufzeigt und vorführt (LVM III, 4 und 42, S. 134 und 151). Der Geiz tritt auf in der Gestalt eines Menschen, trägt aber einen Ziegenbart und seine Füße gleichen den Tatzen eines Löwen. Die Gestalt hat einen Ziegenbart, weil sie anstatt des Liebreizes nur den Gestank liebt. Ihre Füße gleichen den Tatzen eines Löwen, da sie all ihre Schritte auf den Weg der Wildheit und der Beute hinlenkt, wobei sie keinen schont, um möglichst viel an fremdem Gut in ihre Hand zu bekommen (LVM V, 11 und 43, S. 226 und 241).

Neben den Tieren, deren Aussehen, Sitten und Benehmen Hildegard beobachten konnte, tauchen im Werk auch mythologische Fabelwesen auf. Die Hände der Vergnügungssucht sehen wie Bärenatzen aus, die Füße erscheinen jedoch wie Greifklauen, was bedeutet, dass sie den Menschen schmutzige Sitten und unreine Handlungen beibringt und dass sie auf ihren

Beutezügen alles an sich zu reißen versucht, was sie nur durch die List ihrer Kunst zu plündern vermag (LVM I, 14 und 82, S. 32 und 60).

Aus der Analyse des mystischen Werkes „*Liber Vitae Meritorum*“ von Hildegard von Bingen geht hervor, dass bei der Darstellung der Laster Bildlichkeit als Erzählmittel eine gravierende Rolle spielt, was sich in die Tendenz der Mystik einschreibt, die diverse Mittel sucht, um das Unsagbare zu sagen, das Udenkbare zu denken und das Ungegenständliche zum Objekt zu machen. Die Naturmetaphern und Vergleiche zu Tieren zeugen von einer relativ guten Kenntnis der Natur (auch wenn tierkundliches Wissen im Mittelalter vor allem angelesenes und kein empirisches Wissen bedeutet), deren Beobachtung im Leben der Mystikerin wichtig war. Beachtenswert ist nicht nur die Oberfläche, das Aussehen, sondern mehr noch das Benehmen der Tiere. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Tierdarstellung und Tierdeutung sowie Tiervergleiche in der Präsentation der Laster im „*Liber Vitae Meritorum*“ von Hildegard von Bingen relevant sind. Bedeutend scheint auch die Tradition zu sein – die Besonderheit der paradoxen Sprache der Mystik, die Tradition der Beschreibung und Darstellung der Tugenden und Laster, obwohl die Schrift auch einzigartige Lösungen aufweist, wenn das Unsagbare gesagt werden soll. Es kann von einer Verflechtung des Wissens über die Natur und ihrer Beobachtung mit der symbolischen Tradition gesprochen werden.

Literatur

- Böckeler, Maura, Anhang: Erklärung der Bilder, in: Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege*. Scivias, nach dem Urtext der Wiesbadener kleinen Hildegardiskodex, ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Maura Böckeler, mit 35 Tafeln nach den Miniaturen des Kodex, Berlin 1928.
- Brandt, Rüdiger, Menschen, Tiere, Irritationen: Die doppelte Zunge der Natur. Kontexte und Folgen laikaler Aneignung des 'liber naturae', in: „Das Mittelalter“ 12 (2007), S. 24–45.
- Büttner, Frank, Gortdank, Andrea, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.
- Fenten, Sandra, *Mystik und Körperlichkeit: eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften*, Würzburg 2007.
- Flanagan, Sabina, Hildegard of Bingen, 1098–1179. A Visionary Life, London, New York 1998.
- Friedrich, Udo, *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, Göttingen 2009.
- von der Gabelentz, Hans, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre*, Straßburg 1907.
- Günthart, Romy, 'Virtus est ratio': Natur und Naturkunde in der spätmittelalterlichen Fabelsammlung 'Speculum sapientiae' und ihren deutschen Übertragungen, in: Peter Dilg (Hrsg.), *Natur im Mittelalter. Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen. Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes Marburg*, 14.–17. März 2001, Berlin 2003, S. 373–385.
- Haas, Alois M., Die Verständlichkeit mystischer Erfahrung, in: Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin (Hrsg.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübingen 2000, S. 9–29.
- Haas, Alois M., Unsichtbares sichtbar machen – christlich-mystische Bildtheorie, in: ders., *Mystik im Kontext*, München 2004, S. 105–123.

- Hagby, Maryvonne, *man hat uns für die warheit...geseit. Die Stickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer ‚narrationes‘ des 12. und 13. Jahrhunderts*, Münster, New York, Berlin 2001.
- von Heusinger, Klaus, von Heusinger, Sabine, *Aus der lateinischen Fachsprache zur deutschen Mystik. Der lange Weg der Suffixe -ung und -heit**, in: Jürg Niederhauser, Kirsten Adamzik (Hrsg.), *Wissenschaftssprache und Umgangssprache*, Frankfurt a.M. 1999, S. 59–79.
- [Hildegard von Bingen] *Sankt Hildegards Leben dem Volke erzählt*, Abtei St. Hildegard Eibingen (Hrsg.), Mainz 1946.
- Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege. Scivias*, nach dem Originaltext des illuminierten Rupertsberger Kodex, ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Maura Böckeler, Salzburg 1954.
- Hildegard von Bingen, *Welt und Mensch. Das Buch „De operatione Dei“*, aus dem Genter Kodex übersetzt und erläutert von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965.
- Hildegard von Bingen, *Der Mensch in der Verantwortung. Das Buch der Lebensverdienste – Liber Vitae Meritorum*, nach den Quellen übersetzt und erläutert: Heinrich Schipperges, Freiburg, Basel, Wien 1997.
- Kerner, Charlotte, *„Alle Schönheit des Himmels“. Die Lebensgeschichte der Hildegard von Bingen*, Weinheim u. Basel 1998.
- Kersting, Martin, *Text und Bild im Werk Heinrich Seuses. Untersuchungen zu den illustrierten Handschriften der Exemplars. Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Dr. phil., vorgelegt dem Fachbereich 13 der Johannes Gutenberg Universität, Mainz 1987.*
- Kohnle, Anje, *Einleitung, kodikologische Beschreibung und Verzeichnis der Bilder, Rubriken und Initialen von Antje Kohnle (= Codices illuminati medii aevi 50), Liber Scivias / Hildegard von Bingen [Hs. Universitätsbibliothek, Cod. Sal. X 16], München 2002, S. 7–20.*
- Kunisch, Herbert, *Spätes Mittelalter (1250–1500)*, in: Friedrich Maurer, Heinz Rupp (Hrsg.), *Deutsche Wortgeschichte*, Bd. 1, Berlin, New York 1974, S. 255–321.
- Lund, Cornelia, *Bild und Text in mittelalterlichen Bestiarien*, in: Gisela Febel, Georg Maag (Hrsg.), *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Tübingen 1997, S. 62–74.
- Meier, Christel, *Zum Verhältnis von Text und Illustration im überlieferten Werk*, in: Anton Ph. Brück (Hrsg.), *Hildegard von Bingen 1179–1979. Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen*, Mainz 1979.
- Mueller, Markus, *Beherrschte Zeit. Lebensorientierung und Zukunftsgestaltung durch Kalenderprognostik zwischen Antike und Neuzeit*, Kassel 2009.
- Neef, Sonja, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens „De feesten van angst en pijn“*, Amsterdam 2000.
- Neumeister, Sebastian, *Die Sprache als Weg in die Transzendenz*, in: Peter Strohschneider (Hrsg.), *Literarische und religiöse Kommunikation im Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin, New York 2009.
- Obermaier, Sabine, *Einführung und Überblick*, in: dies. (Hrsg.), *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin 2009, S. 1–25.
- von Padberg, Lutz E., *Bonifatius. Missionar und Reformator*, München 2003.
- Pelizaeus Anette, Greif, Löwe und Drache. *Die Tierdarstellungen am Mainzer Dom – Provenienz und Nachfolge*, in: *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*, Berlin, New York 2009, S. 181–200.
- Pongs, Hermann, *Das Bild in der Dichtung. Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Bd. 1, Marburg 1960.
- Ruh, Kurt, *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993.

- Ruh, Kurt, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd.1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 2001.
- Schipperges, Heinrich, Einführung, in: Hildegard von Bingen, Der Mensch in der Verantwortung, Freiburg, Basel, Wien 1997, S. 11–24.
- Schipperges, Heinrich, Hildegard von Bingen, München 2009.
- Schraut, Elisabeth, Opitz, Claudia, Frauen und Kunst im Mittelalter, Ludwigshafen/Rh. 1984.
- Simek, Rudolf, Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen, Köln, Weimar, Wien 2015.
- Sowinski, Bernhard, Lehrhafte Dichtung des Mittelalters, Stuttgart 1971.
- Stammler, Wolfgang, Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962.
- Steineck, Christian, Grundstrukturen mystischen Denkens, Würzburg 2000.
- Trampe, Wilhelm, Enthüllung und Verhüllung zugleich, „Ars Semeiotica“, vol. 30 (2007), no. 3–4, Tübingen, S. 199–204.
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm, Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit. Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen, Berlin 1969.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Sonja Klimek

Departement für Sprachen und Literaturen der Universität Fribourg, Schweiz

/ Oxford Centre for Life-Writing, Wolfson College, University of Oxford

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.02>

„So fällt die Feder mir vor Wehmuth aus der Hand“ – Verstummen und Nicht-mehr-Schreiben-Können als Topos im Klagegedicht der Frühaufklärung

Trauer gilt seit der Antike als sprachlos machende Emotion. Dennoch gibt es in wohl allen Literaturen aller Zeiten Klagelyrik. Wie aber kann jemand, der eigentlich vor Trauer verstummt, überzeugend als ‚Sprecher‘ eines Klagegedichts vorgestellt werden? Anhand zweier Beispiele aus dem Barock wird gezeigt, mit welchen Topoi dieses Dilemma im Gedicht selbst thematisiert und somit zur eigentlichen ‚inventio‘ des Gedichtes gemacht wurde. Abschließend wird am Beispiel dreier Dichterinnen der Frühaufklärung untersucht, wie Frauen gegen das als ‚weiblich‘ konnotierte Verstummen vor Trauer anscrieben.

Schlüsselwörter: Klagelyrik, Frühaufklärung, Unsagbarkeitstopos, Trauer, Frauenbildung

“The quill drops from my woefull hand” – Falling silent and losing the capacity to write as a topos in lamentation poetry from the Early Enlightenment. Since antiquity, grief has been regarded as an emotion that makes us fall silent. Nevertheless, all times and cultures have produced lamentation poetry. But how can someone who is in grieving be convincingly presented as the ‘speaker’ of a poem? Referring to two Baroque poems, this paper shows which topoi authors have used to make this dilemma the ‘inventio’ of a poem. Finally, three examples of early Enlightenment women poets are studied who, in their lamentation poetry, fight the silencing which is assumed to be typically ‘female’.

Keywords: lamentation poetry, Early Enlightenment, topos of the inexpressible, learned women

Trauer als sprachlose Emotion. Poetologische Debatten um ihre Darstellbarkeit

Der Frage nach der Darstellung von Gefühlen in Kunstwerken kommt seit der Antike eine besondere Bedeutung zu. Neben starken Emotionen wie Liebe, Eifersucht und Wut spielt in den poetologischen Debatten dabei gerade die Trauer eine zentrale Rolle, wird sie doch seit jeher als eine von sich aus ‚sprachlose‘ Gefühlslage angesehen.¹ Menschen, die soeben die Nachricht vom Tod eines geliebten Menschen empfangen haben, halten keine Ansprachen, vielmehr äußert sich ihre akute Trauer meist mimisch, gestisch und lautlich-unartikulierte, etwa durch lautes Wehklagen,

¹ Vgl. Claudia Benthien, *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*, München 2006, S. 284.

Schluchzen und Tränen, Händeringen und Haareräufen,² oder auch in einem gänzlichen Verstummen. In der Literatur werden das Trauern und das Schweigen denn auch bereits seit Sappho als „Zwillingstopoi“³ angesehen. Und noch Joachim Heinrich Campe, „Wörterbuch der Deutschen Sprache“ kennt 1810 das Adjektiv „trauerstumm“.⁴ Sebastian Treyz sieht hierin die „eigentümliche Ambivalenz“ oder „Paradoxie“ aller Totenklageliteratur, „scheint doch [...] keine andere Emotion eine tiefere Beziehung zur Sprachhohnmacht zu unterhalten als die angesichts der Vergänglichkeit des Lebens oder der Abwesenheit des vertrauten Anderen erlittene Trauer.“⁵ Das je individuell ausgeprägte emotionale Erleben von Trauer scheint – auch heute noch – begrifflich kaum einholbar und auch für nahestehende Personen nur begrenzt miterlebbar zu sein.⁶

Auf der anderen Seite gehören Klagelieder und -gedichte aber zum Kernbestand vermuten aller Literaturen der Welt. Bereits im Alten Testament wird das Halten einer rituellen Totenklage (das Singen feierlicher „Lamentationen“ oder „Threnoi“ im jüdischen Versmaß der Totenklage, so genannter ‚Qina‘) an mehreren Stellen erwähnt (z.B. Amos 8,10), und das Fehlen einer solchen wird als harte Strafe angesehen (vgl. etwa Psalmen 78,64; Jeremia 16.4f.).⁷

Lyrisches Sprechen in Zeiten der Trauer, literarische Totenklage steht immer in einem „Spannungsfeld von Emotionalität und Kognition, von körperlicher Sprachlosigkeit und historisch-ritualisierter Sprachpraxis.“⁸ Die Trauer hat dabei stets zwei Seiten: eine offizielle, denn durch den Tod einer Person werden gesellschaftliche Strukturen verschoben, Güter wechseln ihren Eigentümer, Positionen im sozialen Gefüge werden frei und müssen ggf. neu besetzt werden. Als Phase eines Übergangs wird die Trauer daher in wohl allen Kulturen rituell geregelt. Trauer hat aber auch eine private Seite. Wenn der verstorbene Mensch geliebt wurde, so hinterlässt sein Tod eine innere Leere bei den Hinterbliebenen, die sowohl ihren sich nun veränderten Alltag als auch ihr emotionales Erleben betrifft. Diese beiden Seiten der Trauer, der für das gesellschaftliche Zusammenleben relevante Aspekt und der das Individuum verändernde, geraten dabei nicht selten in Konflikt miteinander. Trauer beim Tod naher Verwandter und Freunde zu empfinden wird etwa in der Frühaufklärung naturrechtlich als etwas ‚Natürliches‘, dem Menschen Gemäües angesehen.⁹ Andererseits gibt es aber

² Vgl. Gisela Ecker, Trauer zeigen. Inszenierungen und die Sorge um den Anderen, in: dies. (Hrsg.), Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, München 1999, S. 9–25, hier: S. 17.

³ Kathy Zarnegin, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), buchstäblich traurig, Basel 2004, S. 7–15, hier: S. 7.

⁴ Lemma „Trauerstumm: [...] sprachlos vor Trauer, vor Schmerz“, in: Wörterbuch der Deutschen Sprache, Veranstatet u. hrsg. v. Joachim Heinrich Campe, Vierter Theil: S und T, Braunschweig 1810, S. 866.

⁵ Sebastian Treyz, „Schämt euch der Wehmuth nicht, die feucht im Auge schimmert...“ Tränen- und Trauerdispositive im Theater der Empfindsamkeit, in: Seraina Plotke, Alexander Ziem (Hrsg.), Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive, Heidelberg 2014, S. 245–281, hier: S. 245.

⁶ Vgl. Monika Müller, Matthias Schnegg, Unwiederbringlich. Von der Krise und dem Sinn der Trauer, Göttingen 2016, S. 23.

⁷ Vgl. Georg Hentschel, Totenklage [Artikel], in: Manfred Görg, Bernhard Lang (Hrsg.), Neues Bibellexikon, Düsseldorf 2001, S. 908–910.

⁸ Seraina Plotke, Alexander Ziem, Sprache der Trauer im interdisziplinären Kontext. Einführende Bemerkungen, in: dies. (Hrsg.), Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive, Heidelberg 2014, S. 1–17, hier S. 3.

⁹ Vgl. Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste [...], Bd. 45, 1745, 2., vollständiger photomechanischer Nachdruck durch die Akademische Druck- u. Verlags-

oft auch klare gesellschaftliche Erwartungen an die Trauernden, ab wann sie ihre Aufgaben für das Gemeinwesen nach dem Trauerfall – zumindest schrittweise – wieder aufnehmen sollen. Dazu gehörte für zeugungsfähige Personen, sich nach Ablauf der Trauerzeit (z.B. des so genannten ‚Trauerjahres‘) wieder neu zu vermählen, um zum Fortbestand der Gemeinschaft beizutragen.¹⁰ Es gab – gerade in der Frühen Neuzeit – gesellschaftliche Vorgaben, wie Literatur dazu beitragen könne, die ‚natürlichen‘ Gefühle der Trauer zu kanalisieren, sie gezielt auszuleben und dadurch letztlich kathartisch abzuführen.

Um solch sympathetische Regungen bei den Leser/innen zu erwecken, muss die im Gedicht dargestellte Trauer ‚authentisch‘ wirken. Bereits Horaz schrieb in seiner „Epistola ad Pisones“: „[...] si vis me flere, dolendum est / Primum ipsi tibi [...]“ (auf Deutsch: „Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst“).¹¹ Allerdings richteten sich diese Worte bei Horaz zunächst einmal an den Schauspieler, der auf der Bühne eine Figur in Trauer mimen soll und dabei nicht unfreiwillig komisch wirken darf. Statt dem ‚authentischen‘ Ausdruck eines „genuine[n], spontane[n] Gefühl[s]“ ging es bei Horaz also vielmehr um eine gewisse Selbstaffektation des Künstlers zum Zweck der überzeugenderen schauspielerischen Leistung während des Vortrags.¹²

Auch Nicolas Boileau nimmt diesen Gedanken 1674 in der französischen Klassik noch fast wörtlich in sein Lehrgedicht „L’art poétique“ auf und bezieht ihn auf Schauspieler, die einen Unglücklichen darstellen sollen: „Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez. / Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriés.“¹³

Im Zuge der Klassizismus-Rezeption wird diese Position in den 1730er Jahren in Deutschland u.a. von Johann Christoph Gottsched (1700–1766) prominent vertreten, der wie Boileau und später Batteux dem aristotelischen Diktum anhängt, poetische Dichtung sei immer Nachahmung. Im vierten Kapitel seines „Versuch[s] einer Critischen Dichtkunst“ beschreibt

anstalt, Graz 1997, Sp. 138–146, Lemma „Trauer-Klage, oder Todten-Klage“, hier Sp. 138: „Es ist den Menschen von Natur eingepflanzt, die Todten, und insonderheit die Angehörigen zu betrauern und zu beklagen.“

¹⁰ Vgl. etwa den offenen Brief zur Frage, „O Wahrhaftige Liebe zwischen Ehe-Leuten / sich nothwendig in anderer Gesellschaft kund geben müsse?“, in dem Christian Thomasius seinen erst vor wenigen Monaten verwitweten Schwager Johann von Besser ermahnte, seine unmäßige Trauer nicht durch Klagegedichte an die Öffentlichkeit zu tragen, sondern sich möglichst rasch neu zu verheiraten und so, anstatt der vergangenen Liebe hinterherzutrauern, sich an einer neuen zu erfreuen (in: ders., *Allerhand bißher publicirte Kleine Teutsche Schriften / Mit Fleiß colligiret und zusammen getragen; Nebst etlichen Beylagen und einer Vorrede*, Halle 1701, S. 321–340).

¹¹ Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch, Übers. u.m. einem Nachwort hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972/2011, S. 11. Vgl. auch ebd.: „Steht die Sprache des Sprechers nicht in Einklang mit seiner Lage, wird sich unter römischen Rittern und Fußvolk Gelächter erheben.“ – Die Forderung nach der „Entsprechung von Sprache und Emotion, Charakter und Gegenstand“ geht schon auf Aristoteles’ *Poetik* zurück (vgl. Eckart Schäfer, *Anmerkungen*, in: Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übers. u.m. einem Nachwort hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972/2011, S. 37–54, hier vgl. S. 41). – Zu ähnlichen Aussagen bei Quintilian und Cicero, vgl. Jürgen Stenzel, „Si vis me flere...“ – „Musa iocosa mea“. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: „Deutsche Vierteljahresschrift“ 48 (1974), S. 650–671, hier: S. 652–653.

¹² Vgl. Jürgen Stenzel, „Si vis me flere...“, S. 652.

¹³ L’art poétique (1674), chant III, vers 141f. (Zitiert aus: *Art poétique de Boileau-Despréaux*. Nouvelle Édition, Paris 1871, S. 33.)

Gottsched 1730 das ‚poetische Rollenspiel‘, in dem „der Poet selbst die Person eines andern spielt“ und Reden erfindet, die sich für eine bestimmte Figur in einer bestimmten Situation „schicken“ würden, ohne dass sich der Dichter selbst in der Lage dieser Figur befindet.¹⁴ Insofern ist für Gottsched also keine echte Gefühlsbeteiligung des Dichters gefragt, sondern vor allem Erfahrungswissen (wie drücken sich Menschen in emotionalen Extremsituationen aus?), „empirische Psychologie“¹⁵ statt eigener Emotionalität: „Man muß hier die innersten Schlupfwinkel des Herzens ausstudieret und durch eine genaue Beobachtung der Natur den Unterschied des gekünstelten, von dem ungezwungenen angemerkt haben.“¹⁶ Bei Gottsched geht es jedoch nicht mehr nur um den Schauspieler, sondern um den Poeten verschiedener Gattungen. Dies merkt man daran, dass Gottsched ausführlich einen gewissen Sonderfall behandelt, wenn nämlich Dichter ausnahmsweise auch einmal eigene und nicht nur an anderen Menschen studierte Gefühle nachahmen. Er diskutiert diese Ausnahme anhand der zu seiner Zeit viel gelesenen Klagegedichte der beiden brandenburgpreußischen Dichter Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz (1654–1699) und Johann von Besser (1654–1729). Doch auch in diesen ‚privaten‘ Klagegedichten sieht Gottsched nur poetische Nachahmung der zwar selbst erlebten, aber im Moment des Schreibens zweifellos bereits erkalteten Gefühle, also letztlich auch nur poetische Produktion aufgrund von Beobachtung (diesmal von Selbstbeobachtung):

[] so viel ist gewiß, daß ein Dichter zum wenigsten dann, wann er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Diese würde ihm nicht Zeit lassen, eine Zeile aufzusetzen, sondern ihn nöthigen, alle seine Gedanken auf die Größe seines Verlusts und Unglücks zu richten. Der Affect muß schon ziemlich gestillet seyn, wenn man die Feder zur Hand nehmen, und alle seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will.¹⁷

Dieses Diktum, das in einem gewissen Widerspruch zum Horaz’schen ‚si vis me flere‘ zu stehen scheint, wird in den 1740er Jahren Anlass eines großen Literaturstreites. Bereits Johann Jacob Bodmer empfiehlt 1741 in seinen „Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemähde der Dichter“, „dass man niemahls schreibe, als wenn man einen Affect empfindet, und wenn man nichts mehr empfindet, die Feder niederlegt.“¹⁸ Allerdings meint er mit „einen Affect empfinde[n]“ nicht das akute persönliche Betroffensein: Bodmer glaubt mitnichten, dass man beispielsweise Klagegedichte nur verfassen dürfe, während man selbst gerade einen Todesfall zu beklagen hat, dass also die dargestellten Gefühle im eigenen Leben ihren Anlass haben müssten. Der Dichter dürfe lediglich nicht ‚kalten Sinnes‘ schreiben (was für Gottsched geradezu die Voraussetzung „ordentliche[r]“ Gedichte war), da sich die überzeugend echte „Sprache des Hertzens“ vielmehr nur dann einstelle, wenn der Dichter sich mit Hilfe seiner „Einbildungskraft“ die traurige Situation eines Betroffenen intensiv,

¹⁴ Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst. Erster Allgemeiner Theil, Joachim Birke, Brigitte Birke (Hrsg.), Berlin, New York 1973, S. 197–198.

¹⁵ Thomas Anz, Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung, in: „Der Deutschunterricht“ 54 (2002), H. 1, S. 25–35, hier: S. 34.

¹⁶ Johann Christoph Gottsched, Versuch, S. 198.

¹⁷ Ebd., S. 198–199.

¹⁸ Johann Jacob Bodmer, Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter, Zürich 1741, S. 340.

wenn sie gleich abwesend und durch die Zeit und den Ort weit von uns entfernt sind, auf eine so lebhafte Weise vor das Gesicht stell[t], daß das Gemüthe dadurch auf verschiedene Art in Bewegung kömmt, und eben dergleichen Leidenschaften in sich aufglimmen fühlet, als die Dinge in ihrer Anwesenheit, da sie in die Sinnen fallen, zu erregen pflegen.¹⁹

Auf diese Weise kan ein Mensch, der eine reiche Einbildungskraft in einer zarten und biegsamen Seele besitzt, Affecte annehmen, wie und wann es ihm gefällt []. [] muntern Köpfen von einer feuerreichen Einbildungskraft wird es nicht schwer fallen, sich auf besagte Weise zu erhitzen, und einen gewissen Affect an sich zu nehmen; und alsdann dürfen [!] sie sich nur der Führung desselben überlassen, und das schreiben, was derselbe ihnen in die Gedancken giebt. Ich bin ihnen gut davor, daß mit dem Affecte zugleich auch die Figuren, als die Form seiner Reden, sich einstellen werden [...].²⁰

Es ist also auch laut Bodmer noch erlaubt, ja durchaus vorgesehen, auch über nicht selbst Erlebtes zu schreiben, aber nur, wenn man – als sowohl begabter wie gebildeter und gut trainierter Dichter – durch die eigene „Einbildungskraft“ fähig ist, bei sich selbst dieser Situation entsprechende Gefühlszustände hervorzurufen. Wenig später empört sich jedoch Georg Friedrich Meier, der Schüler Baumgartens, 1747 in seiner „Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst“ gegen jegliches Darstellen von Gefühlen, mit denen der Dichter nicht durch wahrhaftig an sich gemachte Erfahrungen vertraut ist:

Der Herr Professor [Gottsched] sagt, [...] man macht z.E. ein verliebtes, trauriges, lustiges Gedichte im namen eines andern; ob man gleich selbst weder verliebt, noch traurig, noch lustig ist. Dieses ist ohne Zweifel unmöglich. Wer eine Leidenschaft nicht selbst empfindet, der kan sie nicht nachahmen [...].²¹

Hatte die Debatte in der europäischen Horaz-Rezeption u.a. bei Boileau bisher darauf fokussiert, wie der Dichter sprachlich die Wirkung der Betroffenheit erzeugen konnte, so verschob sich im frühen 18. Jahrhundert der Fokus von den *Mitteln*, mit denen man „Aufrichtigkeitseffekte“²² in Texten erzielen konnte, zur *Person* des Verfassers dieser Texte selbst. Statt nach den Techniken einer überzeugenden Darstellung fingierter Affekte fragte man vielmehr:

Wieweit muss der Dichter, der Affekte darstellt, diese selbst empfinden, empfunden haben oder in sich künstlich stimulieren; wie groß muss der Abstand zu den eigenen Affekten sein, um überhaupt dichten zu können; ist die ‚Sprache der Leidenschaften‘, für die ja ein festes Inventar rhetorischer Figuren bereitsteht (Interjektionen, Ellipsen, Exklamationen), erlernbar; oder wieweit lässt sie sich intuitiv, ohne den Umweg über rhetorische Gelehrsamkeit sprechen?²³

¹⁹ Ebd., S. 341.

²⁰ Ebd., S. 343.

²¹ Georg Friedrich Meier, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst*, Halle 1747, S. 98. – Ganz ähnlich sieht es dann auch Klopstock 1759 in seinen Gedanken über die Natur der Poesie: „Von dem Poeten hier [d.h. bei der Darstellung von Trauer] nichts als Nachahmung fodern, heißt ihn in einen Akteur verwandeln, der sich vergebens als einen Akteur anstellt. Und vollends der, der seinen eigenen Schmerz beschreibt! der ahmt also sich selbst nach?“ (in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Karl August Schleiden, München 1962, S. 993).

²² Vgl.: Simon Bunke, Katerina Mihaylova (Hrsg.), *Aufrichtigkeitseffekte. Signale, soziale Interaktionen und Medien im Zeitalter der Aufklärung*, Freiburg i.Br. 2016.

²³ Thomas Anz, *Tod, Angst und Trauer*, S. 34.

So wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Klagegedicht zum „Muster- und zugleich Problemfall jeder ‚Affekt‘-Poesie“, ²⁴ weil sich hier die Frage nach der Darstellbarkeit von einer derart starken, an sich eigentlich sprachlos machenden emotionalen Regung wie der Trauer kristallisierte.

Der ‚performative Widerspruch‘ ‚guter‘ Klagelyrik und seine selbstreferentielle Thematisierung im Barock

Jemand, der nicht trauert, kann per se keine ‚guten‘ Klagegedichte verfassen. Aber wie kann jemand, der von Gefühlen überwältigt ist, die ihn schier sprachlos machen, überhaupt einen poetischen Text produzieren, der dann auch noch höchsten formalen Ansprüchen genügen soll? Elisabeth Reber nennt dieses Dilemma den „performativen Widerspruch“ der Klagelyrik:

Der Dichter versichert, aufgrund seiner großen Trauer nicht in der Lage zu sein zu dichten und folglich auch keine Artikulation für die Trauer zu finden, wenngleich er im selben Atemzug die Emotion und ihre Auswirkungen in kunstvollen Versen beschreibt. ²⁵

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden die Dichter des ‚Sturm und Drang‘ für sich die Antwort finden, dass die künstliche Form, da sich das Genie keine Fesseln anlegen lassen könne, aufgebrochen werden müsse. Wie jedoch lösten frühere Generationen für sich das Problem?

Eine gerne gewählte Möglichkeit, die „Paradoxie“, ein poetisch angemessenes und gleichzeitig überzeugendes Klagegedicht zu verfassen, bestand in der Frühen Neuzeit darin, die Unmöglichkeit des Unterfangens im Gedicht selbst zu thematisieren. Besonders eindrücklich zeigt dies ein Beispiel aus einer Gedenkschrift für den Humanisten Buxtorf aus dem Jahr 1665, das Reber zitiert:

Men'ergo lachrymas numeris constringere Metri?
 Atque sub angusto limite versiculi?
 Men'Spondaeorum trutina librare dolorem?
 Dactyli et exacto pondere flere pedis?
 Moestitiae hocce foret male contradicere nostrae:
 Plangere velle foret, Plangere nolle foret,
 Excedunt lachrymae nostrae numerumque modumque:
 Exundant, diffluunt, mensuramque ignorant;
 Et ripas spernunt quantitatam Syllabarum.
 Nam Magnum flent Buxtorfium. Illustre Nomen. ²⁶

²⁴ Dietmar Till, Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004, S. 422.

²⁵ Elisabeth Reber, Gefühle nach Maß. Untersuchungen zur Trauerartikulation in den neulateinischen Epicedien für Johannes Buxtorf den Jüngeren (1599–1664), in: Seraina Plotke, Alexander Ziem (Hrsg.), Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive, Heidelberg 2014, S. 207–244, hier: S. 208.

²⁶ „Soll ich also meine Tränen in das Versmaß zwingen und in die enge Grenze des Versleins? Muss ich den Schmerz nach dem Maß der Spondeen abwägen? Weinen nach dem genauen Gewicht des daktylischen Fußes? Das würde bedeuten, unserer Trauer schlecht zu entsprechen: Es hieße, klagen zu wollen und gleichzeitig nicht klagen zu wollen. Unsere Tränen überschreiten den Vers und das Maß: Sie strömen über, fließen hervor und wollen nichts von einem Abzählen wissen, und sie missachten die Ufer der festgelegten Silbenquantitäten,

Die Faktur des Gedichtes, aber auch die Schreibsituation wird in allen Arten von Casualcarmina des Barock immer wieder thematisiert, etwa in Gestalt der topischen „fliegenden Feder“, die sich in der Binnenlogik der Schreibsituation durch die aus dem Schreibenanlass folgende gebotene Eile der Abfassung erklärt und gleichzeitig die „wesentliche Unvollkommenheit“ des Gelegenheitsgedichtes erklärt.²⁷ So wird das Dilemma zur eigentlichen ‚inventio‘ des Klagegedichtes gemacht: „In aller Breite und Ausführlichkeit wird die Unfähigkeit des Autors dargelegt, vor lauter Schmerz“ und unter Zeitdruck (denn die Beerdigung naht) „etwas aufzuschreiben [...]“.²⁸ Ein späteres Beispiel findet sich in der Gedichtsammlung des dänischen Hof-Historiographen Christoph Heinrich Amthor (1677–1721). Sein Klagegedicht auf den Tod einer nahen Anverwandten beginnt folgendermaßen:

Letzte Freundschafts-Pflicht Bey dem Grabe Frauen Susannen Jönsen/ Gebohrner Amthorin. 1709.

Soll dann mein betrübter Kiel
Dir nun das letzte Denckmahl bringen/
 Und dein verkürztes Lebens-Ziel
Mit Trähnen-reicher Kunst besingen?
Ach! werther Schatten/ zürne nicht/
Wann ich dis Ammt nicht wohl verrichte/
Und mit verstimmter Leyer dichte/
 Da mir der Schmertz durch alle Seyten bricht.
[...]²⁹

Sowohl die „Leyer“ als sympathetisches Instrument des mythischen Sängers mit ihren vor Traurigkeit „verstimmte[n]“ „Seyten“ kommt vor wie auch der nicht weniger mitfühlende „Kiel“ des Schreibenden. Der Adressant dieses Gedichtes inszeniert sich also gleichzeitig in der Rolle als quasi-archaischen ‚Sängers‘ als auch in der des modernen ‚Schriftstellers‘, der mit der Schreibfeder in der Hand ein Manuskript als Druckvorlage für einen Separatdruck oder einen Gedichtband herstellt. Das Gedicht wird als „diejenigen Gedanken [inszeniert], die der Autor unmittelbar im Anschluss an die Todesmeldung entwickelt und niederschreibt.“³⁰ Der tatsächliche Schreibprozess mit seiner vermutlich langwierigen,

denn sie beweinen den großen Buxtorf, einen berühmten Namen.“ (Übersetzung ebenfalls bei Elisabeth Reber, *Gefühle nach Maß*, S. 207).

²⁷ Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 167. – Zur „Unvollkommenheit“ der in ‚Poetischen Wäldern‘ (als ‚unbearbeitetes Rohholz‘) gesammelten Gelegenheitsgedichte, vgl. grundsätzlich Wolfgang Adam, *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ‚bei Gelegenheit‘*, Heidelberg 1988.

²⁸ Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht*, S. 167.

²⁹ C[hristoph] H[einrich] Amthors, *Poetischer Versuch Einiger Teutscher Gedichte und Übersetzungen*: So wie er sie, theils in frembden Nahmen, theils vor sich selber entworffen. Nebst einem Vor-Bericht, Worin zugleich die wieder seine Gedichte, und andere Staats-Schrifftten, von einigen Ungenannten bisher ausgegossene Schmähungen bescheidenlich abgelehnet werden, Flensburg 1717, S. 209–213, hier: S. 209–210.

³⁰ Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht*, S. 171.

entwerfenden, um- und neuschreibenden Arbeitsweise tritt hinter die Fiktion zurück, es ‚spreche‘ ein ‚Ich‘ die Worte des Gedichts spontan aus.

Die unbeschreibliche Trauer einer Mutter.

Susanna Margaretha von Kuntschs Umdeutung des Timanthes-Stoffs

Während das Gedicht auf Buxtorfs Tod noch relativ innovativ mit dem Topos von der formensprengenden Trauer umgeht, steht Amthors Text bereits an einem Übergang der Tradition. In der Frühen Neuzeit war das „Schweigen als faktischer Redeabbruch“, im Unterschied zu späteren Texten der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang etwa, lange noch völlig „unüblich“, so Claudia Benthien.³¹ Stattdessen wurde die „elaborierte, syntaktisch abgerundete, dem Versmaß gemäße und von zahlreichen Stilfiguren gezielte Rede auch im höchsten Affekt“ fortgesetzt.³² „Unsaßbarkeit“ fungierte als „Pathosformel“³³: Die Figuren benannten ihren Affekt oft einfach, anstatt ihn zu beschreiben.³⁴ Dabei wurde auch häufig auf den antiken Topos der ‚Darstellbarkeit des Undarstellbaren‘ am Beispiel des griechischen Malers **Timanthes** von Kythnos rekurriert,

der die Opferung der Iphigenie als Motiv gewählt hatte. Der Legende nach stellt der Maler die intensiven Emotionen in den Gesichtern der umstehenden Personen dar, erkennt dann aber, dass ihm die Mittel versagen, auch die Trauer des Vaters Agamemnon abzubilden. Denn neben dem Schmerz über den Verlust der Tochter hatte er sich dem Mythos zufolge auch die Schuld an ihrem Tod anzurechnen, da er selbst es war, der sie auf der Fahrt nach Troja opferte, um den von Artemis gesandten Gegenwind zu stoppen. Timantes setzt bei der Darstellung Agamemnons daher einen Kunstgriff ein: Er verhüllt das Gesicht des Vaters mit einem Schleier. Das Sichtbare wird so nicht abbildhaft, sondern als ein verweisen- des Zeichen verstanden, als ‚uneigentliche Darstellung des eigentlich Undarstellbaren‘.³⁵

Ein Beispiel für den kreativen Umgang mit dem Timanthes-Stoff und dem Mythos von der Opferung Iphigenies findet sich im postum veröffentlichten Gedichtband „FR[au] Margarethen Susannen von Kuntsch Sämtliche Geist- und weltliche Gedichte“. Margaretha Susanna von Kuntsch (1651–1716) war die Tochter eines Altenburgischen Hofbeamten und hatte selbst wieder einen Hofrat geheiratet.³⁶ In ihrer Jugend strebte sie nach höherer Bildung, u.a. nach Latein- und Französischkenntnissen, doch wurden ihr diese Studien von den Eltern

³¹ Claudia Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 278.

³² Ebd.

³³ „Pathosformeln“ sind (nach Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Nachdruck der Ausgabe von 1932, hrsg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Berlin 1998, S. 443–450. Dargestellt bei Claudia Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 290–295) epochenübergreifende „Ausdrucksform[en] menschlicher Leidenschaften [...], welche sich in affektiven Leitgebärden manifestieren“ (Claudia Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 32).

³⁴ Vgl. Claudia Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 32.

³⁵ Ebd., S. 284–285, unter Verwendung eines Zitates aus Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a.M. 1994, S. 13.

³⁶ Vgl. Barbara Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500 – 1800)*, Stuttgart 1987, S. 259.

bald aus Anstandsgründen versagt. Herausgegeben wurde ihr Gedichtband erst 1720, vier Jahre nach ihrem Tod, und zwar von ihrem Enkelsohn Christoph Gottlieb Stockmann.³⁷

Das Besondere an Kuntschs Sammlung sind die in der Abteilung „Düstrer Cypressen-Wald Der Hertzlich Traurenden Und Mitleidenden Sylvien“ enthaltenen Klagegedichte beim Tod ihrer Kinder. Kuntsch musste im Laufe ihrer Ehejahre 12 ihrer insgesamt 13 Kinder sowie mehrere der Enkel von der ihr einzig verbliebenen Tochter früh zu Grabe tragen. Die Gedichte beim Tod ihrer Kinder sind jedoch keine Epicedien, also keine Trostgedichte. Es sind tatsächlich Klagegedichte, ein seltener Beleg für das Leid, das Eltern in ihrem Familienalltag häufig erfuhren, in dieser Zeit, in der gut die Hälfte der Kinder vor dem Erreichen des 10. Geburtstages starb. Nach einem Gedicht auf den Tod des „sechst gebohrne[n] Töchterlein[s]“ steht in der postum veröffentlichten Gedichtsammlung von 1720

Als gleiches Unglück mit dem fünftgebornen Söhnlein/
dem kleinen Chrisander, oder C. K. den 22. November 1686.
durch GOTTes Verhängniß sich begab.

Alß dort Timantes Agamemnons Schmerz/
Da Iphigenien man opfern wolte/
Und wie sein Vater Hertz
sich drob gequälet / bilden solte/
Da zog er einen Flohr
Desselben Antlitz vor.

Und zeigte damit an/
Es könne seinem Pinsel nicht gelingen/
Wie kläglich er gethan/
Recht lebhaft durch die Farben rauß zu bringen.
Warum? der Hertzens=Stoß
Sey gar zu starck und groß.

Was ist ein einzig mahl/
Man stelle Agamemnon mich entgegen/
Mich/ der des Würgers Stahl
Das neunte Kind hat müssen nun erlegen/
Indem worauf mit Lust
Ich hofft/ ins Grab gemust.
Zwang ein so tapfrer Held/
Ein König der gewohnet zu regieren/
Der dmahls wolt ins Feld
Ein Kriegs=Heer gegen seine Feinde führen/
Durch sein sonst tapfres Hertz
Nicht einen solchen Schmerz?
Ja traut der Künstler sich

³⁷ Vgl. Gisela Brinker-Gabler, Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe [1978], Frankfurt a.M. ²1979, S. 101.

Nicht zu/ da er sonst künstlich war in schilden/
 Durch seinen Pinsels Strich
 Der Eltern Schmerz bey Kinder Tod zu bilden/
 Daß er vielmehr verdeckt/
 Was ihre Seel erschreckt/

Wer giebet mir den Muth/
 Wer will mir meine Feder künstlich schärffen/
 Wie jetzo wall't mein Blut/
 Auf dieses Blatt mit Worten zu entwerfen/
 Die ich ein Weib nur bin/
 Ach! hier erstarrt mein Sinn.

Die Hand erzittert mir/
 Die Feder will mir ihren Dienst versagen/
 Es schüttert das Papier/
 Und kann die Schmerzens=Worte nicht ertragen/
 Drumm zeuge stummes Leyd
 Von meiner Traurigkeit!³⁸

Dieses Verstummen am Ende des Gedichtes ist mehr als jene „rhetorische (Meta-)Figur der Aposiopese“,³⁹ bei der die Rede bewusst abbricht, ehe das eigentlich Wichtige ausgesprochen wurde. Gaby Pailer macht zu Recht darauf aufmerksam, dass hier die mit Timanthes assoziierte Frage nach der Darstellbarkeit elterlicher Trauer beim Tod eines Kindes „von Bild auf Schrift und von der väterlichen auf die mütterliche Perspektive“ verschoben wird.⁴⁰ Das Gedicht folgt einem strengen rhetorischen Aufbau: Zwei mal folgen auf zwei Strophen *These* („Ekphrase der antiken Szene“⁴¹ des Agamemnon und Beschreibung der Darstellungsproblematik für den antiken Maler Timanthes) jeweils zwei Strophen *Antithese* (Darstellung der eigenen Situation der Adressantin, in der der „Moment des Kindesverlusts als [...] Erlebnis des persönlichen Erstarrens und Verstummens“ erfahren wird),⁴² gefolgt von einer *Conclusio* in der siebten Strophe, das Versagen sowohl der Schreibhand (als *pars pro toto* für den Körper der Dichterin) als auch der Feder (des Werkzeugs) als auch des Papiers (des Mediums) beim Versuch, die eigenen Gefühle zu schildern. Das Gedicht endet mit der Aufrufung des zur Klimax gesteigerten Unsagbarkeitstopos: Wenn schon Timanthes als begnadeter Maler vor dem Leid des Vaters (der noch dazu an seiner Trauer selbst schuld war) nur noch den „andeutende[n], verhüllende[n] Darstellungsmodus“⁴³ wählen konnte, wie sollte dann erst eine ungelehrte

³⁸ Anna Carrdus (Hrsg.), Das ‚weiblich Werck‘ in der Residenzstadt Altenburg (1672–1720). Gedichte und Briefe von Margaretha Susanna von Kuntsch und Frauen aus ihrem Umkreis, Hildesheim, Zürich, New York 2004, S. 125–126.

³⁹ Claudia Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 283.

⁴⁰ Vgl. Gaby Pailer, *Poetin und Gegenstand der Poesie. Adressantenmarkierung bei Margaretha Susanna von Kuntsch*, in: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner (Hrsg.), *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin, Boston [voraussichtlich 2019, im Druck].

⁴¹ Gaby Pailer, *Poetin und Gegenstand der Poesie* [im Druck].

⁴² Vgl. Gaby Pailer, *Poetin und Gegenstand der Poesie* [im Druck].

⁴³ Claudia Benthien, *Barockes Schweigen*, S. 286.

Frau Worte für ihre eigene Trauer als unschuldige und hilflose Mutter finden? Das „stumme Leyd“ unzähliger Mütter der Frühen Neuzeit – denn außer bei Kuntsch hat es tatsächlich, soweit mir bekannt, kaum Spuren in der Literaturgeschichte hinterlassen – wird hier, in den 1680er Jahren, wenn auch zunächst nur in nicht veröffentlichten Gedichten, als das das bereits nicht mehr Darstellbare noch Übersteigende umschrieben.

Gegen das ‚weibliche‘ Verstummen. Klagelyrik von Christiana Mariana von Ziegler und Mariane Elisabeth von Bressler

Kuntschs Gedichtband zeigt einen um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert langsam bemerkbaren gesellschaftlichen Wandel im deutschsprachigen Raum an: Neben anderen Faktoren hatte die steigende Alphabetisierungsquote dazu geführt, dass um 1700 Lesen „zur wichtigsten Freizeitbeschäftigung für Frauen des gehobenen Bürgertums“⁴⁴ sowie für einige adlige Damen geworden war.⁴⁵ Zwar war die Frau der höheren Mittelschicht und häufig auch in der Oberschicht in ihrem Bildungsstreben noch immer abhängig von Männern, „weil es am guten Willen von Vätern, Brüdern und Ehemännern lag, ob ihr Bildung und Bücher zugänglich gemacht wurden.“⁴⁶ Ausnahmen bildeten jedoch, zumindest in beschränktem Umfang, finanziell abgesicherte Witwen, die selbst über ihr Geld und ihre Zeit disponieren konnten.⁴⁷ Zu diesen Ausnahmen zählte die Leipziger Witwe **Christiana Mariana von Ziegler**, geb. Romanus, verwitwete von Könitz, spätere von Steinwehr (1695–1760). In den 1720er und 1730er Jahren führte sie in Leipzig einen der ersten philosophisch-literarisch-musikalischen Salons Deutschlands, in dem neben Johann Christoph Gottsched auch Johann Sebastian Bach⁴⁸ und zahlreiche aufstrebende wie etablierte Künstler und Gelehrte der Messe- und Universitätsstadt verkehrten.

Diese sozialen Veränderungen führten um 1700 auch im deutschen Sprachraum zu einer Rezeption der „Querelle des Femmes“, also dem seit der Antike, vermehrt aber seit der Renaissance immer wieder aufflammenden „Streit um die Frage, ob Frauen den Männern unterlegene Mängelwesen“ oder ob sie „ebenso wie Männer mit Vernunft und Tugend begabt seien.“⁴⁹ Vor allem in der Frühaufklärung wurden – verbreitet durch so genannte „Moralische Wochenschriften“ – ein neues Frauenbild und Vorschläge zur „Verbesserung der weiblichen Erziehung

⁴⁴ Helga Brandes, Lemma „Frau“, in: Werner Schneiders (Hrsg.), *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*, München 1995, S. 126–128, hier: S. 127.

⁴⁵ Vgl. Cornelia Caroline Köhler, *Frauengelehrsamkeit im Leipzig der Frühaufklärung. Möglichkeiten und Grenzen am Fallbeispiel des Schmähschriftenprozesses im Zusammenhang mit der Dichterkrönung Christiana Mariana von Zieglers*, Leipzig 2007, S. 13.

⁴⁶ Steffen Martus, *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild* [2015], Berlin 2015, S. 392.

⁴⁷ Barbara Stollberg-Rilinger, *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2000/2011, S. 156–157.

⁴⁸ Er vertonte 1725, kurz nach seiner Ankunft als Kantor an der Thomaskirche, neun ihrer Kantaten-Gedichte (BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 und 176).

⁴⁹ Kerstin Merkel, Heide Wunder, *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 2000, S. 7–17, hier S. 7. – Vgl. auch Volker Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung (1570–1740)*, München 2009, S. 55.

und Bildung“ an die Öffentlichkeit gebracht.⁵⁰ Zudem sahen sich die deutschen Gelehrten durch die steigende Internationalisierung des Buchmarktes und des sich beschleunigenden Ideentransfers zunehmend in Konkurrenz zum Ausland, besonders zum englisch-, französisch- und italienischsprachigen. Insofern ging es den Mitgliedern der diversen deutschen Sprachgesellschaften in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn sie Frauen förderten, zumeist auch oder sogar vorrangig um die Behauptung ihrer eigenen kulturellen Gleichwertigkeit „in der *res publica literaria*“.⁵¹

Die Zieglerin trat erstmals 1725/26, unter dem Pseudonym „de Rose“, durch Beiträge zu Johann Christoph Gottscheds Wochenschrift „Vernünftige Tadelinnen“ an die Öffentlichkeit. In ihren Texten trat sie nachdrücklicher für das Recht der Frauen ein, an den gebildeten Debatten ihrer Zeit schreibend und publizierend teilzunehmen. 1728 erschien ihr erster Gedichtband, „Versuch in gebundener Schreib-Art“, bei Johann Friedrich Braun in Leipzig. Anders als die Kuntsch publizierte die Zieglerin ihre Gedichte also durchaus bereits zu Lebzeiten, und sie trat dabei hinter keinen männlichen Herausgeber oder Vordrucker zurück. Anders als die Kuntsch präsentierte die Zieglerin in ihrem äußerst galanten Gedichtband aber fast keine durch Gedichttitel als private Totenklagen gekennzeichneten Texte. Die einzige Ausnahme bildet das Gedicht „Auf das Absterben Der Fr[au] von Breßler“.⁵²

Es handelt sich bei dieser auch mit eigenen Briefgedichten im Band vertretenen Verstorbenen um **Mariane Elisabeth von Bressler** (1690–1728),⁵³ die Frau eines Breslauer Ratsherren und Gelehrten. Wie die Zieglerin, so hatte auch die Bresslerin sich pseudonym an Gottscheds Wochenschrift beteiligt und für das Recht der schreibenden Frau plädiert.

In Zieglers Gedichtband „Versuch in gebundener Schreib-Art“ sind insgesamt drei poetische Sendschreiben (d.h. Briefe in Gedichtform) an die Breslauer Dichterin von der Zieglerin in Leipzig sowie die darauf reagierenden „Antwort-Schreiben“ der Breßlerin abgedruckt, so dass ein Dialog zwischen zwei entfernt lebenden, aber sich über ihr jeweiliges Schreiben austauschenden Dichterinnen, die sich wechselseitig „Schwester“ und „Freundin“ nennen, inszeniert wird. Hauptthema ist die gegenseitige Ermutigung der beiden Autorinnen, trotz des äußeren Drucks auf ‚gelehrte Frauenzimmer‘ und auch unter belastenden familiären Umständen weiterhin zu dichten und zu publizieren. In ihrem zweiten Sendschreiben versucht die Zieglerin, ihre Dichterfreundin, die vor lauter „Harm und Gram“ über den Tod

⁵⁰ Vgl. Helga Brandes, Lemma „Frau“, S. 127.

⁵¹ Kerstin Merkel, Heide Wunder, Einleitung, S. 7. – Vgl. auch Anke Detken, Gekrönte Poetinnen. Gelegenheitsdichtung von Ziegler und Zäunemann, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger, Jörg Wesche (Hrsg.), Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt. Tübingen 2004, S. 263–281, hier: S. 266.

⁵² Christiana Mariana von Ziegler, Versuch in gebundener Schreib-Art, Leipzig 1728, S. 22–25.

⁵³ Nähere Informationen zu ihr findet man in den Anmerkungen zu: Barthold Heinrich Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und zweiter Teil. hrsg. v. Jürgen Rathje, Göttingen 2013, S. 1021. – Zwar sind nur wenige Gedichte der Bresslerin erhalten, doch spricht für eine gewisse Berühmtheit unter Zeitgenossen, dass Benjamin Neukirch ihr ein Gedicht mit dem Titel „An die schlesische Melpomene“ widmete und drei ihrer eigenen Gedichte in seiner Neukirch'schen Sammlung abdruckte. Vgl. Mirosława Czarnecka, Marianne von Bressler (1690–1728) – eine unbekannte Dichterin aus Breslau, in: Klaus Garber (Hrsg.), Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit, Bd. 2, Tübingen 1987, S. 961–972.

ihres geliebten Ehemannes und die Erkrankung ihres Kindes nicht mehr dichten könne, trotz der traurigen persönlichen Lebensumstände zu neuer lyrischer Produktion zu motivieren:

Der Schlag ist alzu hart, klagst du, der mich betroffen
 Erst meiner Augen-Lust, jetzt mein geliebtes Kind,
 Bey letztern kann ich zwar noch auf genesen hoffen,
 Wiewohl mir diß noch nicht die Wunden glantz verbind.
 Diß ziehet meine Hand vom Sätzen-Spiel zurücke,
 [...] Ich bin ein kranck und Jammer-volles Weib.⁵⁴

Hier wird die Trauer als ein dem Dichten entgegenstehender Gemütszustand vorgestellt. Die Zieglerin empfiehlt jedoch, nun wieder mit eigener Stimme sprechend, nachdrücklich die Abkehr vom eigenen schweren Schicksal und stattdessen die Hinwendung zum positiven Denken und zur Tätigkeit der Dichtkunst:

Dein Klagen ist gerecht, wer kann dich widerlegen?
 Doch sey auch wiederum zu heilen dich bemüht;
 Was wilt du deinen Schmerz noch länger nähren, hegen?
 Der als ein Mörder dich zuletzt gar nieder zieht.
 Wer kann des Schicksals Schluß durch Klag- und Thränen zwingen?
 Viemehr verdoppelt dir der Kummer deine Pein,
 Auf! und erhole dich ein männlich Lied zu singen,
 Diß wird die Panace vor deine Schwermuth seyn.⁵⁵

Verstummen wird hier – wie bei der Kuntsch – als ‚weibliche‘ Haltung apostrophiert, die aktive Abkehr vom Leid durch das erneute Ergreifen des Wortes dagegen als „männlich“ (Ziegler 1728: 84).

Die Bresslerin, offenbar ebenso unwillig, die ferne Freundin zu enttäuschen, wie auch, sich nun doch noch zum Dichten aufzuraffen, reagiert in ihrem ebenfalls im Ziegler-Band abgedruckten Antwortgedicht mit einem klugen Einfall, indem sie auf ein damals beliebtes Gesellschaftsspiel zurückgreift, so genannte „bouts rimés“,⁵⁶ und es solcherart abwandelt, dass sie die von der Zieglerin in ihrem Briefgedicht verwendeten Reimwörter beibehält und so ein Antwortgedicht schreiben kann, ohne selbst reimen zu müssen:

Wer kann wohl den Orcan am Firmament bezwingen?
 Fürwahr des Mannes Tod verursacht meine Pein,
 Auch darf mein Trauer-Thon nicht Freuden-Lieder singen,
 Und keine Panace wird künftigt vor mich seyn.
 Darum kann ich sonder Zug ans Reimen nicht gedencken.⁵⁷

⁵⁴ Christiana Mariana von Ziegler, Versuch, S. 83.

⁵⁵ Ebd., S. 83–84.

⁵⁶ Auch im Salon der Zieglerin war das aus den französischen Salons der so verspotteten ‚précieuses‘ übernommene „bouts rimés“-Spiel beliebt, wie der Bericht des Leipziger Professors Philippi angibt (vgl. Katherine R. Goodman, *Amazons and Apprentices. Women and the German Parnassus in the Early Enlightenment*, Rochester, New York, Woodbridge 1999, S. 106).

⁵⁷ Bressler in Christiana Mariana von Ziegler, Versuch, S. 88–89.

Obwohl die Trauer der Bresslerin das ‚Reimen‘ unmöglich macht, findet sie im ‚bout rimé‘-Spiel doch eine kreative Möglichkeit, gleichwohl zu dichten, indem sie sich die Reime von der Freundin leiht. So wird die Sprachlosigkeit der Trauer gleichsam in einem Akt weiblicher Co-Autorschaft überwunden.

Als dann die Bresslerin kurz darauf in Breslau verstirbt, steht wiederum die Zieglerin – diesmal ohne Beistand – vor dem Dilemma, sprachlose Trauer in ein Klagegedicht umzumünzen, wenn sie als Dichterin nicht doch noch verstummen will. Sie beginnt mit der topischen Beschimpfung der Musen dafür, dass diese ihr ‚heute‘ (in der Gegenwart, die durch den ‚Sprechakt‘ des Gedichttextes poetisch konfiguriert wird) ein „Grab-Lied“ auf ihre geliebte Gefährtin zu „singen“ auftragen,⁵⁸ zitiert im Mittelteil den Unsagbarkeitstopos für das unaussprechliche Maß ihrer Trauer⁵⁹ und endet mit der ebenso topischen Versicherung des Nachruhs als Trostargument:

Auf das Absterben Der Fr[au] von Breßler

Verhaßte Tichter-Kunst! so hold ich dir gewesen,
 So gram und spinne-feind wird ich dir künfftig hin,
 Du kanst den Unmuth leicht aus Aug und Minen lesen,
 Nicht frage nach den Quell und Ursprung meiner Schmetzen;
 Küßt ich deswegen dich, daß ich nun mit Verdruß,
 Derjenigen, die mir so tieff in meinen Hertzen,
 Als in dem Sinne, saß, ein Grab-Lied singen muß?
 [...]
 Doch da dein Fall mich heißt ein Toden-Opffer bringen,
 So fällt die Feder mir vor Wehmuth aus der Hand,
 Die heischre Muse weiß vor Thränen nichts zu singen,
 Als diß: Mir wird durch dich was treffliches entwandt.
 [...]⁶⁰

Der Verlust der Schreibfeder führt hier jedoch nicht, wie bei Kuntsch, zu einem Abbruch des Gedichttextes, vielmehr wechselt die Autorin, da sie nun vor Trauer nicht mehr schreiben kann, die Modalität und singt nun ein „Klage-Lied“ (ebd., S. 24), für das sie sich – in Ermangelung der toten Freundin – nun poetischen Beistand beim personifizierten Heimatland der ‚schlesischen Melpomene‘ holt:

Doch hörst du nicht allein mich deine Flucht beklagen,
 Es singt gantz Schlesien mit mir ein Klage-Lied;
 Dein Breslau kann nunmehr am allerbesten sagen,
 Was durch die Breßlerin das Schicksal ihm entzieht.
 [...]
 Mnemosyne läst nicht dein Gedencken sterben,
 Und Pallas hängt von dir den Kiel im Tempel auf.⁶¹

⁵⁸ Christiana Mariana von Ziegler, Versuch, S. 22.

⁵⁹ „Ach Freundin, der Verlust steht gar nicht auszusprechen; / Der Raub ist allzu groß, der mich anjetzt betrifft“ (ebd., S. 24).

⁶⁰ Ebd., S. 22.

⁶¹ Ebd., S. 24–25.

Versagt auch die Feder im Angesicht der Trauer, so klingt doch das Lied fort, und Mnemosyne, die Muse der Erinnerung, sowie Pallas Athene, die streitbare Göttin der Weisheit, bewahren – zumindest in der Binnenfiktion des gedruckt vorliegenden Gedichttextes – für immer den Nachruhm der heute fast vergessenen Breslauer Dichterin und ihrer auch nur noch wenigen bekannten Co-Autorin aus Leipzig.

Literatur

- Adam, Wolfgang, *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens, bei Gelegenheit*, Heidelberg 1988.
- Amthor, C[hristoph], H[einrich], *Poetischer Versuch Einiger Teutscher Gedichte und Übersetzungen: So wie er sie, theils in frembden Nahmen, theils vor sich selber entworfen. Nebst einem Vor-Bericht, Worin zugleich die wieder seine Gedichte, und andere Staats-Schrifftten, von einigen Ungenannten bisher ausgegossene Schmähungen bescheidenlich abgelehnet werden*, Flensburg 1717.
- Anz, Thomas, *Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung*, in: „Der Deutschunterricht“ 54 (2002), H. 1, S. 25–35.
- Becker-Cantarino, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500–1800)*, Stuttgart 1987.
- Benthien, Claudia, *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert*, München 2006.
- Bodmer, Johann, Jacob, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte der Dichter*, Zürich 1741.
- Brandes, Helga, Lemma „Frau“, in: Werner Schneiders (Hrsg.), *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*, München 1995, S. 126–128.
- Brinker-Gabler, Gisela, *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe* [1978], Frankfurt a.M. 21979.
- Brockes, Barthold, Heinrich, *Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und zweiter Teil*. Hrsg. v. Jürgen Rathje, Göttingen 2013.
- Bunke, Simon, Mihaylova, Katerina (Hrsg.), *Aufrichtigkeitseffekte. Signale, soziale Interaktionen und Medien im Zeitalter der Aufklärung*, Freiburg i.Br. 2016.
- Campe, Joachim, Heinrich, *Wörterbuch der Deutschen Sprache, Vierter Theil: S und T*, Braunschweig 1810.
- Carrdus, Anna (Hrsg.), *Das ‚weiblich Werck‘ in der Residenzstadt Altenburg (1672–1720). Gedichte und Briefe von Margaretha Susanna von Kuntsch und Frauen aus ihrem Umkreis*, Hildesheim, Zürich, New York 2004.
- Czarnecka, Mirosława, Marianne von Bressler (1690–1728) – eine unbekannte Dichterin aus Breslau, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*, Bd. II, Tübingen 1987, S. 961–972.
- Detken, Anke, *Gekrönte Poetinnen. Gelegenheitsdichtung von Ziegler und Zäunemann*, in: Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger, Jörg Wesche (Hrsg.), *Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*. Tübingen 2004, S. 263–281.
- Ecker, Gisela, *Trauer zeigen. Inszenierungen und die Sorge um den Anderen*, in: dies. (Hrsg.), *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*, München 1999, S. 9–25.

- Goodman, Katherine R., *Amazons and Apprentices. Women and the German Parnassus in the Early Enlightenment*, Rochester, New York, Woodbridge 1999.
- Gottsched, Johann, Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Erster Allgemeiner Theil*, Joachim Birke, Brigitte Birke (Hrsg.), Berlin, New York 1973.
- Hentschel, Georg, Totenklage [Artikel], in: Manfred Görg, Bernhard Lang (Hrsg.), *Neues Bibellexikon*, Düsseldorf 2001, S. 908–910.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Karl August Schleiden, München 1962.
- Köhler, Cornelia, Caroline, *Frauengelehrsamkeit im Leipzig der Frühaufklärung. Möglichkeiten und Grenzen am Fallbeispiel des Schmähschriftenprozesses im Zusammenhang mit der Dichterkrönung Christiana Mariana von Zieglers*, Leipzig 2007.
- Konersmann, Ralf, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a.M. 1994.
- Martus, Steffen, *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild* [2015], Berlin 2015.
- Meid, Volker, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung (1570–1740)*, München 2009.
- Meier, Georg, Friedrich, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst*, Halle 1747.
- Merkel, Kerstin, Wunder Heide, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 2000, S. 7–17.
- Müller, Monika, Schnegg, Matthias, *Unwiederbringlich. Von der Krise und dem Sinn der Trauer*, Göttingen 2016.
- Pailer, Gaby, *Poetin und Gegenstand der Poesie. Adressantenmarkierung bei Margaretha Susanna von Kuntsch (1654–1717)*, in: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner (Hrsg.), *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin, Boston [voraussichtlich 2019, im Druck].
- Plotke, Seraina, Ziem, Alexander, *Sprache der Trauer im interdisziplinären Kontext. Einführende Bemerkungen*, in: dies. (Hrsg.), *Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive*, Heidelberg 2014, S. 1–17.
- Quintus, Horatius, Flaccus, *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch*, Übers. u. m. einem Nachwort hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972/2011.
- Reber, Elisabeth, *Gefühle nach Maß. Untersuchungen zur Trauerartikulation in den neulateinischen Epicedien für Johannes Buxtorf den Jüngeren (1599–1664)*, in: Seraina Plotke, Alexander Ziem (Hrsg.), *Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive*, Heidelberg 2014, S. 207–244.
- Schäfer, Eckart, *Anmerkungen*, in: Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch*. Übers. u. m. einem Nachwort hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972/2011, S. 37–54.
- Segebrecht, Wulf, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977.
- Stenzel, Jürgen, *„Si vis me flere...“ – „Musa iocosa mea“*. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *„Deutsche Vierteljahresschrift“* 48 (1974), S. 650–671.
- Stollberg-Rilinger, Barbara, *Die Aufklärung. Europa im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2000/2011.
- Thomasius, Christian, *Allerhand bißher publicirte Kleine Teutsche Schriften / Mit Fleiß colligiret und zusammen getragen; Nebst etlichen Beylagen und einer Vorrede*, Halle 1701.
- Till, Dietmar, *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004.

- Treyz, Sebastian, „Schämt euch der Wehmuth nicht, die feucht im Auge schimmert...“ Tränen- und Trauerdispositive im Theater der Empfindsamkeit, in: Seraina Plotke, Alexander Ziem (Hrsg.), Sprache der Trauer. Verbalisierungen einer Emotion in historischer Perspektive, Heidelberg 2014, S. 245–281.
- Warburg, Aby, Dürer und die italienische Antike, in: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Nachdruck der Ausgabe von 1932, hrsg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Berlin 1998.
- Zarnegin, Kathy, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), buchstäblich traurig, Basel 2004, S. 7–15.
- Zedler, Johann, Heinrich, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste [...], Bd. 45, 1745, 2., vollständiger photomechanischer Nachdruck durch die Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1997.
- von Ziegler, Christiana, Mariana, Versuch in gebundener Schreib-Art, Leipzig 1728.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Agnieszka K. Haas

Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny /

Universität Gdańsk, Philologische Fakultät

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.03>

Zur Unverständlichkeit von Chiffren und Hieroglyphen der Natur in der Prosa der Frühromantik

Im vorliegenden Beitrag gilt die Aufmerksamkeit dem Topos vom Buch der Natur in der deutschen Prosa der Frühromantik und seinem Verhältnis zu rhetorischen Figuren, die auf die transzendente Quelle der Natur verweisen. In den Vordergrund rückt die von den romantischen Dichtern betonte Unmöglichkeit, die Chiffren und Hieroglyphen der Natur zu enträtseln. Ursprünglich bedeutete das Buch der Natur eine an den Menschen gerichtete chiffrierte Mitteilung Gottes bzw. des Geistes. Die Romantiker betrachten die Natur als geheimnisvolle Chiffre, die in zunehmendem Maße unverständlicher wird. Die Fragestellung im Artikel lautet: Mithilfe von welchen rhetorischen Mitteln wird der geistige Charakter der Natur ausgedrückt und in welchem Zusammenhang steht der genannte Topos mit dem Problem des beschränkten Sprach- und Erkenntnisvermögens in der Literatur um 1800.

Schlüsselwörter: Buch der Natur, Frühromantik, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Wilhelm Heinrich Wackenroder, Rhetorik

The present article **The incomprehensibility of ciphers and hieroglyphs of nature in the German prose of early Romanticism** discusses the Book of Nature metaphor in the German literature of early Romanticism in its relation to the rhetorical devices which represent the spiritual character of nature. Particular attention was devoted to the problem of the impossibility of understanding the cipher and hieroglyphs of nature claimed by Romantic poets. The Book of Nature was understood in earlier rhetoric as God's message to human beings. At the beginning of the 19th century, nature was considered as a mysterious cipher becoming less and less understandable. The article raises the question as to what kind of rhetorical devices show the spiritual character of nature and in what way the topos is used to show the problem of limited linguistic and cognitive capacity in the literature of around 1800.

Keywords: Book of Nature, early Romanticism, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Wilhelm Heinrich Wackenroder, rhetorical devices

Rhetorik (in) der Romantik

Einen Traditionsumbruch in der Rhetorikgeschichte brachte gerade die ‚rhetorikverachtende‘ Romantik mit sich.¹ Seit dem Sturm und Drang begann man zu zweifeln, ob Literatur

¹ Helmut Schanze, *Romantische Rhetorik*, in: ders. (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart 1994, S. 339.

„die kasuistischen Vorschriften“ der Rhetorik benötigt² und ob sie imstande ist, semantische Probleme der Psychologie oder Philosophie richtig auszudrücken. Ihre Regeln scheinen vor allem in Bezug auf die literarische Behandlung metaphysischer Themen unanwendbar zu sein. Das Verhältnis der Romantiker zur Rhetorik ist nichtsdestoweniger alles andere als eindeutig, und obwohl Kant sie als eine zweckorientierte Kunst verstand, die die Menschen durch den schönen Schein hintergehen will,³ wurde sie von den Romantikern nicht ganz abgelehnt. Einerseits scheinen Romantik und Rhetorik sich auszuschließen,⁴ andererseits gilt diese Epoche als „zweite Renaissance“⁵ und Zäsur in der Rhetorikgeschichte.⁶

Die neuere Forschung erkennt in der Romantik Kontinuitäten der Aufklärung, wie zum Beispiel das Aufgreifen des uralten Topos vom Buch der Natur. Auch die rhetorischen Figuren, die die Romantiker in Anspruch nehmen, um die Chiffren und Hieroglyphen der Natur zu schildern, sind eher konventionell.

Im vorliegenden Beitrag soll gezeigt werden, wozu rhetorische Stilmittel in der Frühromantik dienen und welche von ihnen bei der Darstellung der Natur-Topik vorkommen, die auf das Problem der Begrenztheit von Erkenntnis und Sprache hinweisen. Dabei scheinen zwei Bereiche der Rhetorik von Relevanz zu sein: Die „Durchdringung der Literaturen mit [...] rhetorischer Poetik“ und die Betrachtung der Rhetorik als „Anordnungsinstrument der Topik“.⁷

Das Buch der Natur und seine literarischen Kontinuitäten

Eine umfassende Geschichte des Topos würde den Rahmen der vorliegenden Skizze sprengen. Obwohl sie an mehreren Stellen präsentiert wurde,⁸ ist es an dieser Stelle angebracht, einige ihre Etappen zu nennen, die mit dem frühromantischen Weltschriftkonzept zusammenhängen.

In der neuplatonisch-christlichen Tradition war das Buch der Natur (lat. *liber naturae*) neben der Heiligen Schrift eine Quelle der Erkenntnis Gottes. Sowohl die Heilige Schrift als auch wahrnehmbare Phänomene der Außenwelt galten als eine an den Menschen gerichtete

² Rüdiger Campe, Umbrüche und Wandlungen der Rhetorik, in: Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda (Hrsg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820: Epoche im Überblick*, Amsterdam, Philadelphia 2001, S. 589–612, hier: S. 589.

³ Jochen A. Bär, Romantik [Artikel], in: Gert Ueding, Gregor Kalivoda u.a. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, Tübingen 2007, S. 333–362, hier S. 338–339.

⁴ Helmut Schanze, Romantik und Rhetorik, Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800, in: ders. (Hrsg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1974, S. 126–144, hier: S. 126. Zit. nach: Peter D. Krause, *Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800* [Reihe: Rhetorik-Forschungen, hrsg. von Joachim Dyck, Walter Jens, Gert Ueding, Bd. 14], Tübingen 2001, S. 13.

⁵ Helmut Schanze, *Romantische Rhetorik*, S. 337.

⁶ Vgl. Peter D. Krause, *Unbestimmte Rhetorik*, S. 13.

⁷ Die erste Kategorie – die Rhetorik der Klassikerlektüre und der Stilübung – spielt hier kaum eine Rolle. Vgl. Rüdiger Campe, *Umbrüche und Wandlungen der Rhetorik*, S. 589–590.

⁸ Henri Veldhuis, *Ein versiegeltes Buch. Der Naturbegriff in der Theologie J.G. Hamanns (1730–1788)*. Aus dem Niederländ. übers. von Renate Drewes-Siebel, Berlin, New York 1994, S. 27. In der Anmerkung 41 (S. 27) findet man auch eine Bibliographie zu diesem Thema.

Mitteilung Gottes. Zur Entstehung der Metapher hat das von Augustinus eingeführte Gleichnis⁹ beigetragen. In seinen Schriften wird jedoch der Begriff *liber naturae* nicht erwähnt.¹⁰ Zuerst hat sich der Terminus in den mystisch-philosophischen Spekulationen und dann im allgemeinen Sprachgebrauch verankert. Den mittelalterlichen Theologen diente die Metapher dazu, die Sinnhaftigkeit der Erscheinungswelt zu legitimieren¹¹ und die Offenbarung durch die Schöpfung zu versinnbildlichen.¹²

Der Begriff ‚Buch der Natur‘ wurde in der Frühen Neuzeit in naturwissenschaftlichen Schriften und Spekulationen der Naturmystik verwendet,¹³ in denen er einen neuen Aufschwung erfuhr. Galileo Galilei gebraucht ihn in Bezug auf mathematische Regeln. Die Naturphilosophie, Zahlenlehre und jüdische Kabbala verknüpften die Mathematik mit der Sprache und Magie – vor allem dieses Konzept wurde in der Romantik mehrmals aufgegriffen. Noch im 17. Jahrhundert glaubte man in der Natur zwei Bücher, „Religion und Naturwissenschaft“, zusammenzuführen und dadurch Glauben und Wissen zu harmonisieren.¹⁴ Im philosophischen Diskurs verwenden die Metapher Bacon, Descartes oder Leibniz.¹⁵ Anfang des 18. Jahrhunderts liegt der Topos vom Buch der Natur in der Physikotheologie vor, die die Theologie mit der Naturlehre vereinbaren wollte. Ihre Spekulationen wurden von vielen Rationalisten abgelehnt,¹⁶ aber in der Literatur wurden sie von vielen Autoren erwähnt, wie

⁹ Andreas Speer, *Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu Begründungsversuchen einer ‚scientia naturalis‘ im 12. Jahrhundert*, Leiden, New York, Köln 1995, S. 30.

¹⁰ Gerhard Sauder, *Aufklärerische Bibelkritik und Bibelrezeption in Goethes Werk*, in: „Goethe-Jahrbuch“ 2001, Bd. 118, S. 108–125, hier: S. 108. Das Vorkommen der Metapher wurde bereits in der voraugustinischen Zeit belegt. Vgl. Günter Bader, *Melancholie und Metapher: eine Skizze*, Tübingen 1990, S. 61.

¹¹ Monika Schmitz-Emans, *Buch [Artikel]*, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 65.

¹² Der Topos kommt bereits in den theologischen Schriften von Tertullian und Prosper, Leo dem Großen, Apringius, Basilius, Gregor von Nyssa und Gregor dem Großen vor. Eine besondere Stellung nimmt er in der Theologie von Johannes Chrysostomus sowie in den Werken des spanischen Juden Salomo Ibn Gabirol (11. Jh.), Herbert von Boshams und Luis von Granada ein. Vgl. Friedrich Ohly, *Neue Zeugen des „Buchs der Natur“ aus dem Mittelalter*, in: Hagen Keller, Nikolaus Staubach (Hrsg.), *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas [Arbeiten zur Frühmittelalterforschung. Schriftenreihe des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, Bd. 23]*, Berlin, New York 1994, S. 546–568, Anm. 2, S. 546. Monika Schmitz-Emans nennt auch andere Kirchenväter – Hugo von Sankt Viktor, Raimund von Sabunde, Bonaventura, Alanus von Lille, denen die Natur „als ein Buch, welches sich als Medium der Selbstoffenbarung Gottes komplementär zur Bibel verhält“ erscheint. Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Entzifferung, Buchstabieren und Konjektur. Aspekte und Funktionen des Weltchriftgleichnisses bei Georg Christoph Lichtenberg*, in: „Jahrbuch der Lichtenberg-Gesellschaft“ 1991, S. 29–58, hier: S. 31.

¹³ Monika Schmitz-Emans, *Buch*, S. 65. In den naturphilosophischen Spekulationen, in denen die Zahlen und Buchstaben als Elemente des Systems gelten, steht der Topos auch mit dem hebräischen, Abraham zugeschriebenen „Buch der Schöpfung“ („Sephher Jezirah“), im Zusammenhang. Sie sind wahrscheinlich auf das 2. Jh. oder das 6. Jh. vor Christi zu datieren. Im 13. Jahrhundert wurde jene Zahlensymbolik und Zahlenkombinatorik von Raimundus Lullus aufgegriffen. Diese Konzeption stützte sich auf die Analogie zwischen physischen Elementen und religiösen Überzeugungen. Vgl. Friedrich Ohly, *Neue Zeugen des „Buchs der Natur“*, S. 552.

¹⁴ Gerhard Sauder, *Aufklärerische Bibelkritik und Bibelrezeption*, S. 109.

¹⁵ Mehr dazu: Yvonne Al-Taie, *Tropus und Erkenntnis. Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik*, Göttingen 2015, S. 199–208. Francis Bacon schrieb vom Alphabet der Natur, Descartes forderte zum Lesen im Buch der Natur auf. Leibniz suchte nach einer Idealsprache, nach einem „Alphabet des Denkens“, das der Schrift in diesem Buch entsprechen würde. Vgl. Elisabeth Pernkopf, *Alphabetisierte Natur*, S. 81.

¹⁶ Gerhard Sauder, *Aufklärerische Bibelkritik*, S. 116.

z.B. von Johann Georg Hamann, Johann Kaspar Lavater, Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant, Johann Christoph Lichtenberg oder Johann W. von Goethe.¹⁷ Die Popularität des Topos lässt sich auch durch die Religionskritik und die Suche nach anderen Glaubensformen in der Aufklärung erklären. Der Topos wird offensichtlich zur Konkurrenz für die Bibel, deren Autorität durch die aufklärerische Offenbarungskritik geschwächt wurde.¹⁸

Einen Einfluss auf die Romantik hatte die Signaturenlehre von Paracelsus und später Jakob Böhme, deren Überzeugung von der „Sympathie von Zeichen und Bezeichnetem“, von der „Wechselwirkung von Name und Sache“ und deren Reflexion über die Analogie zwischen Sprache und zeichenhafter Welt in der Literatur um 1800 erneut aufgegriffen wurde.¹⁹ Nicht weniger bedeutend war, dass Böhme das Verstehen der Natur mit ihrer Unverständlichkeit in Zusammenhang brachte. Seine Lehre findet einen Widerklang in der Dichtung von Ludwig Kosegarten, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel oder – in satirischer Form – in den „Nachtwachen von Bonaventura“ von Klingemann.

Zum Problem der Undarstellbarkeit des Buchs der Natur

Mit der sprachlichen Darstellung des Transzendenten, das sich im Topos vom Buch der Natur widerspiegeln soll, geht seine paradoxe Unvorstellbarkeit einher:²⁰ Einerseits versinnbildlicht er eine höhere Präsenz, die sich hinter der Natur verbirgt, andererseits kann er mit keinem konkreten Bild assoziiert werden, das das Undarstellbare²¹ aufzuzeigen vermöchte. Was sind die sichtbaren Träger dieser Offenbarung? In die Metapher des von Gott geschriebenen und chiffrierten Buches²² ist ein kognitiver (und subjektiver) Prozess eingeschlossen, an dem ein „Leser“ beteiligt ist und von dem ihre Interpretation abhängt. Die ‚absolute Metapher‘ der Lesbarkeit der Welt²³ ist mit anderen Tropen wie Schrift, Zeichen, Buchstaben, Zahlen, Chiffren, Hieroglyphen verbunden, die in der Geschichte ihre Rolle und Bedeutung ändern. Immer aktuell bleibt die Feststellung von Henri Veldhuis: „Wenn die Metapher des Buches für die Natur zutrifft, stellt sich die Frage, in welcher Sprache das Buch geschrieben ist?“²⁴

¹⁷ Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Entzifferung*, S. 29–58.

¹⁸ Ebd., S. 109. Infolge der Entdeckungen der Naturwissenschaften distanzierte sich auch die Philosophie von der Theologie.

¹⁹ Andreas Kilcher, *Das ästhetische Sprachparadigma der Kabbala in der Romantik*, in: ders., *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*, Stuttgart, Weimar 1998, S. 239–328, hier: S. 300.

²⁰ Vgl. Ralf Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011, S. 31.

²¹ Petra Bahr, *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant*, Tübingen 2004.

²² Ebd., vgl. auch: Friedrich Ohly, *Neue Zeugen des „Buchs der Natur“*, S. 546. Während die Heilige Schrift für das Ohr bestimmt war, richtete sich die Mitteilung Gottes durch die Natur an das Auge.

²³ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1983.

²⁴ Henri Veldhuis, *Ein versiegeltes Buch*, S. 27. In der Anmerkung 41 (S. 27) findet man auch eine kurze Bibliographie zu diesem Thema.

Obwohl sich der Topos säkularisiert hat, scheint sein religiöser Ursprung für die Interpretation seiner Rolle im Text relevant zu bleiben. Die Idee der Lesbarkeit der Welt geht nämlich auf die Johanneische Logoslehre zurück (Joh. 1, 1–3), nach der alle Geschöpfe aus dem göttlichen Logos hervorgingen.²⁵ Aus Johannes' Logoslehre ergab sich der Dualismus zwischen dem schöpferischen Gotteswort und dem toten Buchstaben.

Dem von Ludwig Klages eingeführten Logozenismus liegt auch die Überzeugung zugrunde, dass „eine absolute, außersprachliche Präsenz“ vorhanden ist,²⁶ die die Bedeutung der sprachlichen Ausdrücke beeinflusst. In Hinsicht darauf scheint die Auseinandersetzung mit der Sprache als Mittel der Erkenntnis und mit ihrer metaphorischen Auffassung im Naturbuchkonzept begründet zu sein.²⁷ Es wird aus räumlichen Gründen außer Acht gelassen, dass die beiden Topoi – die Sprache der Natur und das Buch der Natur – in der Forschung nicht immer gleichgesetzt werden.²⁸ Es wird davon ausgegangen, dass die Natur „ein umfassendes nichtkonventionelles Zeichensystem“ ist und „einen Symbolzusammenhang darstellt, durch den sie sich all denjenigen offenbart, die dieses ‚Buch der Natur‘ zu lesen imstande sind.“²⁹

„Das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab“

Bereits in der literarisierten Physikotheologie von Barthold Hinrich Brockes („Irdisches Vergnügen in Gott“, 1721–1748) wird die Metapher vom Buch der Natur einer literarisch-ästhetischen Modifizierung unterzogen, in der die Natur nicht nur gelesen, sondern auch neu geschrieben wird.³⁰ Sie bleibe auch „grundsätzlich interpretierbar, ihre Buchstabenschrift kann lesen und begreifen, wer über die nötige Verstandeskraft und Einsicht verfügt“.³¹

Im ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich eine Metamorphose des Weltbuchkonzepts nachvollziehen: die optimistische Überzeugung von der „Lesbarkeit“ der Sprache der Natur wird durch die Erkenntnis- und Sprachkrise und den Kritizismus von Kant geschwächt. Die in geheimen Zeichen (Chiffren) oder Hieroglyphen sprechende Natur wird in zunehmendem Maße unverständlich. Während die Welt von Brockes als lesbares Buch aufgefasst wird,³²

²⁵ Vgl. Monika Schmitz-Emans, Entzifferung, S. 31–32.

²⁶ Doris Feldmann, Hannah Jacobmeyer, Logozenismus [Artikel], in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 3. Aufl., Stuttgart 2004, S. 406.

²⁷ Vgl. Winfried Nöth, Ökosemiotik, in: ders., Handbuch der Semiotik, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart, Weimar 2000, S. 250–253, hier: S. 251.

²⁸ Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Anm. 200, S. 21.

²⁹ Geert Keil, Die naturalistische Herausforderung, in: ders., Kritik des Naturalismus, Berlin, New York 1993, S. 22–171, hier: S. 84.

³⁰ Josef Billen, Friedhelm Hassel, Undeutbare Welt. Sinnsuche und Entfremdungserfahrung in deutschen Naturgedichten von Andreas Gryphius bis Friedrich Nietzsche, Würzburg 2005, S. 17–63, hier: S. 60.

³¹ Peter-André Alt, Aufklärung. Lehrbuch Germanistik, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2001, S. 136.

³² Monika Schmitz-Emans, Buch, S. 65.

wird sie in der Romantik für „eine grosse Gabe des Himmels“ gehalten,³³ die „unzulänglich für die Erfassung des Wichtigsten“ ist.³⁴

Im Aufsatz „Von zwey wunderbaren Sprachen und deren geheimnißvoller Kraft“ aus den „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796) von Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) und Ludwig Tieck (1773–1853) wird der transzendente Charakter der Sprache von Natur und Kunst diskutiert und poetisch geschildert.

In den Vordergrund rückt die Ähnlichkeit zwischen den beiden metaphorisch aufgefassten Sprachen. Das Problem der Unmöglichkeit, das Transzendente richtig in Worte zu fassen, wird figurativ geschildert: „Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab“ (WHW 191), indem diese Unerreichbarkeit durch Verben und Präpositionen mit raumorientierter Bedeutung betont wird („schweben“, „über uns“, „herabziehen“), die auf eine religiös-hierarchische Ordnung im Verhältnis Gott-Mensch-Wortsprache verweisen: die Gottheit befindet sich oben, der Mensch unten, dazwischen „schweben“ Worte, die als Mittler zwischen zwei Wirklichkeitsdimensionen versagen. Diese Raumordnung bleibt auch im letzten Textfragment beibehalten, das als Antithese der vorherigen Formulierung denkbar ist: „die ewig lebendige, unendliche Natur, zieht uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu der Gottheit hinauf“ (WHW 193). In diesem Textabschnitt kommen philosophische („das Unsichtbare“), psychologische („Gemüt“) und sprachliche Begriffe nebeneinander vor, wodurch der Zusammenhang zwischen dem Heiligen, dem Inneren und der irrationalen Kommunikationsart aufgebaut wird. Darüber hinaus werden die mit dem Unendlichen verbundenen Konnotationen wiederholt und durch Epitheta verstärkt (für die „unendliche“, „lebendige“ Natur stehen „weite Räume der Lüfte“).

Yvonne Al-Taie zufolge bleibt die Sprachkrise, die am Anfang des Textes von Tieck und Wackenroder akzentuiert wurde, ausschließlich „auf den Bereich des Numinosen beschränkt.“³⁵ Es wird zwar weiter vom fiktiven Klosterbruder festgestellt: „wir verstehen nur uns untereinander“, aber der mystische Topos der „Sympathie des Menschen mit den Dingen“³⁶ und der Menschen untereinander verstärkt nur die Ohnmacht der Sprache, die dem Inneren, dem menschlichen Gemüt gegenübergestellt wird: durch diese „wunderbare Sympathie“ werden „Gefühle oder Gesinnungen, oder wie man es nennen mag“ ins „Menschenherz“ zugeführt, „welche wir nie durch die abgemessensten Worte erlangen“ (WHW 192).

Trotz der Sprachkrise, die sich im Fragment anbahnt,³⁷ wird der Text in stilistisch-rhetorischer Hinsicht sorgfältig gepflegt. Yvonne Al-Taie zufolge benutzt der Klosterbruder „die geläufigen Topoi einer idyllischen Landschaftsbeschreibung“, eine „Vielzahl von rhe-

³³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Berlin und München 1984, S. 190–194, hier: S. 190 [Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders: Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft], weiter als Sigle: WHW. Vgl. auch: Monika Schmitz-Emans, *Romantische Sprachästhetik*, in: Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda (Hrsg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820*, S. 567–587, S. 573. Ähnliche Bemerkungen zur Unverständlichkeit der Wortsprache kann man auch im Werk von Georg Ch. Lichtenberg finden. Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Entzifferung*, S. 29.

³⁴ WHW 190. Vgl. auch: Monika Schmitz-Emans, *Romantische Sprachästhetik*, S. 573.

³⁵ Yvonne Al-Taie, *Tropus und Erkenntnis*, S. 216.

³⁶ Ebd., S. 218.

³⁷ Ebd., S. 216.

torischen Figuren“,³⁸ dennoch wird die Wirkung „sinnlich-visueller Erlebnisqualitäten auf den Betrachter“³⁹ durch die Anwendung von nahezu identischen Formulierungen erreicht. Paradoxerweise wird das Pathos des Sprechens (in) der Natur mit einer konventionellen Topik und Stilistik wiedergegeben. Diesen Kontrast verstärkt noch die Anspielung auf das biblische Motiv des toten Buchstabens, dem der fehlende Ton der „leeren Schallen“ ähnlich ist: „unser Ohr [wird] mit leeren Schallen gefüllt“ (WHW 191).

Das Verstehen der transzendentalen Wirklichkeit, das kein rationaler, sondern ein auf Gefühle ausgerichteter Prozess ist, kann nach Wackenroder dank „zwei wunderbare[n] Sprachen“ möglich sein:

Ich kenne aber zwei wunderbare Sprachen, durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht [...] zu fassen [...]. Sie kommen durch ganz andere Wege zu unserm Inneren, als durch die Hülfe der Worte [...]. Die eine dieser wundervollen Sprachen redet nur Gott; die andere reden nur wenige Auserwählte unter den Menschen, die er zu seinen Lieblingen gesalbt hat. Ich meine: die Natur und die Kunst (WHW 191).

Die Sprache der Natur kommt hier in ihrem primären religiösen Kontext zum Vorschein: dieses „gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch“ über das ‚Wesen‘ Gottes „und seine Eigenschaften“ wird mit der Kunst verglichen, die ähnlich wie andere Naturerscheinungen „ins Innere“ trifft.⁴⁰ Die beiden Sprachen berühren „den Menschen als Ganzen“, sie umfassen seine psycho-somatische Einheit,⁴¹ die dem Gedanken von der kosmisch-sympathetischen Einheit entspricht.

Die Sprache der Natur wird im Aufsatz, kunstvoll und konventionell zugleich, mithilfe von idyllischen Naturerscheinungen exemplifiziert:

Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes, und das Rollen des Donners, haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm erzählt, die ich in Worten nicht aufsetzen kann. Ein schönes Tal, von abenteuerlichen Felsengestalten umschlossen, oder ein glatter Fluß, worin gebeugte Bäume sich spiegeln, oder eine heitere grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen, – ach diese Dinge haben in meinem inneren Gemüte mehrwunderbare Regungen zuwege gebracht, haben meinen Geist von der Allmacht und Allgüte Gottes inniger erfüllt, und meine ganze Seele weit mehr gereinigt und erhoben, als es je die Sprache der Worte vermag (WHW 191).

Um die Vielfalt der Naturerscheinungen wiederzugeben, nimmt Wackenroder hier die syntaktische Figur der *accumulatio* in Anspruch. Das Polysyndeton, eine vielfache Verbindung von Wörtern durch die gleichen Konjunktionen ‚und‘ beziehungsweise ‚oder‘, liegt hier neben einer Antithese („das Säuseln [...] des Waldes“ versus „das Rollen des Donners“) vor, deren Semantik auf die alttestamentliche Darstellung Gottes anspielt, der sich in den Gegensätzen offenbart (vgl. 1 Könige 19,11–12).

³⁸ Ebd., S. 217.

³⁹ Ebd., S. 218. Außer dieser Feststellung wird in der Arbeit von Yvonne Al-Taie dem Stil des Textes keine Aufmerksamkeit geschenkt. In den anderen Beiträgen zur Schrift von Wackenroder und Tieck findet man auch keine eingehendere Analyse von rhetorischen Tropen im Aufsatz. Vgl. dazu: Dirk Kemper, Sprache der Natur, in: ders., Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung, Stuttgart 1993, S. 172–181.

⁴⁰ Monika Schmitz-Emans, Romantische Sprachästhetik, S. 573.

⁴¹ Yvonne Al-Taie, Tropus und Erkenntnis, S. 216.

Der Sprache der Natur wird die Unmöglichkeit gegenübergestellt, sie zu beschreiben („in Worten nicht aufsetzen“, „als es je die Sprache der Worte vermag“) oder zu verstehen oder mit den „Dingen“ zu kommunizieren:

[...] eine unendliche Menge von Dingen [...], wovon jedes ein anderes Wesen hat, und wovon wir keines verstehen und begreifen. Wir wissen nicht, was ein Baum ist; nicht, was eine Wiese, nicht, was ein Felsen ist; wir können nicht in unsrer Sprache mit ihnen reden; wir verstehen nur uns untereinander. Und dennoch hat der Schöpfer in das Menschenherz eine solche wunderbare Sympathie zu diesen Dingen gelegt, daß sie demselben, auf unbekannten Wegen, Gefühle oder Gesinnungen, oder wie man es nennen mag, zuführen, welche wir nie durch die abgemessensten Worte erlangen (WHW 192).

Die Satzkonstruktionen mit dem Asyndeton (in dem Aufzählungen durch Kommata getrennt werden) und Polysyndeton (mit der Konjunktion ‚und‘) sowie die Anhäufung von Verneinungen („nicht“) zeigen das Ausmaß an Unwissen. Trotz der Mangelhaftigkeit der Wortsprache kommt die Kommunikation der Gottheit mit den Menschen zustande, in der Gott als Autor bzw. Künstler dargestellt wird. Auch dabei greifen Wackenroder und Tieck einen Topos auf, der in den irrationalen Schriften der Aufklärung verbreitet war.

Gott als Autor und Künstler

Im Topos vom Buch der Natur kommuniziert dessen Autor (der Geist) mit seinen Lesern (Menschheit, im Text von Wackenroder und Tieck als ‚wir‘ genannt). In der Romantik wird das Buch der Natur ästhetisiert, indem eine „Vorstellung von Gott als dem Poeten der Welt“⁴², die wiederum für die „vollkommene Schrift aus der Autorenschaft Gottes“⁴³ gehalten wird, in den Vordergrund rückt. Johann Georg Hamann weist auf dieses Verhältnis in einem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi aus dem Jahr 1784 hin:

Gott, Natur und Vernunft haben eine so innige Beziehung aufeinander, wie Licht, Auge und alles, was jenes diesem offenbaret, oder wie Mittelpunkt, Radius und Peripherie jedes gegebenen Cirkels, oder wie A u t o r, B u c h u n d L e s e r. Wo liegt aber das Räthsel des Buchs? In seiner Sprache oder in seinem Inhalt? Im Plan des Urhebers oder im Geist des Auslegers?⁴⁴ [hervorgeh. von AKH].

Im zitierten Textfragment wird zwischen der Sprache der Natur und dem Inhalt ihres Buches differenziert, wobei die Antwort auf die eigene Frage offen gelassen wird. Auch in Hamanns Aussage kommen Polysyndeta vor: „Gott, Natur und Vernunft“, „Mittelpunkt, Radius und Peripherie“, „Autor, Buch und Leser“, die eine Verbundenheit der erwähnten Elemente hervorhebt.

Der Klosterbruder Wackenroders stellt Gott nicht als Autor, sondern als Künstler dar, was mit der Fragwürdigkeit der Wortsprache in der Wahrheitsvermittlung zusammenhängt:

⁴² Petra Bahr, Darstellung des Undarstellbaren, S. 198.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Johann Georg Hamann's Schriften und Briefe in vier Theilen. Vierter Theil, Hannover 1874, S. 208.

Die Natur, soviel davon ein sterbliches Auge sieht, gleichet abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit. Ist es aber erlaubt, also von dergleichen Dingen zu reden, so möchte man vielleicht sagen, daß Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge (WHW 194).

Der bisher christlich-religiöse Argumentationsvorgang weicht einer Anspielung auf die Orakel in Delphi, wodurch ein typisch romantischer Zusammenhang zwischen Religionen, zwischen der griechischen Mythologie und dem Christentum, aufgebaut wird. Paradoxerweise gehört der Orakelspruch zur Wortsprache und zu derselben Rätsel-Metaphorik wie die Chiffren- oder Hieroglyphenmetapher – die Interpretation der Mitteilung wird dem Menschen überlassen, das Rätselhafte „aus dem Munde der Gottheit“ (WHW 194) wird ästhetisiert, in Kunst verwandelt, deren Bildhaftigkeit dem sprachlichen Ausdruck weicht (Metonymie „Orakelsprüche[]“ sowie Verben wie „reden“, „sagen“ verweisen auf den mündlichen Charakter der göttlichen Sprache, die dem toten Buchstaben gegenübersteht (?)).

Hamann und die Romantiker trennt eine Generationenkluft, aber sowohl der ‚Magus des Nordens‘, der in seiner Schrift auf die Mathematik und ihre Regeln anspielt, als auch die Autoren des poetischen Essays versuchen, die Kommunikation zwischen dem Göttlichen und dem Menschen greifbar zu machen. Die Zusammenfügungen und die *accumulatio* dienen der Hervorhebung dieser Zusammenhänge.

Da die Sprache der Natur aus dem Übernatürlichen hervorgeht, das nicht verstanden wird, verweist das Buch der Natur auf die problematische „Relation zwischen Sprache und Transzendenz“, in der „die Grenzen der Sprache nachdrücklich erfahren“ werden.⁴⁵ Diese Grenzen werden jedoch mithilfe von rhetorischen Figuren aufgehoben, die als sprachliche Widerspiegelung einer geheimnisvollen Verbindung zwischen den Dingen, als „Sympathie“ gelten können.

Einheit in der Vielfalt

Einen ähnlichen Satzbau in der Beschreibung der „Chifferschrift“ trifft man im naturphilosophischen Roman-Fragment „Lehrlinge zu Sais“ von Novalis an, das zwischen den Jahren 1798 und 1799 verfasst und posthum 1802 von Schlegel und Tieck veröffentlicht wurde.

Unter Chiffre wird eine Geheimschrift verstanden, „in der die Buchstaben nach einem verschlüsselten System (Code) durch andere Zeichen (Buchstaben, Ziffern) ersetzt werden“.⁴⁶ In der Philosophie und Metaphysik ist die Chiffre „Ausdruck für den Bedeutungsträger einer höheren Erkenntnis und Einsicht“.⁴⁷ Die Chiffre als verschlüsselte Rede (und rhetorische Figur *par excellence*!) gewinnt neben der Hieroglyphenmetapher bereits in der Rhetorik und Emblematik des Barock an Bedeutung. Im 18. Jahrhundert wird sie „zu einer besonderen Form

⁴⁵ Monika Schmitz-Emans, *Romantische Sprachästhetik*, S. 571–572.

⁴⁶ Isabel Zollna, *Chiffre* [Artikel], in: Gert Ueding, Gregor Kalivoda u.a. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen 1994, S. 173–174, hier: S. 173.

⁴⁷ Ebd.

des ängstlichen (rätselhaften) und manieristischen Ausdrucks“.⁴⁸ Die Chiffre als rhetorische Figur gilt innerhalb der *elocutio* als Beispiel „der ‚Dunkelheit‘ des sprachlichen Ausdrucks“.⁴⁹

Novalis, dem die Idee der Weltsympathie und Böhmes Signaturenlehre besonders nah waren, verwendet den Begriff „Chifferschrift“⁵⁰ nicht ausschließlich in Bezug auf die Natur, sondern auf „menschliche Wege“. Die „Chifferschrift“ gewinnt eine geschichtliche Dimension, indem sie auf räumlicher wie zeitlicher Ebene, im Mikro- und Makrokosmos vorhanden ist. Damit wird das Buch der Natur mit dem Buch der Geschichte konfrontiert:

Wer sie [menschliche Wege] verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, undsonderbaren Coniuncturen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben (NL 95) [hervorgeh. von AKH].

Bei Novalis bezieht sich die „Chifferschrift“ nicht nur auf die Natur, sondern auch im psychologischen Sinne auf alle Erscheinungen, die sich in den menschlichen Tätigkeiten beobachten lassen. Damit wird das Bewusstsein in die Vision des Weltbuches eingeschlossen. Durch die Einführung dieser polysyndetischen (unverbundenen) Aufzählung konstruiert der Dichter ein entsprechendes synthetisches Bild des Ganzen, in dem alle Elemente getrennt gesehen (und genannt!) werden und zugleich eine Ganzheit bilden. Wenn man den Einfluss des subjektiven Idealismus von Fichte berücksichtigt, kann man vermuten, dass diese angestrebte Ganzheit nur im Ich erreichbar ist. Trotzdem „ahndet“ man nur „den Schlüssel dieser Wunderschrift“, die nicht eindeutig und verständlich ist.

Der Erkenntnisweg und die zu beobachtenden Phänomene werden mithilfe ähnlicher rhetorischer Mittel gestaltet, vor allem der Aufzählung (*enumeratio*). Satzkonstruktionen wie „verfolgt und vergleicht“, „auf berührten und gestrichenen Scheiben“, „Scheiben von Pech und Glas“ sind syndetisch aufgebaut.

Mithilfe der gleichen rhetorischen Mittel stellt das Buch der Natur Johannes Chrysostomus (gest. 407), „einer der größten Prediger des Lobes Gottes aus der Schöpfung“ dar,⁵¹ der viele Gedanken der Physikotheologen des 18. Jahrhunderts vorgebildet hat.⁵²

Das asyndetische Aufzählen von mindestens drei Wörtern oder Satzgliedern, die gleichgestellt sind, dient dem mittelalterlichen Theologen dazu, die von der Erde hervorgebrachten Güter – „Samen, Kräuter[] und Pflanzen, Blumen, Wiesen, Gärten“ [hervorgeh. von AKH]⁵³ in ihrer Mannigfaltigkeit darzustellen.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 174.

⁵⁰ Novalis, Die Lehrlinge zu Sais, in: ders., Werke, herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz, München 1969, S. 95. Weiter als Sigle NL.

⁵¹ Friedrich Ohly, Neue Zeugen des „Buchs der Natur“, S. 546.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 547. Falls nicht anders angegeben, wurden die Zitate aus den Schriften von Johannes Chrysostomus dem Beitrag von F. Ohly entnommen.

Johannes Chrysostomus' Naturauffassung ist noch aus einem anderen Grund wichtig: Er reflektiert über den rätselhaften Charakter ihrer Sprache. Er lässt „die Himmel“ den Ruhm Gottes sprachlos verkünden – „ohne Stimme, Mund und Sprache, allein durch ihren Anblick“ [hervorgeh. von AKH].⁵⁴ „Der Himmel schweigt [...], denn dieser Sinn [Augen] ist von Natur her zuverlässiger und sicherer als jener“ [hervorgeh. von AKH].⁵⁵

Das Schweigen, die Wortlosigkeit der Natur, schließen jedoch ihre Kommunikation mit den Menschen durch Bilder und Zeichen nicht aus. Einerseits rät Chrysostomus dazu, von der Natur zu sprechen: „Laßt uns sprechen von der Erde [...], dem Mannigfaltigen und Verschiedenen, das sie hervorbringt, den Samen, Kräutern und Pflanzen, Blumen, Wiesen, Gärten“ [hervorgeh. von AKH],⁵⁶ andererseits sieht er in den Dingen „die unaussprechliche Philosophie“: „Mit diesen Dingen also laßt uns umgehen, und von dort soll uns das größte Vergnügen kommen, von dort Gewinn, von dort die unaussprechliche Philosophie“ [hervorgeh. von AKH].⁵⁷

Bei der Beschreibung der Natursprache nutzt dieser Kirchenlehrer des Ostens die rhetorischen Sprachmittel der Worthäufung (*accumulatio*). Zu diesen gehört das Hendiadyoin, das einen Vorgang durch zwei sich ergänzende Begriffe ausdrückt, wobei aus drei Wörtern ein anderer Begriff entsteht, der eine neue Bedeutung hat („Stimme, Mund und Sprache“), das Asyndeton, eine Aufzählung aus mindestens drei Teilen, die ohne Konjunktionen miteinander verbunden sind („Pflanzen, Blumen, Wiesen, Gärten“) oder die Anapher („und von dort [...], von dort [...]).“

Eine ähnliche Satzkonstruktion findet man bei Hamann, der das Buch der Natur aus der Heiligen Schrift heraus interpretiert. In „Brocken“ scheint er die Wahrheit der Mitteilung von der Natur sogar in Frage zu stellen:

Alle Erscheinungen der Natur sind Träume, Gesichte, Rätsel, die ihre Bedeutung, ihren geheimen Sinn haben. Das Buch der Natur und Geschichte sind nichts als Chyffren, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, den die Heilige Schrift auslegt und die Absicht ihrer Eingebung ist⁵⁸ [hervorgeh. von AKH].

Der Asyndeton „Träume, Gesichte, Rätsel“ verweist auf die Ganzheit der Naturbetrachtung, aber auch auf eine erahnte Subjektivität der Wahrnehmung. Eine Kontinuität dieses Gedankens findet man bei Novalis, der die Weltbetrachtung ins Bewusstsein zu übertragen versuchte.

⁵⁴ Friedrich Ohly, Neue Zeugen des „Buchs der Natur“, S. 548.

⁵⁵ Ebd., S. 548. Es wird hier außer Acht gelassen, wie sich die deutsche Übersetzung zum Original verhält. In einer anderen Übersetzung kann man beispielsweise lesen: „Die Himmeln erzählen die Herrlichkeit Gottes. Sage mir, wie erzählen sie denn diese? Sie haben keine Stimme, sie haben keine Lippen, sie haben keine Zunge; wie erzählen sie denn diese? Durch den Anblick selbst.“ (Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Predigten und kleine Schriften, Bd. 3, Prag 1785, S. 216). Es ist deutlich, dass die Satzkonstruktion geändert wurde, aber die Häufung wurde beibehalten.

⁵⁶ Friedrich Ohly, Neue Zeugen des „Buchs der Natur“, S. 547 (In ps.9.2., PG 55, 123).

⁵⁷ Ebd., S. 548 (In ps.9.3, PG 55, 124).

⁵⁸ J.G. Hamann, Brocken, in: ders., Sämtliche Werke. 6 Bände, hrsg. von J. Nadler, Bd. 1, Wien 1949–1957, S. 308.

(Toter) Buchstabe und (heilige) Hieroglyphe

Das literarische und philosophische Werk von Novalis ist durch die sprachmystische Thematik gekennzeichnet, die wiederum auf die Rezeption der Mystik von Böhme zurückgeht. Der Dichter versteht die Sprache der Natur als Mitteilung des Geistes, die nicht mehr verstanden wird. Die paulinische Opposition von Geist und Buchstabe (vgl. II Kor, 3,6) liegt hier auf der Hand:

Alles, was wir erfahren, ist eine Mittheilung: so ist die Welt in der That eine Mittheilung, Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war, der Sinn der Welt ist verloren gegangen, wir sind beim Buchstaben stehen geblieben [...] – Ehemals war alles Geisterscheinung, jetzt sehen wir nichts als todte Wiederholung, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt. Wir leben noch von der Frucht besserer Zeiten⁵⁹ [hervorgeh. von AKH].

Novalis zufolge offenbart sich der Geist im chiffrierten oder hieroglyphischen Zeichensystem. Von der Sprache der Natur als „Medium der Offenbarung zwischen Gott [...] und den Menschen“⁶⁰ sind nur Buchstaben übrig geblieben. In der Topik gilt der Buchstabe als „Symbol des Äußerlichen, Materiellen und Toten“,⁶¹ des Partikulären, das erst im Prozess der Zusammenfügung, als Teil einer Ganzheit, seinen Sinn bekommt. In der paulinischen Tradition wird der tote Buchstabe dem lebendigen Logos, Christus, gegenübergestellt. Der Dualismus von sinnlich wahrnehmbarer Welt (*mundus sensibilis*), die Novalis für eine nicht verstandene „Mittheilung“ hält, und geistig erkennbarer Welt (*mundus intelligibilis*),⁶² die im Goldenen Zeitalter als „Geistererscheinung“ empfunden wurde und in der Gegenwart als „todte Wiederholung“ angesehen wird, wird jedoch im darauffolgenden Satz aufgehoben: „Wir leben noch von der Frucht besserer Zeiten“.⁶³ Der nicht klar formulierte Satz verweist auf eine verborgene Anwesenheit des Göttlichen, die in die Gegenwart hinein – sei es als Erinnerung oder als Zukunftsvision – fortwirkt.

Die „todte Wiederholung“ wird dem Konzept der Wiederherstellung des Goldenen Zeitalters, der „besseren Zeiten“ entgegengesetzt. Novalis verbindet hier verschiedene Bedeutungen der Buchstabensymbolik. Der Buchstabe ist „Symbol des Rätselhaften“,⁶⁴ aber der „tote Buchstabe“ steht auch für oberflächliche Erkenntnis, die der intuitiven Erkenntnis aus dem Geiste widerspricht. Der einzelne Buchstabe verweist auf den unvollendeten hermeneutischen Prozess, in dem das aus den Buchstaben bestehende Ganze entsteht. Die Formulierung „beim Buchstaben stehen bleiben“ kann eine Auslegung der Welt bedeuten, die durch schemenhaftes Denken gehemmt ist, das eine Konzentration auf Einzelheiten bedeutet, während der das

⁵⁹ Novalis, Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen (1798), in: ders., Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von H.-J. Mähl, R. Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 383.

⁶⁰ Aleida Assmann, Schriftspekulationen und Sprachutopien in Antike und früher Neuzeit, in: Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott, Christoph Schulte (Hrsg.), Kabbala und Romantik. Die jüdische Mystik in der romantischen Geistesgeschichte, Tübingen 1994, S. 23–41, hier: S. 23.

⁶¹ Monika Schmitz-Emans, Buchstabe, S. 67.

⁶² Vgl. ebd., S. 67.

⁶³ Novalis, Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, S. 383.

⁶⁴ Vgl. Monika Schmitz-Emans, Buchstabe, S. 68.

Gesamtbild verloren geht. Es liegt auf der Hand, dass es sich nicht um ein rationales, sondern ein spirituelles Gesamtbild handelt. Dazu dient ein metonymischer Verweis auf die in Bildern verschlüsselte Wahrheit.

Als Novalis seinen Text schrieb, war die hieroglyphische Schrift noch nicht entziffert. Wegen der Komplexität des Schriftsystems und der falschen Annahme, dass es sich bei den Hieroglyphen um eine Bilderschrift handle, war das romantische Verständnis der Hieroglyphe von dem eines Champollion durchaus verschieden.⁶⁵ In der Topik stehen die Hieroglyphen für Symbole von Phänomenen mit verschlüsselter Bedeutung. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde der Begriff zu einem zentralen Schlagwort. Das Lehnwort (griech. *hieros* – heilig, priesterlich, *glyphe* – Schnitzwerk, Skulptur) bedeutete „ein in hartes Material (Stein) eingeschnittenes bzw. eingemeißeltes Zeichen einer Priesterschrift“. ⁶⁶ „Heilig (*hieros*) seien jene Zeichen, die man in Stein eingeritzt (*glyphhein*), als in der Natur, vorfindet“. ⁶⁷

Die Entzifferung von Hieroglyphen begann 1799 mit der Entdeckung des Steines von Rosette im westlichen Nildelta, in der Stadt Rosette (Rashid), auf dem drei Texte eingraviert waren, in Hieroglyphen sowie in demotischer und griechischer Übersetzung. Erst 1822 veröffentlichte Jean-François Champollion die Ergebnisse seiner Forschung und Entzifferung von Hieroglyphen.⁶⁸

Zu Lebzeiten von Novalis gelten die Hieroglyphen als Chiffren mit bildlichem Charakter. Die Entstehung der Hieroglyphen als Metapher geht auf Hermes Trismegistos zurück.⁶⁹ Bereits in der Antike werden sie mit einer mystisch-sakralen Dimension assoziiert.⁷⁰ In der lateinischen Spätantike wird die Hieroglyphe als Symbolschrift verstanden, in der Frühen Neuzeit – als Bildersymbol.⁷¹ Nach Giambattista Vico, „Scienza Nuova Seconda“ (1744), war die erste Sprache hieroglyphisch.⁷² In der Romantik erscheint der Begriff Hieroglyphe „in Verbindung mit dem Unendlichen und Unfassbaren.“⁷³

In ähnlicher Bedeutung kommen Hieroglyphen auch in den Schriften von Shaftesbury, Kant, Herder, Lavater, Schiller und Humboldt⁷⁴ vor. Die Hieroglyphen der Natur stellen eine übersinnliche Wahrheit dar, die in der Welt immanent ist und deren Aufschlüsselung nicht rational erfolgen kann. „[D]as ganze Leben und Weben der Natur [galt] als heilig [...]

⁶⁵ Alexander Kupfer, *Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Sonderausgabe, Stuttgart, Weimar 2006.

⁶⁶ Klaus Weimar u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1 A–G, Berlin, New York 2007, S. 46.

⁶⁷ Alexander Kupfer, *Die Hieroglyphensprache der Natur*, in: ders., *Die künstlichen Paradiese*, S. 162–168, hier: S. 162.

⁶⁸ Michael Höveler-Müller, *Hieroglyphen lesen und schreiben. In 24 einfachen Schritten*, München 2014, S. 23–29.

⁶⁹ Erik Hornung, „Hieroglyphisch denken“, *Bild und Schrift im alten Ägypten* in: Gottfried Boehm, Stephan E. Hauser (Hrsg.), *Homo pictor*, München, Leipzig 2001, S. 76–86, hier: S. 84.

⁷⁰ Almut-Barbara Renger, *Hieroglyphe* [Artikel], in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 181–182, hier: S. 181.

⁷¹ Ebd., S. 181.

⁷² Erik Hornung, „Hieroglyphisch denken“, S. 85.

⁷³ Almut-Barbara Renger, *Hieroglyphe*, S. 181.

⁷⁴ Monika Schmitz-Emans, *Buchstabe*, S. 68.

und [ließ] einen verborgenen göttlichen Sinn ahnen“.⁷⁵ Da man Hieroglyphen Anfang des 18. Jahrhunderts für aus Bildern abgeleitete Schriften hielt, wird das Bildhafte, das sich als Ganzheit sehen lässt, von Novalis dem Buchstaben eindeutig entgegengesetzt.

Das Verstehen der Welt als Hieroglyphe bedeutet für Novalis, sie zu übersetzen. Der Welterkenntnis wird dabei ein sprachlicher Charakter verliehen. Bei Novalis, ähnlich wie bei Hamann, der in jeder sprachlichen Tätigkeit eine Art Übersetzung aus einer göttlichen Ursprache sieht,⁷⁶ besteht die Erkenntnis in der intuitiven oder mystischen Entzifferung der Hieroglyphe, die ein chiffriertes Bild darstellt.

Im zitierten Fragment modifiziert er jedoch die Bedeutung des Topos, indem er die Gegenüberstellung zwischen Offenbarung und Buchstaben, zwischen Transzendenz und Immanenz aufhebt. Das Transzendente bleibt nämlich durch seine Zeichen in der Welt immanent, die Wiederholung der alten spirituellen Ordnung ist als unverständliche Hieroglyphe vorhanden. Auch das Leben „von der Frucht besserer Zeiten“ schließt diese Transzendenz nicht vollständig aus. Das Problem liegt in der Unmöglichkeit, die wahrnehmbare Welt richtig auszulegen.

Das Sammeln und Vergleichen: Signaturenlehre und ihr sprachlicher Ausdruck

Für die romantische Rezeption des Topos ist seine Vorgeschichte relevant, die auf das neuplatonische Mikrokosmos-Makrokosmos-Schema zurückgeht. Die Auffassung des Kosmos als ein allgemeiner Sinnzusammenhang spiegelte sich in den naturmagischen Visionen des Ganzen sowie in ihrem irrationalen Konzept der verlorenen Ursprache wider. Insbesondere die Überzeugung von der Harmonie und den im Universum herrschenden Weltsympathien wird durch rhetorische Figuren aufgezeigt, die in der Literatur im Kontext des Weltschriftkonzepts angewendet wurden.

In „Lehrlinge zu Sais“ wird der geheimnisvolle Lehrer und sein Weg der Erkenntnis durch das Sammeln von Dingen gekennzeichnet, die für bestimmte Wissensbereiche stehen. Sie werden von dem Ich-Erzähler aufgezählt: „Er sammelte sich Steine, Blumen, Käfer aller Art, und legte sie auf mannichfache Weise sich in Reihen“ (NL 96). Novalis wählt Motive aus dem Bereich des Anorganischen, der organischen Natur, in makro- und mikrokosmischer Dimension. Auf diese Weise entsteht eine nachgeahmte „Chifferschrift“, die „des Weltalls Symphonie“ entspricht (NL 95). Sie nimmt eine synthetisierende Form an und verbindet „die empirischen Vereinzelungen der Dinge“.⁷⁷ Diese Nachahmung der „Chifferschrift“ kann man im Stil von Novalis nachvollziehen. Wir haben es hier zugleich mit einer ähnlichen rhetorischen Figur wie bei den anderen Autoren zu tun – mit der *enumeratio*.

⁷⁵ Ebd., S. 162.

⁷⁶ Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Wien 1950, S. 193–217, hier: S. 199.

⁷⁷ Reinhard Leusing, *Die Stimme als Erkenntnisform – zu Novalis' Roman „Die Lehrlinge zu Sais“*, Stuttgart 1993, S. 97.

Das Sammeln von Wissen bezieht sich auch auf Erfahrungen und Betätigungen, die asyndetisch aufgezählt werden, die zusätzlich die auf die Fremdheit hinweisenden, synonymischen Epitheta („andere“, „neue“, „fremde“, „unbekannte“) betonen:

Wie er größer ward, strich er umher, besah sich andre Länder, andre Meere, neue Lüfte, fremde Sterne, unbekannte Pflanzen, Thiere, Menschen, stieg in Höhlen, sah wie in Bänken und in bunten Schichten der Erde Bau vollführt war, und drückte Thon in sonderbare Felsenbilder (NL 96) [hervorgeh. von AKH].

Mit dem Sammeln und Vergleichen als Vorgehensweise des Wissenserlangens geht die Erkenntnis der bestehenden Zusammenhänge einher:

Nun fand er überall Bekanntes wieder, nur wunderlich gemischt, gepaart, und also ordneten sich selbst in ihm oft seltsame Dinge. Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen (NL 96) [hervorgeh. von AKH].

Reinhard Leusing bemerkt, dass die „anthropologischen und sozialen Verfassungen der Menschen [...] sich bruchlos in diese Universalität alles Beobachtbaren“ reihen.⁷⁸

Darüber hinaus werden bei der Erkenntnis alle Sinne und der Verstand im Textfragment berücksichtigt und asyndetisch bzw. syndetisch nebeneinander gereiht: „[...] er hörte, sah, tastete und dachte zugleich“ (NL 96).

Andreas Kilcher zufolge stellt das Romanfragment die magische Sympathie dar. Einer „Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrokosmos“, die hier auf der Hand liegt, entspricht in der Transzendentalphilosophie eine Korrespondenz zwischen Subjekt und Objekt.⁷⁹ Die Synthese, das Lesen im Buch der Natur, wird auch auf der formal-ästhetischen Textebene erreicht.

Kilcher hebt die Einflüsse der hermetischen Schriften auf Novalis hervor. Den Namen Paracelsus hat sich Novalis nach der Lektüre von Dietrich Tiedemanns „Geist der spekulativen Philosophie“ sowie des Buches „Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde“ von Kurt Sprengel notiert.⁸⁰ In den beiden Werken wird unter anderem die „Lehre der Signaturen“ dargestellt, die von Novalis als Sprachmagie aufgefasst wird.

Darüber hinaus weist Kilcher auf den Zusammenhang der Weltauffassung von Novalis mit seiner Sprache hin: „Wie der Kosmos eine Harmonie korrespondierender Signaturen ist, so sind es auf der Ebene der poetischen Sprache die Bilder, Tropen und Begriffe“.⁸¹ Die von Novalis gebrauchte Kombinatorik sei „nicht nur das Struktur- und Stilprinzip eines enzyklopädischen Wissens, sondern auch ein erfindendes, produktives, magisches Verfahren“.⁸² Auf die Feinheiten des Sprachstils von Novalis geht Kilcher in seiner umfassenden Studie nicht ein. Es ist angebracht, ein Beispiel anzuführen.

⁷⁸ Ebd., S. 97.

⁷⁹ Vgl. Andreas Kilcher, Das ästhetische Sprachparadigma der Kabbala, S. 297.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 277.

⁸¹ Ebd., S. 300.

⁸² Ebd.

In Sprengels Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde wird die Signaturrenlehre von Paracelsus folgendermaßen dargestellt: „Jedes Kraut, sagt er [Paracelsus], ist ein Stern, und jeder Stern ist ein Kraut“.⁸³ Die Lehre von Paracelsus wird jedoch von Sprengel auch einer Kritik unterzogen und „Torheit“ genannt: „die Sterne sind Menschen wie wir“.⁸⁴

Novalis verwandelt die Paracelsische Vision von der Natureinheit in eine sprachliche, indem er die Wechselwirkung von Naturdingen, Pflanzen und Tieren durch eine Anadiplose wiedergibt:⁸⁵

Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Thiere⁸⁶, die Wolken Pflanzen, er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wußte wo und wie er dies und jenes finden, und erscheinen lassen konnte (NL).

Der rhetorischen Figur *geminatio* entspricht „Wechselwirkung der Signaturen der Dinge“.⁸⁷

Fazit

Die göttliche Schrift im Buch der Natur verweist auf die Figur des Poeten, der als Eingeweihter den Schlüssel ihrer Interpretation hat. Darauf beziehen sich zum Beispiel die Frühromantiker Wackenroder und Novalis, aber auch Jean Paul in seiner „Vorschule der Ästhetik“ oder E.T.A. Hoffmann, der in seinem Werk auf das Hieroglyphenmotiv eingeht. Die ersten Spuren der Sprachkrise, die sich in der Epoche beobachten lassen, etwa im „Monolog“ von Novalis, haben sich auf das Verständnis der Kommunikation und des Verstehens ausgewirkt.

Der Topos, der im Mittelalter auf die Offenbarung Gottes in der Schöpfung verwies, korrespondierte mit dem Konzept der sprachhaften Natur, die in der Romantik zum Vorbild der Poesie wurde und wie ein (kunstvoller) Text dechiffriert werden musste. Bei den Romantikern erlebt das Motiv der Sprache der Natur einen semantischen Wandel, mit dem jedoch keine stilistischen Innovationen in Hinsicht der Sprachmittelauswahl einhergehen. Dank der Einfachheit der Naturbeschreibungen lassen sich Parallelen zu früheren Epochen und Schriften auffinden, die das Vorhandensein dieses Motivs belegen.

Hier tut sich aber auch ein weiteres Paradox auf: In der Prosa der Frühromantik ist das Buch der Natur zwar nicht mehr lesbar, aber die als göttliche Offenbarung geltenden Chiffren und Hieroglyphen der Natur sind als relativ konventionelle Tropen vorhanden. Die Autoren, die den Topos von der Sprache der Natur aufgreifen, nutzen dabei relativ unkomplizierte syntaktische Konstruktionen und typische rhetorische Tropen und Figuren, die scheinbar

⁸³ Kurt Polycarp Joachim Sprengel, Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde, Bd. 3, Halle 1801, S. 436.

⁸⁴ Ebd., S. 412.

⁸⁵ Anadiplose ist eine rhetorische Figur und bedeutet „Wiederholung des Ausgangs eines Satzes [...] am Anfang des folgenden“. Anadiplose ist „Spezialfall der *geminatio*“, der Wortwiederholung, Wortverdoppelung. Siehe: Stefan Matuschek, Anadiplose [Artikel], in: G. Ueding, Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 1, Tübingen 1992, S. 472.

⁸⁶ Kurt Polycarp Joachim Sprengel, Versuch, Bd. 3, S. 412.

⁸⁷ Andreas Kilcher, Das ästhetische Sprachparadigma der Kabbala, S. 298.

im Widerspruch mit der komplizierten chiffrierten Mitteilung stehen. Zwar hört das Buch der Natur, die weiterhin als Text angesehen wird, auf, lesbar zu sein, und im Kontext der Welt- und Selbsterkenntnis verliert der Topos seine primäre Klarheit. Dieser Krise aber begegnen die Autoren der Frühromantik mit einer pansemiotischen Vision des Ganzen.

Literatur

- Alt, Peter-André, Aufklärung, Lehrbuch Germanistik, 2. Aufl., Stuttgart–Weimar 2001.
- Al-Taie, Yvonne, Tropus und Erkenntnis: Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik, Göttingen 2015.
- Assmann, Aleida, Schriftspekulationen und Sprachutopien in Antike und früher Neuzeit, in: Eveline Goodman-Thau, Gert Mattenklott, Christoph Schulte (Hrsg.), Kabbala und Romantik. Die jüdische Mystik in der romantischen Geistesgeschichte, Tübingen 1994, S. 23–41.
- Bader, Günter, Melancholie und Metapher: eine Skizze, Tübingen 1990.
- Bär, Jochen A., Romantik [Artikel], in: Gert Ueding, Gregor Kalivoda u.a. (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 8, Tübingen 2007, S. 333–362.
- Bahr, Petra, Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant, Tübingen 2004.
- Billen, Josef, Hassel, Friedhelm, Undeutbare Welt. Sinnsuche und Entfremdungserfahrung in deutschen Naturgedichten von Andreas Gryphius bis Friedrich Nietzsche, Würzburg 2005.
- Blumenberg, Hans, Die Lesbarkeit der Welt, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1983.
- Campe, Rüdiger, Umbrüche und Wandlungen der Rhetorik, in: Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda (Hrsg.), Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820: Epoche im Überblick, Amsterdam, Philadelphia, 2001, S. 589–612.
- Feldmann, Doris, Jacobmeyer, Hannah, Logozentrismus [Artikel], in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 3. Aufl., Stuttgart 2004.
- [Hamann, Johann, Georg] Johann Georg Hamann's Schriften und Briefe in vier Theilen. Vierter Theil, Hannover 1874.
- Hamann, Johann, Georg, Sämtliche Werke. 6 Bände, hrsg. von J. Nadler, Bd. 1–2, Wien 1949–1957.
- Hornung, Erik, „Hieroglyphisch denken“, Bild und Schrift im alten Ägypten in: Gottfried Boehm, Stephan E. Hauser (Hrsg.), Homo pictor, München, Leipzig 2001, S. 76–86.
- Höveler-Müller, Michael, Hieroglyphen lesen und schreiben. In 24 einfachen Schritten, München 2014.
- [Johannes, Chrysostomus], Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Predigten und kleine Schriften, Bd. 1–9, Prag 1785.
- Keil, Geert, Die naturalistische Herausforderung, in: ders., Kritik des Naturalismus, Berlin, New York 1993, S. 22–171.
- Kemper, Dirk, Sprache der Natur, in: ders., Sprache der Dichtung, Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung, Stuttgart 1993, S. 172–181.
- Kilcher, Andreas, Das ästhetische Sprachparadigma der Kabbala in der Romantik, in: ders., Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala sein der Frühen Neuzeit, Stuttgart, Weimar 1998, S. 239–328.

- Krause, Peter D., Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800 [Reihe: Rhetorik-Forschungen, hrsg. von Joachim Dyck, Walter Jens, Gert Ueding, Bd. 14], Tübingen 2001.
- Kupfer, Alexander, Die Hieroglyphensprache der Natur, in: ders., Die künstlichen Paradiese: Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2006, S. 162–168.
- Leusing, Reinhard, Die Stimme als Erkenntnisform – zu Novalis' Roman „Die Lehrlinge zu Sais“, Stuttgart 1993.
- Ohly, Friedrich, Neue Zeugen des „Buchs der Natur“ aus dem Mittelalter, in: Hagen Keller, Nikolaus Staubach (Hrsg.), *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas* [Arbeiten zur Frühmittelalterforschung. Schriftenreihe des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, Bd. 23], Berlin, New York 1994, S. 546–568.
- Matuschek, Stefan, Anadiplose [Artikel], in: G. Ueding, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, S. 472.
- Novalis, Die Lehrlinge zu Sais, in: Novalis, *Werke*, herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz, München 1969.
- Novalis, *Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von H.-J. Mahl, R. Samuel, Bd. 2, München 1978.
- Nöth, Winfried, Ökosemiotik, in: ders., *Handbuch der Semiotik*, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl., Stuttgart, Weimar 2000, S. 250–253.
- Pernkopf, Elisabeth, Alphabetisierte Natur? Sprachformen in den Naturwissenschaften, in: Reinhold Esterbauer, Elisabeth Pernkopf, Marion Schonhart (Hrsg.), *Spiel mit der Wirklichkeit: zum Erfahrungsbegriff in den Naturwissenschaften*, Würzburg 2004, S. 81–94.
- Renger, Almut-Barbara, Hieroglyphe [Artikel], in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 181–182.
- Sauder, Gerhard, Aufklärerische Bibelkritik und Bibelrezeption in Goethes Werk, in: „Goethe-Jahrbuch“ 2001, Bd. 118, S. 108–125.
- Schanze, Helmut, Romantische Rhetorik, in: ders. (Hrsg.), *Romantik-Handbuch*, Stuttgart 1994, S. 338–339.
- Schanze, Helmut, Romantik und Rhetorik, Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatik um 1800, in: ders. (Hrsg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1974, S. 126–144.
- Schmitz-Emans, Monika, Entzifferung, Buchstabieren und Konjektur: Aspekte und Funktionen des Weltchriftgleichnisses bei Georg Christoph Lichtenberg, in: *Jahrbuch der Lichtenberg-Gesellschaft* 1991, S. 29–58.
- Schmitz-Emans, Monika, Buchstabe [Artikel], in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 67–68.
- Schmitz-Emans, Monika, Romantische Sprachästhetik, in: Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda (Hrsg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820: Epoche im Überblick*, Amsterdam, Philadelphia 2001, S. 567–587.
- Simon, Ralf, Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke, München 2011.
- Speer, Andreas, Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu begründungsversuchen einer ‚scientia naturalis‘ im 12. Jahrhundert, Leiden, New York, Köln 1995.

-
- Sprengel, Kurt, Polycarp, Joachim, Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde, Bd. 3, Halle 1801.
- Veldhuis, Henri, Ein versiegeltes Buch. Der Naturbegriff in der Theologie J.G. Hamanns (1730–1788). Aus dem Niederländ. übers. von Renate Drewes-Siebel, Berlin, New York 1994.
- Wackenroder, Wilhelm, Heinrich, Werke und Briefe, Berlin, München 1984.
- Weimar, Klaus u.a. (Hrsg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1: A–G, Berlin, New York 2007.
- Zollna, Isabel, Chiffre [Artikel], in: Gert Ueding, Gregor Kalivoda u.a. (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994, S. 173–174.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Tomasz Szybisty

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie / Pädagogische Universität Krakau

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.04>

Selbstverdamnis und verzögerte Liebeserklärung. Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Schweigen und Reden in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun*

Der Artikel widmet sich der rhetorischen Spannung zwischen dem Ausgesprochenen und dem Unausgesprochenen in der Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“ von E.T.A. Hoffmann. Die eigentliche Handlung nimmt ihren Lauf mit der Selbstverdamnis, die der Protagonist, Elis Fröbom, nach dem Tod seiner Mutter ausspricht. Dieser verbale Akt wird durch einen das Leben bejahenden „Gegenzauber“, d.i. die Liebeserklärung gegenüber Ulla, erst an dem Tag ausgeglichen, an dem Elis im Bergwerk stirbt. Die Spannung zwischen Schweigen und Reden stellt auch ein wesentliches Element in der unterirdischen Vision des Protagonisten dar, der eine Schlüsselbedeutung für die Interpretation des Werkes zukommt.

Schlüsselwörter: Ausgesprochenes, Unausgesprochenes, Selbstverdamnis, Bergwerk, Tod

A Self-condemning Declamation and an Overdue Proclamation of Love: Reflections on the Dynamic Interaction of Speech and Silence in E.T.A. Hoffman's "The Mines of Falun". The article focuses on "The Mines of Falun", a short story by E.T.A. Hoffmann, and it specifically undertakes investigating the rhetorical tension between the expressed and the unexpressed. The trigger for the true inception of the plot of the story emerges by dint of the death of Elis Fröbom's mother; this bereavement precipitates in the hero the development and articulation of self-damning death wish. Such a verbal commitment is at long last contrapuntally mirrored in a life-affirming counter-spell: the confession of his love for lover Ulla. This act of uncasting the previous spell materializes shortly before Elis descends into the innards of a mine only to meet his death there. The tension between verbal expression and silence also constitutes a significant dimension of the chthonic vision of a hero who in turn lends himself exquisitely to interpreting the enigma of the whole story.

Keywords: the expressed, the unexpressed, self-condemnation, a mine, death

Die Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“ von E.T.A. Hoffmann basiert auf wahren Begebenheiten, die in der titelgebenden Ortschaft stattgefunden haben. Im Dezember 1719 wurde im dortigen Bergwerk die Leiche eines Mannes gefunden. Es handelte sich dabei um einen 1670 verschwundenen Bergmann, dessen jugendlicher Körper sich dank der Einwirkung von Vitriolwasser unversehrt erhalten hatte und von der inzwischen vergreisten Verlobten des Verunglückten identifiziert wurde. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts machte Gotthilf Heinrich Schubert in seinen vielgelesenen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“ erneut auf diese ungewöhnlichen Geschehnisse, die ein ausgeprägtes literarisches Potenzial in sich bargen, aufmerksam. 1809 wurde seine Fassung der Falun-Geschichte unter

dem Titel „Dichters Aufgabe“ in der Zeitschrift „Jason“ abgedruckt. Bis ins 20. Jahrhundert hinein haben sich über 30 Schriftsteller mit dieser literarischen Herausforderung auseinandergesetzt, wenn auch mit unterschiedlichen Resultaten. Bereits 1810 entstanden die Erzählung „Unverhofftes Wiedersehen“ von Johann Peter Hebel und die Ballade „Des ersten Bergmanns ewige Jugend“ von Achim von Arnim. Der Falun-Stoff, der symbolisch oder psychologisch angelegten Bearbeitungen ein weites Feld eröffnet, faszinierte später unter anderen Richard Wagner, Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil.¹

Hoffmanns Erzählung erschien 1819 im ersten Band der Sammlung „Die Serapions-Brüder“. Der Autor legte den narrativen Schwerpunkt auf die Ereignisse, die dem tragischen Ende der Geschichte vorangegangen waren. So nimmt die Handlung ihren Anfang im Hafen von Göteborg bei einem Fest, das anlässlich der glücklichen Rückkehr eines Schiffes aus Ostindien spontan gefeiert wird. Elis, einer der Matrosen, entzieht sich der fröhlichen Atmosphäre, um „verstummt und in sich gekehrt“² den Verlust seiner Mutter zu beklagen, die während seiner Abwesenheit gestorben ist. Seine Trauer ist umso größer, als die Mutter das eigentliche Zentrum seines emotionalen und sozialen Lebens bildete, da lange vor ihrem Tod sowohl sein Vater als auch die beiden Brüder unter tragischen Umständen ums Leben gekommen waren. Darüber hinaus werden im Text keine Menschen erwähnt, mit denen Elis eine Freundschaft verbindet. Der Tod der Mutter zieht somit notgedrungen eine existentielle Krise des Protagonisten nach sich. Aus dieser Krise kann ihn schließlich ein Unbekannter befreien (es ist der Geist des Bergmanns Torbern, wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt), der suggestiv über die Arbeit und wunderbare Welten unter Tage erzählt. Elis, dessen bisherige Existenz sinnlos schien, will nun sein Glück in Falun versuchen. Dort verliebt er sich in die schöne Ulla Dahlsjö, Tochter eines Bergfräsebesitzers, doch zögert er, ihr seine Gefühle zu offenbaren. Dies veranlasst den Vater des Mädchens dazu, einem reichen Kaufmann zum Schein ihre Hand zu geben, um dadurch Elis eine Liebeserklärung abzuwingen. Die Nachricht bringt den Protagonisten beinahe um den Verstand, er flüchtet nachts in die Grube, wo er sich den unteren Mächten verschreibt. Nachdem klar geworden ist, dass die Ankündigung der Hochzeit nur eine List war, scheint einem glücklichen Leben der beiden nichts mehr im Wege zu stehen. Bei dem Protagonisten manifestieren sich indessen immer deutlicher Symptome einer Geisteskrankheit. Am Hochzeitstag begibt er sich ins Bergwerk, um einen wertvollen Edelstein für seine Geliebte zu bergen, doch kehrt er nie wieder zurück. Nach einigen Jahrzehnten wird sein Leichnam in einem Stollen gefunden: Ulla erkennt ihn wieder und bricht, über Elis' Körper gebeugt, tot zusammen. Die sterblichen Reste des Paares (Elis' Leiche ist inzwischen zu Asche zerfallen) werden in einem gemeinsamen Grab in der Kopparbergskirche, in der sie heiraten sollten, bestattet.

Zu Hoffmanns Erzählung, die eine Fülle von Tropen und Symbolen enthält und in einem engen intertextuellen Verhältnis sowohl zu Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“, als auch zum

¹ Zum Falun-Stoff siehe u.a. Rolf Selbmann, Unverhofft kommt oft. Eine Leiche und die Folgen für die Literaturgeschichte, in: „Euphorion“ (94) 2000, S. 173–204; Helmut Gold, Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik, Opladen 1990, S. 107–116.

² E.T.A. Hoffmann, Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, Berlin 1827, S. 223–261, hier: S. 226. Im Folgenden werden alle Verweise auf diesen Text mit der Seitenzahl in Klammern vermerkt.

Tieck'schen „Runenberg“ steht, liegen unzählige Analysen vor.³ Dabei wird der proleptischen Traumvision des Protagonisten nach der Begegnung mit Torbern in Göteborg meistens eine Schlüsselbedeutung zuerkannt:

Es war ihm, als schwämme er in einem schönen Schiff mit vollen Segeln auf dem spiegelblanken Meer, und über ihm wölbe sich ein dunkler Wolkenhimmel. Doch wie er nun in die Wellen hinabschaute, erkannte er bald, daß das, was er für das Meer gehalten, eine feste durchsichtige funkelnde Masse war, in deren Schimmer das ganze Schiff auf wunderbare Weise zerfloß, so daß er auf dem Kristallboden stand und über sich ein Gewölbe von schwarz flimmerndem Gestein erblickte. Gestein war das nämlich, was er erst für den Wolkenhimmel gehalten (S. 232–233).

Die Erstarrung der Meeresfläche zu Kristall und des Himmels zu steinernem Gewölbe ist ein klarer Hinweis auf den bevorstehenden Berufswechsel des jungen Matrosen. Doch viel interessanter ist die Fortsetzung seiner Vision. Unter Tage sieht Elis „wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall, die ihre Blüten und Blätter aus der tiefsten Tiefe emporrankten“ (S. 233). Ihre Wurzeln sprießen aus den Herzen „unzählige[r] holde[r] jungfräuliche[r] Gestalten“ (ebd.). Bei jedem Lächeln dieser weiblichen Gestalten ertönt „ein süßer Wohl laut“ (ebd.), der wie Sirenengesang den Protagonisten in die Tiefe lockt:

Ein unbeschreibliches Gefühl von Schmerz und Wollust ergriff den Jüngling, eine Welt von Liebe, Sehnsucht, brünstigem Verlangen ging auf in seinem Innern. – „Hinab – hinab zu euch“, rief er und warf sich mit ausgebreiteten Armen auf den kristallinen Boden nieder. Aber der wich unter ihm, und er schwebte wie in schimmerndem Aether (S. 233).

Einen Augenblick später erscheint Torbern, was allerdings nur ein Präludium der sich anbahnenden unterirdischen Epiphanie markiert. Und diese ist „das ernste Antlitz einer mächtigen Frau“ (S. 234), die in Elis das Gefühl einer „zermalmenden Angst“ (ebd.) hervorruft. Torbern nennt sie „die Königin“ (ebd.) und erinnert später den Protagonisten daran, dass er sich ihr „ergeben“ (ebd.) habe. Doch noch mag der Junge „heraufschauen“ (ebd.):

Unwillkürlich drehte er das Haupt und wurde gewahr, wie die Sterne des nächtlichen Himmels durch eine Spalte des Gewölbes leuchteten. Eine sanfte Stimme rief wie in trostlosem Weh seinen Namen. Es war die Stimme seiner Mutter. Er glaubte ihre Gestalt zu schauen oben an der Spalte. Aber es war

³ Siehe u.a. Thorsten Valk, *Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde*, in: Günter Saße (Hrsg.), E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen, Stuttgart 2012, S. 168–181; Peter Schnyder, *Die Wiederkehr des Anderen. Ein Gang durch die Zeichenbergwerke zu Falun*, in: Daniel Müller Nielaba, Yves Schuhmacher, Christoph Steier (Hrsg.), *Figur – Figura – Figuration: E.T.A. Hoffmann, Würzburg 2011*, S. 31–43; Alexandra Hildebrandt, „Genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen...“. Weisheit, Körper und Neurose in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“, in: *„Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft“* 5 (1995), S. 117–129; Anneli Hartmann, *Der Blick in den Abgrund – E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“*, in: Bettina Gruber, Gerhard Plumpe (Hrsg.), *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann*, Würzburg 1993, S. 53–73; Lothar Pikulik, E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“, Göttingen 1987, S. 89–95; Brigitte Feldges, Ulrich Stadler, E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung, München 1986, S. 179–191; Emil Lorenz, *Die Geschichte des Bergmanns von Falun, vornehmlich bei E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner und Hugo von Hofmannsthal, „Imago“* 3 (1914), H. 3, S. 250–301.

ein holdes junges Weib, die ihre Hand tief hinabstreckte in das Gewölbe und seinen Namen rief. ‚Trage mich empor‘, rief er dem Alten zu, ‚ich gehöre doch der Oberwelt an und ihrem freundlichen Himmel! [...] Sowie nun aber der Jüngling wieder hinabschaute in das starre Antlitz der mächtigen Frau, fühlte er, daß sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein (S. 234).

In der einschlägigen Forschungsliteratur wird einhellig angenommen, dass die unterirdische Landschaft – wie in vielen anderen Werken der deutschen Romantik – als eine „Metapher für die verborgenen Seelenareale des Subjekts“⁴ fungiert. Seit der klassischen Analyse von Lorenz, die 1914 in der von Sigmund Freud herausgegebenen Zeitschrift „Imago“ veröffentlicht wurde, folgten einige Forscher dem psychoanalytisch grundierten Ansatz und betonten insbesondere die Beziehung von Elis zu seiner Mutter, auf die seine Libido gerichtet sei.⁵ Aus dieser Perspektive wird Ulla zum Objekt der Übertragung seiner neurotischen Fixierung. Man kann sich allerdings fragen, inwiefern Anhaltspunkte dafür im Text gefunden werden können, bei Elis „von echter Hysterie“ zu sprechen,⁶ seine Mutter mit der Bergkönigin gleichzusetzen oder den Spalt im Höhlengewölbe in seiner Vision als symbolischen Wunsch „nach Rückkehr in den Zustand vor der Geburt“⁷ auszulegen. Auch die 2012 von Thorsten Valk vorgelegte Interpretation betont die tiefenpsychologische Dimension der Erzählung, allerdings nicht in Bezug auf die Libido des Protagonisten, sondern auf die Unvermittelbarkeit seiner Innen- und Außenwelt.⁸

Der vorliegende Beitrag fokussiert demgegenüber auf die im Text vorhandene rhetorische Spannung zwischen dem Gesagten und dem Unausgesprochenen, denn sie bildet nicht nur eine Klammer, welche die wichtigsten Handlungsmomente in einen dialektischen Zusammenhang bringt und somit für die Interpretation der Erzählung relevant ist, sondern sie stellt auch ein bedeutendes Element in Elis' Traumvision dar.

Die pathologischen Züge in der seelischen Konstitution des Protagonisten lassen sich zum ersten Mal erkennen, als er vom Tod seiner Mutter erfährt. Während es durchaus verständlich ist, dass er sich der allgemeinen Freude über die erfolgreiche Expedition traurig verschließt, geht der von ihm verbalisierte Wunsch: „Ach, läg' ich doch nur begraben in dem tiefsten Meeresgrunde!“ (S. 227) über eine normale Traurigkeit hinaus. Diese einem Zauber ähnliche Selbstverdammnis markiert den ersten rhetorischen Höhepunkt des Textes. Bereits in dem Moment, in dem sie ausgesprochen wird, beginnt sie sich zu erfüllen: Es erscheint Torbern, Elis' Führer auf dem Weg nach Falun und letztendlich in den Tod. Obwohl der Bergmann ausschließlich von Wundern der unterirdischen Welt berichtet, ruft seine Erzählung beim jungen Matrosen ambivalente Gefühle hervor. Einerseits wird ihm eine „neue unbekannte Welt erschlossen, in die er hineingehöre“, andererseits fühlt er „seine Brust beklemmt“ und fürchtet, dass „er nie mehr das freundliche Licht des Tages schauen“ (S. 232) werde. Diese zwiespältige Vorahnung des Todes als *tremendum et fascinosum* erlebt der Protagonist auch

⁴ Thorsten Valk, Die Bergwerke zu Falun, S. 169.

⁵ Emil Lorenz, Die Geschichte des Bergmanns von Falun, S. 264.

⁶ Alexandra Hildebrandt, „Genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen...“, S. 122.

⁷ Emil Lorenz, Die Geschichte des Bergmanns von Falun, S. 266.

⁸ Thorsten Valk, Die Bergwerke zu Falun, passim.

in seiner nächtlichen Vision, in der „Wonne und Entsetzen“, „das Entzücken in seiner Brust“ mit der „zermalmenden Angst“ (S. 234) gepaart sind. Der Todesbezug der Vision wird später durch die Konfrontation mit dem Traum eines erfahrenen Steuermannes, der auf demselben Schiff wie Elis diente, bestätigt. Dem alten Matrosen „war es [...] plötzlich gewesen, als seien die Wellen des Meeres verströmt, und unter ihm habe sich der unermeßliche Abgrund geöffnet, so daß er die scheußlichen Untiere der Tiefe erblickte, die sich zwischen Tausenden von seltsamen Muscheln, Korallenstauden, zwischen wunderlichem Gestein in häßlichen Verschlingungen hin und her wälzten, bis sie mit aufgesperstem Rachen, zum Tode erstarrt, liegen geblieben“ (S. 238). Diese Vision interpretiert der Steuermann als Anzeichen des Todes, „und wirklich stürzte er auch bald darauf unversehens von dem Verdeck in das Meer und war rettungslos verschwunden“ (ebd.).

Es liegt *per analogiam* nahe, dass auch all das, was Elis in seinem Traum unter der zum kristallinen Boden gewordenen Meeresfläche erblickt, zur Domäne des Todes gehört. Die Welt, die sich vor seinem inneren Auge entfaltet, hat eine vertikale Struktur: Unmittelbar unter der durchsichtigen Platte sind Wurzeln der metallischen Pflanzen zu sehen, die, eine Schicht tiefer, aus den Herzen der Jungfrauen sprießen. Offensichtlich ist allerdings, dass sie keine Grundlage des unterirdischen Systems darstellen. Dieses leitet sich vielmehr von der „mächtigen Frau“ (S. 235) her, dem reinen Tod, der sich Elis epiphanisch aus der Tiefe offenbart. Der Protagonist ist zunächst nicht bereit, ins Antlitz der Königin, der er sich mit seinem Todeswunsch „ergeben“ hat, zu schauen. Er blickt nach oben und vernimmt die Stimme, die er irrtümlich als diejenige seiner Mutter identifiziert. Bald wird er gewahr, dass es „ein holdes junges Weib“ (S. 234) ist, das seinen Namen ruft und in rettender Geste seine Hand in die Höhle hinabstreckt. Letztendlich schaut er doch zur Königin hinab und zerfließt „in dem glänzenden Gestein“ (S. 234), was die (noch sinnbildliche) Erfüllung seines in Göteborg ausgesprochenen Wunsches bedeutet.

In ihrem Aufsatz zur Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann hat Tanja Rudke auf das Bild „Die Nacht“ von Philipp Otto Runge (1807) hingewiesen, das sie als „negative Entsprechung“ von Elis' Traumvision betrachtet:

Das Steinreich ist in der Darstellung Runges der Ausgangspunkt, aus dem heraus sich Pflanzen ornamentartig ausbreiten, sich schließlich auffächern und übergehen in einen Kranz von engelsgleichen Gestalten. [...] In Elis' Traum wird eine Abwärtsbewegung beschrieben, die immer weiter ins Berginnere, ins Steinreich führt. Die Pflanzen sind anorganischer Natur, führen zu den jungfräulichen Gestalten und schließlich zur Bergkönigin.⁹

Diese aufschlussreiche Zusammenstellung, die die in den beiden Darstellungen nachklingende romantische Naturphilosophie Schlegelscher Prägung deutlich zutage treten lässt, erlaubt es, den vertikalen Aufbau von Elis' Vision als ‚Kette des Seins‘ aufzufassen, die sich zwischen dem

⁹ Tanja Rudke, Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann, in: „E.T.A. Hoffmann Jahrbuch“ (16) 2008, S. 109–120, hier: S. 119, vgl. auch Klaus-D. Pohl, „Sinnbild neuen Lebens“. Kristall und Kristallisation in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Faszination Edelstein. Aus den Schatzkammern der Welt. Mythos Kunst Wissenschaft, Bern 1992, S. 76–86, hier: S. 78; Klaus Deterding, Das allerwunderbarste Märchen. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild, Bd. 3, Würzburg 2003, S. 120.

toten Anorganischen (unten) und der Sphäre des Lebens (oben) erstreckt. In diesem Kontext wird klar, warum die rufende Stimme von oben, aus dem Reiche der Lebendigen, erklingt, und vom Protagonisten als Stimme seiner Mutter wahrgenommen wird, die ja sein Lebensanker war. Auch Ulla, die den Protagonisten durch Zurufen dem Tod zu entreißen versucht, ist oberhalb der Spalte platziert. Die ‚mächtige Frau‘ erscheint hingegen unten, schweigsam, denn die Rede gehört nicht zum Reich der Toten. Der Kontrast zwischen der Stummheit der Königin und den Rufen des Mädchens potenziert die bipolare Spannung des Traumes.

Die axiale Struktur der Vision suggeriert, dass Elis sich in der Sphäre zwischen Leben und Tod befindet. Auf der bildlichen Ebene des Geträumten wird diese Interpretation unter anderem dadurch bestätigt, dass die hybriden metallischen Pflanzen, die sowohl organische als auch anorganische Merkmale aufweisen, sich erst oberhalb des durchsichtigen Bodens entwickeln. Nicht ohne Bedeutung ist auch seine kristalline Beschaffenheit, da die Eigenschaft der Kristalle zu wachsen und sich zu vermehren auch im naturwissenschaftlichen Diskurs der Goethe-Zeit als Prämisse verwendet wurde, sie als Bindeglieder zwischen der belebten und der unbelebten Welt zu betrachten.¹⁰ Darüber hinaus wird an mehreren anderen Stellen des Textes darauf hingewiesen, dass Elis, vom Leben suspendiert, eine transitorische Existenz auf den Tod hin fristet. So glaubt der Protagonist am Tag unmittelbar nach der Vision immer noch zu träumen und „die verstörende Angst des sehnstüchtigsten Verlangens erfaßte ihn aufs neue“ (S. 235). Als er Ulla in Falun zum ersten Mal begegnet, fragt sie ihn, warum er „auf der Schwelle“ (S. 241) stehe. Dabei nimmt ihn das Mädchen bei der Hand, was eine klare Anspielung auf ihre Geste in seinem Traum darstellt.

Die Göteborger Vision konkretisiert sich allmählich, als Elis von der vermeintlich bevorstehenden Trauung Ullas erfährt. Verzweifelt bestätigt er daraufhin erneut, er wolle „das Licht des Tages fürder nicht mehr schauen!“ (S. 251). Auf diese Worte, eine Paraphrase seiner ursprünglichen Selbstverdamnis sowie eine entscheidende Station auf seinem Weg zum Tod und in der Rhetorik des Textes, kehrt sein Traumbild zurück, doch nicht mehr im Schlaf, sondern als Überblendung des Realen und des Irrealen:

Doch als er fester und fester den Blick auf die wunderbare Ader im Gestein richtete, war es, als ginge ein blendendes Licht durch den ganzen Schacht, und seine Wände wurden durchsichtig wie der reinste Kristall. Jener verhängnisvolle Traum den er in Göthaborg geträumt, kam zurück. Er blickt in die paradiesischen Gefilde der herrlichsten Metallbäume und Pflanzen, an denen wie Früchte, Blüten und Blumen feuerstrahlende Steine hingen. Er sah die Jungfrauen, er schaute das hohe Antlitz der mächtigen Königin. Sie erfaßte ihn, zog ihn hinab, drückte ihn an ihre Brust, da durchzuckte ein glühender Strahl sein Inneres, und sein Bewußtsein war nur das Gefühl, als schwämme er in den Wogen eines blauen, durchsichtig funkelnden Nebels (S. 251).

Im Vergleich zur ersten Vision vollzieht sich hier eine signifikante Entwicklung. Die nach wie vor stumme Königin umarmt Elis, was ein gewisses Fortschreiten des Protagonisten auf dem Weg ins Jenseits veranschaulicht. Auch an dieser Stelle setzt der Autor eine subtile Spannung

¹⁰ Kristian Köchy, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung, Würzburg 1997* (= *Epistemata. Reihe Philosophie*, 180), S. 128–139; vgl. Anneli Hartmann, *Der Blick in den Abgrund*, S. 61.

zwischen Schweigen und Reden ein. Der Junge wird aus den Armen der „mächtigen Frau“ zwar noch einmal durch eine „Stimme von oben“ gerettet, aber der nach ihm rufende Pehrson Dahlsjö, begleitet von einem Steiger, findet ihn „wie erstarrt stehend“ (S. 251). Diese Bezeichnung nimmt Elis' Schicksal vorweg und verbindet es auf der lexikalischen Ebene des Textes nicht nur mit der Erzählung des Steuermannes, in der „die scheußlichen Untiere der Tiefe [...] zum Tode erstarrt“ (S. 238) auf dem Meeresboden liegen, oder mit der Erstarrung, die den seinen Tod ahnenden Protagonisten beim ersten Anblick der großen Pinge überfällt (S. 237), sondern auch mit dem „starren“ (S. 234) Antlitz der Königin. Es fällt dabei auf, dass der Autor nur im letzteren Fall das einfache Adjektiv, in allen anderen Fällen hingegen adjektivische Partizipien verwendet, als wollte er auf die Königin als Quelle dieser Erstarrung hinweisen.

Nach Elis' Flucht ins Bergwerk entwickelt sich die Geschichte scheinbar zum Positiven, doch ist dies nur ein retardierendes Moment auf dem Weg zur Katastrophe. Die im Erzähltext zweimal als „unaussprechlich“ bezeichnete Liebe zu Ulla wird vom Protagonisten zunächst allerdings nicht explizit zum Ausdruck gebracht.¹¹ Im Gegenteil, „[s]prach Ulla mit ihm von ihrer Liebe und wie sie so glücklich miteinander leben würden, so begann er von der Pracht der Teufen zu reden, von den unermeßlich reichen Schätzen, die dort verborgen lägen, und verwirrte sich dabei in wunderliche unverständliche Reden“ (S. 255). Seine Liebeserklärung – der ‚Gegenzauber‘, der seinen Todeswunsch neutralisieren könnte – bleibt somit unausgesprochen. Auch seine Vision, d.i. die tiefsten Schichten seiner Psyche, vermag der Protagonist nicht zu verbalisieren: „Vergebens rang er darnach, der Geliebten von dem wunderbaren Gesicht, das sich ihm in der Teufe aufgethan, zu erzählen“, denn „eine unbekannte Macht“ verschloss ihm „mit Gewalt den Mund“ (S. 254). Darüber hinaus wird Elis' Sprache unverständlich, als gliche er sich allmählich der stummen Königin an. Die einmal formulierte Selbstverdammnis nimmt indes ihren Lauf. Der Protagonist nähert sich dem Jenseits, worauf seine veränderte Wahrnehmung hinweist. „[In] der Teufe“ kommt ihm „alles ganz anders vor wie sonst“, unter Tage vergisst er sogar seine Ulla, er hat den Eindruck, „als stiege sein besseres, sein eigentliches Ich hinab in den Mittelpunkt der Erdkugel und ruhe aus in den Armen der Königin, während er in Falun sein düsteres Lager suche“ (S. 254).

Am Tag der Trauung teilt Elis seiner Verlobten mit, dass er sich ins Bergwerk begeben will, um ihr als Hochzeitsgabe „de[n] kirschrot funkelnde[n] Almandin, auf den unsere Lebens tafel eingegraben“ (S. 256) sei, zu holen. Von unterschiedlichen methodologischen Ansätzen abgesehen, legen viele Forscher die Handlung des Protagonisten als seinen letzten Versuch aus, die Katastrophe abzuwenden. Thorsten Valk stellt dazu fest:

In dem unabweisbaren Wunsch, diesen Edelstein als Hochzeitsgabe der Braut zu überreichen, manifestiert sich nochmals das eindringliche Verlangen, die Innenwelt kommunizierbar zu machen, die Isolation des Subjektivismus in der Beziehung auf ein Du zu überwinden.¹²

In der Rhetorik der Erzählung manifestiert sich dieser Überwindungsversuch allerdings nicht allein in Elis' letztem Abstieg unter die Erde, sondern bereits unmittelbar davor, als der Protagonist seinen Gefühlen zu Ulla endlich sprachlichen Ausdruck verleiht, indem er sie als

¹¹ Vgl. Anneli Hartmann, *Der Blick in den Abgrund*, S. 68.

¹² Thorsten Valk, *Die Bergwerke zu Falun*, S. 180.

„herzgeliebt“ (S. 256) bezeichnet. Dies geschieht nach einer nächtlichen Vision, in der ihm „alles entdeckt worden“ (ebd.) sei, deren Inhalt dem Leser allerdings verborgen bleibt.

Der Text liefert keine Antwort auf die Frage, warum Elis' Versuch misslingt und der Protagonist „in den Hochzeitskleidern“ (ebd.) in einem Schacht verschüttet wird. Vielleicht begehrt er einen „Akt des Vorwitzes und der Hybris“, wenn er nach dem Almandin, „Schlüssel zum Sinn des Lebens (dem durch den Tod der Mutter verlorenen Sinn!), ja zum Geheimnis der Welt“, ¹³ greifen will, so Pikulik. Vielleicht findet die Liebeserklärung einfach zu spät statt und kann die katastrophalen Folgen seines Todeswunsches nicht mehr aufhalten.

Im Unterschied zu vielen anderen literarischen Besuchern der unterirdischen Welten, wie Aeneas, Dante oder Heinrich von Ofterdingen, wird dem Hoffmann'schen Protagonisten unter Tage eine Erfahrung zuteil, die zu seiner Auslöschung beiträgt, da den eigentlichen Kern seiner Vision der Tod bildet. Der Weg „in die Tiefe“ beginnt für Elis Fröbom mit einer Selbstverdammnis, die zunächst lange durch keinen gleichgewichtigen verbalen Akt außer Kraft gesetzt wird. Die Ergründung des pathologischen Ich, die nicht kommunizierbar ist, bedeutet hier also nichts mehr als die fortschreitende Verwirklichung dieses Verlangens. In dieser Hinsicht stellen die Bergwerke zu Falun nicht nur ein subtiles Spiel zwischen Ausgesprochenem und Verswiegenem, sondern auch eine kritische Auseinandersetzung mit der romantischen Verklärung der unterirdischen Sphären dar.¹⁴

Literatur

- Deterding, Klaus, Das allerwunderbarste Märchen. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild, Bd. 3, Würzburg 2003.
- Feldges, Brigitte, Ulrich, Stadler, E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung, München 1986.
- Gold, Helmut, Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik, Opladen 1990.
- Hartmann, Anneli, Der Blick in den Abgrund – E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“, in: Bettina Gruber, Gerhard Plumpe (Hrsg.), Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann, Würzburg 1993, S. 53–73.
- Hildebrandt, Alexandra, „Genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen...“. Weisheit, Körper und Neurose in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“, in: „Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft“ 5 (1995), S. 117–129.
- Hoffmann, E.T.A., Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, Berlin 1827.
- Köchy, Kristian, Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung, Würzburg 1997 (= Epistemata. Reihe Philosophie, 180).
- Pikulik, Lothar, E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“, Göttingen 1987.
- Pohl, Klaus-D., „Sinnbild neuen Lebens“. Kristall und Kristallisation in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Faszination Edelstein. Aus den Schatzkammern der Welt. Mythos Kunst Wissenschaft, Bern 1992, S. 76–86.

¹³ Lothar Pikulik, E.T.A. Hoffmann als Erzähler, S. 94.

¹⁴ Katrin Seebacher, Poetische Selbst-Verdammnis, Romantikkritik der Romantik, Freiburg i. B. 2000, S. 53–61.

- Rudke, Tanja, Der kirschrote Almandin. Phantastische Mineralogie bei E.T.A. Hoffmann, in: „E.T.A. Hoffmann Jahrbuch“ (16) 2008, S. 109–120.
- Schnyder, Peter, Die Wiederkehr des Anderen. Ein Gang durch die Zeichenbergwerke zu Falun, in: Daniel Müller Nielaba, Yves Schuhmacher, Christoph Steier (Hrsg.), *Figur – Figura – Figuration*: E.T.A. Hoffmann, Würzburg 2011.
- Seebacher, Katrin, Poetische Selbst-Verdammnis, *Romantikkritik der Romantik*, Freiburg i. B. 2000.
- Selbmann, Rolf, Unverhofft kommt oft. Eine Leiche und die Folgen für die Literaturgeschichte, in: „Euphorion“ (94) 2000, S. 173–204.
- Valk, Thorsten, Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde, in: Günter Saße (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 2012.

Andriej Kotin

Uniwersytet Zielonogórski / Universität Zielona Góra

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.05>

Der Sprechende und das Unaussprechliche – Literarische Kunst als „Kampf mit der Sprache“

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit dem Problem der Verhältnisse zwischen dem Schreibenden und der Schrift, dem Sprechenden und der Sprache, wobei unter der Letzteren ein unbegrenztes (Selbst) Ausdrucks- und Benennungspotenzial verstanden wird. Die wichtigsten Themen, die in diesem Kontext diskutiert werden – Literatur und andere Kunstformen, die Dialektik der Autor- und Erzählerkonzepte, die Idee des Unaussprechlichen usw. – kreisen um die Kernfrage: Ist es etwa der Autor, der die Sprache *benutzt*, um bestimmte Gedanken und Gefühle auszudrücken, oder *wird* er vielleicht selbst benutzt, ja überhaupt kreiert von einem ihm übergeordneten Phänomen, das man ‚Sprache‘ nennt?

Schlüsselwörter: Sprache, Autor, Erzähler, das Unaussprechliche

The Speaker and the Unspeakable – The Art of Literature as a “Struggle with Language”. The article focuses on the problem of relations between a writer and a language: between the one who speaks and speech itself, understood as a vast medium for virtually infinite (self-) expression. The most important topics to be discussed in this context include those of literature and other art forms, that of the dialectics of the concepts of ‘the author’ and ‘the narrator’ and that of the notion of the ‘Ineffable’. These are considered in the light of one fundamental question namely whether the author uses language to express his or her own thoughts and feelings or, perhaps, is the author merely an agent or product of some greater and more widely unappreciated phenomenon called ‘Language’?

Keywords: language, author, narrator, the unspeakable

Hermann Karlovich, der deutsch-russische Ich-Erzähler und zugleich die Hauptfigur von Vladimir Nabokovs Roman „Die Verzweiflung“, kommt auf die Idee, seinen vermeintlichen Doppelgänger – den einfältigen Landstreicher Felix – umzubringen und damit den eigenen Tod vorzutauschen. Nach Hermanns Plan sollte seine Ehefrau die Lebensversicherungsprämie bekommen, und danach könnten die Beiden andernorts ein neues, sorglos-luxuriöses Leben beginnen. Schließlich stellt sich heraus, dass die Ähnlichkeit zwischen Hermann und Felix lediglich in seiner Phantasie bestand, sodass kein Mensch auch nur auf die Idee kommt, den Ermordeten mit dem Täter zu verwechseln. Hermann wird also verhaftet und erzählt seine Geschichte, indem er sie als einen tragischen Versuch darstellt, ein perfektes Verbrechen zu vollbringen. Die Schuld dafür, dass sein geniales Kunstwerk letztendlich scheitert, trägt – so Hermann – die stumpfe Blindheit der Durchschnittsmenschen, welche nicht imstande sind, das zu bemerken, was nur einem wahren Künstler offenbart werden kann. In der Wirklichkeit ist aber die Hauptfigur des Romans natürlich kein wahrer Künstler, sondern

gerade dessen Gegenpol und ein äußerst unzuverlässiger Erzähler, dessen zahlreiche Lügen und Fehltritte erst im Nachhinein ans Licht treten. Es gibt aber im Text eine Stelle, die nicht nur oft zitiert, sondern auch als besonders kennzeichnend für Nabokovs Kunstverständnis betrachtet wird. In dieser Szene beschreibt Hermann sein erstes Treffen mit dem Pseudo-Doppelgänger und macht nebenbei einige interessante Bemerkungen zum allgemeinen Wesen des Schrifttums:

[...] ich fürchte, dass Wörter, aufgrund ihrer besonderen Natur, allein nicht imstande sind, eine derartige Ähnlichkeit anschaulich zu vermitteln: Die beiden Gesichter müssten Seite an Seite abgebildet werden, in echten Farben, nicht in Worten; dann und nur dann würde der Zuschauer sehen, worum es mir geht. Es ist der Lieblingstraum eines Schriftstellers, den Leser in einen Zuschauer zu verwandeln; aber wird dies je erreicht? [...] im gegenwärtigen Augenblick brauche ich nicht literarische Methoden, sondern die ganz gewöhnliche, grobschlächtige Deutlichkeit der Malerei.¹

Die Frage, ob und inwiefern es berechtigt wäre, diese Überlegungen auf Nabokov und sein Schreibkonzept zu übertragen, ist im Kontext des vorliegenden Artikels eher unwesentlich und wird daher nicht weiter diskutiert. Die Gedanken, die im oben zitierten Fragment zum Ausdruck kommen, sind allerdings als solche sehr bemerkenswert und aufschlussreich. Es wird hier nämlich postuliert, das Wort bzw. die Sprache, seien „aufgrund ihrer besonderen Natur“ dazu unfähig, gewisse Sachverhalte bzw. Schattierungen wiederzugeben. Konsequenterweise stellt sich die Frage: Worin besteht nun diese ‚besondere Natur‘ sprachlicher bzw. schriftlicher Äußerungen? Oder: Ist die erwähnte Nicht-Präzision ein ursprünglicher Bestand- und zugleich Nachteil der Sprache, da das unvermeidbare Scheitern eigentlicher Vermittlung in jeder (Wort)Benennung ontologisch impliziert wird? Hermann beantwortet diese Frage mit einem eindeutigen ‚Ja‘, ohne auf kommentierende Einzelheiten einzugehen. Hinterfragt man aber die Gründe jenes Sprachskeptizismus bzw. Sprachpessimismus, der bereits in der englischen Philosophie des 17. Jh. entsteht² und spätestens seit Heinrich von Kleist zum stets wiederkehrenden literarischen Motiv wird, so können die Ergebnisse dieser Reflexion einige beachtenswerte Parallelen aufweisen.

Der „Kampf mit der Sprache“³

Immanuel Kants erste Vorrede zu seiner „Kritik der reinen Vernunft“ beginnt mit einer markanten Feststellung, deren Geltungsbereich weit über das besprochene Problem hinausgeht:

Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann, denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft

¹ Vladimir Nabokov, *Die Verzweiflung*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 21.

² Vgl. Elisabeth Leiss, *Sprachphilosophie*, Berlin 2009, S. 83.

³ Dieser Begriff wird in einem äußerst interessanten philosophischen Kontext im Hauptwerk von Alexander Piatigorsky (1929–2009), einem hervorragenden russischen Philosophen, verwendet. Siehe dazu: Александр Пятигорский (Aleksandr Piatigorski), *Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии* [*Myschenie i nabljudenie. Tschetyre lekcii po obserwacionnoj filosofii*] (*Denken und Beobachten. Vier Vorträge über die Observationsphilosophie*), Moskau 2016, S. 22.

selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann, denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.⁴

Kant gilt zwar nicht als Sprachphilosoph, denn die Sprache wird in seinem Denksystem, so Elisabeth Leiss, lediglich als „Mitarbeiterin der Vernunft im Außendienst“⁵ betrachtet und somit zur bloßen Gedankenvermittlerin reduziert. Nichtsdestoweniger gibt Leiss der Behauptung von Josef Simon Recht, „kein Philosoph der Neuzeit habe eine größere Wirkung auf die Sprachphilosophie gehabt als Kant“⁶. Machen wir nun ein kleines Umtauschexperiment und ersetzen wir ‚Vernunft‘ durch ‚Sprache‘, um den neuen Sinngehalt, der sich daraus ergibt, auf dessen semantische Legitimität hin zu prüfen. Auf epistemologische sowie onomastische Sprachfunktionen übertragen, hieße es also:

Die menschliche Sprache hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: dass sie sich zur Formulierung von Fragen eignet, die man nicht abweisen kann, denn sie sind dem Sprachverwender durch die Natur der Sprache selbst aufgegeben. Jene Fragen können aber mithilfe der Sprache nicht beantwortet werden, denn die übersteigen alles Vermögen der menschlichen Sprache.

Davon hinausgehend, könnte man der menschlichen Sprache ein sowohl autoreferentielles als auch selbsttranszendierendes Potenzial zuschreiben. Mehr noch: Dieses Potenzial wäre nicht etwa arbiträr zu verstehen (im Sinne sprachskeptischer Philosophen), sondern als eine natürliche ‚angeborene‘ Eigenschaft der Sprache (ein obligatorischer Teil ihrer ursprünglichen ‚Natur‘). Eine solche Sprachauffassung erinnert einigermaßen an Friedrich Nietzsches berühmtes Postulat, der Mensch sei etwas, was überwunden werden soll.⁷ Die Sprache tendiere also danach, sich selbst zu überbrücken bzw. zu transzendieren. Mit anderen Worten: Das Streben, die Sprache niederzukämpfen, lässt sich nicht (oder wenigstens nicht nur) aus individueller menschlicher Willkür ableiten, sondern es entspringt vielmehr der transpersonalen (Ur-)Natur der Sprache. Letztere wird in diesem Zusammenhang als eine Art ‚Ding an sich‘ – nicht also pragmatisch/intentionell, sondern ontologisch/existentiell – verstanden. Es gibt jedoch eine sehr spezifische, obwohl allgemein verbreitete Ausnahmesphäre menschlicher Sprachbemächtigung, wo das Existentielle mit dem Intentionellen derartig dezent und zwanglos verschmilzt, dass der Unterschied zwischen ihnen beinahe unbemerkt bleibt. Diese Sphäre nennt man Literatur.

Da ein narrativer Text in erster Linie, d.h. auf der rein (erzähl)technischen Ebene, gerade mit der Sprache arbeitet, bezieht sich die oben formulierte Kant-Paraphrase logischerweise auf jedes literarische Werk, das sich durch ein gewisses Stil- bzw. Schreibniveau auszeichnet (obschon auch künstlerisch anspruchlose Texte über die Basisdialektik von Wort und Bedeutung kaum hinweg kommen). Je subjektiver, je ‚irregulärer‘ ein auszudrückender Gedanke oder eine im Roman enthaltene Idee sind, desto brennender wird das Problem von deren sprachlicher Vermittlung. Indem Nabokovs Protagonist (oder eher Antagonist) sich über die ‚besondere Natur‘ der Wörter

⁴ Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Köln 2011, S. 19.

⁵ Elisabeth Leiss, Sprachphilosophie, S. 113.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Tanja Stramiello, Der Begriff des Übermenschen bei Friedrich Nietzsche, Hamburg 2014, S. 22.

beschwert, klagt er eben diejenigen ‚natürlichen‘ Grenzen menschlicher Sprache an, die mit den Grenzen menschlicher Vernunft in Kants Philosophie zwar keineswegs identisch, aber teilweise vergleichbar sind. Genauer gesagt geht es Hermann Karlovich darum, dass ein Wort niemals so anschaulich wirken kann wie ein Bild. In seinem Wunsch, den Leser in einen Zuschauer zu verwandeln, ist die übergeordnete Position der Malerei gegenüber der literarischen Kunst einbezogen, denn letztere sei nicht imstande, die (imaginäre) Ähnlichkeit zwischen Hermann und Felix wiederzugeben. Die Sprachkritik des Ich-Erzählers klingt wie ein polemischer Gegensatz zu Ludwig Wittgensteins Bildtheorie von der Sprache. Wittgenstein geht nämlich „von der ikonischen Übereinstimmung der Sprache und [...] vor allem des Satzes mit der Wirklichkeit aus“.⁸ Sprache bildet somit die Welt ab, obwohl es sich dabei „nicht um die Abbildung von Gegenständen, sondern um die Abbildung von Relationen zwischen den Gegenständen“⁹ handelt. Gerade das macht Hermanns Aufgabe aus: Die Abbildung der von ihm postulierten Eins-zu-Eins-Relation, die – in seiner Vorstellung – auf einer vollkommenen physischen Ähnlichkeit beruht. Worin besteht aber die Kernschwierigkeit, die das von Hermann erstrebte Vorhaben unmöglich macht? Ist die literarische Sprache wirklich nicht dazu fähig, ein überzeugendes bildhaftes Menschenporträt zu skizzieren? Keinesfalls. Das Problem liegt eher darin, dass die angesprochene Ähnlichkeit völlig imaginär ist und einzig in Hermanns Bewusstsein bzw. in seiner Phantasie existiert. Es ist also keine ‚objektive Wirklichkeit‘, die er widerzuspiegeln sucht, sondern sein privates Hirngespinnst; kein realer Gegenstand bzw. Sachverhalt, sondern ein subjektives Gefühl bzw. Gedankenphänomen. Die apodiktische Eindeutigkeit der Malerei würde dabei nicht helfen. Hätte Hermann tatsächlich Farben statt Worte benutzt, so wäre das Resultat für einen unbeteiligten Beobachter genauso irreführend wie die Realität. Die vermeintliche Affinität würde unbemerkt bleiben. Die Sprache aber – diejenige menschliche, literarische Sprache, deren Darstellungsmöglichkeiten Hermann dermaßen geringschätzt – kommt damit zurecht (wie auch mit vielen anderen komplexen Aufgaben¹⁰). Nur scheint sich der Sprechende dessen nicht bewusst zu sein. Die nächststehende Frage lautet: *Wer*, wenn nicht der Erzähler, weiß hier genau von der enormen Darstellungskapazität der Sprache und nutzt diese zwar spielerisch, aber mit voller Absicht aus? Die Antwort liegt nahe: Es ist der Erfinder der Erzählinstanz, also der Romanautor (in diesem konkreten Fall Vladimir Nabokov). Damit sind wir jedoch bei einem weiteren relevanten (und komplexen) Thema, welches im Folgenden kurz beleuchtet wird.

Der Autor in statu nascendi

Es ist wohl kein Zufall, dass die Titel der meisten bedeutenden Beiträge zur Theorie der Autorschaft – Michel Foucaults „Was ist ein Autor?“¹¹, Wolfgang Kayzers „Wer erzählt den

⁸ Elisabeth Leiss, Sprachphilosophie, S. 138.

⁹ Ebd., S. 139.

¹⁰ James Wood macht eine sehr treffende Bemerkung, der Film habe die Montage-Technik vom Roman übernommen – und nicht umgekehrt, wie es oft behauptet wird. Vgl. James Wood, Die Kunst des Erzählens, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 53–54.

¹¹ Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198–233.

Roman?“¹², Gérard Genettes „Implizierter Autor, implizierter Leser?“¹³, ja sogar Jean-Paul Sartres „Warum schreiben?“¹⁴ – ein Fragezeichen enthalten. Die heute als selbstverständlich wirkende Unterscheidung zwischen dem Autor eines fiktiven Werkes und dessen Erzählinstanz war zweifelsohne ein entscheidender und bedeutsamer (Fort)Schritt in der narratologischen Analyse literarischer Texte sowie in der gesamten Literaturwissenschaft. Macht man sich aber mit der beinahe unüberblickbaren Vielfalt von mittlerweile entstandenen Texten zur Dichotomie von Autor und Erzähler bekannt, so wird es offensichtlich, dass das Problem weder als gelöst noch als gar eindeutig festgelegt betrachtet werden kann.

Gérard Genette hat zweifelsohne Recht, wenn er behauptet, es sei im Erzählverfahren immer ein Ich präsent, sodass die Teilung in Ich- und Er-Erzählsituation streng genommen ziemlich eingeschränkt sei (denn irgendein Ich erhebt doch die Stimme und spricht).¹⁵ Gleichwohl ist der Er-Faktor bei der Erschaffung literarischer Texte nicht minder bedeutend als der Ich-Faktor. Für den Schreibenden ist nämlich jede von ihm erwählte/kreierte Erzählinstanz – egal ob sie in dritter oder auch in erster Person spricht – immer eine Er-Instanz. Es besteht also eine nicht zu unterschätzende Distanz zwischen dem (auto)biographischen und dem schreibenden Ich eines Autors. Der georgische Philosoph Merab Mamardaschwili (1930–1990), der sich unter anderem mit der Erkenntnistheorie beschäftigte, kommt in seinen Vorlesungen über Marcel Proust sowie im Essay „Литературная критика как акт чтения“ [Literaturkritik als Leseakt] zur ziemlich wagemutigen Schlussfolgerung, ein Roman sei etwas, was den sog. ‚Autor‘ erstmals ‚produziert‘ (und nicht etwa umgekehrt). Der Autor ist nach Mamardaschwili keine selbständige, von seinem Text unabhängige Größe, sodass es keinerlei Message gibt, die der Schriftsteller den Lesern überliefern könnte. Im Gegenteil: Erst das niedergeschriebene Werk gibt seinem Autor die Möglichkeit, sich als Autor – im Sinne eines bewussten und erfüllten Individuums – zu betrachten. Die Ich-Existenz des Autors ist also kein natürliches Phänomen, daher geht sie dem Wort als Erfahrungsausdruck nicht voran, denn der Schriftsteller erkennt sich selbst erst durch den von ihm geschriebenen Text.¹⁶ Auch Proust glaubte, so Mamardaschwili, der Autor erfahre seine eigenen Gedanken und Gefühle nur indem er sie in Worte fasst und entsprechend strukturiert.¹⁷ Einen in etwa ähnlichen, obschon weniger erkenntnistheoretisch, sondern vielmehr dekonstruktiv gefärbten Standpunkt findet man bei Roland Barthes:

Der Autor [...] wird immer als die Vergangenheit seines eigenen Buches verstanden. Buch und Autor stellen sich in ein und dieselbe Reihe, unterschieden durch ein Vorher und Nachher. [...] Hingegen wird der moderne Schreiber [...] im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege [...]. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer hier und jetzt geschrieben.¹⁸

¹² Wolfgang Kayser, Wer erzählt den Roman?, in: ebd., S. 127–142.

¹³ Gérard Genette, Implizierter Autor, implizierter Leser?, in: ebd., S. 233–251.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, Warum schreiben, in: ebd., S. 106–127.

¹⁵ Vgl. Gérard Genette, Die Erzählung, München 1998, S. 257.

¹⁶ Vgl. Мераб Мамардашвили [Merab Mamardaschwili], Литературная критика как акт чтения [Literaturkritik als Leseakt], in: Марсель Пруст, Заметки об искусстве и литературной критике [Zаметки ob iskusstwe i literaturnoj kritike] (Notizen über Kunst und Literaturkritik), Moskau 2016, S. 14, 17.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 189.

Diese ‚erzählte Selbsterkenntnis‘ sowie die damit einhergehende sprachliche Autoreferentialität kann zweifelsohne als eines der Hauptmerkmale insbesondere der Literatur der Moderne betrachtet werden, obwohl ein eigenwilliger, dezent-revolutionärer Umgang mit Sprache und Form auch für die Texte aus früheren Epochen charakteristisch ist. Die übliche, normorientierte Sprachverwendung unterliegt in einem literarischen Werk einer Modifikation, welche, besonders in den klassischen Texten, leicht übersehen werden kann, denn im Gegensatz zu den Modernisten haben die klassischen Autoren ihre Kunstgriffe nicht so häufig und explizit offengestellt. Was sollte man aber in diesem Kontext unter der normorientierten Sprachverwendung verstehen? Wittgensteins Sprachphilosophie besprechend, resümiert Elisabeth Leiss einen bedeutenden Teil seiner Satzlehre folgendermaßen:

In analytischen Sätzen drücken nicht wir uns aus, so Wittgenstein, sondern es drückt sich die Natur der naturnotwendigen Zeichen aus. [...] Analytische Sätze explizieren semantische Merkmale, sind also Definitionen, wie z.B. in Junggesellen sind unverheiratet. Analytische Sätze enthalten also unser Wissen über die Welt, das intersubjektiv als wahr gilt und nur in Ausnahmefällen von der Sprachgemeinschaft neu formatiert wird.¹⁹

In einem literarischen Werk kann dieses Verhältnis zwischen dem Subjektiv-Intentionellen und dem Objektiv-Analytischen total umgedeutet werden, und zwar auf eine äußerst bezeichnende Art und Weise. Nehmen wir als Beispiel den klassischen Anfangssatz von Leo Tolstoi „Anna Karenina“: „Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich; jede unglückliche Familie ist auf *ihre* Weise unglücklich.“²⁰ Ein zutiefst persönliches, ja umstrittenes Urteil wird hier in die Form einer allgemeinbekannten, intersubjektiven Wahrheit verkleidet. Der Satz wirkt demnach analytisch, denn er sollte vom Leser ähnlich empfunden werden wie eben *Junggesellen sind unverheiratet*. Was heißt hier aber „sollte“? Wer spielt mit dem Leser das eigenartige sprachliche Katz-und-Maus-Spiel? Diejenige Instanz, die sich durch diesen pseudoanalytischen Satz ausdrückt, ist nämlich nicht nur der Erzähler, sondern auch (oder gar vor allem) der Autor. Dabei darf man allerdings, wie bereits erwähnt wurde, nicht naiv-biographisch vorgehen und unter ‚Autor‘ den Menschen Tolstoi, der von 1828 bis 1910 gelebt hat, verstehen. Vielmehr geht es um den Romanautor Tolstoi, dem Schöpfer von „Anna Karenina“, dessen rebellischer Wille bewirkt, dass man keinen gravierenden Unterschied sieht zwischen der oben zitierten Einleitungsthese und den nächstfolgenden Satz: „Im Hause der Oblonskiys herrschte allgemeine Verwirrung.“²¹ In beiden Sätzen, die nach Wittgenstein völlig verschiedenen, ja entgegengesetzten Sinnebenen angehören, wird bei Tolstoi „ein Wahrheitswert implizit und unhintergebar vorausgesetzt“. ²² Die Situation bei den Oblonskiys gehört nämlich zu demselben Erzählverlauf, den der vorherige Satz (über glückliche und unglückliche Familien) in Bewegung setzte. Daher kann der Rezipient die am Anfang des Romans postulierte Idee genauso wenig negieren wie die ‚Tatsache‘, dass im Hause Oblonskiy allgemeine Verwirrung herrschte.

¹⁹ Elisabeth Leiss, Sprachphilosophie, S. 142.

²⁰ Lew Tolstoi, Anna Karenina. Erster Band, Kap. 2, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/anna-karenina-erster-band-4043/2> [Zugriff am 05.05.2018].

²¹ Ebd.

²² Elisabeth Leiss, Sprachphilosophie, S. 141.

Damit landen wir – überraschungsweise – wieder bei Kant. Leiss schreibt: „Kants Philosophie hat seine Zeitgenossen nicht wenig deprimiert. Attraktiv ist seine Philosophie dennoch für alle jene, die sich selbst als Konstrukteure der Welt sehen möchten.“²³ Der Konstrukteur der Welt(en): Eine bessere Schriftsteller-Metapher könnte man wohl kaum erfinden.

Die Dialektik des Unaussprechlichen

Es wurde vorhin festgestellt, Literatur bilde eine besondere Art geistiger Tätigkeit, welche – kraft ihres extrem sprachfixierten Ausdrucksinstrumentariums – immer wieder mehrere autoreferentielle Züge aufweist sowie danach strebt, die Beschränktheit eigener Bezeichnungsmittel zu überwinden. Die Verzweiflung eines Dichters, der die stumpfe Nichtigkeit des Wortes ratlos beweint und der ärgerlichen Beengtheit literarischer Kunst die lebendig-expressive Ausdruckskraft der Musik gegenüberstellt, ist sowohl üblich als auch nachvollziehbar. Dies trifft besonders auf die Romantiker zu, welche Musik generell wesentlich höher als Literatur schätzten. So liest man z.B. in E.T.A. Hoffmanns Rezension der Fünften Symphonie Beethovens:

Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint seyn, welche, jede Hülfe, jede Beymischung einer andern Kunst verschmähend, das eigenthümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein rein romantisch.²⁴

Bemerkenswerterweise hebt Hoffmann ausgerechnet Instrumentalmusik hervor und nicht etwa Zauberoper oder romantisches Kunstlied. Je unabhängiger ein Musikstück vom Text entfernt ist, desto musikalischer (und somit romantischer) ist sein Wesen. Geht es darum, das Unaussprechliche auszudrücken (und eben darin bestand ja eines der Hauptziele von Romantikern), so eignet sich Musik – laut gängiger Vorstellungen – viel besser dazu als Literatur. Man kann hier allerdings die Frage stellen: Was versteckt sich eigentlich hinter dem Begriff des Unaussprechlichen? Handelt es sich dabei um bestimmte jenseits der menschlichen Sprache existierende/empfundene Phänomene, die man mittels sprachlicher Zeichen kaum ausdrücken kann? Oder sind unter dem ‚Unaussprechlichen‘ vielleicht gerade diejenigen Grenzen der Sprache zu verstehen, die nur mittels dieser Sprache erkannt und fixiert werden können? Anders formuliert: Verhält es sich nicht so, dass erst die Sprach- und Sprechfähigkeit dem Menschen überhaupt ermöglicht, das Konzept des Unaussprechlichen zu erarbeiten? So gesehen wird das Unaussprechliche zur bloßen Metapher ursprünglicher sprachlicher Begrenztheit, welche mit der erwähnten sehnsüchtigen Tendenz zur Transzendierung der Sprache unzertrennlich verbunden ist. Um Nietzsches Übermensch-Appell nochmal aufzugreifen, diesmal aber in einer modifizierten Form: Die Sprache ist etwas, was überwunden werden muss.

²³ Ebd., S. 118.

²⁴ E.T.A. Hoffmann-Portal: E.T.A. Hoffmann als Musiker, URL: <http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/musiker/> [Zugriff am 22.04.2018].

In der Literatur der Moderne wird dieses Streben zu einem vieldiskutierten Thema, besteht ja einer der konstitutiven Aspekte moderner Welt- und Kunstauffassung in jenem unwiederbringlich verlorenen Vertrauen auf die Erkenntnisfunktion der Sprache, welches in Hugo von Hofmannsthal exemplarischem „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon“ (1902) ebenso prägnant und aussagekräftig wie poetisch manifestiert wird:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Körper‘ nur auszusprechen.²⁵

Was in Hofmannsthal's Erzählung entscheidend bezweifelt wird, ist gerade diejenige für die Spätrealisten (z.B. für Heinrich Böll) charakteristische Erschließung der Wahrheit aus der Sprache, welche fruchtbare Kommunikation, Freiheit und Solidarität ermöglicht. Daher fühlt sich Lord Chandos sowohl unfrei als auch von seiner nächsten Umgebung total abgekapselt und zu keinerlei Kommunikation fähig. Sein wachsender Zweifel an der Sprache führt ihn konsequenterweise zum radikalen Beschluss, auf jegliche sprachliche Kontakte zu verzichten. Kurz: Das sprachliche System wird nicht mehr als „Kommunikationsstruktur, die zwischen Individuum und Wirklichkeit vermittelt“,²⁶ betrachtet, sondern vielmehr als Störfaktor, der jegliche Welt-Mensch-Beziehung verdunkelt bzw. verhindert.

1954 erscheint mit „Stiller“ – dem Durchbruchroman von Max Frisch – ein weiterer, den modernistischen Sprachskeptizismus neu reflektierender Text. Wieder steht das Problem der kommunikativen Funktion der Sprache im Zentrum der Überlegungen des an Identitätsstörungen leidenden Protagonisten. Die Relationen zwischen dem Schreibenden und der Sprache werden im Buch folgendermaßen geschildert:

Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unaussprechlichen. Je genauer man sich auszusprechen vermöchte, um so reiner erschiene das Unaussprechliche, das heißt die Wirklichkeit, die den Schreiber bedrängt und bewegt. Wir haben die Sprache, um stumm zu werden.²⁷

Die wichtigste Frage, die dabei gestellt werden soll, betrifft die Möglichkeit bzw. die Bedingungen einer solchen Kommunikation. Der letzte Satz des angeführten Zitats bedeutet eigentlich nichts Anderes als dass die Sprache dem Menschen (wenigstens dem Schriftsteller) dazu gegeben wurde, um sie zu bekämpfen (im Sinne einer befreienden Transzendierung). Wie kommt es aber dazu, dass der Schreibende mit dem Unaussprechlichen mittels der Sprache kommuniziert? Um diese Dichotomie etwas besser zu verstehen, wäre es nicht unangebracht, sich einer gewissen Analogie aus der Philosophie des Buddhismus zu bedienen. Im Zentrum buddhistischer Mensch- und Lebenslehre stehen nämlich zwei Begriffe – Nirwana und

²⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos und andere Schriften*, Köln 2015, S. 37.

²⁶ Klaus Torsy, *Unser alltäglicher Wahnsinn. Zum Begriff der Kommunikation bei Dieter Wellershoff*, Marburg 1999, S. 29.

²⁷ Max Frisch, *Stiller*, Frankfurt a.M. 1973, S. 330–331.

Samsara – deren Relationen auf einer ebenso komplexen wie spannenden Dialektik basieren. Während das Nirwana als Zustand absoluter, vollendeter Ruhe (eine Art des erfüllten Nicht-seins) gedeutet werden kann, so steht das Samsara für den endlosen Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt. Ein durchschnittlicher, ‚normaler‘ Mensch lebt in der Samsara-Wirklichkeit. Das Nirwana-Reich ist hingegen nur für denjenigen Erleuchteten zugänglich, dem es gelang, das Buddha-Bewusstsein in sich zu erwecken. Wie beziehen sich nun jene zwei Wirklichkeitsebenen zueinander? Einer der bedeutendsten russischen Denker des 20. Jahrhunderts und weltbekannter Buddhologe Alexander Piatigorsky erklärt dies so, dass die Welt des Samsara die Welt des Nirwana niemals, unter keinen Umständen erkennen kann, weil die Letztere unerkennbar ist (jedenfalls in den Samsara-Kategorien). Doch die Nirwana-Welt kann die Samsara-Welt durchaus erkennen. Das Nirwana erkennt somit nicht nur sich selbst, sondern auch das Samsara.²⁸ Alles, was der wahren, letztendlichen Erkenntnis unterliegt, kann also einzig aus der Nirwana-Perspektive erkannt werden, denn der Samsara-Perspektive bleibt sogar die eigentliche Selbst-reflexion fremd (andernfalls würde das Samsara seine eigene illusorische Natur erkennen, was logischerweise unmöglich ist). Ähnlich verhält es sich mit der Sprache, dem Sprachverwender und dem Unaussprechlichen. Die Sprache kann – so der Ich-Erzähler von „Stiller“ – nur aus der Perspektive des Unaussprechlichen tatsächlich erkannt werden. Das Wort ‚Kommunikation‘ wird dabei zwar benutzt, aber gleichzeitig scheint klar zu sein, dass diese sehr spezifische Art von Kommunizieren mit dem üblichen Sender-Empfänger-Dualismus wenig zu tun hat und vielmehr auf einer vollständigen Subjekt-Objekt-Verschmelzung beruht. Im Idealfall eines so verstandenen künstlerischen Meisterwerkes drückt die Sprache das Unaussprechliche nicht aus (dies wäre semantisch wie ontologisch fragwürdig), sondern wird eins damit; das Sagen löst sich im Unsagbaren auf. Wie ist es aber möglich und welche Mittel gibt es, um dies zu verwirklichen?

Eine überraschende Antwort gibt darauf der japanische Philosoph und Religionswissenschaftler Toshihiko Izutsu in seinem Buch „Philosophie des Zen-Buddhismus“, dessen drittes Kapitel vor allem sprachphilosophischen Problemen gewidmet ist. Dem Begriff der ‚Artikulation‘ (im Sinne sprachlicher Markierung von Gegenständen, Gefühlen und Gedanken)²⁹ stellt Izutsu die „Unartikuliertheit“³⁰ bzw. das „Nicht-Artikulierte“³¹ (andere vom Autor verwendete Bezeichnungen sind „Nicht-Artikulation“, „Nicht-Differenzierung“³² usw.) gegenüber, d.h. ein Verfahren, dank dem die „endgültige Wirklichkeit“³³ zum Ausdruck kommen kann. Was unter dieser endgültigen Wirklichkeit verstanden wird, beschreibt Izutsu als ein „metaphysisches Feld [...], das jenseits der Entzweiung in Subjekt und Objekt aktualisiert wird“³⁴. Wie es in der Zen-Praxis oft der Fall ist, wird dies am Beispiel eines klassischen Kōans (eine kurze Sentenz oder Anekdote aus dem Leben und Lernen eines alten buddhistischen Meisters) erklärt:

²⁸ Curiosity of intelligence: Александр Пятигорский. Лекции по философии буддизма. Конспект [Aleksandr Piatigorski, Lekcii po filosofii buddizma. Konspekt], URL: <http://curiosityofintelligence.blogspot.com/2014/05/blog-post.html> [Zugriff am 03.05.2018].

²⁹ Toshihiko Izutsu, Philosophie des Zen-Buddhismus, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 85.

³⁰ Ebd., S. 95.

³¹ Ebd., S. 88.

³² Ebd., S. 87.

³³ Ebd., S. 86.

³⁴ Ebd.

Ein Mönch fragte einst Meister Fūketsu: ‚Das Sprechen verdirbt die Transzendenz (der Wirklichkeit), während das Schweigen die Manifestation verdirbt. Wie könnte man das Sprechen mit dem Schweigen vereinen, ohne die Wirklichkeit zu verderben?‘

Der Meister antwortete: ‚Ich erinnere mich immer an die Frühlingslandschaft, die ich einst in Konan sah. Die Rebhühner riefen inmitten duftender Blumen in voller Blüte‘³⁵.

Izutsu unterzieht diese Fabel einer exemplarischen Auslegung. Die Frage des jungen Mönchs betrachtet er als eines der zentralen Problem der Sprachphilosophie, nämlich: Ob die menschliche Sprache bzw. das menschliche Schweigen der „Wirklichkeit in ihrer ursprünglichen Ganzheit“³⁶ jeweils gerecht werden können? Der beinahe verzweifelte Mönch sieht dies eher negativ. Er geht ja völlig berechtigt davon aus, dass der artikulierten Sprache stets eine differenzierend-begrenzende Funktion innewohnt, wogegen die Nicht-Artikulation über keine konkrete semantische Aufladung verfügt. Um es mit Izutsu zu formulieren:

Worte artikulieren Wirklichkeit in streng festgelegte Wesen (Einheiten). Auf der Ebene der linguistischen Darstellung kann es daher niemals eine freie Verbindung zwischen dem Vogel und der Blume geben. [...] Enthält man sich aber der Sprache, so geraten wir in eine andere Falle. Das Nicht-Artikulierte würde als reines ‚Nichts‘ im ‚negativen‘ Sinne des Wortes dastehen, was gerade das Gegenteil wäre von dem, was Zen behauptet. Denn für Zen kann das, was wir vorübergehend als das ‚Nicht-Artikulierte‘ artikuliert haben, niemals getrennt von der unendlichen Vielfalt der Formen seiner Artikulation bestehen.³⁷

Die philosophische Desorientierung des fragenden Mönches ist, so Izutsu, völlig verständlich und zeugt von seinem tiefen Verständnis der Zen-Lehre, denn er weiß ja, dass es sich bei dem Nicht-Artikulierten um kein bloßes ‚Nichts‘ handeln kann. Also will er wissen, wie man die Artikulation mit der Unartikuliertheit vereinbaren könnte, ohne die Wirklichkeit zu verfehlen. Die Antwort des alten Meisters hat auf den ersten Blick mit der Frage seines Schülers nichts zu tun. Als wenn er die Worte des Mönches geradezu ignoriert hätte, entsinnt sich Fūketsu einer schönen Frühlingslandschaft, die er vor einiger Zeit an einem anderen Ort bewundern durfte. Gerade dieser Satz enthält aber, nach Izutsu, die exakteste Antwort, die auf die gestellte Frage gegeben werden konnte. Statt zu erklären, wie man Sprache und Schweigen bzw. Artikulation und Nicht-Artikulation miteinander verbinden kann, zeigt der Meister die Möglichkeit derartiger Synthese durch die von ihm produzierte Aussage, die im Gesamtkontext des Dialogs freilich etwas paradox klingt. Näher betrachtet, erweist sie sich jedoch als völlig legitim. Was ist es nun für eine Art und Weise, die Wirklichkeit zugleich artikuliert und nicht-artikuliert sprachlich darzustellen? Izutsu schreibt dazu Folgendes:

Interessanterweise antwortet Meister Fūketsu auf diese intellektuelle Frage mit der Darstellung der artikulierten und nicht artikulierten Wirklichkeit, indem er eine spezielle Funktion der menschlichen Sprache benutzt: Er gebraucht die Sprache dichterisch.³⁸

³⁵ Ebd., S. 90–91.

³⁶ Ebd., S. 92.

³⁷ Ebd., S. 91.

³⁸ Ebd., S. 92.

So gesehen gibt der alte Meister keine theoretische, sondern eine praktische Antwort auf die vermeintlich unlösliche Frage. Seine Erinnerungen an die einmal erlebte Frühlingslandschaft besitzen hier keinen informativen Wert. Der von ihm ausgesprochene Satz dient eben derjenigen Transzendierung bzw. Überwindung der Sprache, denn „die Artikulation verliert ihre funktionelle Grundlage“³⁹; die Sprache wirkt weder informativ noch kommunikativ, sondern dichterisch bzw. literarisch. In dieser Hinsicht ist die folgende Kernschlussfolgerung besonders wichtig, denn hierin werden eindeutige Parallelen zum Verhältnis der Sprache und des Unaussprechlichen sichtbar:

daß das Nicht-Artikulierte unter dem Aspekt der absoluten Unartikuliertheit mit keinen seiner artikulierten Formen, sei es auch dem sogenannten Absoluten, verwechselt werden darf. Viel wichtiger ist jedoch die dadurch unmittelbar implizierte Aussage, daß das Nicht-Artikulierte, gerade wegen seines wesentlichen Losgelöstseins von jeglicher artikulierter Form, alle artikulierten Formen annehmen kann.⁴⁰

Versuchen wir nun, mit diesem Zitat eine ähnliche Operation zu wagen wie diejenige, die uns bei der Auseinandersetzung mit Kants Vernunftdialektik erlaubte, die sprachliche Dichotomie in einem anderen Licht zu betrachten. Ersetzen wir also ‚Artikulation‘ durch ‚Sprache‘, das ‚Nicht-Artikulierte‘ hingegen durch das ‚Unaussprechliche‘. Dann hieße die neue, unmittelbar auf Sprache und Literatur bezogene Pointe nämlich:

Das Unaussprechliche kann, gerade wegen seines wesentlichen Losgelöstseins von jeglicher sprachlicher Form, alle sprachlichen Formen annehmen.

Fazit

Wie oben bereits festgestellt wurde, tendiert die Sprache – ihrer ontologischen Natur nach – stets zur Selbstüberwindung und -transzendierung. Um diese möglichst erfolgreich zu vollziehen, muss sie sich aber dem sog. ‚Unaussprechlichen‘ zuwenden, um schließlich in der Dichtung den Höhepunkt derartiger Manifestation zu finden. Den Dichtungsbegriff kann man dabei entweder wie Toshiko Izutsu im engen Sinn von Lyrik verstehen („Die artikulierende Funktion der dichtenden Sprache ist [...] völlig verschieden [...] von der artikulierenden Funktion der Prosa“⁴¹, behauptet der japanische Philosoph) oder aber im weiteren Sinn von sämtlichen Sprachgebrauchsformen, welche einen hohen autoreferentiellen Grad aufweisen. Diese zweite Herangehensweise scheint angebrachter zu sein, bedenkt man z.B. die „progressive Universalpoesie“⁴² deutscher Romantiker, die ja die Barriere zwischen Poesie und Prosa aufzuheben suchten, oder Hugo von Hofmannsthal's „Brief“. Nicht zufällig behauptete Nabokov, jedes große Literaturwerk sei in erster Linie ein Sprach- und nicht etwa ein Ideenphänomen⁴³. Was die Literatur- oder

³⁹ Ebd., S. 79.

⁴⁰ Ebd., S. 95.

⁴¹ Ebd., S. 92.

⁴² Friedrich Schlegel, Progressive Universalpoesie, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Romantik I, Stuttgart 2003, S. 22.

⁴³ Vgl. Владимир Набоков (Vladimir Nabokov), Лекции по русской литературе [Lectures on Russian literature] (Vorlesungen über die russische Literatur), Moskau 2012, S. 111.

Sprachwissenschaft betrifft, so sind sie allein wegen des Gegenstands ihrer Untersuchungen der autoreferentiellen bzw. metasprachlichen Vorgehensweise schicksalsmäßig ausgeliefert. Aber auch für andere sprachorientierte Disziplinen gilt eigentlich dieselbe ungeschriebene Regel. So stellt Vladimir Bibichin, einer der „einflussreichsten russischen Philosophen des letzten Jahrhunderts“⁴⁴ (in Deutschland vor allem als Heidegger-Übersetzer bekannt), am Ende seines Essays „Die Sprache der Philosophie“ fest, die Titelformulierung sei tautologisch, denn „Philosophie ist Sprache“⁴⁵. Man durfte daher daran zweifeln, ob der Sprechende bzw. der Autor als ‚Sprachbenutzer‘ (oder ‚Sprachverwender‘) bezeichnet werden kann, denn die Frage, wer bzw. was hier von wem bzw. wovon benutzt wird – die Sprache von dem Menschen oder vielleicht andersherum – bleibt paradoxerweise offen.

Literatur

- Barthes, Roland, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–193.
- [Bibichin, Wladimir] Бибихин, Владимир, Мир. Язык философии [Mir. Jazyk filosofii], Sankt-Petersburg 2015.
- Curiosity, of intelligence: Александр Пятигорский. Лекции по философии буддизма. Конспект [Aleksandr Piatigorski, Lekcii po filosofii buddizma. Konspekt], URL: <http://curiosityofintelligence.blogspot.com/2014/05/blog-post.html> [Zugriff am 03.05.2018].
- Foucault, Michel, Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198–233.
- Frisch, Max, Stiller, Frankfurt a.M. 1973.
- Genette, Gérard, Die Erzählung, München 1998.
- Genette, Gérard, Implizierter Autor, implizierter Leser?, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 233–251.
- von Hofmannsthal, Hugo, Der Brief des Lord Chandos und andere Schriften, Köln 2015.
- Hoffmann-Portal E.T.A. : E.T.A. Hoffmann als Musiker, URL: <http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/musiker/> [Zugriff am 22.04.2018].
- Izutsu, Toshihiko, Philosophie des Zen-Buddhismus, Reinbek bei Hamburg 1986.
- Kant, Immanuel, Kritik der reinen Vernunft, Köln 2011.
- Kayser, Wolfgang, Wer erzählt den Roman?, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 127–142.
- Leiss, Elisabeth, Sprachphilosophie, Berlin 2009.
- Lew, Tolstoi, Anna Karenina. Erster Band, Kap. 2, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/anna-karenina-erster-band-4043/2> [Zugriff am 05.05.2018].
- [Mamardashwili, Merab] Мамардашвили Мераб, Литературная критика как акт чтения [Literaturnaja kritika kak akt tschtenija], in: Марсель Пруст (Marsel Prust), Заметки об искусстве и литературной критике [Zametki ob iskusstwe i literaturnoj kritike], Moskau 2016.

⁴⁴ URL: <https://www.matthes-seitz-berlin.de/buch/der-andere-anfang.html>, Zugriff am 04.05.2018.

⁴⁵ Vgl. [Wladimir Bibichin] Владимир Бибихин, Мир. Язык философии [Mir. Jazyk filosofii (Die Welt. Die Sprache der Philosophie)], Sankt-Petersburg 2015, S. 444: „Заглавие ‚язык философии‘, как уже говорилось, тавтология. Философия и есть язык“ [ins Deutsche übersetzt von A.K.].

Nabokov, Vladimir, *Die Verzweiflung*, Reinbek bei Hamburg 2001.

[Nabokov, Vladimir] Набоков, Владимир, Лекции по русской литературе [Lekcii po russkoj literature], Moskau 2012.

[Piatigorski, Aleksandr] Пятигорский, Александр, Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии [Myschlenie i nabljudenie. Tschetyre lekcii po obserwacionnoj filosofii], Moskau 2016.

Sartre, Jean-Paul, Warum schreiben, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mattias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 106–127.

Schlegel, Friedrich, Progressive Universalpoesie, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I*, Stuttgart 2003, S. 22–25.

Stramiello, Tanja, *Der Begriff des Übermenschen bei Friedrich Nietzsche*, Hamburg 2014.

Tolstoi, Lew, *Anna Karenina*. Erster Band, Kap. 2, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/anna-karenina-erster-band-4043/2> [Zugriff am 05.05.2018].

Torsy, Klaus, *Unser alltäglicher Wahnsinn. Zum Begriff der Kommunikation bei Dieter Wellershoff*, Marburg 1999.

Wood, James, *Die Kunst des Erzählens*, Reinbek bei Hamburg 2016.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Andreas Klein

Würzburg, Deutschland

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.06>

Schreiben auf der Schwelle: Zum besonderen Charakter literarischer Beschreibungen des Unsagbaren in der Moderne

Der vorliegende Beitrag richtet den Fokus auf die Schwierigkeiten moderner Schriftsteller, transzendente Erfahrungen konkret literarisch zu beschreiben. Im Schwellenzustand der Moderne verbleibt die Kunst als letzter Ort der Darstellung des Absoluten und transzendenter Phänomene. Angesichts des Vertrauensverlusts in religiöse Traditionen sind die Autoren in der Moderne gezwungen, in individueller Weise Worte, Symbole und Metaphern zu finden, um ihre Erfahrungen zur Sprache zu bringen und das Unsagbare doch zu sagen.

Schlüsselwörter: Literatur der Moderne, mystische Erfahrungen, Transzendenz

Writing on the Threshold: the Particular Character of Literary Descriptions of the Unsayable in Modernity. The present article focuses on the difficulties of modern writers to represent transcendental experiences in a tangible way. Given the liminal character of modernity, art and literature remain the last domains to display transcendent phenomena and the absolute in general. In face of loss of confidence in religious traditions modern authors are forced to find words, symbols and metaphors in their own individual way to describe their experiences of transcendence and at least to try to say the unsayable.

Keywords: literature, modernity, mystic experiences

Die Konfrontation des Individuums mit der Schwierigkeit, die Erfahrungsqualität mystischer Erlebnisse in konkrete Sprache und Worte zu kleiden, ist kein modernes Phänomen. In den Schriften antiker und mittelalterlicher Autoren, wie etwa beispielsweise Augustinus oder Meister Eckhart¹, lassen sich Zeugnisse des unermüdlichen Versuchs finden, dem Namenlosen Namen zu geben und das Unsagbare zu sagen. Bei den Versuchen der Darstellung mystischer Erfahrungen konnten diese Autoren aus dem großen Sprachfundus der religiösen Begrifflichkeiten und Metaphern ihrer Tradition, in diesem Falle des Christentums, schöpfen. Trotz dieser Einbindung finden sich in den Schriften der jeweiligen Autoren Zeugnisse der immensen Schwierigkeit, inkommensurable Erlebnisse der Transzendenz in Worte zu fassen und angemessen zu schildern.

Die Schwierigkeit, das Erlebte in Worte zu fassen, ist ein wesentliches Merkmal der mystischen Erfahrung. Dieses Merkmal ist eines der wenigen verbindenden Elemente der unterschiedlichen Definitionen von Mystik. Sonst gehen die Meinungen darüber, wie Mystik

¹ Vgl. dazu Augustinus, Bekenntnisse, Berlin, Darmstadt 1968, S. 208–210. Ebenso Meister Eckhart, Predigt 26, in: ders., Werke I. Texte und Übersetzungen von Josef Quint. Herausgegeben und kommentiert von Niklas Largier, Frankfurt a.M. 2006, S. 295–303.

oder die mystische Erfahrung definiert werden kann, weit auseinander.² Im Kontext dieses Aufsatzes soll die mystische bzw. transzendente Erfahrung wie folgt gekennzeichnet werden. Ein mystisches bzw. transzendentes Erlebnis ist eine Erfahrung, die sich in ihrer Qualität radikal vom Alltagserleben des Individuums abhebt. Das Individuum erlebt dabei ein Übersteigen der eigenen Person und eine Öffnung zu einer, oder gar eine Vereinigung mit einer transpersonalen Entität (Gott, das Absolute, das Wirklichkeitsganze). Mit dieser Erfahrung können intensive affektive Zustände unterschiedlicher Art einhergehen. Das Ziel dieses Beitrages ist es, zuerst aufzuzeigen, dass in der Moderne nun Literaten zu legitimen Vermittlern transzendenter und mystischer Erfahrungen werden. Ebenso soll beschrieben werden, mit welchen spezifischen Hindernissen und Schwierigkeiten moderne Schriftsteller und Dichter bei ihren Versuchen, das Unsagbare zur Sprache zu bringen, konfrontiert waren. Im Zuge der nachfolgenden Darstellung soll in eklektischer Weise auf Denker und Theoretiker verschiedenster Provenienz zurückgegriffen werden, um die angesprochenen Aspekte und Betrachtungsweisen zu untermauern.

In einem langwierigen Prozess, der sich über mehrere Jahrhunderte erstreckt, werden die religiösen Metaphern und Begriffe immer fragwürdiger in ihrem Gehalt. Dabei wird die Sphäre des Religiösen als Ursprung und Ort des Unsagbaren kritisch hinterfragt und damit immer mehr aus dem Bewusstsein des Menschen herausgedrängt. Dieser Prozess steigert sich fortwährend bis er in der Moderne manifest und akut wird. Das rasante Voranschreiten auf dem Gebiet der Technik, die Errungenschaften der Naturwissenschaften, Darwins Evolutionstheorie und viele andere gesellschaftliche Entwicklungen dienen als Katalysatoren für diese progressive Dynamik der Unterminierung ehemals als fest und gesichert geglaubter religiöser Strukturen. Die von Georg Lukács in seiner Romantheorie diagnostizierte „transzendente Obdachlosigkeit“³ als vorscheinendes Charakteristikum der modernen Welt kann als prägnante und treffende Bestimmung des Endresultats des beschriebenen Prozesses gelten. Lukács' Formulierung bildet das Eingangstor zu einem Verständnis für die Besonderheit von modernen, literarisierten Darstellungen von mystischen Erfahrungen. In der Rede von der transzendentalen Obdachlosigkeit verdichtet sich das religiöse und metaphysische Dilemma der Moderne. Die einstigen Formen, welche über Generationen tradiert, benutzt und gehandhabt wurden, um metaphysische bzw. religiöse Erfahrungen und Erlebnisse zu kanalisieren und zu vermitteln, sind zerbrochen und können ihren Dienst nicht mehr leisten. Friedrich Nietzsches Spruch vom Tode Gottes⁴ markiert dabei nur den ekstatischen Moment des drängenden Bewusstwerdens eines Prozesses, der sich manchmal verborgen, manchmal direkt offen ersichtlich, schon durch die Geistes- und Kulturgeschichte der vorhergehenden Jahrhunderte gezogen hat.

² Zur Geschichte des Begriffs Mystik vgl. Josef Sudbrack, *Mystik. Sinnsuche und die Erfahrung des Absoluten*, Darmstadt 2002, S. 15–18.

³ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt, Neuwied 1982, S. 47.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe, Bd. 3. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München 1988, S. 343–653, hier: S. 480–482.

Es ist ebenfalls Nietzsche, der in seinem vielgestaltigen, teilweise prophetischen Denken den letztmöglichen Ort für eine Auseinandersetzung mit Ideen und Phänomenen der Transzendenz aufweist: nämlich die Kunst. Als die „metaphysische Tätigkeit“⁵ des Lebens ist die Kunst das letzte Refugium in der Moderne, in dem die Begegnung mit transzendenten Kräften beschrieben und adäquat dargestellt werden kann. Prominente Vorläufer für Nietzsches Bestimmung der Aufgabe der Kunst sind die Dichter Friedrich Hölderlin und Arthur Rimbaud. In ihren Werken finden sich konkrete Überlegungen zum Auftrag des Dichters und seines Schaffens. So schreibt Hölderlin im Gedicht „Wie wenn am Feiertage...“, dass es den Dichtern allein gebührt „unter Gottes Gewittern [...] mit entblößtem Haupt zu stehen“⁶, um dem „Volk ins Lied / gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.“⁷ Rimbaud fordert in seinen Seher-Briefen, dass der Dichter sich selbst zum Seher verwandeln muss. Dies gelingt, indem er sich selbst erkennt und seine Seele erforscht und dann vervollkommenet. Der Dichter muss zum Unbekannten durchdringen und von den Visionen, die er dort erhält, künden. Rimbaud fordert die Dichter auf, den Sprung zu wagen, hinzu den „unerhörten und unsagbaren Dingen.“⁸ Man kann hier eine gegenläufige Bewegung beobachten: Verlieren also religiöse Metaphern und Begriffe in der anbrechenden Moderne zunehmend ihre Glaubwürdigkeit und sind somit nicht mehr tauglich als Träger einer Darstellung mystischer bzw. transzendenter Erfahrungen, welche die Schwelle des Sagbaren übersteigen, so gewinnen literarische Zeugnisse und künstlerische Darstellungen eben dieser Phänomene immer weiter an Bedeutung. Diese literarisierten Beschreibungen sind somit legitime und ebenbürtige Zugänge zu mystischen bzw. transzendenten Erfahrungen.

Auch der Philosoph Hans Blumenberg teilt diese Einschätzung der Rolle und Aufgabe der Kunst in der Moderne. Im modernen „Zeitalter, das sich in seinem alles durchdringenden Willen zu historischem Verstehen und Sich-verstehen seine Unbefangenheit genuinen Ausdrucks fast überall zerstört hat“⁹, bleibt die Kunst für Blumenberg ein „Reservat des historisch bewußten Ahistorismus“¹⁰. Auch ihm gilt die Kunst als verbleibender Darstellungsort transzendenter Erfahrungen, die sich auf eine das Alltagserleben übersteigende Wirklichkeit beziehen. „Das Absolute, das dem modernen Menschen am ehesten in seinen ästhetischen Erfahrungen zu begegnen scheint [...], präsentiert sich hier als das von der Gebrochenheit des geschichtlich reflektierenden Bewusstseins Unberührte.“¹¹ Die künstlerischen Darstellungen

⁵ Friedrich Nietzsche, Vorwort an Richard Wagner. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus, in: ders., Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III (1872–1874). Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Abt. 3, Bd. 1, Berlin 1972, S. 5–150, hier: S. 20. Zu Nietzsches Kunstauffassung siehe weiter: Theo Meyer, Nietzsche und die Kunst, Tübingen 1993, S. 18–145.

⁶ Friedrich Hölderlin, Wie wenn am Feiertage, in: ders., Sämtliche Gedichte, Herausgegeben von Detlev Lüders, 1989 Wiesbaden, S. 300–302, hier: S. 302.

⁷ Ebd.

⁸ Arthur Rimbaud, Rimbaud an Paul Demy, in: ders., Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe, 2004 München. S. 369–379, hier: S. 373.

⁹ Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie. Kommentar von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 1998, S. 28. Siehe die dortige Fußnote.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

transzendenter, mystischer Erfahrungen von Dichtern und Literaten sind auch für Blumenberg adäquate Platzhalter für die leere Stelle, die sich durch den Verlust der Überzeugungskraft tradierter und etablierter Gewissheiten und Grundsätze aufgetan hat.

Diesen Erkenntnissen folgend untersucht Blumenberg in frühen kleineren Arbeiten zur Literatur, wie sich das Verhältnis von transzendenter Erfahrung und dem Ringen nach einer Versprachlichung dieser Erfahrung in Anbetracht eines zerbrochenen oder nichtvorhandenen religiösen Bezugsrahmens konkret literarisch manifestiert. In seinem Aufsatz „Der absolute Vater“, in dem er sich mit Franz Kafkas „Brief an den Vater“ auseinandersetzt, arbeitet Blumenberg noch einmal klar und eindeutig am Beispiel Kafkas das Dilemma der Moderne heraus. Blumenberg zufolge scheitert Kafka daran, sein „tief verwurzeltes Transzendenzbewußsein“¹² mit den „religiösen Vorstellungen dieser Welt zu erfüllen“¹³. Gezwungen durch das Leiden an der Namenlosigkeit und der „Leere dieser gottlosen Religiosität“¹⁴, versucht Kafka dieses Vakuum mit den „Bildern und Symbolen seiner Dichtungen“¹⁵ zu besetzen. Gemäß Blumenberg geschieht Kafkas Schreiben nicht aus einem schöpferischen Überfluss heraus, sondern ist der genuine Ausdruck einer geistigen Existenzbehauptung.¹⁶ Kafka dichtet gegen die moderne transzendente Obdachlosigkeit an. Er versucht, die drückende Leere mit seinen literarischen Bildern und Symbolen im wörtlichen Sinne zu verdichten. In seinen Texten spiegelt sich das „Schicksal einer Epoche, deren Bezug zum Absoluten sich an den überlieferten Gehalten nicht mehr erfüllen zu können scheint“¹⁷.

Blumenbergs Beschreibung der Motivation von Kafkas Schreiben steht exemplarisch für die Situation vieler moderner Schriftsteller, die in ihren Texten angesichts einer gefühlten transzenten Obdachlosigkeit damit ringen, Erfahrungen, welche die Alltagswirklichkeit übersteigen, ohne den fraglosen Rückgriff auf geläufige und tradierte Weisen, stimmig sprachlich darzustellen. Der moderne Schriftsteller ist dabei einer doppelten Sprachlosigkeit ausgesetzt. Zunächst ist es die fundamentale Erfahrung selbst, welche sich signifikant von den Phänomenen, mit denen das Alltagsbewusstsein umgehen muss, abhebt, die ihn sprachlos macht. Dazu kommt, dass er, um das Erlebte einordnen und beschreiben zu können, nicht fraglos auf das Reservoir an Wörtern, Begriffen und Metaphern aus den zweifelhaft gewordenen religiösen Zugängen zurückgreifen kann. Der moderne Schriftsteller ist somit auch immer auf der Suche nach markanten Wörtern, Wortfeldern oder Metaphern aus bestimmten Regionen der Kultur oder der Geisteswissenschaft, die ihm Material liefern, um die Erfahrung adäquat auszudrücken.

Paradoxerweise stammt dieses Material zum Teil dann doch wieder aus religiösen, vor allem christlichen Traditionen. Dabei werden die Begriffe und Metaphern in neuer Weise, welche sich vom ursprünglichen, traditionellen Gebrauch der Wörter abhebt, verwendet. Es ist, als arbeiteten sich manche Dichter und Schriftsteller am metaphysischen Echo dieser Begriffe und Metaphern ab. Trotz der modernen Zweifel besitzen sie noch genügend Ausstrahlungskraft,

¹² Hans Blumenberg, *Der absolute Vater*, in: „Hochland“ 45 (1952/53), S. 282–284, hier: S. 283.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Ebd., S. 284.

um als Wegweiser auf den Bereich des Unsagbaren und Überweltlichen zu zeigen. Ein passendes Beispiel hierfür ist die Verwendung des Engels in Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ oder in seinem Gedicht „Der Engel“. Der Engel ist Rilkes Symbol für eine Wirklichkeit, die die kleine Alltagswirklichkeit, auf welche das menschliche Bewusstsein normalerweise geeicht ist, gewaltig übersteigt und überdauert. Durch des Engels „Herz geht riesig aufgerichtet / das ewig kommende, das kreist.“¹⁸ Der Engel erscheint bei Rilke als eine Mittlerfigur in eine transzendente Sphäre, ohne dass dabei diese Sphäre explizit mit einer bestimmten Gottesvorstellung assoziiert wird. Damit fungiert der Engel als Stellvertreter für das Unsagbare und Transzendente. In den Elegien ist der Engel mit seinen ambivalenten Wesenszügen des Schreckens und der Schönheit der transzendente Bezugspunkt, an dem das diesseitige menschliche Wirken und Streben gemessen werden kann. Angesichts der übermenschlichen Größe des Engels gewinnt gerade das „Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet“¹⁹ seinen Wert und seine wahre Größe.

Der intertextuelle Rückbezug auf die religiöse Tradition hat viele Gesichter. Er kann wie bei Rilke in Form einer reflektierten Wiederaufnahme des religiösen Sprachmaterials geschehen, wobei dessen Konnotation verändert und variiert wird. Ebenso werden religiöse Begriffe oder Metaphern verwendet, ohne dass diese dabei ihren ehemals religiösen Sinn einlösen können. So ist zum Beispiel der Gott in den Dichtungen Georg Trakls kein Gott der Gnade und der Barmherzigkeit, sondern bleibt abwesend von dieser als kalt empfundenen Welt.²⁰ Trakls Gott ist stumm, und „Gottes Schweigen“²¹ ist in vielen Gedichten Trakls präsent. Dabei benutzt Trakl immer wieder intertextuelle Bezüge zur Religion des Christentums. Er gibt den Gedichten religiöse Titel wie „Psalm“ oder „Geistliches Lied“. Diese Werke können aber die titelverheißenden Erwartungen nicht einlösen. Im Gegenteil, Trakl malt mit seiner bildhaften Sprache apokalyptische Szenarien des Verfalls und der Hoffnungslosigkeit. „Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer“²² und „in der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen“²³. Trakls Psalm spendet keinen Trost mehr und stärkt auch nicht den Glauben, er strahlt nur Hoffnungslosigkeit und düstere Verzweiflung aus. Es wird deutlich, dass Trakl und auch Rilke aus demselben Impuls heraus, wenn auch auf verschiedene Weise, schreiben. Sie „gehören gleichermaßen zu den unzähligen Erben Nietzsches und teilen – wie das Gros ihrer Zeitgenossen – das Bewusstsein vom Tod Gottes.“²⁴ Damit partizipieren sie „am unaufhaltsamen Prozess der Säkularisierung, der paradoxerweise mit der Sakralisierung der Kunst einhergeht.“²⁵

Einen ganz anderen Weg des intertextuellen Rückbezugs wählt Robert Musil. Dieser setzt sich für seinen Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ intensiv mit den historischen

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Der Engel*, in: ders., *Neue Gedichte*, Leipzig 1907, S. 42.

¹⁹ Ders., *Die neunte Elegie*, in: Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Leipzig 1923, S. 33–35, hier: S. 35.

²⁰ Vgl. Johannes Klein, *Kampf um Gott in der deutschen Dichtung*, Witten, Berlin 1974, S. 390–392.

²¹ Georg Trakl: *De profundis*, in: ders., *Gedichte*, Leipzig 1913, S. 38.

²² Ders.: *Psalm*, in: ders., *Gedichte*, Leipzig 1913, S. 47–48, hier S. 48.

²³ Ebd.

²⁴ Gerald Stieg, *Sakralisierung durch Dichtung bei Rainer Maria Rilke und Georg Trakl*, in: Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (Hrsg.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner Entfaltung*, Bd. 2: *Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin, Boston 2012, S. 265–279, hier: S. 267.

²⁵ Ebd.

Zeugnissen mystischer Bekenntnisse auseinander und benutzt dazu Martin Bubers Sammlung „Ekstatische Konfessionen“.²⁶ Die Beschäftigung mit den vielfältigen Formen von mystischen Bekenntnissen, die aus unterschiedlichen geschichtlichen Situationen stammen, wird an vielen Stellen in Musils Text ersichtlich.²⁷ Die Suche des Protagonisten Ulrich nach Formen einer taghellen Mystik und dem anderen Zustand ist eines der grundlegenden Motive des Romans. Besonders deutliche Spuren von Musils Auseinandersetzung mit den klassischen Darstellungen mystischer Erlebnisse findet man in dem aus dem Nachlass stammenden und mehrfach überarbeiteten Kapitel mit dem Titel „Atemzüge eines Sommertages“. Dort finden sich klassische Elemente einer mystischen Erfahrung wieder. So zum Beispiel das profunde Erlebnis der Verschmelzung des Individuums mit etwas Höherem, der Vereinigung von Innen und Außen: Es ist, „als wäre ein Keil ausgesprungen, der die Welt geteilt hat.“²⁸ Darüber hinaus beschreibt Musil die dabei empfundenen Gefühle von „Entzückung“²⁹ und „Verklärung“³⁰. Auch der Aspekt der Zeit, das für das mystische Erlebnis charakterisierende Ineinandergreifen von Ewigkeit und Jetzt, wird von Musil dichterisch gestaltet: „Die Zeit stand still, ein Jahrtausend wog so leicht wie ein Öffnen und Schließen des Auges, sie war ans Tausendjährige Reich gelangt, Gott gar gab sich vielleicht zu fühlen.“³¹ Musil hebt bei dieser Literarisierung eines mystischen Erlebnisses klar die positiv affektiven Begleiterscheinungen der Erfahrung hervor und (re-)kreiert damit das klassische Bild der *unio mystica*, welches die Einheitserfahrung mit einer nie gekannten, tiefen Gefühlsstimmung der Glückseligkeit oder einer allumfassenden Liebe verbindet.

An den anderen genannten Beispielen literarischer Annäherungen an das Unsagbare wird ersichtlich, dass Musils Form der Beschreibung in dem Kapitel „Atemzüge eines Sommertages“ nur eine Nuance der verschiedenen Schattierungen darstellt, mit welchen ein transzendentes Erlebnis textlich und sprachlich ausgestaltet werden kann. Die transzendente Erfahrung besitzt einen ambivalenten Charakter. Tiefe Glückseligkeit, Einheitserfahrungen von Individuum und Gott bzw. Welt, oder das Gefühl einer alle Dinge durchströmenden Liebe und Verbundenheit gehören zur einen Seite der möglichen affektiven Beschaffenheit eines transzendenten Erlebnisses. Doch die Konfrontation mit dem Unsagbaren kann auch negative Gefühle und Emotionen auslösen. Der Engel Rilkes in den „Duineser Elegien“ besitzt auch eine Seite des Schreckens: „Ein jeder Engel ist schrecklich.“³² Er verfügt über eine gewaltige Präsenz, welche das nach dem Engel rufenden lyrische Ich demütig und ohnmächtig werden lässt. „Der Lockruf dunklen Schluchzens“³³ wird zunächst verschluckt aus Angst vor dem

²⁶ Vgl. Dietmar Goltschnigg, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils*. Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften“, Heidelberg 1974, S. 63–64.

²⁷ Wie Goltschnigg aufweist, verwendet Musil dazu verschiedenen Techniken des Zitierens, wie offenes oder verdecktes Zitat, Entlehnung und Modifizierung, sowie Variation und Kontamination. Vgl. dazu: Dietmar Goltschnigg, *Mystische Tradition*, S. 114–119.

²⁸ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Band 2. Aus dem Nachlass. Herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 1234.

²⁹ Ebd. S. 1233.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Rainer Maria Rilke, *Die erste Elegie*, in: ders., *Duineser Elegien*, Leipzig 1923, S. 7–10, hier S. 7.

³³ Ebd.

„stärkeren Dasein“³⁴ des Engels. Ein weiteres Beispiel ist der zuvor beschriebene *deus absconditus* aus Trakls Gedichten. Dieser lässt das lyrische Ich voller Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung allein zurück in einer bedrohlichen und kalten Welt.

Im Anschluss an die einflussreichen religionswissenschaftlichen Arbeiten Rudolf Ottos ist der ambivalente Charakter mystischer Erfahrungen und transzendenter Erlebnisse zu berücksichtigen. Das Numinose als Kern der religiösen Erfahrungen kann sich in kontrastiven Momenten zeigen.³⁵ Entscheidend ist dabei, zu verstehen, dass sich diese Momente immer in ambivalenter Weise über die Affekte und Gefühle des Individuums äußern.³⁶ Neben positiven Aspekten wie Hingezogenheit, Faszination zu etwas Überweltlichem bzw. Göttlichem³⁷ stehen auch negative Seiten der Erfahrung, wie zum Beispiel ein allumfassendes Ohnmachtsgefühl³⁸ oder gar Gefühle von Schrecken und Schauer³⁹. Die Konfrontation mit einer die Alltagswirklichkeit übersteigenden, gänzlich anderen Realität kann schlussendlich ebenso eine fundamentale Angst auslösen. Otto gibt eine breite Palette von unterschiedlichen, teils gegensätzlichen Gefühlsregungen und Affekten an, welche während der Konfrontation mit dem Numinosen bzw. bei transzenten Erfahrungen vom Individuum durchlebt werden können. Ottos Darlegungen sensibilisieren für die Tatsache, dass sich auch in modernen literarischen Beschreibungen von Transzendenzerfahrungen unterschiedliche, teilweise auch kontrastive Affekte aus einem breiten Spektrum der Gefühlsregungen finden lassen.

Diese Tatsache ist ein Faktor, der zum wesentlichen Kennzeichen der literarisierten Transzendenzerfahrungen in der Moderne beiträgt, nämlich ihrer Vielfältigkeit und Individualität. Jede dieser Beschreibungen ist in ihrer je spezifischen Weise einzigartig und einmalig. Sie unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der beschriebenen Gefühlsregungen, sondern auch in der mannigfaltigen Art des Zugriffs auf das in der Moderne fragwürdig gewordene Sprachmaterial aus den religiösen Traditionen. Hinzu kommen die großen Unterschiede in den konkreten Strategien der sprachlichen Realisierung und Darstellung der Erfahrungen. In jeder literarisierten Annäherung an den Bereich des Unsagbaren offenbart sich ein dem Dichter und auch ein der konkreten Person je eigener und partikulärer Weg. Die Texte der Schriftsteller zeigen in genuin einzigartiger Weise die verschiedenen Facetten transzendenter Erfahrungen auf. Ihre Individualität verlangt es, dass man sich jedem Text, jeder Beschreibung einzeln nähern und in genauer Untersuchung die jeweils betonten und aufgezeigten Facetten des Unsagbaren herausarbeiten muss.

Mit Rückgriff auf Victor Turners ursprünglich aus der Ethnologie stammendes Konzept der Liminalität lässt sich die Besonderheit der Situation moderner Schriftsteller bei der Darstellung des Unsagbaren sowie der Beschreibung transzendenter Erfahrungen weiter akzentuieren. Turner übernimmt dabei eine von Arnold van Gennep erarbeitete Dreigliederung

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 2004, S. 56–57.

³⁶ Vgl. Carsten Colpe, *Über das Heilige. Versuch, seine Verknennung kritisch vorzubeugen*, Frankfurt a.M. 1990, S. 45 und S. 52.

³⁷ Vgl. Rudolf Otto, *Das Heilige*, S. 42.

³⁸ Vgl. ebd. S. 9.

³⁹ Vgl. ebd. S. 15–16.

in den Abläufen von Ritualen, die aus den Phasen der Trennung, des Übergangs und der Angliederung bestehen⁴⁰. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Phase des Übergangs, der Schwellenphase. Die Eigenschaften der Schwellenphase, die Turner Liminalität nennt, sind für ihn notwendigerweise „unbestimmt“⁴¹. Denn Liminalität und Personen, die sich in ihr befinden, schlüpfen durch das „Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren“⁴² hindurch. Ihr Status ist gekennzeichnet durch eine temporär limitierte ideelle und kulturelle Ortlosigkeit.⁴³ „Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.“⁴⁴ Die Personen im Zustand der Liminalität besitzen weder Zugehörigkeit zum Status vor der Trennung, aber ebenso wenig gehören sie zum Status nach der gelungenen Angliederung. Sie sind mittendrin, ungestaltet und unbestimmt.⁴⁵ Turner betont aber auch, dass Liminalität ebenso „kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen“⁴⁶ eröffnen kann. In der Schwellenphase können durch Experimentieren und im Modus des Spiels neue symbolische und kulturelle Formen erprobt, benutzt und wieder verworfen werden. „In liminality [...] new combinations of symbols are tried out, to be discarded or accepted.“⁴⁷

Viele der von Turner festgestellten Kennzeichen der Liminalität lassen sich auf die konkrete Situation moderner Schriftsteller angesichts ihrer Bemühungen, das Unsagbare darzustellen und transzendente Erfahrungen zu beschreiben, adaptieren. Dabei muss aber ein besonderer Umstand beachtet werden. In gewisser Hinsicht sind die Schriftsteller der Moderne in doppelter Weise im Zustand der Liminalität. Zum einen besitzt die transzendente Erfahrung bzw. der konkrete Moment der Konfrontation mit dem Unsagbaren an sich einen liminalen Charakter. Das Übersteigen, das Transzendieren der Alltagserfahrung führt tief in einen liminalen Raum, in dem die fixierten Klassifikationen, Normen und Regeln per se außer Kraft gesetzt sind. Dort bleibt das Individuum angesichts des Unausprechlichen allein mit intensiven Affekten und Emotionen, die, wie bereits beschrieben, unterschiedlicher Couleur sein können. Die Sprache und die Wörter selbst verlieren für die Dauer der konkreten Erfahrung ihre Strukturkraft und die ihnen innewohnende Ordnungsmacht. Zum anderen tritt in der Epoche der Moderne zur liminalen Form der transzendenten Erfahrung noch ein zweites Moment von Liminalität

⁴⁰ Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M., New York 2009, S. 34. Und ebenso Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites des passage)*, Frankfurt a.M., New York 2005, S. 29.

⁴¹ Victor Turner, *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a.M. 2000, S. 95.

⁴² Ebd.

⁴³ In traditionellen Stammesgesellschaften wird diese Ortlosigkeit während der Dauer der die Übergangsphase begleitenden Rituale auch räumlich arrangiert.

⁴⁴ Victor Turner, *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*, S. 95.

⁴⁵ Was Turner im englischen Original-Text mit der zum Schlagwort gewordenen Phrase als *between and betwixt* bezeichnet. Vgl. hierzu: Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London 1969, S. 95.

⁴⁶ Erika Fischer-Lichte, Einleitung zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater, in: Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M., New York 2009, S. I–XXIII, hier: S. VII.

⁴⁷ Victor Turner, *Variations on a Theme of Liminality*, in: Sally F. Moore, Barbara C. Myerhoff (Hrsg.), *Secular Ritual*, Assen 1977, S. 36–53, hier: S. 40.

hinzu. Es ist die Moderne selbst, die viele Züge einer Schwellenphase trägt. Die von Lukács konstatierte metaphysische Obdachlosigkeit oder Edmund Husserls beschriebene Krise der abendländischen Wissenschaft sind Spiegel der manifest werdenden Symptome der Moderne. Sie verweisen auf den großen Umbruchcharakter dieser Epoche, in der religiöse, aber auch gesellschaftliche Werte ihre ehemalige fraglose Gültigkeit verloren haben. Sie sind ebenso Zeugnisse der Tatsache, dass es noch keine allgemeingültigen Antworten gibt auf die drängenden Fragen, die durch die immensen gesellschaftlichen wie wissenschaftlichen Veränderungen in der Moderne gestellt werden. Diese doppelte Form von Liminalität ist die tiefere Ursache der vorher beschriebenen doppelten Sprachlosigkeit, mit der die modernen Schriftsteller konfrontiert sind. Die Liminalität liefert auch eine Erklärung für den paradox anmutenden Rückbezug vieler Autoren auf das fragwürdig gewordene religiöse Vokabular der Tradition. Auf der Schwelle, im Zustand der Liminalität, nutzen die Schriftsteller die sich bietenden Experimentierräume, in denen sie sich losgelöst von allen geltenden Konventionen, angesichts ihrer Erfahrungen mit den Unsagbaren auch mit Sprachmaterial aus dem religiösen Feld ausprobieren können. Dass dabei die alten Konnotationen überschrieben, verändert oder ins Gegenteil verkehrt werden können, gehört zum liminalen Sprachexperiment dazu.

Bezogen auf Liminalität unterscheidet sich aber die Situation der modernen Schriftsteller und Autoren von der der Initianden traditioneller Stammesgesellschaften in einem wichtigen Punkt. Die Schwellenphase in traditionellen Stammesgesellschaften ist eingebunden in ein ganzes Netz konkreter Rituale und strukturiert durch ein komplexes System festgelegter Abläufe und Gebräuche, die den Durchgang der Individuen durch die Liminalitätsperiode begleiten. Schamanen oder Medizinmänner überwachen die ordnungsgemäße, streng ritualisierte Durchführung der verschiedenen Stationen während der Liminalität. In der Moderne des westlichen Abendlandes fehlen dieses Netz und dieses komplexe System, welches behilflich dabei ist, die Übergangsphase zu meistern. Wie bereits erwähnt, ist in der Moderne die traditionelle, religiöse Struktur brüchig und fragwürdig geworden. Bedingt dadurch lassen sich nur wenige erfahrene Begleiter oder Seelenführer finden, die den intensiven Prozess der Konfrontation mit dem Unsagbaren bzw. einer transzendenten Erfahrung, vorrausschauend und unterstützend begleiten können. Die Literaten der Moderne, welche die Mühen auf sich nehmen, ihre Erfahrungen und Erlebnisse zu versprachlichen, sind auf sich allein gestellt. Sie müssen sich allein zurechtfinden. Angesichts einer doppelten Form von Liminalität sind sie gezwungen, sich selbst in eigener Art und Weise den Weg zu bahnen. Diese Wege sind höchst individuell und einzigartig. Sie sind Ausdruck einer je solitären Erfahrung des Unsagbaren.

So kann Blumenbergs Aussage über Kafkas „Brief an den Vater“, dass dieser „eines der wesentlichen Dokumente menschlicher Existenz überhaupt“⁴⁸ sei, in bestimmter Weise erweitert werden. Die Texte der modernen Schriftsteller, die transzendente Erfahrungen beschreiben und darstellen, sind zugleich wichtige Dokumente der menschlichen Existenz. Sie geben Zeugnis von der immerwährenden Möglichkeit des Menschen, eine die Alltagswirklichkeit übersteigende Erfahrung zu machen, die den Menschen an einen Bereich führt, der sich dem Sagbaren und der Sprache entzieht. Auch geben sie Zeugnis von der Anstrengung und dem Kampf des Menschen in seiner jeweils konkreten geschichtlichen Situation, diese Erfahrung

⁴⁸ Hans Blumenberg, *Der absolute Vater*, S. 282.

trotz aller Unmöglichkeit doch in Wort zu fassen. Sie spiegeln den Willen des Dichters und Schriftstellers wider, für seine Mitmenschen das Unsagbare doch zu sagen und dem Namenlosen Namen, Worte und auch Bedeutung zu verleihen.

Literatur

- Augustinus, Bekenntnisse, Berlin, Darmstadt 1968.
- Blumenberg, Hans, Der absolute Vater, in: „Hochland“ 45 (1952/53), S. 282–284.
- Blumenberg, Hans, Paradigmen zu einer Metaphorologie. Kommentar von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 1998.
- Colpe, Carsten, Über das Heilige. Versuch, seine Verkenntung kritisch vorzubeugen, Frankfurt a.M. 1990.
- Fischer-Lichte, Erika, Einleitung zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater, in: Victor Turner, Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a.M., New York 2009, S. I–XXIII.
- van Gennep, Arnold, Übergangsriten (Les rites des passage), Frankfurt a.M., New York 2005.
- Goltschnigg, Dietmar, Mystische Tradition im Roman Robert Musils. Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften“, Heidelberg 1974.
- Hölderlin, Friedrich, Wie wenn am Feiertage, in: ders., Sämtliche Gedichte, Herausgegeben von Detlev Lüders, Wiesbaden 1989, S. 300–302.
- Klein, Johannes, Kampf um Gott in der deutschen Dichtung, Witten, Berlin 1974.
- Lukács, Georg, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Darmstadt, Neuwied 1982.
- Meister, Eckhart, Werke I. Texte und Übersetzungen von Josef Quint. Herausgegeben und kommentiert von Niklas Largier, Frankfurt a.M. 2006.
- Meyer, Theo, Nietzsche und die Kunst, Tübingen 1993.
- Musil, Robert, Der Mann ohne Eigenschaften. Bd. 2. Aus dem Nachlass. Herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 2009.
- Nietzsche, Friedrich, Vorwort an Richard Wagner. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus, in: ders., Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III (1872–1874). Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Abt. 3, Bd. 1, Berlin 1972, S. 5–150.
- Nietzsche, Friedrich, Die Fröhliche Wissenschaft, in: ders., Morgenröte. Idyllen aus Messina. Fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe, Bd. 3. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, München 1988, S. 343–653.
- Otto, Rudolf, Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München 2004.
- Rilke, Rainer Maria, Neue Gedichte, Leipzig 1907.
- Rilke, Rainer Maria, Duineser Elegien, Leipzig 1923.
- Rimbaud, Arthur, Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe, 2004 München.
- Stieg, Gerald, Sakralisierung durch Dichtung bei Rainer Maria Rilke und Georg Trakl, in: Albert Meier, Alessandro Cosstazza, Gérard
- Laudin (Hrsg.), Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner Entfaltung. Bd. 2: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850, Berlin, Boston 2012, S. 265–279.
- Sudbrack, Josef, Mystik. Sinnsuche und die Erfahrung des Absoluten, Darmstadt 2002.
- Trakl, Georg, Gedichte, Leipzig 1913.

Turner, Victor, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London 1969.

Turner, Victor, *Variations on a Theme of Liminality*, in: Sally F. Moore, Barbara C. Myerhoff (Hrsg.), *Secular Ritual*, Assen 1977, S. 36–53.

Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a.M. 2000.

Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M., New York 2009.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Beate Sommerfeld

Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań /

Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.07>

„Bilder, eigentlich Worte, eigentlich Evidenzen“ – Konturierungen des Unsagbaren in Friederike Mayröckers Texten zur bildenden Kunst

Der Beitrag verortet Friederike Mayröckers Texte zur bildenden Kunst im Kontext des Sprachdenkens der literarischen Moderne. In der medienreflexiven Literatur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fasziniert das Bild als das Andere der Sprache, es verspricht eine Grenzerweiterung der Sprache ins Unsagbare hinein und birgt ein Evidenzversprechen, das die literarische Sprache nicht mehr einzulösen vermag. Anhand von Textbeispielen wird aufgezeigt, wie Mayröckers Sprache sich am Bild als dem Unsagbaren konturiert.

Schlüsselwörter: Friederike Mayröcker, bildende Kunst, das Unsagbare, Evidenz der Bilder

“Images, Words, Evidence” – Contours of the Unsayable in Friederike Mayröcker’s Texts about Visual Art. The article locates Friederike Mayröcker’s texts on visual art in the context of the reflection of language in literary modernism. In the media-reflective literature at the beginning of the twentieth century, an image fascinates as the other in language, promises widening of language boundaries into the unsayable and holds an evidence promise which literary language can no longer live up to. Text examples show how Mayröcker’s language is contoured dealing with the image as the unsayable.

Keywords: Friederike Mayröcker, visual art, the unsayable, evidence of pictures

Die literarische Bildbeschreibung hat es seit jeher mit dem Unsagbaren zu tun, die Sprache der Literatur misst sich an der Unsagbarkeit des Bildes und lotet dabei die Grenzen des Sagbaren aus. Bereits die antike Tradition der Ekphrasis hatte als rhetorische Gattung zur Erzeugung von sinnlicher Evidenz das Vor-Augen-Stellen eines Bildes als Sprachproblem reflektiert – *enargeia* nennt die klassische Rhetorik den Wirkungseffekt der Anschaulichkeit, der mit sprachlicher Virtuoserie zu erzielen sei.¹ Der erste entscheidende epistemologische Bruch mit der Grundvoraussetzung der prinzipiellen Vergleichbarkeit der Künste wird in der Forschung allgemein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesetzt², fortan war die Konjunktion von *pictura* und *poesis* aufgehoben, bildende Kunst und Sprache

¹ Rüdiger Campe, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hrsg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2015, S. 106–136; Gottfried Willems, Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989.

² Vgl. Helmut Pfotenhauer, Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik, Tübingen 1991, S. 12; Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Helmut

gehen nicht mehr ineinander auf. Das Schweigen des Bildes wird nun zur Grunderfahrung und Grundvoraussetzung für eine neue Hermeneutik des Bildes.³ Um 1900 setzt Hugo von Hofmannsthal das ‚Staunen‘ an die Stelle von ‚ermüdendem Geschwätz‘ über die bildenden Künste.⁴ In der medienreflexiven Literatur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fasziniert das Bild als das Andere der Sprache.⁵ Die ikonische Wende an den Anfängen der literarischen Moderne⁶ geht einher mit der Sprachkritik bei Wittgenstein, Mauthner und Hofmannsthal.⁷ Spätestens seit den frühen Schriften Wittgensteins, vor allem dem „Tractatus Logico-Philosophicus“, ist das, was sich sagen lässt, und das, was sich nur zeigen kann, auseinandergetreten, wobei letzteres in den Bereich des Mystischen verschoben wird.⁸ Im Potenzial des Zeigens gewinnt das Bild Vorbildcharakter, an ihm konturiert sich die dichterische Sprache fortan. Das in der Dichtung versprachlichte Bild verspricht eine Grenzerweiterung der Sprache ins Unsagbare hinein, es birgt ein Evidenzversprechen, das die literarische Sprache nicht mehr einzulösen vermag, und eröffnet eine „Zeichenfülle jenseits der Mangellogik des Begrifflichen“. ⁹ Zur Herausforderung für die Literatur der Moderne um 1900 werden die Bilder gerade durch ihre verstärkt ins Bewusstsein tretende mediale Differenz. Das unerreichbare Jenseitige der Sprache, das sich im Bild kristallisiert, initiiert „kreative Sprachanstrengungen im Spannungsfeld von Bild und Sprache“¹⁰, die jeweils in Einzellektüren bestimmt werden müssen.

Literarische und theoretische Konsequenzen einer grundlegenden Differenz zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren werden besonders um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert beobachtbar, sie zeitigen jedoch bis in die Gegenwart hinein ihre Auswirkungen.¹¹ In diesem Kontext sollen im Folgenden die ekphrastischen Texte der österreichischen Autorin Friederike Mayröcker gelesen werden. Sprachzweifel ist in Mayröckers Texten omnipräsent, die stets das Medium des Schreibens, die Sprache mitreflektieren. In „Lecture“ (1994) schreibt die Autorin über „die enorme Fremdheit der Sprache, die Rückseiten der Wörter starren

Pfotenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23–40.

³ Vgl. Günter Wohlfahrt, Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild?, München 1995, S. 163–183; Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: ders. / Hans-Georg Gadamer (Hrsg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1978, S. 444–471.

⁴ Hugo von Hofmannsthal, Poesie und Leben, in: ders., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hrsg. von Bernd Schoeller u. Rudolph Hirsch, Bd. 8: Reden und Aufsätze 1891–1913, Frankfurt a.M. 1979, S. 13–19, hier: S. 15.

⁵ Vgl. Sabine Schneider, Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900, Tübingen 2006; vgl. ebenfalls Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider (Hrsg.), Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900, Würzburg 2005.

⁶ Vgl. Sabine Schneider, Verheißung der Bilder, S. 26–29.

⁷ Helmut Pfotenhauer, Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstelle der Evidenzkonzepte um 1900, in: Poetik der Evidenz, S. 1–18, hier: S. 3.

⁸ Ludwig Wittgenstein, Traktatus Logico-philosophicus, in: ders., Werkausgabe. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7–85, S. 85: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische“. (Hervorhebung i.O.).

⁹ Helmut Pfotenhauer u.a., Einleitung, in: ders., Poetik der Evidenz, S. VII–XVII, hier: S. IX.

¹⁰ Ebd., S. IX.

¹¹ Vgl. Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, S. 82–99.

mich an, ein gähnender Abgrund“.¹² Die Parallele zu Hofmannsthals „Ein Brief“, in dem die Fremdheit der Sprache in das Bild des Anstarrens gefasst wird und jeder Versuch, sich der Sprache zu bedienen, in eine abgründige Leere führt, sind offensichtlich.¹³ Im Prosatext „Stilleben“ (1991) wird das Ungenügen der Sprache konstatiert: „Peinigend, mit jemandem ein Gespräch führen zu sollen, es standen einem ja nur die gewöhnlichsten Wortgegenstände zur Verfügung“, für die Artikulierung von „Zwischenzustände[n]“ sei die Begriffssprache unbrauchbar.¹⁴ Damit ist das *telos* des Schreibens vorgegeben, das der Dürftigkeit der Sprache abhelfen und in den Bereich des Unsagbaren vorstoßen soll: Schreiben ist für Mayröcker der Versuch der „Übersetzung von Andeutungen, Wahrnehmungen, Gefühlen in eine Sprache, die es eigentlich nicht gibt“.¹⁵

Zu einem wichtigen Katalysator eines solchen Schreibens wird das Bild, in dessen Folge das Unsagbare zur Sprache gebracht werden soll. Mayröcker reiht sich ein unter jene Vertreter der Moderne, die auf ikonische Indices zurückgreifen und den Text auf das Bildmedium hin öffnen. Indem Bilder in Sprache überführt werden, sollen nicht-sprachliche Erfahrungswerte im Medium der Sprache artikulierbar werden. Mit ihrer „leidenschaftliche[n] Hingabe an die anderen Künste“¹⁶ setzt Mayröcker auf das Evidenzversprechen der Bilder, wie es seit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert in der Literatur virulent wird, und modelliert eine der Begriffssprache überlegene ‚Sprache‘ der Bilder: „Bilder, eigentlich Worte, eigentlich Evidenzen“.¹⁷

Kunstrezeption wird für Mayröcker zu einem Akt der Versprachlichung, der aufs Engste an den künstlerischen Schaffensprozess gekoppelt ist. In einem Gespräch mit Bodo Hell beschreibt die Dichterin dieses fast magische Hinüberfließen vom Bild in die Sprache: „was ich sehe, was mir auffällt, kann sich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, d.h. das Bild wird unter glücklichen Umständen sofort zum Wort“.¹⁸ In ihrem Kurzessay „Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst“ formuliert Mayröcker das poetologische Suchprogramm, Bilder in poetische Sprache zu überführen: „Ich schaue das Bild lange an, nein: ich lasse mich auf das Bild lange ein, [...] dass schließlich aus diesem Liebesverhältnis das Bild von sich aus die richtigen Wörter und Sätze ausstößt, [...] Bausteine einer Augenintimität.“¹⁹

¹² Friederike Mayröcker, *Lecture*, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, hrsg. von Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 2001, S. 209–424, hier: S. 258.

¹³ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*. *Sämtliche Werke*, Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55, hier: S. 49: „Die einzelnen Worte schwammen um mich, sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“

¹⁴ Friederike Mayröcker, *Stilleben*, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, S. 7–208, hier: S. 63

¹⁵ Dies., *Lecture*, S. 245.

¹⁶ Dies., gegen die Decke des Zeltes düstend. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises, 1993, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, S. 508–512, hier: S. 510.

¹⁷ Dies., während der Himmel in Purpurfächern ertönt, Europa-Rede am 28.10.1993, in: dies., *Gesammelte Prosa 1991–1995*, S. 488.

¹⁸ Dies., „es ist so ein Feuerrad“. Gespräch mit Bodo Hell (1985), in: dies., *Magische Blätter II*, Frankfurt a.M. 1987, S. 177–198, hier: S. 184.

¹⁹ Dies., *Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst*, in: dies., *Als es ist. Texte zur Kunst*, Frankfurt a.M. 1992, S. 7.

Für dieses inspirierte Sehen, dass sich ins eigene Schreiben übersetzt, hat Mayröcker den Begriff „euphorisches Auge“²⁰ geprägt. Mayröckers Texte offenbaren damit das Bestreben, wahrgenommene, erinnerte oder imaginierte Bilder in Sprache zu verwandeln. Dies soll im Folgenden an Textbeispielen exemplifiziert werden.

„brütt oder Die seufzenden Gärten“

Im Prosatext „brütt oder Die seufzenden Gärten“ (1998) wird gleich zu Beginn mit den Metaphern des „Sprachgeriesel“ und der „Gebetsmühlen der Sprache“²¹ der sprachkritische Grundakkord des Textes angeschlagen und ein kompetitives Verhältnis zwischen den Künsten konstruiert:

du kannst nicht alles der bildenden Kunst abschauen, sage ich zu Joseph, irgendwie gibt es da 1 unüberwindliche Differenz, nicht wahr [...], 1 Bild kann dich mit Pfeilen durchbohren, [...], aber wir, die Schreibenden, wir sind im Hintertreffen, wir möchten es der Malerei gleichtun, wir schleudern mit glühenden Wortmaterialien umher, [...] unsere Liebe gilt immer noch dem Pfeile Schleudern der bildenden Kunst.²²

Auf den Befund der Defizienz von Sprache folgt die emphatische Anrufung des Bildes. Dem Literarischen soll Rettung zuwachsen durch die bildende Kunst, deren ästhetischer Eigensinn als Alternative aufsteht.

In „brütt“ wird mehrmals auf ein Ölgemälde von Picasso, und zwar das Porträt von Paolo Picasso aus dem Jahre 1923 verwiesen. Als einziges von den zahlreichen visuellen Kunstwerken, auf die der Text rekurriert, wird es im Text abgebildet und damit die Opposition von Text und Bild auch materialiter sinnfällig gemacht. Das Gemälde stellt den Knaben dar, der vor einem Fenster an einem Tisch oder Pult sitzt und auf einem Blatt zu schreiben oder zeichnen scheint. Die abstrahierende Darstellungsweise lässt Leerstellen und Vieldeutigkeiten bestehen. So scheint am Oberkörper des Jungen etwas zu stecken, das an ein Briefkuvert erinnert. Die nicht ausformulierten und mehrdeutig miteinander interferierenden Bildelemente sowie der Bildgegenstand (das in sich selbst versunkene Kind) verleihen dem Gemälde die Aura des Geheimnisvollen. Das Bild scheint ein Rätsel zu bergen, figuriert wird es im Briefumschlag, den der Picasso-Knabe wie ein verschlossenes Siegel auf der Brust trägt.

An diesen offenen Stellen des Bildes entzündet sich der Schreibprozess. Der Text will „Erläuterungen zur Bildkunst“²³ liefern, indem an Picassos Bild die Methode der klassischen Ekphrase erprobt und damit der Versuch unternommen wird, das *ut pictura poesis*-Konzept von Horaz umzusetzen:²⁴

²⁰ Dies., *Magische Blätter*, Frankfurt a.M. 1983, S. 32; vgl. ebenfalls Lisa Kahn, *Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das „euphorische Auge“ Friederike Mayröckers*, in: „Text+Kritik“ [Friederike Mayröcker], H. 84, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1984, S. 79–87.

²¹ Friederike Mayröcker, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, Frankfurt a.M. 1998, S. 16.

²² Ebd., S. 84.

²³ Ebd., S. 270.

²⁴ Horaz (Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, lat/dt. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer, Stuttgart 1984, S. 27.

ich meine kennst du dieses Picasso Bildnis des Knaben mit braunem Haar, welcher mit Latz, nämlich mit verschlossenen Briefumschlag um den Hals, vor seinem Pult oder Piano hockend, die Feder kratzt oder kleckst oder rudert [...] er, der Picasso Knabe, hatte das Briefkuvert an der Brust, oder es war der LATZ, dieser LATZ oder Ausschlaghemd, [...] das zugeklebte Kuvert an der Brust eigentlich Jumper des Kindes, welches an einem Klavier schreibt oder zeichnet einen Brief oder Farben Epistel, nicht zu definieren, aber der zugeklebte Umschlag mag 1 Geheimnis hüten.²⁵

Eine stabile Relation zwischen Bild und Begriff kann jedoch nicht etabliert werden, die Vieldeutigkeit des Gemäldes zwingt das Text-Ich vielmehr dazu, immer wieder neue Hypothesen aufzustellen. Ist es ein Pullover, den das Kind trägt, oder ein Jumper? Sitzt es an einem Tisch oder einem Pult? Zeichnet es oder schreibt es? Während das Bild sich in unmittelbarer Evidenz erschließt, fasert der Text sich in endlosen Erwägungen und Hypothesen aus. Auch die Konjunktion ‚oder‘ verweist auf die Instabilität der Verweisstruktur zwischen Bild und Sprache und realisiert eine Logik des Aufschubs. Die sprachliche Ohnmacht und das Versagen konventioneller Methoden der Ekphrase offenbart auch die Reihung von Synonymen, die den prozessualen Charakter der Semiose offenbart, die nicht auf einen Klartext zurückgeführt werden kann.

Die vom Bild aus geschleuderten „Pfeile“ werden vom Wortgeriesel der Schriftsprache abgefangen, das unweigerlich Bedeutungen zerstreut und relativiert. Wie Derrida entlarvt Mayröcker das Repräsentationstheorem von Sprache als illusionäre Vorstellung: Bedeutungen erweisen sich als flüchtiges Resultat der Wörter und Signifikanten, changierend und instabil. Das aus dem Bild generierte Schreiben vollzieht sich in einer atemlosen Prosa, die den Sinn nicht mehr einzuholen vermag. In einer iterativen Schreibbewegung versucht das Text-Ich sich dem Bildgegenstand zu nähern, indem es „unendlich am Gewebe, der textuellen Kunst der Wiederaufnahme, der Vervielfältigung der Teile im Innern der Stücke spinnt und faltet.“²⁶

Auch das Bild vermag die unendliche *différance* der Sprache zu ihren Gegenständen nicht aufzuheben, der Text ist von einer irreduziblen Spannung getragen zwischen den sich panisch überstürzenden Sätzen, und der Stille des Geheimnisses im Zentrum des Bildes. Der Entzug des Bildes wird mit Derrida als differierende Fülle der Potenzialität verstanden, durch die Bilder jede eindeutige Logik, die an sie angelegt wird, unterlaufen.²⁷ Der ‚Geheimdistrikt‘ des Bildes, der sich nur im Zeigen erschließt, ist innerhalb der Schrift nicht zugänglich, „ist nicht zu enträtseln, nicht zu entschlüsseln.“ Das Bild wird absorbiert von der Multiperspektivität des Textes und den die Bedeutung aufschiebenden Mechanismen der Sprache.

Die Anschauungsrhetorik der klassischen Ekphrase mit ihrer *enargeia*-Funktion²⁸ wird abgelöst von Strategien der Verrätselung. Mayröckers Verfahren reflektiert so den ängstlichen Charakter des Bildes, das sich nicht in Sprache überführen lässt. Das nicht zu stillende Sprachbegehren des Text-Ich wird als „orale Gefräßigkeit“ exzessiv ausagiert: „eine [...]

²⁵ Mayröcker, brütt, S. 255 (Hervorhebungen im Original, B.S.).

²⁶ Vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* (1978). Übersetzt von Michael Wetzel, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992, S. 52, 56.

²⁷ Vgl. Mira Fliescher, Elena Vogman, *Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung*, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 81–90, hier: S. 82.

²⁸ Vgl. Fritz Graf, *Ekphrase, Die Entstehung der Gattung in der Antike*, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 143–155, hier: S. 143–149.

Gefräßigkeit, eine[...] Vereinnahmung, [...] eine orale Gewaltsamkeit, immer will ich etwas zwischen die Lippen nehmen, zwischen die Zähne, immer will sich die Zunge erlaben, in der Kehle steckt mir die Lust“.²⁹ Die dem Bild angetane „orale Gewaltsamkeit“ wird als Suche nach einer dem Kunstwerk angemessenen Sprache begreifbar, sie beinhaltet aber auch eine sprachkritische Spitze, indem jegliche Versuche der Versprachlichung des Bildes als Gewaltakt ausgewiesen werden.³⁰

„Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar oder REPETITION“

Spezifisch ist für das Mayröckersche Oeuvre, dass dieselben Themen und Bildvorlagen mehrere Textgattungen durchziehen und variierend wiederholt werden. So werden einzelne Bildsujets sowohl in Prosa, als auch lyrischer Form verarbeitet. Das Gedicht „Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar oder REPETITION“ ist vom 29. Januar 1996 datiert, also während der Niederschrift des Prosatextes „brüht oder Die seufzenden Gärten“, in dem es zum Motor des Schreibens wird. Innerhalb des Gattungsrahmens der Lyrik unternimmt Mayröcker einen erneuten Versuch, im Gefolge des Bildes das Unsagbare artikulierbar zu machen:

Picassos Bildnis eines Knaben mit braunem Haar oder REPETITION“
das graue verschlossene Briefkuvert unter dem Hals
eingegangen in Jumper oder KROPF Habitus: zugeklebtes Kuvert
an der Brust eigentlich Jumper des Knaben welcher an einem
Klavier oder Schreibplatz, an der Brust das KROPF REGISTER
unter der Brust das zugeklebte Kuvert, im Hintergrund Hündchen
auf Rädern im brünetten Digest oder Plüsch die roten Fetische
seiner Pantoffel, die Schenkel gewalkt, seine linke Hand zur
Faust geballt während die rechte kleckst und schattet das Schreib-
papier: Karpathen-Genosse³¹

Wiederum sind es die offenen Stellen, an denen sich das Schreiben entzündet: wie in „brüht“ nimmt das Gedicht seinen Ausgang am Geheimnis des Bildes, es verdichtet sich im Briefkuvert, das der Picasso-Knabe auf der Brust trägt, und das eine Leerstelle ausbildet, die der Text nicht zu füllen vermag. Auch das Gedicht betritt damit das Terrain eines Unbeschreibbaren.

Die titelgebende „Repetition“ verweist auf das Strukturprinzip der Iteration, in der der „Geheimdistrikt“ des Bildes umkreist wird. Wie im Prosatext wird das Bild durch variierende Wiederholung, die von „Verlesungen, Verhörungen, Verschreibungen: [den] Grundfesten der Poesie“³² angetrieben wird, um verborgene Bedeutungen angegangen. Anagrammatische Verfahren verbergen das Bild im Text und bedingen die kryptische Struktur des Gedichts – das Bild ist im Text an- und abwesend zugleich.

²⁹ Friederike Mayröcker, *brüht*, S. 282.

³⁰ Vgl. Inge Arteel, *Nach dem Bilder- und Berührungsverbot*, in: Andrea Strohmaier (Hrsg.), *Buchstaben-delirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, S. 97–120, hier: S. 109f.

³¹ Friederike Mayröcker, *Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991–1996*, Frankfurt a.M. 1996, S. 138 (Hervorhebungen i.O.).

³² Dies., *Pathos und Schwalbe*, Frankfurt a.M. 2018, S. 68.

Während der Prosatext „brüht“ jedoch im Modus der Iteration verbleibt, bricht das Gedicht aus den die Bedeutung aufschiebenden Mechanismen der Sprache aus und kulminiert im poetischen Bild. Dem autonom gewordenen Gefüge der durch Iteration beschleunigten sprachlichen Zeichen entspringt das hermetische Vorstellungsbild „Karpatten Genosse“. Mit diesem Bild drängt Mayröckers Ekphrase zur Darstellung von aus der Handlungslogik herausgesprengten Tableaus einer von Begriffslogik entbundenen Visualität. Bilder sollen „mit Magie aufgeladene, an Offenbarung grenzende Augenblickserfahrungen“³³ möglich machen, wozu sie aufgrund ihrer Augenblicksstruktur prädestiniert erscheinen. Diese Augenblicke inspirierten, ‚euphorischen‘ Sehens werden gegen die Dissemination der sprachlichen Zeichen ins Feld geführt. Sie bilden den Gegenpol zur ‚Dekomposition‘ der Bilder, indem sie sich in sinnenthobenen Bildern kristallisieren, die den eigentlichen Fluchtpunkt der Ekphrase bilden. Mit den durch das Kunsterlebnis freigesetzten Bildern, die durch Kursivdruck vom übrigen Text abgehoben sind, behauptet der Text die Autonomie reinen Sprachausdrucks. In ihnen emanzipiert sich das Gedicht von der Bildvorlage und übersteigt sie im lyrischen Sprechen. Das referenzlose Bild ist der lyrische Ertrag aus dem Bilderlebnis und zugleich die Grundvoraussetzung des Gedichts: „Ein kurzgeschlossener Gedanke, ein kurzgeschlossenes Gefühl machen ja das Zustandekommen eines Gedichts erst möglich.“³⁴

„herausgerissen aus Zeitung, Maria Lassnig: Stilleben mit Apfelsäge (2002)“

Auch im Gedicht „herausgerissen aus Zeitung, Maria Lassnig: *Stilleben mit Apfelsäge*, 1969“ werden solche Augenblickserfahrungen konturiert:

herausgerissen aus Zeitung, Maria Lassnig:
Stilleben mit Apfelsäge, 1969
diese Figur ohne Kopf nämlich Lehnstuhl mit Schultern
an 1 Tisch mit weißem Tischtuch 1 wenig schräg gebreitet
mit Fugen: wulstigen Falten als hätte man es eben
aus dem Wäscheschrank u.s.w. 3 Äpfel und Apfelsäge
(bäuerlicher Gebrauch), abgeschnitten am linken
oberen Bildrand Glasvase mit Blumenstengeln, keine
Blüten. Hinhocken und starren wie ewig auf dieses
Bildnis, erzielter Preis, solch Schwirrungen, Feuerbotschaften
schluchzender Abendsog – Fliege mit Schleppe³⁵

Auch in diesem Gedicht ermöglicht Mayröckers „euphorisches Auge“ eine „Augenintimität“, der surreal anmutende Bilder entspringen. Das Kunsterlebnis entbindet das bizarre Vorstellungsbild der „Fliege mit Schleppe“. Mit diesem Bild, das durch Kursivdruck vom übrigen

³³ Dies., Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert (Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks), in: „Kunstforum“ 140 (1998), S. 221–223.

³⁴ Dies., Augenfalle, in: dies., Als es ist. Texte zur Kunst, S. 109–113, hier S. 111.

³⁵ Dies., Gesammelte Gedichte 1939–2003, S. 744f.

Text abgehoben ist, überschreitet das Gedicht sich selbst und weist über das Textuelle, aber auch das Visuelle hinaus.³⁶ Damit drängt in der Ekphrase eine virtuelle Dimension des Bildes zu textueller Präsenz. Mit diesen Elementen, die auf dem Gemälde nicht zu sehen sind, wird ein „sehendes Sehen“³⁷ modelliert, das über das piktoral Dargestellte hinausgeht und das Unsichtbare im Sichtbaren hervorheben möchte, um dies in autonome dichterische Sprache zu überführen. Erst indem das Gedicht das Bild als ein Beschreibbares verlässt, gewinnt es poetische Souveränität. Mit dem referenzlosen Bild der „Fliege mit Schleppe“ löst sich das Gedicht von der Bildvorlage und behauptet seine Autonomie.

Das Gedicht verlässt die Beschreibung auch, indem es fokussiert, was außerhalb des Bildrahmens liegt: „keine Blüten“. Dieses Nicht-Sichtbare macht die Intensität des Kunsterlebnisses aus. Sagbar wird es nur im poetischen Bild, das die Beschreibung des Bildes hinter sich lässt und in den poetischen Vollzug dichterischer Sprache überführt. Damit löst sich das Gedicht vom Bereich des Begrifflichen und leitet zu jenem anderen Territorium hinüber, das die Kunst bewohnt: dem Sich-Zeigen als dem Anderen des Sagens. Diesem kann man sich nur aussetzen, sich „hinhocken und starren“.

Beim Versuch, „magische Augenblickserfahrungen“ zu modellieren, in denen sich Bild und Text vermählen und das Mysterium des Sich-Zeigens Gestalt gewinnt, rekurriert Mayröcker auf die bildnerische Form des Stilllebens, die als Gattungsbezeichnung in den Gedichttitel übernommen wird, und transferiert damit eine medienspezifische Ausdrucksform der bildenden Kunst in das lyrische Medium. Die Bildtradition des Stilllebens wird in die Stasis des poetischen Bildes überführt, um ästhetische Augenblicke einer autonomen, referenzfreien Poesie zu konturieren. Das Stillstellen der Zeit leitet in eine ästhetische Eigenzeit hinüber. In diesem Innhalten wird die Gegenwärtigkeit der dargestellten Dinge intensiviert, ihre Zusammenstellung erscheint bedeutungsvoll, die Dinge scheinen miteinander zu kommunizieren und dadurch belebt. Die Gegenstände des Stilllebens – so schreibt Paul Cézanne – „sprechen miteinander, [...] sie hören nicht auf zu leben.“³⁸ Ähnlich denkt Hofmannsthal an „eine Sprache, in welcher die stummen Dinge [...] sprechen“,³⁹ wenn er seinen Lord Chandos ein zufälliges Miteinander von Gegenständen antreffen lässt, das dieser als eine bedeutsame Zusammensetzung wahrnimmt, die über „begreifliche Gedankenverknüpfungen“ hinausgeht:

Denn was hätte es [...] zu tun mit begreiflicher Gedankenverknüpfung, wenn ich [...] unter einem Nussbaum eine halbvolle Gießkanne finde, die ein Gärtnerbursche dort vergessen hat, und wenn mich diese Gießkanne [...] und ein Schwimmkäfer, wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert.⁴⁰

³⁶ Vgl. zu diesem Verfahren Mayröckers: Edith Anna Kunz, Bild- und Textordnung. Friederike Mayröckers Auseinandersetzung mit Henri Matisse, in: Inge Arteel, Heidy Margreet Müller (Hrsg.), *Rupfen in fremden Gärten. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, S. 71–85, hier: S. 82.

³⁷ Vgl. Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9f.

³⁸ Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe*, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980, S. 72.

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, S. 51.

⁴⁰ Ebd.

Diese Bedeutsamkeit nichtiger Dinge, die aus sich selbst zu leuchten scheinen und in einer Sprache sprechen, die der Begriffssprache überlegen ist, evoziert Mayröckers Gedicht. Wie bei Hofmannsthal verweisen die Dinge auf die Menschen, die sie zurückgelassen haben: Das Tischtuch, „als hätte man es eben aus dem Wäscheschrank“ genommen, die „Apfelsäge (bäuerlicher Gebrauch)“, evozieren ihre Benutzer, die das Bild gerade erst verlassen zu haben scheinen. Aus diesem Spiel von An- und Abwesenheit resultiert der Sog, der vom Bild ausgeht, und der das mystische Sich-Zeigen der Dinge freisetzt. So werden die „kleinen unscheinbaren Dinge“ für die Autorin zu einer „Art FLASCHENPOST VON DRÜBEN“, sie öffnen eine „spaltweise geöffnete Tür, der so viel überirdischer Glanz entströmt, daß wir entsetzt die Hände vors Gesicht um nicht erblinden zu müssen“.⁴¹ Über die im Stilleben zusammengestellten nichtigen Dinge erschließt sich ein Jenseits der Sprache in einer nahezu schmerzhaften Evidenz.

Fazit

Mayröckers Sprache konturiert sich am Bild als dem Unsagbaren. Die Dichterin stellt sich damit der Frage, dank welcher Anstrengung die Unsagbarkeit selbst sprachlich dargestellt werden kann. Solange die Sprache auf Repräsentation abzielt, verfehlt sie das Bild. Wie man die sprachlichen Zeichen auch dreht und wendet, sie in variierenden Wiederholungen „verliert“ oder anagrammatisch um-arrangiert, um die Artikulationsmöglichkeiten von Sprache auszudehnen – das Unsagbare des Bildes kann stets nur umkreist werden und bleibt der Sprache entzogen. Es geht bei Mayröckers Texten nicht um Ekphrasis als Erzeugung von Sichtbarkeit durch Literatur – etwa im Sinne der rhetorischen *enargeia* – vielmehr erzeugen die Texte bereits im Sichtbaren Leerstellen, die zum Ausgangs- und Anziehungspunkt für ein Textbegehren avancieren, welches das Rätsel des Bildes niemals einzuholen imstande ist, sondern es umspielt und in eine Logik des Aufschubs einbindet. Der unendliche Prozess, das im Bild Sichtbare sprachlich zu vergegenwärtigen, wird von der Reflexion dieses sprachlichen Begehrens flankiert, die Formen mimetischer Wiedergabe gerade dadurch ausschließt.

Das Evidenzversprechen des Bildes kann somit in der Bildbeschreibung nicht eingelöst werden, im Zentrum des Bildes bleibt ein „Mirakel, hinter das wir alle nicht kommen“.⁴² Wie in Wittgensteins „Tractatus“ gerät alles Reden bald an seine Grenzen, dahinter beginnt das, was sich nur zeigen, nicht aber mittels Sprache erfasst werden kann. Die einzig angemessene Reaktion auf das Schweigen des Bildes ist es, sich dessen Sich-Zeigen auszusetzen. Da kann man sich nur – wie im Lassnig-Gedicht – ‚hinhocken‘ und staunen. Mayröckers Ekphrasen dokumentieren die Sprachlosigkeit des Schauenden und das Mysterium des Sich-Zeigens. Die österreichische Dichterin hütet sich damit vor einer sprachlichen Kolonialisierung des Bildes, sondern insistiert auf dessen bildlicher Verfasstheit, seinem ‚Geheimdistrikt‘, der sich der Fixierung in der Begriffssprache verweigert.

⁴¹ Friederike Mayröcker, *Lection*, S. 251 (Hervorhebung i.O.).

⁴² Dies., *brütt*, S. 272.

Mayröckers Ekphrasen können damit – wie ihr gesamtes Schreiben – als Ausdruck eines fundamentalen Zweifels an der Sprache, einer perpetuierten Krise gelesen werden. Anhand der Bildbeschreibungen können somit zentrale Problemlagen von Mayröckers Schreiben zugespitzt werden. So verfängt sich das Text-Ich in die Selbstreflexivität einer sich systemimmanent entfaltenden Schrift, die nicht auf die Evidenz des Bildes hin transparent gemacht werden kann. Das Bild ist im Jenseits der Sprache angesiedelt und bleibt unverfügbar. Deshalb nennt Mayröcker ihre Ekphrasen „Paralleltexte zur bildenden Kunst“, ⁴³ Bild und Text sind zwei Vektoren, die sich auch im Unendlichen nicht treffen, denn „irgendwie gibt es da 1 unüberwindbare Differenz“. ⁴⁴

Das Unsagbare ist damit „Versprechen und Verweigerung zugleich: es realisiert sich nur im ständigen Verweisen, nur in der Auskunft über seine Defizienz ist es manifest.“ ⁴⁵ Das Bild wird für Mayröcker zu einer „medialen Reflexionsfigur“ ⁴⁶ und verweist immer auch auf die Unzulänglichkeit von Sprache. Über das Bild kann ein Jenseits der Sprache nicht erschlossen werden, und so endet der Prosatext „brüht“ mit der Einsicht: „es gibt keine Bilder vor der Sprache, vor dem Denken“. ⁴⁷ Nur wo die Texte die Beschreibung des Bildes hinter sich lassen und die dichterische Sprache ihre evokativen und poetischen Kräfte ausspielt, wo *mimesis* in *poiesis* umschlägt, findet sie Äquivalente des Unsagbaren. In der zitternden Konstellation des referenzlosen poetischen Bildes wird Bildbeschreibung zum dichterischen Vollzug, der das Geheimnis des Bildes in der Schweben hält.

Literatur

- Arteel, Inge, Nach dem Bilder- und Berührungsverbot, in: Andrea Strohmaier (Hrsg.), Buchstaben-delirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers, Bielefeld 2009, S. 97–120.
- Boehm, Gottfried, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: ders. / Hans-Georg Gadamer (Hrsg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1978, S. 444–471.
- Boehm, Gottfried, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: ders. / Helmut Pfothner (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23–40.
- Campe, Rüdiger, Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Helmut Lethen, Ludwig Jäger, Albrecht Koschorke (Hrsg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2015, S. 106–136.
- Cezanne, Paul, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe, hrsg. von Walter Hess, Mittenwald 1980.
- Derrida, Jacques, Die Wahrheit in der Malerei (1978). Übersetzt von Michael Wetzels, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992.

⁴³ Dies., Vereinigung des Disparaten – das Innerste aller Kunst, S. 7.

⁴⁴ Dies., brüht, S. 84.

⁴⁵ Helmut Pfothner, Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert, Würzburg 2000, S. 12.

⁴⁶ Sabine Schneider, Verheißung der Bilder, S. 202.

⁴⁷ Friederike Mayröcker, brüht, S. 288.

- Fliescher, Mira, Vogman, Elena, Dekonstruktion: Bilder als Sinnverschiebung, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014.
- Graf, Fritz, Ekphrasis, Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 143–155.
- Horaz (Quintus, Horatius, Flaceus), *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, lat/dt. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer, Stuttgart 1984.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller u. Rudolph Hirsch, Bd. 8: *Reden und Aufsätze 1891–1913*, Frankfurt a.M. 1979.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Ein Brief. Sämtliche Werke*, Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991.
- Imdahl, Max, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981.
- Kahn, Lisa, Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das „euphorische Auge“ Friederike Mayröckers, in: „Text+Kritik“ [Friederike Mayröcker], H. 84, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1984, S. 79–87.
- Kunz, Edith, Anna, *Bild- und Textordnung. Friederike Mayröckers Auseinandersetzung mit Henri Matisse*, in: Inge Arteel, Heidy Margreet Müller (Hrsg.), *Rupfen in fremden Gärten. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2002, S. 71–85.
- Mayröcker, Friederike, *Magische Blätter II*, Frankfurt a.M. 1987, S. 177–198.
- Mayröcker, Friederike, *Als es ist. Texte zur Kunst*, Frankfurt a.M. 1992.
- Mayröcker, Friederike, *Notizen auf einem Kamel. Gedichte 1991–1996*, Frankfurt a.M. 1996.
- Mayröcker, Friederike, *brüht oder Die seufzenden Gärten*, Frankfurt a.M. 1998.
- Mayröcker, Friederike, Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert (Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks), in: „Kunstforum“ 140 (1998), S. 221–223.
- Mayröcker, Friederike, *Gesammelte Prosa 1991–1995*, hrsg. von Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 2001.
- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Pfotenhauer, Helmut, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991.
- Pfotenhauer, Helmut, *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000.
- Pfotenhauer, Helmut, Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstelle der Evidenzkonzepte um 1900, in: *Poetik der Evidenz, Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005, S. 1–18.
- Pfotenhauer, Helmut, Riedel, Wolfgang, Schneider, Sabine (Hrsg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005.
- Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006.
- Willems, Gottfried, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.
- Wittgenstein, Ludwig, *Traktatus Logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984.
- Wohlfahrt, Günter, *Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 163–183.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Tomasz Małysek

Uniwersytet Wrocławski / Universität Wrocław

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.08>

Das Unaussprechliche in Sibylle Lewitscharoffs Roman *Das Pfingstwunder*

Sibylle Lewitscharoff stellt in ihrem Roman „Das Pfingstwunder“ das Diesseits und das Jenseits zusammen. In der Realität Roms passiert ein Wunder, das plötzlich eine Projektion des Unaussprechlichen wird. Dantes „Göttliche Komödie“, die in deutenden Beschreibungen wie eine literarische Fiktion ekphrastisch dargestellt wird, ist plötzlich eine reale Himmelfahrt. Der vorliegende Aufsatz zeigt, wie die Autorin Unaussprechliches, Jenseits, Wunder und vor allem die *praesens absentia* Gottes literarisiert, versprachlicht und wie sie diesen transzendenten Ereignissen einen Anschein der Wahrhaftigkeit verleiht.

Schlüsselwörter: Unaussprechliches, Jenseits, Ekphrasis, Wunder, Versprachlichung

The Inexpressible in Sibylle Lewitscharoff's Novel "Das Pfingstwunder". Sibylle Lewitscharoff in her novel "Das Pfingstwunder" compiles this world and the hereafter. In the reality of Rome, a miracle happens that suddenly becomes a projection of the inexpressible. Dante's "Divine Comedy", which is portrayed in interpretive descriptions as literary fiction, is suddenly a real Ascension. The present essay shows how Sibylle Lewitscharoff literatized and showed the inexpressible, afterlife, miracle and above all *praesens absentia* of God, and how the author gives these transcendent events a semblance of truthfulness.

Keywords: inexpressible, afterlife, ekphrasis, miracle, linguification

Die Schauungen der katholischen Visionärin und Mystikerin Katharina Emmerich aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts machen auf den Leser den Eindruck, als ob sie tatsächlich Himmel- und Höllenfahrten erlebt hätte.¹ Auf der Jenseitsreise ist Emmerich eine Begleitfigur für Jesus, und die Erzählperspektive der Visionärin umfasst konsequenterweise Hölle, Fegefeuer, Paradies und den Vorhof des Himmels.² Was Sibylle Lewitscharoff in ihrem Roman „Das Pfingstwunder“ (2016) mit Hilfe von Dantes Werk literarisch verarbeitet, um das Unaussprechliche zu verbalisieren, hat Emmerich mit katholischer Tradition privater Offenbarungen integriert. In beiden Fällen gilt aber dieselbe Regel, die von Claus Ensberg in Bezug auf die Konfrontation der mystischen/christlichen Texte mit einer aporetischen Situation der Literatur, vor allem der

¹ Vgl. dazu: Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülmen, Sulzbach 1833, S. 12–13.

² Diese Vision von Katharina Emmerich, die Clemens Brentano am 2. und 3. September 1821 niedergeschrieben hat, wurde von Thomas Meinecke mit einem postmodernen Diskurs über Sexualität und Keuschheit in seinem Roman Jungfrau (2008) integriert. Vgl. dazu: Thomas Meinecke, Jungfrau, Frankfurt a.M. 2008.

Literatur der Moderne, als eine Heilsperspektive angesichts entropischer Sinnzusammenhänge der Kultur charakterisiert wird: „Christliche Dichtung insistiert auf der Wahrnehmung Gottes in der Geschichte und muß sich in der ästhetischen Verarbeitung eines substantiell religiösen Erlebens der Wirklichkeit dieser Erwartung beständig versichern (...)“.³

Lewitscharoff nimmt Bezug zu Gott durch den in ihren Roman inkorporierten Text der „Göttlichen Komödie“ und sie sorgt gleichzeitig für die göttliche *praesens absentia* in der realen Welt. Literarische Texte beanspruchen selbstverständlich nicht den Status der Bibel, aber einige sprachliche Kunstwerke streben danach, „deren in der Moderne verloren gegangenen Offenbarungsgehalt teilweise zu kompensieren. Für die Literatur gilt dabei ausdrücklich, was für Kompensationen jeder Art gilt: ‚Sie lindern nur, sie heilen nicht‘“.⁴ Das entspricht recht gut vielen christlich inspirierten Texten, die sich z.B. verschiedener Ekphrasen sakraler Objekte/Kunstwerke bedienen.

Ekphrastisch dargestellt werden in „Das Pfingstwunder“ Örtlichkeiten, Personen und Handlungen der „Göttlichen Komödie“, die den Eindruck einer Bildserie machen. Im Unterschied zur tatsächlichen Ekphrase sind dies verbale Repräsentationen anderer verbaler Repräsentation, die jedoch insgesamt eine Summe von Mikro-Narrationen bilden:

Ekphrasen stellen in diesem Sinne ‚micro-narratives‘ oder ‚paranarratives‘ dar, die von der Rahmenerzählung sowohl getrennt sind, wie sie sich ihr auch einfügen, um sie mit zusätzlichen Registern und Bedeutungsdimensionen anzureichern.⁵

Da im weiteren Teils dieses Aufsatzes der Begriff ‚Ekphrase‘ öfter verwendet wird, soll auf seine ursprüngliche Bedeutung hingewiesen werden. In der antiken Rhetorik bedeutete die Ekphrase „anschauliche Darstellung eines Geschehens“.⁶ Obwohl heutzutage die Ekphrasis überwiegend als eine Beschreibung von Kunstwerken (Bild- oder Musik- und Tanzwerken) identifiziert wird, gibt es auch Studien, in denen eine Revision des Begriffs und die Rückkehr zur ursprünglichen Bedeutung postuliert wird. Die „Göttliche Komödie“ ist zwar keine bildliche Kunst, aber sie ist sowohl ein sprachliches Kunstwerk, als auch ein poetischer Bericht, der in Lewitscharoffs Roman eben als die schon erwähnte „anschauliche Darstellung eines Geschehens“ in der Narration fungiert.

Der Roman „Das Pfingstwunder“ spielt zu Pfingsten im Jahre 2013, während einer Konferenz renommierter Dante-Gelehrter aus vielen Ländern der Welt, in dem Saal der Villa Malta mit einem Blick auf den Petersdom in Rom. Der Text passt sich einem allgemeinen Trend im Werk der Autorin an, der in einer Kombination rationaler und metaphysischer Elemente besteht.

³ Claus Ensberg, Ästhetische Irritation religiöser Weltdeutung bei ‚christlichen Dichtern‘, in: Wolfgang Braungart, Manfred Koch (Hrsg.), Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. III: um 2000, Paderborn 2000, S. 63–80, hier: S. 79.

⁴ Kai Sina, Literatur als Linderung. Zu Sibylle Lewitscharoffs Poetikvorlesungen, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204/Juli 2014, S. 25–35, hier: S. 34.

⁵ Haiko Wandhoff, Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin 2003, S. 7.

⁶ Raphael Rosenberg, Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs, in: Joachim Knappe (Hrsg.), Bildrhetorik, Baden-Baden 2007, S. 271–282, hier: S. 273.

Eine Neuigkeit ist hier die veränderte Methode, wie Lewitscharoff den Übergang zwischen Diesseits und Jenseits eröffnet. Wenn man die Bedeutung dieser Veränderung richtig verstehen will, muss man ihre Dresdner Rede „Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod“ (2014) berücksichtigen. Die Autorin gibt hier vieles preis, was ihre Beziehung zum Unausprechlichen definiert. Sie bekennt sich dazu, dass ihre Vorstellung vom Jenseits sich einer veränderten Form von Dantes „Divina Commedia“ nähert. Im Paradies der Autorin „tummelt sich allerhand Getier in dem schönen Gefild, mit dem die himmlischen Bewohner herrliche Gespräche führen“.⁷

Diese himmlische ‚Interpezies-Kommunikation‘ erklärt, warum sie im Roman „Blumenberg“ (2011) den Löwen als einen Mittler zwischen zwei Welten wählt. Es wird dabei die Bedeutung der Internalisierung der einen Literatur in der anderen hervorgehoben, was inkorporierte Bilder, Mythen, Metaphern und Metonymien des Unausprechlichen betrifft:

Wenn die Kunst in der Literatur beschrieben wird, entsteht daraus oft eine Ekphrase oder Ekphrasis. Sie ist im engeren Sinne eine literarische Form, die andere Werke der bildenden Kunst beschreibt. Im Unterschied zu einem sachlichen Bericht ist sie wegen ihrer Literarizität anschaulicher.⁸

Der Grund, warum Lewitscharoff Dantes „Commedia“ als eine Basis ihres Romans gewählt hat, ist wohl in ihrer achten Poetikvorlesung „Tradition“ zu suchen: „Wir benötigen einen Kommentar, um die Grundierung der „Commedia“ zu verstehen; manche Einzelheiten würden sich uns ohne Kommentar überhaupt nicht mehr erschließen.“⁹ Diese Vorstellung verbindet sich mit einer anderen These von Lewitscharoff, in der die Wesentlichkeit der ekphrastischen Erzählweise für den Rahmentext wiedergegeben wird: „Sich in einem eigenen Werk eines so potenten Vorgängers zu bemächtigen, wahrlich, das ist eine riskante Frechheit. Auf der einen Seite wird das eigene Werk dadurch geadelt“.¹⁰ Wenn man diesen Satz für eine Devise der Autorin hält, müsste ihr Roman „Das Pfingstwunder“ ein Beweis besonderer Frechheit sein, denn er ist eine große Beschreibung des Ursprungstextes, und die Rahmenhandlung, die sich außerhalb der „Göttlichen Komödie“ und ihrer Interpretation abspielt, hat im Vergleich dazu eher eine ergänzende Funktion.

So wäre es gewesen, wenn Lewitscharoff hier den gleichen Kunstgriff wie im Roman „Blumenberg“ (2011) oder in ihrem früheren Roman „Consummatus“ (2010) eingesetzt hätte, wo sie zwei Realitäten vermischt, um den Einblick in das Jenseits wortwörtlich zu garantieren, aber in „Das Pfingstwunder“ verhält es sich anders. In den zwei ersten Texten verlassen die Helden das Diesseits und werden Jenseitswanderer, als ob sie infolge einer Nahtoderfahrung oder im Prozess des Sterbens die Totalität anderer Dimension erfahren und versprachlichen könnten. In „Consummatus“ ist die Selbstverständlichkeit der Grenzübergänge so auffallend,

⁷ Vgl. Sibylle Lewitscharoff, Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod, S. 6, in: URL www.staatsschauspiel-dresden.de/download/18986/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff_final.pdf (Zugriff am 9.9.2015).

⁸ Tomasz Małyszczek, Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur, Berlin 2010, S. 20.

⁹ Sibylle Lewitscharoff, Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen, Berlin 2012, S. 190.

¹⁰ Ebd., S. 189–190.

dass „die Interaktion mit dem Totenreich auch zeitlich nicht als ein Sonderfall, der bestimmter Voraussetzungen bedarf, dargestellt wird, sondern als Normalzustand.“¹¹ In „Das Pfingstwunder“ wird das Jenseits ursprünglich von Dante beschrieben und das, was sich im Diesseits ereignet, d. h. die Himmelfahrt der Gelehrten, bleibt ein unaussprechliches Wunder, dessen Wahrhaftigkeit nur in Bezug auf die Auslegung der „Divina Commedia“ zu begreifen ist.

Lewitscharoff hat das Dante-Motiv nicht als erste in der deutschen Literatur verwendet. Wie das Eva Hölter bemerkt, „beginnt Durs Grünbeins Essay „Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen“ aus dem Jahre 1995 mit der Vision, Dante mache sich in der Moderne erneut auf den Weg in die Hölle“.¹² Zu der Dante-Tradition in der neuesten Literatur gehören ferner solche brief förmigen Texte wie das Werk von Arno Schmidt „Herrn Dante Alighieri/ Berlin/ Reichssicherheitshauptamt/ Abt.: Einrichtung von Lagern“, in dem die „Divina Commedia“ als „ein Handbuch für KZ-Gestaltung“¹³ dargestellt wird, und selbstverständlich auch das frühere Theaterstück „Die Ermittlung“ von Peter Weiss mit deutlicher Einteilung des Auschwitz-Geschehens nach Dantes Manier in Inferno, Purgatorio und Paradiso. Lewitscharoff projiziert jedoch die Struktur der „Divina Commedia“ auf ihr Werk nicht, sondern sie entscheidet sich für lange ekphrastische Passagen, die im entscheidenden Moment den Rest des Romans mit ihrer transzendenten Poetik infizieren.

Im Roman „Das Pfingstwunder“ wendet die Autorin einen geschickten Kunstgriff an, der darin besteht, dass sie bei der Beschreibung literarischer Jenseitsvisionen auf die indirekte Rede verzichtet. Das führt dazu, dass sich die Grenze zwischen Fiktion/Unwahrscheinlichkeit und Realität/Wahrscheinlichkeit verwischt. Die Ekphrase ist gewöhnlich ein Teil, der die Erzählebene ergänzt, ein Verschönerungselement, das durch ein beschreibendes Werk die Aufmerksamkeit auf das beschriebene Werk lenkt. Lewitscharoff hat einen umgekehrten Effekt erreicht, weil die Handlung aus dem ekphrastischen Teil den übrigen Romanteil determiniert. Die unaussprechliche Wirklichkeit des Jenseits wird auf das Diesseits übertragen, was die Möglichkeit des Wunders zulässt. Die Kongressteilnehmer werden bei der Rezitation und Interpretation der „Göttlichen Komödie“ zu Jenseitswanderern – dank der Ekphrase findet im Jenseits das Wunder der Inkorporation lebendiger Gelehrten statt, die nach der Rezitation zurückkehren können.

Da in den Fragmenten, die sich direkt auf Dantes Werk beziehen, die indirekte Rede fehlt, kommt es dazu, dass die reale Welt und literarische Tatsachen sich durchdringen: „Der Einstieg zur Hölle liegt in der Nähe von Florenz.“¹⁴ Auf diese Art und Weise erfüllt sich das Postulat von Hans Blumenberg, dem Haupthelden aus dem vorigen Roman von Lewitscharoff, der zu behaupten pflegte, dass „die Kunst sich vielmehr im Raume des von Gott und der Natur nicht Verwirklichten ansiedeln sollte“, ¹⁵ d.h. im literarischen Zwischenreich, das eigentlich

¹¹ Erik Schilling, Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum? „Consummatus“ und „Montgomery“ von Sibylle Lewitscharoff, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204/Juli 2014, S. 84–91, hier: S. 86.

¹² Ewa Hölter, „Der Dichter der Hölle und des Exils“. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption, Würzburg 2002, S. 99.

¹³ Ebd., S. 101.

¹⁴ Sibylle Lewitscharoff, Das Pfingstwunder, Berlin 2016, S. 13.

¹⁵ Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Hans Robert Jauss (Hrsg.), Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen, München 1969, S. 9–27.

ein Echo seiner jenseitigen metaphysischen Konstruktion vor dem großen Tor Gottes ist. Im Roman „Das Pfingstwunder“ wird diese Forderung wortwörtlich erfüllt und der Raum „dazwischen“, der auf die Beschreibung der „Göttlichen Komödie“ konzentriert ist, überwältigt die Realität der Stadt Rom. Das trägt dazu bei, dass der ganze Roman sich in eine Pforte zu einer anderen Dimension verwandelt und „ein formaler Wirklichkeitsausweis [ist], dank dessen der Mensch mit der ‚Unmittelbarkeit‘ Gottes konkurrieren kann“.¹⁶

Das Wunder wird in die textuelle Rom-Realität hineingeschrieben. Sie ist ganz empirisch, und ihre Materialität kann mit dem schönen Anschein der Wahrhaftigkeit bildlicher Welten der Ekphrase verglichen werden. Deswegen stellt der einzige übriggebliebene Kongressteilnehmer Gottfried Elsheimer nach dem Verschwinden der Kollegen folgende Frage: „Aber wo um Gottes willen sind dann die sechsenddreißig Menschen geblieben, dreiunddreißig Wissenschaftler und drei Leute vom Personal, die sich vor meinen Augen aufgemacht haben in Richtung – wasweißich?“¹⁷ Sein Zweifel hat jedoch keinen wesentlichen Charakter und bezieht sich auf die Form, wie die Gelehrten verschwunden sind. In diesem Moment ist das Wunder schon ein selbstverständliches Ereignis und nur sein Mechanismus bleibt unklar.

Die Überlegungen des Erzählers rationalisieren, versinnbildlichen und versprachlichen die unaussprechliche Realität und das Ritual des Übergangs:

wenn der Kahn einen Körper tragen kann, der noch Gewicht besitzt, müßte er eigentlich selbst aus gewichtslastender Materie bestehen. [...] Sind die Leiber meiner Kollegen gewichtslos geworden, als sie sich zu ihrer himmlischen Auffahrt anschickten?¹⁸

Der Erzähler überträgt materielle Kategorien auf die Ebene der Unkörperlichkeit der Seele, und so manifestiert sich im Text eine „metaphysische Dignität des Kunstwerkes“, die ausschließlich in dem ekphrastischen Teil zum Ausdruck kommt. Dagegen wird sie gleich nach dem wunderbaren Verschwinden der Gelehrten unterbrochen.

Der Held findet sich mit der Durchdringlichkeit des Jenseits und des Diesseits ab, als er sich an eine Frau namens Eva erinnert: „Wahrscheinlich wird sie von dort aus keine Verbindung mehr zu mir aufnehmen können. Daß Verbindungen zwischen einer anderen Welt und der realen, die uns umgibt, existieren, darauf wurde ich mit Gewalt gestoßen [...]“.¹⁹ Das impliziert jedoch eine totale Reduktion der wahrnehmbaren kommunikativen Sphäre zwischen den Toten und den Lebenden. In diesem Sinne lässt das Wunder seine Zeugen und Beobachter in einem hoffnungsloseren Zustand als in dem Roman „Consummatus“ (2010) existieren, obwohl die Hoffnungslosigkeit hier noch die Lebenden und da auch die Toten in der Zwischenwelt umfasst, wo jede menschliche Bemühung vergeblich und jeder Gedanke naiv wird. In „Consummatus“ passiert das vor der sogenannten Schleuse, die wie ein Automat die tote Materie nach einem unbekannten Algorithmus verarbeitet:

¹⁶ Vgl. dazu auch das Kapitel Erinnerung an den Anfang aus Hans Blumenbergs Höhlenausgängen, Frankfurt a.M. 1996, S. 11–19.

¹⁷ Sibylle Lewitscharoff, Das Pfingstwunder, S. 15.

¹⁸ Ebd., S. 99.

¹⁹ Ebd., S. 14.

Das alles macht auf den Leser den Eindruck eines ebenso freud- wie schmerzlosen Ortes. Es scheint ihm eher ein Schattenreich zu sein als ein Himmelsreich, eine Art Limbus vielleicht, in dem die Toten auf ihre Auferstehung und Verwandlung warten.²⁰

Was mit den Toten in „Das Pfingstwunder“ passiert, bleibt offen. Da das Wunder aus dem ekphrastischen Teil auf die Realität übertragen wird, kann man annehmen, dass hier ein Prinzip der Äquivalenz gilt. Besonders viel Zeit wird von dem Erzähler dem Verhältnis zwischen der Körperlichkeit und der Unkörperlichkeit des Daseins im Jenseits gewidmet. Dantes Vision ist meistens sehr physikalisch, und die Intensität der Beschreibung übersteigert mehrmals irdisches Vergnügen und Leid:

Mit allen fünf Sinnen werden Steine, Pflanzen, Tiere, Lichterscheinungen, Menschen, mythologische Figuren, zusammengesetzte Wesen als habhaft vorhanden oder als immaterielle Substanz aufgerufen, die das Auge erkennt.²¹

Wenn man diese intensive Sinnlichkeit des Jenseits erfahren will, muss man sich zuerst von der irdischen Körperlichkeit befreien, was im Moment des Wunders „[...] Leichtigkeit, Loslösung von der verdammten Erdschwere“²² bedeutet. Das ist eine unmittelbare Fortsetzung der Textkohärenz aus Lewitscharoffs Roman „Blumenberg“, in dem der Titelphilosoph im letzten Kapitel nicht nur die Geister seiner verstorbenen Studenten, sondern auch den Löwen – einen Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits trifft. Dabei erfährt er eine früher nie zu erfassende Materialität dieses Tiers, das Zeit seines Lebens nur ein Geist, eine Erscheinung war. Der Erzähler bemerkt übrigens, dass im Moment des Todes „eine andere Materie ihn [d.h. Blumenberg – T.M.] zu befüllen scheint“,²³ was die Theorie von der Unkörperlichkeit der Seele oder des Astralkörpers in Frage stellt.

In „Das Pfingstwunder“ wird die Körperlichkeit Dantes, der das Jenseits bewandert, besonders oft akzentuiert und wiederholt, als ob sich dadurch eine gewisse Kontinuität des Lebens im Umwandlungsprozess bestätigen sollte:

Zum Zeitpunkt, da Dante seine Reise durch die drei Reiche der Totenwelt antritt, ist er keineswegs in einen Scheinkörper verwandelt. Nimmt man seine „Commedia“ wörtlich, geht der Dichter als diesseitiger Mensch aus einer übermächtigen Erfahrung hervor, fällt zurück auf die Erde, denkt und fühlt und regt dort wieder Arme und Beine, wie es jemand tut, der noch nicht im Sarg liegt.²⁴

Dante ist ‚auf der anderen Seite‘ eine Projektion des Wegweisenden aus dem Diesseits, den ‚auf dieser Seite‘ die das Drama interpretierenden Dante-Kenner vertreten. Die Suche nach einem solchen Wegweisenden ist schon in Lewitscharoffs „Poetikvorlesungen“ sichtbar, vor allem in ihrer Vorlesung „Mit den Toten sprechen“ (2011). Die Autorin scheint da eine

²⁰ Adrian Portmann, Eule, Schneebrand, Kreuzschlitzschraube. Zur religiösen Dimension in Sibylle Lewitscharoffs Roman *Consummatus*, in: Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann (Hrsg.), *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, Würzburg 2009, S. 94.

²¹ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 15.

²² Ebd., S. 116.

²³ Sibylle Lewitscharoff, *Blumenberg*, Berlin 2011, S. 216.

²⁴ Ebd., S. 16.

transkommunikative Seelenverwandtschaft mit ihnen zu empfinden: „Mir bedeutet der Kontakt mit den Toten viel. Für mich ist die Schrift ein Zaubermittel, um mit ihnen in Verbindung zu treten, auszuspionieren, wie es ihnen gehen mag und was uns vielleicht dereinst erwarten könnte“.²⁵ Beim Schreiben kommuniziert Lewitscharoff mit den Toten, die sie nicht nur beraten, sondern auch in weitere Bereiche der Transzendenz hinüberführen.

Es soll bemerkt werden, dass Dante in der internen Handlungszeit des Dramas ein lebendiger Wanderer durch die Welt der Toten ist, aber von der Perspektive der heutigen Dante-Gelehrten aus, die mit der „Göttlichen Komödie“ produktiv umgehen müssen, ist er ebenso tot. „Das Pfingstwunder“ erfüllt dann ideal die Aufgabe der Literatur, „Totenwache zu halten und Totengespräche zu führen“.²⁶ Die toten Seelenbegleiter, zu denen sowohl Dante als auch Lewitscharoffs Großmutter gehört haben, sind Ersatzautoritäten aus der Jenseitsvision von „dem in einem ungreifbaren Weißnichtwo verborgenen Gott“.²⁷ Das betrifft auch Dante, der noch lebt und schon tot ist, wie der zum Tod Verurteilte, dessen kommender Tod auf einem Bild von Roland Barthes in seinen Bemerkungen zur Fotografie „Die helle Kammer“ folgendermaßen beschrieben wird: „*das wird sein und das ist gewesen*“.²⁸ Dante hat in dem Drama „einen wirklichen Leib, der sich noch nicht in eine Pseudogestalt verwandelt hat“.²⁹

Das entspricht übrigens einer allgemeineren Regel, die mehrere Texte dieser Art betrifft. Karl-Heinz Ott weist darauf in Bezug auf das Werk eines anderen Autors hin: „Wenn in der Gegenwartsprosa schon einmal Tote zu uns sprechen, dann fungieren sie [...] eher als historische Zeugen, die Geschichtsunterricht bieten, denn als Wesen, die aus einer anderen Sphäre zu uns sprechen.“³⁰ Deswegen sind die Vermittler sowohl Dante, der die drei Sphären des Paradieses, der Hölle und des Purgatoriums erfährt, wonach er auf die Erde zurückkommt, um zu sterben, als auch die lebendigen Gelehrten, deren Schicksal es ist, kurz danach „restlos im *Wunder* aufzugehen [...]“.³¹

Die sich gen Himmel erhebenden Gelehrten sind keine Bestätigung direkter Ingerenz Gottes in die Materie, der dabei ‚vielsagend‘ schweigt. Infolgedessen wird er (so wie in „Consummatus“) „ein Verweigerer, der uns Seine Nähe vorenthält. Er ist diskret. Zwischen An- und Abwesenheit schaltet Er schneller hin und her, als wir es in Lichtgeschwindigkeit messen können.“³² Er ist bei Lewitscharoff nicht direkt aussprechbar und erkennbar, sondern indirekt – in wunderbaren Umwandlungen der Materie oder als eine literarische Figur. Das veranlasst den Erzähler „Des Pfingstwunders“ zu weiteren Überlegungen über die Natur der Unkörperlichkeit der Seelen seiner Kolleginnen und Kollegen: „Vielleicht sind sie dabei zu Scheinleibern geworden wie in der „Commedia“, obwohl sie gar nicht gestorben sind.

²⁵ Sibylle Lewitscharoff, Vom Guten, Wahren und Schönen, S. 117.

²⁶ Ebd., S. 122.

²⁷ Ebd., S. 138.

²⁸ Roland Barthes, Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1989, S. 106.

²⁹ Sibylle Lewitscharoff, Das Pfingstwunder, S. 72.

³⁰ Karl-Heinz Ott, Sterben lernen. Das Naheliegende sind für Sibylle Lewitscharoff die Letzten Dinge, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204, Juli 2014, S. 14–24, hier: S. 15.

³¹ Sibylle Lewitscharoff, Das Pfingstwunder, S. 117.

³² Dies., Consummatus, München 2013, S. 95.

[...] Unmöglich möglich. Falls möglich, unbegreiflich“.³³ Der Hauptheld ist Zeuge einer wahrscheinlichen Himmelfahrt der anderen Dante-Gelehrten und bezeichnet diesen Prozess als „Entwirklichung“. Eine logische Folge davon sind die Fragen nach der Grenze der Körperlichkeit und Unkörperlichkeit. Man sieht hier eine Äquivalenz zwischen den Betrachtungen des Erzählers und ontologisch-theologischen Reflexionen aus früheren Texten von Lewitscharoff.

In „Das Pfingstwunder“ ist der Satz „Die Toten sehen voraus, was künftige Zeiten bringen werden, und sie kennen die Vergangenheit, aber die Gegenwart bleibt ihnen verschlossen“³⁴ eine Anlehnung an die künstlerische Vision des Jenseits in Dantes „Göttlicher Komödie“. In dem früheren „Blumenberg“ ging Lewitscharoff einen Schritt weiter, auch wenn die verstorbenen Helden nur einen begrenzten Zugang zu dem Vorort des Jenseits erhalten. Wie Olejniczak Lobsien bemerkt, ist dies „kein endgültiger Raum also, kein Gefängnis, sondern ein Durchgangsraum für Reisende; [...] am ehesten eine Art Limbus“.³⁵

Im letzten Kapitel des „Blumenberg“-Romans bleiben sowohl die Körper der „entwirklichten“ Geisterfiguren als auch ihre Worte und Handlungen den menschlichen Gewohnheiten und Normen treu. Das zeigt Lewitscharoffs Distanz zu religiös bedingten Lösungen im Bereich der Literarisierung des Bewusstseins nach dem Tod, die eher mit Bergsons Filtertheorie übereinstimmen müssten, „nach der das Gehirn einen Großteil der subtileren Eindrücke, die wir wahrnehmen können, ausschließt“.³⁶ In „Das Pfingstwunder“ werden die Erfahrungen der sich gen Himmel erhebenden Menschen nur als Vermutungen des Erzählers in zahlreichen Retrospektiven dargestellt: „Meine Kollegen sind vermutlich nicht in die Hölle gefahren, obwohl sich gewiß einige unter ihnen befanden, die Ehebruch begangen hatten“.³⁷ Diejenigen, die gemeinsame Rundtouren durch das literarisierte Jenseits der „Göttlichen Komödie“ während der Tagung unternehmen, sind ein Teil des „Nebenschauplatzes“, der laut Lewitscharoff „zwar die religiöse Problematik anspricht, aber mit der wahren Gottheit nichts zu tun haben soll“.³⁸ Wie die Autorin in einem Gespräch argumentiert, „muss ein bestimmter Abstraktionsgrad immer gehalten werden, sonst ist der Rückfall in die Naturreligion sofort da“.³⁹

Als die Himmelfahrt der Dante-Gelehrten beginnt, sagen sie kein einziges Wort mehr. Ihre himmlische „antigrave“ Mobilität bedeutet einen unumkehrbaren Abschied von der materiellen Welt. Abgesehen von der Deutung der „Göttlichen Komödie“ gibt es in „Das Pfingstwunder“ keinen einzigen Bericht über die andere Seite. Das heißt nicht, dass das unaussprechliche Wunderbare keinen Zugang zu der Sprache im Diesseits hat. Das Wunder beginnt in der sprachlichen Kommunikation, als es im Roman zu einer Wiederholung der ursprünglichen biblischen Einheit aller Sprachen kommt: „Nach und nach ergriff das Wunder jeden von uns, mich zuletzt. Zunächst sprachen die Leute in ihrer eigenen Sprache und wurden von den

³³ Dies., *Das Pfingstwunder*, S. 210.

³⁴ Ebd., S. 120.

³⁵ Verena Olejniczak Lobsien, *Jenseitsästhetik. Literarische Räume letzter Dinge*, Berlin 2012, S. 280.

³⁶ David Lorimer, *Die Ethik der Nah-Todeserfahrungen*, Frankfurt a.M., Leipzig 1993, S. 95.

³⁷ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 49.

³⁸ Silvia Henke, Nika Spalinger, Isabel Züricher (Hrsg.), *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader*, Bielefeld 2012, S. 91–98.

³⁹ Ebd.

anderen verstanden, die diese Fremdsprache nie gelernt hatten [...]“⁴⁰ und man ist „[...] bereit für alle Sprachen, um einen Höhenflug ins Reich des Göttlichen zu unternehmen“.⁴¹ Es kommt also zu einem umgekehrten Prozess als in der Geschichte des Turmbaus zu Babel. Da hat Gott durch ein Wunder die Sprachen der Menschen so verwirrt, dass die Verständigung der am Turm bauenden Menschen untereinander unmöglich wurde. Hier handeln alle Davonfliegenden kooperativ wie betäubt oder mit göttlicher Gnade beschenkt.

Das Wunder wird übrigens schon in Lewitscharoffs „Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen“ versprochen. Wir haben es in „Das Pfingstwunder“ mit einem Autozitat aus der Vorlesung „Vom Guten, Wahren und Schönen“ zu tun, das den Zustand der vom Wunder „betroffenen“ Kongressteilnehmer beeinflusst: „Wir waren gehoben, beglückt, außer uns, als würde auf einen Schlag alles Gute, Wahre und Schöne entfaltet [...]“.⁴² Die Dante-Gelehrten gelten als eine kollektive Figur, die in einer Opposition zu dem Medium der Transkommunikation in Lewitscharoffs früherem Roman „Consummatus“ steht, wo der Vermittler zwischen zwei Welten ein Alkoholiker aus Deutschland ist: „Im 21. Jahrhundert trägt Odysseus den Namen Ralph Zimmermann und er lebt in Schwaben“.⁴³ Obwohl die Himmelfahrenden psychologisch und kulturell differenziert sind, reagieren sie gleichermaßen ekstatisch und kollektiv auf die Wirkung des Wunders, ohne jedoch ein einziges Wort vom Flug ihrer Seelen und Körper zu sagen.

Der Erzähler „Des Pfingstwunders“ denkt nach einem materialistischen Schema, das von Niklas Luhmann einst wie folgt rekapituliert wurde: „Das Jenseitige des Diesseitigen ist im Hiesigen angesiedelt. Der Weg von jenem zu diesem ist ein Weg von Hier nach Hier, auf einer Stelle zu derselben Stelle.“⁴⁴ Diesseits und Jenseits werden dadurch zu einer topographisch bedingten Einheit/Ganzheit, die durch die Himmelfahrt völlig zerstört wird. Daniel Ginsberg ist in „Das Pfingstwunder“ diejenige Figur, die diesen Motivstrang initiiert: „Ihn faszinierte das Verhältnis von Diesseits und Jenseits, besonders die Durchlässigkeit des Purgatoriums [...]“⁴⁵ aber die wesentlichsten Analogien zwischen Diesseits und Hölle werden von dem Erzähler selbst geäußert. Sie umfassen drei Bedeutungsfelder: 1. die Holocaust-Hölle, 2. alle modernen Kriege der Menschheit: 3. Die ökologische Problematik und die Verbrechen gegen die Natur.

Die Übertragung des Numinosen auf die kollektive Ebene findet analog zu demselben Prozess im Fall des Erzählers statt. Von Anfang an ist er sich dieses Vorgangs bewusst, obwohl er selbst die göttliche Gnade nicht genießt. Als alle übrigen Tagungsteilnehmer zu Jenseitswanderern werden, bleibt er unerlöst. Deswegen stellt er sich die Frage, warum er nicht zu den Auserwählten gehört und kein Wissen um die letzten Dinge erwirbt. „Die Chance auf einen erlösten Tod, vielleicht die Gnade, restlos im Wunder aufzugehen [...]“⁴⁶ hat er schon verloren.

⁴⁰ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 339.

⁴¹ Ebd., S. 343.

⁴² Ebd., S. 339.

⁴³ Erik Schilling, *Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum? „Consummatus“ und „Montgomery“* von Sibylle Lewitscharoff, S. 84.

⁴⁴ Niklas Luhmann, Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a.M. 1992, S. 73.

⁴⁵ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 284.

⁴⁶ Ebd., S. 117.

Stattdessen zweifelt er an der Natur des Diesseits, das eine Form prämortaler und postmortaler Projektion sein kann. Hier kommt das alte Problem der Mystik zurück, „Ortloses im Örtlichen, Zeitloses im Zeitlichen, Unendliches im Endlichen ansiedeln zu müssen“,⁴⁷ was einen Zwischenraum verlangt.

Das Gefühl, in einer Zwischenwelt zu verweilen, ist keine Seltenheit in der deutschen Gegenwartsprosa. Es handelt sich z. B. um den sog. „Halb-Himmel“ als „keinen Ort nirgends“, als eine Zwischenwelt vor dem großen Tor Gottes oder sogar um einen Limbus, in dem man es mit der schweigenden Anwesenheit Gottes zu tun hat. Karl-Josef Kuschel verwendet dabei die Metapher „Abgrund Gott“,⁴⁸ was für Lewitscharoff eine künstlerische Bescheidenheit in der Beschreibung des Göttlichen jenseits der Ekphrase bedeutet. Anders als im Fall von Dantes Analysen erreicht jede direkte Rede von göttlichen Attributen „die Grenze des Wissens als Nichterkennbarkeit des göttlichen Wesens“. ⁴⁹ Lewitscharoff lässt ihren Erzähler und den einzigen Gelehrten, der Gottes Gnade nicht genießt, folgende Worte aussprechen: „Obwohl ich manchmal nicht mehr recht weiß, ob ich noch am Leben bin. Vielleicht ja. Vielleicht nein. Anwesend abwesend. Vielleicht bilde ich mir lediglich ein, noch nicht tot zu sein“. ⁵⁰

Die deutende Beschreibung der „Göttlichen Komödie“ verschiebt in „Das Pfingstwunder“ das Jenseits ins Diesseits mit einem Sicherheitsventil, weil die heterotopische Ekphrase zeitweise zum Bereich virtueller Simulationen des Jenseits gehört, und die Lebenden nur in einer literarischen Illusion von den Toten umgeben sind, bis sie selbst eine Himmelfahrt erleben. In diesem Sinne ist das ganz anders als z.B. in Eberhard Rathgeb's Roman „Das Paradiesghetto“ (2014), in dem die Hauptfigur Eliza umgeben von Toten lebt:

Diese Toten machen ihr Haus und ihren Garten zu einem ‚exterritorialen Gebiet‘, einer Heterotopie, innerhalb derer sie ‚aus der Welt‘ fällt und weder zu den Lebenden noch den Toten gehört. [...] Die umgekehrte Bewegung, dass Lebende das Totenreich besuchen, kommt in dem Roman, dessen Hauptfigur atheistisch ist, jedoch nicht vor.⁵¹

In „Das Pfingstwunder“ ist diese perfide Simulation einer atheistisch bedingten Manier ständig da. Die Verunsicherung des Erzählers in Lewitscharoffs Roman erfüllt dabei eine Doppelfunktion, die schon Elias Canetti in seinem Text „Der Überlebende“ (1975) beschrieben hat. Zuerst ist der Tote, falls er wirklich tot ist, „ein Überlebter“. ⁵² Da er sterbend als ein Verlierer gilt, denken sich diejenigen, die ihn „überlebt“ haben, dass er „dieses Schmerzlichste [...] nun selber anderen zufügen möchte“. ⁵³ Infolge einer solchen Sublimation der Ängste in seiner Person verwandelt er sich von einem Verlierer in einen Überlebenden, der

⁴⁷ Niklas Luhmann, Peter Fuchs, Reden und Schweigen, S. 76–77.

⁴⁸ Karl-Josef Kuschel, Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 1997, S. 287.

⁴⁹ Dirk Westerkamp, Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie, München 2006, S. 9.

⁵⁰ Sibylle Lewitscharoff, Das Pfingstwunder, S. 68.

⁵¹ Isabelle Staufer, Jenseits im Diesseits. Paradies und Hölle in Thomas Lehrs „Frühling“ (2001) und in Sibylle Lewitscharoffs „Consummatus“ (2006), in: „Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge“, XXV – 3/2015, S. 551–565, hier: S. 560.

⁵² Elias Canetti, Der Überlebende, Hamburg 1975, S. 65.

⁵³ Ebd., S. 65.

die anderen Menschen zu beeinflussen versucht. In Lewitscharoffs Roman ist er entweder tot oder am Leben, wie man aus seinen oben zitierten Überlegungen schließen kann. Wenn er tot ist, dann eher als ein teuflisches Wesen, dem die Himmelfahrt entsagt wird, was er in seiner Phantasie versprachlicht: „Am Morgen des Pfingstsonntags hatte ich ebenfalls einen kuriosen Traum. [...] Vielleicht ist das wieder mal als Hinweis darauf gemeint, daß ich doch in die Hölle gehöre und nicht ins Purgatorium“. ⁵⁴

Falls Gottfried Elsheimer tatsächlich am Leben bleibt, ist er ein Zeuge des Wunders ganz im Sinne eines ‚erweiterten Realismus‘. Dieser Begriff von Klaus Zeyringer ließe sich sehr gut auf den Zustand der Nahtoderfahrung projizieren, wenn das so wie in „Das Pfingstwunder“ die ganze wahrnehmbare Realität umgewandelt hätte. ⁵⁵ Die Subjektlage „im Diesseits“ ist wegen der Einschränkungen materieller und zeitgebundener Welt entweder ein Trug oder die Position „einer Art Niederwild“, ⁵⁶ für das Gott im Versteck bleibt. Die Transzendenz wird dabei nicht diskriminiert, weil im ekphrastischen Teil stets über Gott berichtet wird. So wird sie mit dem göttlichen Namen versehen. Eine Konsequenz davon beschreibt Niklas Luhmann:

Wird Gott ins Spiel gebracht, starrt Religion nicht mehr ins Differenzlose hinein. Sie hat es mit Jemandem und nicht mit einem Un-etwas zu tun, mit einer Realität sui generis, die nicht eigenschaftslos, willenlos, wesenlos ist. ⁵⁷

Es soll dabei nicht vergessen werden, dass das Wunder der göttlichen Offenbarung von der katholischen Kirche nur dann anerkannt werden kann, wenn das Phänomen einen übernatürlichen Anfang hat, der nicht zu erklären ist. Wie in dem Zitat „An den Früchten werdet ihr sie erkennen“ muss die Auswirkung auf das Leben des Menschen gut sein und eine generelle Voraussetzung ist die Übereinstimmung mit der Lehre der Kirche. Der Zeuge von Gottes Wunder muss auch psychisch gesund sein. Obwohl es in der Literatur viele Botschaften und Offenbarungen gibt, die sich der Autorität der Kirche fügen, geht es in „Das Pfingstwunder“ nicht um ein derartiges Ereignis, obwohl der Titel ihm zuerst den Anschein einer theologischen Wahrhaftigkeit verleiht. Der übriggebliebene Gottfried Elsheimer hat zwar seine privaten Überlegungen über die Natur des Vorgangs, aber keine der oben erwähnten Voraussetzungen wird erfüllt. Übrigens bekennt er sich zum Protestantismus: „Jesus steht mir näher. Wie allen Protestanten ist mir Maria fremd“, ⁵⁸ und er weiß nicht mehr, ob er sich das alles schließlich nicht eingebildet hat.

Da er nicht völlig davon überzeugt ist, dass er Zeuge eines Wunders war, betrachtet er das ganze Phänomen im Augenblick der Verzweiflung als eine mediale Manipulation: „Jawohl, Spiel! Man hat mir Zeitungen vor die Nase gehalten, um mich glauben zu machen, die Tagungsteilnehmer seien wirklich allesamt weg, dabei wurden diese Zeitungen eigens für mich in einer winzigen Sonderauflage gedruckt“. ⁵⁹ Wie man daraus schließen kann, gibt es keine greifbaren positiven Folgen des Wunders für den Erzähler und für die Öffentlichkeit.

⁵⁴ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 305–306.

⁵⁵ Klaus Zeyringer, *Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“*, in: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, H. 177/2008, S. 36–44.

⁵⁶ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 157.

⁵⁷ Niklas Luhmann, Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, S. 80.

⁵⁸ Sibylle Lewitscharoff, *Das Pfingstwunder*, S. 80.

⁵⁹ Ebd., S. 210.

Das passt zu anderen Texten der Autorin, die eine ähnliche Problematik enthalten. In dem Roman „Blumenberg“ ist weder die Nahtoderfahrung noch die Jenseitswanderung eine Anlehnung an den biblischen Stoff, weil die Verstorbenen keine Illumination wahrnehmen und auch im Jenseits nichts Ekstatisches erfahren:: „Was in Blumenberg noch an Geistesgegenwärtigkeit war, wurde allmählich trüber [...]“. ⁶⁰ Der Löwe führt den Toten auf die andere Seite, wo alles einen passiven Eindruck macht, als ob es sich nur um eine gesteigerte literarische Fiktion handelte, „innerhalb deren eine historische Person, der Philosoph Hans Blumenberg, zu einer dezidiert literarischen Figur erklärt worden ist“. ⁶¹

In „Das Pfingstwunder“ bleibt der Hauptheld eine zweifelnde Person, deren Glaube keinesfalls verstärkt wird. Da er kein Auserwählter ist, lehnt er seine bisherige Anerkennungspose ab. Stattdessen vermutet er, dass er vielleicht psychisch krank sei oder einen Abwehrmechanismus gegen seine eigenen Triebe eingeschaltet habe: „Und wie steht es damit bei mir? Bin ich nun selbst mit einem religiösen Irrsinn angesteckt worden, um meinem Hochmut einen Dämpfer zu verpassen?“ ⁶² Die sechsuunddreißigleibenthobenen Menschen können vielleicht ein Grund für Elsheimers Überlegungen sein, wie er, „ganz im Sinne des Purgatoriums gestimmt“, sein Leben nach diesem Erlebnis wieder in den Griff bekommt, aber damit ist kein weltanschaulicher Umbruch verbunden.

Lewitscharoff trennt das Diesseits und das Jenseits in „Das Pfingstwunder“ rigoroser als in früheren Texten. Die transzendente Regelung der zwei Dimensionen wird durch Überlegungen über eine fehlende Äquivalenz zwischen der Ordnung der Ekphrase und der Ordnung der Realität ersetzt. Schon Dante beschreibt die Differenz zwischen dem sog. Schattenleib und dem bluterfüllten Leib, der „ein seelisch vertieftes Kondensat des körperlichen Ursprungsleibes“ ⁶³ sei. Der Erzähler nimmt Bezug darauf, indem er sich auf die Grundsätze der Physik beruft, die im Moment des Wunders in seinen Augen ungültig werden.

So wird der erweiterte Realismus mit der sog. ‚negativen Theologie‘ in Verbindung gesetzt. Dieser andere Begriff wurde von Max Horkheimer im Interview mit dem „Spiegel“ am 11.08.1969 nach dem Tod von Theodor Adorno verwendet. Seiner Meinung nach wäre es nicht Adornos Ziel, Gott zu streichen. Dagegen könne die Antwort auf die Frage, ob Gott existiert, nicht positiv formuliert werden, sondern nur durch das, was nicht Gott sei. Nach Horkheimer bestehe in dieser Idee trotz allem die „Bejahung eines anderen“. Negativ ist oder war diese Theologie nicht „in dem Sinn, dass es Gott nicht gibt, sondern in dem Sinn, dass er nicht darzustellen ist“. ⁶⁴

Falls man die Literatur als *locus theologicus* betrachtet, kann sie als eine Erkenntnisquelle für Theologie und Religion gelten. Die Gegenwartsliteratur operiert in solchen Fällen am liebsten mit dem gebrochenen Realismus, der den transzendenten Illusionismus und

⁶⁰ Sibylle Lewitscharoff, Blumenberg, S. 215.

⁶¹ Ulrike Vedder, Erik Porath, Sibylle Lewitscharoffs Tiere, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204, Juli 2014, S. 36–45, hier: S. 45.

⁶² Sibylle Lewitscharoff, Das Pfingstwunder, S. 209.

⁶³ Ebd., S. 40.

⁶⁴ Interview mit Max Horkheimer, „Himmel, Ewigkeit und Schönheit“, in: „Der Spiegel“ 33/1969, in: URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45562757.html> [Zugriff am 05.02.2018].

das Unaussprechliche mit der Kunst des Verschwindenmachens in Verbindung setzt und „einen Eingang in das Totenreich“⁶⁵ wortwörtlich oder indirekt zeigt.

Wenn man neben Lewitscharoffs „Das Pfingstwunder“ andere ähnliche Texte analysiert, kann man im Resümee feststellen, dass die meisten Schriftsteller sich grundsätzlich auf eine Übergangsphase zwischen Diesseits und Jenseits konzentrieren, d. h. auf einen kurzen Schwebezustand zwischen dem irdischen Leben und den Pforten des Unaussprechbaren. Diese Beschreibungen sind als Motiv ein ferner Nachhall der biblischen Wartezeit auf die Parusie. Dagegen akzentuiert man selten den Zustand voller Gnade und Erlösung. Das erinnert an Blumenbergs Ontologie, die Lewitscharoff im Zwischenreich der wahrnehmbaren und geahnten Realität situiert, wenn sie die Kunst ebenso ontologischer Dualität unterordnet. Laut Blumenberg sollte „die Kunst sich vielmehr im Raume des von Gott und der Natur nicht Verwirklichten ansiedeln“,⁶⁶ was in der Praxis ein literarisches Zwischenreich bedeutet, das in Lewitscharoffs „Das Pfingstwunder“ ein Echo seiner jenseitigen metaphysischen Konstruktion vor dem großen Tor Gottes bleibt.

Lewitscharoffs Werk wird oft herangezogen, wenn vom Jenseits in einer postsäkularen Kultur und Gesellschaft die Rede ist. Es wird von Jenseitsräumen erzählt, die sowohl unerforschbar als auch eine bisher unbestreitbare Domäne des säkularisierten Feldes sind. Auf dem internationalen Workshop an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (14.10.2016–15.10.2016) wurde Lewitscharoffs Werk neben den Texten von Autoren wie Josef Winkler, Michael Höhlmeier, Arno Geiger, Lionel Shriver, Herta Müller, Urs Widmer, Michel Houellebecq, Werner Fritsch und W.G. Sebald analysiert.

Es soll bei dieser Kontextualisierung nicht vergessen werden, dass die meisten der erwähnten Autoren nicht von einem vollgültigen Jenseits, sondern von verschiedenen Traumata oder anderen psychischen Grenzzuständen schreiben, z.B. Werner Fritschs Roman „Jenseits“ (2000) erzählt von jemandem, der erst einen Revolver an der Schläfe hat, was ihn zu einem Lebensrückblick veranlasst. Es gibt auch etliche Koma-Romane, die auf der immer noch „irdischen“ Seite der Grenze zwischen Leben und Tod spielen: vor allem Ulrike Kolbs Roman „Diese eine Nacht“ (2003), Roger Willemsens „Kleine Lichter“ (2005) und Ursula Frickers „Außer sich“ (2012).⁶⁷ Lewitscharoff geht es wortwörtlich um die Versprachlichung des Jenseits in der nächsten Nähe des Diesseits, weil das unmittelbar mit ihrer Weltanschauung zusammenhängt. Karl-Heinz Ott bemerkt dazu, dass Lewitscharoff „sich auf die Letzten Dinge stürzt, als handle es sich um das Alltäglichsste der Welt“.⁶⁸ Das Leben nach dem Tod, das in ihrer Konzeption vielleicht nicht ganz anders als das Diesseits ist, muss trotz allem ein revidierendes Fortdauern nach dem diesseitigen Leben bedeuten, sonst wäre die ganze säkulare oder postsäkulare Metaphysik der Gegenwartsliteratur eine bloße Gauklerei.

⁶⁵ Joachim Kalka, *Das Totenreich. Gespräch mit den Phantomen*, in: ders., *Die Katze, der Regen, das Totenreich. Ehrfurchtsnotizen*, Berlin 2012, S. 128.

⁶⁶ Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, S. 9–27.

⁶⁷ Ulrike Vedder, *Zwischen Leben und Tod: Koma als literarischer Grenzfall*, in: „Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge“ XXV – 3/2015, S. 525–535, hier: S. 527.

⁶⁸ Karl-Heinz Ott, *Sterben lernen*, S. 15.

Literatur

- Barthes, Roland, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989.
- Blumenberg, Hans, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Hans Robert Jauß (Hrsg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, München 1969, S. 9–27.
- Blumenberg, Hans, *Höhlenausgängen*, Frankfurt a.M. 1996.
- [Brentano, Clemens], *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülmen, Sulzbach 1833*.
- Canetti, Elias, *Der Überlebende*, Hamburg 1975.
- Ensborg, Claus, Ästhetische Irritation religiöser Weltdeutung bei ‚christlichen Dichtern‘, in: Wolfgang Braungart, Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. III: um 2000*, Paderborn 2000, S. 63–80.
- Henke, Silvia, Spalinger, Nika, Züricher, Isabel (Hrsg.), *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader*, Bielefeld 2012, S. 91–98.
- Hölter, Ewa, „Der Dichter der Hölle und des Exils“. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption, Würzburg 2002.
- Horkheimer, Max [Interview], „Himmel, Ewigkeit und Schönheit“, in: „Der Spiegel“ 33/1969, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45562757.html> [Zugriff am 05.02.2018].
- Kalka, Joachim, *Die Katze, der Regen, das Totenreich. Ehrfurchtsnotizen*, Berlin 2012.
- Kuschel, Karl-Josef, *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1997.
- Lewitscharoff, Sibylle, *Blumenberg*, Berlin 2011.
- Lewitscharoff, Sibylle, *Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen*, Berlin 2012.
- Lewitscharoff, Sibylle, *Consummatus*, München 2013.
- Lewitscharoff, Sibylle, Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod, S. 6, in: www.staatsschauspiel-dresden.de/download/18986/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff_final.pdf [Zugriff am 9.9.2015].
- Lewitscharoff, Sibylle, *Das Pfingstwunder*, Berlin 2016.
- Lorimer, David, *Die Ethik der Nah-Todeserfahrungen*, Frankfurt a.M. Leipzig 1993.
- Luhmann, Niklas, Fuchs Peter, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a.M. 1992.
- Małyśzek, Tomasz, *Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur*, Berlin 2010.
- Meinecke, Thomas, *Jungfrau*, Frankfurt a.M. 2008.
- Olejniczak, Lobsien Verena, *Jenseitsästhetik. Literarische Räume letzter Dinge*, Berlin 2012.
- Ott, Karl-Heinz, Sterben lernen. Das Naheliegende sind für Sibylle Lewitscharoff die Letzten Dinge, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204, Juli 2014, S. 14–24.
- Portmann, Adrian, Eule, Schneebrand, Kreuzschlitzschraube. Zur religiösen Dimension in Sibylle Lewitscharoffs Roman „Consummatus“, in: Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann (Hrsg.), *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*, Würzburg 2009.
- Rosenberg, Raphael, Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs, in: Joachim Knape (Hrsg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007, S. 271–282.

- Schilling, Erik, Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum? ‚Consummatus‘ und ‚Montgomery‘ von Sibylle Lewitscharoff, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204/Juli 2014, S. 84–91.
- Sina, Kai, Literatur als Linderung. Zu Sibylle Lewitscharoffs Poetikvorlesungen, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204/Juli 2014, S. 25–35.
- Staufer, Isabelle, Jenseits im Diesseits. Paradies und Hölle in Thomas Lehrs ‚Frühling‘ (2001) und in Sibylle Lewitscharoffs ‚Consummatus‘ (2006), in: „Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge“, XXV – 3/2015, S. 551–565.
- Vedder, Ulrike, Porath Erik, Sibylle Lewitscharoffs Tiere, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 204, Juli 2014, S. 36–45.
- Vedder, Ulrike, Zwischen Leben und Tod: Koma als literarischer Grenzfall, in: „Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge“ XXV – 3/2015, S. 525–535.
- Wandhoff, Haiko, Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin 2003.
- Westerkamp, Dirk, Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie, München 2006.
- Zeyringer, Klaus, Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns ‚Gebrochenem Realismus‘, in: „Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur“, H. 177/2008, S. 36–44.

Gdańsk 2018, Nr. 38

Agnieszka Sowa

Uniwersytet Jagielloński / Jagiellonen-Universität

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.09>

Manifestationen des Unaussprechlichen in Martin Mosebachs Roman *Was davor geschah*

Im Beitrag werden zwei Hauptebenen untersucht, auf denen das Unaussprechliche im Roman „Was davor geschah“ von Martin Mosebach präsent ist. Zum einen werden explicit Reflexionen des Erzählers analysiert, die sich auf die Möglichkeit der sprachlichen Vermittlung einer Geschichte beziehen, sich also mit der Frage der Repräsentation, der Darstellbarkeit der Welt befassen. Zum anderen werden die den Protagonisten Hans-Jörg quälenden Bilder als Bereiche des Unerklärlichen und Unaussprechlichen der Analyse unterzogen, die im Roman mit der Frage nach der Welterkenntnis in Zusammenhang stehen.

Schlüsselwörter: Martin Mosebach, das Unaussprechliche, das Bild, die Repräsentation, die Welterkenntnis

Manifestations of Inexpressibility in *What was before* by Martin Mosebach. The article deals with two main dimensions of inexpressibility in Martin Mosebach's novel "What was before". One of them are the reflexions of the narrator concerning the (im-)possibility of storytelling in general and the question of representation. The other are the images that trouble the protagonist Hans-Jörg as a field of inexplicability and inexpressibility, which in the novel is connected with the problem of world cognition.

Keywords: Martin Mosebach, inexpressibility, image, representation, world cognition

„Man liest diesen Roman, wie man durch eine Gemäldegalerie geht, in der sich unverhofft faszinierende Porträts völlig Unbekannter aneinandergereiht finden. Das Interesse an den Figuren erwächst allein aus der Meisterschaft ihrer Darstellung“, ¹ bemerkt treffend Hubert Spiegel zu dem Roman von Martin Mosebach aus dem Jahr 2010. Eine Gruppe der ‚besseren‘ („gute Leute“²), vornehmen und auf jeden Fall wohlhabenden Frankfurter³ Gesellschaft der Gegenwart wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers geschildert, eines angeblich nicht dazugehörenden Mannes, der sie ein halbes Jahr besuchen darf. Es werden die zwischenmenschlichen

¹ Hubert Spiegel, Die Füße im Bett, den Kopf in der Schlinge, in: „Frankfurter Allgemeine. Belletristik“ vom 20.08.2010, URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/martin-mosebach-was-davor-geschah-die-fuesse-im-bett-den-kopf-in-der-schlinge-11014494.html?printPageid=true#pageIndex_0 [Zugriff am 19.07.2018].

² Martin Mosebach, *Was davor geschah*. Roman, München 2010, S. 21.

³ Zu Frankfurt bei Mosebach vgl. Marek Jakubów, Worunter leidet der Frankfurter Bürger? Leiden und Genuss in dem Roman „Eine lange Nacht“ von Martin Mosebach, in: Grzegorz Jaśkiewicz, Jan Wolski (Hrsg.), *Genuss und Qual. Przyjemność i cierpienie. Aufsätze und Aufzeichnungen*, Rzeszów 2014, Bd. 1, S. 153–164, hier: S. 154.

Beziehungen und die Dynamik der ‚Wahlverwandtschaften‘ in der kleinen Gruppe studiert, die einen entschieden besseren sozialen Status als der Erzähler repräsentiert, was im Text besonders hervorgehoben wird; „aber Zauberberg-Atmosphäre wird [...] nicht beschworen, auch wenn Mosebach unter den Reverenzen an Thomas Mann ein Schnee-Kapitel nicht fehlen lässt.“⁴ Auf den Roman lässt sich unschwer eine frühere (2007) Feststellung von Uwe Wittstock beziehen: „seit seinem Debüt [...] übt sich Mosebach wie kein anderer deutscher Schriftsteller der Gegenwart in der Kunst des Gesellschaftsromans;“⁵ wie auch seine Beobachtung in Bezug auf die Sprache Mosebachs „die im ersten Moment antiquiert wirkt, denn sie orientiert sich an einem gepflegten, eleganten, distinguierten Tonfall [...]“.⁶

Die typographische Absetzung des relativ seltenen ‚Nebentexts‘ des Erzählers⁷ (dieser bildet wegen seines reduzierten und dialogischen Charakters eigentlich keine typische Rahmenerzählung), der in einem Gespräch (wahrscheinlich mit seiner aktuellen Freundin) den Erzählprozess reflektiert, von der eigentlichen erzählten Geschichte, die die Zeit unmittelbar vor dem Anfang der Beziehung wiedergibt (was schon im Titel des Textes angedeutet wird), erlaubt es, zwei grundsätzliche Ebenen der Unaussprechlichkeit im Roman auszusondern. Auf der einen Ebene entpuppt sich das Unaussprechliche, wenn man versucht, überhaupt etwas von seinen Erlebnissen der ZuhörerIn mitzuteilen, die die Geschichte bereits zu kennen scheint, sie aber trotzdem aufs Neue erzählt bekommen will; auf der anderen Ebene erscheinen die eigentlichen ausdrücklichen mysteriösen Manifestationen des Unaussprechlichen im Leben des Protagonisten Hans-Jörg.

Das Unaussprechliche der Erzählung

Die Beobachtungsgabe des Erzählers wird dadurch begünstigt, dass er eine Zeitlang alleine in einer neuen Stadt verbringt, seine Sinne schärfen sich und die Vorstellungskraft spinnt das Gewebe des Möglichen:

Alleinsein, sich seinen Gedanken hingeben, wenig sprechen [...] – wenn man das erst einmal als wiederkehrendes Erlebnis begriffen hat, dann kann man ihm eine Dichte abgewinnen, in der man die Zeit geradezu tropfen hört. [...] Was ich sonst nicht beachtet hätte, wurde mir zu einem Rätsel wie ein Traumbild, dem man nach Erwachen noch eine Weile nachhängt. Spuren nachgehen, Indizien sammeln, um sich daraus ein Bild verborgener Vorgänge zu machen, sich in versteckte Verhältnisse, die nur in winzigen

⁴ Hubert Spiegel, *Die Füße im Bett*.

⁵ Uwe Wittstock, Martin Mosebach, der Meister alter Formen, URL: <https://www.welt.de/kultur/article928220/Martin-Mosebach-der-Meister-alter-Formen.html> [Zugriff: 26.07.2018].

⁶ Ebd. Max Seidel charakterisiert das Gesamtwerk des Autors wie folgt: „Wie soll man Martin Mosebach überhaupt lesen? Als schriftstellernden Essayisten, als essayistischen Schriftsteller? Hier geht eines ins andere über. [...] Parallel zum Aufstieg des Schriftstellers ist der des Essayisten zu beobachten. [...] Man wird nicht zu hart sein, wenn man Mosebachs Lyrik auf den zweiten Rang verweist.“ Max Seidel, *Der doppelte Mosebach. Eine Skizze zum 65.*, in: „Sezession“ 73 (August 2016), S. 4–7, hier: S. 5–6.

⁷ Wir haben mit dem homodiegetischen Typ der Erzählung im Sinne von Genette zu tun, „wo er [der Erzähler] nur eine Nebenrolle spielt, die fast immer die eines Zeugen oder Beobachters ist [...]“ Gérard Genette, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, Stuttgart 2010, S. 159.

Erschütterungen an die Oberfläche der Wirklichkeit gelangen, hineinzuphantasieren, das war mein verantwortungsloses und selbstverständlich ganz planlos betriebenes Vergnügen.⁸

Hubert Spiegel bezeichnet die Erzählkonstruktion als „schlicht und raffiniert zugleich“;⁹ ab und zu wird der Lauf des Erzählten unterbrochen, und es folgt ein Gespräch des Erzählers mit der ZuhörerIn, in dem bewusst reflektiert wird, dass die möglichen Welten, die man aus eigenen Ergänzungen, aus der Wirklichkeit abgelassenen Fetzen aufbaut, eine unausgesprochene Alternative enthalten. Zugleich kommt hier die Natur der Erkenntnisprozesse zum Ausdruck; die Welterkenntnis funktioniert nur in der Zusammenstellung der Tatsachen und der Vermutungen, die auf Grund dieser Tatsachen das Bild zu einem Ganzen ergänzen, weil man sich wehrt, in der zerstückelten Welt zu leben, es wird hier das Bedürfnis des Menschen thematisiert, das fragmentarisch Erkannte immer zu vervollständigen, trotz des Bewusstseins, dass es sich nur um eine illusorische Vollständigkeit handeln mag:

„Ausgedacht ist das falsche Wort. Kennst du die Patience, in der man dreizehn Karten offen nebeneinander legt, darüber eine Reihe von verdeckten Karten, darüber dann wieder eine offene Reihe? Ich habe diese Patience eine Weile so oft gespielt, daß ich ein ziemlich untrüglisches Gefühl dafür entwickelt habe, welche Karten die umgedrehten waren. Und so wie diese Patience ist jede Geschichte im Leben aus offenen und umgedrehten Karten zusammengesetzt, du wirst schon selber erkennen, welche Karten verdeckt waren – aber am Ende ist nur wichtig, daß die Patience aufgeht.“
 „Stell dir mal vor, ein Historiker würde so vorgehen...“
 „Ich fürchte, Historiker gehen so vor [...]“¹⁰

In jeder Geschichte, die erzählt wird, kommt dieser Prozess des Ergänzens zu Wort. Die Geschichte konstituiert sich dadurch, dass sie konstruiert wird. Der Lauf der erzählten Geschichte reißt den Erzähler mit, der sofort mit dem Fabulieren anfängt. Diesen Kern der Repräsentation, formuliert Hans-Peter Wagner, wie folgt:

der Begriff läßt sich im weitesten Sinn definieren als ein Prozeß der Sinnkonstituierung, in dessen Verlauf die Komponenten Referenz und Performanz insofern eine eminente Rolle spielen, als sie Ambiguität und Neues schaffen. [...] Jede R.[epäsentation] führt zu einem Verlust, zu einer Kluft zwischen Intention und Realisation, Original und Kopie. Der Gewinn bei der R.[epäsentation] sind die Werke der Kunst [...].¹¹

Dieser Verlust bei der Repräsentation bildet das unaussprechliche Element jeder Erzählung, das unvermeidlich verloren geht und in dem Ausgesprochenen lediglich seine Spuren hinterläßt.¹² Im ganzen Roman ist stets der Gedanke präsent, dass das Erzählte zwar möglich sei, aber hätte auch anders aussehen können.

⁸ Martin Mosebach, Was davor geschah, S. 13.

⁹ Hubert Spiegel, Die Füße im Bett.

¹⁰ Martin Mosebach, Was davor geschah, S. 95–96.

¹¹ Hans-Peter Wagner, Repräsentation, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart und Weimar 2004, S. 228–229.

¹² Am Rande sei noch angemerkt, dass natürlich auch die Sprache selbst, die Versprachlichung eine Form der Erkenntnis ist, vgl. dazu Michael Tomasello, Kulturowe źródła ludzkiego poznawania [Orig. The Cultural Origins of Human Cognition], übers. Joanna Rączaszek, Warszawa 2002, S. 202–215.

Die Nachtigall und der Kakadu

Am Anfang des Romans steht das Bild der Nachtigall, in dem die sich im vollständigen Ausdruck manifestierende Autonomie des Vogels hervorgehoben wird, seine Kunst wird von der Umgebung nicht beeinflusst: „Die Nachtigall bedurfte keines weiteren Wesens, sie piff nicht listig oder verzweifelt, um auf sich aufmerksam zu machen, sie sang, wie ein Stern strahlt in der kosmischen leeren Nacht.“¹³ Die Nachtigall scheint sich hier ganz aussprechen und alles ausdrücken zu können: „ein Lebewesen, das mit seiner Kunst identisch war“.¹⁴ Die dargestellte Menschengruppe bildet einen Gegenpol zu dieser Autonomie des einsamen Vogels, es werden die Wechselbeziehungen innerhalb einer kleinen Menschengruppe thematisiert. Dabei kommt besonders deutlich zum Ausdruck, dass sowohl die Autonomie als auch die Ausdrucksfähigkeit des Menschen von den Anderen beeinflusst wird, denn: „Ein Kreis von Menschen ist mehr als eine Summe von Individuen [...]“.¹⁵

Die vornehme Gruppe will als offen für neue Bekanntschaften gelten, im Grunde genommen ist sie aber eine geschlossene Gesellschaft, und der Nichtdazugehörige wird sich letztendlich wie ein ‚Fremdkörper in diesem Kreis‘¹⁶ fühlen. Zum Sinnbild dieser Lebensweise wird der weiße Kakadu: „etwas Kostbar-Lebendiges [...] ein *Objet d'art*“.¹⁷ Der verwöhnende Luxus legt eine Assoziation mit der Sehnsucht nach einer religiösen Form nahe: „Wie Pilger um einen Tempelteich in Indien lagerten die Gäste um den Swimming-Pool [...]“;¹⁸ dieser Bildbereich wird an manchen Stellen des Textes wiederkehren:

Mich befel eine verrückte Vorstellung: Dieser ganze grauschimmernde Salon in seiner Stucco-Lustro-Erlesenheit, im smaragdgrünen Wiesenladen gelegen, dieses gelbe Ziegenleder, diese Elfenbeinschnitzereien, das frisch geputzte Silber, der aufgepumpte General, dies alles bildete einen Schrein für diesen Kakadu. Um ihn herum war dies alles gesammelt und aufgebaut. Er war die Seele des Hauses, ihm waren Rosemarie und Bernward Hopsten, natürlich auch Phoebe und Titus, untergeordnet und zugeordnet, wie eine einem Idol gewidmete Priesterschaft. In schrecklicher, aber auch erhabener Einsamkeit hockte er im Allerheiligsten seines Käfigs, dem Herzen des Hauses [...].¹⁹

Der Vogel steht hier für die perverse Religion des Geldes und des Konsums,²⁰ in der die soziale Stellung vergöttert wird, wie beim Tanz um das goldene Kalb, das im Grunde genommen eigentlich hohl ist; dieser Kultus reduziert sich auf reine inhaltlose Formen.

¹³ Martin Mosebach, Was davor geschah, S. 9.

¹⁴ Ebd., S. 10.

¹⁵ Ebd., S. 175.

¹⁶ Ebd., S. 65.

¹⁷ Ebd., S. 36.

¹⁸ Ebd., S. 27.

¹⁹ Ebd., S. 39.

²⁰ Steffen Köhler bezeichnet den Vogel als einen ‚Kunstpriester‘, vgl. Steffen Köhler, Martin Mosebach: der katholische Roman, Dettelbach 2014, S. 171.

Das Unausgesprochene der Konventionen

Die dargestellte Welt ist eine Welt der Konventionen, der Lügen und des schönen Scheins. Es fungieren darin zahlreiche ungeschriebene Regeln, die das Aussprechliche von dem Nicht-Auszusprechenden trennen, z.B.: „Moderne Menschen sagen einander nicht ins Gesicht, daß sie den anderen für einen Lügner halten [...]“.²¹ Das Hauptaugenmerk gilt dem äußeren Schein, die Hopstens präsentieren sich als ein vollkommenes Ehepaar;²² „... Familie, die sich so gern vor aller Augen als geschlossene Korporation präsentierte...“;²³ obwohl die Handlung das andere Gesicht der Personen zeigt, das verdrängt wird, z.B. den doppelten Ehebruch.

Das, was ausgesprochen werden darf, unterliegt sehr oft der Autozensur; es wird z.B. die Unmöglichkeit der erzieherischen Mahnung, des moralischen Zeigefingers, in der modernen Familie reflektiert:

Was in früheren Zeiten Erziehung genannt worden wäre [...], war seiner ganzen Generation [...] zu einer seelischen Unmöglichkeit geworden; ohne den Gedanken der Autorität und der väterlichen Befehlsgewalt abzulehnen, fühlte Bernward, daß er selbst zu dergleichen unfähig sei, und sah bei seinen Zeitgenossen ein sehr ähnliches Ergebnis, und zwar ganz unabhängig davon, ob sie den Traditionen feindselig oder bejahend gegenüberstanden.²⁴

Die geführten Gespräche sind oft nur scheinbare Kommunikation: „Es gab keine Sprache zwischen ihnen [in der Ehe von Hans-Jörg und Silvi] [...]. Große Worte fielen nicht zwischen ihnen, der Gebrauch des Wortes Liebe wäre ohnehin unmöglich gewesen, Hans-Jörg, weil er nicht wagte, sich auf diese Höhe zu schwingen, Silvi, weil es ihr zu abstrakt war [...]“.²⁵

Manifestationen des unaussprechlichen Geheimnisses

Eine der zentralen Figuren des Textes ist Hans-Jörg, ein Mann in mittleren Jahren, der die ganze Zeit als der Sohn seines reichen Vaters definiert wird. Einerseits wird er spöttisch als „Taschenausgabe seines Vaters“²⁶ bezeichnet, andererseits wird er vom Vater ständig geschulmeister: „Wahrscheinlich gab es wenige Menschen, die Hans-Jörg so kritisch und enttäuscht sahen wie sein Vater [...]“.²⁷ Hans-Jörg wird als ein Neurotiker²⁸ dargestellt, der fest davon überzeugt ist, dass er von keinem gemocht wird und daher in allen gesellschaftlichen Situationen gestresst ist:

Aber für Hans-Jörg waren die großen Geselligkeiten ganz deutlich etwas Unbehagliches. Er schwieg viel und musterte die Gesellschaft mit scheelem Blick. Ist es nicht etwas Geheimnisvolles um Leute,

²¹ Martin Mosebach, Was davor geschah, S. 35.

²² Vgl. ebd., S. 40.

²³ Ebd., S. 41.

²⁴ Ebd., S. 283.

²⁵ Ebd., S. 300.

²⁶ Ebd., S. 61.

²⁷ Ebd., S. 61.

²⁸ Vgl. ebd., S. 269.

die niemand mag? [...] Gibt es wirklich solche unsichtbaren, aber eben wahrnehmbaren Male auf der Stirn, die einen Menschen vom Umgang mit seinesgleichen ausschließen?²⁹

Ein Gefühl von Pech und Ungeliebtheit verfolgt ihn permanent („...der Schnee, der für andere glatt war, wurde für ihn [Hans-Jörg] rau.“³⁰) und wird zu einer selbsterfüllenden Prophezeiung. Seine Unsicherheit versucht Hans-Jörg u.a. mit Hilfe seiner „Vorliebe für Ausrüstungsgegenstände“³¹ wettzumachen.

Mit seiner Figur wird das Unausprechliche im Text in Verbindung gebracht. Es geht um die ihn quälenden Bilder, deren ontischer Status nicht eindeutig festzulegen ist. Obwohl sie zum ersten Mal im medizinischen Kontext erscheinen, als Hans-Jörg seinem Arzt von peinlichen Beschwerden berichtet, bedeuten sie für ihn etwas anderes als nur Ausgeburten seiner Phantasie oder Anzeichen einer psychischen Krankheit. Trotz der nüchternen ärztlichen Erklärungen besteht der Patient darauf, diese Bilder als Kontaktstellen mit einer anderen Dimension des Seins, mit einer anderen Welt zu deuten:

Er [der Arzt] werde ihn wahrscheinlich für verrückt halten, sagte Hans-Jörg, seine Beschwerden seien gar nicht so leicht zu schildern: Es seien Bilder, er leide an Bildern, ziemlich heftig sogar. Und diese Bilder stiegen in ihm eben in jenen kurzen Ruhephasen des Alltags auf, wenn er [...] unbeschäftigt, müßig herumsitze. Unbeherrschbar und beunruhigend und belastend, er versuche sie schnell wieder wegzuwischen [...].³²

Diese Bilder mit ihrem im Roman nie letztendlich festgelegten Status werden von Hans-Jörg als Belastung empfunden, sie verwirren ihn, sind aufdringlich und scheinen über ihre eigene autonome Macht zu verfügen:

nicht solche unwillkürlich aufsteigenden wollüstigen Motive meine er, die sich wie Fliegen auf einen setzten und gleich auch wieder wegflögen und auch nicht schwer zu deuten seien – ganz andersartige, ihm selbst vollständig undeutbare Bilder, aber von einer Macht, daß sie sich eben nicht verscheuchen ließen, sondern als ernste und bedrückende Botschaften vor ihm stehen blieben und sein Denkvermögen vollständig okkupierten.³³

Von Hans-Jörg werden die Bilder als Botschaften, als Kommunikate begriffen, die sich an ihn richten und sich nicht ignorieren lassen, ihm aber vollkommen unerklärlich bleiben. Auch nicht dekodiert haben sie aber die Macht, ihn zu beeinflussen, zu verwirren, womöglich auch zu bedrohen: „Die Bilder seien stark und flüchtig zugleich: Sie seien der Schrecken seiner ruhigen Momente, später aber erinnere er sich nur schwer an sie, gerade an die schlimmsten nicht.“³⁴

Dem Inhalt nach scheinen sie vollkommen belanglos zu sein, es scheint, dass ihr bloßes Auftreten stärker als ihre Motivik wirkt: „Ich sehe zum Beispiel, nachdem ich gerade

²⁹ Ebd., S. 90.

³⁰ Ebd., S. 202.

³¹ Ebd., S. 158.

³² Ebd., S. 98.

³³ Ebd., S. 98.

³⁴ Ebd., S. 99.

ein Telefonat beendet habe und darüber nachdenken will, eine Hand, die langsam ein weißes Blatt aus einem Notizbuch reißt. Oder ich sehe vor mir einen milchigen Punkt, von dem aus sechs Flugzeuge sternförmig sich entfernen [...]“.³⁵ Der Arzt sucht nach einer logischen organischen oder psychiatrischen Erklärung: „Ihre eigene Welt können Sie nicht verlassen. Sie sind dazu verurteilt, in ihr auszuharren, wir alle sind es, ein Herausgleiten ist nicht möglich – nehmen Sie Drogen? Trinken Sie viel?“³⁶ Diese Deutung wird von Hans-Jörg abgelehnt, auch als Produkte der freien Arbeit seiner eigenen Phantasie will er sie nicht verstehen:

Ihm [Hans-Jörg] sei vollkommen klar, daß diese Bilder nicht aus ihm selbst stammen können. Er sei zu jeder Art Bilderfindung unfähig. Er sei nachgewiesenermaßen, [...], bis zur Stumpfheit phantasie-los. Er könne sich nichts, aber auch gar nichts vorstellen [...]. Er wolle deshalb jetzt seinen Verdacht aussprechen – was halte der Herr Doktor denn von Folgendem: Könnte es nicht sein, daß diese Bilder von außen kämen?³⁷

Diese Überzeugung von der externen Quelle der Bilder ist im Text zentral und für Hans-Jörg die einzige gültige Erklärung; vielleicht besteht er so sehr darauf, weil ihm dies eine akzeptable Erläuterung für seine eigene quälende Andersartigkeit liefern mag. Noch die unwahrscheinlichste äußere Ursache wird als eine Rettung empfunden, daher ist Hans-Jörg bereit ein ganzes Gebäude aufzubauen:

Daß der Geist sich zeitweise aus dem Körper verabschiede und in andere Zusammenhänge anderswo, vielleicht weit weg, eintrete, ein anderes Leben in anderen Verhältnissen führe und bei seiner Rückkehr von Erinnerungen willkürlicher Art besprenkelt sei, wie jemand mit Wassertropfen auf dem Regenmantel in seine Wohnung zurückkehre.³⁸

Es ist hier markant, dass in diesen – in einem sonst realistischen Gesellschaftsroman schwerlich ernst zu nehmenden – Vorstellungen die Möglichkeit enthalten ist, ein anderes Leben zu haben, als ob das eigene Leben nicht genug Freiräume enthielte; es wird von einem alternativen Dasein geträumt, das sich in manchen Wunschprojektionen äußern mag. Die unaussprechbare Sehnsucht manifestiert sich eben in diesen quasi krankhaften Vorstellungen, von außen. Ihre Inhalte scheinen austauschbar zu sein, was bewegt, ist ihr Auftreten als solches, Manifestationen des Unaussprechlichen, das eigentlich bis zum Schluss rätselhaft bleibt:

Was war denn das für eine Erscheinung – eine Betonwand an der rechts und links lappiger Vorhangstoff herunterhing, nicht bis zum Boden reichend und wahrscheinlich kein Fenster verhüllend – aber woher wußte er das nun wieder? Nie im Leben hatte er eine solche Betonwand gesehen und die davor aufsteigende Frau, sehr weißhäutig, mit verwaschenem Hennarot im Haar, mit einem stumm gellenden triumphierenden Gelächter schon überhaupt nicht.³⁹

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 100.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 101.

³⁹ Ebd., S. 114.

Die eigentliche Macht der Bilder kommt erst in dem Augenblick zum Ausdruck, als sie sich anscheinend in der sinnlich erfahrenen Wirklichkeit fortsetzen. Während einer Reise nach Ägypten folgt Hans-Jörg einem sehr jungen Mädchen, beinahe einem Kind, das ihn – wie er glaubt – verführerisch lockt. Die onirische fremde Stadt einer anderen Kultur verstärkt den träumerischen Verlust des Wirklichkeitsgefühls. Hans-Jörg gewinnt die Überzeugung, dass er an die Grenze von diesem anderen, von den Konventionen befreiten Dasein gelangt: „Die Sachen müssen endlich zusammenkommen, die beiden Ebenen müssen endlich zusammenfallen [...]“⁴⁰ Der Wunsch geht nicht in Erfüllung. Das Abenteuer wurde plötzlich gefährlich und brach ab, in Hans-Jörg bleibt aber die Überzeugung, dass er die Chance verpasst hat, der Sache auf den Grund zu gehen.

Ein Gedanke, geradezu eine Hoffnung war ihm dabei noch besonders gegenwärtig: Daß sich das Rätsel der unwillkommenen, in ihre Bedeutungslosigkeit fest verschlossenen Bilder, die ihn in jedem ruhigen Moment verfolgten, lösen würde. Was der Arzt [...] mit kaum verhüllter Verständnislosigkeit zurückgewiesen hatte, das war für ihn inzwischen Gewißheit – daß sich da kurze wahllose Einblicke in ein anderes Leben, in eine andere Welt aufboten als die, in der er sich bewußt bewegte. Und es war ihm nun auch wieder deutlich, wie überzeugt er gewesen war, daß diese beiden Welten, diese beiden Leben, diese verschiedenen Orte, an denen sich sein Bewußtsein zugleich aufhielt – in der einen Welt denkend, planend, sprechend, in der anderen wie betrunken, aus Betäubungen nur sekundenlang erwachend – daß diese beiden Welten zusammenfallen würden, wenn er und das Mädchen ans Ziel gelangt wären. [...] [N]un war er wiedergekommen, dieser einzigartige, aber flüchtige Moment, [...], der Moment des Ineinanderverschmelzens der beiden Schienen, auf denen sein Geist sich lange so unglücklich und gequält gleichzeitig bewegen mußte.⁴¹

Als besonders schmerzhaft wird hier dieses Leben in zwei Dimensionen zugleich empfunden, die Ahnung, dass das selbstverständliche Leben eigentlich nur eine der Möglichkeiten ist. Jeder psychologische Deutungsversuch wird vom Protagonisten entschieden abgelehnt, obwohl es nicht ausgeschlossen ist, dass sich Hans-Jörg dabei irrt und z.B. an Schizophrenie leidet. Die Wahrheit scheint hier von der sinnlich wahrgenommenen Welt durch einen dünnen Vorhang getrennt zu sein, wobei der Eindruck einer kaum erklärlichen und aussprechbaren Verwandtschaft des Seins entsteht.

Die bedrängenden Bilder von einst verkörperten sich in diesem vulgären, feindseligen Brief, dessen Gemeinheit nur eine dünne äußere Schicht bildete. Dahinter schlief die Wahrheit, ein niemals anzuschauendes Wesen, das sich hinter der Vielfalt der flüchtigen Erscheinungen verbarg, sie zugleich aber ernährte und bunt und unabweisbar werden ließ. Dies war ein Augenblick reinen Glücks, wenn man unter Glück die absichtslose Freude verstehen darf, eine von weit her kommende, durch mannigfaltige Hindernisse hin und her geschleuderte Kugel schließlich in das ihr zugedachte Loch hineinflallen zu sehen; [...]. Das Spiel ist aus, das Ziel ist erreicht, eine Notwendigkeit zu Frage und Bewegung besteht nicht mehr.⁴²

Nach seinem ägyptischen Abenteuer, bei dem es eigentlich zu nichts kam, wird Hans-Jörg mit einem darauf Bezug nehmenden Brief erpresst, der aber sein Ziel verfehlt. Statt Angst

⁴⁰ Ebd., S. 122.

⁴¹ Ebd., S. 238–239.

⁴² Ebd., S. 239–240.

zu erzeugen, ist er für den Protagonisten ein Augenblick der Erlösung, ein Beweis dessen, dass sich verschiedene Ebenen der Wirklichkeit doch treffen können und er in seiner Vermutung einer anderen Wirklichkeit, die hinter einem dünnen Vorhang lauert, nicht irrt:

Das Angstmachen gelang nicht. [...] [D]ie grundsätzliche Beruhigung, oder besser, die Ruhe und Stille, die er in sich wußte, hätte es ungestört auch überlebt, wenn da zweifelsfreie Beweise für eine Umarmung des kleinen Mädchens vorgelegt worden wären. Diese grundsätzliche jäh entstandene Ruhe – da war eine seelische Stachelschale aufgeplatzt und hatte einen mahagonipolierten Kern freigelegt – beruhte auf der unversehens entstandenen Einsicht, daß ihm etwas Schlimmes im Leben nie mehr drohen könne, da das Allerschlimmste, dies Leben selbst, bereits eingetreten sei. Dies aber war keine schwarze Einsicht, sondern eine, die ihn, wie er da an seinem Schreibtisch saß, geradezu mit Vergnügen erfüllte. Was als Bilanz niederziehend hätte klingen können, war ja zugleich mit einem immensen Gewinn an Freiheit verbunden.⁴³

Der Brief und seine entschiedene angstlose Reaktion darauf erzeugt einen Zustand, der als „Hochgefühl“,⁴⁴ „Reich der Freiheit“,⁴⁵ „innerlich[e] Erlösung“⁴⁶ bezeichnet wird.

Wichtig sind die Beteuerungen, dass sich das Unheimliche und Unerklärliche nicht auf eine psychische Erscheinung reduzieren lässt, dies kehrt im ganzen Roman immer wieder. Es schimmert die Befürchtung durch, dass der Zugang zu der anderen metaphysischen Dimension des Seins durch psychologische Erklärungen trivialisiert würde. Hans-Jörg scheint auf die Manifestationen des areligiösen Unerklärlichen besonders sensibel zu sein, eines Tages sieht er einen Greis:

Dieser Mann, das fühlte er [Hans-Jörg] jetzt, war ihm gesandt. Er mußte diesen Mann anschauen, und damit ihm nichts entging, war seine Fortbewegung auf ein Mindestmaß gedrosselt. [...] Die Erkenntnis kam ganz undramatisch. Sie war einfach da, mit der ganzen wortlosen Gewalt der Offensichtlichkeit. Hier sah er sich selbst. Dieser alte Mann war er selbst: Nicht in dem Sinn, daß er sich mit ihm verglich, daß er sein Schicksal mit ihm in Beziehung setzte oder daß er den Alten als ein Gleichnis des eigenen Lebens erkannte – nein, wörtlich war das zu verstehen. Er tat einen Blick in die eigene Zukunft und zwei seiner Zustände – als Vierzigjähriger und als Achtzigjähriger – fielen unbegreiflich, aber unabweisbar ineinander. Als ihm das klar wurde, mit einer Gewißheit, die keine Frage zuließ, wie denn so etwas geschehen könne, fuhr das Leben in ihn.⁴⁷

Charakteristisch ist hier das Bedürfnis, die Identität mit dem alten Mann wortwörtlich zu verstehen und nicht symbolisch zu deuten. Diese ausdrückliche Identität soll die nüchterne Selbstsicherheit sprengen und den Menschen mit der existentiellen Unsicherheit konfrontieren. Die Instanz, von welcher der Greis ‚gesandt‘ werden sollte, wird hier nicht identifiziert.

Auch ein Besuch des Erzählers in einem Pflegeheim erzielt eine ähnliche Sprengung der Selbstsicherheit und ist zugleich ein weiterer Versuch, den Gedanken an andere Daseinsdimensionen auszuprobieren:

⁴³ Ebd., S. 243.

⁴⁴ Ebd., S. 245.

⁴⁵ Ebd., S. 247.

⁴⁶ Ebd., S. 281.

⁴⁷ Ebd., S. 304.

Man ist geneigt, die wort- und womöglich auch gedankenarme Art des Seins, die diese Frauen [im Pflegeheim] angenommen hatten, als Verlust zu empfinden – aber vielleicht waren sie in Wahrheit zu einer höheren Form ihres nun jeder Veränderung entzogenen Selbst gelangt? Die Pflegerin wandte sich unvermindert laut an die Zerquälte, die ihr, indem sie wie in ärgerlicher Verwunderung den Kopf hob, einen unendlich fernen Blick schenkte. Hört Gott so unsere Gebete? Das Theorem pessimistischer Intellektueller, daß der Mensch sich stets unverständlich bleibe – hier war es einmal zu erleben. Hier saßen die Frauen mit dem Teddybären in der geheizten Stube und wurden hin und her geschoben, aber ein anderes Jahrtausend hätte sie vielleicht in Tempel gesetzt und in ihnen das stumme schiere Leben verehrt.⁴⁸

Die eventuelle metaphysische Untermauerung dieser Epiphanien im Alltag⁴⁹ wird nie geklärt und bleibt rätselhaft. Da der Protagonist Hans-Jörg als Subjekt der Erkenntnis auch immer wieder diskreditiert wird, ist seine Perspektive nicht unbedingt von der Art, dass der Leser ihr Vertrauen schenken wollte.

Fazit

Die Bilder und Vorstellungen werden von Hans-Jörg entschieden als Manifestationen einer äußeren (nicht genannten) Macht interpretiert. Man könnte sogar wagen, sie im romantischen Sinne zu deuten, wenn man zum Beispiel an die schmale Grenze zwischen dem Psychischen (der psychischen Krankheit) und der Überzeugung von einem beseelten, von geistigen und dämonischen Mächten erfüllten All in romantischen Texten, z.B. in Hoffmanns „Sandmann“, zurückdenkt. Die semantische Offenheit der Romantik und das Konzept der Allverwandtschaft⁵⁰ scheint hier sehr dezent, aber entschieden angesprochen zu werden.

Wollte man die logischen Übergänge im Gedankengang von Hans-Jörg nachvollziehen, müsste man feststellen, dass sie eigentlich fraglich sind, seine Beruhigung und Erlösung nach der Lektüre des Briefes wurden nicht genug erläutert. Die Natur der dubiosen Bilder wird nie erklärt und das Rätsel wird nicht aufgelöst, in ihnen scheint die Kontingenz der Wahrheit in der dargestellten Welt zum Ausdruck gebracht zu werden. Hans-Jörgs Erfahrung bestätigt ihm seine Deutung der Welt, oder genauer diese Deutung, die er gerne wählte, er scheint keine Argumente zu brauchen; für ihn ist seine Deutung der Bilder die Wahrheit, die er anerkennen will und daher anerkennt, was die ganze Situation dem pragmatischen Wahrheitskonzept im Zeichen James' und Rortys⁵¹ nähert. Auf der anderen Seite bleiben die Bilder und vor allem ihre Deutung ein Ausdruck der Sehnsucht nach einer Wahrheit, die nicht pragmatisch ist, sondern extern, nach einem metaphysischen Kern des Lebens, der hier aber auch keine nähere

⁴⁸ Ebd., S. 263.

⁴⁹ Matthew Schmitz schreibt von dem Spirituellen, das sich im Materiellen offenbart, vgl. dazu Matthew Schmitz, Mosebach's Art, in: „First Things: A Monthly Journal of Religion and Public Life“, February 1, 2016, S. 61–62, hier: S. 62.

⁵⁰ Vgl. dazu z.B. Johannes Hirschberger, Geschichte der Philosophie. Bd. 2: Neuzeit und Gegenwart, Frechen o.J., S. 384–388.

⁵¹ Vgl. Michał Paweł Markowski, Pragmatyzm, in: Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, Teorie literatury XX wieku. Podręcznik, Kraków 2006, S. 475–496.

Bestimmung erfährt und nirgendwo eindeutig verankert wird. Die Bilder veranschaulichen auch, wie sehr im Text das Unaussprechliche (obwohl nicht definiert) doch ersehnt wird.

Literatur

- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, Stuttgart 2010.
- Hirschberger, Johannes, *Geschichte der Philosophie*. Bd. 2: Neuzeit und Gegenwart, Frechen o.J.
- Jakubów, Marek, Worunter leidet der Frankfurter Bürger? Leiden und Genuss in dem Roman „Eine lange Nacht“ von Martin Mosebach, in: Grzegorz Jaśkiewicz, Jan Wolski (Hrsg.), *Genuss und Qual. Przyjemność i cierpienie. Aufsätze und Aufzeichnungen*, Rzeszów 2014, Bd. 1, S. 153–164.
- Köhler, Steffen, *Martin Mosebach: der katholische Roman*, Dettelbach 2014.
- Markowski, Michał, Paweł, *Pragmatyzm*, in: Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik, Kraków 2006, S. 475–496.
- Mosebach, Martin, *Was davor geschah*. Roman, München 2010.
- Schmitz, Matthew, Mosebach's Art, in: "First Things: A Monthly Journal of Religion and Public Life", February 1, 2016, S. 61–62.
- Seidel, Max, Der doppelte Mosebach. Eine Skizze zum 65., in: „Sezession“ 73 (August 2016), S. 4–7.
- Spiegel, Hubert, Die Füße im Bett, den Kopf in der Schlinge, in: „Frankfurter Allgemeine. Belletristik“ vom 20.08.2010, URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/martin-mosebach-was-davor-geschah-die-fuesse-im-bett-den-kopf-in-der-schlinge-11014494.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0 [Zugriff am 19.07.2018].
- Tomasello, Michael, *Kulturowe źródła ludzkiego poznawania* [Orig. *The Cultural Origins of Human Cognition*], übers. Joanna Rączaszek, Warszawa 2002.
- Wagner, Hans-Peter, *Repräsentation*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart und Weimar 2004.
- Wittstock, Uwe, *Martin Mosebach, der Meister alter Formen*. URL: <https://www.welt.de/kultur/article928220/Martin-Mosebach-der-Meister-alter-Formen.html> [Zugriff am 19.07.2018].

Gdańsk 2018, Nr. 38

Ewelina Damps

Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny /

Universität Gdańsk, Philologische Fakultät

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.10>

Das Herbarium von Herta Müller. Über das Außersprachliche in der Pflanzenwelt

Zum Ausgangspunkt dieser Analyse wurde die Sprache Herta Müllers gewählt. Die Autorin benutzt in ihrem Werk als literarisches Mittel das Unausgesprochene, Verschwiegene und Außersprachliche. Eine wesentliche Rolle für das Schaffen von Müller spielt die Welt der schweigenden, aber doch mit dem Menschen kommunizierenden Natur. Das Ziel war die Erforschung der im Schaffen der Nobelpreisträgerin häufig vorkommenden Pflanzenmotive (Pflanzen und Pflanzenteile) und die Analyse ihrer Symbolik im politischen und sozialen Kontext in Rumänien und im Arbeitslager in Russland.

Schlüsselwörter: Herta Müller, Nobelpreis, Rumänien, Schweigen, Pflanzensymbolik

The Herbarium of Herta Müller. What is paralinguistic in the world of nature. The point of departure for this text has been constituted by the language used by Herta Müller – i.e. everything which is not articulated, left unsaid, non-verbalized. Crucial for Müller's oeuvre is the world of nature – silent, yet communicating with the man. The aim of this presentation was the research of plant motifs (plants and parts of plants) which most frequently appear in the Nobel list's works, as well as the analysis of their symbolism in the political and social context of Romania and Russian labour camp.

Keywords: Herta Müller, Nobel prize, Romania, silence, symbols of plants

„Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm, [...] wenn wir reden, werden wir lächerlich.“¹

H. Müller, „Herztier“

Herta Müller gehört zu den sprachbewusstesten modernen Autoren. Um ihr Schaffen zu untersuchen und zu verstehen, sollte man vor allem die sozialen, und politischen Kontexte ihrer Lebensgeschichte kennenlernen. Die in einem kleinen Dorf in rumänischem Banat geborene Müller gehörte zur deutschsprachigen Minderheit. Ihre Mutter verbrachte nach dem Zweiten Weltkrieg ein paar Jahre im russischen Lager (Zwangsarbeit), ihr Vater dagegen kämpfte als SS-Soldat. Das Leben auf dem Dorf brachte der jungen Müller bei, was Angst, Gewalt,

¹ Das Motto stammt aus dem Roman „Herztier“ und wurde später zum Titel eines Essays im Band „Der König verneigt sich und tötet“. Vgl. Herta Müller, *Herztier*, Hamburg 1994, S. 7, 252; vgl. auch: Herta Müller, *Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich*, in: dies., *Der König verneigt sich und tötet*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2009, S. 74–105, hier: S. 74.

Gefühllosigkeit, Mangel an elterlicher Liebe, Einsamkeit und Schweigen bedeuten können. Später studierte sie Germanistik und Rumänistik in Temeswar, wo sie auch die zukünftigen Mitglieder der Aktionsgruppe Banat kennenlernte. Seit 1976 arbeitete sie als Übersetzerin in einer Fabrik in Temeswar. Schon damals schrieb sie ihre ersten literarischen Texte. Müller lebte in der Zeit der Diktatur von Nicolai Ceaușescu. Ihre Erlebnisse wurden zu einem der Hauptthemen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit. Als sie 1979 die Zusammenarbeit mit dem Geheimdienst Securitate ablehnte, wurde sie aus der Fabrik entlassen. 1987 emigrierte sie mit ihrer Mutter und ihrem damaligen Mann, Richard Wagner, nach Westberlin. 2009 wurde Herta Müller mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet. Von ihren rumäniendeutschen Landsleuten wird sie als Nestbeschmutzerin bezeichnet.

Im Mittelpunkt ihrer Werke steht die politische Situation in Rumänien nach dem Zweiten Weltkrieg, d.h. Unterdrückung, Ungerechtigkeit sowie Gewalttaten der Machtvertreter. Sowohl ihre Prosawerke als auch Gedichte werden zu einer Art Autotherapie: Das Schreiben versteht die Autorin als einen Prozess der Selbstanalyse. Jedoch konzentriert sich Müller vor allem auf die Sprache und auf die Kommunikation, bzw. auf den Mangel an Kommunikation. Die Autorin selbst äußerte in einem Interview ihr Misstrauen gegenüber der Sprache: „Ich glaube nicht an die Sprache [...] – Also ich misstrauere der Sprache zutiefst, weil ich ihr nicht traue. Und weil ich auch gar nicht weiß, wie man das sagt, was passierte.“²

Paradoxerweise führt dieses Misstrauen zu „Lebensangst und Worthunger“.³ Das, was in der realen Welt nicht gesagt werden konnte, konnte beschrieben werden. Ihr Schreibzwang begann mit dem Schweigen in der Fabrik, meinte Müller, aber schon als Kind musste sie alleine auf der Wiese Kühe hüten oder aber aus Angst vor den Eltern schweigen. Aus dem Misstrauen ergibt sich dagegen auch die Suche nach dem Potenzial der einzelnen Worte, was schrittweise zur Erkenntnis der Sprachen führt.⁴ Müller untersucht einerseits die lokale Sprache des eigenen Dorfes oder die staatliche Sprache des Totalitarismus, andererseits leistet sie Widerstand gegen Realität, Macht, Gewalt. In der Diktatur von Ceaușescu befand sich die Autorin „im Teufelskreis der Wörter, aus dem es kein Entkommen“⁵ gibt. Der literarische Einsatz des Außersprachlichen und des Unausprechlichen ließ Müller auch die rumänische Zensur umgehen.

² <https://www.wieser-verlag.com/buch/ich-glaube-nicht-die-sprache/> [07.09.2018].

³ Der Titel eines Essays von Herta Müller.

⁴ 2004 bekam Herta Müller den Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung. Einer von drei Aspekten der Auszeichnung war:

„Wichtig ist die Rolle der Sprache in Herta Müllers Werken. Sie ist nicht nur virtuos handhabbares Material, sondern auch Spiegel politischer Zustände und menschlicher Verhältnisse. Diese Sprache dient nicht der Versöhnung mit der Vergangenheit, sondern der Aufklärung. Herta Müller will zeigen, dass dem Zerfall staatlicher Macht immer der Sprachverfall vorausgeht. Auf diese Weise kann und sollte man ihre Werke [...] auch als ‚Dokumente einer rigorosen Sprachskepsis‘ lesen.“

Günther Rüther (Hrsg.), Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. an Herta Müller, Weimar, 16. Mai 2004. Dokumentation, Berlin 2009, S. 8.

⁵ Isolde Charím, Im Teufelskreis der Wörter. Wortbilder und Teekesselchen. Über politische Poetikstrategien und poetische Politikstrategien, in: Pia Janke, Teresa Kovacs (Hrsg.), Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller, Wien 2017, S. 209.

Sie stützt sich zugleich auf „die Dichotomie: Sprache der Wörter und Sprache der Bilder“.⁶ Darüber hinaus wird Müllers Schreibstil auch oft als performatives Handeln bezeichnet, das sich durch Ablehnung der Begriffssprache kennzeichnet.⁷ Ihre Sprache verfügt über eine besondere Art Melodie, Klang und Stimme.⁸ Diese Harmonie, die den Stil der Autorin anscheinend schlicht und einfach macht, erreicht die Nobelpreisträgerin durch Wortspiele, Wiederholungen, Visualisierungen, jedoch wird das Wesentliche in der Sprache versteckt und wartet darauf, entziffert zu werden. Müller manifestiert auf diese Weise ihre Kritik gegen jede Art Totalitarismus.

Man beobachtet bei Müller eine Neigung zur poetisch-abstrakten Sprache der Bilder.⁹ Tiere, Pflanzen und Gegenstände werden zu Trägern der Symbole, oft führt die Autorin sogar zur Resymbolisierung der Bilder. Sowohl der Ich-Erzähler ihrer Romane als auch das lyrische Ich in ihren Gedichten nimmt die Welt durch die einzelnen Objekte wahr.

Eine besondere Form des Handelns, die es der Autorin erlaubt, eigene traumatische Erfahrungen zu erkennen, ist das Schweigen. Das Schweigen wird als eine von Herta Müllers vielen Sprachen klassifiziert, irgendwo zwischen dem Deutschen, dem Rumänischen und dem donauschwäbischen Dialekt. Jedes Stocken, jedes Nicht-Sprechen oder jede Leerstelle entlarvt die Mitglieder der Dorfgesellschaft oder die herrschende Macht. Gudrun Lörincz erwähnt zwei Hauptkategorien des Schweigens im Müllers Schaffen: sprachlose Sprache und das intentionale Schweigen, darunter das Nicht-Sprechen-Wollen oder Nicht-Sprechen-Dürfen.¹⁰ Das intentionale Schweigen assoziiert man vor allem mit dem Handeln des Menschen, dagegen steht die sprachlose Sprache auch im Zusammenhang mit der Naturwelt.

Laut Müller ist „das Schweigen keine Pause beim Reden, sondern eine Sache für sich. [...] Je mehr jemand zu schweigen imstande war, um so stärker war seine Präsenz“.¹¹ Im Gegensatz zu den ausgesprochenen Wörtern bleibt im Schweigen alles, was unausgesprochen ist.

Schon als Kind lernte Müller schweigenden Natur ihre Signale abzulesen. Die kindliche Sichtweise erlaubte ihr, die Stimmen der Natur zu begreifen.¹² Das uralte Wissen über

⁶ Raluca Dimian-Hergheligi, „Bis jetzt denke ich vieles nicht in Worten...“ Sprache und Bilder bei Herta Müller und Paul Celan, in: Carmine Chiellino, Natalia Shchyhlevska (Hrsg.), *Bewegte Sprache vom ‚Gastarbeiterdeutsch‘ zum unterkulturellen Schreiben*, Thelem 2014, S. 214.

⁷ Vgl. Isolde Charím, *Im Teufelskreis der Wörter*, S. 210.

⁸ Vgl. Gudrun Lörincz, *Werk und Theorie im Dialog. Grenzüberschreitungen in der Poetologie und Positionierung Herta Müllers*, Berlin 2016, S. 139–140.

⁹ Vgl. Raluca Dimian-Hergheligi, „Bis jetzt denke ich vieles nicht in Worten...“, S. 310.

¹⁰ Vgl. Gudrun Lörincz, *Werk und Theorie im Dialog*, S. 169.

¹¹ Herta Müller, *Der König verneigt sich*, S. 74.

¹² Im Interview mit Angelika Klammer *Mein Vaterland war ein Apfelkern* erklärte Müller, welche Rolle die Natur in ihrem Leben spielte. Als ein kleines Kind stellte sie sich vor, dass die Pflanzen nur während des Tages stumm bleiben. Nach ihrer kindlichen Vorstellung wechselten sie ihren ursprünglichen Ort, indem sie ihre Wurzeln verließen und besuchten andere Pflanzen auf der Wiese. Vgl. Herta Müller, *Moja ojczyzna była pestką jabłka* [Interview mit Herta Müller, geführt von Angelika Klammer, aus dem Deutschen übersetzt von Katarzyna Leszczyńska], *Wołowiec* 2016, S. 10 [Titel des Originals: *Mein Vaterland war ein Apfelkern*]. An einer anderen Stelle schrieb Müller, ihrer Meinung nach wussten die Pflanzen besser, wie man leben sollte. Sie fühlte sich der Welt der Pflanzen nah, trotzdem verstand sie, dass sie zu dieser Welt nicht gehört. Vgl. ebd., S. 72.

die Natur wurde auf dem Dorf von Generation zu Generation weitergegeben, da der Mensch im Einklang mit Natur lebte. Der regelmäßige wiederkehrende Zyklus des Lebens auf dem Dorf gestaltete den Jahreskalender und brachte viel Nutzen mit. Die Natur erzeugt ihre Früchte dank der Symbiose der Erdsäfte mit dem Licht, der Mensch sammelt die Früchte seiner guten oder schlechten Taten. Die scheinbar schweigende Natur hat das Recht, die Menschheit zu belohnen oder zu bestrafen.

Bei Müller werden sowohl Tiere als auch Pflanzen entweder personifiziert oder verdinglicht. Der Anthropomorphismus und die Verdinglichungen erlauben der Natur, in ein sprachloses Gespräch mit dem Menschen einzutreten. Die Natur kommt zu Wort, prophezeit die zukünftigen Ereignisse oder Folgen einer Verhaltensweise, warnt, schützt und hilft den Menschen: Der Blättersaft aus einer nicht präzise beschriebenen Pflanze half dem Opa aus „Herztier“, die Glatze loszuwerden.¹³ Die Linde war sehr beim Gedankensammeln behilflich: Sie blühte immer, wenn der Mensch nachdachte.¹⁴ Die Kirsche symbolisierte dagegen die Fruchtbarkeit der Erde. Häufiger aber stellt Müller die negative Symbolik der Pflanzen dar: Die gleichen Bäume hatten Schatten, vor dem man insbesondere des Nachts in der Stadt Angst bekam, da jemand aus dem Geheimdienst hinter dem Baum stehen konnte. In der Stadt rochen die Pappelblätter nach den Zimmern alter Menschen, was bei der Ich-Erzählerin Assoziationen mit dem Tod auslöste.¹⁵

Den Dorfeinwohnern wird die Fähigkeit der Wahrnehmung der Naturzeichen zugeschrieben. Zu den Dorfgewohnheiten gehörte die Beobachtung der Pflanzen in den Gärten oder in den Parks. Man teilte sie z.B. in solche, die sich selbst treu blieben (Pappel, Birke, Flammenblume, Dahlie) und in solche ein, die zum Staat übertraten (Lebensbaum, Buchsbaum, Tannenbaum, rote Nelke und Gladiole).¹⁶ Lebensbäume und Tannenbäume wurden als Hecken rund um die Staatsgebäude oder privaten Villas der Machtvertreter gepflanzt. Sogar der Tannenbaumzapfen oder die Lebensbaumkapsel sahen wie Urnen im Kleinformat aus, was auf ihre verräterische Kollaboration mit dem Staat hinwies. Aus Gladiolen und Nelken wurden die festlichen Blumensträuße vorbereitet, die staatlichen Feiern verzerrten. Die Gladiolen sahen aus wie „blühende Knüppel und Nelken wie Parteiabzeichen“.¹⁷

Theoretische Problematik der Pflanzenmotive in der Literatur

Das Wissen aus dem Bereich der Botanik basiert in der Literatur entweder auf wissenschaftlichen Kenntnissen oder, was auch öfter vorkommt, auf Allgemeinwissen. In die Beschreibung der Pflanzenwelt fließt meistens die Einstellung der Figuren zur dargestellten Welt ein,

¹³ Vgl. Herta Müller, *Herztier*, S. 51.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 143.

¹⁵ Vgl. dies., *Der König verneigt sich*, S. 76.

¹⁶ Vgl. dies., *Moja ojczyzna była pestką jabłka*, S. 56.

¹⁷ Dies., *Der König verneigt sich*, S. 93.

genauer gesagt die emotionale Reaktion der Figur auf die Pflanzenelemente.¹⁸ Diese Emotionen wirken sich auf andere Elemente der dargestellten Welt andere Ebenen des Werkes aus.

Laut Andrzej Stoff lassen sich die in der Literatur vorkommenden Pflanzenmotive in drei Hauptkategorien einteilen: Pflanzenexemplare, Pflanzenteile und Pflanzengruppen. Am häufigsten erscheinen Pflanzenexemplare. Auf der literarischen Ebene können die Pflanzen unterschiedliche Assoziationen hervorrufen, je nach der literarischen Epoche oder Absicht des Autors. Zum Ablesen der Verknüpfungen zwischen literarischer Auffassung und der Rolle der konkreten Pflanze in der Naturwelt wäre das Grundwissen aus dem Bereich der Botanik notwendig. Bei Pflanzenteilen (z.B. Blätter oder Kerne) werden die Pflanzen eher ‚dekonkretisiert‘, nur gewählte Eigenschaften oder Funktionen der Pflanzenteile dienen als Zeichen, bzw. Träger der Information. Es ist auch möglich, dass bestimmte Merkmale der Pflanzenteile auf das ganze Objekt verschoben werden. Bei Pflanzengruppen hat man meistens mit Beschreibung einer Landschaft zu tun, die mit Gefühlen der Figuren konfrontiert wird. Die emotionalen und ästhetischen Aspekte der dargestellten Landschaft hängen von der Konstruktion des ausgewählten Landschaftsbildes ab und stammen vom Beobachter.¹⁹

Im Schaffen von Herta Müller könnte man auf alle drei Kategorien von Pflanzenmotiven hinweisen, wobei nur einige Beispiele in diesem Beitrag genannt werden, die sich als Manifestationen des Außersprachlichen und Unausprechlichen verstehen lassen. Laut Müller definieren die Pflanzen die Orte, es ist nicht ohne Bedeutung, was und wo wächst. Die Landschaft erlaubt, die dort wohnenden Menschen zu charakterisiere.²⁰ Das blühende „Panoptikum der Sterbearten“²¹ begleitete Müller von Kindheit an. „Es ist ein verstörendes Memento mori [...] Dort gesellt sich der Tod sichtbar den Lebenden zu.“²²

Tödliche versus rettende Natur bei Herta Müller

Dahlie

Zusammen mit der Pappel wurde die Dahlie denjenigen gewidmet, die an niemandem und an nichts Rückhalt hatten. Nach jedem Verhör erklärte die Dahlie der Ich-Erzählerin, dass dies nur eine Dienstpflicht des Befragers der Securitate war und dass die Ich-Erzählerin zur Menge der Staatsopfer gehörte. Auf diese Weise wurde für sie das Verhör zu einer Alltäglichkeit, jedoch versteckt sich darunter auch eine Akzeptanz der Folgen, sei es das Gefängnis oder sogar der Tod.²³

¹⁸ Vgl. Andrzej Stoff, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, in: Anna Martuszevska (Hrsg.), *Literacka symbolika roślin*, Gdańsk 1997, S. 9–22, hier: S. 15.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 10–15.

²⁰ Vgl. Herta Müller, *Moja ojczyzna była pestką jabłka*, S. 205.

²¹ Dies., *Der König verneigt sich*, S. 76.

²² Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. an Herta Müller, S. 19.

²³ Vgl. Herta Müller, *Der König verneigt sich*, S. 77–78.

Wassermelone

Rumänien gehört zu einem der wichtigsten europäischen Produzenten von Wassermelonen. Die im Grunde genommen positiv besetzte Frucht bezeichnet die Autorin als einen Schweigekopf²⁴, dem „das Gesicht aus grellem Fleisch nach innen wächst“.²⁵ Es wundert sie, wie ein Stängel eine so schwere Frucht tragen kann. Aus diesem Gedanken ergibt sich die Anspielung auf den biblischen Spruch „Ein jeder trage des anderen Last“.²⁶ Darunter lässt sich verstehen, dass die Furcht der Rumänen der Wassermelone anvertraut wurde. Angst verschwindet im Fruchtfleisch. Die gleiche Anspielung bezieht sich auch auf das Herz der Jungfrau Maria: Das kleine Mädchen beobachtete eine kleine Statue von Maria in der Dorfkirche mit ihrem auf dem Kleid gemalten Herzen, das wie eine halbierte Wassermelone aussah. Der schweigenden Statue schütteten die Dorfeinwohner ihr Herz aus.²⁷ Zu Wort kommt die Melone erst angesichts des Todes im Gedicht „no. 503“ („sobald ich die Melone aufschneide“)²⁸: Das Herz des Hauses bewohnt hier ein zwergenhafter Mann, der mit einem Geborgenheitsgefühl in der Melone schläft. Das Messer ist ein Werkzeug, das den Melonenbewohner töten kann. Als Wächter der Melone verrät er das Geheimnis des Todes und gibt dem Messerinhaber Ratschläge: Das Unsagbare sollte nämlich vor der Welt drinnen in der Melone verheimlicht werden.

Müller assoziiert in „Herztier“ daneben die Holzmelonen mit dem Staat und seinen Bürgern. Diese wurden aus Holzabfällen produziert und dienten angeblich der Verzierung. In „Herztier“ schreibt Müller:

Georg war für drei Jahre als Lehrer zugeteilt in eine Industriestadt, in der alle Holzmelonen machten. Die Holzmelonen hießen holzverarbeitende Industrie. [...] Die Arbeiter stehlen Holzabfälle und machen daraus Parkett, hatte Georg zu Edgar gesagt. Wer nicht stiehlt, wird in der Fabrik nicht ernstgenommen. Darum können sie, wenn schon in der ganzen Wohnung Parkettfußböden sind, nicht aufhören zu stehlen und Parkett zu legen. Die legen es die Wände hoch bis zur Decke.[...] Hier haben die Leute Holzmehl im Haar und in den Augenbrauen, schrieb Georg. Mit dem Wort im Mund soviel treten wie mit den Füßen im Gras, dachte ich mir.²⁹

Das Zitat weist auf die Einstellung vieler Rumänen hin: Armut bewegte die Bürger zum Diebstahl, der langsam zur täglichen Gewohnheit wurde. Die Autorin meinte, viele von den Rumänen waren aus Holz, das Holzmehl kennzeichnete sie mit Unterwürfigkeit, Grobheit und einer ambivalenten bzw. passiven Stellung zu Ceaușescus Regime. Sogar die Kinder bauten Pistolen und Gewehre aus Holz und meinten, sie werden in Zukunft Polizisten und Offiziere.³⁰

²⁴ Vgl. ebd., S. 81.

²⁵ Ebd. Es betraf auch die Kürbisse.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd., S. 84–85.

²⁸ Herta Müller, No. 503 (sobald ich die Melone aufschneide), URL: Vgl. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/no-503-sobald-ich-die-melone-aufschneide-2994> [Zugriff am 07.09.2018].

²⁹ Herta Müller, Herztier, S. 98.

³⁰ Ebd., S. 101.

Nuss

Eine der Hauptfiguren im Roman „Herztier“, Tereza, leidet an Krebs, unter ihrem Arm wächst ein Tumor, den die Ich-Erzählerin als Nuss³¹ bezeichnet. Tereza vermeidet das Thema. Nach angeblicher ärztlicher Behandlung wurde Tereza mitgeteilt, dass sie erst dann operiert werden darf, wenn der Tumor grösser sein würde. An dieser Stelle kritisiert Müller das Unwissen der Ärzte im damaligen Rumänien. Das Thema der Nuss kehrt aber in den Gesprächen zwischen der Ich-Erzählerin und Tereza, die intentional schweigt (d.h. sie will nicht sprechen), wieder. Ihre Nuss schrie. Tereza verschwieg die eigene Krankheit, genauso wie sie ihre Zusammenarbeit mit dem Geheimdienst Securitate vor der Ich-Erzählerin verheimlichte.

In der Antike wurde der Nussbaum dem Jupiter gewidmet. Plinius der Ältere meinte, dass der Schatten des Nussbaums schwül und schädlich sowohl für den Menschen als auch für andere Pflanzen sei. Laut Isidor von Sevilla verfügt die Nussfrucht über so eine große Macht, dass sie das ganze Grün um sich herum vernichten kann.³²

Entsprechend warf Terezas Nuss einen Schatten auf ihren ganzen Körper, aber auch auf das Leben ihrer Nächsten. Tereza blieb stumm bei dem Schrei der Nuss und starb jung. Ihre Nuss ist gleichzusetzen mit der Securitate-Kooperation und gilt als Symbol der Destruktion des Lebens.

Gras

Das im Schaffen von Müller überall präsente Gras grünt und schweigt. Da es eine gewöhnliche Pflanze ist, bleibt sie oft unbemerkt. Erstens diente das Gras als Nahrungsmittel für Tiere („Niederungen“). Ihr Wachstum und Vertrocknen spiegelte sich im menschlichen Leben wider und symbolisierte dessen Vergänglichkeit. Genau wie das Gras verwandelt sich der Mensch in Asche, deshalb wird es auch als Symbol für Angst und Geringfügigkeit verstanden.³³ Im Grunde genommen ist das Gras nur eine dünne Fläche, die den Menschen von der Erde abgrenzt und vor dem Tod schützt. Das Gras bei Müller enthielt viele Geheimnisse der Menschen: die Einsamkeit des Kühe hütenden Kindes („Niederungen“), den Schweiß und die Mühe der Bauernarbeit („Niederungen“) oder den Atem der Liebenden, die hinter der Fabrik Geschlechtsverkehr ausüben („Herztier“). Das Gras gehört hauptsächlich dem Dorf (im Gegensatz zum Asphalt), diese Zugehörigkeit verlangt eine Ordnung auch im Falle des Todes:

³¹ Zur Etymologie des Wortes erklärt Müller im Interview mit Angelika Klemmer, dass das Wort Muttermal auf Rumänisch das gleiche was eine kleine Nuss bedeutet, mag sein, dass die Assoziation des Tumors mit der Nuss aus Rumänischem stammt.

Vgl. Herta Müller, *Moja ojczyzna była pestką jabłka*, S. 78.

³² Vgl. Stanisław Kobielski, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006, S. 157.

³³ Vgl. Ebd., S. 205.

Der Vater hing noch im Krieg, lebte vom Singen und Schießen im Gras. Lieben musste er nicht. Das Gras hätte ihn behalten sollen. Denn als er zu Hause den Dorfhimmel sah, wuchs wieder ein Bauer in seinem Hemd und fing wieder sein Handwerk an.³⁴

Das hohe Gras kollaborierte dagegen im gewissen Sinne mit den Regierenden, indem es die Gewalttaten der Machtvertreter u.a. auf dem Friedhof in Temeswar versteckte, wo man nur die Umrisse der einzelnen Gräber entdecken konnte.³⁵

Apfelbaum

In der Literatur ist der Apfel ein weit gefasstes Symbol. Selbst das lateinische Wort *malum* bedeutet sowohl den Apfel als auch das Böse, was mit der Interpretation des mittelalterlichen Motivs in *malum et in bonum* übereinstimmt. Einerseits symbolisierte der Apfel die Fruchtbarkeit und gute Ernte, andererseits – das Böse (z.B. der goldene Apfel für die Schönste als Ursache des Trojanischer Krieges).³⁶

Die negative Symbolik des Apfelbaumes und seiner Früchte stellt auch Herta Müller im Roman „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“ dar. Auf dem Dorf hinter der Kirche wuchs nämlich ein selbstvernichtender Apfelbaum, der seine eigenen Früchte fraß. Aus den Dorfeinwohnern wurde ‚die Kommission der Sommernacht‘ berufen, die zum Ziel hatte, den Apfelbaum in der Nacht zu beobachten. Laut Aussagen der Kommissionsmitglieder machte der Apfelbaum sein Maul in der Nacht auf und fraß sechs seiner eigenen Früchte. Drei Tage später besuchte der Bischof in eigener Person das Dorf. Er meinte, Gott selbst habe ihm verraten, dass ein Teufel im Apfelbaum wohne, deshalb wurde der Baum von den Bauern verbrannt, als ob er in der Hölle schmoren sollte.³⁷

Der Apfelbaum enthüllt die Beschränktheit der Dorfgesellschaft, ihren Aberglauben, ihren blinden Glauben an fremde Vorstellungen sowie ihre Unterwürfigkeit gegenüber der Kirche. Die Bibel wurde hier als die oberste Instanz außer Kraft gesetzt. Derartige Maßnahmen dienten der Kirche, ihre Autorität zu behalten: Die Kanzel schien den Bauern nämlich höher als normalerweise zu hängen.³⁸

Mohn

In dem aus der Perspektive des Kindes geschriebenen Roman „Niederungen“ hatte man den kleinen Kindern Mohnkörner gegeben, damit sie schlafen konnten, während ihre Eltern

³⁴ Herta Müller, *Herztier*, S. 42.

³⁵ Vgl. dies., *Moja ojczyzna była pestką jabłka*, S. 150–151.

³⁶ Vgl. Beata Cieszyńska, *Drzewo żywota – owoc poznania. Z zagadnień staropolskiej symboliki owocu*, in: Anna Martuszevska (Hrsg.), *Literacka symbolika roślin*, S. 55.

³⁷ Vgl. Herta Müller, *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, Frankfurt a. M. 2009, S. 32–36.

³⁸ Ebd.

auf dem Feld arbeiteten.³⁹ Manchmal wurden die Mohnkörner mit Krähenexkrementen versetzt. Jedoch könnte eine Überdosis der beiden Spezifika, insbesondere bei Kindern, zum Tod während des Schlafes führen.⁴⁰ Die Ich-Erzählerin assoziiert den Mohn mit dem ewigen Schlaf, deshalb wollte sie während des Tages nicht schlafen. Obwohl sie oft an den Tod dachte und sich auf ihn vorbereitete, entschied sie sich, nicht als Mohnopfer zu sterben. Der ‚Mohnschlaf‘ war eine Folge des Unwissens und geistiger Beschränktheit der Bauern. Nicht immer waren die Einwohner des Dorfes imstande, die Signale der Natur richtig zu deuten – der Mohngeruch warnte vor seiner Wirkung, er roch nämlich nach dem Tod, so die Ich-Erzählerin.⁴¹

Milchdistel und Pflaumen

Die Milchdistel wurde schon im Mittelalter als die Judenblume bezeichnet, da damals die Juden angewiesen wurden, gelbe Zeichen zu tragen. In der jüdischen Tradition wurde die Milchdistel als Zutat eines sauren Salats verwendet, im Mittelalter wurde diese Wiesenpflanze mit der Passion von Jesu Christi assoziiert, angeblich wegen ihres sauren Geschmacks, was mit Leid und Trauer verglichen wurde.⁴²

Der Vater der Ich-Erzählerin in „Niederungen“ und „Herztier“, der als SS-Soldat in dem Zweiten Weltkrieg kämpfte, blieb auch nach dem Krieg dem Nationalsozialismus und dem Judenhass treu. Als er vom Krieg zurückkehrte, sang er die Lieder für den Führer und hackte immer Milchdistel ab, da sie, seiner Meinung nach, die dümmste Pflanze war. Der Schaden, den er der Natur beibrachte, entlarvte seinen verheimlichten Judenhass und seine Judenvernichtungsgedanken.⁴³

Mit seinen Kriegskameraden trank der Vater oft Pflaumenwodka. Dabei wurden wieder Kriegslieder für den Führer gesungen. ‚Pflaumenfresser‘ war in Rumänien seinerzeit auch ein Schimpfname für Ceaușescu.

Die Wächter pflückten sich die Taschen voll mit grünen Pflaumen. Sie pflückten schnell, füllten sich die Beutel in die Jacken. Sie wollten nur einmal pflücken und lange davon essen. Wenn ihre Jackentaschen voll waren, entfernten sie sich schnell von diesen Bäumen. Denn Pflaumenfresser war ein Schimpfwort. Emporkömmlinge, Selbstverleugner, aus dem Nichts gekrochene Gewissenlose und über Leichen gehende Gestalten nannte man so. Auch den Diktator nannte man Pflaumenfresser.⁴⁴

Sowohl der Wodka als auch grüne, unreife Pflaumen betäubten die Rumänen, machten sie den Machtvertretern unterwürfig, brachten sie dem Tod näher, denn laut alten Regeln sollte man keine unreifen Früchte essen. Armut und Angst brachten die Rumänen dazu bei, sich

³⁹ Kobieliu bestätigt die Anwendung von Mohn. Früher wurde der zerkochte Mohn den Kindern zum Lutschen gegeben, um sie zu beruhigen. Vgl. Stanisław Kobieliu, *Florarium christianum*, S. 129.

⁴⁰ Vgl. Herta Müller, *Niederungen*, Berlin 1988, S. 84.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 89–90.

⁴² Vgl. Stanisław Kobieliu, *Florarium christianum*, S. 142–143.

⁴³ Herta Müller, *Herztier*, S. 143.

⁴⁴ Ebd., S. 59.

dem Totalitarismus zu unterstellen: „Ich sah den Schaum an ihren Zähnen und dachte mir: Grüne Pflaumen soll man nicht essen, der Stein ist noch weich, und man beißt auf den Tod.“⁴⁵

Distel

Schon in den biblischen Parabeln wuchs die Distel auf dem unfruchtbaren Boden, meistens wurde sie mit kargem Grund und sogar mit Bodenzerstörung und mit einem Verfall der Gesellschaft assoziiert. Die Distel war ein Synonym für Sünde, Trauer und Tod. In der germanischen Tradition bezeichnete man sie wegen ihrer Blumen als Eseldistel, d.h. Futter für anspruchslose Esel.⁴⁶

Die Distel bewohnte viele Wiesen in Müllers Heimat und wurde von den Rumänen für Suppe gesammelt, was auf den oben genannten Verfall der Gesellschaft hinweisen würde. Der bei den Machtvertretern einsetzende Zerfallsprozess wurde auf die niedrigeren Schichten der Gesellschaft übertragen.

Meldekraut

Im Roman „Der Atemschaukel“ beschreibt Müller das Leben von Oskar Pastior und die Zeit, die er im russischen Lager verbrachte. Der chronische Hunger galt im Roman als der überzeugendste, aber nicht immer der beste Berater. Die tägliche Brotration bewegte die Gefangenen dazu, nach alternativen Ernährungsmöglichkeiten zu suchen. Zu einer der hochgeschätzten, oft zubereiteten Pflanzen gehörte das Meldekraut, das unauffällig auf den russischen Wiesen wuchs.

Schon im März hatten die Frauen vom Dorf herausgefunden, dass das Unkraut mit den gezackten Blättern LOBODÄ heißt. Dass man es im Frühjahr auch zu Hause gegessen hat wie wilden Spinat, dass es MELDEKRAUT heißt.⁴⁷

Obwohl die Etymologie des Wortes Meldekraut auf das Verben „melden“ (was man im Lager sofort mit dem Appell in Verbindung brachte) hinweisen würde, löste es bei den Gefangenen keine pejorativen Konnotationen aus. Man wartete eher ungeduldig bis der Appell zu Ende war, um das Nachappellkraut zu kochen.

Der Name MELDEKRAUT ist ein starkes Stück und besagt überhaupt nichts. MELDE war für uns ein Wort ohne Beiklang, ein Wort, das uns in Ruhe ließ. Es hieß ja nicht MELDE DICH, es war kein Appellkraut, sondern ein Wegrandwort.⁴⁸

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Stanisław Kobielski, *Florarium christianum*, S. 161–163.

⁴⁷ Herta Müller, *Atemschaukel*, München 2009, S. 23.

⁴⁸ Ebd., S. 26.

Die Gefangenen hatten zwei Kochrezepte für das Meldekraut, und sie ‚genossen selbst die Lektüre‘ jedes Kochrezeptes als Ersatzmittel für das Essen selbst: Als ob man den Hungerengel betrügen möchte

Die Meldekrautblätter kann man, gesalzen natürlich, roh, essen, wie Feldsalat. Den wilden Dill fein zerrupfen und draufstreuen. Oder ganze Meldekrautstiele in Salzwasser kochen. Mit dem Löffel aus dem Wasser gefischt, ergeben sie einen berauschenden Falschen Spinat. Die Brühe trinkt man dazu, entweder als klare Suppe oder als grünen Tee.⁴⁹

Man beobachtete dieses Leben rettende Unkraut in jeder Jahreszeit, insbesondere wie sich seine Farbe von Rosa zu Indigo⁵⁰ änderte. Ab Frühherbst, konnte man das Meldekraut nicht mehr essen, und ab dem Moment diente diese Pflanze nicht mehr den Gefangenen oder dem Hunger, sondern dem Hungerengel⁵¹:

Ab Frühherbst [...] schmückte sich das Meldekraut jeden Tag stärker, bis es erfror. Giftschöne Farben waren das, die im Augapfel stachen. Die Rispen, unzählige Reihen aus roten Halsketten, jeder Wegrand schmückte den Hungerengel.⁵²

Einerseits rettete das Meldekraut das Leben der Inhaftierten, andererseits kollaborierte es mit den Schindern. Den Gefangenen gab es Hoffnung auf das Überleben, den Lagerfunktionären – ein Versprechen, dass die Stärksten ihre Arbeit im Lager weiter leisten werden.

Zusammenfassung

Das Herbarium von Herta Müller hat eine Ordnung und legt eine Hierarchie der Pflanzen fest. Auf diese Weise deckt es die Machtstrukturen und das Regime, das Leben im Lager sowie die Dorfordnung auf. Einige Pflanzen spielen eine ambivalente Rolle, die erst durch eine anstrengende Beobachtung der Naturwelt enthüllt wird.

Die Kraft des Unaussprechlichen und des Außersprachlichen manifestiert sich hier im Schweigen der Pflanzen. Die Pflanzen wirken nämlich trotz ihres Stillstands und ihrer Stummheit und diese Wirkung verursacht an manchen Stellen das Schweigen der Menschen. Die Ich-Erzählerin in „Herztier“ meinte, ihr Mund wurde zu einer reifen Erbsenschote.⁵³ Sie schwieg beim Reden: „Und ich spürte beim Reden, dass mir etwas wie ein Kirschkern auf der Zunge liegen blieb. Die Wahrheit wartete auf die gezählten Menschen und den Finger auf meiner eigenen Wange.“⁵⁴

Dieses Panoptikum des Todes scheint zu sagen: „Man muss nicht reden, um da zu sein.“⁵⁵

⁴⁹ Ebd., S. 23–24.

⁵⁰ Ebd., S. 24.

⁵¹ Ebd., S. 25.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Herta Müller, *Herztier*, S. 84.

⁵⁴ Ebd., S. 44.

⁵⁵ Dies., *Der König verneigt sich*, S. 82.

Literatur

- Charım, Isolde, Im Teufelskreis der Wörter. Wortbilder und Teekesselchen. Über politische Poetikstrategien und poetische Politikstrategien, in: Pia Janke und Teresa Kovacs (Hrsg.), Schreiben als Widerstand. Elfriede Jelinek & Herta Müller, Wien 2017.
- Cieszyńska, Beata, Drzewo żywota – owoc poznania. Z zagadnień staropolskiej symboliki owocu, in: Anna Martuszevska (Hrsg.), Literacka symbolika roślin, Gdańsk 1997.
- Dimian-Herghelegiu, Raluca „Bis jetzt denke ich vieles nicht in Worten...” Sprache und Bilder bei Herta Müller und Paul Celan, in: Carmine Chiellino, Natalia Shchyhlevska (Hrsg.), Bewegte Sprache vom „Gastarbeiterdeutsch“ zum unterkulturellen Schreiben, Thelem 2014.
- Kobieliński, Stanisław, Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze, Kraków 2006.
- Lörincz, Gudrun, Werk und Theorie im Dialog. Grenzüberschreitungen in der Poetologie und Positionierung Herta Müllers, Berlin 2016.
- Müller, Herta, Niederungen, Berlin 1988.
- Müller, Herta, Hertzter, Hamburg 1994.
- Müller, Herta, Atemschaukel, München 2009.
- Müller, Herta, Der König verneigt sich und tötet, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2009.
- Müller, Herta, Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt, Frankfurt a.M. 2009.
- Müller, Herta, Moja ojczyzna była pestką jabłka [Interview mit Herta Müller, geführt von Angelika Klammer, aus dem Deutschen übersetzt von Katarzyna Leszczyńska], Wołowiec 2016.
- Müller Herta, No. 503 (sobald ich die Melone aufschneide), URL: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/no-503-sobald-ich-die-melone-aufschneide-2994>.
- Rüther, Günther (Hrsg.), Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. an Herta Müller, Weimar, 16. Mai 2004. Dokumentation, Berlin 2009.
- Stoff, Andrzej, Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich, in: Anna Martuszevska (Hrsg.), Literacka symbolika roślin, Gdańsk 1997, S. 9–22. URL: <https://www.wieser-verlag.com/buch/ich-glaube-nicht-die-sprache/>

Gdańsk 2018, Nr. 38

Anne D. Peiter

Universität von La Réunion, Frankreich

<https://doi.org/10.26881/sgg.2018.38.11>

Radioaktivität, Wahrnehmbarkeitsgrenzen und das Unaussprechliche. Überlegungen zu epistemologischen Darstellungsproblemen in deutschen und US-amerikanischen Science-Fiction-Texten

Ausgehend von Science-Fiktion-Texten aus Westdeutschland und den USA beschäftigt sich der Beitrag mit den Konsequenzen der fehlenden Wahrnehmbarkeit der Radioaktivität für die Imagination von *mainstream*-Texten. Gemeinhin wurde der epistemologische Bruch abgewehrt und literarisch an der Zurückgewinnung der Sinneswahrnehmungen gearbeitet. Die politische Bedeutung dieser Tendenz bestand in der Beruhigung von Ängsten, mit deren Hilfe man sonst des ‚prometheischen Gefälles‘ (Günther Anders) zwischen dem technisch Möglichen und der Phantasie hätte inne werden können.

Schlüsselwörter: Radioaktivität, Atomkrieg, literarische Katastrophendarstellung, Geschichte der Sinneswahrnehmungen

The Limits of Perceiving versus the Unspeakable. Envisioning Radiation in German and American Science Fiction Texts.

Based on science-fiction texts from West Germany and the USA, the article deals with the consequences of the lack of perceptibility of radioactivity in the imagination of mainstream texts. In general, the epistemological break has been negated. Literary texts have tried to recover sensory perceptions. The political significance of this tendency has been the reassurance of fears that otherwise would have been inherent in the ‘Promethean gap’ (Günther Anders) between what is technically possible and imagination.

Keywords: radioactivity, nuclear war, representation of catastrophes in literature, history of sensory perception

Sprache und Sinneswahrnehmungen im Kontext militärtechnischer Neuerungen

Die Atomenergie ist hinreichend stark mit unserem Alltag verknüpft, um die Gefährlichkeit radioaktiver Strahlung zu einem Gemeinplatz zu machen. Doch haben die verschiedenen Katastrophen im zivilen Bereich sowie der militärische Einsatz der beiden Bomben über Hiroshima und Nagasaki wirklich das in Gang gesetzt, was Günther Anders als die Überbrückung des ‚prometheischen Gefälles‘ zwischen technischer Machbarkeit und Vorstellungskraft bezeichnet hat? Bleibt die Strahlung nicht doch etwas, was kaum sag- und mithin nur unter Anstrengung vorstellbar ist?

Die fehlende, sinnliche Wahrnehmbarkeit radioaktiver Strahlung hat einen epistemologischen Bruch hervorgebracht, in den gerade die Science-Fiction-Literatur, so könnte man

meinen, hätte vorstoßen müssen, ist ihre ureigenste Domäne doch der Umgang mit Welten, die so nicht existieren und doch in den Raum des Sagbaren hineingeholt werden können. Der Blick auf US-amerikanische und westdeutsche Texte dieses Genres aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt jedoch eine Tendenz, die sich mit dem genre-bedingten Erwartungshorizont sowie der Weigerung vieler LeserInnen erklären lässt, Texte zu akzeptieren, die die Angst vor einem Atomkrieg bis zu seinem möglichen Ende zu entwickeln versuchen: dass nämlich ein ‚Dritter Weltkrieg‘ zu einem planetarischen Sterben führen würde und die Zerstörung wirklich und wahrhaftig unsagbar schrecklich, da total wäre. Die Verharmlosung, der ein Großteil der mit Atomkriegsphantasien beschäftigten Science-Fiction-AutorInnen zuarbeitet, hat offenbar zweierlei Gründe: Erstens psychologische – die Idee des Untergangs der gesamten Mensch- und Tierheit wird abgewehrt – und zweitens ökonomische: Die eigenen Bücher sollen verkaufbar bleiben. Nicht alles also darf gesagt werden. Die Unsagbarkeit der Folgen, die der militärische Einsatz von Radioaktivität hätte, ist demnach nicht nur epistemologisch bedingt, sondern spiegelt auch die Tatsache wieder, dass ein breites Segment des Genres Science-Fiction *mainstream*-Literatur ist.

Wenn im Folgenden das Problem des Unaussprechlichen anhand einiger ausgewählter Texte über radioaktive Strahlung und anhand ihrer, der Strahlung, Repräsentation untersucht werden soll, dann mit dem Ziel, einige kritische Ausnahmetexte hervorzuheben und so doch zu so etwas wie einer ‚Sagbarkeit‘ dessen zu finden, was weder mit dem Gesichts- noch mit dem Hörsinn, weder mit dem Tast- noch mit dem Geschmackssinn und auch nicht mit dem des Geruches erfasst werden kann.

Sprachliche Paradoxien

Festzuhalten ist zunächst das Folgende: Wenn die Literatur sich daran machte, die Wahrnehmbarkeitsgrenzen zu überspringen, die für die Radioaktivität kennzeichnend sind, und durch die Schaffung neuer Welten die neue Gefahr in den Raum einer gewissermaßen ‚alten‘ Sprache zurückzuholen, dann drohte sie – die Sprache – zugleich, ihr kritisches Potential zu verlieren. Beispielgebend für Science-Fiction-Texte wurden Berichte von Atomphysikern, die bei so genannten ‚Tests‘ wirklich mit dabei gewesen waren und den Umgang mit warnenden Apparaten hatten einüben können. So berichtet etwa Bradley von der Hörbarmachung der Radioaktivität durch Geigerzähler.

At a thousand feet lower there was a considerable increase in the dosage. Starting down a leg we would get just the usual irregular click – click, click – click of ‘background’ over our Geiger earphones. Then suddenly there would be a burst of clicks, *acrescendo*, merging into the high-toned screaming of increasing radioactivity.¹

Literarisch gesehen war die Aufgabe, das Neue der Gefahr benennbar zu machen, ebenso wichtig wie schwierig. In Günter Eichs Hörspiel *Träume* (Erstsending 1951) werden Termiten imaginiert, die als atomartige Strahlungen das Innere von Häusern und Menschen

¹ David Bradley, *No Place to Hide*, Boston 1948, S. 95.

zersetzen, zugleich aber durch die Hörbarkeit ihres Nagens die sinnliche Zugänglichkeit der Gefahr verbürgen. So heißt es in einer Diskussion zwischen der Figur der Mutter, die von der Gefahr des Weltuntergangs nichts wissen will, und ihrer Tochter, die die Realität der Gefahr längst wahrgenommen hat, jedoch alle Geräusche stets auf den Fahrstuhl des Hochhauses schieben möchte:

MUTTER Das ist aber wirklich ein merkwürdiger Lift.

TOCHTER Wieso merkwürdig?

MUTTER Ich meine, das Geräusch ist merkwürdig.

Pause. Man hört das Geräusch wie vorher.²

Die wesentliche Ambivalenz dieser Textpassage fällt ins Auge: Auf der einen Seite erweist sich die Mutter trotz ihrer anfänglichen Taubheit gegenüber der Gefahr als wissbegierig und lernbereit. Sie könnte also, wenn es ihr denn gestattet würde, zur Sagbarkeit der Gefahr vorstoßen. Auf der anderen Seite lässt sie sich schon kurze Zeit später von der Monotonie eines anderen Geräusches einlullen: Das Radio erweist sich als Beruhigungsapparatur ersten Ranges. So fällt die Figur aus ihrer Wachheit zurück – und stirbt als erstes Opfer einer tödlichen Müdigkeit, wie sie in der Tat von realen Strahlenkranken her bekannt ist. Was heißt das nun aber in Bezug auf die Wahrnehmbar- und Benennbarkeit der Radioaktivität? Die folgende These ist denkbar: Wenn die Benennbarkeit der Gefahr – hier ihre Hörbarkeit – das ganze Ausmaß der Gefahr verdeckte, die im Falle eines atomaren Schlagabtauschs zwischen den beiden Supermächten des Kalten Krieges zu befürchten stand, dann ging der Aspekt des Unaussprechlichen eben doch verloren, der für eine angemessene Darstellung der Strahlen gleichfalls unabdingbar gewesen wäre.

Eine systematische Untersuchung von westdeutschen und US-amerikanischen Atomkriegsphantasien aus den Jahren zwischen 1945 und 1970 zeigt, dass die Sprache gegenüber dem Unaussprechlichen gemeinhin die Oberhand gewann und sie selbst damit jede erkenntnistiftende Funktion verlor. Texte dieses Genres sind zumeist unkritisch auf den Versuch konzentriert, Wahrnehmbarkeitsmethoden zu präsentieren, die das Zugeständnis, nach der berühmten ‚Sprachkrise‘ aus der Zeit der Jahrhundertwende um 1900 habe die Atomphysik eine neue, dieses Mal ‚atomare‘ Sprachkrise herbeigeführt, als Panikmache und Übertreibung zu den Akten legten. Die Rechte der Sprache schienen problemlos in- und restauriert und die Tatsache des Unaussprechlichen, da Unwahrnehmbaren mit Hilfe der Literatur überwunden werden zu können.

Vor dem Hintergrund dieser Feststellung möchte ich im Folgenden eine kritische Gegenlektüre versuchen, und zwar sowohl am Beispiel von Einzeltexten, als auch durch Hinweise auf ein Groß-Korpus, das durch bestimmte, wiederkehrende Erzähl-Muster charakterisiert ist. Es wird sich zeigen, dass viele dieser Texte Dokumente des kollektiven Bedürfnisses sind, die Realität bestimmter Gefahren nicht an sich heranzulassen: Angstabwehr, die mitunter auf ambivalente Weise mit Angstlust gemischt sein konnte. In dieser Hinsicht versteht sich mein Beitrag auch als einer zur Emotionsforschung: Welchen ‚emotionalen Regimen‘ (William

² Günter Eich, Träume, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1991, S. 378.

Reddy) unterlagen LeserInnen, die sich durch Science-Fiction-Texte von der ‚Überlebarkeit‘ von Atomkriegen überzeugen lassen wollten?

Die Sprache der Sinne als Verdrängung des Unaussprechlichen

Ich möchte meine Analyse mit einigen konkreten Beispielen beginnen, die für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen sinnlicher Wahrnehmung und literarischer Sprache von Bedeutung sind. Genauer: Ich möchte anhand der fünf Sinne die Abwehrmechanismen zeigen, die literarische Atomkriegsphantasien in Gang setzten, um gedanklich wie emotional dem Unaussprechlichen der radioaktiven Strahlung zu entkommen. Implizit geht es bei der Auf-Deckung der literarischen Ver-Deckung des Unaussprechlichen also immer um die Verdrängung kollektiver Ängste. Die Behauptung, sprachmächtig geblieben zu sein und die Darstellbarkeit kommender Kriege zusichern zu können, schien die Basis einer Art Literatur-Therapie zu bilden. Wenn die Sinne im Raum der Literatur als funktionstüchtig gezeigt werden konnten, schien man die real herrschenden Ängste als unbegründet abtun zu können. Wie gehen also Figuren aus Science-Fiction-Texten mit radioaktiven Strahlen um, wie verhalten sie sich körperlich-sinnlich zu ihnen? Und welche Implikationen hat das für den Begriff von Sprache, der in diesen Texten verbreitet wird?

Diese Fragen möchte ich jetzt anhand weiterer Sinnesorgane – nicht nur des Hörsinnes – vorstellen. Das erste Beispiel betrifft den Bereich des Sensorischen – den Tastsinn. Kein Wort taucht in Science-Fiction-Texten so häufig auf wie das Wort ‚hot‘ (bzw. im Deutschen: ‚heiß‘).³ Der Strahlung wird die Eigenschaft zugeschrieben, sich über hohe (doch nicht *zu* hohe) Temperaturen bemerkbar zu machen. Ihre Sprache ist eine der Hitze. (Man könnte es auch mit Gabriele Wohmann sagen, die von „Wörter[n] mit Temperatur“ spricht.⁴) Indirekt ergeht die Empfehlung, nach ‚kühlen‘ Orten zu suchen, denn so vollziehe sich das Leben in der Sicherheit der altbekannten Sprache, jenseits fiebernder Unaussprechlichkeiten.⁵ Die Möglichkeit, anhand der agierenden, literarischen Figuren der Leserschaft ihre Fähigkeit zu versichern, im Ernstfall werde sie schon ein ‚Gespür‘ für Radioaktivität entwickeln, wirkt wie der Versuch, sie emotional vor den neuen, militärstrategischen Realitäten zu schützen,

³ Mit großer Regelmäßigkeit kommt dieses Wort vor in: Bradley, *No Place to Hide*, S. 75.

⁴ Vgl. den Text mit eben diesem Titel, in: Bernward Vesper-Triangel (Hrsg.), *Gegen den Tod. Stimmen deutscher Schriftsteller gegen die Atombombe*, Stuttgart 1964 [hier Wiederabdruck in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter. Schriftsteller und Dichter zum Thema unserer Zeit. Mit Handzeichnungen von Alfred Hrdlicka*, München 1987, S. 183–184, hier: S. 184]. In Paul O. Williams Roman „*The Dome in the Forest*“, der 1981 in New York erschien, wird die Aufsuchung von unterirdischen Orten – zwecks Vermeidung ‚heißer‘ Orte – letztlich lächerlich gemacht. Die Angst vor Hitze verdankt sich einem bloßen Missverständnis. Anders wird das interpretiert in Martin Gregor-Dellins Roman „*Der Nullpunkt*“ (Wien, München, Basel 1959, S. 400). Hier denkt der Protagonist, dass die Radioaktivität potentiell überall ist.

⁵ Die Tendenz, die ertastbarkeit, Fühlbarkeit mit einem Kampf gegen das Unaussprechliche zu assoziieren, findet man bis heute in der journalistischen Berichterstattung. Vgl. z.B. Frank Ufen, *Unglaublicher Sinn für Radioaktivität. Vögel können spüren, wie stark bestimmte Nistplätze verstrahlt sind. Das zeigen Untersuchungen im Wald bei Tschernobyl*, in: *Der Tagesspiegel* vom 29.5.2007, zu finden auf URL: <http://www.tagesspiegel.de/wissen/unglaublicher-sinn-fuer-radioaktivitaet/858548.html>; abgerufen am 21.4.2017.

d.h. ihr die Gefahren nicht unter die Haut dringen zu lassen. Vielmehr wird das Unaussprechliche an deren Oberfläche abgefangen, und die Sprache bleibt ebenso konventionell wie das Handlungsgefüge der Texte: ein letztlich unpolitisches Sprach-Thermometer, das nur geringe Hitzegrade zu messen bereit ist.

Besonders eindrucksvoll ist die Häufigkeit des sprachlichen Verweises auf Temperaturempfindungen, wenn man bedenkt, mit welcher Plötzlichkeit und Totalität die bei der Explosion der Bomben von Hiroshima und Nagasaki freigesetzte Hitze Zerstörung herbeiführte. Hier wurden Menschen, die sich in der Nähe des *ground zero* befanden, durch die Einwirkung der enormen Hitze im Wortsinn zu Nichts verglüht. Und auch im Nachhinein tat die Verstrahlung ihre Wirkung – als zeitlich versetzte, zunächst nicht spürbare Form von Verbrennung. Entsprechend ergibt sich ein Kontrast zwischen der Wirklichkeit der Ereignisse vom 6. und 9. August 1945 auf der einen und der nachfolgenden, literarischen Imagination auf der anderen Seite, den man im Rückgriff auf den Philosophen Günther Anders erneut als Ausdruck des ‚prometheischen Gefälles‘ bezeichnen kann, der sich zwischen den wachsenden technischen Möglichkeiten der Menschheit und ihrer Fähigkeit ergab (und ergibt), sich das, was sie anzustellen vermag, auch vorzustellen. Ein Phantasiemangel ist zu konstatieren, der am Grad der vermeintlichen Sprachbeherrschung der Texte gemessen werden kann.

Für den zweiten Sinn – den Hörsinn – hatte ich schon zwei Textbeispiele genannt. In der Tat treten in vielen Science-Fiction-Texten nach Hiroshima Geigerzähler bzw. Apparate auf, die Radioaktivität hörbar zu machen verstehen.⁶ Literarisches Sprechen zielt hier auf die Rückgewinnung der Ohren.⁷ Die Behauptung, weiterhin sprachmächtig zu sein, beruft sich auf so etwas wie eine ‚Bereitschaft‘ der Strahlung, sich über Klicks auszudrücken, d.h. in einer – wenn auch neuen, monotonen und redundanten – Sprache zu den Menschen zu sprechen.⁸

⁶ Ein Gegenbeispiel liefert der Titel von Steven M. Spencers Aufsatz ‚Fallout. The Silent Killer‘ (in: „Saturday Evening Post“ vom 29. August 1959, S. 26; Hervorhebung A.P.).

⁷ Flückiger zeigt in ihrem Buch „Sound Design“, dass Donner-Geräusche zu den lautesten Geräuschen gehören, die die Natur überhaupt hervorbringt und dass sie daher häufig mit Katastrophen assoziiert wurden. Vgl. Barbara Flückiger, Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Zürich 2006, S. 356.

⁸ Beispiele für die Bedeutung des Hörsinnes liefert: Eich, Träume. Vgl. etwa die folgende Regieanweisung aus diesem viel gesendeten Hörspiel: „Das Radio wird ausgeschaltet. Man hört das Geräusch der nagenden Termiten.“ Mit den Termiten hat der Autor eine Metapher für den *fallout* gefunden. – Das Ticken wird auch erwähnt in: Gerhard Zwerenz, Der Bunker, München 1983, S. 96. – In dem Horror-Film „The Attack of the Crab Monsters“ aus dem Jahre 1954 wird ebenfalls die Uneindeutigkeit von Geräuschen genutzt, um Spannung zu erzeugen – und zugleich die Wahrnehmbarkeit der Gefahr sicherzustellen. – Wichtig ist in diesem Kontext außerdem Hans Wörners 1948 in Braunschweig erschienener Zukunfts-Roman „Wir fanden Menschen“. Hier werden Ameisen, die die Radioaktivität erkennen können, in kleinen Schächtelchen durch die Gegend getragen – als lebendige Geigerzähler, die die Menschen vor allen Gefahren schützen. – In Daniel F. Galouyes Roman „Dark Universe“ sind es wiederum Fledermäuse, die ihre sensorischen Fähigkeiten haben erweitern können und so den Menschen zu Hilfe kommen. – Optimistisch in Bezug auf den Nutzen von Geigerzählern ist auch: Nevil Shute, On the Beach, London 1957, besonders S. 186. Hier scheinen die Apparate eine präzise Abschätzung der Gefahr zu ermöglichen. – Bei Moore sind es dann sogar musikalische Qualitäten, die von der Strahlung entwickelt werden. Vgl. Ward Moore, Greener Than You Think, Charleston 2008, S. 219. – Kritisch (und sozusagen vollkommen unmusikalisch) geht der Roman „Der Nullpunkt“ von Martin Gregor-Dellin mit dem Einsatz von Geigerzählern um (München, Basel 1959, S. 430).

Das weiter oben zitierte Beispiel von Eichs Text interessiert mich darum besonders, weil es hier, dem Medium des Hörspiels gemäß, zumindest für wache Ohren noch eine Chance gibt: Das kaum hörbare Nagegeräusch der Insekten wirkt wie ein lebendig gemachter Geigerzähler, der mit jedem Klick die Botschaft vermittelt, noch sei Zeit zur Umkehr, noch sei das Verhängnis nicht unabwendbar. Weil aber die meisten Figuren dann doch die Ohren verschließen, nimmt die Katastrophe ungehindert ihren Lauf. Die Aufforderung, zu handeln, richtet sich also an das Publikum. Dieses soll es anders machen als die Figuren, soll die Hörbarkeit der Strahlung in politische Aktion umsetzen. Trotz des unumkehrbaren Endes – eines vermutlich planetarischen Sterbens –, das im Hörspiel präsentiert wird, bleibt letztlich doch Grund für Hoffnung. Die Sprache und die Beschreibbarkeit von Gefahren werden durch die Öffnung der Ohren zurückgewonnen. Der Pessimismus, der das Schicksal des jungen Paares festschreibt, soll und darf nicht der der Hörerschaft sein:

TOCHTER Aber du, – du doch nicht.

BILL Ich auch, Mama auch. Ach Lucy, – gute Nacht, Liebste, – gute Nacht.

TOCHTER *schreit auf, während ein lauter, lang hinrollender Donner zu vernehmen ist.*⁹

Der Unterschied zwischen dem Text von Eich und anderen Atomkriegsphantasien besteht allerdings darin, dass das katastrophische Ausmaß, das sich aus der ‚Stille‘ der Verstrahlung ergibt, meist ausgeblendet bleibt. Gemeinhin ist es so, dass Figuren gefährliche Orte verlassen können, weil das Ohr sie rechtzeitig warnt. Der fünfte Traum von Eich stellt insofern eine Ausnahme dar, als die Hörbarkeit der Strahlung bei ihm nicht gleichgesetzt wird mit Schutz. Die Geräusche nämlich sind überall, und damit wird eine Idee von Welt vermittelt, in der sämtliche Grenzziehungen sinnlos geworden sind. Ein möglicher Atomkrieg würde, so die implizite Botschaft, die Menschheit in denselben, unteilbaren Raum einer unausdenklichen, unaussprechlichen Gefahr stellen. Nur ein ‚Weltegoismus‘ – verstanden als gemeinsame Anstrengung sämtlicher Nationen, das Wettrüsten innerhalb der bipolaren Welt zu beenden – scheint noch Rettung zu versprechen. Doch so weit wagen sich die meisten AutorInnen nicht vor. Die Realität atomarer Bomben bleibt, auch wenn sie akustisch heraufbeschworen werden, gemeinhin vage und unbestimmt. Eine Politisierung der Sinneswahrnehmungen erfolgt nicht. Ein Beispiel für diese Haltung findet sich in Zwerenz‘ Roman „Der Bunker“:

Unser Gespräch versiegte. Die Stille wirkte beklemmend. Ich schaltete das Radio ein. Der Radiosprecher beendete soeben die Nachrichten. Nach einem Gongschlag schaltete der Sender auf das allgemeine Bundeskriegsprogramm um. Eine nette Frauenstimme sagte als nächstes an: ‚Und dazu braucht der Mensch Musik...‘ Bevor die ersten Walzertakte erklangen, stellte ich das Gerät wieder ab. Das Groteske der Situation hätte ich nicht ausgehalten.¹⁰

Hier wird zwar aus der Perspektive eines Bunkerbewohners kritisch dargestellt, wie Radiosendungen über den Krieg draußen die Überlebbarkeit der Katastrophe suggerieren sollen. Auf der anderen Seite löst jedoch der Autor seine kritische Annäherung an das Problem der Strahlung nicht ein, denn seine männlichen Protagonisten vermögen dann doch in geschützten

⁹ Günter Eich, Träume, S. 383.

¹⁰ Gerhard Zwerenz, Der Bunker, München 1983, S. 239.

Vehikeln durch die verstrahlten Gebiete zu fahren, ohne dass ihnen etwas zustoßen würde. Besonders unangenehm sind die pornographischen Phantasien des Romans, die den Ausschluss von Frauen aus der privilegierten Bunkerwelt zum Anlass nehmen, die Idee einer sexuellen Verfügbarkeit verzweifelter Opfer draußen als total zu denken.

Die Frau hatte sich niedergesetzt, kreuzte die Beine, hob anmutig die Arme. „Na, mach schon, Mädchen!“ Als hätte sie den Anfeuerungsruf gehört, nahm die Blonde die Beine auseinander. Die Kamera zielte genau auf den Punkt. „Herr Leutnant, das dürfen Sie nicht verpassen!“ Der Leutnant, der jetzt in der vordersten Reihe angelangt war, beugte sich vor und beäugte aus nächster Nähe die Aufführung. „Meine Herren – ein feiner Film!“ Seine Stimme klang nicht mehr im mindesten unzufrieden.¹¹

Nachdem die erwähnte Frau in den Bunker gelassen worden ist, wird sie vergewaltigt, doch dies stellt der Autor als überwindbare Erfahrung dar – immerhin nimmt sich der Protagonist des Romans ihrer an und macht die Welt damit wieder ‚gut‘.

Für das Auge – als Beispiel Nummer drei – ist ähnlich Ambivalentes zu konstatieren. Die Instaurierung des Atompilzes als visuelle Ikone des Kalten Krieges hatte ihre Übersetzung in Literatur im Gefolge. In Science-Fiction-Texten finden sich allenthalben Pilze unterschiedlicher Größe, die anzeigen, dass da eine besondere Strahlung auf die Welt wirkt.¹² In dem Moment aber, in dem ihr Wachstum beginnt, ist für den Menschen erneut die Möglichkeit gegeben, sich seinem Einfluss zu entziehen. Bunkerphantasien sind daher über den schon zitierten Text von Zwerenz hinaus häufig. Die fehlende Zugänglichkeit, die mit dem Sich-Ein-graben in der Finsternis des Erdinneren verbunden ist, schafft zugleich die Rückgewinnung des Vertrauens, die Welt sei, was zu sehen ist.¹³ Das gilt, obwohl da unten vor allen Dingen Dunkelheit herrscht.

Die Radikalität, mit der Mordecai Roshwald in seinem Roman „Level 7“ die Radioaktivität bis in die tiefsten (und vermeintlich sichersten) Bunkeretagen dringen lässt, bildet eine literaturgeschichtliche Ausnahme.¹⁴ Es ist selten anzutreffen, dass AutorInnen die gesamte Menschheit an der Strahlung sterben lassen. Ebenso selten ist es, dass die Strahlung visuell erfahrbar

¹¹ Ebd., S. 177.

¹² Auch im kinematografischen Bereich hat man zu Methoden gefunden, das Unsichtbare sichtbar zu machen. So fallen in Nicholas Meyers berühmtem, äußerst einflussreichen Atomkriegsfilm „The Day After“ weiß bemalte Cornflakes vom Himmel – als visuell erkennbar gemachter *fallout*. Drehbuch: Edward Hume, USA 1983; vgl. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yif-5cKg1Yo>; abgerufen am 14.09.2017.

¹³ Es kann sogar vorkommen, dass die Explosion von Bomben zu der These führt, die Menschen würden einer gesteigerten Sehfähigkeit teilhaftig – die dann angeblich sogar die Blinden erfasse. Vgl. dazu die Mythen, die sich um die „Test“-Bombe ranken, die im Zentrum der Aktion mit dem bezeichnenden Codenamen „Trinity“ stand. Vgl. dazu: Laura Fermi, *L'histoire de l'énergie atomique*, Paris 1963, S. 105. – Zur Sehend-Machung von Blinden vgl. auch: Boyer, Light, S. 6. – In US-amerikanischen Lehrfilmen der Zivilschutzbehörden ist allenthalben von der angeblichen Sichtbarkeit der Radioaktivität die Rede (und zwar in Form von Staub). Vgl. etwa den Film „Fallout. When and How to Protect You“, produziert vom Creative Arts Studios Inc., 1960 (Dauer: 14 Minuten, 10 Sekunden); zu finden auf URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yE-nji8-1Ko>; abgerufen am 14.06.2017.

¹⁴ Allgemein zur Geschichte von Zivilschutz und Bunkerbauten im Kalten Krieg das kenntnis- und ideenreiche Buch von: Kenneth D. Rose, *One Nation Underground. The Fallout Shelter in American Culture*, New York 2002.

gemacht und doch darauf insistiert wird, dass es keine Ausflucht vor ihr gebe. Gemeinhin wird die ‚Überlebarkeit‘ eines möglichen ‚Dritten Weltkriegs‘ demonstriert. Katastrophische Aspekte von Atomkriegen pflegen nur zögerlich und in dosierter Form präsentiert zu werden. Der Gesichtssinn wird zu einer weiteren Überlebensgarantie verklärt, der *mainstream* der Science-Fiction-Produktion wischt die epistemologischen und sprachphilosophischen Probleme, die sich mit der Verwendung von Strahlung als kriegerischem Zerstörungsmittel verbinden, radikal vom Tisch. Hören wir hingegen den letzten Überlebenden von Roshwalds Roman, der nur noch stammelnd über den Tod aller Aufschluss zu geben vermag:

I do not think I can write any more. But I must try hard.
 This is my contact with – with what was.
 Sunshine was. Does the sun still shine?
 I cannot read the clock across the room. But it is still light.
 No. Dark.
 I cannot see Oh friends people mother sun I I¹⁵

Was an diesem Text besticht, ist der visuelle Zugang zur Welt – hier der lebensspendenden Sonne – und dem Eingeständnis, eine totale, tödliche Verfinsterung sei eingetreten.

Statistisch gesehen seltener ist – und damit komme ich zum Sinnesorgan Nummer vier – die Herstellung eines Zusammenhangs von Geschmack und Aussprechbarkeit der Strahlung. Mitunter wird verseuchter Nahrung ein fremder, warnender Geschmack zugeschrieben,¹⁶ doch insgesamt gilt, was amerikanische Zivilschutzpublikationen der 1950er Jahre mit großer Monotonie, geradezu litaneihaft, zu wiederholen pflegten: dass durch die Abdeckung von Nahrung oder ihre ‚Säuberung‘ durch Wasser jede wirkliche Gefährdung leicht zu vermeiden sei,¹⁷ d.h. dass das Problem dessen, was man – im Doppelsinn – die ‚Geschmacklosigkeit‘ der Radioaktivität nennen könnte, ohnehin kein relevantes sei.¹⁸

Argumente dieser Art ziehen sich bis in die Literatur der 1970er Jahre. Als politisch besonders einflussreiches Werk hat die Studie „On Thermonuclear War“ des Futurologen Hermann Kahn, einflussreiches Mitglied des *think tank* RAND, zu gelten, der beteuert,

¹⁵ Mordecai Roshwald, *Level 7*, hg. und eingeleitet von David Seed, London 2004, S. 183.

¹⁶ Vgl. etwa: Hans-Jürgen Heise, *Lange Halbwertszeit*, in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter*, S. 75.

¹⁷ Kritisch dazu: Ludwig Harig, *Haiku Hiroshima*, in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter*, S. 51–56, besonders S. 51.

¹⁸ Kritisch zu dieser Propaganda: Guy Oakes, *The Imaginary War. Civil Defense and American Cold War Culture*, New York 1994, S. 119. Ebenso, dieses Mal in Form einer Fiktion: Judith Merrill, *Shadow on the Earth*, New York 1950, S. 20. In die gleiche Kerbe schlägt: William L. Laurence, *Dämmerung über Punkt Null. Die Geschichte der Atombombe*, München, Leipzig 1949, S. 270. – Von besonderem Gewicht ist die Kritik des Philosophen Günther Anders, der sein ganzes Leben lang dem Kampf gegen den ‚atomaren Tod‘ gewidmet hat. In diesem Kontext einschlägig: Günther Anders, *Günther Anders antwortet. Interviews und Erklärungen*, Berlin 1987, S. 129. – Auch Nevil Shutes berühmter Bestseller-Roman „On the Beach“ lässt sich – obwohl er in anderer Hinsicht Verharmlosungstendenzen zuarbeitet – auf die ‚Geschmackhaftigkeit‘ von Radioaktivität nicht ein. Vgl. etwa die Passage in: Nevil Shute, *On the Beach*, London 1957, S. 213. Shute ist neben Roshwald ohnehin ein besonders interessanter, wenn auch ambivalenter Autor. – Barbara Königs Erzählung „So ein März“ betont die Geschmacklosigkeit von Strahlung (Barbara König, *So ein März*, in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter*, S. 89–92, hier vor allem S. 89).

im Umgang mit strahlenverseuchter Nahrung werde sich mit Hilfe bestimmter Distributions- und Verkaufsmechanismen die Herstellung ‚akzeptabler‘ Verseuchungsgrade herbeiführen lassen.¹⁹ Ideen dieser Art sind dann auch in Science-Fiction-Texten häufig. Immer wieder wird imaginiert, die Landwirtschaft werde sich unter die Erde verlegen und so ein Schutz gegen den ‚Staubgeschmack‘ der verstrahlten, oberirdischen Nahrung finden lassen.

Merril ist eine der wenigen AutorInnen, die zumindest andeutet, es könne nach einem atomaren Angriff Probleme bei der Versorgung mit Trinkwasser geben. Erneut ist es eine Mutter, die in Sorge verfällt: „[...] Do I have to boil the water or anything like that? Maybe I should have read up more before... but I don't know; I never could believe, really...‘ ‘It wouldn't do any good’, Barbara said knowingly. ‘Even gas masks don't help.’“²⁰ Doch auch hier löst sich die Angst, die eigenen Kinder könnten radioaktiv verseucht werden, ohne sich dessen durch den Geschmackssinn bewusst zu werden, schließlich in Wohlgefallen auf. Der Roman enthält die Verheißung, dass die Solidarität von Nachbarn und Familie die Überwindung der Verstrahlung erlauben werde.

Relativ selten ist, fünftens und letztens, das Motiv des Gestanks.²¹ Zwar gibt es Texte, in denen die Strahlung als ‚Worte des Geruchssinnes‘ zu den Nasen der agierenden Figuren spricht,²² doch scheint sich die Realität der gerade erst vergangenen Kriege vor die breite Ausmalung dieser potentiell sehr fruchtbaren Metapher gestellt zu haben. Die Untersuchung einer breiten Palette von deutschen und US-amerikanischen Science-Fiction-Texten zeigt, dass ‚stinkende Strahlung‘ assoziiert zu werden drohte mit dem Gestank verfaulender Leichen. Weil aber die Vermarktungschancen gerade des Science-Fiction-Genres sich proportional verhalten zum jeweiligen Grad an Optimismus, mit dem der entsprechende Text – trotz des Aufbaus einer gewissen, erzählerischen Spannung – endet, verwundert es wenig, dass jede Erinnerung an die Hekatomben des gerade erst vergangenen, ‚konventionellen‘ Krieges abgewehrt werden sollte.²³ In Wörners Roman „Wir fanden Menschen“ werden die in einem Atomkrieg getöteten als trocken und geruchsfrei dargestellt:

„Es könnte ein Frau gewesen sein“, sagte Mike leise. Er deutete auf eine Gruppe von Ameisen, die dabei waren, die Fußknochen der Mumie freizunagen... Er bückte sich nach ein paar Fetzen bröckelnden Gewebes, sie zerfielen zwischen den Spitzen seiner Finger...“²⁴

¹⁹ Siehe in Bezug auf eine Kritik an Kahn meine Habilitation, die im Frühjahr 2019 im transcript-Verlag erscheint: *Träume der Gewalt. Studien der Unverhältnismäßigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg*.

²⁰ Judith Merrill, *Shadow on the Earth*, S. 23.

²¹ In der Fachliteratur wurde mitunter von den ‚dirty nuclear weapons‘ gesprochen. Vgl. Eric Semler u.a., *The Language of Nuclear War. An Intelligent Citizen's Dictionary*, New York 1987, S. 184.

²² Vgl. etwa: Robert Jungk, *Die Zukunft hat schon begonnen. Amerikas Allmacht und Ohnmacht*, Stuttgart, Hamburg 1953, S. 51. Ebenso: Margot Bennett, *The Long Way Back*, London 1954, S. 175.

²³ Ein Beispiel für die explizite Herstellung von Verbindungen zwischen einem Atomkrieg und dem Zweiten Weltkrieg findet sich in dem schon erwähnten Roman „Der Bunker“ von Zwerenz: „Hast du schlecht geschlafen, Norbert?“ „Gar nicht!“ „Lag was an?“ „Dresden.“ „Was ist mit Dresden?“ „Heute nacht haben unsere amerikanischen Verbündeten Dresden vernichtet.“ „Bist du sicher, Norbert? Wieso ausgerechnet Dresden?“ „Viel leicht waren die alten Karten von 1945 noch vorhanden, als die Alliierten die Stadt schon mal zerbombten.“ Er sprach leise, kaum hörbar. „Aber diesmal“, fragte ich, „gingen die Amis doch wohl atomar vor?“ „Eine Atomrakete von einem U-Boot soll es gewesen sein.“ Ebd., S. 80.

²⁴ Hans Wörner, *Wir fanden Menschen. Roman einer Expedition*, Braunschweig 1948, S. 10.

Science-Fiction-Texte, die den kriegesischen Einsatz von Strahlen zum Hintergrund haben, vermeiden gemeinhin mit großer Sorgfalt all das, was für die realen Bombenopfer von Hiroshima und Nagasaki essentiell war, nämlich die Herausbildung von Symptomen der Strahlenkrankheit, wie Erbrechen, stärkster Durchfall, allgemeine körperliche Schwäche, innere Blutungen, Haarausfall.²⁵ Wenn die absorbierte Strahlenmenge zu groß war, führten diese Symptome über kurz oder lang zum Tode. Der Tod wiederum führte – besonders in den unmittelbar auf den Abwurf der Bomben folgenden Tagen – zu unerträglichen, hygienischen Bedingungen, die sich nicht zuletzt in einem allgegenwärtigen Gestank niederschlugen. Michihiko Hachiya schreibt dazu:

And to make matters worse was the vomiting and diarrhoea. Patients who could not walk urinated and defecated where they lay. Those who could walk would feel their way to the exits and relieve themselves there. Persons entering or leaving the hospital could not avoid stepping in the filth, so closely was it spread. The front entrance became covered with faeces overnight, and nothing could be done, for there were no bed pans and, even if there had been, no one to carry them to the patients.²⁶

Noch einmal anders gefasst, könnte man sagen: Das Vorherrschen der Geruchlosigkeit,²⁷ den literarische Atomkriegsphantasien mit großer Mühe zu konstruieren pflegen, ist ein weiteres Beispiel für ein Sprechen, das dem realen Unaussprechlichen entgegengesetzt wurde. Der Grad an Verharmlosung bemisst sich aus heutiger Sicht erneut am Grad des damaligen Sprachvertrauens. Je weniger die Wahrnehmungsbarrieren wahrgenommen wurden, desto stärker und lauter wurde darauf verwiesen, die Sprache funktioniere. Umgekehrt könnte man die geradezu mathematische Formel aufstellen, dass da, wo die Wahrnehmungsgrenzen als politische Herausforderung betrachtet wurden, der Umgang mit dem Unaussprechlichen in die literarische Sprache hineingeholt wurde. Aber Texte dieser letztgenannten Art waren selten. Das folgende Zitat aus Roshwalds erwähntem Roman „Level 7“ steht also im deutlichen Kontrast zu dem, was normalerweise den Ängsten der westdeutschen und US-amerikanischen Leserschaft entgegengehalten wurde. Bei Roshwald heißt es in Bezug auf die Verklärung der Strahlung zu einer Art göttlichen Wesens:

The higher you went up from Level 7, they [die Eltern; A.P.] said, the closer you came to Him whose name must not be mentioned. He could not be seen, and He could not be heard, and He could not be

²⁵ Eine Ausnahme bildet hier wieder einmal: Mordecai Roshwald, *Level 7*, S. 34 bzw. S. 142–143. Bei ihm ist es ein Pilz, der im Bunker zu stinken beginnt. Vgl. ebd., S. 75–76. Auch Gudrun Pausewang spricht von Gestank. Doch sind hier Figuren betroffen, die zunächst wenig Realismus im Umgang mit der radioaktiven Verseuchung zeigen. Vgl. Gudrun Pausewang, *Die Wolke*, Ravensburg 1987, S. 30.

²⁶ Michihiko Hachiya, *Hiroshima Diary*, 9. August 1945, hg. und übersetzt von Warner Wells, Chapel Hills 1955, S. 24.

²⁷ Vgl. zur allgemeinen Tendenz von ‚Sauberkeit‘ auch die zeitgenössische Werbung, z.B. *Fallout-Shelter-Handbook*, 1962; vgl. URL: <http://wardomatic.blogspot.it/2006/11/fallout-shelter-handbook-1962.html>; abgerufen am 11.06.2017. Verharmlosend argumentiert mit Blick auf die angeblich kurzen Halbwertszeiten auch: Ralph Lapp, *Must We Hide?*, Cambridge, Mass. 1949, S. 79. Vgl. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015001554263;view=1up;seq=8>; abgerufen am 18.09.2017. – Sauberkeit stellt mit großer Mühe her: George R. Stewart, *Earth Abides*, New York 2006, S. 15, und zwar durch die Bestattung eines Opfers in einem Auto, das somit zu einer Art Sarkophag wird, aus dem keine unerwünschten Gerüche dringen können.

ouched, and He could not be smelled, but up there His power was infinite. If anybody went near His kingdom, said the parents, he would be killed at once by His invisible servants.²⁸

Sprachkritik und planetarisches Sterben

Wenn man die Darstellung der fünf Sinne in ihrer Gesamtheit Revue passieren lässt, ergibt sich in Bezug auf das Unaussprechliche die folgende Schlussfolgerung: Science-Fiction-Texte der späten 1940er bis 1970er Jahre sind sowohl in der Mikrostruktur des jeweiligen Handlungsgefüges als auch in der Makrostruktur textübergreifender, d.h. regelmäßig wiederkehrender Erzählmuster gekennzeichnet durch die sorgfältige Vermeidung all dessen, was der Übergang vom Kalten hin zu einem ‚heißen‘ Krieg hätte bedeuten können, nämlich: ein planetarisches Sterben. Dass die Zugänglichkeit der Strahlung durch die Sinneswahrnehmungen literarisch gesichert wird, hat also Bedeutung weit über diesen Zugang zur Welt hinaus. Mit den Sinnen stand in der Literatur die Intaktheit und Bewahrbarkeit der Welt an sich in Frage. Anders gesagt: Was durch die vielfältigen Hinweise auf die funktionierenden Sinne verdeckt wurde, war der Umstand, dass man den Gedanken, es könne zu einem ‚globalen Hiroshima‘ kommen, nicht aussprechen wollte. All das, worüber in Science-Fiction-Texten beredt gesprochen wird, ist also die Kehrseite dessen, worum es, den Sinnen und Intentionen der AutorInnen verborgen, eigentlich ging, nämlich um die Schwierigkeit, zuzugeben, dass in der Geschichte der Kriege die Mittel die Zwecke zu überwuchern pflegen und dies auch bei einem atomaren Schlagabtausch erneut der Fall sein könnte.

Was aber soll das heißen? Mit dem Hinweis auf die Zweck-Mittel-Relation will ich sagen, dass Mittel – hier Bomben – im Zuge der kriegesischen Eskalation und Angst eine Eigendynamik zu entwickeln pflegen, die ihre Wirkung weit von dem weg führt, was von ihren Verwendern ursprünglich intendiert sein mochte. Zwar ist für viele Atomkriegsphantasien kennzeichnend, dass Atomkriege in ihnen ungewollt – z.B. durch einen Unfall oder ein technisches Versehen – beginnen, doch das Versagen der Intentionen bedeutet noch keine Aufkündigung des Vertrauens in ihre Rückgewinnung. Vielmehr sind die psychologischen Verdrängungsmechanismen in *mainstream*-Texten mit Händen zu greifen. Die Anerkennung des Unaussprechlichen – nämlich die potentielle Zerstörung des Planeten – wäre hingegen ein Schritt hin zur Anerkennung von Ängsten, die im Kalten Krieg spätestens seit der Kuba-Krise also ebenso real wie realistisch hätten gelten müssen.

Die Aktualität dieser Problematik ist leider weiterhin, obwohl mit Händen zu greifen, un-begriffen.

Literatur

Anders, Günther, Günther Anders antwortet. Interviews und Erklärungen, Berlin 1987.
Bennett, Margot, *The Long Way Back*, London 1954.

²⁸ Mordecai Roshwald, *Level 7*, S. 71.

- Bradley, David, *No Place to Hide*, Boston 1948.
- Eich, Günter, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1991.
- Fallout, *When and How to Protect You*, Creative Arts Studios Inc., 1960 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yE-nji8-1Ko>; abgerufen am 14.06.2017.
- Fermi, Laura, *L'histoire de l'énergie atomique*, Paris 1963.
- Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Zürich 2006.
- Gregor-Dellin, Martin, *Der Nullpunkt*, Wien, München, Basel 1959.
- Harig, Ludwig, Haiku Hiroshima, in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter. Schriftsteller und Dichter zum Thema unserer Zeit. Mit Handzeichnungen von Alfred Hrdlicka*, München 1987, S. 51–56.
- Heise, Hans-Jürgen, Lange Halbwertszeit, in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter. Schriftsteller und Dichter zum Thema unserer Zeit. Mit Handzeichnungen von Alfred Hrdlicka*, München 1987, S. 75.
- Hume, Edward; USA 1983 (Drehbuch); vgl. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yif-5cKg1Yo>; abgerufen am 14.09.2017).
- König, Barbara, So ein März, in: Walter Jens (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter. Schriftsteller und Dichter zum Thema unserer Zeit. Mit Handzeichnungen von Alfred Hrdlicka*, München 1987, S. 89–92.
- Jens, Walter (Hrsg.), *Leben im Atomzeitalter. Schriftsteller und Dichter zum Thema unserer Zeit. Mit Handzeichnungen von Alfred Hrdlicka*, München 1987.
- Jungk, Robert, *Die Zukunft hat schon begonnen. Amerikas Allmacht und Ohnmacht*, Stuttgart, Hamburg 1953.
- Lapp, Ralph, *Must We Hide?*, Cambridge, Mass. 1949, URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015001554263;view=1up;seq=8>, abgerufen am 18.09.2017.
- Laurence, William L., *Dämmerung über Punkt Null. Die Geschichte der Atombombe*, München, Leipzig 1949.
- Merril, Judith, *Shadow on the Earth*, New York 1950.
- Michihiko, Hachiya, *Hiroshima Diary*, 9. August 1945, hg. und übersetzt von Warner Wells, Chapel Hills 1955.
- Moore, Ward, *Greener Than You Think*, Charleston 2008.
- Oakes, Guy, *The Imaginary War. Civil Defense and American Cold War Culture*, New York 1994.
- Pausewang, Gudrun, *Die Wolke*, Ravensburg 1987.
- Rose, Kenneth D., *One Nation Underground: The Fallout Shelter in American Culture*, New York 2002.
- Roshwald, Mordecai, *Level 7*, hg. und eingeleitet von David Seed, London 2004.
- Semler, Eric u.a., *The Language of Nuclear War. An Intelligent Citizen's Dictionary*, New York 1987.
- Shute, Nevil, *On the Beach*, London 1957.
- Spencer, Steven M., *Fallout. The Silent Killer*, in: "Saturday Evening Post", 29. 08.1959, S. 26.
- Stewart, George R., *Earth Abides*, New York 2006.
- Ufen, Frank, Unglaublicher Sinn für Radioaktivität. Vögel können spüren, wie stark bestimmte Nistplätze verstrahlt sind. Das zeigen Untersuchungen im Wald bei Tschernobyl, in: *Der Tagesspiegel* vom 29.5.2007, URL: <http://www.tagesspiegel.de/wissen/unglaublicher-sinn-fuer-radioaktivitaet/858548.html>; abgerufen am 21.4.2017.
- Vesper-Triangel, Bernward, *Gegen den Tod*, in: ders. (Hrsg.), *Gegen den Tod. Stimmen deutscher Schriftsteller gegen die Atombombe*, Stuttgart 1964, S. 193.
- Wörner, Hans, *Wir fanden Menschen. Roman einer Expedition*, Braunschweig 1948.
- Zwerenz, Gerhard, *Der Bunker*, München 1983.

Über Autoren und Autorinnen

Ewelina Damps (Dr.)

Kulturmanagerin und Leiterin eines Kulturzentrums in Gdańsk (Projektornia GAK) sowie Hochschullehrerin an der Universität Danzig (seit 2017), studierte Polnische Philologie und Germanistik an der Universität Danzig. Ihre Doktorarbeit zum Thema „Geschichte des Stadttheaters in Danzig 1801–1841“ (Promotion 2011) wurde 2015 veröffentlicht. Das Buch wurde mit dem ersten Preis des Verlags der Universität Danzig als die beste Veröffentlichung einer Doktorarbeit ausgezeichnet.

Uniwersytet Gdański
Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 51
PL-80–309 Gdańsk
ewelina.damps@ug.edu.pl

Joanna Godlewicz-Adamiec (Dr. habil.)

Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Warschau; Germanistin, Mediävistin; Autorin zahlreicher Publikationen zu Themen der Kultur des Mittelalters sowie der Wechselwirkung zwischen Literatur und bildenden Künsten; seit 2015 Leiterin der Interdisziplinären Forschungsgruppe zur Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit; seit 2015 Co-Leiterin des internationalen Forschungsprojektes „Literatur – Kontexte“. Buchveröffentlichungen: *Plastyczne i językowe środki wyrazu w dziełach mistyków niemieckich epoki średniowiecza* (2005), *Miłość czy kontrakt? Koncepcja małżeństwa w niemieckiej i polskiej literaturze średniowiecza* (2011).

Instytut Germanistyki UW
ul. Dobra 55
PL-00–312 Warszawa
j.godlewicz-adamiec@uw.edu.pl

Agnieszka K. Haas (Prof. UG Dr. habil.)

Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Gdańsk, Studium der Polonistik und Germanistik in Wrocław. 2003 Promotion über Faustübersetzungen ins Polnische an der Universität Wrocław. 2014 Habilitation über das Frühwerk von F. Hölderlin in Gdańsk. Leiterin der Forschungsstelle für die Deutsche Literatur der Romantik, Ihre Quellen und Rezeption

(an der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk). Forschungsbereiche: Geschichte der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Theorie der literarischen Übersetzung, Rezeption deutschsprachiger Literatur in Polen. Buchveröffentlichungen: „Polskie przekłady Fausta i Goethego. Próba krytyki i zarys recepcji w Polsce“, Gdańsk 2005; „Ku poetyckiej mistyce. Wczesna twórczość Friedricha Hölderlina wobec Nieuwarunkowanego“, Gdańsk 2013.

Instytut Filologii Germańskiej UG
ul. Wita Stwosza 51
PL-80-309 Gdańsk
filah@univ.gda.pl

Andreas Klein (Dr.)

1982 in Halle an der Saale geboren. Dem Abitur in Halle folgte ab 2003 ein Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, der Philosophie und der Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nach einem Auslandsaufenthalt in Vietnam mit Lehrtätigkeit an einer Universität in Hanoi, schloss er das Studium 2009 als Magister ab. 2016 promovierte er an der FAU Erlangen-Nürnberg mit einer Arbeit über Hans Blumenbergs Konzeption des Absolutismus der Wirklichkeit.

(Privatadresse)
Dr. Andreas Klein
Friedrich-Spee-Straße 26
97072 Würzburg
Deutschland
ratofah@web.de

Sonja Klimek (Dr.)

Sonja Klimek wurde nach einem Studium der Literatur- und Kulturwissenschaften in Münster und Fribourg 2008 mit einer narratologischen Arbeit über die Metalepse in der phantastischen Literatur an der Université de Neuchâtel promoviert. Seitdem forscht und lehrt sie im Bereich der Lyriktheorie und Aufklärungsforschung. Sie war Oberassistentin in Fribourg und Bern. Seit 2017 ist sie Habilitationsstipendiatin der Schweizerischen Holcim-Stiftung und Visiting Scholar am Oxford Centre for Life-Writing der University of Oxford.

Dr. Sonja Klimek
Universität Freiburg i.Üe.
Studienbereich Germanistik
Avenue de l'Europe 20
1700 Fribourg
Schweiz
sonja.klimek@unifr.ch

Andriej Kotin (Dr.)

2001–2007 Germanistik-Studium in Słupsk und Zielona Góra; 2012 Promotion an der Adam-Mickiewicz-Universität Posen; Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Germanistik der Universität Zielona Góra; Forschungsschwerpunkte: Literatur und Philosophie, Narratologie, Komparatistik, deutsche Romantik, Vladimir Nabokov; Monographie: „Literarischer Außenseiter in der deutschen und russischen Prosa. Narratologische Studien“, SVH 2012.

Uniwersytet Zielonogórski

Wydział Humanistyczny, Instytut Filologii Germańskiej

al. Wojska Polskiego 71A, pok. 235

PL-65–762 Zielona Góra

andriejkotin@gmail.com

Tomasz Małyшек (Prof. Dr.)

Tomasz Małyшек ist ein polnischer Autor, Germanist und Übersetzer. Er arbeitet als Professor für deutsche Literatur an der Universität Wrocław. Als ein Humboldtstipendiant ist er Mitglied der Gesellschaft Societas Humboldtiana Polonorum. Seine Arbeitsgebiete sind deutsche Literatur und Ästhetik. Publikationen: acht Monographien auf Deutsch und auf Polnisch, u.a. „Wassermaler und Hungerkünstler. Kunst als Ding und Körper in der Literatur“ (2010), „Die verschwundene Grenze zwischen Leben und Tod im Spiegel der heutigen Literatur“ (2016), Übersetzungen (auch als Coautor) philosophischer Werke von M. Mendelssohn, Ch. Garve, J.H. Lambert, ausgewählter Dramen von G. Hauptmann (auch als Coautor), drei Romane.

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Filologii Germańskiej

Pl. Biskupa Nankiera 15b

PL-50–140 Wrocław

tomasz.malyszek@uw.edu.pl

Anne D. Peiter (Dr. habil.)

Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Münster, Rom, Paris und Berlin. 2001–2007 DAAD-Lektorin an der Sorbonne IV. 2006 Promotion zum Thema „Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah“. Seit 2007 Germanistikdozentin an der Université de La Réunion (Frankreich). Habilitation „Träume der Gewalt. Studien der Unverhältnismäßigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg“ im Abschluss begriffen (Veröffentlichung im transcript-Verlag 2019). Forschungsschwerpunkte: Shoah- und Exilliteratur, post-colonial studies, Komiktheorien, Geschichte moderner Gewalt.

Université de la Réunion
Département d'études germaniques
35 Avenue Renée Cassin
97490 Saint'Denis
La Réunion
AnneD.Peiter@gmx.de

Beate Sommerfeld (Prof. UAM Dr. habil.)

ist Leiterin des Lehrstuhls für Komparatistik und Theorie der literarischen Übersetzung am Institut für Germanische Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań. Hier wurde sie 2005 promoviert mit einer Arbeit unter dem Titel „Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts“. 2014 erfolgte die Habilitation mit der Studie „Zwischen Augenblicksnotat und Lebensbilanz. Die Tagebuchaufzeichnungen Hugo von Hofmannsthal, Robert Musils und Franz Kafkas“ (2013). Zusammen mit S. Kaszyński, M. Kryztofiak und A. Kątny betreut sie die Reihe „Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur“ im Peter-Lang-Verlag. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige und polnische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, intermediale Bezüge zwischen Literatur und bildender Kunst sowie literarische Übersetzung.

Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Adama Mickiewicza
al. Niepodległości 4
PL-61-874 Poznań
bsommer@amu.edu.pl

Agnieszka Sowa (Dr.)

Studium der Germanistik und der Polnischen Philologie (Komparatistik) an der Jagiellonen-Universität in Krakau, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für die deutsche Philologie der Jagiellonen Universität. Sie hat 2013 über Marienmotive in der deutschsprachigen Literatur nach 1918 promoviert. Forschungsschwerpunkt: Biblische Motive in der deutschsprachigen Literatur, Bezüge zwischen Religion und Literatur. Autorin der Monographie: Marienmotive in der deutschsprachigen Literatur nach 1918, Kraków (WUJ) 2013.

Zakład Literatury
Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego
Al. Mickiewicza 9a
PL-31-120 Kraków
aga.sowa@uj.edu.pl

Tomasz Szybisty (Dr.)

Studium der Kunstgeschichte (1999–2004) und der Germanistik (2000–2005) an der Jagiellonen-Universität in Krakau; Promotion zum Dr. mit der Dissertation über kirchliche Glasmalereien aus dem 19. Jahrhundert in Krakau (2010). Seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Neuphilologischen Institut der Pädagogischen Universität Krakau, seit 2015 Co-Leiter des internationalen Forschungsprojektes „Literatur – Kontexte“. Mitglied des Corpus Vitrearum, des Verbandes Polnischer Kunsthistoriker und des Verbandes Polnischer Germanisten. Publikationen zur Glasmalerei und zur deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

ul. Studencka 5

PL-31-116 Kraków

tomasz.szybisty@up.krakow.pl

