

Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand Martin Walsers Novelle *Mein Jenseits*.

Martina Özkan¹

Martin Walser, dessen Novelle *Mein Jenseits* (2010) hier Gegenstand der Untersuchung sein soll, hat die wechselhafte Geschichte der Gesellschaft der Bundesrepublik mit kritischer Anteilnahme viele Jahrzehnte seit ihrer Entstehung bis ins 21. Jh. beobachtet, so dass er zuletzt selber durch sein schriftstellerisches und öffentliches Auftreten und Mitwirken als ein Teil der deutschen Geschichte betrachtet werden kann. Dabei polarisieren mehr noch als seine Bücher seine öffentlichen Auftritte und Partei- sowie Stellungnahmen, die sich im Laufe seines langen Engagements von einer progressiv-sozialistischen Einstellung der ersten Lebenshälfte in einen eher konservativen Bereich im Alter verschoben haben.

In *Mein Jenseits*, der dritten Novelle innerhalb Walsers umfangreicher literarischer Produktion, werden uns von Walsers früheren Büchern bekannte Themen aus einer neuen, einem „Spätwerk“ entsprechenden Perspektive dargeboten, wie im Laufe dieser Analyse gezeigt werden soll. In diesem Zusammenhang soll besonders die zentrale Rolle, die hier einem Bild für das Textganze zukommt, beleuchtet werden.

In Walsers zahlreichen Romanen und auch Novellen begegnen uns zumeist ähnliche inhaltliche Strukturen, derart, dass die psychische Befindlichkeit eines gutbürgerlichen Protagonisten (seltener weiblichen Geschlechts) in den Verstrickungen der an ihn gestellten und von ihm verinnerlichten Forderungen der gesellschaftlichen Situation beleuchtet wird. Die Anstrengungen um das Überleben im Wettbewerb des Arbeits- und Liebeslebens, d.h. im Wettbewerb um Status, führen die Protagonisten oft in schizophrene Situationen zwischen einer nach außen hin errichteten Scheinidentität und dem eigentlichen Inneren, das dieser Identität nicht entspricht. Dieser Zustand kann vom Helden nur mit ununterbrochenen Bemühungen aufrechterhalten werden, so dass seine Existenz mit einer stets virulenten Furcht vor ihrem Zusammenbruch erfüllt ist.

Walsers erste Novelle und zugleich einer seiner populärsten und auch literarisch anerkanntesten Texte, *Ein fliehendes Pferd* (1978), zeigt genau diesen Teufelskreis aus verinnerlichtem, psychischem Druck, der das Leben des Protagonisten ebenso wie das des Antagonisten zu einem nicht endenden Weg am Rande des Abgrundes werden lässt.

¹ Yb. Uzm. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

In der straffen Handlungsführung, die der Gattung Novelle zu eigen ist, tritt dieser Mechanismus noch deutlicher hervor, ohne Ablenkungen durch Nebenhandlungen und verstärkt durch die Verwendung eines Dingsymbols (hier: das fliehende Pferd) und durch Eintreten der „unerhörten Handlung“ (hier: der Segelausflug).

Die dritte Novelle Walsers² *Mein Jenseits* knüpft in vielerlei Hinsicht an die existentiellen Probleme des Protagonisten in *Ein fliehendes Pferd* an, mit dem Unterschied, dass der Held nun in seinem Lebensweg weit fortgeschritten, das Ende seines öffentlichen Arbeitslebens erreicht hat und an der Schwelle zu Alter und Tod steht.

Die Novelle *Mein Jenseits* wurde zunächst als selbstständiger Text veröffentlicht, erschien aber ein Jahr später, 2011, als ein Teil des größer angelegten Romans *Muttersohn*, als der sie von Anfang an konzipiert war.

Erzähler und Hauptfigur der Novelle ist Prof. Dr. Dr. August Feinlein, Chefarzt des psychiatrischen Krankenhauses in Scherblingen, der sein Alter folgendermaßen angibt:

Ich bin dreiundsechzig. Seit längerem. Ich werde nie älter sein als dreiundsechzig. Ich sage jetzt nicht, seit wie vielen Jahren ich jetzt schon dreiundsechzig bin. Ich sage nur, dass ich mit dreiundsechzig aufgehört habe zu zählen. Das war möglich. Mein Umgang mit Zahlen hat es möglich gemacht. Ich glaube nicht an Zahlen. Ich weiß, was man alles machen kann mit Zahlen, aber ich weiß auch, was man mit Zahlen nicht machen kann. Und doch macht. Ich habe aufgehört, das mitzumachen. (Walser 2010: 16f)

Feinleins Protest gegen das Zählen bzw. den modernen Umgang mit Zahlen ist keine simple Verweigerung dem Älterwerden gegenüber, sondern erstreckt sich auf die gesamte Lebenspraxis der modernen Gesellschaft, deren paradigmatischer Vertreter hier der jüngere Konkurrent Feinleins und sein designierter Nachfolger Dr. Bruderhofer ist. Feinleins Perspektive auf das Leben entspricht seinem fortgeschrittenen Alter: ein Blick in zwei Richtungen, genau auf der Schwelle vom produktiven Arbeitsleben zum Ruhestand und schließlich Übergang in den Tod. Der Wechsel von Prioritäten und der Abschied von früheren Machtpositionen, die nun auf Dr. Bruderhofer übergehen, fallen Feinlein nicht leicht. Das nicht mehr „Zählen“ im ernsthaften Leben der Erwerbstätigen, das Abgeschoben werden in die Ecke des belächelten, alten Sonderlings, in einer Gesellschaft in der nur Jugend zählt und die Erfahrungen und Weisheit des Alters nicht mehr als Werte gelten, bringen Feinlein dazu, sich in einem aktiven Akt dieser unmenschlichen, alles Unproduktive ausgrenzenden Gesellschaft

² Walsers zweite Novelle: *Dorle und Wolf* (1987).

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

entgegenzustellen und für sich einen Gegenbereich zu schaffen, in den er sich retten kann. Der Titel der Novelle *Mein Jenseits* umschreibt diesen Gegenbereich und deutet bereits an, dass es sich um eine Art subjektiven Glauben handelt, für deren Legitimation historische Vorläufer in der Mystik und der Romantik herangezogen werden können. Die Legitimierung der wissenschaftlich-aufgeklärten Gesellschaft als eine objektive Weltsicht wird andererseits stark relativiert und als ebenso dem Bereich des Glaubens zugehörig eingestuft, wenn Feinlein bemerkt: „Ich glaube nicht an Zahlen“ (Walser 2010: 17).

August Feinlein fungiert im Roman wie in der Novelle als Autor des Textes *Mein Jenseits*, der, wie sich im Verlauf der Geschichte offenbart, von ihm verfasst wird, um seine Sichtweise der Dinge zu behaupten. Als Motto wählt er einige Sätze des Mystikers Jakob Böhme, die sowohl der Subjektivität des dargelegten Standpunktes als auch dem begründeten Verdacht des Unverstandensbleibens in einer grundsätzlich anders ausgerichteten Gesellschaft Ausdruck verleihen

Wer es verstehen kann, der verstehe es.

Wer aber nicht, der lasse es ungelästert und ungetadelt.

Dem habe ich nichts geschrieben.

Ich habe für mich geschrieben. Jakob Boehme (Walser 2010: 7)

Feinleins Erzählung der Geschehnisse, aus denen am Ende das von ihm ausgeführte „unerhörte Ereignis“ resultiert, beginnt mit einer Flugreise, die der alternde Mann nach Rom unternimmt. Es handelt sich hier um eine Art persönlicher Wallfahrt zu einem subjektiv bedeutungsgeladenen religiösen Ort und Objekt. Die Darstellung der Reise wird von Walser intertextuell mit Verbindungen zu einer anderen Reise einer dem Tode sich nähernden literarischen Figur durchsetzt: die Betonung der Überquerung der Alpen bei der Flugreise Feinleins: „Wir überflogen die Alpen, über Eis und Schnee, so nah, so anziehend, so ewig“ (Walser 2010: 23) rückt das Überschreiten einer abgrenzenden natürlichen Region in das Zentrum der Aufmerksamkeit, den Übergang des Protagonisten vom Alltagsleben in eine andere geographische, aber zugleich auch metaphysische Dimension- ähnlich wie bei Gustav von Aschenbach, der Hauptfigur in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (vgl. Mann 1912), die über das Wasser nach Venedig einfährt. Beide, Aschenbach wie Feinlein, treten eine Reise nach Italien an, der erstere jedoch in das morbide, durch seinen langsamen Zerfall den Tod symbolisierende Venedig, der zweite in das „ewige Rom“. Wird Aschenbach zu seiner Reise durch eine plötzlich auftauchende, ihn aus der Ferne fixierende, hermesähnliche Gestalt inspiriert und innerlich getrieben, so widerfährt Feinlein Ähnliches im Flugzeug, denn eine männliche Person mit Strohhut und Dreitagebart „fast wie ein Schleier“ (Walser 2010: 22) blickt ihn

unentwegt an: „Sein Blick ist reglos. Ausdruckslos. Leblos. So schauen einen Statuen an. Ein Vorgeschmack auf Rom.“ (Walser 2010: 23). Ähnlich dem Unterschied zwischen den Städten Venedig und Rom ergibt sich eine Differenz zwischen der Hermesgestalt bei Thomas Mann und der Figur bei Walser. Letztere erinnert nur noch durch den Hut und natürlich die Reisesituation an den antiken Hermes, jedoch mit einem ihr eigenen, weiteren Attribut – einer Geige – weit mehr an die christliche Vorstellung von der Allegorie des Todes. Da Feinleins Reise nach Rom jedoch noch nicht die letzte Reise in den Tod, sondern eine Reise zu religiöser Anbetung, zu Ästhetik und subjektivem Glauben bedeutet, verschwindet die mysteriöse Gestalt später und kann somit als eine Art Hinweis auf das Betreten einer metaphysischen Sphäre bzw. der Suche nach einer solchen verstanden werden.

Feinleins eigentliches Reiseziel ist die Basilika San Agostino: „Zu meinem Namenspatron wollte ich, durfte ich, musste ich.“ (Walser 2010: 29). Seine persönliche Wallfahrt gilt dem Altarbild im linken Seitenschiff, Caravaggios berühmter „Madonna dei Pellegrini“. Das Bild, dessen Verwendung im Text hier Gegenstand der weiteren Ausführungen sein soll, wird von Feinlein ausführlich beschrieben (vgl. Walser 2010: 30-33) und erlangt zentrale Bedeutung im Rahmen des Textganzen.

Die Reise nach Rom und die Selbstvergewisserung im Betrachten des Bildes bestärken Feinlein in seiner Weltsicht und führen schließlich zu seiner provozierenden und überraschenden Tat am Ende der Novelle. Nach seiner Rückkehr geht Feinlein weiterhin seiner Arbeit nach, in seinen Kompetenzen und Privilegien jedoch immer weiter zurückgedrängt von Dr. Bruderhofer, der nicht nur, wie zu erwarten, in Kürze Feinleins Position vollends übernehmen wird, sondern der sich auch dessen große Liebe Eva Maria zu eigen gemacht und geheiratet hat. Damit begegnen wir auch hier wieder dem - in diesem Fall augenscheinlich verlorenen - Kampf um die beiden sich bei Walsers Helden ergänzenden existentiellen Faktoren: Erfolg in Liebe und Arbeit. Der vielsagende Name von Feinleins lebenslang angebeteten, aber nie erreichten Geliebten, „Eva Maria“, erhöht sie zu einer ähnlichen Zwischengestalt zwischen Frau und Göttin, wie dies Caravaggio andererseits- und wie seine Zeitgenossen empfanden – erniedrigend mit seinem Bild durch eine naturalistische Darstellung der Madonna als junge Römerin, oder, wie oft behauptet, als römische Prostituierte bewirkt. Diese besondere Darstellung der Maria von Seiten Caravaggios, die man hier „Maria Eva“ nennen könnte, rief seinerzeit einen Skandal hervor und ist einer der wichtigen Punkte des Interesses Walsers, die das Bild zum tragenden Teil der gesamten Textaussage werden lassen.

Den Ausweg oder die Strategie Feinleins aus dem offensichtlichen Scheitern besteht in einer Wendung zum Glauben, so dass auch die Liebe zu Eva Maria

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

von Feinlein in dieser Phase seines Lebens in eine metaphysische transformiert wird und anstelle des physischen Begehrens sich die Liebe nun zu einem geistig - religiösen Wert transformiert.

Feinleins Hang zur Reliquienverehrung, ein Verhalten, dass seine Wurzeln bei seinen Vorfahren hat, wird in der zweiten Hälfte der Novelle forciert. Es wird berichtet, dass bereits der letzte Abt der Scherblinger Stiftskirche, der Reichsprälat Eusebius, ein Vorfahr Feinleins, ein Buch über Reliquienverehrung verfasst habe. Besonders das Ereignis der Rettung der berühmten, der Stiftskirche zugehörigen Heiligenblutreliquie durch Eusebius' Vorgänger Benedikt Mangold vor den „wütenden Bauernhorden“ findet besondere Beachtung in Eusebius' Buch.

Feinleins „unerhörte Handlung“ besteht schließlich im Diebstahl des oben genannten Reliquiars, einem mit Edelsteinen reich verziertem Kreuz mit Millionenwert, das er aus dem gut verschlossenen Schrank in der Kirche entwendet und bei sich zu Hause verwahrt. Feinlein, dem es nicht um materielle, sondern ideelle Werte geht, fühlt sich in dieser Situation zum ersten Mal als Sieger.

Die Monstranz wird schnell gefunden, kennt man doch den kleinen Kreis der Schlüsselhaber des besagten Schrankes. Auch ist es nicht Feinleins Absicht, die Tat zu verschleiern, sondern im Gegenteil provozierend zu wirken und auf die Bedeutungslosigkeit der Echtheit der Reliquie in seiner Zeit aufmerksam zu machen. Feinlein wird daraufhin für geisteskrank erklärt und in sein eigenes Krankenhaus eingewiesen, damit die Tat sich, angeblich aus Gründen der Peinlichkeit, nicht in der Öffentlichkeit verbreitet.

In welcher Weise wird nun hier ein Bild in die sprachlich - literarische Aussage eingefügt und als tragende Bedeutungsebene sogar notwendig? Was ist die Besonderheit von Bildern speziell und dieses Bildes von Caravaggio im Besonderen?

Seit besonders im 20. Jh. in immer rasanterer Geschwindigkeit die Möglichkeiten des Abbildens und der Herstellung und Reproduktion von Bildern durch technischen Fortschritt immer perfekter und umfangreicher geworden sind, seitdem sich der Stellenwert des Bildes in der kulturellen und gesellschaftlichen Kommunikation nach oben katapultiert hat, beginnt auch die Wissenschaft sich intensiv mit der Frage, was die Besonderheit eines Bildes ausmache, zu beschäftigen.

Angeregt zunächst von der Wissenschaft, die sich traditionell mit Bildern beschäftigt und von daher zumindest partiell eine theoretische Basis bereits aufzuweisen hat, der Kunstgeschichte, und aufgegriffen von der Philosophie, wird in den letzten Jahrzehnten von verschiedenen wissenschaftlichen Seiten an Theorien gearbeitet, die letztendlich zu einem neuen Wissenschaftszweig, der „Bildwissenschaft“ führen sollen. Initiator, Vordenker und Begründer des Beg-

riffes „iconic turn“, der den Wechsel von der Dominanz des Sprachlichen zum Ikonischen bezeichnet, ist der Kunsthistoriker Gottfried Boehm. Innerhalb der Philosophie ist besonders Klaus Sachs-Hombach zu nennen, der seine Bemühungen um eine einheitliche Theorie von einer semiotischen Perspektive aus betreibt.

So stehen uns mittlerweile zur Beantwortung der Frage nach der spezifischen Besonderheit von Bildern mehr und ergiebiger theoretische Zugänge zur Verfügung als noch vor einigen Jahren. Nichtsdestotrotz muss mit Boehm auf die noch ungenügend gefestigte Situation hingewiesen werden:

Das Ikonische zu denken führt auf schwankenden Boden, auch dann, wenn eine gewachsene öffentliche Aufmerksamkeit, ein sich ausbreitendes Forschungsinteresse und das Aufkommen des Titels Bildwissenschaft Stabilität und sichere Wege verheißen. (Boehm 2007: 9)

Boehm verweist in diesem Zusammenhang auf die lange Zeit vorherrschende, durch Platons Bilderfeindlichkeit begründete Zurückstellung des Bildes durch die Sprache als einziges Medium des Logos, die jedoch durch „die Wiederentdeckung des Ikonischen in der philosophischen bzw. wissenschaftlichen Erkenntnisbegründung“ (Boehm 2007: 44) besonders von Husserl und Freud revidiert wurde:

Damit deutet sich eine epochale Verschiebung an: der Logos dominiert nicht länger die Bildpotenz sondern er räumt seine Abhängigkeit von ihr ein. Das Bild findet Zugang zum inneren Kreis der Theorie, dem die Erkenntnisbegründung obliegt. (Boehm 2007: 45)

Diese Überlegung und Rehabilitierung des Ikonischen als eine Erkenntnisquelle gleichen Ranges mit der Sprache bzw. sogar ihr vorausgehend sind von nicht unerheblicher Bedeutung für die Aussage der hier untersuchten Novelle, die Sprachkritik in genau diesem Sinne betreibt. Die Dominanz des wissenschaftlich-aufklärerischen Denkens, des sprachlichen Logos, mit ihrer Inkarnation in der Figur des Antagonisten Dr. Bruderhofer wird mit der Figur Feinleins relativiert als ein Irrglaube, dem Feinleins intuitiver, schweigender Glaube am Ende überlegen erscheint, - ein Glaube, den er bei Caravaggios Bild der Madonna dei Pellegrini dargestellt findet. So verrät die Reaktion Bruderhofers auf Feinleins Weltsicht ein Gefühl der Bedrohung, was Feinlein durch einen ihm solidarischen Arzt zugetragen wird:

Dr. Häuptle behauptet, Dr. Bruderhofers unablässige Schmähsucht dies bezüglich verrate, dass sich Dr. Bruderhofer durch mich einer andauernden Reizung ausgesetzt sehe. Ein unaufhörliches Ärgernis sei diese meine Reliquienforschung. Es störe sein

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

*Weltgefühl, seine Berufsehre, dass er arbeiten müsse unter einem
Chef an dem die europäische Aufklärung spurlos vorüber gegangen
sei. (Walser 2010: 99)*

Im Gegensatz zu Dr. Bruderhofer ist sich Feinlein des reinen Glaubensstatus seiner Weltsicht bewusst, er beansprucht kein Erkenntnismonopol wie ersterer, sondern seine Stärke resultiert aus dem Wissen um die Unmöglichkeit letzter Erkenntnis. Feinleins Glaube ist ein subjektiver, entsprungen aus der höchsten Not des „Nicht-in Frage-Kommens“ für Eva Maria: „Glauben lernt man nur, wenn einem nichts anderes übrigbleibt. Aber dann schon.“ (Walser 2010: 66) Seelenverwandtschaft hinsichtlich seiner existentiellen Not, die Rettung nur im Glauben findet, erfährt Feinlein in Caravaggios Bild. Hier wird ohne Worte ausgedrückt, was er im Tiefsten empfindet und als seine Wahrheit erkennt. Das Bild zeigt nicht nur eine sehr säkularisierte Madonna mit dem Jesuskind, sondern der Bildvordergrund wird erfüllt von einem knienden, barfüßigen Bauernpaar in Rückenansicht, in dessen Anbetungsgestus der Bildbetrachter sich mit einbezogen fühlt. Dieser Anbetungsgestus sowie der Kontrast zwischen der Anstrengung beim Anbeten beim Pilgerpaar und der „anstrengungslosen Teilnahme“ (Walser 2010: 31) bei der vor Schönheit strahlenden Madonna ergibt den Faszinationspunkt des Bildes für Feinlein, der ihn beim Betrachten bannt. Der im Bild beobachtete Kontrast, die beiden sich gegenseitig bedingenden Seiten - ideale Schönheit und mühevollen Anbetung - werden durch die visuelle Qualität, die nur dem Bild zu eigen sein kann, im Augenblick des Betrachtens erfahren.

Feinlein erscheint das Simultane des Bildes wie eine ihm gestellte Aufgabe:

*Das alles zusammenzubringen, war immer die vom Bild gestellte
Aufgabe, wenn ich die Basilika verließ, also so langsam wie mög-
lich die basilikabreite Treppe hinunterging. Armes Paar, tolle
Dame. Stimmt nicht. Arm ist das Paar nicht. Die strahlen eine
Gebetskraft aus, die sie der Dame Madonna ebenbürtig macht.
(Walser 2010: 32)*

Laut Boehm ist eine entscheidende, das Bild von Sprache unterscheidende Qualität der Zeigegestus des Bildes. Dem Bild, das aus einem materiellen Teil (dem Bildgrund aus Holz, Leinwand o.ä. sowie Farben) und einem immateriellen Sinn (dem Dargestellten, aber eigentlich Abwesenden) besteht, wohne durch diese Verbindung, die zugleich eine Differenz bedeute, der Akt des Zeigens inne. Dieser Akt des Zeigens sei jedoch etwas grundsätzlich anders Geartetes als das Sagen:

*Dem die sinnliche Materialität des Bildgrundes, dessen wesentli-
ches Merkmal darin besteht, ein Kontinuum, einen tragenden Ort
zu schaffen, der jedmöglichem Inhalt als Bedingung vorausgeht,*

ist einer sprachlichen Präzisierung nicht, dem Zeigen aber sehr wohl zugänglich. (Boehm 2007: 29)

Diese grundlegende Beziehung von Deixis und Bildlichkeit, die Boehm beschreibt, beruht auf der Materialität des Bildes, ohne die das Bild nicht existierte und die ihm die Basis seiner Simultaneität, oder - wie von Boehm oben ausgedrückt – seines Kontinuums liefert. So können Einzelheiten simultan erfahren werden, eine Erkenntnisart, die nur über den Zeigegestus der Bilder funktioniert. Diese Simultaneität des Bildes ist es, die Feinlein erfährt und mit ihr zugleich erlebt er die Faszination, die von dieser Art des Zeigens ausgeht. Wenn Boehm von der „Macht des Zeigens“ spricht, die sich niemals auf das „Sagen“ reduzieren lasse (Boehm 2007: 15), drückt er damit dasselbe Faktum aus, das bereits seit Menschenbeginn Bildern zugesprochen wird.

Boehm bemerkt hierzu: „Man weiß, dass Bilder eine eigene Kraft und einen eigenen Sinn haben. Dieses Wissen ist uralte und wurde von vielen Menschen bis in die Prähistorie zurück geteilt.“ (Boehm 2007: 34)

Der Philosoph Gadamer beispielsweise bezeichnete diese Besonderheit von Bildern als „rätselhafte Präsenz“ (Gadamer 2007: 91) und Boehm wiederum weist daraufhin, dass besonders die Maler der Renaissance in Europa sich mit diesem Phänomen befassten, das sie „unter anderem auch unter dem Begriff der Grazie, das heißt der Anmut, des Charmes, der Aura“ (Boehm 2007: 32) fassten. Man kann feststellen, dass die „rätselhafte Präsenz“ auch dann noch vorhanden ist, wenn der Immanentismus³ einer repräsentationalistischen Bildauffassung weicht. Für Sachs-Hombach „markiert die platonische Bildtheorie (...) den Übergang“ (Sachs-Hombach 2006: 31) zwischen diesen beiden Auffassungen, die er folgendermaßen erläutert: „Nach der kultisch-magischen Auffassung ist der Bildreferent im Bild zugegen, nach der repräsentationalistischen verweist das Bild auf ihn.“ (ebd.).

Feinlein ist kein Anhänger des Immanentismus, zu modern und intellektuell weiß er um die Unsicherheit und die Befindlichkeit des Glaubens als Nicht-Wissen. Der Glaube an die wahre Existenz eines Absoluten ist der modernen Zeit abhandengekommen, zurück für Feinlein bleibt nur die Möglichkeit des Glaubens an den Glauben selber. Und so ist es allein die machtvolle Realität des Verweisens im Bild, die ihm die Stärke gibt, die er auch an den dargestellten Pilgern zu erkennen glaubt und die er durch die Mühe ihres Anbetens erhöht sieht auf eine sie Maria annähernde Ebene. So kann Feinlein Rom verlassen mit der Feststellung: „Rom hatte mich gestärkt. Objektiv gestärkt.“ (Walser 2010: 41)

³ Immanentismus meint die reale Anwesenheit des Göttlichen im Kunst-/Kultgegenstand.

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

Diese Stärkung ist für Feinlein nur im unmittelbaren visuellen Kontakt mit dem Bild Caravaggios zu empfangen. Die Mühe der Reise Feinleins entspricht der Mühe der Pilger. Sie würde bei der Betrachtung einer Abbildung des Bildes etwa in Form einer überall leicht zugänglichen Kopie in Buch oder Computer entfallen, womit auch das Erlebnis der Begegnung mit dem Bild erheblich reduziert wäre. Mindestens genauso entscheidend jedoch ist das materielle Erfahren des Originals, in der sich erst das Reale der Präsenz des Bildes mitteilt, ein Erlebnis, das Boehm folgendermaßen in Worte fasst:

Was sich im Bildnis zeigt, ist die schiere, opake und niemals zu verstehende Präsenz ihrer Endlichkeit im Spiegel unserer Wahrnehmung – keine Personifikation, keine Allegorie, sondern das Ereignis des Zeigens selbst. (Boehm 2007: 32)

Das Erlebnis der Präsenz des Bildes ist stärker als jede wissenschaftliche Erklärung von Realität, denn es ist die Erfahrung des Realen selber, das dem Sprachlichen vorausgeht, von Husserl als das die „Sätze begründende Prae -Nominale in der Lebenswelt“ bezeichnet und das Freud als Voraussetzung für das Denken und Urteilen sieht, welches letztere er nur als „Sekundärprozess“ einstuft. (vgl. Boehm 2007: 45)

Boehm beschreibt die Herstellung von Sinn aus den Mitteln des Bildes, d.h. die allein Bildern genuine Logik wie folgt: „[...] diese Logik ist nicht prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen. Sie wird wahrnehmend realisiert.“ (Boehm 2007: 34)

Aus dieser Eigenschaft des Bildes zieht Feinlein die objektive Stärke für seinen subjektiven Glauben, den Glauben an die Existenz der Liebe zwischen Eva Maria und ihm, dem Glauben an sein „Jenseits“, den Glauben an seinen Glauben. Dieser Glaube existiert fern jeder Sprachlichkeit und nur das Ikonische kann als sein Zeuge herangezogen werden.

So kann Feinlein im Betrachten des Bildes, das als Thema nicht eine Darstellung der Madonna anstrebt, sondern – in Anbetracht einer absolut säkularisierten Madonna - den Akt des Glaubens selber als eigentlichen Inhalt zeigt, sich in derselben erhöhten und gestärkten Position sehen wie die dargestellten Pilger. Auch Feinlein hat erkannt, dass dieser Glaube mit Wörtern nicht darstellbar ist. Er gibt dies mit Einsichten seines verehrten Vorfahren Eusebius wieder:

Ohne das geglaubte sei die Welt immer noch wüst und leer. Sobald er einen Glaubenssatz ausprobiere, fühle er sich widerlegt. Sein Fehler: Wörter zu suchen für ein Glaubensgefühl. Solange er nicht von seinem Glauben rede, fühle er sich erfüllt. Unwillkürlich. Die Wörter seien inzwischen in Schulen gegangen, in denen das Glaubenkönnen abgeschafft worden ist. (Walser 2010: 58)

Das Bild Caravaggios nimmt demnach in doppelter Hinsicht eine zentrale Rolle für die Textaussage ein. Zum einen durch das Bild- und-nicht-Sprache-Sein an und für sich, d.h. durch „seine Macht,..., unsere Zugänge zur Welt vorzuentwerfen und damit zu entscheiden, wie wir sie sehen“ (Boehm 2007: 14). Eine Macht, die eruiert aus dem Nicht-Propositionalen des Bildes, so dass es mittels des Zeigens einen Logos per se besitzt. Zum anderen ist das Bild für den Text konstituierend in der Weltsicht, die dieses spezielle Gemälde, die Madonna dei Pellegrini, entwirft. So wird in der Bildtheorie immer wieder auf die Erkenntnispotenz von Bildern hingewiesen, die dem Betrachter über ihren Zeigegegestus vermittelt wird. Wolfarth etwa betont die Fähigkeit von Bildern, einen bestimmten Weltentwurf zu präsentieren: „Jedes geglückte Bild ist ein kleines Weltbild, ein Sinnbild der Welt.“ und uns die Augen zu öffnen für neue Sichtweisen: „Und das heißt nicht: Das Gebilde zeigt uns etwas anderes in der Welt oder eine andere Welt, sondern es zeigt uns diese Welt als eine andere.“ (Wolfarth 2007: 182)

Das Bild Caravaggios vermittelt Feinlein genau die Weltsicht, die er braucht und die in seiner Umgebung nur wenige Vertraute mit ihm teilen, die ebenso für verrückt und geistesgestört gelten wie Feinlein am Schluss nach Durchführung seiner Tat. Er erkennt im Bild den Gestus des Glaubens um des Glaubens selber wegen, dessen Inhalte im Prinzip austauschbar sind, wie die Heiligenblutreliquie, die er stiehlt. Er kann sich durch das Sakrileg Caravaggios, die heilige Jungfrau als gemeine Frau darzustellen, in den barfüßigen Pilgern wiedererkennen als einer, der ebenso eine Frau anbetet und aus der schieren Anstrengung dieses Anbetens, aus der tiefsten Notsituation im Leben mittels seines Glaubens Stärke bezieht. In dieser ausweglos erscheinenden Situation, in der Feinlein – ähnlich wie Goethes Faust - zu Hilfe nimmt, was ihm irgend zur Verfügung steht, findet er die Rettung im Glauben:

Du nimmst zu Hilfe, was es gibt. Psychologie, Logik, Astrologie, Philosophie, Religion. Je mehr du redest, desto weniger kommt, was du redest, in Frage. Deine Niederlagen sind die Siege des Unerklärlichen, von denen es nichts weiß. (Walser 2010: 66)

Auch Wolfarth verweist auf den Charakter der Bilder bzw. der Kunst allgemein, außerhalb des alltäglichen Lebenswettbewerbs zu stehen, eine andere Dimension zu eröffnen: „Die stillen Räume der Kunst betritt man erst, wenn das Bedürfnis zu reden gestillt ist.“ (Wolfarth 2007: 172) Und auch der Philosoph Hans Jonas stellt fest, dass dem Betrachter im Bild ein Augenblick des Herausgehobenseins aus dem Sog des Alltags begegnet: „Das im Bild Dargestellte ist in ihm herausgehoben aus dem Kausalverkehr der Dinge.“ (Jonas 2007: 111).

Jonas zeigt, dass das Bild nicht mehr der Zeitlichkeit unterliegt, denn es ist „inaktiv und in Ruhe“ (ebd.).

Dieses Erlebnis der Ruhe aktiviert und liefert andererseits Impulse zur Handlung in der Alltagswelt. Der im Bilderleben gestärkte Feinlein fliegt wieder über die Alpen zurück zu seiner Arbeit in der Klinik und in sein Alltagsleben, in dem sich nun in der Zuspitzung der Konkurrenzsituation mit Dr. Bruderhofer die Notwendigkeit seiner Tat immer dringender ergibt. Feinlein vollzieht den aus dem Bild empfangenen Handlungsimpuls, er stiehlt die Reliquie in der Überzeugung, diese ebenso zu retten, wie sie der damalige Reichsprälat Benedikt Mangold vor den „Bauernhorden“ in Sicherheit brachte. Feinlein rettet die Reliquie vor der „herablassenden Verlogenheit“ (Walser 2010: 97) der weltlichen und geistlichen Gebildeten. Er begibt sich quasi wiederum auf Pilgerschaft, er berichtet: „Ich war barfuß. Das war überdeutlich in meinem Gefühl: das kannst du nur barfuß vollbringen.“ (Walser 2010: 100) Dass bei dem direkt auf den Diebstahl folgenden Christi Himmelfahrtsfest dem Volk eine falsche Monstranz als die echte gezeigt wird, ist die Bestätigung seiner Überzeugung, dass nicht der Inhalt, sondern nur der Glaube an sich relevant sei. Feinlein zeigt zugleich, dass die Kirche sich dieser Tatsache zwar bewusst ist, sie aber geflissentlich verberge. Seine Tat besitzt einen Zeigegestus ähnlich dem Bild, doch da das von Feinlein Gezeigte das Weltbild des Gros seiner Umwelt empfindlich stört, ja sogar dessen Basis zerstört, wird Feinlein, der Kritiker, nicht einmal ernst genommen und angeklagt, sondern als nicht zurechnungsfähig für geisteskrank erklärt und weggesperrt. Feinleins Glauben ist für ihn untrennbar verbunden mit Liebe und Schönheit. Liebe ist abhängig vom Glauben an die Liebe, der Glaube wiederum wird genährt von der Schönheit. Dazu äußert sich Walser in einem Interview mit der *ZEIT*:

Der August Feinlein in meinem Roman sagt: „Wenn das Jenseits nicht schön ist, kannst du es vergessen“. Doch wodurch wird das Jenseits schön? Durch Schubert, durch Caravaggio. ... Und ich habe es [das Wort Glauben, d. A.] am liebsten verbunden mit dem Bedürfnis, dass etwas schön sei. Das halte ich für ein Glaubensbekenntnis. (Mangold 2011: 66)

Das hier vertretene Glaubensbekenntnis ist weder eine Parteinahme für den Katholizismus noch für irgendeine andere Religion. Es predigt aber genauso wenig einem diffusen Irrationalismus das Wort. Boehm betont bei seinen Bemühungen, das Nicht-Sprachliche am Bild als einen eigenen Logos zu zeigen, dass weder einer „romantischen Ursprünglichkeit“ (Boehm 2007: 15) das Wort geredet werden soll, noch einer „Sprachlosigkeit im Alphabetismus einer vermeintlichen Unschuld der Bilder“ (Boehm 2007: 35). In ähnlicher Weise ist es denn auch nicht der Weg von Walsers Protagonist Feinlein in seiner Not sich

dem Irrationalismus zu verschreiben oder etwa einen Teufelspakt einzugehen wie Goethes Faust oder auch Thomas Manns Adrian Leverkühn. Erschüttert werden soll nur die Selbstgewissheit der sich auf Zahlen stützenden Naturwissenschaft und ihrer „blinden“ Anhänger, die für alles im Leben die richtige Erklärung zu besitzen für sich in Anspruch nehmen.

Sprachkritik, keine Sprachfeindlichkeit ist das Ziel dieses Stücks Literatur, das eben auch mit Sprache arbeitet. Das Bild Caravaggios bietet hierfür den zentralen Angelpunkt. Es zeigt, dass es Unerklärliches gibt, dem auf die Spur zu kommen, die heutige Wissenschaft nicht ausreicht und auch die zukünftige wohl nicht ausreichen wird. Wie bei Kafka in seiner Mythenumdeutung zu Prometheus, bleibt auch bei Walsers Novelle am Ende das Unerklärliche als einzige feststehende Tatsache bestehen. Und so wie Kafka das Entstehen des Mythos als Versuch der Erklärung des Unerklärlichen zeigt, ist auch für Walser das Unerklärliche der Grund alles Sprechens:

Die Anziehungskraft des Unerklärlichen ist die Macht des Unerklärlichen. Es gibt kein Entkommen. Das Unerklärliche ist immer schon, wo du bist. Es diktiert dir, dass du an nichts mehr denken kannst, als an das Unerklärliche. Kein Mensch kann dem Unerklärlichen gegenüber stumm bleiben. Er spricht es an. Er sagt ihm ins nicht vorhandene Gesicht, was es sei. Er macht es zum Erklärlichen. Das Unerklärliche schweigt vernichtend. Dem, der an das Unerklärliche hinredet, weil er das Unerklärliche als solches nicht verträgt, ist während seines Dahinredens klar, dass nichts von dem, was er redet, Erklärung heißen kann. (Walser 2010: 117)

Walser ist mit seiner Novelle auch angekommen bei der Selbstreflexion des Kultur- und Literaturschaffenden, der sich selbst nach Ursprung und Sinn seines Tuns befragt. Ähnlich wie bei Camus' Sisyphos wird hier die Sinnlosigkeit der Mühe des täglichen Lebens erkannt und ebenso wie bei diesem ergibt sich Rettung und Stärke, indem in der Sinnlosigkeit selber Sinn gefunden wird, mit einem bewussten „Trotzdem“ weitergelebt wird. Wie Sisyphos lässt Walser Feinlein letztendlich zum Helden werden, der an seinen subjektiven Glauben glaubt, obwohl ihm die Götter genauso abhandengekommen sind wie diesem und obwohl er weiß, dass die Glaubensgewissheit immer nur kurz währt:

Es ist schön etwas zu glauben. Auch wenn's nie für lange gelingt. Manchmal nur eine Sekunde, und weniger als eine Sekunde. Aber eine Sekunde Glauben ist mit tausend Stunden Zweifel und Verzweiflung nicht zu hoch bezahlt. Glauben lernt man nur, wenn einem nichts anderes übrig bleibt. Aber dann schon. (Walser 2010: 113)

*Unerklärliches erklären. Möglichkeiten und Grenzen von Bild und Sprache anhand
Martin Walsers Novelle "Mein Jenseits".*

Literaturverzeichnis

- Boehm, Gottfried (Hrsg.) (2006): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin: University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2006): „Bildkunst und Wortkunst“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink. 90 -104
- Jonas, Hans (2006): „Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink. 105-124
- Mangold, Ijoma (2011): „Liebe ist auch eine Glaubenssache“. In: *DIE ZEIT*, Nr.41, 6.Oktober 2011.
- Mann, Thomas (1992 [1912]): *Der Tod in Venedig.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Sachs-Hombach, Klaus (2006): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft.* Köln: Halem.
- Walser, Martin (1978): *Ein fliehendes Pferd.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Walser, Martin (2010): *Mein Jenseits.* Berlin: University Press.
- Walser, Martin (2011): *Muttersohn.* Hamburg: Rowohlt.
- Wohlfart, Günther (2006): „Das Schweigen des Bildes“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink. 163-183