

Inhaltsverzeichnis

Namen in Literatur, Kultur, Medien

- Linda Simonis und Annette Simonis
Namen in Literatur, Kultur, Medien.
Kulturwissenschaftliche, sozialphilosophische
und literaturwissenschaftliche Implikationen 7
- Niels Werber
Ein Fall der Hermeneutik.
George Forestiers Leben, Werk und Wirkung 26
- Stefan Pluschkat und Heiko Stullich
„... jeder Name bringt gewisse Verpflichtungen mit sich“.
Intertextualität, Selbstreflexion und Namenspoetik bei
Vladimir Nabokov 38
- Tina-Karen Pusse
Namenssetzungen.
Taufakte, Testamente und Pseudonyme in
Hans Henny Jahnns *Fluss ohne Ufer* 49
- Tina Bartz
,Das Leben und Töten des Robert S.‘ 66
- Martin Wengeler
Schäubleweise, Schröderisierung und riestern.
Formen und Funktionen von Ableitungen aus
Personenamen im öffentlichen Sprachgebrauch 79
- Yvonne Joeres
Die Namen des Don Quijote.
Zur Namensproblematik in Cervantes’ Roman

und anderen literarischen Texten 99

Vermischte Beiträge

Carsten Rohde

Kontingenz, Ironie und Gemeinsinn.

Richard Fords Bascombe-Trilogie 123

Matthias Hausmann

Die perfekte Frau im perfekten Körper.

Villiers de l'Isle-Adam und Adolfo Bioy Casares 136

Judith Schönhoff

„Der guote sundaere“ Gregorius als christlicher Ödipus.

Mythenrezeption in Thomas Manns

Roman *Der Erwählte* 159

Buchbesprechungen 184

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online

komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Linda Simonis (Bochum) und Annette Simonis (Gießen)

Namen in Literatur, Kultur, Medien. **Kulturwissenschaftliche, sozialphilosophische und** **literaturwissenschaftliche Implikationen**

1. Leitaspekte und Fragerichtungen einer interdisziplinären **kulturwissenschaftlichen Namensforschung**

„Drum verhehle mir nicht durch schlauersonnene Worte,
Was ich jetzo dich frage ...
Sage, mit welchem Namen benennen dich Vater und Mutter,
Und die Bürger der Stadt, und welche rings dich umwohnen?
Denn ganz namenlos bleibt doch unter den Sterblichen niemand,
Vornehm oder gering, wer einmal von Menschen gezeugt ward,
sondern man nennet jeden, sobald ihn die Mutter geboren.“¹

Der zitierte Imperativ, mit dem der Phäakenkönig in Homers *Odyssee* den ihm noch unbekanntem Fremdling auffordert, seinen Namen und damit seine Identität preiszugeben, zeigt ein Grundmotiv und eine leitende Fragerichtung der in diesem Heft versammelten Beiträge an: Dem Namen² kommt in der menschlichen und gesellschaftlichen Rede eine grundlegende, konstitutive Bedeutung zu: Es ist der Name, der sowohl die je spezifische Eigenheit seines Trägers indiziert als auch seine Stellung und seine Beziehungen zu anderen im Bereich des Sozialen allererst definiert.

Diese in doppelter Hinsicht begründende Rolle des Namens haben, aus einer philosophischen bzw. kulturwissenschaftlichen Sicht, in neuerer Zeit vor allem die Untersuchungen von Tilman Borsche³ und Matthias Waltz dargelegt. Während Borsche aus philosophischer Sicht die erzeugende, die Gegenstände des Erkennens, Denkens und Sprechens hervorbringende und bestimmende Kraft des Namens betont, gilt Waltz' Augenmerk demgegenüber stärker der gesellschaftlichen und institutionellen Wirkungsweise des Namens: Dabei hält er die Rolle der Namen für so grundlegend, dass sie – über eine bloß nachträgliche Beschreibung des Gegebenen weit

¹ Homer, *Odyssee*, übers. von Johann Heinrich Voß, 8 Gesang, Z. 548–554.

² Mit dem Begriff ‚Name‘ ist hier und im Folgenden, genauer gesagt, immer ‚Eigennamen‘ gemeint.

³ Vgl. Tilman Borsche: „Es ist in Namen, daß wir reden“. In: *Cognitio humana – Dynamik des Wissens und der Werte*, hg. Christoph Hubig. Berlin 1996.

hinaus gehend – Kategorisierungen hervorbringen, die die Formen unseres gesellschaftlichen Sprechens und Handelns weitreichend bestimmen.

„Auf die Frage: ‚Wer sind Sie?‘ antwortet man mit dem Namen. Der Name ist das Leerste, bedeutet nichts, trotzdem ist er das, was uns am nächsten liegt.

Der Name ist ein Etikett, das über einer Sammlung von Informationen steht, die Aussehen, Herkunft, Leistungen, Verfehlungen, Eigenschaften etc. betreffen. Aber wer sammelt diese Informationen, wer sondert die wichtigen von den unwichtigen, wer bewahrt sie auf?“

Die zitierten Überlegungen, mit denen Matthias Waltz sein Buch *Die Ordnung der Namen*, eröffnet, benennen stichwortartig einige Fragen und Problempunkte, die einen zunächst paradox anmutenden Funktions- und Wirkungszusammenhang von Eigennamen skizzieren. Zumindest ein Hauptaspekt ist hier schon angesprochen, auf den man, wenn man sich mit dem Phänomen des Namens beschäftigt, unweigerlich stößt: nämlich die Frage, wie eigentlich die Relation zustande kommt und funktioniert zwischen dem Namen als ‚Etikett‘, als sprachlichem Ausdruck, und dem, wofür er steht.

Linguistisch gesehen steht die Wahl des sprachlichen Zeichens, der Lautfolge oder der Schriftzeichen, die einen Namen konstituieren, zunächst im Zeichen der Arbitrarität. Eigennamen haben zudem – im Gegensatz zu anderen Wörtern bzw. Lexemen – bekanntlich keine genau denotierte semantische Bedeutung. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb sind sie mit häufig mit vielfältigen Assoziationen und Konnotationen versehen, die ihnen in einem gegebenen kulturellen und historischen Kontext anhaften.

Inwiefern die Namensgebung sich an dem jeweils gegebenen kulturellen Rahmen orientiert, lässt sich an der weit verbreiteten Praxis erkennen, Kinder nach einem historischen Vorbild, einem Heiligen oder Religionsgründer, einem Urahn, einem nahen Verwandten, einem Star oder bewunderten Idol zu benennen. Daher ist die Wahl eines Namens auch wiederum nicht gänzlich willkürlich und die Namensgebung in kultureller Hinsicht keineswegs bedeutungslos. Das besondere Charakteristikum des Eigennamens besteht offenbar darin, dass er sich im Überschneidungsfeld von kultureller Identitätsstiftung und je eigener individueller Identität bewegt und aus diesem Spannungsfeld sein eigentümliches Profil gewinnt. Die konnotativen Bedeutungsaspekte, die sich an einen bestimmten Namen knüpfen, bilden einen Spielraum, der historischem Wandel und semantischen Verschiebungen unterliegt und der, insoweit er den Angehörigen einer Kulturgemeinschaft oder einer sozialen Gruppierung bewusst ist, stets neu verhandelt und bestimmt wird. Teilweise sind die mit Namen verbundenen kulturellen Konnotationen aber auch unbewusst und entziehen sich der sprachlichen Diskursebene. Dies betrifft besonders die emotionalen bzw. affektiven Anteile jener assoziativen Bedeutungskomponenten. Eigennamen und die an sie gebundenen Sinndimensionen stehen in

komplexen Wechselwirkungen zu den historischen und kulturellen Konstellationen, sie sind abhängig von Prozessen kultureller Tradierung und Modellierungen des kulturellen sowie kollektiven Gedächtnisses, umgekehrt nehmen sie als prägnante Gegenstände des Erinnerns und Gedenkens Einfluss auf die jeweiligen Modellierungen und Einschreibungen in der kulturellen Erinnerung.

Wie aus dem bisher Gesagten implizit hervorgeht, lassen sich die sozio-kulturelle Funktion der Eigennamen und die mit ihnen einhergehenden vielfältigen Prozesse der Bedeutungsgenese und -verschiebung sinnvoll nur in einem interdisziplinären Forschungsfeld – im Schnittpunkt verschiedener kulturwissenschaftlicher Disziplinen verhandeln.

Dabei wäre ein Zugang zum Namen zu suchen, der diesen nicht mehr als einen – wie immer aufschlussreichen und interessanten – Spezialfall und eine sprachliche und kultursemiotische Sondererscheinung auffasst, sondern ihn als einen Gegenstand von prinzipieller Bedeutung in den Blick zu rückt. Das Anliegen der Namensforschung in kulturwissenschaftlicher disziplinenübergreifender Perspektive stellt sich vor diesem Hintergrund als ein doppeltes dar: Zum einen ginge es darum, Ergebnisse unterschiedlicher Forschungsfelder zusammenzuführen und produktiv aufeinander zu beziehen, zum anderen wäre zu erkunden, inwieweit die oben angesprochene Grundidee eines produktiven, womöglich fundierenden Potentials des Namens sich in den verschiedenen Bereichen wiederfinden, nachvollziehen oder gegebenenfalls wiederum in Frage stellen lässt.

Versucht man das Namenphänomen in seinen vielfältigen Facetten und Gesichtspunkten zu erschließen, bietet es sich an, zunächst diejenigen Wissensfelder anzuführen, die sich mit Funktion und kultureller Bedeutung der Eigennamen intensiver auseinandergesetzt haben und diesen eine entscheidende Rolle zuschreiben.

Als eine vorläufige, wenn auch sicher nicht erschöpfende Differenzierung sei im folgenden eine Gruppierung der interdisziplinären Namensforschung in acht Bereiche vorgeschlagen, in denen sich die kulturelle, gesellschaftliche und historische Bedeutung von Namen besonders deutlich beobachten lässt:

1. Sprache und, ihr korrespondierend, die Sprachphilosophie und -wissenschaft
2. Philosophie und Erkenntnis(theorie)
3. Literatur
4. (soziale) Kommunikation
5. kulturelle Tradierung und kulturelles Gedächtnis
6. Recht/Politik
7. Mythos bzw. Religion
8. Medien

Zu 1: In sprachphilosophischer Hinsicht lassen sich zwei Ebenen bzw. zwei unterschiedliche Fassungen des Namenproblems unterscheiden. In einem

sehr weiten Sinne verweist das Stichwort des Namens zunächst auf denjenigen Komplex von Fragen und Gesichtspunkten, die mit dem allgemeinen Vorgang des Benennens und sprachlichen Bezeichnens zu tun haben. In diesem weiteren Sinne wäre Name als ‚nomen‘, als substantivischer Ausdruck, zu verstehen, der einem Gegenstand bzw. dessen konzeptueller Vorstellung zugeordnet wird.⁴ In einem engeren, spezifischeren und in unserem Zusammenhang wohl interessanteren Sinne gilt die sprachphilosophische Namenanalyse dem Eigennamen (proprium) und der Frage, inwiefern diesem, im Vergleich zu anderen sprachlichen Ausdrücken, eine besondere Stellung und Funktion zukommt.

Eigennamen übernehmen in der Sprache die Funktion, auf Personen (Tiere und Gegenstände) zu verweisen und sie zugleich als eindeutig bestimmte, singuläre und wiedererkennbare Elemente hervorzuheben. Die Frage, wie diese spezifische Eigenart von Namen, als singularisierende und identifizierende Zeichen wirksam zu sein, zustande kommt und worauf sie beruht, ist keineswegs unmittelbar ersichtlich und wird in der Sprachwissenschaft kontrovers diskutiert. Handelt es sich beim Namen um einen besonderen, von allen anderen Ausdrücken der Sprache verschiedenen Zeichentyp⁵ oder spiegelt sich in der bezeichnenden und identifizierenden Funktion des Namens nurmehr eine allgemeine Eigenschaft sprachlicher Begriffe, die im Prinzip jedem Substantiv zukommt?⁶

Schon Nietzsche versucht den Namen gegenüber anderen Formen des sprachlichen Bezeichnens abzugrenzen und führt in seinem Essay „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ zu diesem Zweck eine eigene heuristische Leitdifferenz ein, indem er zwischen „Name“ und „Begriff“ unterscheidet. Während der Name sich auf ein individualisiertes

⁴ Zur klassischen Formulierung des Problems sei hier auf die vielzitierten Ausführungen in Platons *Kratylos* verwiesen. Vgl. dazu ausführlich Andreas Eckl: Sprache und Logik bei Platon. Erster Teil: Logos, Name und Sache im *Kratylos*. Würzburg 2003, S. 205–230. Vgl. ferner Konrad Gaiser: Name und Sache in Platons ‚Kratylos‘. Heidelberg 1974, S. 59–61 und Jean Leclerc: „Remarques sur le ‚Kratylos‘ de Platon et la grammaire générale“. In: *Melanges Louis Massignon*. Band 3. Damaskus 1957, S. 37–43.

⁵ Vgl. Heinz Vater: Eigennamen und Gattungsbezeichnungen. Versuch einer Abgrenzung. In: *Muttersprache* 75 (1965), S. 207–213. Vgl. auch Rainer Wimmer: Eigennamen im Rahmen einer allgemeinen Sprach- und Zeichentheorie. In: Ernst Eichler, Gerold Hilty, Heinrich Löffler, Hugo Steger, Ladislav Zgusta (Hg.): *Name Studies / Les noms propres / Namenforschung. An International Handbook of Onomastics / Manuel international d'onomastique / Ein Internationales Handbuch zur Onomastik*. 1. Teilband. Berlin, New York 1995, S. 372–379.

⁶ Vgl. diesbezüglich auch Andreas Lötscher: Der Name als lexikalische Einheit. Denotation und Konnotation. In: *Name Studies / Les noms propres / Namenforschung. An International Handbook of Onomastics / Manuel international d'onomastique / Ein internationales Handbuch zur Onomastik*. Hg. Ernst Eichler, Gerold Hilty, Heinrich Löffler, Hugo Steger und Ladislav Zgusta. 1. Teilband. Berlin, New York 1995, S. 448–457.

Objekt oder eine singuläre Erfahrung bezieht, fungiert der Begriff als ein vergleichendes und verbindendes Moment, welches das Gemeinsame betont:⁷

„So gewiss nie ein Blatt einem anderen ganz gleich ist, so gewiss ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet und erweckt nun die Vorstellung, als ob es in der Natur außer den Blättern etwas gäbe, das ‚Blatt‘ wäre, etwa eine Urform, nach der alle Blätter gewebt, gezeichnet, abgezikelt, gefärbt, gekräuselt, bemalt wären [...]“⁸

Der generalisierenden Tendenz des Begriffs stellt Nietzsche die individualisierende und singularisierende Funktion des Namens entgegen, wobei die Verallgemeinerung, die der Begriffsbildung innewohnt, von Nietzsche bewusst nicht als überlegenes Prinzip einer rationalen Abstraktionsleistung gewertet wird, wie man zunächst vermuten könnte. Vielmehr heißt es im obigen Zitat, den Argumentationsschritt abrundend, weiter „aber von ungeschickten Händen, so dass kein Exemplar korrekt und zuverlässig als treues Abbild der Urform ausgefallen wäre.“⁹ Im Gedankenexperiment der als ob-Konstruktion lotet Nietzsche die impliziten Annahmen und Konsequenzen einer Begriffsbildung aus, die sich über die jeweiligen Besonderheiten des empirischen Einzelfalls hinwegsetzt und den gemeinsamen Nenner als idealisierte Urform postuliert. Nietzsche entlarvt hier die impliziten Voraussetzungen einer solchen begrifflichen Abstraktion, wie die konjunktivischen Formulierungen andeuten, als Täuschung und rehabilitiert gewissermaßen die Bedeutung und tragende Funktion des individuellen Namens, der auf das Partikulare, Individuelle und Besondere verweist.

Nicht weniger schwierig und umstritten ist die Frage, welchen Stellenwert der Name als hinweisendes Zeichen, das auf außersprachliche Dinge Bezug nimmt, innehat. Wie genau funktioniert die Verweisungs- und Referenzfunktion des Namens? Verweist der Name auf etwas, was schon vorher (in der gesellschaftlichen Welt oder im Kopf des Sprechers) gegeben ist oder sind Namen ‚Fiktionen‘, die das, was sie bezeichnen, im Akt der Benennung erst hervorbringen?

Der schöpferische Aspekt der Namensgebung kommt bereits im biblischen Text des Alten Testaments zum Ausdruck, wenn Adam die Tiere

⁷ Vgl. auch Sören Reuter: Logik, Metaphysik, Täuschung. Zur Motivkonstellation der frühen Nietzsche-Rezeption in Afrikan Spirs *Denken und Wirklichkeit*. In: Ästhetik und Ethik nach Nietzsche, hg. Volker Gerhardt, S. 245–268, hier S. 260–262.

⁸ Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, und Ragni Maria Gschwend. München 2005, WL, 1, S. 873–890, hier S. 879.

⁹ Ebd., S. 879 f.

benennt: „Gott brachte alle Tiere zu dem Menschen, um zu sehen, wie er sie nennen würde [...] Und der Mensch gab Namen allem Vieh und dem Geflügel des Himmels und allem Getier des Feldes [...]“ (1. Mose 2,19–20) Der adamitische Vorgang der Namensgebung bzw. Erfindung der Namen erscheint an der zitierten Stelle als ein genuin kreativer Akt, der die Souveränität des Menschen im Verhältnis zur übrigen Schöpfung andeutet, während Gott selbst vorübergehend in die passive Beobachterrolle schlüpft. Eines der anthropologischen Merkmale, das den Menschen von der Tierwelt abhebt und auszeichnet, ist offenbar die Fähigkeit, Namen zu erfinden und zu verleihen, um den natürlichen Kosmos zu ordnen und Bedeutungen, Relationen zu stiften.

Eine humorvolle und parodistische Variante der biblischen Namensgebung durch Adam, die mit einem impliziten Überlegenheits- und Herrschaftsanspruch über die restliche Schöpfung einhergeht, findet sich in Lewis Carrolls Erzählung *Through the Looking-Glass*. In einer beliebten Episode aus Carrolls Roman lässt sich als sprachphilosophischen Gewährsmann die Figur des Humpty Dumpty entdecken und zitieren:

„There’s glory for you“, said Humpty Dumpty.
 „I don’t know what you mean by ‚glory‘“, Alice said.
 Humpty Dumpty smiled contemptuously. „Of course you don’t – till I tell you.
 I meant ‚there’s a nice knock-down argument for you!‘“
 „But ‚glory‘ doesn’t mean ‚a nice knock down argument‘“, Alice objected.
 „When I use a word“, Humpty Dumpty said in a rather scornful tone, „it means just what I choose it to mean – neither more nor less.“
 „The question is“, said Alice, „whether you *can* make words mean different things.“
 „The question is“, said Humpty Dumpty, „which is to be master – that’s all.“¹⁰

Humpty Dumpty vertritt hier nicht nur die Position einer Arbitrarität des sprachlichen Zeichens in dem seit Saussure geläufigen Sinne, dass das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem auf gesellschaftlicher Konvention beruhe. Er zieht aus der Kontingenz des Bezeichnens eine radikalere, dezisionistische Konsequenz: Die sprachlichen Zeichen können von demjenigen, der sich als ihr „master“ behaupten kann, eigenmächtig, qua Entscheidung, umgemünzt bzw. mit neuen Bedeutungen versehen werden. Dabei lässt Humpty Dumpty keinen Zweifel daran bestehen, wie die Frage „which is to be master“ zu beantworten sei: Er selbst will Herr der Worte und ihrer Bedeutungen sein.

¹⁰ Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London 1950, S. 364–365. Vgl. dazu auch Wilhelm Köller: „Humpty Dumpty als Sprachdenker.“ In: ders.: *Narrative Formen der Sprachreflexion: Interpretationen zu Geschichten über Sprache von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 2006, S. 315–341.

Aus sprachphilosophischer Sicht stellt sich überdies auch die Frage nach der pragmatischen Bedeutung des Namens: Auf welche Weise werden Namen in Sprechakten wirksam sind (Searle)¹¹ und inwiefern kommt Ihnen hier eine Steuerungsfunktion, eine Möglichkeit des sprachlichen Einwirkens auf ‚Welt‘ zu?

Insbesondere erscheint es lohnend, eine Überlegung von Searle aufzugreifen, die zugleich für eine literaturwissenschaftliche Annäherung an das Namenphänomen aufschlussreich ist. Eigennamen übernehmen ja in der Sprache vor allem die Funktion, es Sprechern und Hörern zu ermöglichen, sich in eindeutiger Weise auf bestimmte Gegenstände – Dinge, Personen, Lebewesen – zu beziehen, auf sie zu verweisen und sie zu identifizieren. In dieser Hinsicht des identifizierenden Verweisens zeigen Namen eine gewisse Ähnlichkeit zu deiktischen Ausdrücken der Sprache (wie z.B. hier, jetzt, dieser).

Searle stellt sich in diesem Zusammenhang zwei Fragen: Zum einen überlegt er, ob Namen, in Analogie zu anderen sprachlichen Zeichen, insbesondere anderen Substantiven, eine Bedeutung haben oder ob sie gewissermaßen bedeutungsleere Formeln sind, die nur dem bloßen Verweisen und Bezugnehmen dienen.¹² (Die zuletzt genannte Auffassung hatte der Philosoph John Stuart Mill vertreten.) Zum anderen fragt Searle, ob Namen, wenn sie denn eine Bedeutung haben, sich in genaue Beschreibungen des von ihnen benannten Gegenstand übertragen lassen, ob sie so genannte „definite descriptions“ (definite Beschreibungen) sind bzw. solchen äquivalent sind. Letzteres hatte Frege postuliert.¹³

Im Zuge seiner Argumentation entkräftet Searle zunächst die Vorstellung, dass Eigennamen bedeutungsleer seien. Einen Hauptanhaltspunkt für einen Bedeutungsgehalt von Namen bietet Searle dabei die Beobachtung, dass Namen in so genannten Existenzaussagen vorkommen, z.B. in Äußerungen der Art: „Es gibt einen Kontinent wie Afrika“ oder „Zerberus existiert nicht.“¹⁴

Charakteristisch für solche Existenzaussagen ist es, dass sie ausdrücken, dass ein Gegenstand gegeben, also dessen Begriff erfüllt ist. Folglich kann man annehmen, dass sprachliche Elemente, die als Subjekte von Existenzsätzen fungieren, – also auch Namen – irgendeinen begrifflichen oder semantischen Gehalt haben. Wenn Namen somit etwas bedeuten, stellt sich die Frage, von welcher Art dieser Bedeutungsgehalt ist. Es widerspricht, so sagt Searle, unserer sprachlichen Intuition, Namen als Be-

¹¹ John R. Searle: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London, Cambridge 1974 [1. Aufl. 1969.] (Dt. Übersetzung: *Sprechakte: Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt a.M. 1971.)

¹² Vgl. John R. Searle: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London, Cambridge 1974, S. 72–81, bes. S. 74 ff.

¹³ Vgl. ebd., S. 80.

¹⁴ Vgl. John R. Searle: *Speech Acts*, S. 72.

schreibungen aufzufassen. Man kann ja auch über Namen auf etwas verweisen, von dem man zwar gehört hat, aber selbst keine genaue Beschreibung geben könnte. Es gibt auch kein Namen-Lexikon, das zu jedem Namen eine Definition, ein festes Äquivalent angäbe.

Zudem ist zu vermuten, so Searle, „dass die Beschreibung, durch die jemand einen Namen ersetzen würde, nicht dieselbe ist wie die, durch die jemand anders ihn ersetzen würde.“¹⁵

Die Bedeutung von Namen, so Searles Fazit, muss somit zwar der Möglichkeit angebar sein, aber zugleich eine gewisse Offenheit und Unbestimmtheit aufweisen.¹⁶

Zu 2: Das Verhältnis von Name und Erkennen bzw. von Name und Wissen ist ein altes Problem: Seit der Antike erscheint es im Ensemble philosophischer Fragen,¹⁷ wo es, unter wechselnden Blickpunkten, immer wieder neu aufgegriffen und diskutiert wird. Schon Platons *Theätet* (*Theaitetos*) formuliert zwei Grundfragen,¹⁸ die in den weiteren Debatten über den Namen bis in die Gegenwart kontrovers verhandelt werden: Wie ist es möglich, dass der ‚Wortpfeil‘ des benennenden Ausdrucks seinen Gegenstand erreicht? Und: Inwiefern haben Namen eine Bedeutung? Darüber hinaus stellt sich auf einer grundsätzlichen Ebene die Frage, inwieweit Namen für unsere Wahrnehmung und unser Wissen von Welt wichtig sind, hier Orientierungspunkte darstellen.¹⁹

Zu 3: Grundsätzlich ist die Frage nach dem Namen als Motiv oder Element literarischer Texte nicht neu.²⁰ Namen können in der Literatur, wie man seit langem weiß, eine sprechende, etwas über Eigenart und Charakter

¹⁵ Vgl. ebd., S. 168. Zu der u.a. von Searle vertretenen „Cluster Theory“ der Namensbedeutung siehe auch: Michael Devitt, Richard Hanley (Hg.): *The Blackwell guide to the philosophy of language*. Oxford 2006, S. 265 f.

¹⁶ In seiner späteren Studie *Intentionality* aus dem Jahr 1983 widmet sich Searle erneut der Spezifik des Eigennamens und fasst sie nun anders auf, indem er sie durch den intentionalen Aspekt zu erklären sucht. Vgl. Searle: *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge 1983. (Dt. Übersetzung: *Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1987.)

¹⁷ Vgl. zum Beispiel Kuno Lorenz: *Eigennamen*. In: Jürgen Mittelstraß (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. 2. Aufl. 2005, S. 280–282. Saul A. Kripke: *Name und Notwendigkeit*. Frankfurt a.M. 1993. (Originaltitel: *Naming and Necessity* Harvard University Press 1980)

¹⁸ Vgl. Platon: *Theaitet*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Ekkehard Martens. Stuttgart 2003. Vgl. auch Andres Eckl: *Sprache und Logik bei Platon*. Erster Teil, S. 64–65.

¹⁹ Zwischen den Themenkomplexen 1 und 2, dem sprachlichen und dem erkenntnisbezogenen Aspekt des Namens, bestehen sicher Wechselbeziehungen und Überschneidungen.

²⁰ Vgl. Friedhelm Debus: *Namen in literarischen Werken: (Er-)Findung – Form – Funktion*. Stuttgart 2002.

ihres Trägers verratende Funktion haben wie in Märchen und Fabel. Sie können überdies eine metaphorische oder emblematisch-hinweisende Bedeutung einnehmen – man denke an die Verknüpfung des Namens mit Ruhm- und Ehrkonzepten in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur – oder sie können wie das berühmte Kürzel K. in Kafkas Romanen als zwischen konkreter Referenz und entindividualisierender Allgemeinheit in der Schwebe gehaltene Chiffren erscheinen. Uns geht es allerdings weniger um motivische, metaphorische oder symbolische Bedeutungen einzelner Namen in der Literatur. Der Ansatz richtet sich vielmehr auf die grundsätzlichere Frage, inwiefern die oben skizzierte sprachphilosophische, gedankliche und gesellschaftliche Begründungsfunktion von Namen auch in der Literatur einen Niederschlag findet und auf welche Weise, durch welche Ausdrucks- und Darstellungsweisen, sie dort beobachtet und reflektiert wird. Die Beiträge des vorliegenden Bandes nähern sich dieser Frage unter zwei verschiedenen Blickpunkten. Dabei wird, von den jeweiligen Textbeispielen aus, versucht darzulegen, wie Namen eine tiefer liegende das fiktive Geschehen wie auch die poetologische Reflexion des jeweiligen Textes bestimmende und steuernde Rolle erhalten.

Zu 4: Die Möglichkeit des identifizierenden Bezeichnens und, damit verbunden, des Wiedererkennens, die durch den Namen bereitgestellt wird, lässt ihn zu einem wichtigen Anknüpfungspunkt von Kommunikation werden. Der Name stellt einen Bezugspunkt möglicher Adressierungen und Zuschreibungen dar.²¹ Die allgemeine soziale Dimension des Namens, die sich hier zeigt, verweist noch auf eine weitere, speziellere Ebene, die rechtliche Fundierung des Namens.

Zu 5: Eigennamen sind integraler Bestandteil sprachgeschichtlicher und kulturhistorischer Entwicklungsprozesse und -tendenzen. Sie sind darüber hinaus in einem sich diachron verändernden kulturellen Umfeld zu verorten, so dass sie stets in verschiedenartige Diskursformationen eingebettet sind. Insbesondere durch ihre konnotativen Bedeutungsmomente und -facetten haben sie an vielfältigen Prozessen der Sinnstiftung teil, auch wenn dies häufig unbewusst geschieht. Ferner sind sie auf der Schnittfläche zwischen persönlicher Identität und kultureller Identitätsbildung in einem interessanten, zuweilen auch prekären Spannungsfeld angesiedelt. Gerade aus dieser Wechselbeziehung zwischen kollektivem Bedeutungshorizont und individueller Referenz des Eigennamens ergibt sich ein Spielraum der im Blick auf (suggestive) kulturelle Sinnstiftungen äußerst produktiv sein kann. Jene Suggestivkraft der Eigennamen, ihre konnotative Ausstrahlung, birgt sowohl ein ungeahntes produktives Potential als auch

²¹ Vgl. Rudolf Stichweh: Adresse und Lokalisierung in einem globalen Kommunikationssystem. In: ders.: Die Weltgesellschaft. Frankfurt a.M. 2000, S. 221–222.

Risiken, die soziale, politische und rechtliche Konsequenzen haben können.

Zu 6: In rechtlicher Hinsicht kommt Namen eine wichtige Rolle zu. Schon seit der Antike steht der Name als sprachliches Zeichen für die Person. Der Name signalisiert auf diese Weise zugleich gewisse rechtliche Annahmen bzw. Postulate, die mit der Vorstellung der Person verknüpft sind. In der neuzeitlichen historischen Entwicklung tritt diese besondere, persönliche Identität bezeichnende Funktion des Eigennamens noch deutlicher hervor. Nicht zuletzt die seit dem 18. Jahrhundert geführte Diskussion über subjektive Rechte steht (vermittelt über den Personenbegriff) mit dem Namen in engem Zusammenhang. Auch hier ist es die symbolische Form des Namens, die jenen Vorstellungen einen konkreten Bezug und Anknüpfungspunkt bietet.

Mit dem rechtlichen Aspekt von Namen verknüpft ist zudem deren potentielle politische Dimension. Sie wird, insbesondere was individuelle Personennamen betrifft, wohl am nachdrücklichsten dort greifbar, wo Namen negativ besetzt und bewertet werden, wo sie zum Gegenstand und Mittel der Abwertung, Diskriminierung, Stigmatisierung werden.²² Davon zu unterscheiden ist die nicht weniger folgenreiche Rolle von kollektiven Namen in der politischen Kommunikation: dies gilt zunächst für Staatennamen, jedoch auch für Gruppen und Organisationen, die als Akteure im politischen Feld auftreten. Die besondere, konstitutive Rolle, die solchen kollektiven und institutionellen Namen im politischen Diskurs zukommt, hat in der neueren Diskussion verstärkte Aufmerksamkeit gefunden, unter anderem durch die Arbeiten Jacques Derridas.²³

Zu 7: Zur Begrifflichkeit des Namens, insbesondere zu seiner historisch weit zurückreichenden Semantik, gehört auch die Vorstellung einer besonderen, übernatürlichen Eigenart des Namens, die ihn mit dem Bereich des Mythischen und Göttlichen verbinde. Dieser mythisch-religiöse Bezug äußert sich dabei in verschiedenen Hinsichten und Konnotationen, die in diesem alten Bedeutungsfeld mit dem Konzept des Namens verknüpft sind. So kann der Vorgang des Benennens selbst als ein magischer Akt aufgefasst werden, der über die Setzung der Namen auch deren Träger bestimmt und kontrolliert. Der listige Odysseus gibt bezeichnenderweise

²² Vgl. Dietz Bering: *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag, 1812–1933*. 2. Aufl. Stuttgart 1988. [Siehe auch: Dietz Bering: *The Stigma of Names. Antisemitism in German Daily Life. 1812–1933*. Deutsche Übersetzung von Neville Plaice. Cambridge 1992.] Vgl. ferner Dietz Bering: *Friedhelm Debus u.a. (Hg.): Fremdes und Fremdheit in Eigennamen*. Heidelberg 1990.

²³ Vgl. Jacques Derrida: *Déclarations de l'Indépendance*. Paris 1976. In Fortsetzung des Searleschen Gedankens, dass sprachliche Handlungen nicht nur Worte äußern, sondern auch Tatsachen schaffen, betont Derrida die erzeugende Wirkung von kollektiven Namen, die sich vor allem in Akten der Gesetzgebung, der Entscheidung über Krieg und Frieden, der Staatengründung zeigt.

vorerst seinen wahren Namen nicht preis, als er vom Zyklopen danach gefragt wird, um sich auf diese Weise der Macht und dem Einflussbereich des Ungeheuers zu entziehen.²⁴ Als der Listenreiche nach seiner erfolgreichen Flucht übermütig dem getäuschten Polyphem doch noch seinen wirklichen Namen verrät, wird dies für ihn schwerwiegende Folgen nach sich ziehen. In der mythischen Logik sind Eigenname und Person auf quasi magische Weise derart eng aneinander gebunden und aufeinander bezogen, dass ein vorsichtiger Umgang mit dem Namen ratsam erscheint. In literarischen Texten findet mitunter eine solche mythologische Mentalität noch ihren poetischen Niederschlag, auch wenn die ehemaligen kulturellen Tabus und Vorschriften der Namensnennung bei den modernen Lesern in Vergessenheit geraten sind.

Zu 8: Auch im Bereich der Medien und medialen Kommunikationsweisen tritt die spezifische Rolle von Namen mit besonderer Deutlichkeit hervor. Die damit berührte Prominenz von Namen im Feld der Medien hat mit einer Eigenheit zu tun, die Namen in sprachlicher und kommunikativer Hinsicht kennzeichnet. Namen haben die doppelte Eigenschaft, sowohl Gegenstände als auch Adressen von Kommunikation sein zu können. Namen stellen insofern besonders exponierte Punkte der Rede und medialen Äußerungen dar, die dazu disponiert sind, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und als ‚Aufhänger‘ und Anhaltspunkte weiterer Äußerungen zu dienen – eine Tendenz die sich in öffentlicher und massenmedialer Kommunikation verstärkt.

2. Literarisches Fallbeispiel 1: „One day I wrote her name upon the strand“

Die Implikationen der Namenproblematik werden in vielfältigen literarischen Texten seit der Antike thematisiert. Aus jenen selbstreflexiven literarischen Gestaltungen und Verhandlungen der kulturellen Funktion des Eigennamens sollen im folgenden zwei Beispiele ausgewählt und näher betrachtet werden, und zwar zunächst ein Text aus der Elisabethanischen Epoche der englischen Literatur, ein Sonett von Edmund Spenser:

One day I wrote her name upon the strand,
 but came the waves and washèd it away:
 again I wrote it with a second hand,
 but came the tide and made my pains his prey.
 Vain man, said she, that doest in vain assay,
 a mortal thing so to immortalize,
 for I myself shall like to this decay,
 and eek my name be wiped out likewise.
 Not so, quoth I, let baser things devise

²⁴ Vgl. die Polyphem-Episode in Homer: Odyssee IX, V. 181–543.

to die in dust, but you shall live by fame:
 my verse your virtues rare shall eternise
 and in the heavens write your glorious name.
 Where whenas death shall all the world subdue,
 our love shall live, and later life renew.

(aus: Edmund Spenser: *Amoretti*, 1595)

Das genannte Gedicht, das aus dem Sonettzyklus der *Amoretti* von Spenser stammt, gehört sicher zu jenen Texten frühneuzeitlicher Lyrik, die weitreichend durch die bestehenden Gattungskonventionen und Topoi geprägt sind. Die dort skizzierte, toposhafte Konstellation von Vergänglichkeitsidee und Liebesthematik findet man in ähnlichen, womöglich dynamischeren und interessanteren Akzentuierungen bei Spensers Zeitgenossen Philip Sidney und Shakespeare. In unserem Zusammenhang ist aber gerade dieses Gedicht bemerkenswert. Was das zitierte Sonett auszeichnet, ist die besondere, hervorgehobene Stellung, die dort dem Namen, genauer: dem Namen der Geliebten in dem Gedicht zugeschrieben wird. Der Name der Dame, den das Ich des Gedichts als Inschrift in den Sand zeichnet, steht hier als Emblem oder hinweisendes Zeichen für die Person, die Trägerin dieses Namens ist. Bemerkenswert ist dabei, dass der Name in der Perspektive des Gedichts zugleich mehr ist als nur ein Wort, ein sprachliches Zeichen, das auf die Geliebte verweist. Er scheint hier vielmehr so eng mit der durch ihn bezeichneten Person zu sein, dass beide gegeneinander austauschbar, ja beinahe miteinander identisch zu werden scheinen. Der Name und seine Trägerin kommen ja nicht nur darin überein, dass sie genau parallelen Vorgängen des Vergehens unterworfen sind. Das Vergehen des Namens und das seiner Trägerin fallen vielmehr auch begrifflich in eins: Der Ausdruck *wipe out*, der zunächst das Wegwischen der Buchstaben im Sand beschreibt, ist zugleich metonymische Formel für das Vergehen bzw. Ausgelöschtwerden der Geliebten.

Spensers Gedicht kann somit als eine, was die neuzeitliche Literaturgeschichte betrifft, frühe Belegstelle für einen Umgang mit dem Namen gelten, der den Namen in einer sehr engen Weise auf die Identität der benannten Person bezieht und mit dieser zusammen denkt. Diese unterstellte Verknüpfung von Name und Person ist auch Voraussetzung für die im letzten Quartett (in dem nun wieder das lyrische Ich das Wort ergreift) entworfene Argumentationsfigur, die ihrerseits wiederum einen Topos aufgreift. Der Sprecher bietet nun, im Medienwechsel vom Sand zum gedruckten Buch der Dichtung („my verse“) ein, wie er meint, beständigeres Medium an, das es ermöglicht, den Namen der Geliebten auf Dauer zu stellen, zu verewigen: „eternize“, wie es im Text heißt, und ihn zugleich, in einer für den Vorstellungshorizont der Renaissance typischen Weise, mit den Signifikaten der gloria und fama, Ehre und Ruhm, zu verbinden. Typisch insofern, als für die Frühe Neuzeit charakteristisch ist, den Namen zwar nicht nur, aber vorwiegend als ein öffentliches Zeichen zu denken, als ein soziales Emblem, das mit Attributen der Reputation, des Ansehens

besetzt ist. Ich möchte dies erst einmal so stehen lassen, wobei ich andere interessante Fragen, wie etwa die, ob der „glorious name“, der in den Versen der Dichtung bzw. „in the heavens“ stehen soll, überhaupt noch der gleiche Name ist wie der, den das Ich in der konkreten Situation des Gedichts in den Sand malt, beiseite lassen muss.

3. Literarisches Fallbeispiel 2: Die Namensverwirrung in Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Kannitverstan*

Als zweites Beispiel der literarischen Darstellung und Problematisierung des Namens sei in der Folge eine (zumindest auf den ersten Blick) ganz einfache, simple und ebenso bekannte Erzählung angeführt – Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Kannitverstan*. Die Erzählung berichtet von einem jungen deutschen Handwerker, der, ohne Kenntnis des Niederländischen, nach Amsterdam reist:

„[Da] fiel ihm sogleich ein großes und schönes Haus in die Augen, wie er auf seiner ganzen Wanderschaft [...] noch keines erlebt hatte. Lange betrachtete er mit Verwunderung dies kostbare Gebäude, die sechs Kamine auf dem Dach, die schönen Gesimse und die hohen Fenster. Endlich konnte er sich nicht entbrechen, einen Vorübergehenden anzusprechen. „Guter Freund“, redete er ihn an, „könnt Ihr mir nicht sagen, wie der Herr heißt, dem dieses wunderschöne Haus gehört mit den Fenstern voll Tulipanen, Sternblumen und Levkojen?“ – Der Mann aber, der vermutlich etwas Wichtigeres zu tun hatte und zum Unglück geradeso viel von der deutschen Sprache verstand als der Fragende von der holländischen, nämlich nichts, sagte kurz: „Kannitverstan“, und schnurrte vorüber. Dies war nun ein holländisches Wort oder drei, wenn man's recht betrachtet, und heißt auf deutsch soviel als: Ich kann Euch nicht verstehn. Aber der gute Fremdling glaubte, es sei der Name des Mannes, nach dem er gefragt hatte. Das muß ein grundreicher Mann sein, der Herr Kannitverstan, dachte er und ging weiter.“²⁵

Wie die Geschichte weiter geht, ist bekannt. Eine genau entsprechende Situation ereignet sich, als der Handwerksbursche im Hafen ein großes Schiff betrachtet und auf seine neugierige Frage, wem dieses Schiff gehöre, von einem Passanten wiederum die Auskunft „Kannitverstan“ erhält. Nicht anders vollzieht sich schließlich auch die dritte und letzte Episode der Erzählung, in der der Reisende einem Begräbniszug begegnet und einen der Trauernden anspricht:

„Das muß wohl auch ein guter Freund von Euch gewesen sein“, sagte er, „dem das Glöcklein läutet, daß Ihr so betrübt und nachdenklich mitgeht.“

²⁵ Johann Peter Hebel: Gesammelte Werke in zwei Bänden. Hg. Eberhard Meckel. Berlin 1958. Band. 1, S. 297–99. Digitale Fassung: http://www.magicvillage.de/~reinhard_kaaden/mecklenburg/hebel_kannitverstan.html

„Kannitverstan!“ war die Antwort. Da fielen unserm guten Handwerksbursch ein paar große Tränen aus den Augen. „Armer Kannitverstan“, rief er aus, „was hast du nun von allem deinem Reichtum?“

Die Geschichte ist nicht allein deshalb bemerkenswert, weil man aus ihr, wie ihr Verfasser vorschlägt, etwas über „den Unbestand der irdischen Dinge“ zu lernen vermag. Vielmehr gibt die Erzählung – und zwar in einer sehr interessanten und aufschlussreichen Weise – etwas darüber zu erkennen, wie Namen funktionieren. Was der Erzähler anschaulich vorführt, ist ein Moment von Konstruiertheit oder, wenn man so will, Fiktionalität, das dem Namen bzw. dessen sprachlicher Bezeichnungsfunktion eigen ist. Auffallend an Hebels Geschichte ist ja, dass hier ein Name als solcher verstanden und verwendet wird, zu dem es gar keinen Träger oder Bezugsgegenstand gibt. Der reiche Herr, der den vermeintlichen gemeinsamen Bezug der drei Situationen bildet, in denen die sprachliche Lautfolge Kannitverstan ausgesprochen wird (vor dem Haus, im Hafen und bei der Beerdigung), existiert ja nur in der konstruierenden Phantasie des Handwerksburschen. D.h. hier wird durch eine (irrtümlicherweise) als Namen interpretierte Lautfolge, ein Verstehens- und Bedeutungszusammenhang hergestellt, obgleich es zu diesem Namen keinen bzw. nur einen imaginären Referenten gibt.

Doch nicht nur hat der Name Kannitverstan in der Geschichte keinen wirklichen Träger; es ist auch gar kein Name. Der Ausdruck Kannitverstan ist, von seiner sprachlichen und morphologischen Beschaffenheit her gesehen, zwar kein unmöglicher, jedoch ein äußerst unwahrscheinlicher Kandidat, ein Eigenname im Niederländischen zu sein. Es handelt sich ja, wie auch der Erzähler verrät, eigentlich um einen aus drei Worten bestehenden Satz. Nun gibt es in den europäischen Sprachen zwar Beispiele für Namen, die verbale Bestandteile enthalten oder eine verkürzte Satzstruktur aufweisen, etwa in protestantischen oder puritanischen Kreisen wie z.B. Fürchtegott, Haßdenteufel, aber dies sind doch eher seltene Ausnahmefälle.

Zudem ist es für die Wahrnehmung des unbedarften, fremdsprachigen Zuhörers in der Geschichte charakteristisch, dass er die sprachliche Struktur des betreffenden Ausdrucks gar nicht erkennt und das dessen Bestandteile deshalb in seiner Rezeption zur Einheit eines Worts bzw. Morphems verschmelzen. Wir haben es ja mit einem Hörer zu tun, der so wenig mit dem Niederländischen vertraut ist, dass im Prinzip jede beliebige Lautfolge, die er auffängt, ein Name sein könnte.

Was Hebels Erzählung problematisiert, ist somit weniger die Referenzfunktion des Namens, d.h. dessen Fähigkeit, auf klare und eindeutige Weise auf einen Träger zu verweisen. Die Möglichkeit des Missverständnisses, des Scheiterns der sprachlichen Mitteilung, setzt hier vielmehr auf einer tieferen, grundlegenden Ebene an. Schon das Verfahren des Erkennens und Identifizierens des Namens als Wortart der Sprache, die Ent-

scheidung darüber, ob ein sprachlicher Ausdruck ein Name sein kann, ist dem Irrtum, der möglichen Fehlinterpretation ausgesetzt.

Es ist nun aber nicht zu übersehen, dass in der Geschichte gleichwohl ein auf dem unterstellten Namen beruhendes konsistentes Verstehen (wenngleich ein Missverstehen) und eine Kommunikation vollzogen werden. Die Pointe der Kalendergeschichte besteht schließlich gerade darin, dass sich aus einer Serie von missverständlichen Zuordnungen, in deren Zentrum die als Name fehlinterpretierte Zeichnolge „kann nit verstan“ steht, nichtsdestoweniger ein offenbar kulturell bedeutsamer, moralischer Sinn ergibt. Der Tod eines anscheinend unermesslich reichen Mannes versinnbildlicht eine toposhafte Weisheit: das *memento mori* und die Vergänglichkeit der irdischen Dinge, die über allen empirischen Erfahrungen schwebt. Hebels Kalendergeschichte ist eine oberflächlich gesehen rückwärtsgewandte Ethik eingeschrieben, die auf dem barocken Vergänglichkeitstopos beruht und zugleich als Kritik an dem wirtschaftlich aufstrebenden Bürgertum und seinem neuen Leistungs- und materiell orientierten Erfolgsethos gelesen werden kann.

Die erörterte Erzählung lässt somit ein Verfahrensprinzip sichtbar werden, dass für die Kalendergeschichte Hebelscher Prägung und deren didaktischen Impetus insgesamt bezeichnend zu sein scheint: Wir haben es hier mit einer Form der Darstellung zu tun, die einen merkwürdigen ‚Fall‘, eine spezifische Konstellation zufallshafter, kontingenter Ereignisse aufgreift, um diese im Blick auf eine mögliche ethische Einsicht oder Maxime des Verhaltens, eine Lebensweisheit nachzuvollziehen und zu deuten. Anders formuliert: Die Kalendergeschichte erzeugt Sinn, indem sie ein zufallshaftes Geschehen mit Bedeutung versieht, indem sie Kontingenz in Moral transformiert.

Dieser Eigenart des Genres entspricht auf genaue Weise die Pointe der angeführten Erzählung, nämlich der Sachverhalt, dass die Deutungsversuche, die der Reisende unter der Regie des (imaginären) Namens Kannitverstan vornimmt, ungeachtet des Missverständnisses nicht schlicht Bedeutungsleere oder Unsinn, sondern Sinn produzieren.

Trotz seiner irrtümlichen Interpretation sprachlicher Zeichen als Eigennamen und den sich daraus ergebenden weiteren Fehlschlüssen gelangt der Reisende letztlich zu einer in seinem kulturellen und historischen Umfeld sinnvollen Deutung, die sich dann auch noch besonders prägnant unter dem vermeintlichen Namen „Kannitverstan“ subsumieren lässt. Kulturelle Deutungsprozesse erweisen sich so in Hebels Kalendergeschichte als ein interessantes Wechselspiel aus Missverstehen und konstruktiven Verstehensprozessen.

Insofern bietet die Geschichte einen prägnanten Anhaltspunkt dafür, dass ein Name im Vorgang sprachlichen Verstehens und Kommunizierens auch als bloßes Konstrukt funktionieren und Sinnangebote produzierend wirksam werden kann. Es genügt offenbar, so ist zu vermuten, dass es eine Beobachtungs- und Sprechsituation gibt, die den Bedarf nach einem Namen aufkommen lässt, und in der ein sprachlicher Ausdruck bzw. eine

Lautfolge auftaucht, die für den Hörer die äußerliche Form eines möglichen Namens hat.

Die Rolle und Funktion der Eigennamen wird des Weiteren, wie Hebels Geschichte sehr schön verdeutlicht, in internationalen Kontexten durch kulturelle Übersetzungsprozesse und transkulturelle Kommunikationen zusätzlich modelliert und neu verhandelt. Insofern nehmen die Bedeutungspluralisierungen, die mit den Namen seit jeher assoziiert sind, im Zeichen der Globalisierung und transkulturellen Bewegungen der Gegenwart weiter zu, so dass sich in jüngster Zeit ein weiterer, nicht zu unterschätzender Komplexitätszuwachs im Umgang mit Namensgebungen und Namenlektüren ergibt.

4. Literarisches Fallbeispiel 3: Die Namenskrise in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ein Wildermuth*

In Ingeborg Bachmanns Prosaband *Das dreißigste Jahr* findet sich die in unserem Zusammenhang höchst aufschlussreiche Erzählung „Ein Wildermuth“. Bei der genannten Geschichte handelt es sich um einen dicht geschriebenen Prosatext, der zugleich die juristische, sprachphilosophische und tiefenpsychologische Dimension des Eigennamens erkundet und eine pointierte Einführung der drei verschiedenen Ebenen vollzieht. Eine anfänglich einfach wirkende Situation, die zum Berufsalltag des Protagonisten, eines angesehenen und erfolgreichen Juristen, gehört, führt plötzlich und unerwartet zu einer Erkenntnis- und Sprachkrise, die zu eskalieren droht und mit einer psychischen Krise und tiefgreifenden Erschütterung des erlebenden Subjekts einhergeht.

Der Auslöser ist dabei ein zwar etwas merkwürdiger, aber zunächst eher harmlos anmutender Gerichtsfall. Es geht darum, dass der Oberlandesgerichtsrat Anton Wildermuth den Fall des angeklagten Landarbeiters Josef Wildermuth übernommen hat und verhandeln soll, eines mutmaßlichen Straftäters, von dem es heißt, dass er seinen Vater erschlagen habe und die ihm vorgeworfene Tat auch bereits gestanden habe. Außer dem auffallenden Moment der Namensgleichheit zwischen dem Richter und dem Angeklagten bzw. mutmaßlichen Mörder, einer Koinzidenz, die durch Wortwiederholungen im Text rhetorisch geschickt in Szene gesetzt und profiliert wird, haftet der Ausgangskonstellation der Geschichte auf den ersten Blick nichts Ungewöhnliches an. Auch scheint die beiden fiktiven Figuren abgesehen von dem erwähnten gemeinsamen Nachnamen wenig zu verbinden. Zumal ein Verwandtschaftsverhältnis, das den Verdacht der Befangenheit oder Parteilichkeit implizieren könnte, von Anfang an ausdrücklich ausgeschlossen wird:

„Als der Oberlandesgerichtsrat Wildermuth diesen Fall zugewiesen bekam, wurde er der Form halber, befragt, ob ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen ihm und diesem Wildermuth vorliege. Er konnte das verneinen;

selbst ein fernster Zusammenhang war ausgeschlossen, seine Familie stammte aus Kärnten, der Angeklagte aber war alemannischer Herkunft.“²⁶

Nichtsdestoweniger ist es die auffallende Koinzidenz der Familiennamen, die dem Fall die Aufmerksamkeit der Journalisten sichert und eine erstaunliche Medienpräsenz beschert. Dieser Umstand der öffentlichen Diskussion und Aufmerksamkeitslenkung auf den gemeinsamen Nachnamen in den Medien bringt wiederum eine suggestive Verbindung zwischen dem Angeklagten und dem namensgleichen Richter hervor, die untergründig wirksam wird und die Imagination der Zeitungsleser und Prozessbeobachter beflügelt, auch wenn ihr jedes objektive Korrelat in der Realität zu fehlen scheint:

„Der Mord war in der Presse kaum beachtet worden, weil er zu unerheblich und gewöhnlich war ... und der Prozeß wurde dann nur zur Kenntnis genommen, weil ein Journalist von einem Boulevardblatt ... herausgefunden hatte, daß der Prozeß Wildermuth in den Händen des Oberlandesgerichtsrat Wildermuth lag – Richter und Angeklagter also den gleichen Namen trugen.“²⁷

Mehr noch: die zufällige Übereinstimmung der Nachnamen führt sogar zu einer Welle sensationslüsterner Berichterstattung und Medienrhetorik. Jene kontingente Namensidentität kann als eine poetische Versuchsanordnung gelesen werden, die innerhalb der Erzählfiktion in unterschiedlichen Kontexten und Medien weiter verfolgt wird und einen Lawineneffekt auslöst:

„Dieser Namensgleichheit wegen, die den Mann belustigte und neugierig machte, berichtete er in einem reißerischen, wichtigtuerischen Ton in seiner Zeitung von dem Fall, und andere Zeitungen zögerten dann auch nicht ihre Berichterstatter zu schicken.“²⁸

Bachmanns Erzählung erschöpft sich an der zitierten Stelle nicht in einer Medien- und Journalismuskritik, die ironisch zeigt, wie leichtfertig Zeitungen und Massenmedien mit Eigennamen und den ihnen zugeordneten Individuen umgehen, wodurch mitunter katastrophale Folgen herbeigeführt werden. Die Geschichte beleuchtet vielmehr zugleich eine untergründige Rechtsunsicherheit, die dadurch ausgelöst wird, dass die Straftat mit einem Namen assoziiert ist, der anscheinend nicht mehr eindeutig auf nur eine Person bezogen werden kann. Jene zunächst nur angedeutete rechtliche Konsequenz wird zunächst zwar von der Figur des Richters im-

²⁶ Ingeborg Bachmann: Ein Wildermuth. In: dies.: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. München 1961, S. 109–139, hier S. 110–111.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 111.

plizit bestritten und abgewehrt, aber schließlich wird auch der Protagonist selbst von jener latenten, krisenhaften Verunsicherung erfasst.

Zunächst jedoch scheint der Oberlandesgerichtsrat selbst von den Presstimmen und der prekären Namenskoinzidenz unberührt zu sein und an der allgemeinen Aufregung noch unbeteiligt, insofern er „den Fall Wildermuth“ als einen „Routinefall sozusagen“²⁹ betrachtet: „Der Richter war dankbar für diesen Fall, der keine Schwierigkeiten zu bieten schien.“³⁰

Sehr bald wird die scheinbare Klarheit und Transparenz des Falls indes ebenso nachhaltig unterwandert wie die augenscheinliche Selbstsicherheit und Souveränität des Richters: „Während er die Akten Wildermuth studierte, hatte Anton Wildermuth aber dann zusehends Unruhe verspürt, einfach deswegen, weil er seinen Namen immer wieder lesen musste als den eines Fremden.“³¹ Der eigene Name, der zugleich als derjenige eines anderen zu lesen ist, birgt unerwartet Momente der Alterität und des Unverständlichen. Daher vollzieht der Protagonist eine aufschlussreiche, nicht unproblematische Begegnung mit dem Selbst im Anderen und Fremden.

Die in der Namensübereinstimmung nur suggerierte Ähnlichkeit zu Josef Wildermuth fordert in der Wahrnehmung des Richters einen Vergleich zwischen dem Angeklagten und sich selbst heraus, auch wenn es dafür keine logisch-rationale Begründung gibt. Der Umstand des Vatermords durch den anderen Wildermuth fördert überdies einen verdrängten psychologischen Konflikt in Anton Wildermuth zu Tage, ein problematisches Verhältnis zum eigenen Vater und eine in der Kindheit und Jugend erlebte familiäre Konfliktsituation, die ihn durch den unbewussten Vergleich mit dem anderen Wildermuth einholt. Gleichzeitig geht jene Wiederkehr der verdrängten frühkindlichen Problematik in Wildermuths Psyche mit einem Verlust jenes Wahrheitsanspruchs und Transparenzideals einher, die mit der Autorität des Vaters aufs engste verknüpft war.

So fungieren die Namensähnlichkeit, die Übereinstimmung des Familiennamens in Bachmanns Erzählung als Auslöser von tiefenpsychologischen Prozessen und als Indiz einer tiefgreifenden Sprachkrise, die von einem vollständigen Verlust der Erkenntnissicherheit des Juristen begleitet wird. Die Verdopplung des Namens Wildermuth figuriert als prägnantes Zeichen sprachlicher Ambivalenz, die der rechtlichen Wahrheitssuche und der geforderten Klarheit der Rechtssprechung unweigerlich entgegensteht. Sie führt überdies zum psychischen Zusammenbruch des wahrheitssuchenden Richters und bündelt sich in dessen verzweifelter Aufschrei im Gerichtssaal.

Der Name erweist sich hier als ausdrucksstarkes Sinnbild, das gleichermaßen für die Individualität der Person, ihre psychologische Einheit und Rechtsfähigkeit, persönliche Integrität und Erkenntnismöglichkeit

²⁹ Ebd., S. 111.

³⁰ Ebd., S. 111.

³¹ Ebd., S. 112.

eintritt. Die Pluralisierung des Namens führt sodann nicht nur zur prekären Wiederbegegnung des Eigenen im Fremden, sondern zum initiierenden Moment einer sich bereits unterschwellig anbahnenden Katastrophe. So verdeutlicht gerade die Sprach- und Erkenntniskrise sowie der Persönlichkeitsverlust in *Ein Wildermuth* ex negativo die zentrale Bedeutung des Eigennamens in Prozessen der Wahrnehmung, Wissensfindung sowie der soziokulturellen Interaktion.

Eigennamen erweisen sich als Kristallisationspunkte *sui generis* in Prozessen kultureller Bedeutungsstiftung und fungieren als Möglichkeit der Selbstverortung, Selbstreflexion sowie Fremdwahrnehmung. Die ausgewählten literarischen Textbeispiele reflektieren eindringlich die kulturelle Relevanz der Eigennamen und verdeutlichen zugleich ihre Bedeutung als Gegenstände kulturwissenschaftlicher Forschungen.

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Niels Werber (Siegen)

Ein Fall der Hermeneutik George Forestiers Leben, Werk und Wirkung

1. Autor und Werk

Wer ein literarisches Werk verstehen möchte, wird von der Hermeneutik an seinen Autor verwiesen. Die Kategorie, die Autor und Werk zur Einheit bringt, ist das „Erlebnis“. Der Autor sei deshalb aus seinen Texten zu verstehen, da diese den Stempel seiner Erlebnisse tragen; umgekehrt könne man aus demselben Grund das Werk verstehen, wenn man das Leben kenne, das sich in die Texte eingeschrieben habe. In seiner Arbeit „Das Erlebnis und die Dichtung“ von 1905 schreibt Dilthey: „Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. *Sie drückt das Erlebnis aus*, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar“.¹ Auch Friedrich Schleiermacher² geht davon aus, „daß die Rede ein Lebensmoment ist“, weshalb ihr Verständnis „die Kenntnis seines [nämlich des Urhebers] inneren und äußeren Lebens“ erfordert.³ Und wie das Werk als ein Ausdruck des erlebten Lebens verstanden werden kann, so begreift man das Leben des Autors aus seinem Werk. „Denn nur aus den Schriften eines jeden kann man seinen Sprachschatz kennen lernen und ebenso seinen Charakter und seine Umstände“.⁴ Das Textkorpus eines Autors kann auf die „Lebens- und Gemütszustände, die den Stoff dazu hergegeben“, bezogen werden, was „manches Rätsel zu erraten, manches Problem aufzulösen“ hilft – so entfaltet DER deutsche Autor schlechthin, Johann Wolfgang von Goethe,⁵ das hermeneutische Paradigma in seinem „Vorwort“ zu „Dichtung und Wahrheit“, jenem Text

¹ Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. 1905. 5. Aufl., Leipzig, Berlin 1916, S. 177. Vgl. auch Wilhelm Dilthey: *Die Entstehung der Hermeneutik*. In: *Gesammelte Schriften*. V. Band. Stuttgart, Göttingen 1957.

² Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. und eingel. von Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1977.

³ Ebd., S. 89, 94.

⁴ Ebd., S. 94.

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hamburger Ausgabe (HA), Bd. 10. Frankfurt a.M. 1975.

also, der seinen Interpreten genau diesen „Stoff“ zu geben beabsichtigt.⁶ Goethes eigene „Dichtwerke“ selbst seien nach der Lektüre seiner Mitteilungen „Aus meinem Leben“ darum besser zu verstehen, so meint Goethe, weil der „Künstler, Dichter, Schriftsteller“ das Erlebte seines Lebens „wieder nach außen abgespiegelt“ hat.⁷ In „Dichtung und Wahrheit“, Goethes „Aufzeichnungen aus meinem Leben“, lesen wir beispielsweise von

„Jerusalem, dem Sohn des frei und zart denkenden Gottesgelehrten. Auch er war bei einer Gesandtschaft angestellt: seine Gestalt gefällig, mittlerer Größe, wohlgebaut; ein mehr rundes als längliches Gesicht; weiche ruhige Züge und was sonst noch einem hübschen blonden Jüngling zukommen mag; blaue Augen sodann, mehr anziehend als sprechend zu nennen. Seine Kleidung war die unter den Niederdeutschen, in Nachahmung der Engländer, hergebrachte: blauer Frack, ledergelbe Weste und Unterkleider, und Stiefeln mit braunen Stolpen.“⁸

Kommt Ihnen diese Kleidung bekannt vor? Der Beruf als Gesandtschaftssekretär? Auch sei er unglücklich verliebt gewesen.

„Auf einmal erfahre ich die Nachricht von Jerusalems Tode, und, unmittelbar nach dem allgemeinen Gerüchte, sogleich die genaueste und umständlichste Beschreibung des Vorgangs, und in diesem Augenblick war der Plan zu »Werthern« gefunden, das Ganze schoß von allen Seiten zusammen und ward eine solide Masse, wie das Wasser im Gefäß, das eben auf dem Punkte des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung sogleich in ein festes Eis verwandelt wird. Diesen seltsamen Gewinn festzuhalten, ein Werk von so bedeutendem und mannigfaltigem Inhalt mir zu vergegenwärtigen, und in allen seinen Teilen auszuführen, war mir um so angelegener, als ich schon wieder in eine peinliche Lage geraten war, die noch weniger Hoffnung ließ als die vorigen, und nichts als Unmut, wo nicht Verdruß, weissagte.“⁹

Goethe stellt eigens heraus, daß er von der Geschichte Jerusalems deshalb so ergriffen gewesen sei, weil er sich selbst in einer ähnlichen Situation befinden habe. Er habe intensiv über Selbstmord nachgedacht und sei ihm nur mit Mühe entgangen: „Da ich selbst in dem Fall war, und am besten weiß, was für Pein ich darin erlitten, was für Anstrengung es mir gekostet, ihr zu entgehn“.¹⁰ Auch habe Goethe sich zu einer verheirateten Frau hingezogen gefühlt. Anders als Jerusalem vermag er jedoch das Erlebte in Dichtung zu verwandeln:

⁶ Ebd., S. 9 f.

⁷ Ebd., S. 10 f.

⁸ Ebd., S. 544.

⁹ Ebd., S. 585.

¹⁰ Ebd., S. 583–584.

„Jerusalems Tod, der durch die unglückliche Neigung zu der Gattin eines Freundes verursacht ward, schüttelte mich aus dem Traum, und weil ich nicht bloß mit Beschaulichkeit das, was ihm und mir begegnet, betrachtete, sondern das Ähnliche, was mir im Augenblicke selbst widerfuhr, mich in leidenschaftliche Bewegung setzte; so konnte es nicht fehlen, daß ich jener Produktion, die ich eben unternahm, alle die Glut einhauchte, welche *keine Unterscheidung* zwischen dem Dichterischen und dem Wirklichen zulässt“.¹¹

Unter dem Eindruck dieser Ereignisse „schrieb ich den »Werther« in vier Wochen [...] ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich“.¹² Die *Leiden des jungen Werther*, meint noch ein Interpret des Jahres 1989, seien im Grunde Goethes eigene gewesen, der *Werther* sei Goethes Versuch einer „Durcharbeitung“ eines „Psychodramas“ gewesen.¹³ Diese Deutung folgt ganz und gar Goethes Auskunft, daß er sich „dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben“.¹⁴ Bei Erscheinen des *Werther* habe die Kritik versucht, alles auf den Fall Jerusalem zu beziehen, und damit dem Werk Gewalt angetan. Goethe schreibt: „Dagegen aber, bei näherer Betrachtung, paßte wieder so vieles nicht, und es entstand für die, welche das Wahre suchten, ein unerträgliches Geschäft, indem eine sondernde Kritik hundert Zweifel erregen muss. Auf den Grund der Sache war aber gar nicht zu kommen: denn was ich von meinem Leben und Leiden der Komposition zugewendet hatte, ließ sich nicht entziffern“.¹⁵ Was nun aber aus seinem eigenen „Leben und Leiden“ in das Werk einfluss, erfährt der Wahrheitssucher nun aus „Dichtung und Wahrheit“. Goethe verspricht den Lesern und Exegeten des *Werther*: „von den darin aufgeführten Personen aber, sowie von den dargestellten Gesinnungen, wird nach und nach einiges zu eröffnen sein.“¹⁶ Goethe ist mit seiner Behauptung, in den *Werther* seien nicht nur die Geschichte des Jerusalem, sondern auch sein eigenes Leiden eingeflossen, äußerst erfolgreich. In einem Aufsatz über *Entstehung, Problem und Technik von Goethes Werther* lesen wir: „In Werther verschmilzt Goethe und Jerusalem; in Albert: Kestner, Brentano und Herd; in Lotte: Lotte Buff, Maximiliane Brentano, Frau Herd ...“¹⁷ In dem ab 1811 erscheinenden Werk *Dichtung und Wahr-*

¹¹ Ebd., S. 587.

¹² Ebd.

¹³ Reinhart Meyer-Kalkus: „Werthers Krankheit zum Tode“. In: Helmut Schmiedt (Hg.), *„Wie froh bin ich, dass ich weg bin!“* Goethes Roman die Leiden des jungen Werther in literaturpsychologischer Sicht. Würzburg 1989, S. 85–146, S. 86, 126.

¹⁴ HA, Bd. 10, S. 588.

¹⁵ Ebd., S. 593.

¹⁶ Ebd., S. 542.

¹⁷ Zit. nach Schmiedt (Hg.), *„Wie froh bin ich, dass ich weg bin!“*, S. 193.

heit, dessen Anteile an Dichtung und Wahrheit ja durchaus zur Disposition stehen, hat Goethe die Richtung der Deutung seines literarischen Werks maßgeblich vorgegeben.

Folgende hermeneutische Regel Goethes lässt sich generalisieren: Die Wahrheit der Dichtung findet sich im Leben, die Wahrheit des Lebens in der Dichtung. Die Goethe-Philologie folgt ihrem Meister und wird sich für lange Zeit zwischen dem literarischen Werk und den biographischen Mitteilungen einrichten. Hans-Georg Gadamer kann 1960 in „Wahrheit und Methode“ zusammenfassen:¹⁸

„Das Wesen der Biographie, insbesondere das der Künstler- und Dichterbiographie des 19. Jahrhunderts, ist ja, *aus dem Leben das Werk zu verstehen*. ihre Leistung besteht gerade darin, die beiden Bedeutungsrichtungen, die wir am ‚Erlebnis‘ unterschieden, zu vermitteln bzw. als produktiven Zusammenhang zu erkennen: etwas wird zum Erlebnis, sofern es nicht nur erlebt wurde, sondern sein Erlebtsein einen besonderen Nachdruck hatte, der ihm bleibende Bedeutung verleiht. Was in dieser Weise ein ‚Erlebnis‘ ist, gewinnt vollends einen neuen Seinsstand im Ausdruck der Kunst“.¹⁹

Aus dem Leben das Werk und aus dem Werk das Leben zu verstehen, lauter die Devise. Das Leben lässt sich deshalb aus dem Werk verstehen, weil auch und gerade das Werk, wie Peter Szondi Schleiermacher referiert, „aktive, aktuelle Äußerung des Lebens“ ist.²⁰ Gerade dort, wo es Werk wurde, war das Leben wirklich Leben im Sinne Schleiermachers „hervorbrechendem Lebensmoment“, also bezeichnend für den Autor als Individuum und nicht gleichgültig allgemein. Aus der Menge der Erlebnisse eines Lebens gelten also nur die als wichtig, die es wert sind, in die Welt der Dichtung einzugehen. So kann der Interpret bei seiner Arbeit gar nicht fehlgehen, da am Leben des Autors nur das von ‚bleibender Bedeutung‘ ist, was vom Werk ‚abgespiegelt‘ wird. Im Zirkel zwischen Leben und Werk, Wahrheit und Dichtung bleibt dann nichts mehr übrig, das zum wechselseitigen Verstehen nichts beitrüge – alles andere wird aus der hermeneutischen Lektüre ausgeschlossen.

Ich möchte nun diesem hermeneutischen Zirkel bei der Arbeit zusehen, um seine ungeheure Produktivität und seine Grenzen zu erkunden. Dazu greife ich aus der deutsche Literaturgeschichte einen Fall heraus, der besonders geeignet ist, die selbstverständliche Annahme eines Zusammenhang von Leben und Werk bei der Produktion wie der Rezeption von Texten vorzuführen und zu irritieren.

¹⁸ Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4., erweiterte Auflage. Tübingen 1975.

¹⁹ Ebd., S. 57.

²⁰ Peter Szondi: „Schleiermachers Hermeneutik heute“, in: Schriften II, Frankfurt a.M. 1978, S. 106–130, S. 112. Vgl. S. 114.

2. Der Fall George Forestier

1952 debütiert ein junger Dichter mit unvergleichlichem Erfolg. Den Gedichtband „Ich schreibe mein Herz in den Staub der Straße“ von George Forestier kann der Verlag Eugen Diederichs innerhalb kürzester Zeit in sieben Auflagen rund 18 000 mal verkaufen. Dieser besonders im Genre der Lyrik seltene Durchbruch wird von der Literaturkritik enthusiastisch begleitet und gefeiert: Karl Krolow, zu dieser Zeit bereits selbst ein ausgewiesener Dichter, schreibt in der Essener „Neuen Ruhr-Zeitung“ vom 24./25. Mai 1953: „Forestiers Gedichte haben eine Witterung für menschliche Isolation, für Vergeblichkeit. Die Diktion ist knapp, die Aussage mitunter geradezu karg, dennoch leidenschaftlich leidend, dichterisch bis in die Nuance.“ Die Monatszeitschrift „Der Bücherfreund“ preist die „Entdeckung eines Dichters.“²¹ Schaut man genauer hin, dann sieht man, daß der Rezensent allerdings seine Aufmerksamkeit weniger den Gedichten des Dichters widmet, die uns „in die unendlichen Weiten Rußlands führen, nach Marseille oder vor die Kathedrale von Chartres“, sondern vor allem seinem Leben, dessen Schilderung uns mit der „Gewalt eines echten dichterischen Gefühls mit fortreißt.“

Daß Forestiers Zeilen so beeindruckend, versteht man, wenn man das Nachwort des Herausgebers des Gedichtbands, Dr. Karl Friedrich Leucht, gelesen hat, daß der „Bücherfreund“ in voller Länge zitiert:

„George Forestier, Sohn eines Franzosen und einer Deutschen, wurde 1921 in der Nähe von Colmar im Elsaß geboren. Nach einer schweren Kindheit, die unter der Zerissenheit des Elternhauses litt, studierte er in Straßburg und Paris. Kaum zwanzigjährig, meldete er sich freiwillig und nahm in Rußland an den Kämpfen um Wjasma, Woronesch und Orel teil. Der Zusammenbruch bringt ihn vorübergehend in amerikanische Gefangenschaft. Er flieht und hält sich einige Zeit unter falschem Namen in Marseille auf, wird von der Polizei gestellt und meldet sich 1948 'freiwillig' zur Fremdenlegion, die ihn nach Indochina abkommandiert. In der Garnison beginnt er einen Roman; einige Erzählungen entstehen und dazwischen die wenigen Gedichte, die er in Briefen an seine Freunde in Frankreich und Deutschland beilegt. Seine letzten Verse finden sich zwischen Gedichtblättern Gottfried Benns in einer kleinen schmutzigen Kladde, die er einem Kameraden übergibt, bevor seine Truppe im Herbst 1951 erneut in Marsch gesetzt wird. Seit diesem Zeitpunkt fehlt von ihm und seiner Vorpostengruppe jede Spur. George Forstier schrieb seine Gedichte ohne Hoffnung, sie eines Tages veröffentlicht zu sehen. Er maß seinem erzählerischen Werk, das als verloren gelten muß, größere Bedeutung bei. Seine Gedichte wirken so unmittelbar stark, daß es keiner weiteren Aussage bedarf, ihn als Dichter auszuweisen.“²²

²¹ Heft 10, 3. Jg, 1952, S. 1.

²² Ebd. und in: George Forestier: Gesammelte Gedichte. München 1969, S. 9 f. Ausgerechnet aus amerikanischer Gefangenschaft zu fliehen, um schließlich mit

Ein Vorpostenkämpfer und Avantgardist! Was für ein Leben, welch ein Werk! Aus der Quelle eines tragischen Schicksals sprudeln die Gedichte, deren Unmittelbarkeit Forestier zum Dichter nobilitiert. Dr. Krämer vom Diederichs-Verlag schickt die Verse an Dr. Benn mit der Bitte um ein Vorwort. Benn schreibt an den Verlag folgenden Brief:

Sehr geehrter Herr Krämer,

ich habe Ihrer Aufforderung folgend die Gedichte von Forestier gelesen, ich möchte keine eigentliche Vorrede dazu Schreiben, aber ich stelle Ihnen das Folgende zur Verfügung zu beliebiger Verwendung.

Ich finde nirgends Spuren davon, dass er wie Sie meinen ein Jünger ist, er wirkt selbstständig, ich würde sagen ein Mann der Ordnung und der Helle. Er bemüht sich nicht, durch Mystizismus und dunkle Andeutungen etwas anderes zu geben als er ist, nämlich ein Wanderer und Weitermüser und dabei weich und sogar hoffnungsvoll. Einige Gedichte schweben in einem aurorenhaften Licht. In dem Gedicht „Freiheit blau in die Haut geritzt“ entwickelt er aus der Tatsache einer Tätowierung ein Schicksal von Verkommenheit, einer Verkommenheit mit Schnapsaugen, aber diese blicken aus einem grenzenlosen autonomen Ich. [...]

Zweifellos stehn wir vor einer dichterischen Begabung, von der man sehr bedauert dass Ihre Entwicklung abgebrochen wurde? sie entschlief irgendwo in Indochina – „Schlaf, du großes Vertrauen an ein Nichts“. – (Vielleicht darf ich mir erlauben vorzuschlagen, das Gedicht „Durch die Gassen, von Sevilla“ fortzulassen es ist etwas fade und populärer, als der Autor seinem Wesen nach ist, es ist auch sehr unpersönlich). Das wäre Alles, was ich im Moment dazu zu sagen hätte. Wenn es Ihnen etwas nützt würde es mich freuen. Mit bestem Dank für Zusendung und Brief und mit Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

Gottfried Benn

Gottfried Benn schwärmt dann auch öffentlich von den „wunderbar zarten, gedämpften, melancholischen Versen, Wanderversen eines Soldaten, der durch viele Länder kam“. Ja, er war gar „persönlich berührt“ von den letzten Versen des Legionärs, die ja „zwischen Gedichtblättern“ Benns ihren Verfasser überlebten und den Weg von Indochina nach Deutschland fanden.²³

der „Legion étrangère“ in Vietnam zu landen, würde wohl dafür sprechen, daß Forestier in der Waffen-SS gedient hat.

²³ Gottfried Benn: Bemerkungen zu drei Gedichtbänden. In: *Neue Zeitung*, Berlin am 29.11. 1952. Wiederabgedruckt in: Gottfried Benn: Autobiographische und vermischte Schriften, hg. von Dieter Wellershoff, Bd. 4, Wiesbaden, München 1977.

Der Rezensent der Zeitschrift „Freude an Büchern“, Kurt Klinger, erhebt daraufhin Gottfried Benn prompt und kaum überraschend zum „Vorbild“ Forestiers. Auch seine Besprechung bahnt sich den Weg zum Verständnis der Gedichte über das Leben des Soldaten:

„Seine Gedichte durften ihn nicht zu sehr belasten, sie gehörten sozusagen zum leichten Gepäck. Sie durften das Format seiner Brusttasche nicht überschreiten und hatten keine andere Aufgabe als Fähnchen, mit denen man auf der Landstraße eine Route absteckt. Deshalb sind gräßliche Bilder, die wir ausgesponnen hätten bis zur Unerträglichkeit, bei denen wir seßhaft geworden wären, bei ihm nur hingeworfen, überschlagen, skizziert.“²⁴

Die Gedichte seien schnell und flüchtig aufgrund der unsteten Lebensweise des Soldaten, Forestiers Lyrik wirke momenthaft wegen der Befähigung des Kriegers zu blitzschnellen Reaktionen, sie verzichte auf detaillierte Konturen, da ihr Autor im Krieg den Feind von einem Individuum auf eine Uniform zu reduzieren gelernt habe.

Promoviert von Benns Lob und vom hochangesehenen Kritiker Hans Egon Holthusen, der die „kühne, in die Freiheit des Visionären vorstoßende Bildersprache“ des „poetischen Vagabunden und Bänkelsängers“ rühmt, reüssiert Forestier und erntet, wenn nicht als Lyriker, dann doch als Legionär Lorbeer um Lorbeer. Als sei man glücklich, wenigstens einen toten deutschen Soldaten mit Ruhm überschütten zu dürfen, vergleicht man den Elsässer mit Benn, Rimbaud, Eliot, Kafka, Valéry und Garcia Lorca.²⁵ Jung verstorben, wie es sich für ein Genie gehört, zieht Forestier in das Pantheon der deutschen Dichtung ein – Benno von Wiese nimmt ihn in die überaus renommierte Gedichtanthologie „Deutsche Gedichte“²⁶ auf. Nach Beiträgen von Jünger und Brecht, Niebelschütz und Kästner beschließt Forestier diesen geweihten Kanon der deutschen Lyrik. Von Wiese wählt dazu zwei Gedichte aus, „Wir sind Gefangene“ und „Stationen des Kreuzweges“, die den Motivkreisen „Leid und Trost“ und „Tod und Vergänglichkeit“ zugeordnet werden (S. 698f.) – in zarter Anspielung auf die tragische Lebensgeschichte des Dichters, die, was nicht unerwähnt bleibt, „Herbst 1951, vermißt in Indochina“, (S. 716) endet.

Benno von Wieses berufene motivgeschichtliche Einordnung, die so ideal Leben und Werk Forestiers gerecht zu werden scheint, wirkt äußerst suggestiv. In einer Besprechung von Otto Gärtner vom 13. Oktober 1954 heißt es unter dem Titel „In Indochina verschollen. Zur Lyrik George Forstiers“ vom Gedicht „Kreuzweg“, es kündige den Gedanken des Trostes

²⁴ Freude an Büchern, IV. Jg., Heft 8, 1953, S. 177.

²⁵ Vgl. George Forestier: Gesammelte Gedichte. München 1969, S. 17.

²⁶ Die „Muster-Sammlung“ wurde 1836 begründet von Theodor Echtermayer und immer wieder mit kanonischen Texten aktualisiert. Die zitierte Ausgabe erschien Düsseldorf 1954.

aus der kultischen Nachvollziehung der Passion Christi auf und kehre stattdessen „in düsterer Steigerung das Symbol der Bindung an die göttliche Gnade in das Symbol der Fesselung an ein gnadenloses Schicksal“ um. Hierin liege der „mächtige Pol *seiner Dichtung und seines Lebens*.“ Generalisierungen schlechthin bieten sich an, immerhin stammt der Autor aus einer elsäbisch-deutschen Ehe. Im Gedicht „Über die Grenze“ fragt das lyrische Ich „Vater und Mutter: La France et l'Allemagne“ danach, „warum [...] der Tod erst euch beide vereinen“ könne. Diese Zeilen eines Europäers der Vater- und Mutterländer finden mit dem Hinweis auf sein Aufwachsen im „zerrissenen Elternhaus“ eine schnelle wie befriedigende, durchaus „erlebnishaft“ Deutung. Was weiter der französische „Legionär“ und der deutsche „Soldat“ erlebt haben, „Hafenkneipen, Großstadtgetriebe, Halbwelt“ usw., das sind die Themen seiner Gedichte, die mit dem schnellen Strich des fahrenden Landsknechts hingeworfen worden seien. Sein schmales Werk von dennoch „bezwingender Kraft“ sei stets, so Otto Gärtner abschließend mit Goethes Worten, ein „blitzender klarer Spiegel der dichterischen Wahrheit“.

Seinen postumen Ruhm verdankt Forestier der für eine biographisch-hermeneutische Interpretation optimalen Verschränkung von Leben und Werk. Seine Herkunft, seine Lebensgeschichte, seine erstaunlichen Erlebnisse werden im Medium seiner Dichtung von einem emphatischen Publikum nachempfunden. Die „Neue Züricher Zeitung“ vom 24. Mai 1953 lobt eine Forestier-Lesung des Schweizer Rundfunks, welche die „feuchte, fieber- und gefahrensgeschwängerte Luft des Dschungelkrieges“ heraufbeschwor. Die Poesie wird verstanden, weil man den persönlichen Gehalt in ihr ahnt, der sich in ihr ‚abspiegelt‘. Und wenn man nicht viel weiß über das Leben, dann dichtet man ein wenig hinzu, indem man das Erlebte der Dichtung biographisch extrapoliert. Ein Karl Schwedhelm schreibt mit kongenialer Einfühlung in der „Deutschen Rundschau“ vom Oktober 1952²⁷ in Forestierscher Marschschritt-Manier ohne finite Verben: „Die Haut des Gesichts gegerbt von Sonne und dem feinen Sandschliff in den marrokanischen Garnisonen. Die Gestalt sehnig und mittelgroß vielleicht, wahrscheinlich dunkelhaarig.“ Usw. Immerhin wird mit den Wörtchen „vielleicht“ und „wahrscheinlich“ angedeutet, daß es sich um Spekulationen handelt, wenn auch jede Rechtfertigung darüber fehlt, warum er nicht „wahrscheinlich blond“ gewesen sein sollte. Gewiß zeigt sich Herr Schwedhelm aber wieder in seinen Äußerungen über Forestiers „schmutzige Kammer“ in Marseille und die „feindseligen Blicke der fremdartigen Frauen“ in Algier. Ut sua vita poiesis.

So hätte es weitergehen können, und vielleicht würden heute französische und deutsche Poststrukturalisten in einem „Maison Forestier“ bei Colmar die „wenigen Gedichte“ Forestiers dekonstruieren, doch hat ein

²⁷ Heft 10, 78. Jg.

zweiter Gedichtband nachhaltig seinen dichterischen Rang erschüttert. 1954 erschien eine „Nachlese“ unter dem Titel „Stark wie der Tod ist die Nacht ist die Liebe“ bei Diederichs. Aber nicht genug: 1955 bringt der Büchner-Verlag völlig überraschend noch einen dritten Band heraus: die „Briefe an eine Unbekannte“. Diese Produktivität eines Toten erscheint verdächtig. Erste Gerüchte kommen auf, Forestier lebe noch. Unverzüglich geben sich gleich mehrere Kandidaten als Forestier aus und erheben als Autor Anspruch auf ihr Urheberrecht – und damit auf die nicht unerheblichen Honorar-Tantiemen für das erfolgreich verkaufte Werk.

Der Verlag sieht sich von dieser Diskussion um die Person Forstiers zur Reaktion genötigt. In einer Presserklärung wird jede Verantwortung für die Richtigkeit der biographischen Angaben über Forestier abgewiesen; man verweist auf den Autor des bereits zitierten Nachworts, Dr. Leucht. Zugleich bestreitet Diederichs, daß „wir diesem Nachwort eine besondere Bedeutung für die Verbreitung des Buches beimaßen.“ Die Gedichte seien schließlich gut und zurecht berühmt. Nachdem die Relevanz der Biographie Forestiers für seine literarische Wertung abgestritten worden ist, bekennt der Verlag, daß „der Verfasser der Forestier-Verse noch lebe“, und plädiert gleichzeitig für eine „unbefangene Wertung der unbestrittenen lyrischen Leistung des Autors“. Mit seiner vorsichtigen Wortwahl impliziert der Verlag allerdings die Möglichkeit, dieser Autor heiße gar nicht Forestier. Dennoch hoffe der Verlag, so Rudolf Hartung in den „Kritischen Blättern zur Literatur der Gegenwart“ vom Oktober 1955, daß die Zweifel an der Autorschaft an den „Forestier-Versen“ und die fragliche Identität des Verfassers den literarischen Wert des Werkes nicht schmälerten, da der „Ruhm einer solchen Leistung nicht an das Zufällige des Persönlichen gebunden“ sei. Doch die Versuche, die Wertung des durch das Leben seines Autors berühmt gewordenen Werks von seinem Urheber zu entkoppeln, scheitern. Jetzt heißt es:

„Das Pathos der Ferne, das abenteuerliche Leben des Legionärs schufen den Versen ‚George Forestiers‘ eine ungewöhnliche Resonanz und trugen nicht wenig zur Popularität dieser gewiß *nicht* außergewöhnlichen Lyrik bei.“

Erst die „Mystifikation“ habe den „Erfolg“ Forestiers bewirkt. Hartung plädiert nun genau wie der Verlag dafür, nicht vorschnell „Leben und künstlerische Leistung zu identifizieren.“ Doch kommt er zu einem gänzlich anderen Ergebnis, als sich Diederichs von einer „unbefangenen Wertung“ versprach: „Was das Gedicht schuldig bleibt, dafür kann das Leben nicht einstehen.“ Die Lyrik Forestiers sei schon immer schlecht gewesen, seine interessante Biographie habe dies nur kurzfristig verdeckt.

Mit der Geschwindigkeit des Skandals entdecken die Kritiker, die eben noch in Forestier den deutschen Rimbaud sehen wollten, daß seine Gedichte tatsächlich minderwertig seien. In den „Deutschen Zeitung“ vom 1. Oktober 1955 „enthüllt“ Rolf Seeliger der literarischen Öffentlichkeit: „Forestier ist nicht Forestier. Eine Mystifikation in der Literatur“:

„Nun hat der Eugen Diederichs-Verlag das Geheimnis gelüftet: Forestier ist nicht Forestier. ‚Der Name Forestier ist nur das Symbol für das Werk eines Ungenannten, das dieser dem Gedächtnis eines in den Wirren des Umbruchs verschollenen Kameraden widmete.‘ Diese überraschende Nachricht wird viele begeisterte Freunde des Dichters enttäuschen. Voller Komik ist die Vorstellung, daß ein routinierter Literat im traulichen Lampenschein seiner Stube die erregende Geschichte des Dichters Forestier mitsamt Gedichten wie ‚Stationen des Kreuzwegs‘, ‚Das Karusell des Todes‘, ‚In der Todeszelle‘ oder ‚Legionär‘ erdacht oder geschrieben hat. ‚Vagabund, Zigeuner, Tramp, [...] Palmen, Säcke, Blechkanister sind mein Bettzeug‘, dichtete er, während ein weißes Bett mit Daunendecke den wohlverdienten Erholungsschlummer nach solchen geistigen Strapazen versprach.“

Darf es kein Legionär sein, so verlangt die interpretatorische Phantasie gleich nach einem braven Spießbürger, der nichts von alledem erlebt haben kann. Trotz allem plädiert auch Seeliger wie schon Hartung für eine „vorurteilslose Trennung von Autor und Werk“, doch gilt für ihn als ausgemacht, daß diese neutrale Bewertung zu dem Urteil kommen müsse, Forestiers Lyrik sei keinesfalls genial, sondern bestenfalls hier und da erfreulich. Ein Dichter im Daunebett kann eben keine guten Gedichte über Krieg und Tod, Entbehrung und Schmerz schreiben. Etwa, weil er dies nicht selber erlebt hat? In der „Westdeutschen Zeitung“ vom 24. August 1955 beklagt Wolfgang Kraus die für ihn obszöne Vorstellung, der Anonymus habe die begeistertesten Würdigungen Forestiers womöglich „mit Vergnügen zum Morgenkaffee gelesen“. Dennoch hält zumindest Krause dem Werk ohne Autor die Treue und behauptet: „Heute ist der Rang seiner Dichtung anerkannt. Sie gehört zum wichtigen Bestand der Literatur unserer Gegenwart. Wer also ist der wahre Verfasser der Gedichte ‚Forestiers‘?“

Die Antwort darauf wird Krause enttäuscht haben. Der „wahre“ Autor ist Dr. Karl Emrich Krämer, ein Angestellter des Diederichs-Verlages. Dies ist dem Verleger schon Mitte 1953 bekannt gewesen, hatte ihn aber nicht dazu bewegen, die Unwahrheiten über die Autorschaft am Werk ‚Forestiers‘ zu korrigieren und den Streit um Gerüchte zu beenden. Stattdessen versucht er die nach seiner Aussage „bedeutungslose Biographie“ mit Spekulationen über das „Symbol eines Ungenannten“ so interessant wie nur möglich erscheinen zu lassen. Der „Spiegel“ enthüllt und führt Dr. Krämer als Verlagsangestellten und Durchschnittsmenschen vor, von dem man sich vorstellen kann, daß er weißes Daunebettzeug zu schätzen weiß. Die Nachricht, daß Forestier noch lebe, hatte seine Anhänger schon erschüttert, daß er aber ein Verlagsangestellter ist, der dann noch Krämer heißt, löst eine völlige und bislang endgültige Neubewertung seines Werkes aus. Es sei „trivial und peinlich“, werde „schlimm“, wenn es ins Philosophische spiele,

ja sei „unerträglich“, von „widerlicher Gefühlsrohheit.“²⁸ Diese Schelte, der sich nun plötzlich auch Gottfried Benn im „Spiegel“ anschließt, gipfelt in dem Vorwurf gegen Krämer, es fehle seiner Lyrik „völlig“ an einem „Standpunkt“. Was damit gemeint ist, verdeutlicht Scherner:

„Mögen manche Gedichte auf den ersten Blick durch eine Art Scheinrealismus bestechen, darf man doch keineswegs übersehen, daß der Leser aus Forestiers Versen über Menschen und Länder weit weniger als die halbe Wahrheit erfährt.“²⁹

Krämer hat schließlich nicht erlebt, was Forestier vorgab. Hinter den Gedichten spürt „man“ plötzlich die mangelnde „Menschenkenntnis“ und „Lebenserfahrung“ des biederen Verlagsbediensteten.

Wem die Lyrik Forestiers nach wie vor gefällt, und dies sind wenige, dem bleibt nur übrig zu behaupten, Dr. Krämer sei nicht ihr Autor, sondern habe sie dem gefallenen Forestier entwendet, um daraus gewissenlos Profit zu schlagen. Schon hört man von einem Kameraden Krämers aus dem Krieg names Förster, der im Dienst der Legion verschollen sei. Die „Rheinische Post“ versieht denn ihren Artikel vom 5. Oktober 1955 „Forestier - ein Manager?“ mit einem Fragezeichen und vermutet, Krämer habe seine eigenen schlechten Verse an die guten Försters-Forestiers angehängt.

„Er [Krämer] widerlegte bisher nicht unsere These, daß aus seiner Feder nur die große Zahl mittelmäßiger oder schlechter Forestier – Verse stammte, daß aber die – zweifellos vorhandenen – guten Gedichte eben jenen von Dr. Krämer verschwiegenen Unbekannten zum Autor hätten.“

Diese verschwörungstheoretische Mutmaßung werde auch von der Bemerkung Krämers gestützt, er könne „nie wieder Verse von der Qualität der Forestier-Gedichte schreiben“. Das Beste entstammte also tatsächlich „aus dem Werk eines Verschollenen“. Ein Angestellter darf derartiges nicht geschrieben haben. Mit dieser Operation erhält der „zweifelloso gute“ Teil des Werks jenes Leben seines Autors zurück, das es als Spiegel seiner Wahrheit dringend braucht. Die Kritik erdichtet sich die Wahrheit hinter der Dichtung.

Am 17. November 1955 meldet sich noch einmal der Verleger Dr. Peter Diederichs zu Wort. Er schreibt in der „Deutschen Zeitung“ zur „Forestier-Legende“:

„Denjenigen, die die Forestier-Gedichte als *eruptive Stenogramme seines Erlebens* nahmen, konnte es doch nicht ganz entgangen sein, daß in dem

²⁸ So exemplarisch Erhard Scherner in „Neue Deutsche Literatur“. 3. Jg., Heft 12, Dezember 1955, S. 86–98.

²⁹ Ebd., S. 95.

ersten Band Gedichte von Bali, Alabama und Chinatown standen, die mit einem *Erlebnis* gewiß nichts zu tun haben konnten. Wurde hier nicht in bedenklicher Weise etwas in die Gedichte hineingesehen, deren *erlebnismäßige Wurzeln* in Krämers eigener Kriegsteilnahme lagen, wurden sie nicht geradezu auf die Story des Fremdenlegionärs hingedeutet?“

Gewiß. Das Erlebte der Gedichte wurde also *auf die falsche Person* bezogen. Dies führte zu Fehlern bei der Interpretation, denn das „Erlebte ist immer das Selbsterlebte.“ Es darf nicht „von anderen übernommen“ sein oder „aus dem Hörensagen“ stammen, lesen wir bei Gadamer ³⁰. Sich an diese Devise nicht gehalten zu haben, macht das Vergehen Krämers aus, dessen eigene „erlebnismäßige Wurzeln“ für eine Lyrik von Klasse nicht genügten. Auf Becketts bekannte, von Foucault wiederholte Frage, „Wen kümmert’s, wer spricht?“, gibt es eine somit eindeutige Antwort.³¹ Die hermeneutische Kritik läßt das Werk in eine Vergessenheit geraten, die der „bedeutungslosen Biographie“ seines Autors gerecht wird. Benno von Wiese tilgt die Forestier-Gedichte aus seiner kanonischen Sammlung - Autor und Werk sind heute vergessen. Die Kategorien dagegen nicht. Sie orientieren weiter die „Interpretationen“ literarischer Texte.

³⁰ Hans Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 4. erweiterte Aufl. Tübingen 1975, S. 57. Vgl. auch Hans Georg Gadamer: Artikel „Hermeneutik“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. Karlfried Gründer und Joachim Ritter. Bd. III. Basel, Stuttgart 1970, Sp. 1061–1073.

³¹ Michel Foucault: Was ist ein Autor? in: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 1988, S. 7–31.

Stefan Pluschkat und Heiko Stulich

„...jeder Name bringt gewisse Verpflichtungen mit sich“

Intertextualität, Selbstreflexion und Namenspoetik bei Vladimir Nabokov

„Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.“¹

Derart sprach- und insbesondere namenverliebt beginnt Vladimir Nabokovs vielleicht bekanntestes Werk, in dem der Erzähler Humbert Humbert, ein in Frankreich geborener Literaturwissenschaftler, den Verlauf seiner Beziehung zu der Tochter seiner amerikanischen Vermieterin, dem zwölfjährigen Mädchen Dolores Haze oder – wie er sie leidenschaftlich tauft – Lolita, schildert. Gemeinsam begibt sich das als Vater und Tochter getarnte Paar nach dem Tod von Dolores' Mutter auf eine bizarre Odyssee durch die Motel-Welt Amerikas, bis Dolores bzw. Lolita Humbert Humbert für einen ebenfalls viel älteren Rivalen verlässt, den er in einem grotesken Racheakt schließlich tötet. Dass der Roman ein Welterfolg werden sollte, war zunächst jedoch mehr als ungewiss.

Lolita erschien, nachdem sich vier amerikanische Verlage geweigert hatten den provokativen Roman zu drucken, erstmals 1955 bei der Pariser Olympia Press, die – abgesehen von wenigen ambitionierten Publikationen u. a. Henry Millers oder Samuel Becketts – vor allem für Texte mit pornographischen Inhalten und Titel wie *The Sex Life of Robinson Crusoe* mehr berüchtigt als berühmt war. *Lolita* musste sich mit heftiger Kritik auseinandersetzen und fiel der Zensur zum Opfer und erst ein Freispruch von Pornographievorwürfen in einer Debatte des Englischen Parlaments ermöglichte schließlich, dass englische, amerikanische und französische Ausgaben ungehindert verlegt werden konnten. In den folgenden fünf

¹ Vladimir Nabokov: *Lolita*. Paris 1955. Eingeleitet von A.A. Appel. New York 1991, S. 1.

Jahren wurde der Roman in mehr als 20 Sprachen übersetzt und avancierte zum internationalen Bestseller und modernen Klassiker.

In einem Interview beschrieb Nabokov *Lolita* als einen besonderen Liebling unter seinen Texten:

„It was my most difficult book – the book that treated of a theme which was so distant, so remote, from my own emotional life that it gave me a special pleasure to use my combinational talent to make it real.“²

Die Vorwürfe, die seinem Roman gemacht wurden, hielt Nabokov für unangebracht und primitiv. Im Nachwort zur amerikanischen Ausgabe *On a book entitled Lolita* äußert er sich explizit zu den Vorwürfen, es handle sich bei *Lolita* um ein pornographisches Werk. Er bestimmt hier Pornographie als bloße „copulation of clichés“, innerhalb derer Stil, Struktur und Bilder irrelevant und für den pornographieaffinen Leser störend wirken. Im Gegensatz dazu sind es gerade diese „Zwischenräume“, die literarischen Techniken, die Nabokov in den Fokus der Aufmerksamkeit lanciert:

„For me a work of fiction exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm.“

Nach dem skandalträchtigen Start widmete sich die Kritik zunehmend der künstlerischen Anlage des Textes, die sich vor allem auf Nabokovs virtuossem Umgang mit dem Instrument Sprache gründet. „Many readers are more troubled by Humbert Humbert’s use of language and lore than by his abuse of Lolita and law“³, schreibt Appel der Herausgeber von *The Annotated Lolita*. Der Roman präsentiert dem Leser ein vielschichtiges System linguistischer Verspieltheiten, eine Vielzahl subtiler innerer Bezüge und markierter und unmarkierter intertextueller Verweise. Schon zu Beginn seiner Aufzeichnungen verspricht oder warnt Humbert Humbert den Leser: „You can always count on a murderer for a fancy prose style.“⁴

In Nabokovs postum erschienenen *Lectures on Literature* skizziert er in einem kurzen Essay sein Idealbild von *good readers and good writers*. Nabokov argumentiert für Eigenständigkeit, Zweckfreiheit und Magie der Kunst. Der *good writer*, eine Kombination aus Geschichtenerzähler, Lehrer und insbesondere Magier, schöpft aus dem Fiktionspotenzial der ‚Realität‘ – laut Nabokov ein so problematischer Begriff, dass er stets in Anführungszeichen gesetzt sein müsste – und erschafft bzw. erfindet eine neue – literarische – Welt, die der *good reader* in einem nahezu detektivischem

² Zit. nach Julian W. Connolly (Hg.): *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge 2005, S. 185.

³ Einleitung von A.A. Appel. In: Nabokov: *Lolita*. New York 1991, S. xi.

⁴ Nabokov: *Lolita*. London: Penguin 1980, S. 9.

Lektüreprozess in all ihren Einzelheiten erkunden und unabhängig von Forderungen wie Wahrheit oder Wirklichkeitstreue goutieren soll. *Good reading* bedeutet für Nabokov dementsprechend stets *re-reading*, ein detailverliebtes Immer-wieder-lesen.

Ein ganz entscheidendes Repertoire an Spuren und Beweismitteln für den detektivischen Leser, der dem Geheimnis der literarischen Strukturen *Lolitas* auf die Schliche kommen will, findet sich in der Art und Weise wie Nabokov in seinem Roman Namen, ihre Verwendung und Funktion stilisiert, bespiegelt und inszeniert.

Bereits der fiktive Herausgeber der Aufzeichnungen, ein gewisser John Ray, kommentiert in einem Vorwort die Namenssuche des sich dem Leser schließlich als Humbert Humbert vorstellenden Verfassers – zur Diskussion standen des Weiteren ‚Otto Otto‘, ‚Mesmer Mesmer‘ und ‚Lambert Lambert‘ – und sensibilisiert den Leser für die Namensthematik, die in der weiteren Lektüre in diversen Spielformen von Relevanz sein wird:

„Its author’s bizarre cognomen is his own invention; and, of course, this mask – through which two hypnotic eyes seem to glow – had to remain unlifted in accordance with its wearer’s wish [...]“⁵

Der Name wird in diesem Kontext also vorgestellt als eine Maske – ein Bild, das immer wieder aufgegriffen wird-, hinter der sich die ihn bezeichnende Person verbirgt. Doch auch wenn die Maske den Träger in gewisser Weise anonymisiert und entstellt, ist sie – zumindest im Falle Humbert Humberts – passgenau kreiert und unterstreicht den Charakter. Nabokov selbst kommentiert den Namen Humbert Humbert – indem die spanischen Worte ‚hombre‘ und ‚ombre‘, also Mann und Schatten koinzidieren – ganz ähnlich:

„The double rumble is, I think, very nasty, very suggestive. It is a hateful name for a hateful person. It is also a kingly name, but I did need a royal vibration for Humbert the Fierce and Humbert the Humble.“⁶

Den Namen ‚Lolita‘ – eine Kombination aus Dolores, in der sich laut Nabokov ‚roses‘ und ‚tears‘ treffen, und Lilith - kommentiert er:

„For my nymphet I needed a diminutive with a lyrical lilt to it. One of the most limpid and luminous letters is the ‚L‘. The suffix ‚-ita‘ has a lot of Latin tenderness, and this I required too. Hence: Lolita.“⁷

Auch von der phonetischen Umsetzung des Namens hat Nabokov ein klares Bild:

⁵ Ebd. S. 5 f.

⁶ Nabokov: Playboy interview (1964). In: ders.: Strong Opinions. 1973, S. 26.

⁷ Ebd., S. 25.

„However, it should not be pronounced as ...most Americans pronounce it: Low-lee-ta, with a heavy, clammy ‚L‘ and a long ‚o‘. No, the first syllable should be as in ‚lollipop‘, the ‚L‘ liquid and delicate, the ‚lee‘ not too sharp. Spaniards and Italians pronounce it, of course, with exactly the necessary note of archness and caress.“⁸

Nabokovs Begeisterung für Namen gründet sich wohl insbesondere auf dem Potenzial, das sie zu Spielen und Rätseln werden lassen kann. Dieses Potenzials forciert Nabokov besonders in Hinblick auf seinen eigenen Namen. Erst in den USA begann Nabokov unter eigenem Namen zu publizieren, vorher verwendete er das Synonym ‚V. Sirin‘. Doch auch später verzichtete er in keiner Weise auf Masken und Inkognitos, (er) fand diese vielmehr mit einer noch größeren Subtilität. So findet sich z. B. in besagtem Vorwort zu *Lolita* ein Verweis auf die Autorin ‚Vivian Darkbloom‘, die ein Buch über Humbert Humberts Rivalen Quilty, dessen Name sich nicht zufällig auf ‚guilty‘ reimt, verfasst habe. An und für sich eine recht spektakuläre Information, die der im Nabokovschen Sinne *bad reader* wohl einfach so hinnehmen, vielleicht auch überlesen würde. Der *good reader* jedoch erkennt, wenn auch sicher nicht beim ersten Lesen und erst mit einem gewissen Orientierungsvermögen im Namensnetzwerk das Nabokovs Œuvre grundiert, hinter ‚Vivian Darkbloom‘ ein Anagramm auf Vladimir Nabokov. Hier verwischen im Namen die Grenzen zwischen ‚Realität‘ und Fiktion. Eine Art Wirklichkeitsbild wird gezeichnet, das zentral für Nabokovs Poetik ist, und das er an anderer Stelle wie folgt charakterisiert:

„Man kann der Wirklichkeit, wenn ich so sagen darf, immer näher kommen; aber man kommt ihr niemals nahe genug, denn die Wirklichkeit ist eine endlose Folge von Stufen, Wahrnehmungsebenen, Doppelbödigkeiten und infolgedessen unermesslich, ungreifbar.“⁹

So unermesslich und ungreifbar scheinen auch die Metamorphosen zwischen literarischen Figuren, schreibendem Ich und dem Inszenator Nabokov, die sich in den Namensrätseln vollziehen, und es scheint nur konsequent, dass die „Autobiographie als Form für seine [fiktionale Literatur] zentral wurde“ (Denneler), wie auch weitere Romane z.B. *Ada, or Ardor* oder *The Real Life of Sebastian Knight*, das wir gleich noch näher kennen lernen, belegen.

Den Beginn seiner obsessiven Leidenschaft markiert Humbert Humbert – wie könnte es anders sein? – in einem traumatischen Kindheitserlebnis. Seit diesem Erlebnis ist er bestimmten „not human, but nymphic (that is, demoniac)“ Mädchen zwischen neun und 14 Jahren verfallen, für die er die

⁸ Ebd.

⁹ Zit. nach Sebastian Lerch: *Lebenskunst lernen?: Lebenslanges lernen aus subjektwissenschaftlicher Sicht*. W. Bertelsmann Verlag 2010, S. 190.

Bezeichnung „nymphets“ kreierte und als deren vollkommene Inkarnation ihm seine Lolita erscheint. Es handelt sich um eine Kindheitsromanze mit einem Mädchen namens ‚Annabel Leigh‘, ein Echo auf Edgar Allan Poes Ballade *Annabel Lee* – eine literarische Verwandtschaft, die dem *good reader* nicht verborgen bleibt. Poe empfiehlt sich aus mehreren Gründen als Referenzobjekt. Zum einen teilen Humbert Humbert und Poe bekanntermaßen die Liebe zu ihren „child brides“, zum anderen ist Poe bekannt für seine Doppelgänger, eine Konstellation, die Parallelen im Verhältnis zwischen Humbert Humbert und seinem Rivalen Quilty findet. Es finden sich im Laufe des Romans zahlreiche Verweise auf andere Autoren wie z. B. Carroll, Flaubert oder Joyce. Ähnlich wie die *Annabel Lee*-Referenz werden im weiteren Verlauf Anspielungen auf Mérimées *Carmen* handlungsrelevant und spielen mit den Ahnungen eines Mordes.

„Oh, my Lolita, I have only words to play with“¹⁰, seufzt Humbert Humbert an einer Stelle. In diesem Sinne nehmen Anbetung und Werbung – in nahezu „minnehafter“ Manier – einen viel größeren Raum ein als beizeiten Trieberfüllung oder sexuelles Vergnügen und kulminieren immer wieder in eben jenem Namen, den Humbert Humbert seine Angebeten gibt und den er „nicht müde wird auszusprechen“¹¹ (Denneler). So findet sich ungefähr in der Mitte des Romans ein Gedicht („A poem, a poem, forsooth!“), das Humbert Humbert die Zeit zu überbrücken hilft, die seine Lolita in einem Sommercamp verbringt. Auf den ersten Blick kann man der Ankündigung dieses Gedichtes noch Glauben schenken, auf den zweiten Blick jedoch entdeckt man dahinter eine gewöhnliche Namensliste der Schüler in Lolitas Klasse, in der ‚Dolores Haze‘ umrahmt wird von ‚Mary Rose Hamilton‘ und ‚Rosaline Honeck‘, Humbert Humbert den Namen seiner – noch verstoßen – Begehrten daher auf Rosen gebettet sieht. Darüber hinaus generiert diese Aufzählung von Namen eine Vielzahl weiterer Verweise, die jedoch Stoff für viele Vorträge und Aufsätze anbieten würden.

Eine Herausforderung an den Leser respektive den Detektiv stellt die Suche nach der Identität – nach dem Namen – des Rivalen Humbert Humberts, die fast bis zum Ende des Romans im Unklaren bleibt. Während ihrer Reise von Motel zu Motel bemerkt Humbert Humberts, dass er und Lolita scheinbar verfolgt werden. Eines Tages ist Lolita, offenbar mit dem mysteriösen Verfolger im Bunde, verschwunden. Es beginnt eine Verfolgungsjagd, in der der Rivale Humbert Humbert Spuren hinterlässt – Spuren in Form von Namen und Namensspielen in Hotellisten – ein Vexierspiel, das dem Leser bekannt vorkommt. Humbert Humbert kommentiert: „The clues he left did not establish his identity but they reflected his

¹⁰ Nabokov: *Lolita*. New York 1991, S. 32.

¹¹ Iris Denneler: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg 2001, S. 116.

personality.“ Auch nachdem schließlich das Geheimnis um den Namen – hier fiel er bereits ‚Clare Quilty‘ – mit der Bemerkung, der aufmerksame Leser habe ihn sicher bereits erraten, gelüftet wird, bedarf es im Grunde eines ‚re-reading‘, um die versteckten Hinweise herauszupräparieren. Nicht nur für die Handlung, auch für die Poetologie des Romans erweisen sich Namen als Dreh- und Angelpunkte, die „im kommunikativen Gewebe des Textes“ eine exponierte Rolle spielen.

Drei Jahre nachdem Lolita Humbert Humbert verlassen hat, meldet sie sich, um finanzielle Unterstützung zu erbitten. Verheiratet und schwanger steht ihm schließlich das ehemals so heiß begehrte Nymphchen gegenüber, dessen Metamorphose durch den neuen Nachnamen ‚Schiller‘ unterstrichen wird, und weigert sich zu ihm zurückzukehren. „[...] there she was (my Lolita!) [...]. She was only the faint violet whiff and dead leaf echo of the nymphet I had rolled myself upon with such cries in the past.“ (S. 279 f.) Doch auch wenn Dolly Schiller nun nur noch ein Echo ihrer Vergangenheit mit Humbert Humbert zu sein scheint, versucht dieser die Leidenschaft zu reanimieren. „I insist the world know how much I loved my Lolita, *this* Lolita.“ (S. 253) Mit Hilfe des Namens wird die Vergangenheit heraufbeschworen und wieder einmal schleicht sich die Erotik der Sprache, der „aesthetic bliss“ in den Vordergrund. Von Beginn an war das Phantasiegeschöpf, die Inkarnation des Nymphchens, die Humbert Humbert mit dem klangvollem Namen Lolita versieht und die sich nur auf Ebene der Sprache und künstlerischen Einbildungskraft materialisieren kann, konfrontiert mit dem gewöhnlichen Teenager Dolores, Dolly oder Lo und nun mit der erwachsenen Dolly Schiller, die sich weigern diesem Ideal zu entsprechen. Relativ zu Beginn des Romans stellt Humbert Humbert fest: „I am convinced, however, that in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel“ (S. 13–14). Lolita scheint viel mehr zu sein, als die Bezeichnung einer Person, sondern vielmehr eines Begehrens, einer bestimmten Natur, ein Name der all das ins Sprachliche transformiert, was Humbert Humbert als eine Wirklichkeit zu inszenieren sucht, bei diesem Projekt jedoch scheitert. Nur der Genuss der Sprache bleibt von dauerhafter Natur und so schließt Humbert Humbert seine Aufzeichnungen mit der Einsicht, das nicht die Person Lolita Unsterblichkeit erlangen wird, sonder ihr Name – als Titel eines Buches – und all das was er impliziert: „And this ist the only immortality you and I may share, my Lolita!“ (S. 309)

Der Name als Rätsel: The Real Life of Sebastian Knight

Der Roman *The Real Life of Sebastian Knight* bedeutete eine Wende in Nabokovs Schaffen; geschrieben 1938 im Exil in Paris mit Blick auf den amerikanischen Markt, kehrte er der russischen Sprache den Rücken, um fortan englisch zu schreiben. Vielfach von der Kritik bemerkenswerterweise als ein unausgegorenes Erstlingswerk denunziert, ist an vielen Stel-

len die Umstellung von der Muttersprache in das neue Idiom stilistisch auffällig.

Die Handlung des Romans besteht aus der Schilderung des ausdrücklich nicht näher benannten Protagonisten ‚V.‘ über den Versuch eine Biographie über seinen verstorbenen Halbbruder Sebastian Knight, einem erfolgreichen Schriftsteller, zu schreiben. Wie der Titel es nahe legt versucht V. dem „Real Life“ Sebastians so nahe wie möglich zu kommen. Als Biograph betont er zunächst sein spezielles verwandtschaftliches Verhältnis zu Sebastian Knight, welches ihn für die Aufgabe seiner Ansicht nach legitimiert, gleichzeitig führt er aber dem Leser seine beschränkten Mittel und seine limitierte Perspektive vor: Er muss eingestehen kein Berufsliterat zu sein und nur in Vorbereitung auf sein Projekt einen ‚be-an-author‘ Kurs besucht zu haben.¹² Auch wird er nicht müde die Begrenztheit seines Wissens zu betonen, der er durch methodische Strenge beizukommen sucht, also in der Absicht im Verzicht auf jegliche Ausflüge in die literarische Imagination eine möglichst faktisch genaue Biographie zu schreiben.¹³

Zu diesem Zweck reist er die Stationen Sebastians Lebens chronologisch ab, auf der Suche nach den Orten und Menschen, also Zeugen und Quellen, die ihm Informationen über Sebastians Leben geben können. Nicht zuletzt ist diese *quest* auch eine detektivische Reise auf der Suche nach signifikanten Namen.

Auch Sebastian Knights Romane und Erzählungen dienen V. als Quelle: Er skizziert ihren Inhalt innerhalb der Erzählung des Romans, interpretiert sie in chronologischer Abfolge und zieht daraus bereitwillig Schlüsse auf und Parallelen zu Sebastians Leben.

Die fiktiven Texte Sebastian Knights sind insofern interessant, da sie als Spiegelungsfläche auf mehrere Ebenen funktionieren und so verschiedene Parallelen und Analogien schaffen: Es sind dort zahlreiche, relevante Verwicklungen zu der eigentlichen Handlungsebene des Romans – dem Versuch V.s eine Biographie zu schreiben – zu beobachten, als auch zum Gesamtwerks Vladimir Nabokovs selbst. Dies ist umso interessanter, da die Figur Sebastian Knights einige Parallelen zu dem empirischen Autor Vladimir Nabokov aufweist. Empirisch natürlich nur insoweit, wie der geübte Inszenator sich selbst und seine Biographie ästhetisiert, wie z. B. in seiner höchst artifiziellen Autobiographie *Speak, Memory* oder den zahlreichen Interviews. Nicht zufällig wimmelt sein Gesamtwerk von Emigranten, Exilanten und Künstler- bzw. Schriftstellerfiguren deren

¹² Vgl. Vladimir Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York 1959, S. 34.

¹³ Vgl. Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 20 und 33.

biographische Hintergründe nicht zufällig mit Nabokovs koinzidieren,¹⁴ oder vielmehr so inszeniert werden, dass die Parallelen auffällig werden.

Die selbstreflexive Codierung der eigenen Biographie und des Werks in den Text ist jedoch nur eines der zahlreichen Muster oder „patterns“, die den Text durchziehen und so Rätselstrukturen schaffen, die für eine Komplexität sorgen, dass sie selbst für einen *good reader* kaum nachvollziehbar ist.¹⁵ Umso mehr, da sie Assoziationen, Verbindungen und Analogien schaffen, die eine eindeutige Interpretation der Ereignisse immer wieder in Zweifel ziehen, wenn nicht sogar verhindern. So ist insbesondere der Schluss, der vor allem in der Sekundärliteratur für zahlreiche sich widersprechende Interpretationen gesorgt hat, interessant:

„Whatever his secret was, I have learnt one secret too, namely: that the soul is but a manner of being – not a constant state – that any soul may be yours, if you find and follow its undulations. The hereafter may bet he full ability of consciously living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconscious of their interchangeable burden. Thus – I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted Stage, with the people he knew coming and going [...] Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows.“¹⁶

Entweder wird V. als von dem tatsächlich noch lebendigen Sebastian Knight als literarische Figur entlarvt, und sein Bericht als Sebastian Knights neuestes Buch;¹⁷ oder Sebastian Knight wird seinerseits als (in der

¹⁴ Vladimir Nabokov: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Harmondsworth 1969; ders.: Foreword. In: *Strong Opinions*. London 1974, S. XI–XIII; Ders.: 6 [Interview mit Alfred Appel, Jr. 1967]. In: Ebd., S. 62–92.

¹⁵ Vgl. Vladimir Nabokov: *Lectures on Literature*. London 1983, S. 1: „How to be a good reader‘ or ‚Kindness to authors‘ – something of that sort might serve to provide a subtitle for these various discussions of various authors, for my plan is to deal lovingly, in loving and lingering detail, with several European masterpieces. [...] In reading, one should notice and fondle details.“ Vgl. weiterhin ebd., S. 2–6.

¹⁶ Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 204 f.

¹⁷ Vgl. Dabney Stuart: *The Real Life of Sebastian Knight: Angles of Perception*. In: *Modern Language Quarterly* 29 (1968), S. 312–328, hier S. 313; Andrew Field: *Nabokov. His Life in Art*. Boston 1967, S. 27; Brian Boyd: *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton 1990, S. 499 f.; Page Stegner: *Escape into Aesthetics. The Art of Vladimir Nabokov*. New York 1966, S. 71 f.; Brenda K. Marshall: *Sebastian Speaks: Nabokov's Narrative Authority in The Real Life of Sebastian Knight*. In: *Style (DeKalb)*, Vol. 23 (1989) Nr. 2, S. 213–224, hier S. 217.

‚Wirklichkeit‘ der Fiktion) fiktive Figur entlarvt, und V. als der eigentliche Literat.¹⁸

Beide Interpretationen lassen sich durchaus plausibel am Text belegen, und ich will hier auch für keine Seite Partei ergreifen, viel mehr scheint meiner Meinung nach genau diese Uneindeutigkeit Teil der ästhetischen Strategie Nabokovs zu sein. Letztendlich lässt sich keiner Interpretation Priorität einräumen, da keine Referenzialisierung des fiktiven Textes möglich ist. Auf welche Wirklichkeit sollte dies sein? Welches sollte das ‚wirkliche‘ Leben des Sebastian Knight sein?

Doch was für eine Rolle spielen nun (Eigen-) Namen? Sie stehen immer wieder im Zentrum des Texts, formen zahlreiche Muster und generieren so Bezüge und Bedeutungen, die das Voranschreiten der Suche präfigurieren. Schon die Bezüge zwischen dem Erzähler V. und dem Objekt seiner Unternehmens Sebastian Knight sind vielsagend. Beide stammen vom gleichen Vater ab, einem adligen russischen Offizier, aber von verschiedenen Müttern. Sebastian nimmt den Namen seiner Mutter – eine Engländerin namens Virginia Knight – statt dem seines Vaters an. Auch sein Vorname verbleibt anglophon, statt des russischen ‚Sevastian‘, also statt des ‚b‘ ein ‚v‘, trotz der Jugend in Russland.¹⁹ V. dagegen trägt den Namen ihres gemeinsamen Vaters, der jedoch im Text ausdrücklich ungenannt bleibt, an mehreren Stellen wird er sogar mit Klammern ausgelassen, die dem Leser orthographisch eben diese Auslassung signalisieren.²⁰

Wir wissen also nichts über den Namen bis auf das schlichte ‚V.‘; bezeichnenderweise der Buchstabe, der in der russischen Schreibweise Sebastians Namens das ‚b‘ ersetzt. V. selbst bleibt als Person größtenteils was sein Leben betrifft eine Leerstelle, ähnlich wie Sebastians Leben letztendlich eine solche bleibt, die Bemühungen der Biographie zeichnen schließlich am Ende ein wenig befriedigendes Bild gemessen an der Enthüllungserwartung einer solchen Textsorte. Nun lässt sich der Name Sebastian Knight auch als Anagramm aufschlüsseln: „A Knight is absent“, ein

¹⁸ Vgl. K.A. Bruffee: Form and Meaning in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*: An Example of Elegaic Romance. In: *The Modern Language Quarterly*, 34 (1973), S. 180–190, hier S. 181; Susan Fromberg: The Unwritten Chapters of *The Real Life of Sebastian Knight*. In: *Modern Fiction Studies*, XIII (Winter 1967–1968), S. 427–442, S. 441 f.; Julian W. Connolly: From Biography to Autobiography and Back: The Fictionalization of the Narrated Self in *The Real Life of Sebastian Knight*. In: *Cycnos*, Vol. 10 (1993) Nr. 1, S. 39–46, S. 42; Herbert Grabes: *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs englische Romane*. Tübingen 1975, S. 8. Eine Zusammenfassung der Positionen findet sich bei Barbara Hüppe: *Von Wortspielen zu Weltspielen. Elemente postmodernen Erzählens in Vladimir Nabokovs englischen Romanen*. Trier 2003, S. 47 ff.

¹⁹ Vgl. Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 8.

²⁰ Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight* S. 204: „Right, I said. 'I haven't explained. We are half-brothers, really. My name is [I mentioned my name].“

deutlicher Hinweis auf die zentrale Problem oder Leerstelle des Romans, die Abwesenheit der/einer zentralen Figur bzw. eines zentralen Namens.

Die Namen der Figuren tragen darüber hinaus auch immer einen Index auf die Herkunft und Nationalität ihrer Träger. V. wird, als er sich bei seiner Suche bei dem langjährigen Sekretär Mr. Goodman vorstellt, welcher seinerseits insgeheim, wie der Leser später erfährt, auch eine Biographie über Sebastian Knight schreibt, zunächst nicht erkannt aufgrund seines russischen Namens. Gegen Ende des Romans, wo V. zurückblickend vom Tod Sebastian Knights erzählt, kommt es zu einem folgenschweren Irrtum aufgrund einer Namensverwechslung. V. erhält in Paris Nachricht von der schweren Krankheit seines Bruders, der in einer Klinik in St. Damier im Sterben liegt und reist ihm überstürzt hinterher. Als er spät nachts in dem Sanatorium ankommt und zu seinem Bruder gebracht werden will, hat das Krankenhauspersonal Schwierigkeiten ihn zu finden, ausländische Namen werden immer als Zahlen abgelegt, und man führt ihn in das Zimmer, des sich als noch lebendig herausstellenden Patienten. Nachdem V. sich einige Minuten im Dunkeln befindet und sich seinem Bruder scheinbar so nah wie noch nie zuvor fühlt, stellt sich beim Gespräch mit dem Doktor eine Verwechslung heraus: V. wurde ins Zimmer eines Engländers namens Kegan geführt, weil sein Name auch mit 'K' anfing, Sebastian Knight war unter seinem russischen Namen in der Klinik eingeschrieben und starb die Nacht zuvor.²¹

Ähnlich verhält es sich übrigens in einer Beschreibung aus persönlichen Notizen Sebastian Knights, der den vermeintlichen Todesort seiner Mutter besucht, Roquebrune. Dort malt er sich ausführlich aus wie sie ihre letzten Tage verbracht hat und er fühlt sich ihr in diesem Moment ihr ganz nah – ganz wie V. am Ende des Romans sich Sebastian nahe fühlt – nur um dann im letzten Satz seiner Notizen zu berichten wie ihm später nachgetragen wird, doch im falschen Roquebrune gewesen zu sein.²²

Abgesehen von der Spiegelung des Geschehenen in den beiden Ereignissen, die *beide* rückblickend erzählt werden, und der offensichtlichen Verfehlung, generieren die Namen in beiden Fällen ausführliche Schilderungen und produzieren Erinnerungen. Die Namen evozieren hier Assoziationen, wohlmöglich durch ihre scheinbare Evidenz und so wenig arbiträre Verbindung zu dem Bezeichneten.²³ Gerade weil sie so evident auf etwas verweisen, eignen sie sich die Abwesenheit umso nachdrücklicher zu darzustellen, eine Abwesenheit, die nichtsdestotrotz produktiv ist. Nicht zufällig beginnt der Roman schon mit dieser Ambivalenz von Enthüllung und Abwesenheit:

²¹ Vgl. Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 200–204.

²² Vgl. Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 19 f.

²³ Vgl. Iris Denneler: *Von Namen und Dingen: Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg 2001.

„An old Russian lady who has for some obscure reason begged me not to divulge her name, happened to show me in Paris the diary she had kept in the past [...] On second thought I cannot see any real necessity of complying with her anonymity. [...] Her name was Olga Olegnova Orlova – an egg-like alliteration which would have been a pity to withhold.“²⁴

Das Tagebuch der alten Dame bietet aber letztendlich nichts als eine „mnemonic banality“²⁵ wie es der Erzähler beschreibt.

Ein anderes (Namens-) Muster, das sich durch den Roman zieht und ich nur kurz anreißen möchte, ist verknüpft mit dem Motiv des Schachspiels. Sebastians Nachname verweist auf die Spielfigur des Springers und tatsächlich erfährt der Leser, dass Sebastian unter seine frühen Gedichte, die er auf dem College verfasste einen gezeichneten schwarzen Springer als Signatur setzte. Tatsächlich findet sich in seiner späteren Lebensgefährtin und Sekretärin Clare Bishop ein Läufer wieder. Sebastian verlässt sie jedoch für eine andere Frau, mit unbekannter Identität. Auf der Suche nach versucht V. diese Frau ausfindig zumachen mit Hilfe einer Namensliste von in Frage kommenden russischer Kandidatinnen, die zu der fraglichen Zeit im selben Hotel abgestiegen waren wie Sebastian. Er trifft dabei den Schachspieler Pahl Pahlich Rechnoy, der ihn mit einem schwarzen Läufer in der Hand in der Tür auf russisch begrüßt, er bittet ihn hinein und stellt ihm seinen Cousin Black vor, der den schwarzen Läufer fallen lässt, so dass der Figur der Kopf abfällt. Natürlich stellt sich auch diese Spur letztendlich als falsche heraus, aber nicht ohne für weitere Verwicklungen zu sorgen. Der Roman endet schließlich wie bereits erwähnt mit der Nacherzählung von Sebastians Tod bzw. V.s verspäteten Eintreffen in St. Damier – also bei der Dame. Auch hier ergibt sich wieder ein Muster, welches als Generator und Katalysator funktioniert, die Suche doch vorantreibt, ohne jedoch das eigentliche Ziel zu erreichen, das wahre Leben des Sebastian Knight.

Schluss

Sicherlich konnten hier nur einige Probleme und Thesen anzitiert werden. Dennoch wurde hoffentlich die Relevanz einsichtig, mit der Namen Nabokovs Roman durchweben und auf seine Thesen zur Poetik verweisen. Die Namen sprechen. Sie bieten Raum für Rätsel und Spiele, lassen Laute erkunden, generieren innere Bezüge, markieren Zitate, lenken den Blick auf die Rhetorik, treiben die Handlung voran, dienen als Masken, die Verbindungen zwischen Figur, Erzähler und Autor verdecken – und legen Spuren für den Leser – zumindest für den *good reader*.

²⁴ Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 5.

²⁵ Nabokov: *The Real Life of Sebastian Knight*, S. 6.

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Tina-Karen Pusse

Namenssetzungen.

Taufakte, Testamente und Pseudonyme in Hans Henny Jahnns *Fluss ohne Ufer*

Hans Henny Jahnns *Fluss ohne Ufer*¹ ist vor allem als Text martialischer sexueller Gewaltakte in die Literaturgeschichte eingegangen. Eine Perspektive, die ich aufbrechen oder verschieben möchte, indem ich sie in eine poetologische Fragestellung überführe. Die obsessive Beschäftigung mit dem Tod im Text soll also nicht, wie dies in der bisherigen Forschung häufig der Fall ist, als Deckdiskurs eines nekrophilen homosexuellen Autors verstanden werden. Meine These ist, dass sie auf eine poetologische Konzeption des Textes selbst verweist, der an der Selbstzerstörung des Protagonisten aufzeigt, dass es kein Ohneeinander von Schreiben, Schrift und Tod gibt. Oder: dass die Obsession, die Nekrophilie, schon *im Schreiben* liegt und nicht etwa bloß *beschrieben* wird. Eine wesentliche Funktion kommt in diesem Zusammenhang der Setzung von Eigennamen unter Schriftstücke, der Signatur, sowie feierlichen Akten der Umbenennung zu. Wer wann welchen Namen tragen kann und unter welchen Bedingungen dieser Name etwas bezeugt – dies ist das zentrale Thema vor allem des zweiten Teils der Romantrilogie *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war*.

Jahnns *Fluss ohne Ufer* ist in drei Teile gegliedert, die sich nicht zuletzt in ihrem Genre und somit in ihrer Erzählperspektive unterscheiden. So ist der erste Teil, *das Holzschiff*, allem Anschein nach ein klassischer Seefahrts- und Abenteuerroman. Dieser Text stellt in einer auktorialen Perspektive eine vorgebliche Realität her, auf die der zweite Teil, *die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, im Rahmen einer Autobiographiefiktion referiert. Einer der Protagonisten dieses ersten Teils übernimmt im zweiten Teil die Erzählperspektive. In diesem Perspektivenwechsel setzt sich ein Bemächtigungsgestus oder auch eine Kontrollwut fort, die bereits im ersten Teil des Textes auf inhaltlicher Ebene sichtbar wird. Zudem verweist bereits dieser erste Teil auf die Verwerfungen von Fiktionalität und Faktizität, wie sie für das Genre der Autobiographie

¹ Hans Henny Jahnns: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe. Hg. Uwe Schweikert. Hamburg 1986. Im laufenden Text werden die Einzelbandnummern der Trilogie und die Seitenangabe zitiert.

bestimmend sind. Mehrfach nimmt der Text auf Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* Bezug.² Bereits dieser Text betreibt ein Verwirrspiel mit Signaturen: In einem Vorwort, das von A.G. Pym signiert ist, wird behauptet, dass der Text ein als Roman getarnter autobiographischer Reisebericht sei. Die Tarnung sei deshalb notwendig gewesen, weil die Geschehnisse, die der „Autor“ (Pym) zu berichten hat, derart phantastisch sind, dass ihm – präsenzierte er sie als Tatsachenbericht – niemand glauben würde. Da er aber auf weite Verbreitung hofft, habe er sich einverstanden erklärt, sie offiziell als Roman deklariert unter Edgar Allan Poes Namen erscheinen zu lassen. Und wirklich, so Pym, habe sich der erhoffte Erfolg eingestellt. In der Folge seien einige Leserbriefe bei Poe eingegangen, in denen sich die Überzeugung ausdrückte, dass es sich bei diesem Roman doch sicher um eine wahre Begebenheit handle.

Der Text spricht hier also aus, was fast 100 Jahre später Paul de Man in seinem Aufsatz *Autobiographie und Maskenspiel* thematisiert hat, dass der Leser autobiographische Texte grundsätzlich der Fiktionalität verdächtige, während man bezüglich allem Fiktionalen einen Autobiographieverdacht hege.³ A.G. Pym wolle nun dem Leserwunsch nach Aufklärung entgegenkommen und seinen unausgeschmückten Bericht an den durch Poe getarnten anhängen und es dem Leser überlassen zu bemerken, wo

² Siehe auch Edgar Allan Poe: Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket (übersetzt von Arno Schmidt). Frankfurt a.M. 1980.

³ Während die traditionelle Autobiographie-Forschung noch immer an der Vorstellung festhält, um eine Autobiographie handle es sich dann, wenn ein tatsächlich existierender Mensch Rechenschaft von seiner Subjekt-Werdung ablegt (oder auch, konstruktivistisch gewendet, sich im Schreiben der Autobiographie als Subjekt konstituiert), hat Philippe Lejeune 1975 in *Der autobiographische Pakt* ein rezeptionsästhetisches Konzept vorgeschlagen. Lejeunes These ist, dass die Autobiographie durch einen Lektürevertrag definiert ist (Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1980, S. 15, 23 f.). Gegen diese Annahme wiederum wendet sich Paul de Man in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*. De Man definiert die Autobiographie nicht mehr als Gattung oder Textsorte, sondern als Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftrete. Zugleich im Anschluss an und in Abgrenzung von Philippe Lejeune schreibt Paul de Man in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*, jedes Buch mit einem lesbaren Titelblatt sei in gewisser Hinsicht autobiographisch. „Autobiographie ist [...] keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt. [...] [P]rosopon poien, eine Maske oder ein Gesicht (prosopon) geben. Die Prosopopöie ist die Trope der Autobiographie [...]. Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration. [...] Die dominierende rhetorische Figur des epitaphischen oder autobiographischen Diskurses ist [...] die Prosopopöie, die Fiktion der Stimme-von-jenseits-des-Grabes [...]“ (Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: ders. *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, S. 131–146, hier S. 132).

‚Poes‘ Text ende und ‚seiner‘ beginne. An die in auktorialer Perspektive geschriebene Erzählung des Schiffsunglücks, das A.G. Pym als blinder Passagier erlebt, schließen sich später Tagebucheinträge an.

Nach demselben Muster ist auch *Fluss ohne Ufer* strukturiert. Auf die Seefahrtsgeschichte, in der es um den Mord an Gustavs Verlobter und dessen scheiternde Detektion geht, durch die am Ende eine Außenwand des Schiffes zerstört und das Sinken des Schiffes herbeigeführt wird, folgen Tagebucheinträge unter besagtem Titel *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war*.

Gustav, der sich selbst plötzliche Anias nennt, legt hier mit einem zeitlichen Abstand von 25 Jahren Tagebuchaufzeichnungen vor, aus denen sich nach und nach erschließt: Ellena wurde von eben dem Mann getötet, mit dem Gustav/Anias seitdem in intimer Partnerschaft, zunächst in Afrika, dann in Norwegen, zusammenlebt.

Die Tagebuchaufzeichnungen setzen allerdings erst mit dem Tod dieses Partners ein, dessen Leichnam sich, perfekt mumifiziert – und in ebenso perfekter Ökonomisierung der Trauerarbeit – unter dem Schreibtisch des Tagebuchschreibers befindet. Am Ende des zweiten Teils erfahren wir von einer dritten Leiche, Gustav selbst – denn nach über 2000 Seiten Tagebuchlektüre stellt sich heraus, dass wir es außerdem mit einer Herausgeberfiktion zu tun hatten. Das Tagebuch ist nurmehr ein Teil eines umfangreicheren Nachlasses und was wir vorfinden, ist eher eine fiktionale Werkausgabe als eine Autobiographie. Teil dieses Textkorpus ist auch der *Brief an die tote Mutter*. Der dritte Teil der Trilogie, der schlicht unter dem Titel *Epilog* erschienen ist, besteht wiederum aus Textfragmenten die keinem festen Erzähler und auch keinem fiktiven Nachlassverwalter zugeordnet werden können; sie fallen aus der Herausgeberfiktion also wieder heraus.

Der monumentale zweite Teil jedoch erzählt im Rückblick die Geschichte eines Paares, das durch Schuldkomplex und Komplizenschaft aneinander gekettet ist. Nachdem sich die Mannschaft des Schiffes an Land retten konnte, stellt sich der Matrose Alfred Tutein als Mörder von Gustavs Verlobter Ellena:

„Da wurden meine Arme gepackt [...]. In meine entsetzten Augen wurde eine Laterne getan. Ich, überrumpelt, unfähig, mich einer Deutung hinzugeben, leistete nur schwache Abwehr. [...E]he ein Laut kam, preßte sich ein [...] bekleidetes Knie eines Menschen, mir in den Mund. Ein lähmender Ruck keilte die Kiefern fest. [...]. Ein heftiger Schmerz in den Mundwinkeln, als risse das Fleisch der Wangen auseinander. [...]. Neben meinem Bett stand Alfred Tutein. Er hielt ein Messer in der rechten Hand [...]. Er setzte sich die Spitze des Messers auf die nackte Brust. Ich sah überdeutlich zwischen den beiden braunen Warzen, sie waren tiefdunkel, klein, genau abgezirkelt, den Punkt, in den das Messer eindringen sollte. [...D]as Bild, überraschend, war irdisch genug, standfest, fleischlich, ohne trügerische Dämmerung [...]. Wie aber war die plötzliche Vertauschung der Personen zu erklären? Die Verkehrung der Handlung? Dass ich vom Überfallenen [...] zum bestellten Zuschauer einer Selbstopferung wurde?

Ich begriff nun, daß die Figur auf mich wartete. Ich richtete mich langsam auf, streckte die Hand behutsam aus, um, nach einer gewissen Zeit, den Schaft des Messers zu berühren. Der junge Matrose hielt still. [...M]eine Hand [...] umklammerte den Griff, zugleich die Faust des anderen. Mit einem Ruck riß ich Faust und Messer an mich. [...] ‚Sie tun das Falsche‘, sagte Alfred Tutein.“ (I 474 f.)

Die Begegnung der beiden Protagonisten, des Komponisten Gustav Anias Horn und des Matrosen Alfred Tutein, die am Ende dieser Episode in ein Treuegelöbnis bis zum Tode mündet (also sozusagen in ein Eheversprechen), steht im Zeichen massiver Verwerfungen der Kommunikationsordnung, als deren offensichtlichste zu nennen wäre, dass sie einen Angriff auf den Mund des Überrumpelten darstellt.

Als besondere Pointe dieser Textstelle kann gelten, dass nicht nur Gustavs Mund durch Tuteins Knie geknebelt wird, sondern auch seine Arme fixiert werden. Damit arretiert und markiert Tutein in ihrer ersten entscheidenden Begegnung die beiden Orte, von denen aus künftig alle Gewalt gegen ihn (nämlich in Form des gesprochenen und geschriebenen Wortes) ausgehen wird. Denn diese Szene ist der Auftakt eines Geständnisses: Tutein lüftet das Rätsel des ersten Romanteiles und gesteht, Gustavs Verlobte Ellena in einem Zustand sexueller Raserei ermordet zu haben. Damit steht er für den Rest seines Lebens in Gustavs Schuld. So zumindest sehen es die beiden Männer. Es kommt zu einem Treueeid zwischen beiden, letztlich ist es also Ellenas Mörder, der ihre Stelle als Gustavs Braut zu besetzen hat.

Das Treuegelöbnis der beiden Männer wird jedoch selbst nach Tuteins Tod nicht hinfällig. Vielmehr verbringt Gustav den Rest seines Lebens – schreibend – an der Seite des nach allen Regeln der Kunst konservierten Leichnams. Der Text ist auch als umfangreiche Grabschrift aufzufassen, beginnen die Tagebucheinträge doch am Tag nach Alfred Tuteins Tod, an dem Gustav Anias Horn nicht ganz unschuldig ist.⁴

Die *Niederschrift des Gustav Anias Horn*, inszeniert also den testamentarischen Charakter der Schrift, sie fungiert als Nekrolog. Ihr fiktiver Autor umschreibt die Abwesenheit seines toten Freundes, dessen Ambivalenz nicht nur durch dieses Schreiben, sondern auch in der (beschriebenen) Behandlung seines Leichnams verkörpert ist.

Der tote Körper *im* Text fungiert dabei als paradigmatischer Prätext des Textes selbst. Wenn die Prosopopöie nach Paul de Man die *master trope* der Autobiographie ist – so ist sie es hier in doppelter Hinsicht. Zum einen ist die Prosopopöie Allegorie – Fiktion einer Stimme von jenseits des Grabes, sie „belebt“ den toten Gustav. Zum anderen führt sie ihn aber bei

⁴ Dieser stirbt an körperlicher Schwächung nach einer Bluttransfusion, die zur Bereinigung einer Vertrauenskrise vorgenommen wurde (beide Männer haben sich für einige Stunden einen gemeinsamen Blutkreislauf legen lassen) – in der Annahme, sie könnten sich besser verstehen, wenn erst dasselbe Blut durch ihre Adern flösse.

einer Tätigkeit vor, die man als allzu buchstäbliche, geradezu groteske Herstellung des ursprünglichen Wortsinns der Prosopopöie beschreiben kann: dem Erstellen einer Maske, der Belebung toter Gegenstände. Wo die Leistung der Prosopopöie gerade darin liegt, den Widerspruch zwischen Leben und Schrift *allegorisch* zu überbrücken, bezeugt Gustavs brachialer Umgang mit dem Leichnam seines toten Freundes, dass er diesem Gegensatz von Schrift und Leben grundsätzlich die Anerkennung verweigert. Und so fährt er alles an Wiederbelebungsmaßnahmen auf, was die Kulturen, die ihm bekannt sind, bereithalten.

Die allmähliche Verwandlung des Leichnams in Schrift, also von Soma zu Sema, laut Assmann Produkt jahrtausendelanger Kulturarbeit, führt Gustav ohne Auslassung eines einzelnen Schrittes innerhalb eines Jahres durch.⁵ „Die Geschichte der Repräsentationen – der materiellen Stellvertretungen – beginnt mutmaßlich im Einklang mit der Geschichte der Totenkulte“,⁶ schreibt Macho. In alten Kulturen werde zunächst der Tote als realer Korpus bewahrt (zum Beispiel als Mumie). In einer späteren Kulturphase werde ein mimetisches Abbild hergestellt. Schließlich werde die mimetische Abbildungspraxis allmählich ersetzt durch eine symbolische.

Ein Schrift-Alphabet ermöglicht zunächst Ergänzungen der Abbildungen – schließlich aber finde eine symbolische Skelettierung statt, bei der die organische Materialität der Knochen und Bilder in die Materialität der Buchstaben übersetzt werde. Gustav vollzieht diese Schritte einen nach dem anderen. Er konserviert den Leichnam, indem er ihn ausnimmt, mit Formalin füllt und schließlich mit Kupfer überzieht;⁷ er schiebt ihn als

⁵ In seinem Essay *Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten* schreibt Jan Assman über die enge Beziehung zwischen Grab und Schrift: „Gerade darin geht das ägyptische Monumentalgrab besonders weit über das hinaus, was wir normalerweise mit dem Begriff von Totenkult und Totenkultur im engeren Sinne verbinden würden. Seine Stellung in der ägyptischen Welt läßt sich nur mit unseren Vorstellungen von Kunst, Autorschaft und Werk vergleichen.“ (Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, Frankfurt a.M. 2000, S. 67f.).

⁶ Thomas Macho: *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, in: Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, Frankfurt a.M. 2000, S. 89–120, S. 104f.

⁷ Der konservierte und kupferumhüllte Leichnam unterhöhlt dabei die Unterscheidung zwischen Abbildung und Gegenstand, der Körper wird zum Abbild seiner selbst. Gustavs Arbeit an seiner Autobiographie, die als Arbeit *an* der Autobiographie beschrieben wird und den zweiten Teil der Romantrilogie umfasst, unterhöhlt die Unterscheidung zwischen Abgebildetem und Abbildendem. Indem der Text also beide Referenzen fraglich werden lässt (die auf den Autor und die auf den Gegenstand), führt er einen Prozess der Selbstreferentialisierung vor und wirft damit grundsätzliche Fragestellungen

Stimulans unter seinen Schreibtisch, er ersetzt ihn durch einen Lebenden (Ajax von Uchri), der sein ungefähres mimetisches Abbild sein soll, schließlich gelingt ihm der Schritt vom Realen ins Symbolische: Er verfasst eine Biographie des Toten (die zugleich seine eigene Autobiographie ist) und bestattet den Leichnam. Damit jedoch verschafft er sich auch die Deutungshoheit über ihrer beider Leben.

Die Arbeit an der *Niederschrift* ermöglicht die ewige Fortführung des Gesprächs mit dem Toten als Selbstgespräch, in dem die restlose Vereinigung (das Hauptthema ihrer Liebesbeziehung), also die vollständige Tötung dessen, was an Tutein noch fremd war, zunächst gelingt. Die an den Toten gerichteten Fragen bedürfen keiner Antwort des anderen mehr. Das Schweigen des anderen, beziehungsweise der ewige Aufschub der Antwort ist Bedingung des Schreibens. Wenn die Ferne des anderen – die der Grund des immer möglichen Missverstehens, der Unbeherrschbarkeit des Gesprächs gewesen ist – in dieser drastischen Weise gelegnet wird (der Leichnam wird unter der Schreibtisch geschoben, also *buchstäblich* einer Ökonomie unterworfen, die Trauer in Produktion umsetzt), liegt die Obsession in einem unbeendbaren Sichselbst-reden-Hören oder in einem unbeendbaren Schreiben, das den Toten verschlingt.

Das Gelingen dieses Verschlingens, dessen Produkt der Text ist, ist aber zugleich seine Strafe. In Gustavs obsessiver Trauerarbeit führt der Text vor, wie eine aus metaphysischen Bedürfnissen zehrende Gewalt gegen den anderen (durch Idealisierung des anderen diesen vollständig kontrollieren zu können) in Selbstzerstörung umschlägt. Es ist Ajax von Uchri, wieder ein *Fremder*, der Tutein vor dieser Vereinnahmung⁸ rettet – und damit sich selbst aus seiner Vereinnahmung als bloßer Ersatz für den Toten. So wie der mythische Ajax den Leichnam Achills den Händen der Trojaner entreißt, bringt er Gustav dazu, Tuteins Sarg ins Meer zu werfen. Auch den den Sarg ersetzenden Textkorpus, die biographischen Notizen, stört er durch seine Nachforschungen und Einwände. Nachdem er Tuteins Zeichnungen gefunden hat, bemerkt er:

„Du hast gesagt, er habe deine Braut erdrosselt. Ich antworte dir: du hast ihn ermordet. *Schweig* still. Ich weiß, daß du es bestreiten mußt. Du wirst alles leugnen, aber *mein Wort ist so gut wie das deine*. Du beschuldigst ja auch ihn. Er kann sich nicht mehr verteidigen. [...]. Wer weiß denn überhaupt, ob er Tutein hieß? [...] ‚Lien hat ihn gekannt‘, brachte ich in höchster Verzweiflung vor. ‚Lien, der so unablässig belogen wurde, [...] sprach von einem Pferdehändler, er wußte gar nicht, daß dieser Mann ein Maler war‘.“ (II 542 v.m.h.)

nach dem Umgang mit Literarizität auf – und zwar gerade dort, wo diese sich als Authentizitätsfiktion positioniert.

⁸ „[E]r [Tutein, T.P.] ist ein Fabelwesen geworden; ein Raubtier Leib: der Matrosen-Mörder; eine beflügelte Brust: die Freund-Erlösung“ (II 149).

Doch auch Ajax ist in Gefahr: So verspricht sich Gustav am Tag seiner Ankunft „womöglich täglich, wenn auch nur mit wenigen Zeilen, das neue Leben, das bei mir einziehen wird, *einzufangen*.“ (II 240, von mir hervor gehoben, T.P.). Insofern ist die Ermordung Gustavs eher als ein Akt der Notwehr zu verstehen. Die Infragestellung der Glaubwürdigkeit Gustavs benennt dabei ein weiteres zentrales Thema der Autobiographie oder auch der Signatur, denn abgesehen von der Tatsache, dass eine Signatur immer nur im eigenen Namen erfolgen kann, will sie schließlich auch eine wahre Aussage beglaubigen, z.B. dass es sich bei einem signierten Kunstwerk tatsächlich um das eigene handelt. Erst in der Signatur wird die Instanz eines Autors gesetzt – sie ist eine juristische Form, die die Selbstzuschreibung eines Textes gegenüber der Außenwelt bestätigt.⁹

Die Frage, wer in der Autobiographie für die Wahrheit bürgen soll, stellt sich innerhalb der fiktiven Autobiographie insofern anders, als es hier keinen Zweifel geben kann, dass die ‚Wahrheit‘ der Autobiographie als eine Funktion innerhalb des Textes gelesen werden muss. Untersucht man eine fiktive Autobiographie, so verschiebt sich der ‚autobiographische Pakt‘ auf die Ebene der Handlung.

Die Frage nach Wahrheit oder Lüge stellt sich von da an nicht mehr aus moralischer, sondern nur noch aus ästhetischer Perspektive: Welche Wahrheitsinstanzen liefert der Text, um die Glaubwürdigkeit seines Protagonisten zu unterstreichen oder in Abrede zu stellen. Die Grundspannung zwischen Fiktionalität und Faktizität wird also ganz auf der Ebene der Handlung austariert, ohne Referenz auf ein Textäußeres. Wenn der obsessiv schreibende Gustav in seinem Autobiographieprojekt dabei einen literarischen Vorgänger hat, so ist dies sicher Jean-Jacques Rousseau, dessen *Confessions* ja ebenfalls ein permanentes Anschreiben gegen eine internalisierte Anklage sind. Die Wahrhaftigkeit der Aussage, bei Rousseau durch die Einfalt des Herzens verbürgt, der er allein wahre Aussagekraft zubilligt, krankt daran, dass er auf die Vermittlung durch Sprache angewiesen ist. Ein Angewiesensein, das er nachträglich tilgen muss, indem er versichert, nichts zu verschweigen.

„Ich muß mich unaufhörlich ihren Blicken aussetzen, damit sie mir in alle Irrungen meines Herzens, in alle Winkel meines Lebens folgen können, ohne mich jemals aus dem Blick zu verlieren; denn ich habe Furcht, sie möchten bei der geringsten Lücke, der geringsten Leere, die sich etwa in

⁹ Derrida schreibt in *Signéponge* über diesen Aspekt der Signatur: „Celle qu'on nommerait la signature au sens propre représente le nom propre, articulé dans une langue et lisible comme tel: acte de celui qui ne se contente pas d' écrire son propre nom (comme s'il remplissait une fiche d'identité) mais s'engage à authentifier [...] qu'il est bien celui qui écrit: voici mon nom, je me réfère à moi-même, tel qu'on me nomme [...] je soussigné, j'affirme [...].“ (Jacques Derrida: *Signéponge*. Paris 1988, S 46 f.)

meinem Bericht findet, sich fragen: was hat er denn während dieser Zeit getrieben, und mich beschuldigen, ich hätte nicht alles sagen wollen.“¹⁰

Die Wahrheit, die eigentlich dem (schweigenden) Herz angehört, zu vermitteln, kann für Rousseau nur bedeuten, keine Lücke in der Vermittlung zu lassen. Der Defizienz der Sprache wird ausgerechnet durch Redezwang begegnet, indem wiederum *behauptet* wird, nichts zu verschweigen. Auch hier müsste der Leser sich auf die Wahrhaftigkeit der *Rede* verlassen, wiewohl Rousseau sich im *selben Text* auch als guter Lügner präsentiert.

Derselbe Text, der also implizit behauptet: „Ich, Rousseau, bin so ehrlich, dass ich euch auch meine Lügen nicht verschweige“, kann, von dem Moment an, wo die Lüge aufgetaucht ist, Rousseau also seine Unschuld verloren hat, immer ebenso heißen: „Ich, Rousseau, bin so gerissen, daß ich euch selbst mit dem Geständnis meiner Lügen noch täuschen kann.“ Denn die Wahrheitsbürgen, die Schamesröte, das Zittern, die Rousseau angeblich unfähig zur Lüge machen, kann der Text nicht mitliefern. Für Gustav ist es gerade die Scham,¹¹ aufgrund derer er zu lügen befürchtet:

„Ich werde ihr nicht entgehen, denn ich bin erzogen worden. Ich werde sie mal um mal zurückweisen müssen [...]. Sie wird mich demütigen, wird mein Wort verfälschen, sie wird die Wahrheit schwer machen. Sie wird die Genauigkeit meines Entsinnens hassen, mein eigenstes Eigentum. Sie wird mir einflüstern wollen, daß ich schuldig werde, wenn ich [...] das Maß, ihre Sittlichkeit, ihr Maß, nicht zwischen mich und mein Schicksal stelle. Ich begreife, es ist leicht, sich zu schämen und zu vergessen.“ (I 244)

Für seine Glaubwürdigkeit steht lediglich die Problematik seiner Krankheit ein: Gustav schreibt, um nach einem Gedächtnisverlust *wieder* der werden zu können, der er zuvor war. Sein Text ist also nicht bloß an den toten Freund adressiert, sondern mehr noch, an sich selbst: an den Toten, der *er* sein wird und den er in der Schrift antizipiert – und den er mit derselben Schrift zugleich wiederbeleben will. Gustav leidet nämlich unter Erinnerungsausfällen. Er wird von starken Kopfschmerzattacken geplagt, die ihn immer wieder Teile seines Gedächtnisses einbüßen lassen. Seine größte Angst ist diejenige, eines Tages aufzuwachen und gänzlich ohne Gedächtnis zu sein.¹² In diesem Fall sollen seine Aufzeichnungen sein

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau: Bekenntnisse. Aus dem Französischen von Ernst Hardt. Frankfurt a.M., Leipzig 1985, S. 108.

¹¹ In der Bezeugung seines Willens, die Scham zu überwinden, trifft er sich mit Nietzsches Zarathustra, denn das Ja zu sich selbst, das seine Wiederkehr *will*, muß damit auch ein Ja sein zu allem, was war, denn nur wenn *alles* wiederholt würde, könnte derselbe entstehen.

¹² Der Gedächtnisverlust, den Gustav befürchtet, ist in *Perrudja* beschrieben. Perrudja hat keine Biographie, er kann sich nicht einmal an seinen Nachnamen erinnern und versucht lesend sein Dasein (das von unbestimmten

Gedächtnis ersetzen und die frühere ‚Identität‘ wiederherstellen. Er lebt also in dem Phantasma, in und aus seinen Schriften wiederauferstehen zu können wie Phönix aus der Asche.¹³

Gustav hat dabei jedoch etwas Entscheidendes vergessen. Sollte es tatsächlich zu einer totalen Amnesie kommen, wie er sie befürchtet, so müsste er ebenfalls seinen Namen vergessen und könnte das hinterlegte

Schuldgefühlen getrieben ist) zu ergründen. Dabei wird ihm das Erzählen von schon Gelesenem zur einzigen Möglichkeit, etwas über sich auszusagen. So wird er in der Neukombination des Gelesenen selbst zum Dichter, produziert dabei aber keinen schriftlichen Text. Schon eine fragmentarische Kenntnis dieses Textes sollte ausreichen, die Ausgangshypothese einiger Jahnns-Monographien zu entkräften, die der Selbststilisierung Jahnns als ungebildetem Wenigleser folgen, mag diese nun Understatement sein, eine idealistische Genieästhetik zitieren oder einfach berechnende Abgrenzung von Thomas Mann sein (vgl. Brief an Werner Helwig vom 20.3. 1946). Ebenso wie *Fluß ohne Ufer* (und eben *Doktor Faustus*, der im gleichen Zeitraum entstanden ist und inhaltlich und strukturell so viele Ähnlichkeiten mit der *Niederschrift* aufweist, dass man geneigt ist, einen weiteren bisher unentdeckten gemeinsamen Ausgangstext zu vermuten) ist *Perrudja* stellenweise als Faust-Variation zu erkennen. *Perrudja* liest explizit unter anderem das Gilgamesch-Epos, die anatomischen Schriften von Leonardo da Vinci, Texte von Ernst Toller, von James Joyce und Jahnns (*Pastor Ephraim Magnus*). Zwar ist in *Fluß ohne Ufer* nicht von Gustavs Lektüre die Rede (die Problemstellung ist ja auch eine andere, zudem ist Gustav Komponist), es ist aber wenig kriminalistisches Gespür nötig, um z.B. Spuren von Kleist (*Die Verlobung von Santo Domingo*), Poe (*Die Aufzeichnungen des Arthur Gordon Pym*), Rilke (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), Büchner (*Dantons Tod*) feststellen zu können.

¹³ Jahnns referiert hier auf Nietzsches *Ecce Homo*. Nietzsche will die Welt in Anführungszeichen setzen, sie also als Zitat, als Text sehen, als etwas immer schon Verdoppeltes, denn wer sich wünscht, einen Augenblick wiederzuerleben, kann sich nur wünschen, diesen *als derselbe* wiederzuerleben, er verdoppelt also sich selbst in diesem Wunsch – paradoxerweise führt diese Verdoppelungsperspektive gerade zu Selbstverlust, womit sich die Inflation der Signaturen in *Ecce Homo* erklären lässt. Aus dieser Distanz wird alles Vergangene zu Gewolltem, also zum Text eines *auctor*, der aber im allernächsten Augenblick selbst wieder ein Teil des Textes wird, was natürlich zu einer unendlichen Verdopplung sowohl der Textanfänge als auch des Selbstschöpfungphantasmas führt. In *Ecce homo* wird genau dieser Verstehensprozess ausbuchstabiert, indem der Text, der eine Autobiographie sein will, immer wieder zu einem neuen Vorwort, einer neuen Einleitung ansetzt (jeweils von neuen Signaturen begleitet) und letztlich doch nichts weiter tut, als die eigenen Texte noch einmal zu kommentieren. Die Texte Nietzsches verweisen also aufeinander, und mit den Worten „Und so erzähle ich mir mein Leben“ (Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, Kritische Studienausgabe 6. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 2., durchgesehene Auflage. München; Berlin; New York 1988, S. 262) wird die Suggestion einer bloßen Selbstbezüglichkeit erzeugt, die aber überhaupt erst in der Dimension des Sozialen lesbar ist.

und mehrfach signierte Schriftstück sich selbst gar nicht sicher zuordnen. Die Signatur wäre dann zwar in ihrer Funktion nicht eingeschränkt, der Pakt weiterhin gültig (glaubt man Derridas Celan-Lektüre in *Schibboleth*, geht es ja ohnehin um die Ablösung des Eigennamens von einer Person, darum, das Verschwundene als Verschwundenes zu adressieren),¹⁴ doch Gustav in seiner Selbstvergewisserungsraserei genügt das keinesfalls.

Er will ein Dokument schaffen, das schon im Titel seine Identifizierungsmerkmale enthält, und so ist der Titel seines Textes, der autobiographische Pakt, den er mit seinem späteren Ich abschließt: *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*. Der vollständige Name und die Zeitangabe sind Insignien einer Signatur, die Wahrheit verbürgen soll. (Das Datum bezeichnet den zeitlichen Geltungsanspruch der Signatur). Dass derselbe Titel aber auch einen ganz anderen Status haben kann, zeigt sich schon darin, dass wir ihn unter ganz anderen Vorzeichen kennengelernt haben. Es ist nämlich ebenfalls der Titel des zweiten Teils der Romantrilogie, der in Kombination mit paratextuellen Informationen gerade für die Fiktionalität des Geschriebenen entsteht (einmal dadurch, dass ein anderer Autorname, Hans Henny Jahnn, auftaucht, zum anderen durch den Untertitel: *Roman in drei Teilen*).

Diese buchstäblich äußerste Infragestellung der Signatur beweist immerhin, dass eine Signatur niemals für sich selbst, für ihre eigene Echtheit bürgen kann, sondern immer nur für ein *anderes* Dokument. Die Amnesie, aufgrund der er sich selbst Ehrlichkeit verspricht, würde ihn aber auch davor schützen, sich als Lügner zu überführen. Selbst, wenn er seinen Namen nicht vergäße: Die erhoffte Selbstbezeugung wäre nur eine *Selbstauskunft*, die besagte, dass er derjenige ist, der dies schreiben konnte. Die fast vollkommene Einsamkeit, in der er lebt, und die Verschwiegenheit selbst gegenüber seinen besten Freunden ließen es nicht einmal zu, den Fiktionalitätsgrad des Geschriebenen mit Hilfe anderer zu erschließen. Niemand könnte ihm seinen Text als wahr gegenzeichnen.

Wenn Jahnn ein Grabmal errichtet, indem er einen fiktiven Autor bei der Arbeit an seinem Grabmal, seiner Autobiographie, zeigt (in der dieser wiederum einen Weg vom realen zum symbolischen Totenkult beschreitet), so wird in dieser *Mise-en-abîme*-Komposition nicht nur überdeutlich auf den testamentarischen Charakter der Schrift verwiesen, sondern zugleich auch ein Überleben durch die Schrift gesichert, weil der Text zumindest dies aufgezeigt: dass der Tod des anderen kein Abbruch von Kommunikation sein muss. Wenn das Ich auch und gerade in Abwesenheit funktioniert, setzt sich der Tote im geschriebenen Text selbst, so lange wir lesend neue Kontexte an ihn herantragen. Der Name Alfred Tuteins, den Gustav übrigens durchgehend immer nur „Tutein“ nennt, steht dafür ebenfalls ein, liest er sich rückwärts doch fast als „NIE TOT“.

¹⁴ Jacques Derrida: *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris 1986, vgl. S. 87 und S. 102 f.

Genau dieses Kalkül permanenter Wiederbelebung durch Lektüre bestimmt die Schlussfigur des Textes, die uns durch ein Spiel mit Nachträglichkeitskonzepten in eine autobiographische Gewaltspirale eintreten lässt: Wir haben bereits festgestellt, dass in der *Niederschrift* ein intrafiktionaler autobiographischer Pakt wirksam ist, insofern das Ich, dem der Text innerhalb dieser fiktiven Relation zugeschrieben wird, und das erzählende Ich namensgleich sind. Genauer: *Die Niederschrift* handelt von einem Protagonisten, der seine Autobiographie schreibt, deren größter Teil dem Zusammenleben mit dem gewidmet ist, dessen Leichnam sich immer in der Nähe des Schreibenden befindet.

Gustav bewahrt den Freund nur um den Preis seines Todes. Er ‚schändet‘ außerdem den Leichnam, indem er ihm dessen Totsein streitig macht und ihn immer wieder auferstehen lässt, ihn sozusagen permanent wieder ausgräbt. Zugleich opfert er sich selbst, indem er den Rest seines Lebens in den Dienst an Toten stellt, nicht nur in den Dienst an dem toten Freund, sondern auch in den Dienst an dem Toten, der *er* sein wird und den er im Schreiben antizipiert. Doch auch für sich selbst hält Gustav eine groteske Wiederbelebungsmaßnahme bereit, die zunächst recht harmlos daherkommt. Er hinterlässt nämlich, dies erfahren wir am Ende, auch einen Brief an seine tote Mutter, der neben der Autobiographie von einem unbekanntem Herausgeber bei seinem Nachlass gefunden wird und der den fiktiven autobiographischen Raum erweitert und umwälzt, weil er *vor* dem Beginn der *Niederschrift* datiert ist und so erst am Schluss die Lektürevoraussetzungen des Anfangs liefert.

Der Brief ist also als vor der *Niederschrift* verfasst zu lesen, gleichzeitig wird er – eine lineare Lektüre vorausgesetzt –, da er im Text als Anhang positioniert ist, am Schluss gelesen.¹⁵ Der Leser oder die Leserin steht nun vor einer unlösbaren Aufgabe: Lesen wir im Sinne Gustavs, so muss alles zuvor Gelesene nun vergessen werden.

Der Gustav am Beginn der *Niederschrift* ist ein anderer als der am Ende der *Niederschrift*. Das ist natürlich nicht möglich. Wir können den Text nicht mehr als ein der *Niederschrift* vorgängiges Dokument verstehen, ihn also nicht aus seinen quasi-eigenen Voraussetzungen heraus lesen. *Innerhalb* Textes wird durch den Brief als ‚konkurrierendes‘ (auto)biographisches Dokument *das* herausgefordert, was wir mit Paul de Man „autobiographisches Verstehen“ nennen, ein Verhältnis „doppelter Spiegelungen“¹⁶: Dem Gustav des Briefes an die Mutter, also dem Gustav *vor* der *Niederschrift* wird *nach* der *Niederschrift* *das in der Niederschrift*

¹⁵ Siehe dazu auch Joachim Wohlleben: Der Brief Gustav Anias Horn an seine verstorbene Mutter und seine Stellung in Hans Henny Jahnn's *Fluß ohne Ufer*; 5. Kasseler Hochschulwoche. In: Bernd Goldmann, Hedda Kage, Thomas Freeman (Hg.). Hans-Henny-Jahnn-Woche 27. bis 30. Mai 1980: Eine Dokumentation. Kassel 1981. S.114–133.

¹⁶ Vgl. Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. Christoph Menke. Frankfurt a.M 1993, S. 131–145. Siehe vor allem S. 134.

Beschriebene zugeschrieben. Lesen wir vom Textganzen ausgehend, dann kommen wir geradewegs von Gustavs Tod her, denn der Text ist Teil seines Nachlasses. Wir erleben ihn also als Brief eines Toten an eine Tote. Damit *figuriert* er die doppelte Abwesenheit, auf die vor allem die autobiographische Schrift verweist, seitdem sie nicht mehr als Bekenntnisschrift im Sinne Augustinus' funktioniert: die Abwesenheit des Adressaten und die Abwesenheit des Autors. Oder wie es schon bei Rousseau angedeutet ist – wenn wir Paul de Mans Rousseau-Lektüre folgen wollen – den doppelten Verzicht der Literatur, durch den sie erst wirklich Trauerarbeit geworden ist: den Verzicht auf das Selbst *und* auf die Präsenz der Welt.¹⁷

„Meine liebe Mutter, soeben hat mich die Nachricht erreicht, dass du gestorben bist. Nun ist es töricht, dir diesen Brief zu schreiben, den ich so lange erwogen und immer verworfen habe. Die Worte hätten dich längst auf die eine oder andere Weise erreichen müssen; aber sie sind nicht geschrieben worden und so gibt es keine Gewißheit über ihren Abgang und ihren Empfang. Ich habe dich geliebt, aber ich habe es niemals zeigen können.“ (II 692)

Dass sich der Brief an die tote Mutter richtet, ist aus Gustavs Perspektive nicht widersprüchlicher, als das Projekt der *Niederschrift*, sofern sie als Brief an ein amnetisches Ich gelesen wird. Der Brief an die tote Mutter richtet sich an den vergessenen Anfang der Lebensgeschichte, die Niederschrift an den Tod des schreibenden Ichs, der ebenfalls als Vergessen gedacht ist.

Der Brief an die Mutter liegt damit genau in der Spalte des Stilbruchs, des Perspektivenwechsels, der zwischen dem *Holzschiff* und der *Niederschrift* stattfindet, er bezeichnet damit einen nicht erwähnten *Ausgangspunkt* zur Abfassung der Niederschrift, den wir erst an ihrem Ende erfahren. Mit diesem Wissen müssten wir nun an den Anfang zurückkehren und den Text unter der Voraussetzung des Briefes neu zu lesen beginnen, doch dann kämen wir schließlich wieder beim Brief an, von dem wir ausgegangen sind, und es zeigte sich, dass wir ihn unter seiner *durch ihn* ausgelösten Neuinterpretation ganz anders lesen und das hieße schließlich wieder von vorn beginnen müssten. Und so müssten auch wir als Lesende, wenn wir uns darauf einließen, immer wieder konstatieren: „November, abermals“ (so lautet eine der letzten Tagebuch-Überschriften Gustavs). Das doppelte Ja des Lesens kann auf diese Weise sehr leicht in das ‚Jaja‘ der Ungeduld umschlagen.¹⁸ Hier funktioniert die Spiegelung

¹⁷ Vgl. Paul de Man: Madame de Stael et Jean Jacques Rousseau. In: Preuves 190 (1966), S. 35–40.

¹⁸ Wie ein Datum innerhalb einer ‚ewigen Wiederkehr‘ zu verorten ist, wie also das Kommen einer autobiographischen Erzählung beschrieben werden kann, beschäftigt Derrida in: Nietzsches Otobiographie oder Politik des Eigennamens. Die Lehre Nietzsches: „Das Datieren eines Ereignisses, aber auch das Identifizieren eines Textanfangs, eines Lebensursprungs oder der ersten

umgekehrt (und hier muss die Chronologie des *Lesens* zugrunde gelegt werden): dem Gustav *vor* dem Brief an die Mutter (also von *uns* aus dem der *Niederschrift*) wird *nach* dem Brief an die Mutter das *in* dem Brief an die Mutter Erzählte zugeschrieben. In der Vereinnahmung durch diese doppelte Prosopopöie, der Niederschrift und des Briefes, die sich *gegenseitig* ihre Stimmen leihen, müssen wir uns auf unser eigenes Grab verweisen lassen, denn dem – nur durch den Tod abgebrochenen – unendlichen Schreiben entspricht strukturell ein unendliches Lesen (das nicht mit dem Tod Gustavs abrechnen kann, sondern erst mit dem eigenen abrechnen dürfte). Hier wird nun der Leser/die Leserin einer double-bind-Situation ausgesetzt: Um dem Text gerecht zu werden, müsste man in dieser Schleife gefangen bleiben, bricht man aus ihr aus, so ist dies ein willkürlicher Gewaltakt. Andererseits kann man es aber auch als Gewaltakt des Textes verstehen, dieser Situation ausgesetzt zu werden. Wenn der Leser/die Leserin nicht gezwungen sein will, den Rest des Lebens mit dem Lesen dieses Textes zu verbringen, so muss er/sie den Lektüreakt eben gewaltsam, an einer beliebigen Stelle abbrechen: Er oder sie muss damit aufhören, Gustav verstehen *zu wollen*.

Ist die Sender-Empfänger-Konstellation im *Brief an die tote Mutter* die eines Lebenden an eine Tote, so ist es mit der *Niederschrift* genau umgekehrt. Sie hat die Form eines Vermächnisses. Ein Toter ‚spricht‘ zu den Lebenden. Er teilt ihnen mit, dass er sein Ziel nicht erreichen konnte, dass er gestorben ist, bevor er es zu einer Deutung seines Daseins gebracht hat. Doch dieses Gescheitert-Sein ist nicht das, was es zu sein vorgibt. Im Gegenteil: Ermordet zu werden ist der einzig mögliche Abschluss seines Unternehmens, also kein Unterliegen oder Scheitern, sondern eigentlich sein Gelingen: Gustavs Ermordung ist einerseits grandiose Rechtfertigung all seiner paranoiden Ängste, andererseits finaler Akt der Selbsterschaffung in der Selbstopferung (aus der Beichte ist so unter der Hand eine Passionsgeschichte geworden)¹⁹ und zum dritten eine Befreiung von der

Bewegung einer Unterzeichnung, sind ebensoviele Probleme der Randung. Die Struktur des Exergon als Randung oder der Randung als Exergon muss sich notwendig überall abdrucken, wo das Leben [...] in Frage steht. Zwischen einem Titel oder Vorwort einerseits, dem kommenden Buch andererseits [...] situiert diese Exergon-Struktur den Ort, von dem aus das Leben *wiedererzählt* und d.h. *wiederbejaht* wird.“ (Jacques Derrida: Nietzsche's Otobiographie oder Politik des Eigennamens. Die Lehre Nietzsches. In: Manfred Frank, Friedrich A. Kittler, Samuel Weber (Hg.): Fugon. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Olten, Freiburg 1980, S. 64–98, S. 78, Unterstreichung von T.P.). Nietzsches Konzeption der ‚ewigen Wiederkunft‘ wird also, in Bezug auf literarische Texte, als Figur ständiger Nachträglichkeit verstanden.

¹⁹ Die Ermordung und ihre Vorankündigung in der Kneipe des Rotna-Hotels enthält das Inventar der christlichen Passionsgeschichte. Ajax von Uchri gibt seinen Komplizen den zu Ermordenden durch freundschaftlichen Handschlag (statt Judaskuss) zu erkennen (die andere Faust stößt er ihm in den Magen, ein Rückverweis auf Tuteins Geständnis, er wolle Gustav so nah sein, wie ein

Schuld, nicht alles gesagt zu haben, wie er sie im *Selbstmord* niemals hätte erlangen können.

In den Schluss der Niederschrift *Gustavs* ist die Grenze des Schreibens in den Tod hinein auf Buchstabenebene in den Text eingefaltet. Der Erzählschluss thematisiert zunächst nicht die Unmöglichkeit eines Sprechens oder Schreibens in Abwesenheit, sondern setzt auf verschiedenen Ebenen ein Schreiben *in* den Tod hinein um, wobei der Tod *zugleich* zum Text *gehört*, weil er dessen einzig mögliches Ende ist. Wenn jemand sich als im ständigen Wandel begriffen begreift, sich aber zugleich bezeugen, diese Wandlungen also dokumentieren will, so *muss* er bis zur letzten Sekunde schreiben, weil er seine Vergangenheit ja immer aus der Perspektive seiner letzten Sekunde betrachten muss. Hörte er zu schreiben auf, *bevor* er stürbe, so würde er nicht seinen Text, sondern den eines Vergangenen hinterlassen.

Erst, wenn keine *Zeit zwischen* Schreiben und Sterben verstriche, ließe sich ein Punkt festmachen, von dem aus sich sagen ließe, wer Gustav gewesen ist, nämlich derjenige, der sich bis hierhin und nicht weiter verwandelt hat. Die ‚Ganzheit‘ des Selbst als Endpunkt und Endergebnis der Selbsterschaffung bestimmt sich notwendig vom Tod her, denn solange noch etwas aussteht und sei es auch nur noch das Erleben des Sterbens, kann die Selbstschöpfung nicht abgeschlossen werden. Wenn *nichts* mehr aussteht aber ebensowenig. Der Tod ist also sowohl Begrenzung, wie Bestimmung, wie Grund des erschaffen(d)en Selbst. Begrenzung, insofern er den Schaffensprozess des Ich abschließt, Bestimmung, insofern er ihn vollendet und gültig macht, Grund, insofern das Wissen um den Tod, um die Endlichkeit des Daseins oder (mit Jahnn gesprochen) das ‚lebendige Verwesen‘ erst das Verlangen hervorbringt, sich irgendwie außerkörperlich zu erhalten. Die *Niederschrift* richtet sich nun auf einmal an eine Art Jüngstes Gericht und schreibt sich damit in die literarische Tradition der

Chirurg, der ihm den Magen öffne), beim Warten auf die Mörder muss sich Gustav selbst dazu ermahnen, nicht einzuschlafen (wie Jesus die Jünger) und schreibt (statt zu beten) über die Vergeblichkeit von Gebeten, die immer nur ins Leere gehen: „Es ist, wie es ist. Das ist der schreckliche eiserne Pol. Kein Glaube bewegt ihn [...]. Vergeblich flehe ich den Segen auf Wälder und Tiere herab [...], vergeblich wähle ich die Partei der Schwachen und Besiegten – ich errete keinen – es ist, wie es ist.“ (II 689) und auch für Zeugen ist durch die *Niederschrift* gesorgt, auch wenn das Gegenteil geschrieben steht: „Niemand wird sehen, was mit mir geschieht“ (II 691). Die Notwendigkeit, das Opfer zu bezeugen und zu dokumentieren (das unterscheidet es vom Konzept der Gabe) ist nicht erst von Nietzsche (in *Ecce Homo*), sondern bereits von Kleist erkannt worden: „Aber wer weiß, ob Christus am Kreuz getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten.“ (an Wilhelmine, 5. September 1800. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. Helmut Sembdner. München 1977. Bd. 2, S. 548) .

Bekanntnisschriften ein, deren prominenteste Vertreter Augustinus und Rousseau sind.

Gustavs Schrift ist – so erfahren wir vom unbekanntem Herausgeber – zum Ende hin unleserlich, wodurch diese Herausgeberfiktion in eine editionswissenschaftliche Problemstellung einführt. Dieser Herausgeber entscheidet sich für *eine* mögliche Textfassung, lässt einfach aus, was er als unleserlich empfindet und gibt zudem noch Leseanleitungen, die sich zum Teil als irreführend oder zumindest einseitig nachweisen lassen.

„Nur zwei Buchstaben stehen mit merkwürdiger Klarheit da, ‚c.e.‘ Man kann sie zwanglos als die Abkürzung von ‚conclamatum est‘ deuten.“ (III 691)²⁰

Ich würde vorschlagen, dass man sie ebenso zwanglos als die Abkürzung für ‚conclusum est‘ (es ist abgeschlossen, beendet, erreicht) deuten kann, und das wäre sowohl ein konstativer als auch ein performativer Akt. Gustav darf nun, angesichts seines bevorstehenden Todes *seinen* Text beenden und dieser erhält durch Gustavs Tod einen ‚gültigen‘ Abschluss. Ebenfalls möglich wären die Ausschreibung als ‚conatum est‘ (es ist versucht), ‚concessum est‘ (es ist verziehen / es ist freigegeben, je nachdem ob es transitiv oder intransitiv gebraucht wird), ‚conceptum est‘ (es ist ausgesprochen).²¹ Durch jede dieser Übersetzungen schreibe sich der Text in eine *andere* autobiographische Tradition ein.

Doch diese Abschlussformel ist jedoch noch in anderer Hinsicht aporetisch. Zum einen wird sie durch den Ort der Signatur disloziert: Neben der Quasi-Signatur auf der Titelseite, wird der Titel des Textes am Ende wiederholt „ENDE der Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war“ (III 706). Die SchlussSignatur steht aber nicht am Ende des aus der Ich-Perspektive Gustavs geschriebenen Teils, sondern am Ende der Hinzufügungen der Herausgeber und Testamentsvollstrecker. Warum aber sollten diese im Namen Gustavs unterzeichnen, unterzeichnen sie ihren Teil doch bereits mit ihren eigenen

²⁰ Armin Schäfer hat das „conclamatum est“ (es ist aufgerufen worden) bereits mehrdeutig interpretiert: Zum einen ist es ein Schlachtruf (ein Signal, das derjenige gibt, der den Krieg ausruft): „Verweist [...] die Ausgangskonstellation des *Holzschiffes* auf die Unsichtbarkeit des Krieges selbst [der Verweis zielt auf eine Spekulation der ehemaligen Mannschaft ab, dass das Schiff Giftgas geladen hatte, T.P.], so halluziniert der Schluß der Niederschrift mit seinem letzten Satz dann gleichsam den Kriegsbeginn.“ (Armin Schäfer: *Biopolitik des Wissens, Hans Henny Jahnns literarisches Archiv des Menschen*. Würzburg 1996, S. 277), zum anderen eine altrömische Totenklage. Liest man c.e. als Schlachtruf, so böte sich vor dem Hintergrund einer poetologischen Lektüre an, es als ‚offizielle‘ Eröffnung des ‚Gefechtes des Lesens‘ im Sinne Paul de Mans zu verstehen und mit dem Als-ob-Leser, der sich als Herausgeber präsentiert, in Konkurrenz zu treten.

²¹ Soviel nur, wenn wir im Lateinischen bleiben.

Namen? Wenn Gustav hier am Schluss noch einmal erscheint, dann muss er den Bericht seiner eigenen Testamentsvollstrecker gegengezeichnet haben. Dies wäre dann aber ein drittes Testament oder eine Fälschung – oder aber ein Verlassen des Genres der Autobiographie. Wenn es sich hingegen um eine Setzung der fiktiven Herausgeber im Namen Gustavs handelt, dann schlagen diese damit ihren eigenen Text (editorische Notizen, Protokolle und Zeugenaussagen bezüglich des Fundorts des Leichnams) dem autobiographischen Text Gustavs zu. Damit würde das Abschlussprotokoll, das mit einer Reihe von Signaturen endet, die zudem als notariell beglaubigt vorgestellt werden, als Textsorte genauso ad absurdum geführt wie das Projekt der *Niederschrift*.²²

Eine fiktive Signatur ‚vor‘ dem Text, nämlich auf der Titelseite sowie eine unter demselben Namen auf der letzten Seite dieses Romanteiles weisen auf die Veränderung des Erzählers durch seinen Text und im Verlauf seines Textes hin, da die Notwendigkeit erkannt wird, den eigenen Text noch einmal vom Schluss her, also als sein erster Leser, gegenzuzeichnen. Wenn Gustav jedoch angesichts des Todes schreibt, dann im Bewusstsein dessen, dass der Text nach seinem Tod gelesen werden wird. Die *Niederschrift* erhält so den Charakter eines Testaments, weil sie erst durch den Tod ihres Autors gültig geworden ist, also nicht mehr (durch Gustav) abgeändert werden wird. Als unleserliches Gekritzeln in Todesangst ist das Ende der *Niederschrift* irreduzibel gegenüber phonetischer Rede. Dieser Bericht, der als unlesbares Gekritzeln endet, verweist nun zurück auf Gustavs Überlegungen zu Verhörmethoden:

„Es gab Geschichten, die davon berichten, daß man einen Menschen einfach zutode fragte.[...U]nd hinterher stand zu lesen, sie hätten das und das ausgesagt. Und ihren Namen hatten sie mit stümperhafter Hand daruntergesetzt, als Zeugnis, dass dies nun die Wahrheit sei.“ (I 324).

Hier stellt Gustav innerhalb seines Textes die Gültigkeit von Signaturen in Frage. Dass Gustav bei seiner SchlussSignatur zu einem Zeitpunkt *nach seiner Testamentsvollstreckung* ganz offensichtlich die Hand von jemand anderem geführt worden sein musste (oder aber, dies wäre die andere Möglichkeit, die Signaturen der anderen von ihm gefälscht sind) stellt damit auch (innerhalb literarischer Fiktion) die Authentizität der AnfangsSignatur in Frage. Wenn die Signatur die Abzeichnung eines Werkes durch

²² Und zwar nicht nur aufgrund literaturwissenschaftlicher, sondern auch aufgrund juristischer Gesetze: Zwischen den Signaturen der Zeugen und dem endgültigen Abschluss der *Niederschrift* findet sich der Vermerk „(loco sigilli)“ (III 706) – anstelle eines Siegels. Nun ist das Siegel aber eine Verdopplung und zusätzliche Bezeugung der Signatur des Notars. Das Setzen des Siegels markiert den Punkt, an dem das Dokument nicht mehr verändert werden darf (oder doch zumindest nicht ohne erneut von allen Beteiligten signiert und schließlich besiegelt zu werden). Dieses Gesetz wird im letzten Satz des Textes übertreten.

das Identifizierungsmerkmal eines Autors ist²³ (und das ist eben meist der Name) so wird, gerade wenn man das Problem der Autobiographie zugrunde legt, ganz zum Schluss eine *Identität* gesetzt, die die ganze Zeit *in Frage* stand, nämlich die Identität zwischen dem Ich vor, nach, während und *in der Niederschrift*.

Die Selbstbezeugung der Signatur, die den äußersten Rand des autobiographischen Teils von *Fluß ohne Ufer* darstellt, widerspricht der im Text geleisteten Arbeit, die diese Nicht-Identität gerade bewiesen hat; sie widerspricht ihr aber in einer Weise, in der sie ihr widersprechen *muss*. Denn erst die Perspektive, dass es sich hier um eine Autobiographie handeln *soll*, öffnet den Text für die Probleme, die mit dieser Identitätsbehauptung einhergehen, die Signatur ist also – auch innerhalb der literarischen Fiktion – nur eine *als-ob*-Signatur. Eine, die etwas voraussetzt, was sie nicht voraussetzen kann, es aber gleichwohl muss, weil der Text, der sie ad absurdum führt, ohne sie nicht in diesem Sinne lesbar gewesen wäre. Damit ist der zweite Teil von Jahnns *Fluss ohne Ufer* nicht bloß eine fiktionale Autobiographie – also ein Text, der sich im Rahmen literarischer Fiktion mit Authentizitätseffekten beschäftigt, sondern insbesondere auch ein Text, der im Rahmen dieser Fiktion vorführt, dass Signaturen nicht als Beglaubigungsinstanzen taugen – wiewohl man nicht umhin kommt, sie zu gebrauchen.

²³ So der Vorschlag Derridas. (Jacques Derrida: Glas. Paris 1974, S. 207).

Tina Bartz

„Das Leben und Töten des Robert S.“

Michel Foucault stellt uns in einem seiner Texte einen besonderen Menschentypus vor: die Infamen. Die infamen Existenzen bezeichnet er auch als „Skandalmenschen“¹ und Skandale gibt es seit der Ausdifferenzierung der Massenmedien vor allem als Medienereignisse. Die massenmediale Berichterstattung ist dann auch einer der Orte, an dem seit dem 18. Jahrhundert Foucaults infame Menschen dokumentiert werden, die „allesamt rasend, anstößig und erbärmlich“² sind. Sie zeichnen sich dadurch aus, „daß nichts sie für irgendein Aufsehen prädestiniert habe; daß sie mit keiner der etabliert anerkannten Größen begabt gewesen seien [...]; daß sie zu jener Milliarden von Existenzen gehören, die dazu bestimmt sind, ohne Spur vorüberzugehen [...]“³

Doch trotzdem gibt es eine Spur von ihnen; kurz werden sie sichtbar, und zwar in Form der Berichte von ihren grausamen, niederträchtigen und gemeinen Taten, sowie durch die Beschimpfungen, die sie provozieren.

„Sie existieren nur noch kraft der etlichen schrecklichen Worte, die dazu bestimmt waren, sie für immer des Gedächtnisses der Menschen unwürdig zu machen. Und der Zufall hat es gewollt, daß es diese Worte sind, diese Worte allein, die weiter existieren.“⁴

In diesen Worten werden sie zwar diffamiert, aber es ist die einzige mögliche Form ihrer Existenz. Weil sie ‚rasend, anstößig und erbärmlich‘ sind, gehören sie nicht der „Gesellschaft der anonymen Masse“⁵ an und stellen demgegenüber eine Unregelmäßigkeit dar, die allererst die Beschimpfung herausfordert. Ihre Abweichung ist ein „Appell zur Diskursivierung“⁶ und produziert ihre diskursive Existenz – im Gegensatz zu den Vielen, die für immer ungenannt bleiben. Sie haben sich auf ihre elende Art einen Namen gemacht. In ihrer Nennung und Verunglimpfung zeigt sich jedoch nicht nur das Anstößige und Erbärmliche, sondern noch vielmehr das Alltägliche, das immer miterzählt und sich auf diese Weise im

¹ Michel Foucault: Das Leben der infamen Menschen. Berlin: Merve 2001 (1977), S. 22.

² Ebd., S. 13.

³ Ebd., S. 15.

⁴ Ebd., S. 23.

⁵ Ebd., S. 42.

⁶ Ebd., S. 35.

Diskurs manifestiert. Die Erbärmlichkeit und Skandalösität der infamen Menschen ist nur das Resultat von Banalitäten, die in den diffamierenden Berichten ihren Niederschlag finden. Und so werden in den Skandalberichten und Beschimpfungen dieser Menschen „die individuellen Variationen der Lebensführung, ihre Schanden und Geheimnisse [...] dargeboten“⁷, wobei die Darbietungen über die Jahrhunderte sehr unterschiedliche Formen annehmen können. Seit Ende des 18. Jahrhunderts findet man die infamen Menschen, wie eingangs gesagt, unter anderem „im wirksamen aber grauen Raster [...] des Journalismus“⁸, der die „Sprache der Beobachtung und Neutralität zu sein beansprucht.“⁹

Genau dort findet sich auch der Name, der im Folgenden im Mittelpunkt steht: Robert Steinhäuser, der Erfurter Amokläufer, der 2002 sechzehn Menschen und anschließend sich selbst tötet. Inwiefern diese Tat als ein Individualisierungsprogramm mit dem Ziel der Einschreibung des eigenen Namens in den publizistischen Diskurs zu verstehen ist, inwiefern Steinhäuser sich also im Sinne Foucaults auf elende Art einen Namen macht, wird in den kommenden Ausführungen Thema sein. Im Zuge dessen wird es einerseits auch um die Frage gehen, in welcher Form der Name im journalistischen Raster verarbeitet wird und welche prominente Rolle er dort spielt. Der Name wird mit einer Biografie unterlegt, deren Koordinaten durch spezifische publizistische Verfahren, die im Folgenden vorgestellt werden, weitgehend festgelegt sind. Zugleich jedoch können Elemente der Biografie auch stark divergieren, so dass der Name zur frei verfügbaren Einschreibungsfläche wird.

Trotz dieser Prominenz wird der Name aber auch schnell wieder vergessen. Er wird von einem Diskurs bestimmt, der den infamen Namen wieder austreicht, so dass er nicht mehr als eine Spur ist. Dass der Name aus dem kollektiven Gedächtnis weitgehend verschwindet, liegt allerdings weniger daran, dass er in der öffentlichen Berichterstattung ungenannt bleibt. Im Anschluss an das Massaker von Erfurter am 26. April 2002 war Robert Steinhäuser in den Nachrichten allgegenwärtig. In der auf das Datum folgenden Ausgabe des *Spiegels* beispielsweise beginnt der entsprechende Artikel mit einem Bild, das ein Foto Steinhäusers zeigt und den Untertitel trägt: „Amokläufer Steinhäuser“.¹⁰ Eine Woche später dann kann man der Titelseite des *Spiegels* die Überschrift „Das Leben und Töten des Robert S.“¹¹ entnehmen, wobei zu fragen bleibt, warum hier eine Abkürzung ausreicht; warum der Name allein als Initial genügt.

Ein Grund ist sicher, dass circa zehn Tage nach der Tat der Name bereits eine solche Bekanntheit erreicht hat, dass jeder die Abkürzung ent-

⁷ Michel Foucault: Das Leben der infamen Menschen. Berlin: Merve 2001, S. 35.

⁸ Ebd., S. 41 f.

⁹ Ebd., S. 41.

¹⁰ Klaus Brinkbäumer u.a.: Niedrige Hemmschwelle. In: Der Spiegel 18/56 (2002), S. 88f., S. 88.

¹¹ In: Der Spiegel 19/56 (2002).

schlüsselnd kann, zumal in Form einer Fotocollage das inzwischen ebenso allgemein bekannte Gesicht auf der Titelseite präsentiert wird. Diese Bekanntheit, die das S. umgehend als die Kurzform für Steinhäuser erkennen lässt, steht im Kontrast zur gängigen Funktion der Namensabkürzung im journalistischen Kontext, wie sie auch der Amokläufer von Emsdetten in der Anschluss an seine Tat im November 2006 erfährt, dessen Namen in der Berichterstattung fast durchgängig allein mit Bastian B. angegeben wird. Hier dient die Verwendung des Initials der Konvention einer scheinbaren Wahrung von Anonymität, obgleich Fotos seines Gesichtes öffentlich verbreitet werden. Inwiefern es bei dieser massenmedialen Ausstellung von Verbrechergesichtern aber nicht um die Darstellung eines Individuums, sondern um das Aufzeigen einer 'Maske des Bösen' geht, hat Susanne Regener anhand eines Steinhäuser-Fotos gezeigt. Die Maske operiere, so Regener „mit starren überindividuellen Merkmalen und einer Verwandlungsabsicht.“¹² Die Maske des Bösen erscheint demnach zunächst als eine „Maske des Unauffälligen“, hinter der die „Grimasse des Bösen“ vermutet wird, welche jederzeit in Form des Amoklaufs zum Vorschein kommen kann und kam.¹³ Neben dieser plakativen Grimasse gibt es also ein anderes Gesicht, „das sich ins Gegenteil wendet und gerade von Unauffälligkeit und Normalität zeugt [...]“¹⁴ Normalität und Durchschnittlichkeit sei dann auch das dominante Merkmal des von Regener begutachteten Steinhäuser-Fotos. Und so inszeniert auch die Abkürzung des Namens zu ‚Robert S.‘ eine Durchschnittlichkeit und Anonymität, die Steinhäuser jedoch durch seine Tat verloren hat.

Gewollt oder ungewollt verweist das Initial – in Sinne einer intertextuellen Referenz – aber auch auf den Film „Warum läuft Herr R. Amok?“ (von Rainer Werner Fassbinder und Michael Fengler aus dem Jahr 1970), der schon im Titel die zentrale Frage stellt – nämlich aufgrund welcher Motivation es zum wahllosen Töten kommt. Zur Beantwortung dieser Frage – die abschließend auch innerdiegetisch das filmische Personal beschäftigt, ohne dass dieses zu einer befriedigenden Antwort kommt – präsentiert der Film eine infame Existenz foucaultscher Prägung, also einen Menschen, der zunächst gerade kein Aufsehen erregt und als unauffällig wie auch gewöhnlich geschildert wird. In einer von Unpersönlichkeit gekennzeichneten Arbeitswelt werden dem Protagonisten berufliche Erfolge ebenso verweigert wie privates Eheglück. Sein Scheitern bleibt stets im Rahmen des Normalbereichs. So entfaltet der Film als Antwort auf die im Titel gestellte Frage ein Szenario, das den Amoklauf mit der Unscheinbarkeit von Herrn R. sowie in den permanenten Zurückweisungen, die er erfährt, begründet. Letztendlich beantwortet aber der Filmtitel selbst

¹² Susanne Regener: Masken des Bösen: Der Erfurter Amokläufer in den Medien, N – Nachricht. In: Signale der Störung, hg. Albert Kümmel/Erhard Schüttelpelz, München 2003, 199–207, S. 202.

¹³ Ebd., S. 202.

¹⁴ Ebd., S. 201.

schon die von ihm aufgeworfene Frage, indem ein namenloser Protagonist entworfen wird, dessen Name auf sein Initial reduziert bleibt. Es handelt sich um eine namenlose, weil unsichtbare Existenz, und es ist unter anderem diese Unsichtbarkeit, die das Aufbegehren im Töten – also die infame Tat – herausfordert. In diesem Sinne konstruiert *Der Spiegel* zehn Tage nach dem Amoklauf einen ‚Robert S.‘, dessen Tat dann als ein solches Aufbegehren verstehbar wird, d.h. als ein Ausbruch aus der Unscheinbarkeit eines normalen Schülerlebens, das Steinhäuser zum Zeitpunkt der Tat schon gar nicht mehr führte, weil er dem Erfurter Gymnasium verwiesen wurde.

Die Fotocollage, die sich ebenfalls auf dem Titelblatt des *Spiegels* befindet, lässt auf eine solche Unscheinbarkeit schließen, zeigt sie doch unter anderem Robert Steinhäusers Kindheit und Jugendzeit in wenig Aufsehen erregenden Bildern. Die Collage besteht aus einer Anzahl von Fotos, auf denen Steinhäuser in verschiedenen Phasen seines Lebens abgebildet ist und der Titel unterstreicht dies noch einmal: Roberts Leben ist hier zu sehen. Auf diese Weise wird ein ganz normales Individuum präsentiert, das in seiner Kindheit zum Beispiel wie viele andere auch im Meer getobt hat. Eine Phase dieses Lebens ist jedoch vom skandalösen Moment der Tat bestimmt, das in der farblich abgehobene Schrift der Worte ‚und Töten‘ und in der Waffe im zentralen Foto der Collage zur Darstellung kommt.

Um solche Darstellungen des Lebens Robert Steinhäuser in der Presse wird es im Folgenden gehen. Dazu wird zunächst ein publizistisches Verfahren vorgestellt, das in der Kommunikationswissenschaft und Journalismusforschung unter dem Schlagwort Personalisierung verhandelt wird – also eine Strategie, für die die individuelle Namensgebung zentral ist. Demnach organisiert sich die Nachricht im Hinblick auf das Handeln und Schicksal einer Person. Deren Biografie ist aufgrund dessen von Interesse. Diese Biografie – das zeigt schon das Titelbild des *Spiegels* – thematisiert auch das Alltägliche und Durchschnittliche, das heißt das, was Steinhäuser mit jedem anderen Menschen gemein zu haben scheint. Der Amokläufer als *homme moyen* also. Die publizistische Nachzeichnung von Steinhäusers Lebensweg dient aber zugleich der Ursachensuche für die Tat. Die Berichterstattung versucht sich an der Beantwortung der Frage, was Steinhäuser motivierte haben könnte, sechzehn Menschen, mehrheitlich Lehrer, zu töten. Im Folgenden werden zwei Antworten auf diese Frage vorgestellt: Zum einen wird eine Version nachgezeichnet, die in der öffentlichen Berichterstattung dominiert und die Steinhäusers Verbrechen auf eine verfehlte Mediennutzung zurückführt. Die Darstellung seines problematischen Umgangs mit Massenmedien erhält im Rahmen dieser Argumentation einen exemplarischen Charakter: Ein allgemeingültiges Wissen über Mediennutzung und -wirkung scheint sich mit dem Namen mitzuteilen. Zum anderen geht es um eine andere Dokumentationsform der infamen Existenzen als der Journalistischen, um Verwaltungsakten: Ich werde auf den Abschlussbericht des Thüringer Justizministeriums eingehen, der ebenfalls nach Steinhäusers Motivation für die Tat fragt und sich im Zuge

dessen auch mit seiner Mediennutzung beschäftigt. Die Version des Justizministeriums legt nahe, dass es Steinhäuser um die "Herbeizwangung von weltweiter Medienaufmerksamkeit"¹⁵ gegangen sei. Dies gelingt ihm jedoch nur kurzzeitig. Daher wird abschließend darauf eingegangen, wie sein Name zunehmend aus der Berichterstattung verschwindet, so dass Steinhäuser im Sinne Foucaults nur eine Spur hinterlässt, bevor er wieder weitgehend in der anonymen Masse aufgeht.

Doch zunächst wird Steinhäuser überhaupt Gegenstand der Nachrichten. Nachrichten folgen – so besagt es der von Johan Galtung und Mari Holmboe Ruge¹⁶ begründete Nachrichtenfaktor-Ansatz, der auf Walter Lippmanns Theorem des ‚news value‘¹⁷ aufbaut – bestimmten Routinen, die die Beobachtung von Ereignissen an der Unterscheidung berichtenswert/nicht-berichtenswert ausrichtet. Die Seite berichtenswert wird dabei durch den Personalisierungsfaktor bedient, der im Zusammenspiel mit weiteren Faktoren festlegt, was als Nachricht erscheint. Nachrichten organisieren sich demnach unter anderem im Hinblick auf eine einzelne Person.¹⁸ Im Mittelpunkt einer Nachricht stehen ein konkretes Individuum und seine Lebensgeschichte – das also, worauf ein Name verweist, ein Konglomerat von Merkmalen. Dabei ergibt sich die Gesamtheit der Merkmale und der Lebensgeschichte nicht zwingend aus einem einzelnen Bericht, sondern bildet erst in Form der publizistischen Dauerthematisierung ein Ganzes. Die Einheit der Geschichte wird dann über den Namen gestiftet. Er hält die Nachrichtenschnipsel zusammen, die in jedem neuen Bericht zu Steinhäuser ein weiteres Detail zu enthüllen behaupten.

Zunächst ist der Name aber noch weitgehend bedeutungsleer. Er verweist lediglich auf das singuläre Ereignis des Amoklaufs. Robert Steinhäuser ist der Täter, dessen Name aufgrund seines Vergehens im öffentlichen Diskurs erscheint. Doch die Bedeutungsebene weitet sich mit fortschreitender Berichterstattung zum Erfurter Amoklauf immer weiter aus, indem mit dem Namen mehr und mehr Eigenschaften und eine zunehmend detailreiche Biografie verbunden werden. Dem Name kann ein Individuum zugeordnet werden. Doch so sehr sich damit auch ein Individuum zu offenbaren scheint, ist die Biografie doch der Effekt eines publizistischen Verfahrens, auf das sie zugeschnitten ist. Und insofern ist zu fragen, inwiefern die Biografie in gewisser Weise nicht schon mehr oder weniger feststeht und im Zuge der Berichterstattung nur noch ein Name dazu gefunden wird. Spezifische Formen der Berichterstattung steuern das öffentliche Erscheinungsbild von Steinhäusers fatalem Lebensweg aus der Normalität (das

¹⁵ Karl Hein Gasser u.a.: Bericht der Kommission Gutenberg-Gymnasium, S. 347, unter: www.thueringen.de/imperia/md/content/text/justiz/bericht_der_kommission_gutenberg_gymnasium.pdf (01.07.2006).

¹⁶ Vgl. Johan Galtung und Mari Holmboe Ruge: The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crisis in Four Norwegian Newspapers. In: *Journal of Peace Research* 2 (1965), S. 64–91.

¹⁷ Vgl. Walter Lippmann: *Public Opinion* (1922). New York 1997, S. 220.

¹⁸ Vgl. dazu auch Walter Lippmann: *Public Opinion* (1922). New York 1997, S. 9.

Toben im Meer, wie es *Der Spiegel* auf seinem Titelbild zeigt) in die infame Tat. Gewisse Koordinaten in diesem Verlauf sind durch das journalistische Raster vorgegeben, und zwar schon allein weil im Mittelpunkt der Berichterstattung die Frage nach den Gründen der Tat steht: Warum läuft Robert S. Amok?

Wie eine bestehende Biografie zu einem Namen kommt, wird gerade dann deutlich, wenn sich erneut ein Amoklauf ereignet, wie der in Emsdetten, wo 2006 der achtzehnjährige Bastian B. ebenfalls in seiner Schule wahllos auf Menschen schießt. Der Lebenslauf des Jugendlichen, wie er in der Presse vorgestellt wird, ähnelt der Biografie Robert S. – genauer der entsprechenden Berichterstattung – erheblich. Diese Übereinstimmung ist zum einen als tatsächliche Identität der beiden Lebensläufe zu verstehen: Demnach gleichen sich Bastian B. und Robert S., ihre Lebensführung weist Parallelen auf und mündet dann auch in die gleiche Tat. Es handelt sich dann um zwei Fälle, aus der sich eine gleichsam idealtypische Amokläufer-Biografie destillieren lässt. Dieser idealtypische Lebensweg eines Amokläufers, wie er sich aus der publizistischen Bearbeitung der Fälle ergibt, ist aber zum anderen der Effekt feststehender journalistischer Verfahren, die die Präsentationsform der Biografie bestimmen. Bastian B. ist dann nur ein neuer Name für eine bekannte und im Zuge der publizistischen Aufarbeitung des Lebensweges von Robert S. schon bekannten Biografie. Die Biografie folgt stereotypen Mustern im Sinne Lippmanns, der aufzeigt, wie die Realitätswahrnehmung auf medial vermittelten Schemata basiert, die nach Bestätigungen suchen.

Stereotyp sind vor allem die Antworten, die auf die Frage nach dem 'Warum' der Tat gegeben werden, die grundsätzlich im Mittelpunkt solcher Biografisierungen steht.¹⁹ Das Motiv und die Motivation Steinhäusers werden in den Nachrichten permanent erörtert und dabei kommt vor allem einem Faktor besondere Aufmerksamkeit zu: Seine Nutzung von Massenmedien; d.h. Steinhäusers Interesse an aggressiver Musik wie die der Band ‚Slipknot‘, an Filmen mit Gewaltdarstellungen wie *Fight Club* und an PC-Spielen mit Ausübung simulierter Gewalt. Im Besonderen das Genre des Ego-Shooters soll Steinhäuser animiert und als Vorbild seines Amoklaufes gedient haben. Im Zuge der öffentlichen Berichterstattung zu Erfurt ist dann vor allem das Spiel ‚Counter-Strike‘ heftiger Kritik ausgesetzt, weil es dem Täter eine Handlungsanleitung für sein Vorgehen geliefert habe. Er habe das Verhalten im Spiel imitiert, denn Tathergang und Spielverlauf wiesen Ähnlichkeiten auf.²⁰

¹⁹ Vgl. Thomas Groß: Das Kasperle der Grausamkeiten, in: Die Zeit vom 08.05.2002, S. 46; sowie Heinz-Günter Vester: Weltruhm postum, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30.04.2002, S. 15; Alfons Kaiser: Wahn, Wille, Waffe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.04.2002, S. 11.

²⁰ Vgl. z.B. Anonymus: Mörderischer Abgang, in: Der Spiegel 56 (2002) H. 18, S. 80-84, hier S. 83; Alfons Kaiser: Wahn, Wille, Waffe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.04.2002, S. 11; Heinz-Günter Vester: Weltruhm postum,

Es sei nur am Rande vermerkt, dass der Abschlussbericht des Thüringer Justizministeriums genau ‚Counter-Strike‘ als Vorbild ablehnt, da Steinhäuser dieses Spiel nach Aussagen seiner Freunde nicht sehr geschätzt habe: Es mangle ihm an Brutalität. Er habe ‚Quake‘ präferiert.²¹ Das Problem ist nur: ‚Counter-Strike‘ ist inzwischen bekannt und auf dem Schirm der Pädagogen und Jugendschützer aufgetaucht und etabliert; es markiert das zu wiederholende Stereotyp. Insofern kann es die von Steinhäuser bevorzugten Spiele in der Debatte einfach ersetzen – zumal wenn es sich auf seiner Festplatte befindet, der im Zuge der Ursachensuche besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

„Die Sichtung der Videokassetten und Computerspiele, mit denen der Täter seine Zeit verbrachte, bestätigten den ersten Eindruck. Der Täter hatte auf seinem Computer 35 Spiele gespeichert, in denen es meist um den Besitz von Waffen und deren Einsatz ging. Es galt, Menschen zu erschießen, sich mit Gewalt den Weg zu ebnet. [...] Ein [...] Film, den die Polizei sicherstellte, weist Parallelen zum Fall Steinhäuser auf. In ihm löschen zwei Maskierte mit Pump-Guns Familien aus. // Auch der Täter von Erfurt führte eine solche Schrotflinte mit sich.“²²

in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30.04.2002, S. 15; Harro Albrecht: Blut und Spiele, in: Die Zeit vom 02.05.2002, S. 3; Henning Sussebach: Programmierte Gewalt, in: Die Zeit vom 08.05.2002, S. 55; Brigitte Desalm: Wenn Gewalt nur ein Spiel ist, in: Kölner Stadtanzeiger vom 30.04.2002; Joachim Käppner: 'Der Täter genießt seine Macht', in: Süddeutsche Zeitung vom 29.04.2002, S. 2. Dabei sind die Artikel nicht durchgehend affirmativ bzgl. der Annahme der medialen Ursache des Geschehens oder der Nachahmungsthese. Meist äußern sie sich distanziert, wie es dem journalistischen Objektivitätsanspruch entspricht, und zum Teil sogar kritisch. Dessen ungeachtet bleiben diese Überlegungen in Form solcher Äußerungen im Diskurs präsent.

²¹ Vgl. Karl Hein Gasser u.a.: Bericht der Kommission Gutenberg-Gymnasium, S. 36 und 333-341, unter: www.thueringen.de/imperia/md/content/text/justiz/bericht_der_kommission_gutenberg_gymnasium.pdf vom 01.07.2006. Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften kommt scheinbar zu dem gleichen Urteil wie Steinhäuser, denn sie indiziert 'Counter-Strike' "ungeachtet seiner kampforientierten Handlung" nicht, weil der "Hauptinhalt des Spiels [...] nicht das Töten sei [...]." Anonymus: Gewalt-Spiel nicht auf Index, in: Kölner Stadtanzeiger vom 17.05.2002. Vgl. z.B. ebenso Jörg Stratmann: Uneindeutige Jugendgefährdung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.05.2002, S. 11. Dass das Spiel ‚Counter Strike‘ stärker in die Debatten gerät als das von Steinhäuser bevorzugte ‚Quake‘, könnte darin begründet sein, dass der Spieler bei ‚Quake‘ auf Fantasiewesen und nicht auf Menschengestalten schießt. Damit verliert die These von der handlungsorientierenden Kraft des Spiels und den daraus resultierenden Amoklauf, bei dem Menschen getötet werden, an Evidenz.

²² Claus Peter Müller: Robert Steinhäuser wollte ein Gewaltvideo drehen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.05.2002, S. 9. Bei dem geschilderten Film handelt es sich um *Killers* von Mike Mendez. Der Artikel erwähnt zusätzlich, dass sich in Steinhäusers Videosammlung Aufzeichnungen der ‚Lindenstraße‘ befunden haben sollen.

Das Inventar des Zimmers und im Besonderen die Festplatte des Computers sollen Antworten auf die Frage, wer war Steinhäuser, geben und darüber auch den Grund für das Verbrechen enthüllen. Von gespeicherten Computerspielen und selbst bespielten Videokassetten erhofft man sich Auskunft über die Person Steinhäuser und damit über die Ursache der Tat.

Die Bestimmung der Ursache geschieht durch die Feststellung von Parallelen, also über einen Abgleich von Tathergang und Gewaltdarstellung: Eine Pump-Gun im Film und eine an Steinhäusers Rücken – das ist die Gleichung. Über solche Ähnlichkeiten wird die Tat als Nachahmung von Mediendarstellungen ausgewiesen. Und die Evidenz dieses Zusammenhanges steigt, je mehr Übereinstimmungen gefunden werden. Mit Hilfe dieser Äquivalenzen wird aber Steinhäuser, der sich in der Tat individualisiert, in Allgemeinheiten aufgelöst.

Dabei herrscht in der Berichterstattung nicht einmal Einigkeit über das mediale Vorbild. Der gerade zitierte Artikel aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zählt die Filme *Cut* und *Fight Club*, sowie den Mike Mendez-Film *Killers* auf, in dem er die ‚Parallelen‘ zur Tat entdeckt. *Der Spiegel* dagegen sieht eher im Computerspiel ‚Counter-Strike‘ eine „Blaupause für den realen Massenmord.“²³ Damit steht nicht nur das Werk, sondern sogar das Medium, das die Nachahmungstat provoziert haben soll, zur Debatte. Man changiert zwischen Computer-Spielen, Filmen und Musik.

Steinhäusers Leben, wie es sich in der Berichterstattung manifestiert, wird so zu einem Konglomerat divergierender Versionen von negativen Bildungserlebnissen. Die vielen unterschiedlichen Versionen produzieren zwar eigentlich keine konsistente Lebensgeschichte, lassen sich aber dessen ungeachtet unter dem Namen zusammenführen. Dieser stiftet die Einheit. Steinhäuser verweist so auf eine Vielzahl von Biografien, die allerdings nicht miteinander konkurrieren. Dass diese Versionen nicht übereinstimmen, stört nicht wirklich. Viel eher scheint der Name eine Fläche der Einschreibung, in der diverse Biografien aktualisiert werden können, die also variabel zu füllen ist. Zugleich jedoch produziert das journalistische Verfahren der Personalisierung ein bestimmtes Raster, das die Biografie in ihren Grundzügen festlegt und nur innerhalb dessen die Vielzahl an Versionen zulässt.

Doch der Konsum falscher Medieninhalte ist nicht der einzige Grund, der in der publizistischen Ursachenforschung für den Amoklauf gefunden wird. Weitere Gründe für das Geschehen werden genannt oder gar eine Kausalkette aus ihnen gebildet. *Der Spiegel* z.B. erzählt ausführlich über Steinhäusers schulischen Werdegang, der im Verweis vom Gymnasium mündet: Seine erfolglose Karriere geht von der Grundschule über die ‚Regelschule‘ zum Gymnasium, wohin die Eltern den ‚strebsamen Schüler‘

²³ Klaus Brinkbäumer u.a.: Das Spiel seines Lebens, in: *Der Spiegel* 56 (2002), H. 19, S. 118-144, S. 131. Vgl. zu ‚Counter-Strike‘ ders. u.a.: Mörderischer Abgang, in: *Der Spiegel* 56 (2002), H. 18, S. 80–92, S. 83.

schicken. „Ein grauenhafter Fehler, sagt die Mutter heute. Der erste von vielen grauenhaften Fehlern in dieser Geschichte einer schrecklich normalen Familie.“²⁴ Die normale Familie steuert mit dieser Entscheidung – so legt es *Der Spiegel* nahe – dem fatalen Ereignis zu, denn Steinhäusers Noten verschlechtern sich und so verliert er die Freude an der Schule. Dies wird als Ursache für seinen Rückzug in die Medienwelt angesehen. Medien werden auf diese Weise auf einem Umweg wieder ansteuerbar.

Dem Leser enthüllt sich hier ein nachvollziehbarer Lebensweg bestehend aus Elementen einer normalen Biografie – neben den Problemen mit den Schulnoten und der Mediennutzung geht es auch um Konflikte mit den Eltern, den Freundeskreis und Urlaube etc. Im Zuge des Erzählens dieser Biografie werden auch die Wendepunkte genannt, an dem der Normalverlauf verlassen wird. Es werden lebensgeschichtliche Details isoliert, aufgrund derer die Biografie dann auf den dramatischen Höhepunkt – den Mord an sechzehn Menschen – zuläuft. Insofern ist die Darstellung des Lebenswegs mit einer Fallgeschichte vergleichbar. Ein Störfall – eine kriminelle Handlung oder ein Krankheitssymptom – initiiert eine Ursachenuche, in der der Weg eines normalen Individuums nachgezeichnet wird, um zugleich diagnostisch das Element zu identifizieren, das zur Abweichung führte.²⁵

Die fallgeschichtliche Diagnose dient jedoch nicht allein der Bestimmung der jeweils vorliegenden Störung, sondern beansprucht Allgemeingültigkeit. Anhand der detailgenauen Beobachtung und Dokumentation des Falls und seiner Umstände wird ein Wissen gewonnen, das zur weiteren Anwendung auf zukünftige und vergangene Störungen offensteht. Es soll für ähnlich geartete Fälle gelten und diese heilbar bzw. verhinderbar machen. Indem nun – wenn auch publizistisch – Steinhäusers Lebensweg dokumentiert wird, erhofft man sich einen Erkenntnisgewinn, die Produktion von allgemeingültigem Wissen. Das Nachzeichnen der Stationen seiner Biografie, die Bestimmung von zentralen Wendepunkten darin geht über in die Formulierung eines generellen Kausalzusammenhanges von Mediennutzung und Gewalttätigkeit. Anhand des Falls Steinhäuser wird diese Kausalität offensichtlich, durch die Darstellung seiner Lebensgeschichte wird sie konkret anschaulich und durch den Abgleich von Tat und Medieninhalt wird sie evident. Und so erhält Steinhäuser eine exemplarische Funktion, indem durch seine Person Wissen über die schädliche Wirkung von Massenmedien produziert, verifiziert und konkretisiert wird. Der Name Steinhäuser steht für ein Exempel für den Umgang mit Massenmedien und dieses Exempel ist ein Abschreckungsbeispiel, das die

²⁴ Klaus Brinkbäumer u.a.: Niedrige Hemmschwelle. In: *Der Spiegel* 18/56 (2002), S. 88 f., S. 122.

²⁵ Vgl. Nicolas Pethes: Vom Einzelfall zur Menschheit. Die Fallgeschichte als Medium der Wissenspopularisierung zwischen Recht, Medizin und Literatur, in: *Popularisierung und Popularität*. Hg. Gereon Blaseio, Hedwig Pompe, Jens Ruchatz. Köln 2005, S. 63–92.

falsche Handhabung vorführt. Im Umkehrschluss können dann auch Vorstellungen von korrekten Formen der Rezeption entwickelt werden. Diese Exemplifizierung, die über Steinhäuser organisiert wird, ist dann auch das Verfahren, in dem der Name Steinhäuser später wieder eingezogen wird. Es geht dann um all das, was an Steinhäuser deutlich zu werden scheint: um Medienwirkung, um weitere Fälle, um Handlungsmöglichkeiten – aber eben nicht mehr um Steinhäuser.

Die Anwendbarkeit dieses Beispiels über den konkreten und vorliegenden Fall des Amokläufers hinaus wird durch Steinhäusers Durchschnittlichkeit garantiert, die in den Berichten miterzählt wird und nur von Banalitäten gestört wird: Er war ein fröhliches Kind, das im Meer tobt, mit einem regulären und anfänglich erfolgreichen schulischen Werdegang, also ‚normal‘, wie *Der Spiegel* wörtlich schreibt. Seine behauptete Normalität hat zum Effekt, dass der Verlauf seiner Karriere zum Amokläufer nun tausendfach in anderen Personen erkannt werden kann. Weil er nicht anders ist als andere sind auch die Effekte der Mediennutzung, wie sie im Beispiel Steinhäuser vorgeführt werden, für alle wahrscheinlich. Schließlich adressieren Massenmedien eine unbegrenzte Empfängerschaft. Anhand Steinhäuser wird somit ein Wissen gewonnen, dessen Anwendungsbereich sich auf die Gesamtheit der Nutzer von Massenmedien ausstreckt. Es sei denn, aus dem Exempel wird ein Handlungsimperativ abgeleitet, der eine andersartige Form der Nutzung vorgibt. Dann wird eine – wenn auch umstrittene – Anleitung für den korrekten Umgang mit Massenmedien gewonnen.

Eine solche Verallgemeinerbarkeit lehnt das Thüringer Justizministerium in seinem Abschlussbericht zum Amoklauf ab. Es setzt eher auf die Faktoren, die Steinhäuser von anderen Jugendlichen unterscheidet. Und auch die Nachahmungsthese wird vom Ministerium nicht so vertreten – genauer: sie findet sich in einer stark modifizierten Form. Zentral ist demnach nicht, inwiefern Steinhäuser den Handlungsablauf einem medialen Vorbild entnommen hat. Der Abschlussbericht formuliert die Überlegung, Medieninhalte hätten ihm Problemlösungsstrategien vorgeführt. Er studierte in diversen Medienformaten – so formuliert es neben dem Ministerium auch Florian Rötzer – das „Handlungsmuster der Aufmerksamkeitsgesellschaft“²⁶. Gelernt hat er nicht motorische Handlungsabläufe, sondern wie man sich einen Namen macht. Und dieses Muster wird – so Rötzer weiter – gerade für denjenigen attraktiv, der „unter Aufmerksamkeitsentzug leidet“. Dieser Mangel wird dann durch die mediale Präsenz, die spektakuläre und blutrünstige Ereignisse garantieren, kompensiert. In den Worten des Abschlussberichtes:

„Es kann [...] angenommen werden, [...] dass er [Steinhäuser, Vf.] aus seiner Sicht hierin [in seiner Tat, Vf.] die einzige Möglichkeit gesehen hat, die von

²⁶ Florian Rötzer: Aufmerksamkeitsterror (2002), S. 1, unter: www.heide.de/tp/deutsch/special/auf/12428/1.html vom 04.11.2004.

ihm für sich selbst vorgestellte Berühmtheit und Anerkennung zu erhalten. Dies war aus seinem Blickwinkel nur möglich, wenn er die den Killerspielen am Computer ständig praktizierten virtuellen Tötungshandlungen, so wie im Fall Littleton und anderen Terrorakten durch Lesen entsprechender Veröffentlichungen studiert, in ein reales und medienerfülltes Ereignis umsetzt [...].“²⁷

Und in Bezug auf den Film 'Killers' heißt es weiter:

„Durch diesen Film wurde [...] die Vorstellung des Robert Steinhäuser bedient, dass er durch Verübung eines Massakers auf einen Schlag berühmt und allseits anerkannt, medienbekannt und dann gerade auch und trotz tabubrechender, verbrecherischer Handlungen glorifiziert, geliebt und [...] respektiert werden könne.“²⁸

Töten – um es einmal banal auszudrücken – war also nicht das Ziel, sondern der Weg. Ein Weg, den die Massenmedien vorgeben und der zu Respekt, Anerkennung und medialer Aufmerksamkeit führt. Folgt man dem Bericht des Ministeriums, so wollte Steinhäuser seinen Namen genau dort sehen, wo er dann auch auftauchte: auf den Titelblättern von Zeitungen und Zeitschriften.

Diese Erklärung gewinnt gerade auf der Folie eines Zwischenfalls in Steinhäusers Biografie, den der Bericht erwähnt, an Plausibilität. Es handelt sich um einen Störfall, der selbst im herkömmlichen Sinne infam ist und direkt zum Namen Steinhäuser führt. Steinhäuser wird ca. ein halbes Jahr vor seinem Amoklauf der Schule verwiesen. Diesem Schulverweis geht eine Anhörung Steinhäusers durch die Schulleiterin und vier Lehrern voraus. Das Protokoll dieser halbstündigen Anhörung findet sich auch im Bericht des Thüringer Justizministeriums, demnach spricht die Schulleiterin den Verweis mit folgenden Worten aus: „Die Schulzeit ist für Robert Steinmann (kein Druckfehler des Kommissionsberichts!) an dieser Schule zu Ende gegangen.“²⁹ Dass es sich bei dem Namen 'Steinmann' nicht um einen Fehler der Kommission handelt, hebt der Kommissionsbericht in der Klammer selbst hervor und fixiert so, Steinhäusers infame Existenz. Sein Name ist allein in Form der Berichte von seiner skandalösen Tat existent; ohne diese Tat und deren massenmedialer Dokumentation hat er keinen

²⁷ Gasser u.a.: Bericht der Kommission Gutenberg-Gymnasium, S.345 f., unter: www.thueringen.de/imperia/md/content/text/justiz/bericht_der_kommission_gutenberg_gymnasium.pdf vom 01.07.2006.

²⁸ Gasser u.a.: Bericht der Kommission Gutenberg-Gymnasium, S.346. Der Film *Killers* thematisiert aber nicht ausschließlich die Provozierung medialer Aufmerksamkeit durch Gewalt und Verbrechen, sondern geht vor allem auf den Zusammenhang aus Normalität und Unscheinbarkeit einerseits und Absonderlichkeit und extremer Gewalt andererseits ein: Die Familie, die zu Beginn des Films als im höchsten Maße durchschnittlich vorgestellt wird, übt im Laufe der Handlung zunehmend exzessiv Gewalt aus.

²⁹ Gasser u.a.: Bericht der Kommission Gutenberg-Gymnasium, S. 17.

Platz im Diskurs – nicht einmal in den Verwaltungsakten der Schule, die ihn ausstößt.

Folgt man den Überlegungen des Justizministeriums, so geht es Steinhäuser darum, in Erscheinung zu treten. Er absolviert mit seinem Amoklauf ein Individualisierungsprogramm, denn Ziel ist die Einschreibung des eigenen Namens in den Diskurs und die Konturierung der eigenen Person. Auf der Basis dieser Annahme wäre noch einmal das Spiel ‚Counter Strike‘ zu betrachten, das wohl eher auf entindividualisierte Personendarstellungen setzt, also auf Uniformierung und Sturmmasken, die das Gesicht verdecken.

‚Counter Strike‘ ist dessen ungeachtet, das Thema, das die Debatten im Anschluss an den Amoklauf beherrscht, weil im Zuge der Dauerthematisierung der Fokus gewechselt wird. Die Figur Steinhäuser und seine Geschichte werden zunehmend durch die Beobachtung der Unterhaltungsmedien abgelöst. So ist dann bald nach dem Amoklauf nicht mehr Steinhäuser das Thema der Meldungen, sondern das – von diesem selbst ungeliebte – Spiel ‚Counter-Strike‘ und seine Indizierung, bzw. deren ausbleiben.³⁰ „Counter-Strike kommt nicht auf den Index“ titelt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 17.05.2002, also keinen Monat nach dem Amoklauf. Im gleichen Duktus formuliert der *Kölner Stadtanzeiger* am gleichen Tag: „Gewalt-Spiel nicht auf dem Index“. Von dem Spiel ‚Counter Strike‘ aus wird die Debatte auf den gesamten Bereich der Computerspiele ausgedehnt. Ihre Gefährlichkeit wird diskutiert und damit zusammenhängend das Für und Wider ihres Verbots erörtert. Mediengewalt wird selbst zum Thema und die Debatte darum zieht immer weitere Kreise.

Der Name Steinhäuser verschwindet aus diesem Diskurs, den er doch initiiert hat. Er wird aufgelöst in Floskeln wie ‚in diesen Tagen‘³¹ und das meint: In diesen Tagen, in denen darum gestritten wird, wieviel Gewaltdarstellung zulässig ist. Dass darum gestritten wird, hat Steinhäuser mit seiner Tat initiiert, also indem seine Tat auf Medienwirkung zurückgeführt wird und dieser Zusammenhang an ihm exemplarisch vorgeführt wird. Aber nachdem dieser Zusammenhang aus Mediennutzung und -wirkung mit Hilfe seines Beispiels erkannt und scheinbar bewiesen ist, kann der Name vergessen werden. Er verschwindet und dies, denkt man an die Abkürzung nach der Nennung des vollen Namens, im Wortsinne: buchstäblich. Denn nun geht es um all die weiteren Fälle, auf die das neu gewonnene und aktualisierte Wissen angewendet werden muss – das heißt, um die aktuellen Counter-Strike-Spieler. Es geht um das Verbot des Spiels, mit dem Ziel der Präsentation weiterer Fälle; es geht um die Aufforderung, solche Spiele zu meiden und es geht um die Suche nach weiteren ‚gefährli-

³⁰ Vgl. z.B. René Meyer: „Jagen und gejagt werden“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 03.05.2002, S. 13; Stratmann: Uneindeutige Jugendgefährdung, S. 11; Thomas Feibel: „Der Kampf um ‚Counter-Strike‘ & Co“. In: *Die Zeit* vom 23.05.2002, S. 34.

³¹ Christoph Drösser: Die Gedanken sind frei. In: *Die Zeit* vom 23.05.2002, S. 35.

chen Medieninhalten'. Indem der Name Steinhäuser zum Exempel wird, wird sein Individualisierungsprogramm – wie ehemals seine Schullaufbahn – als beendet erklärt, denn damit wird er in grundsätzliche Fragen aufgelöst. So bleibt von ihm zunächst nicht mehr als ein kurzes Aufscheinen im Diskurs, provoziert durch seine unglaubliche Tat. Zwei Wochen lang füllt sein Name die Berichterstattung und dies garantiert Steinhäuser immerhin das Fortleben als infame Existenz. Dieses Fortleben wird ihm aber vor allem durch jeden weiteren Amoklauf wie den von Bastian B. garantiert, denn jedes vergleichbare Verbrechen provoziert in der Berichterstattung eine Chronik vergangener Amokläufe, in der die Taten aller Infamen geordnet nach Daten aufgeführt werden.³² Gerade weil Steinhäusers Lebenslauf für Verallgemeinerungen und als Exempel funktionalisiert wird, kann er mit jedem neuen Amoklauf auch seine eigene Spur reaktivieren.

³² Vgl. z.B. Anonymus: Blutaten in Schulen. In: *Express* vom 21.11.2006, S. 4.

Martin Wengeler (Düsseldorf/Trier)

Schäubleweise, Schröderisierung und riestern.

Formen und Funktionen von Ableitungen aus Personenamen im öffentlichen Sprachgebrauch

1. Einleitung

Es ist schon längere Zeit her, dass ich in einem Zeitungsartikel¹ die folgende Warnung gelesen habe: Es drohe die „Westerwellisierung der Gesellschaft“, wenn der Staat sich in weiteren Bereichen aus der Verantwortung zurückzöge und alles dem freien Spiel der Marktkräfte überlasse. Da auch für mich Guido Westerwelle die Verkörperung neoliberalen „Modernisierungs“-Denkens darstellt, fand ich diese Formulierung sehr treffend und auch vergnüglich. Aktuell, im Jahre 2009, bleibt mir das Vergnügen daran angesichts der nun sichtbar werdenden weltwirtschaftlichen Folgen solcher Ideologien des deregulierten freien Marktes allerdings ein wenig im Halse stecken – besonders wenn paradoxerweise gleichzeitig die Partei, die am radikalsten diese Lehre des freien Marktes vertritt, was ja in der zitierten Wendung kritisch aufgegriffen wird, in Umfragen von den zutage getretenen Problemen politisch am meisten profitiert. Der Ausdruck *Westerwellisierung* allerdings ist in der hier interpretierten Bedeutung² keineswegs konventionalisiert. In neueren Belegen wird er auch dafür benutzt, die Konzentration des Auftritts der Partei FDP auf die Person Westerwelle zu kritisieren: „Keine Chance gegen die Westerwellisierung“ titelt z.B. Heribert Prantl in sueddeutsche.de am 5.4.2005 über einem Kommen-

¹ Den ich leider nicht archiviert habe, weshalb ich den Beleg für diese „Lese-frucht“ nicht angeben kann.

² Belege dafür z.B. in TAZ 15.4.1996 und FR 26.7.1999, allerdings als *Westerwellerisierung*, dazu in [Hamburger]abendblatt.de vom 22.5.2005: „Die Mehrheit der Wähler wollen [sic] keine marktradikalen Reformen, sie wollen keine Westerwellisierung der CDU“ wird die Grüne Krista Sager nach der Bundestagswahl 2005 zitiert. Ähnlich Joschka Fischer in einem Interview: „Wenn die Union sich im Akt einer Westerwellisierung von diesem entscheidenden Teil der katholischen Soziallehre verabschiedet, dann ist das eine Grundsatzentscheidung.“ (FRANKFURTER ALLGEMEINE SONNTAGSZEITUNG 5.9.2005, S. 4)

tar, der moniert, wie stark die FDP auf ihren Vorsitzenden zugeschnitten sei.

Die Westerwellisierung der Gesellschaft jedenfalls brachte mich vor einiger Zeit auf die Idee, mir genauer anzusehen, welche Rolle das hier gewählte sprachliche Mittel im alltäglichen und im öffentlichen Sprachgebrauch spielt. Mit aus Personennamen (PN) abgeleiteten Wörtern lassen sich offenbar spezifische kommunikative Effekte erzielen. Im Rahmen politischer Debatten wurden etwa auch die folgenden PN-Ableitungen genutzt: Im November 2002 wird die SPD-Regierungspolitik aus den eigenen Reihen als *Steinmeierisierung* der Politik kritisiert: „Das Regieren in Konsens und mit Kommissionen, die Steinmeierisierung der Politik kann nicht das letzte Wort bleiben“ (Welt Online 22.2.2002). Der damalige Bundeskanzler Schröder warnte im Februar 2000 vor der *Haiderisierung* der deutschen Gesellschaft (taz 21.2.2000), vor der *Haiderisierung der FDP* oder der *Schweiz* (Leutheusser-Schnarrenberger lt. Die Welt 16.12.1995 und DIE WELT 26.10.1999) wird aus Sorge um rechtspopulistische Tendenzen ebenfalls gewarnt. Nach der Bundestagswahl 2005 werden die CDU-Politiker Kauder, Röttgen und Pofalla in einer SZ-Glosse als *Merkelianer* und Friedrich Merz als *Nicht-Merkelianer* bezeichnet (sueddeutsche.de 5.10.2005), während zwei Jahre später im Spiegel auch Franz Müntefering als *Merkelianer* gilt (Der Spiegel 34/2007, 20.8.2007, S. 20).

Dass man mit PN mehr machen kann als nur auf die Namensträger zu referieren, ist Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern natürlich immer schon bewusst gewesen. Eigennamen (EN), die „von Haus aus“ nicht zum Charakterisieren, sondern nur zum Referieren taugen, werden aber offensichtlich auch im alltäglichen öffentlichen Sprechen und Schreiben zur Erzeugung spezifischer Effekte verwendet. Man nutzt dabei eine sprachliche Kreativitätstechnik und folgt dem Grundprinzip der Kommunikation, dass das, was nutzbar ist, auch genutzt wird – auch wenn dabei zwei Bereiche zusammengespannt werden, die in systematischen Sprachbetrachtungen immer getrennt behandelt werden: Eigennamen auf der einen, Appellative auf der anderen Seite.

Ich möchte in meinem Beitrag Antworten auf folgende Fragen geben: Welche Wortbildungsmöglichkeiten werden für diese sprachliche Technik genutzt? Seit wann, in welchen Zusammenhängen und unter welchen Bedingungen werden Deonomastika – so das Fachwort für diese Wörter – verwendet? Welche Intentionen und Effekte sind mit dieser Technik verbunden, d.h. welche stilistischen und pragmatischen Funktionen haben solche Wörter? Für die romanischen Sprachen liegt eine umfassende Untersuchung solcher Wörter in Form einer Habilitationsschrift von Wolfgang Schweickard (1992) vor. Für das Deutsche fehlt m.W. ein systematischer Überblick über „Deonomastika“.³ Ich möchte ihn mit diesem Beitrag

³ Das betrifft vor allem den Einbezug des sprachgeschichtlichen und des funktionalen Aspekts. Nicht vollständige Wortbildungs-Überblicke über deonymische Derivation finden sich bei Seibicke 1982, S. 57–59, Fleischer 1992 und zum Ad-

in Ansätzen leisten, da die Verwendung solcher Wörter eine interessante sprachliche Kreativitätstechnik darstellt.⁴

Über die Beschreibung der Formen, Geschichte und Funktionen der Deonomastika hinaus möchte ich zudem in zwei Bereichen theoretischer Sprachreflexion mit den Deonomastika bestimmte Positionen stützen: Zum einen ist dies die Wortbildungstheorie, zum zweiten ist es die Theorie der EN-Bedeutung. Auf beide werde ich im Anschluss an die systematische Darstellung zu sprechen kommen.

Ich benutze ein Korpus von etwa 400 Belegen aus vor allem überregionalen Tageszeitungen (Die Welt, taz, SZ, FR u.a.) seit 1987 sowie aus deren Online-Ausgaben.

2. Zur Wortbildung

Welche Formen von aus PN abgeleiteten Wörtern gibt es also?⁵ In drei Tabellen gebe ich einen Überblick über die vorkommenden Ableitungsformen, zunächst über die, die zur Bildung von Substantiven aus PN genutzt

ktiv bei Fleischer/Barz 1995, S. 238–240. Systematisch werden dagegen die sog. Eponyme, Appellative, die aus EN bestehen (*Zeppelin*, *Volt*) bei Köster 2003 behandelt. Dort werden allerdings auch einige Formen von Deonomastika, z.B. aus PN gebildete Verben wie *röntgen* oder *einwecken* verzeichnet.

⁴ In seinem Handbuch-Artikel im HSK-Band „Namenforschung“ führt Schweickard den Kreativitäts-Gesichtspunkt als zentrale Motivation an, sich wissenschaftlich mit Deonomastika zu beschäftigen: „Angesichts der tatsächlichen Frequenz und der vielfältigen Erscheinungsformen von Namenableitungen, die gerade in okkasioneller Verwendung in hohem Maße zur Steigerung der sprachlichen Kreativität und der stilistischen Nuancierungsmöglichkeiten beitragen, erscheint es [...] gerechtfertigt und angebracht, diesem Themenbereich [...] ein nachhaltiges Interesse entgegenzubringen.“ (Schweickard 1995, S. 267f.) Der Kreativitäts-Aspekt ist auch sprachkritischen Ablehnungen von Deonomastika entgegenzuhalten: Vgl. dazu Schweickard 1992, S. 221 und Donalies 2000, S. 23, die Verben aus EN als einen „Leckerbissen der Wortbildung“ vorstellt. Weitere Legitimationen und Desiderata zur Beschäftigung mit Deonomastika sind darin zu sehen, dass „die deonymische Derivation [...] reich entwickelt“ (Fleischer/Barz 1995, S. 47) ist und dass die Linguistik aufgefordert ist, sich aus der Logiktradition der Beschäftigung mit Eigennamen zu lösen und stattdessen „den vielfältigen Gebrauch von Eigennamen in unterschiedlichen (Alltags-) Textsorten“ zu untersuchen, um „das ganze Spektrum von [...] Eigennamen-Gebräuchen im Alltag deutlich sichtbar werden“ (Wimmer 2001, S. 275) zu lassen.

⁵ Für das Deutsche hat Wolfgang Fleischer (1992) die Affixe zusammengestellt, die mit Eigennamen verbunden werden. Er benennt die häufigsten der vorkommenden Ableitungen, aber nicht alle. Die Variationsbreite ist bei den Substantiven am größten. Fleischer behandelt als PN-Ableitungen aber nur die Suffixe *-ianer* und *-ismus*.

werden. Eingehen werde ich nur auf die vier, die am häufigsten vorkommen und den größten pragmatisch-stilistischen Mehrwert entfalten. Da sind zunächst die *-ismus*-Bildungen. Sie „beziehen sich auf das Handeln und Denken bestimmter Personen und die daraus unmittelbar bzw. im Rahmen der Rezeption resultierenden Lehren und Wirkungen“ (Schweickard 1995, S. 432). Ihre Beliebtheit ist darin begründet, dass sie dem Sprecher „in einfacher Form den Bezug auf komplexe intellektuelle Phänomene ermöglichen, deren explizite Definition erheblichen Aufwand erfordern würde“ (Schweickard 1992, S. 22). Daher sind sie natürlich prädestiniert, im öffentlich-politischen Sprachgebrauch Verwendung zu finden, ebenso wie die Personenbezeichnungen für Anhänger dieser Richtungen, die mit *-ist(en)* gebildet werden. Zu den *-ismen* gehören auch die meisten lexikalisierten, also in Wörterbüchern verzeichneten Deonomastika von *Marxismus* bis *Masochismus*. Lexikalisierte und neue *-ismus*-Bildungen können auch in Texten des heutigen öffentlichen Sprachgebrauchs als die häufigsten Deonomastika angesehen werden.⁶

Mit PN-Ableitungen auf *-ianer* kann – wie mit *-ist(en)* – ebenfalls sowohl auf die ‚Anhänger von X‘ (*Kohlianer*, *Schäublianer*, *Merkelianer*) wie auf die ‚Anhänger der Lehre von X‘ (*Kantianer*, *Freudianer*) referiert werden (vgl. Fleischer 1992, S. 58).

Wortbildungselement	Beispiele
<i>-ismus/ist</i>	<i>Marxismus, Sadismus, Thatcherismus, Schröderismus, Maoist, Genscherist</i>
<i>-ianer</i>	<i>Freudianer, Wagnerianer, Kohlianer, Schäublianer</i>
<i>-isierung</i>	<i>Kantherisierung, Westerwellisierung, Steinmeierisierung</i>
Ver-PN-ung	<i>Verhaiderung, Verstoiberung</i>
Pluralmorpheme	<i>Heitmänner, Rushdies</i>
<i>-iade</i>	<i>Münchhausiade, Offenbachiade</i>
<i>-ologe</i>	<i>Mariologe, Kohlologe</i>
<i>-onomics</i>	<i>Reagonomics, Eichelnomics</i>
<i>-(er)ei</i>	<i>Hitlerei, Walserei</i>

Tab. 1: Substantive

Die zweitwichtigste Gruppe substantivischer Deonomastika sind sog. Verbalabstrakta als Vorgangsbezeichnungen. Sie werden gebildet aus der Endung *-isierung* (*Westerwellisierung*) und der Kombination des Präfixes *ver-* mit dem

⁶ Zu den *-ismen* allgemein vgl. insbes. Wellmann 1969 und Strauß/Haß/Harras 1989, S. 188-208.

Suffix *-ung* (*Verschröderung*).⁷ Mit ihnen wird die Entwicklung einer Person, einer Gruppierung oder eines Gemeinwesens bezeichnet. Es kann aber auch das Ergebnis dieser Entwicklung, die vollzogene „Zustandsänderung“ bezeichnet werden. Zumeist sind solche Vorgangsbezeichnungen mit einem Genitiv-Attribut (*Schröderisierung grüner Politik* (Die Welt 9.3.1998), *Verhaiderung Österreichs* (FR 21.10.1999), *Merkelisierung der CDU* (Berliner Zeitung 9.5.2007), *Steinmeierisierung der europäischen Russlandpolitik* (Zeit Online 9.9.2008)) verknüpft. Es drückt aus, wer *verhaidert* oder *schröderisiert* wird, wer von einem Zustand in einen anderen übergeht, überzugehen droht oder übergegangen ist. Diese Vorgangsbezeichnungen sind zumeist kurzlebige, okkasionelle sprachliche Mittel und kaum in einem Wörterbuch zu finden. Vielleicht eignen sie sich gerade deshalb besonders gut für den kreativen Umgang mit der Sprache. Sie werden jedenfalls gerne in der politischen Auseinandersetzung eingesetzt. Eher vereinzelt werden Pluralformen von PN als Appellative genutzt, um auf Menschen mit den jeweils typisch gesetzten Eigenschaften zu verweisen: *Zitelmänner* (FAZ 23.12.1994) sind die neurechten Intellektuellen, die sich wie Zitelmänn bemühen, die Nazi-Verbrechen zu relativieren; *Heitmänner* (taz 4.11.1993) sind Menschen, die den „normalen Deutschen“ und nicht Minderheiten im Mittelpunkt des politischen Interesses sehen wollen. „Alle Günter Gause der Welt“ (TAZ 17.12.1993) meint alle, „die für Verständigung mit der DDR/dem Osten eintreten“, und die *Rushdies* (FR 19. 2.2000) sind ‚die, die vor fanatischen Ideologien warnen und sie darstellen‘.⁸

Wortbildungselement	Beispiele
-(i)sch	<i>Grimmsche Märchen, Kantische Philosophie; salomonisch, platonisch; Kohlsches „Mädchen“, Walsersche Sonntagsreden</i>

⁷ In Ausnahmefällen wie *Verschröderisierung* werden auch *-isierung*-Ableitungen mit dem Präfix *ver-* kombiniert. In weiteren Ausnahmefällen wird auch das Suffix *-(i)ifizierung* verwendet, wobei semantisch offenbar *Infizierung* (vgl. auch Fleischer/Barz 1995, S. 311 zum verbalen Suffix *-ifizieren*) vorbildgebend wirkt: *Kohlifizierung* (STUTTGARTER ZEITUNG 11.3.2000), *Picassofizierung* (FR 20.5.2000).

⁸ Balle (1963, S. 158) verweist darauf, dass es in der Weimarer Republik eine wirksame Strategie der nationalsozialistischen Propaganda gewesen sei, die politisch führende Schicht mit der Pluralbildung aus den PN politischer Gegner zu benennen: *Stresemänner, Hilferdinger, Severinger*. Allein schon der Wortklang dieser Bezeichnungen bringe Abwertendes zum Ausdruck. Die Nazis haben also das in PN-Ableitungen gegebene polemische Potenzial für ihre Zwecke genutzt, wie sie auch andere rhetorische Techniken verwendet haben. Daraus sollte nicht auf eine spezifisch nationalsozialistische und dadurch diskreditierte Technik geschlossen werden, die abwertende Potenz solcher Ableitungen kann damit aber bewusst gemacht werden.

-istisch	<i>stalinistisch; jelinistisch, gorbatschowistische Clique</i>
-(i)anisch	<i>keynesianisch, kantianisch, kopernikanisch</i>
-inisch, -eisch, -itisch	<i>wilhelminisch, epikureisch, raphaelitisch</i>
-esk	<i>kafkaesk, chaplinesk; haideresk</i>
-weise	<i>schäubleweise, schumachermäßig</i>

Tab. 2: Adjektive

In der nächsten Tabelle sind die adjektivischen Ableitungsformen aufgelistet. Sie kommen zumeist in relationeller Funktion, als Relativadjektive vor. Sie haben „in erster Linie syntaktische Funktion, indem [sie] die Eigennamen adjektivisch-attributiv verfügbar“ machen und sind „in hohem Maße der Konkurrenz durch andere Wortbildungs- und Wortgruppenmodelle ausgesetzt [...]: Goethesches Gedicht – Goethe-Gedicht – Gedicht von Goethe“ (Fleischer/Barz 1995, S. 238).⁹ Als häufigstes Suffix kommt dabei *-(i)sch* vor, laut Fleischer bei PN sogar ausschließlich. Mit PN würden dabei oft Termini gebildet wie *Parkinsonsche Krankheit*, *Pawlowscher Reflex* oder *Mendelsche Gesetze*. Daher seien solche Ableitungen in Fachtexten häufiger als in publizistischen und belletristischen Texten. Beide Erläuterungen sind für den heutigen öffentlich-politischen Sprachgebrauch zu modifizieren. Zum einen sind gerade die Relativadjektive aus PN auch in Presstexten beliebt: *Weyrauchesches Kontensystem*, *Blairsches Markenzeichen* (Die Zeit 29.10.1998), *Haiderscher „Kulturkampf“* (TAZ 28.10.1995), *kohlisches Imperium* (TAZ 30.11.1993).

Zum zweiten kommen auch andere, z.T. die Endung *-isch* erweiternde Adjektivsuffixe in Verbindung mit PN vor. Diese haben dann häufig zumindest ansatzweise qualitativen Charakter und sind somit semantisch und funktional interessanter als die Relativadjektive. Grundsätzlich kann jedes von einem PN abgeleitete Adjektiv außer relationeller Funktion auch qualitative Funktion übernehmen. „Auf der Basis der zunächst okkasionellen qualitativen Verwendung ursprünglicher Relationsadjektive kann sich bei entsprechender Bekanntheit und Gebrauchshäufigkeit mit der Zeit eine konkrete Bedeutung verfestigen“ (Schweickard 1992, S. 209f.). Solche Varianten sind dann auch „für adverbiale und prädikative Verwendungen offen (*spartanisch* ‚bewußt einfach‘, *salomonisch* ‚klug, weise‘)“. (Fleischer/Barz 1995, S. 238) Im öffentlich-politischen Sprachgebrauch sind solche Qualitätsadjektive mit etablierter Bedeutung allerdings kaum zu finden (vgl. aber *westerwellisch* reden (SZ 3.5.2005)). Ansatzweise qualitativen Charakter haben allerdings vor allem die von Fleischer nicht genannten Adjektive mit den folgenden Suffixen: *-istisch*

⁹ Vgl. dazu auch Fleischer 1992, S. 61 und Schweickard 1992, S. 208ff. Allerdings haben sie – wie aus den folgenden Beispielen ersichtlich – nicht nur den „Funktionswert“, „ein dieser Person Zugehöriges“ (Erben 1993, S. 113) – wie bei *Grimmsches Wörterbuch* oder *Goethische Lyrik* – zu kennzeichnen – ohne dass sie deshalb schon qualitativen Charakter haben.

(*jelzinistisch*), *-esk* (*haideresk*: Die Zeit 10.2.2000; *fellinesk*);¹⁰ *-ig(er)* (*westerwellig*: taz 4.2.1999; *schröderiger* als Komparativ¹¹), *-ianisch* (*keynesianisch*), *-itisch* (*adornitisch*, FR 29.1.2000), *-weise* (*schäubleweise*, FR 2.2.2000), *-mäßig* (*schumachermäßig*, FR 18.4.2000).¹² Sie alle sind als Vergleichsbildungen zu charakterisieren, mit denen jemandem oder einer Handlung eine Eigenschaft, wie sie für die in der Ableitungsbasis genannte Person typisch ist, zugeschrieben wird.

Wortbildungselement	Beispiele
-(i)sieren	<i>pasteurisieren, boykottieren, möllemannisieren, lafontainisieren</i>
-(e)n	<i>lynchen, morsen, fringsen, genschern, schrödern, merkeln</i>
Ver-	<i>verschrödern, verhayeken, verriestern</i>

Tab. 3: Verben

Von PN abgeleitete Verben kommen nur in wenigen Formen vor. Ihre fachsprachliche und ihre stilistische Funktion bewirken aber, dass sie auch für das Deutsche bereits analytische Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben.¹³ In Analogie zu den lexikalisierten Verben sind auch die im heutigen öffentlichen Sprachgebrauch vorkommenden deonomastischen Verben gebildet. Neben den Suffixen *-ieren*, *-isieren* und *-eln* kommen das Präfix *ver-* und die einfache Konversion des PN in ein Verb durch Anhängen der

¹⁰ Das Suffix *-esk* hat allerdings Carstensen bereits 1971 als „eines der populärsten Suffixe des SPIEGEL“ (S.102) bezeichnet, das bevorzugt mit Personennamen verbunden werde. Interessant ist dabei, dass von seinen 18 verschiedenen *-esk*-Bildungen im SPIEGEL von 1962 bis 1970 fast alle mit – mehr oder weniger bekannten – Namen von Personen aus dem Bereich der Kultur verbunden werden (die Ausnahme ist *gaullesk*). Das mag an der Vorbildwirkung liegen, die das lexikalisierte Adjektiv *kafkaesk* für dieses Bildungsmodell ausübt. Genannt werden von Carstensen u.a. *hitchcockesk*, *molièresk*, *quichotesk*, *piafesk*, *hemingwayesk*, *daliesk*, *sinatraesk*, *chaplinsk*, *picassoesk*. Das bestätigt auch Erbens Einordnung der *-esk*-Adjektive als zur „feuilletonhaften Sprache der Kunst- und Stilkritik“ (1993, S. 118) gehörig.

¹¹ Das Suffix *-ig* verleitet offenbar zur Verwendung von Komparativen, die dominant gesetzte Eigenschaften der Person hervorheben: Die SPD werde immer *schröderiger* (taz 23.3.1998), die intellektuelle Opposition sei *kohliger als Kohl* gewesen, das „intellektuelle Design“ nach dem Regierungswechsel stehe an, *schrödiger als Schröder* zu werden (taz 21.10.1998).

¹² Zu anderen Beispielen sowie den erweiterten Ableitungssuffixen *-inisch* (*wilhelminisch*) und *-eisch* (*epukereisch*) vgl. Seibicke 1982, S. 58.

¹³ Vgl. Bruderer 1976 und Donalies 2000.

Infinitivendung *-(e)n* (bzw. der entsprechenden morphosyntaktisch geforderten Endung) vor.

Bruderer (1976) zählt in deutschen Wörterbüchern etwa 50 deonomastische Verben. Dazu gehören *beckmessern, boykottieren, bezirzen, einwecken, entstalinisieren, galvanisieren, kneippen, lynchen, melden, morsen, onanieren, röntgen, taylorisieren*. Daneben gebe es eine Menge von Augenblicksbildungen. Einige davon kommen nicht nur einzeln vor, und von ihnen kann auch behauptet werden, dass sie für einen kurzen Zeitraum in der Domäne politisch-öffentliche Sprache lexikalisiert waren – ohne dass es allerdings dazu reichte, in allgemeinsprachliche Wörterbücher aufgenommen zu werden. Neben den von Donalies (2000, S. 24) genannten *fringsen* und *gaucken* gehört vor allem das Verb *genschern* in den 80er Jahren (immerhin 9 Belege in meinem sehr begrenzten Korpus), aber heute auch *riestern* dazu.

Die Bedeutung der deonomastischen Verben wird in der Literatur angegeben mit: ‚nach dem Verfahren/der Methode von X vorgehen‘ (*morsen, pasteurisieren*) oder ‚handeln, sich verhalten wie X‘ (*heideggern, rilken*).¹⁴ Die erstgenannte Bedeutung ist insbesondere für fachsprachlich verwendete Verben zutreffend. Die mit einfacher Infinitivendung *-(e)n* gebildeten konvertierten Verben sowie die mit dem Suffix *-eln* versehenen Verben sind zumeist intransitive Vergleichsverben (vgl. Duden-Grammatik 776): *kinkeln, klosen, schwätzern, möllemannen, töpfern, barzeln, straußeln, schäubeln, harffen, schrödern, stoibern, merkeln*¹⁵ bezeichnen jeweils Handlungen, Verhaltensweisen, die für die genannten Personen typisch sind, die den Personen nachgeahmt sind.¹⁶ Dagegen sind die mit dem Präfix *ver-* oder dem Suffix *-(is)ieren* gebildeten Verben, die auch die Grundlage für die oben beschriebenen Verbalabstrakta liefern, transitive Übergangsverben (vgl. ebd. 777), bei denen „das Affix die Bedeutung steuert“ (Donalies 2000, S. 25):¹⁷ Sie bezeichnen Handlungen, mit denen der Übergang eines Subjektes – im öffentlichen Sprachgebrauch i.d.R. einer politischen Gruppierung, eines Gemeinwesens oder einer politisch handelnden Person – von einem Zustand in einen anderen zu erreichen versucht oder vollzogen wird: *verhayeken, verschrödern, haiderisieren*,

¹⁴ Vgl. Seibicke 1982, S. 59; Bruderer 1976, S. 358; Donalies 2000, S. 25.

¹⁵ Zu den ersten fünf vgl. eine TAZ-Glosse am 29.5.1992, zu *merkeln*: „Statt sich aber klar für eine Option zu entscheiden, merkt die Beck-SPD in dieser Frage. Sie spielt auf Zeit – und beweist, dass nicht jeder die hohe Kunst der Kanzlerin beherrscht, sich politisch alle Optionen offenzuhalten“. (FR 21./22.5.2008, S. 13)

¹⁶ Weitere schöne Gelegenheitsbildungen – vorwiegend aus dem kulturellen und nicht politischen Bereich – zitiert Donalies 2000, S. 24f.: *heineln, goethen, schillern, fontanen, bismarcken, majakowskien, heinermüllern, thomasmanen, adornölen, blumbergern*.

¹⁷ Als Typ 3 der Bedeutung des Suffixes *-(is)ieren*, der bei den entsprechenden deonomastischen Verben dominiert, führen Fleischer/Barz 1995, S. 312 u.a. auf: ‚zu etw. werden‘ und ‚etw. zu etw. machen‘.

möllemannisieren. Dem neuen Zustand werden dabei charakteristische Züge der in der Ableitungsbasis bezeichneten Person unterstellt. Diese Verben werden zumeist als Partizipien in prädikativer oder attributiver Funktion gebraucht: Der Arbeitsmarkt wird *verriestert* (RP 3.5.2000), französische Schüler wollen nicht in *haiderisierte Familien* (DIE PRESSE 24.2.2000), bei den Grünen tummeln sich *verschröderte Realos* (TAZ 27.3.1998). In Presstexten werden gerade die deonomastischen Verben gerne verwendet, vor allem in sprachspielerischer Absicht – z.B. zum Zweck der Alliteration – sowie oft mit abwertender evaluativer Bedeutungskomponente: *Geld oder Genschern* (TAZ 13.2.1991); *Gemeinsames Schrödern und Stoibern im Bundesrat* (TAZ 6.9.1997); *Die Bundesregierung stolpert und stoibert im Nebel herum* (Die Zeit 17.6.1998).

Damit beende ich den Überblick über die genutzten Wortbildungsformen. Die Bedeutungsbeschreibungen, die dabei gegeben wurden und die auch in Grammatiken und Wortbildungslehren zu finden sind, geben allerdings nur die grobe „Richtung“ der jeweils aktualisierten „Bedeutung“ an. Das kreative Potential für neue Wortbildungen aus PN und solchen Ableitungsmorphemen besteht aber gerade darin, dass im konkreten Text auch mehr und anderes mit diesem sprachlichen Material ausgedrückt werden kann. Grundlage für dieses Mehr und Andere ist allerdings die Verstehbarkeit der benutzten Wörter. Sie wiederum beruht auf dem gemeinsamen Wissen der Kommunikationsbeteiligten (vgl. Heringer 1984). Im Fall der Deonomastika im öffentlichen Sprachgebrauch handelt es sich oft um das aktuelle Kurz-Zeit- bzw. das Tages(zeitungs)-Wissen. Ein „alltagskulturelles“ Wissen, ein Wissen über aktuelle politische oder kulturelle Sachverhaltszusammenhänge ist also „gefragt“. Für ältere Wortbildungen dieser Art wie auch schon für die Rezeption nicht lang zurückliegender ist aber vor allem historisches Wissen zentral. Dies zeigen in einleuchtender Weise etwa die Ausdrücke *fringsen*, *Genscherismus* oder Konrad Adenauers überlieferter Satz, die ganze SPD sei *unterwehert*.

3. Zur Sprachgeschichte

Historisches Wissen ist natürlich auch erforderlich, um Deonomastika aus älteren Sprachstufen des Deutschen zu verstehen. Ich komme damit zum zweiten Teil des systematischen Überblicks. Er soll die Deonomastika sprachgeschichtlich verorten. Die sprachgeschichtliche Betrachtung zeigt, dass von PN abgeleitete Wörter in Zeiten ideologischer, weltanschaulicher und später demokratischer Auseinandersetzungen vermehrt auftreten. Den Ursprung der Deonomastika im Deutschen bilden die Richtungsvertreter-Bezeichnungen der mittelalterlichen Theologie (*Thomist, Occamist* usw.) und der Reformationszeit (*Lutherist, Calvinist, Lutherei, Luthertum*). Insbesondere in der Flugschriftenliteratur der Lutherzeit werden zahlreiche polemisch abwertende Bezeichnungen für ideologische Richtungen verwendet. Das führt auch zu Ableitungen aus Personennamen, etwa zu eini-

gen Ajektiven auf *-isch* (*Martinisch, Eckisch, Zwinglisch, Müntzerisch*) und zu Personenbezeichnungen auf *-ist* (*Lutherist, Calvinist, Martinist*). Als Richtungsbezeichnungen standen aber *-erei* und *-tum*-Ableitungen (*Papisterei, Lutherei, Luthertum*) an der Stelle, an der später die *-ismus*-Bildungen üblich wurden. Diese Lehnsuffixbildungen auf *-ismus*, die später einen Großteil der PN-Ableitungen darstellten, traten erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts als gelehrte Termini auf: *Atheismus, Polytheismus*.¹⁸

Im Gefolge von Spätaufklärung und Französischer Revolution tauchen dann ab etwa 1780 auch im Deutschen vermehrt *-ismus*-Bildungen auf. Dabei werden auch Ableitungen von PN zur Bezeichnung politisch-sozialer „Richtungs“- und „Bewegungs“-Begriffe genutzt: *Platonismus, Sokratismus, Robespierismus, Maratismus*.¹⁹ Die Zunahme der *-ismus*-Bildungen wie die der PN-Ableitungen ist zurückzuführen auf die „allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen, die durch die französische Revolution eingeleitet werden. Von elementarer Bedeutung ist [dabei] die rasche Entwicklung des Zeitungswesens, die mit der allgemeinen Demokratisierung einhergeht“ (Schweickard 1992, S.217).

Die Sprache der Politik und die Pressesprache sorgen seither für eine quantitative Zunahme der Deonomastika aus PN sowie für eine Verschiebung hin zu Politikernamen als Ableitungsbasis. Die Deonomastika werden nun gebraucht, um die Anhänger eines Politikers und die von ihm vertretene Politik zu bezeichnen. Das lag nahe, weil sich die einzelnen Gruppierungen weniger an stabilen Sachprogrammen als an einer allgemeinen politischen Überzeugung orientierten, die durch den Parteiführer verkörpert wurde. Im gesamten 19. Jh. blieb diese Voraussetzung für die Benennung politischer Richtungen und Parteien mit dem Namen ihres „Führers“ erhalten. Ähnliche Gründe könnten auch für eine Zunahme der Deonomastika in heutiger politisch-öffentlicher Sprache verantwortlich sein. Die oft beklagte zunehmende Personalisierung und mangelnde Sachorientierung der Politik begünstigt, dass Anhängerschaften und politische Richtungsbezeichnungen an die jeweils aktuell führenden politischen Persönlichkeiten angeschlossen werden: *Clintonismus, Blairismus, Lafontainist, Putinismus*.

Eine weitere Parallele zur heutigen Beliebtheit von Deonomastika kann in der gesellschaftlichen Demokratisierung und Individualisierung gesehen werden. Als Folge der Demokratisierung der Sprache durch die Frz. Revolution²⁰ und des bürgerlichen Liberalismus boten sich dem Individuum

¹⁸ Vgl. v. Polenz 1991, S. 265; zu *-ismus* vgl. Strauß/Haß/Harras 1989, S. 188, Erben 1993, S. 50f.

¹⁹ Zur Zunahme der *Ismen* allg. vgl. v. Polenz 1994, S. 391ff. Hinzu kommen Personenbezeichnungen auf *-ist* und *-(i)(e)aner* wie *Hébertist, Dantonist, Marxianer, Lassalleaner, Bebelianer*. Vgl. zum Jahrzehnt nach der Frz. Revolution Abdelfettah 1989, zu den genannten Bezeichnungen aus der ersten Hälfte des 19. Jh. Groh 1972, zu den Deonomastika seit 1870 Walther 1982.

²⁰ Vgl. dazu etwa Reichardt 1982, Guilhaumou 1989 und Reichardt/ Schlieben-Lange 1989.

auch mehr Möglichkeiten, „schöpferisch an der Weiterentwicklung der Sprache mitzuwirken, sich die Wörter, die es benötigt, selbst zu machen“, so der Romanist Albert Gier (1985, S. 76) für das Französische. Auch für die jüngste sprachgeschichtliche Epoche, insbesondere nach „1968“, gelten zunehmende Demokratisierung und Individualisierung als herausragende gesellschaftliche Erscheinungen. Die Diversifizierung der Medienlandschaft seit den 1980er Jahren dürfte ebenfalls den freizügigeren Umgang mit der Sprache in Form von Neologismen und Wortspielen befördert haben. Meine beleggestützte sprachgeschichtliche These ist: Im Gefolge dieser Entwicklungen hat der Gebrauch von PN-Ableitungen im öffentlichen Sprachgebrauch deutlich zugenommen.

Während z.B. in den 50er, 60er oder 70er Jahren kaum neue Ableitungen von wichtigen Politiker-Namen wie *Adenauerismus*, *Erhardismus* oder *Brandtismus* vorstellbar sind, sind entsprechende PN-Ableitungen seit den 80er Jahren durchaus vorhanden. Die langlebigsten und bekanntesten dieser PN-ismen sind dabei diejenigen, bei denen mit den Personen politische Richtungen verknüpft werden, die „über den Tag hinaus“ reichen. So werden etwa mit *Thatcherismus* und *Genscherismus* auch heute noch Programmatik und Handlungen aus den 80er Jahren verbunden. Sie haben am ehesten die Chance, zumindest in ein „zeitgeschichtliches“ Wörterbuch aufgenommen zu werden. Ob dagegen *Bushismus* und *Putinismus* über die Amtszeit der genannten Personen hinaus etwas „bedeuten“ können, muss sich erst noch erweisen. *Schröderismus*, *Lafontainismus*, *Jelzinismus*, *Blairismus* oder *Kohlismus* dagegen gehörten zu den Ableitungen mit Personennamen, die im aktuellen politischen Tagesgeschehen ad-hoc gebildet wurden, ohne dass die Namensträger mit politisch über den Tag hinaus reichender Programmatik verbunden werden. Zum Teil sind solche Deonomastika auch nur gebunden an *einzelne* Handlungen, Äußerungen oder Einstellungen einer Person.²¹ Sie werden entweder mit den Namen von Personen gebildet, die nur für einen kurzen zeitgeschichtlichen Moment bekannt sind, oder es werden zwar bekanntere Namen verwendet, die Ableitungen beziehen sich aber nur auf gerade aktuelle Handlungen oder Einstellungen der in der Öffentlichkeit agierenden Personen. Beispiele für den ersten Fall sind *ausgeheugelt*, *harffen*, *Guildo-Hornisierung*, *Karalusierung*, für den zweiten Fall sind es *schäubeln*, *Scharpingisierung*, *Kantherisierung*, *Lafontainist* oder verschiedene Ableitungen aus dem PN *Schröder*. Solche Ableitungen müssen im Text erläutert werden, oder sie

²¹ „Aus semantischer Sicht ergibt sich die Appellativierung von Eigennamen bei der Ableitung in erster Linie daraus, daß eine mit dem Namensträger assoziierte qualitative Komponente als semantischer Kern in die Ableitung einfließt. Die Bedeutung solcher Bildungen ist zunächst unscharf und variiert in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext und von individuellen Erfahrungen und Konnotationen; die Bedeutungsfixierung geht – den allgemeinen Bedingungen der Lexikalisierung entsprechend – mit der Zunahme der Gebrauchshäufigkeit einher.“ (Schweickard 1992, S. 208)

sind nur den gerade das aktuelle politisch-kulturelle Geschehen Verfolgenden verständlich.

Wie schon im 19. Jahrhundert sind die Presse- und die Politikersprache die wichtigsten Gebrauchsdomänen für Deonomastika, weil sich dort antagonistische Gruppierungen gegenüberstehen. Die Bildung von Deonomastika entspricht den stilistischen Bedürfnissen der Pressesprache. Sie tragen zum Abwechslungsreichtum in den Ausdrucksformen und zur ökonomischen Kürze z.B. kommentierender Statements bei. In der Schriftsprache der Presse, insbesondere in einigen Glossen, sind mehr und variantenreichere Ableitungen zu finden als in mündlichen Politiker-Äußerungen.²² „Geld oder Genschern“ (TAZ 13.2.1991) heißt es in einer Schlagzeile, als es um die Wechselgelüste der öffentlich-rechtlichen Medien zu einem anderen Kooperationspartner bei den Fußball-Übertragungsrechten geht. Die 1996 drohende „Bertisierung des europäischen Fußballs“²³ konnte auch nur in einer Zeitungsglosse beschworen werden, und das Verb *hoyzern*²⁴, das 2005 sogar in die Liste der „Wörter des Jahres“ aufgenommen wurde, dürfte auch nur in der Zeitung „gelebt“ haben. Kennzeichnend für das schnelllebige Medienzeitalter ist zudem die erhöhte Variabilität und Durchlaufgeschwindigkeit solcher Ableitungen. D.h. es werden immer mehr Namen für solche Bildungen verwendet (weitere Beispiele: *beckenbauern*, *Zlatkoisierung*, *Ushiglasierung*, *Raabisierung*, *münfteferingen*, *ausgoppeln*), die aber nur für einen kurzen Zeitraum oder in einem Einzeltext Verwendung finden und auch jeweils nur in diesem Zeitraum verständlich sind. So kamen neben Schröder, Kohl, Lafontaine oder Schäuble u.a. auch Kanther, Scharping, Geißler, Gysi oder Möllemann zu der Ehre, dass ihre Namen für die Bildung von Deonomastika genutzt wurden. Die Bekanntheit einer öffentlichen Person und ihre Präsenz in den Medien, aber auch die Umstrittenheit ihrer Positionen und Handlungen erhöhen die Wahrscheinlichkeit von – ja oft negativ konnotierten – Ableitungen. Solche Personen werden die Sprachteilhaber auch am ehesten zur Bildung ganzer Ableitungsreihen beflügeln: *Kohlismus*, *Kohlianer*, *kohlig*, *Kohlologe*; *schrödern*, *Schröderisierung*, *Verschröderung*, *schröderig*; *Genscherismus*, *Genscherist*, *genschern*, *Genscherisierung*. Umgekehrt kann eine sprachhistorische Analyse aus der Bildung von Deonomastika auf die Bedeutung der Namensträger zu einer bestimmten Zeit schließen.

²² „Aufgrund des prinzipiell höheren Spontaneitätsgrades der gesprochenen Sprache kommen formal und stilistisch anspruchsvolle Bildungen [...], die ein gewisses Maß an Reflexion voraussetzen, im Gesprochenen weniger zum Tragen.“ (Schweickard 1992, S. 254)

²³ TAZ 11.11.1996: „Der Verkohlung der europäischen Politik folgt solchermassen unbarmherzig die Bertisierung des europäischen Fußballs.“ Gemeint ist eine kampfbetonte, ergebnisorientierte, unattraktive Spielweise.

²⁴ „Das Verb „hoyzern“ an 7. Stelle [der Wahl zum Wort des Jahres] leitet sich vom Namen eines Fußball-Schiedsrichters ab und wird inzwischen in Stadien als Synonym für „verpfeifen“ genutzt, erklärte Steinhauer: also für die betrügerische Einflussnahme auf das Spielresultat.“ (FR 17.12.2005, S. 16)

4. Zur Funktion von Deonomastika im heutigen öffentlichen Sprachgebrauch

Ich hoffe, bis hierher gezeigt zu haben, welche Wortbildungselemente zur Bildung von Deonomastika gebraucht werden. Zudem habe ich dargestellt, dass es PN-Ableitungen im Deutschen zwar bereits seit dem Mittelalter gibt. Tendenzen der Demokratisierung und der Liberalisierung sind es aber, die insbesondere in jüngster Zeit sich auch auf den Umgang mit Sprache auswirken und die verstärkte Nutzung einer interessanten Wortbildungstechnik ermöglichen. Warum genau aber wird diese Technik genutzt, welchen „Gewinn“ hat der Sprecher davon? Welche pragmatischen Funktionen hat der Gebrauch der Deonomastika? Ich erkenne vor allem die drei Funktionen Ökonomie, Abwertung sowie Originalitäts- und Aufmerksamkeitsgewinn.

- (1) Mit Deonomastika kann in sprach-ökonomischer Weise ein komplexer Zusammenhang ausgedrückt werden. Mit *Haiderisierung der FDP*, vor der die Sprecherin warnt, kann sie einen Zusammenhang zum Ausdruck bringen, den sie ohne die PN-Ableitung umständlich umschreiben müsste als 'dass die FDP sich politisch so entwickelt, wie es unter dem Einfluss von Haider die FPÖ getan hat'. *Genschern* war eine Zeit lang verständlich als 'den politischen Partner wechseln, wie es die FDP unter Genscher 1982 getan hat'. *Riestern* ist eine bequeme Kurzform für ‚eine private Zusatzrente nach dem vom damaligen Minister Riester durchgesetzten Modell abschließen‘: „Wer zu früh riestert, riskiert eine magere Rendite“ (FR 29.12.2001, S. 9).
- (2) Mit Ableitungen von Personennamen können Verhaltensweisen, Denkrichtungen und politisch-gesellschaftliche Entwicklungen negativ charakterisiert werden.²⁵ Deonomastika haben fast immer einen pejorativen Beiklang und eignen sich zur Polemik. Beispielsweise trugen die großen Demonstrationen in Österreich gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ den Titel „Kundgebung gegen die Verhaiderung Österreichs“. Die Geschichtsdarstellung im ZDF kann mit den ad-hoc-Bildungen *Knoppisierung* und *Guidoknoppismus*²⁶ abgewertet werden. Oft nimmt der pejorative

²⁵ In der einschlägigen Forschungsliteratur wird die pejorative Funktion vor allem für nicht-abgeleitete PN als Appellativa wie *Minna*, *August*, *Heini*, *Fritz* oder *Tommy* hervorgehoben, vgl. Sornig 1975, S. 186 und Kalverkämper 1978, S. 353.

²⁶ „Die Szene aus den 70er Jahren steht am Anfang der fünfteiligen, an diesem Montag anlaufenden ARD-Serie über ‚Hitlers Eliten nach 1945‘. Ein ehrgeiziges Projekt des SWR, das sich bemüht, der allmählichen Knoppisierung des Nationalsozialismus im Gedächtnis des Fernseh-Zuschauers entgegenzutreten.“ (FR 15.7.2002, S. 13); „Er unterbricht wie gehabt ständig den Erzählfluss, um Zeitzeugen zu Wort kommen zu lassen, obwohl es häufig genügt hätte, den Gehalt der Aussage in den Off-Text einzubauen. Und, vielleicht das energierendste

Charakter allerdings mit der Gebrauchshäufigkeit und der zeitlichen Entfernung von den Namensträgern ab. Dies ist z.B. bei *Thatcherismus* und *Genscherismus* der Fall. Aber auch Verben wie *genschern* oder *schrödern* enthalten evaluativ negative Bedeutungskomponenten durch ihren Bezug auf negativ gewertete typische Verhaltensweisen der Namengeber. Allerdings haben viele ad-hoc-Bildungen zusätzlich einen ironischen Beigeschmack. *Schröderismus* oder *Kohlismus* z.B. lassen gerade mitschwingen, dass die entsprechenden Politiker nicht ernsthaft für die Bezeichnung einer weltanschaulichen Richtung geeignet sind.

- (3) Mit deonomastischen ad-hoc-Prägungen kann ein Sprecherschreiber seine Originalität, seinen Humor und seine sprachliche Kreativität unter Beweis stellen. Als anschauliches Beispiel dafür zitiere ich aus einem WELT-Kommentar zum 70. Geburtstag Heiner Geißlers: Er habe sich wieder einmal den Unmut der Parteifreunde zugezogen: „Grund hierfür ist [...], wie er sich in den Wochen danach [nach Aufdeckung der schwarzen CDU-Kassen] aufgeführt hat. Er maischbergerte, illnerte, esserte und christiansente durch die Talkshows der Republik, gerierte sich als letzter Anti-Kohlianer und bellte alle an [...]“ (3.3.2000). Hier wird also das aktuell bei der Leserschaft vorausgesetzte Weltwissen über die Namensträger zu neuen, originellen PN-Ableitungen genutzt. Der stilistische Mehrwert solcher ad-hoc-Bildungen verschafft dem Wortbildner Aufmerksamkeit und die Zuschreibung von Originalität als Gewinne seiner „Bemühungen“. Die Fähigkeit zur Bildung solcher origineller Ableitungen ist ein Teil des „symbolischen Kapitals“, das der einzelne auf dem öffentlichen Markt gewinnbringend einsetzen kann. Und die Aufmerksamkeit auf eigene Statements und Texte zu lenken – zur Steigerung der Auflagen oder der politischen Werbewirkung – ist im öffentlichen Raum wesentlich, „weil Aufmerksamkeit in unserer Gesellschaft der Informationsüberflutung eine in hohem Maße knappe Ressource ist“ (Kuhn 1991, S. 101). Die Verwendung von Deonomastika wie *schrödern* oder *Verstoiberung* kann dazu ein Mittel sein.²⁷ Nicht von ungefähr sind daher solche Wortbildungen auch oft in Zeitungsüberschriften zu finden.

Stilmittel des ‚Guidoknoppismus‘: Er kann nicht von aufdringlicher musikalischer Untermauerung lassen, wo Fakten für sich sprechen.“ (FR 25.3.2003, S. 13)

²⁷ Ein Beleg dafür kann auch sein, dass im Niedersachsen-Wahlkampf Anfang 1998 eine Anzeige geschaltet wurde, die außer Schröders Konterfei nur das Verbum *schrödern* als sprachliches Aufmerksamkeitssignal enthielt (vgl. DIE WELT 20.1.1998).

5. Folgerungen für Wortbildungs- und EN-Theorie

Die zuletzt erläuterten Funktionen sollten noch einmal verdeutlicht haben, dass die Beschäftigung mit den Deonomastika die Aufmerksamkeit lenken kann auf eine von mehreren sprachlichen Kreativtechniken, mit der in der Öffentlichkeit vor allem Journalisten und Politiker, im Privatgebrauch aber auch jeder einzelne spezifische kommunikative Ziele verfolgen kann. Zum Abschluss möchte ich zwei weitere Erträge der Beschäftigung mit Deonomastika herausstellen:

- (1) Der erste betrifft die Wortbildungstheorie: Gebrauch und Verständnis gerade der ad-hoc gebildeten Deonomastika zeigen in besonders deutlicher Weise, dass Wortbildner und Rezipient in der Kommunikation über ein gemeinsames Wissen verfügen müssen. Ein den Kommunikationsbeteiligten gemeinsames Weltwissen ist für jegliche Verständigung wichtig. Für das Verständnis neuer oder wenig frequenter Wörter ist es aber besonders zu betonen. Das Weltwissen kommt nicht etwa rudimentär zum notwendigen semantischen und grammatischen Wissen hinzu, sondern es ist zentral für Bildung und Verständnis der Deonomastika.²⁸ Das notwendige Weltwissen besteht im vorliegenden Fall vor allem aus dem Wissen über aktuelle politische oder kulturelle Sachverhaltszusammenhänge, aus einem „alltagskulturellen“ Wissen, oder – in der Rückschau – aus historischem Wissen.²⁹ Die in Grammatiken oder Wortbildungslehrwerken formulierten Bedeutungsangaben für Muster der Wortbildung vermögen nicht alle Bedeutungsmöglichkeiten zu erfassen, die damit aktuell realisiert werden können. Vielmehr liefern sie höchstens die Grundlage, auf der sprachliche Techniken wie die Bildung von Deonomastika ihren pragmatisch-stilistischen Mehrwert entfalten können. Vor allem aber brauchen die Kommunikationsbeteiligten gemeinsames Wissen - in unserem Fall über den Namensträger und über dessen charakteristische, typische oder aktuell relevante Eigen-

²⁸ Da in öffentlichen Texten ein solches gemeinsames Weltwissen aber oft nicht in ausreichendem Maße vorauszusetzen ist, sichern die Sprecherschreiber das Verständnis auch textuell ab, indem etwa im vorausgehenden Text über die entsprechenden Personen gehandelt wird, deren für die PN-Ableitung wesentlichen Eigenschaften bereits zur Sprache kommen, oder – in seltenen Fällen – explizit das neue oder ungewöhnliche Wort erklärt wird.

²⁹ Kalverkämper (1978, S. 358) hebt mit Weinrich hervor, das Wissen, das nicht-abgeleitete EN als Gattungsbezeichnungen „verfügbar“ mache, speise sich aus der Belesenheit in der europäischen Literatur. Beim alltäglichen Gebrauch von Deonomastika spielt dieses Wissen aber kaum eine Rolle, nur in einigen Bereichen des Feuilletons sowie in belletristischen und geisteswissenschaftlichen Texten dürfte es von Bedeutung sein. Dagegen ist für die Verständigung im öffentlichen Sprachgebrauch das hier herausgestellte „alltagskulturelle“ Wissen zentral.

schaften oder Merkmale. Eine angemessene semantische Wortbildungslehre und -theorie hat also nicht nur die formalen Wortbildungsmöglichkeiten zu beschreiben, sondern sie muss die Rolle des gemeinsamen Wissens herausarbeiten. Auf dessen Basis kann allein das Prinzip der Verstehbarkeit erklären, welche neuen Wortbildungen kommunikativ erfolgreich sind: „Einziges und oberstes Prinzip der Wortbildung muß Verstehbarkeit sein: Alles, was sinnvoll ist, ist möglich. Verstehbarkeit heißt: Verstehbarkeit in der aktuellen Kommunikation, im Text und nicht in der Phantasie des Linguisten oder Sprachkritikers.“ (Heringer 1984, S. 51) Gerade bei den nicht-lexikalisierten Deonomastika wird die Verstehbarkeit vom Grad des aktuellen Laufwissens und des historischen Wissens der Kommunikationsbeteiligten bestimmt. Ohne dieses Wissen wird weder klar, was gemeint ist, wenn einer Partei *Thatcherismus* vorgeworfen wird, noch, was die Grüne Kerstin Müller meint, wenn sie die Entwicklung der CDU als *Stoiberisierung* angreift (vgl. FR 10.4.2000, S. 3), oder was die *Klinsmannisierung* des „ökonomischen Spielbetriebs“ (FR 7.1.2006) sein könnte.

- (2) Den zweiten Ertrag aus der Beschäftigung mit den Deonomastika sehe ich bezüglich der EN-Theorie. Die gerade genannte Notwendigkeit, etwas über den Namensträger zu wissen, führt zu der jahrhundertealten Diskussion um die Bedeutung der Eigennamen.³⁰ Ohne diese hier auch nur ansatzweise darstellen zu können, lässt sich sagen, dass für den Gebrauch der PN-Ableitungen zwei Aspekte aus dieser Debatte relevant sind: Zum einen setzen Gebrauch und Verständnis von EN und von Deonomastika voraus, dass es einen Referenzfixierungsakt, einen Taufakt gegeben hat, der festlegt, *wer* mit dem Namen bezeichnet werden soll. Über eine kommunikationshistorische Wissenskette vermittelt, ist den Kommunikationsbeteiligten bekannt, *wer* so-und-so genannt wird, *auf wen* mit dem EN referiert werden kann.³¹ Die Beschäftigung mit Deonomastika zeigt aber, dass dieses Wissen bei vielen Verwendungen von EN – hier als Ableitungsbasis von Appellativen – nicht ausreicht. Denn sie gehören zu den charakterisierenden Verwendungen von EN, bei denen „eine jeweils gebrauchsspezifisch eingegrenzte Menge von Eigenschaften/Merkmalen“ (Wimmer 2001, S. 275) des Namensträ-

³⁰ Einen Überblick liefert der Sammelband von Wolf 1993.

³¹ Es handelt sich hier offensichtlich um eine Rezeption von Kripkes Konzept der Referenzfixierung (Kripke 1981), das in der germanistischen Linguistik insbesondere von Rainer Wimmer (1973, S. 90ff.; 1979, S. 117ff.; 2001, S. 271) als zentrales Element einer linguistisch angemessenen Theorie der EN-Bedeutung – einer Theorie also, die die Gebrauchsregeln der EN als ihre Bedeutung zu beschreiben bemüht ist – in den Mittelpunkt gestellt wird.

gers ins Spiel kommt.³² Sie gilt es für die Kommunikationsbeteiligten zu erfassen. Bei charakterisierenden Gebäuchen von EN spielt also die so genannte Bündel-Theorie der Bedeutung von EN eine Rolle.³³ Danach besteht die Bedeutung von EN weder aus allen dem Namensträger zukommenden Eigenschaften noch aus einer wesentlichen Eigenschaft, sondern aus einem Bündel von Merkmalen/Eigenschaften. Von diesen werden im Gebrauch jeweils unterschiedliche Eigenschaften dominant gesetzt. Sie machen jeweils die aktuelle Bedeutung des EN bzw. des vom EN abgeleiteten Wortes aus. Deonomastika bestätigen demnach die These, dass sich die Bedeutung der Eigennamen zusammensetzt aus dem „übliche[n] Bezugsobjekt, de[m] Namensträger, und de[m] konventionalisierte[n] Teil der Vorstellungen über den Namensträger“ (Burkhardt 1993, S. 359). Die letzteren können aber im Laufe der Zeit oder bei verschiedenen Gruppen der Sprachgemeinschaft unterschiedlich sein, und in der aktuellen Bedeutung können unterschiedliche fokussiert werden.

Am deutlichsten ließ sich dies in den Jahren der Schröder-Kanzlerschaft – vielleicht nicht ganz zufällig – bei den verschiedenen Ableitungen mit seinem Namen zeigen. Mit diesen Wörtern wird nicht jeweils eine wesentliche Eigenschaft des Namensträgers verbunden, sondern aus einem Bündel von Eigenschaften werden jeweils unterschiedliche hervorgehoben bzw. relevant gesetzt: Zunächst war es – noch zu seiner Zeit als Ministerpräsident – eine harte Gangart gegenüber abzuschiebenden Asylbewerbern und jungen Kriminellen, die die TAZ zur Schlagzeile „Gemeinsames Schrödern und Stoibern im Bundesrat“ (TAZ 6.9.1997, vgl. auch TAZ 22.7.1997: „verschröderete Kriminalitätsdebatte“) reizte. Später ist es die Industriefreundlichkeit auf Kosten von Umweltbelangen, die als Merkmal für Warnungen vor einer *Schröderisierung* der Grünen genutzt wird (FR 14.8.1999). Und reine Machtorientierung und die Vermarktungsfähigkeit des Bundeskanzlers lassen linke Grüne die *Verschröderung* der Sozialdemokratie befürchten (FR 18.9.1999) und *schrödern* als die „Gabe“ erscheinen, „Negatives in hübsche Worte verpackt als Geschenk zu präsentieren“ (RP 15.1.2000). Nach der Bundestagswahl 2005 könnte mit seinem Namen auf unflätiges Verhalten im Fernsehinterview oder auf die problematische Anheuerung von Spitzenpolitikern bei Wirtschaftsunternehmen referiert werden. Dass zudem auch der Namengebungsakt und dessen kommunikative Vermittlung durch die Zeit für die Bedeutung einer PN-Ableitung wesentlich ist, zeigt zuletzt der folgende Beleg: „Die Schröderisierung in diesem Lande ist schon ziem-

³² Zur angemessenen Beschreibung der EN-Bedeutung, so betont Wimmer, ist die Unterscheidung von drei Verwendungsweisen von EN notwendig: Die nicht-referentielle (*Gibt es hier einen Peter Müller?*), die bestimmt-referentielle (*Frau Simonis leitet die Tagung*) und die charakterisierende Verwendung.

³³ Vgl. dazu Searle 1969 und Wittgensteins §79 der Philosophischen Untersuchungen.

lich weit fortgeschritten. Nein, nicht der Bundeskanzler ist gemeint, sondern Comedystar Atze Schröder“ (Berliner Morgenpost 13.4.2000).

6. Schlussbemerkung

Damit hoffe ich, einen brauchbaren Überblick über eine in den letzten Jahren immer häufiger im öffentlichen Sprachgebrauch genutzte sprachliche Kreativitätstechnik gegeben zu haben. Darüber hinaus scheinen mir die Folgerungen für die Wortbildungs- und die EN-Theorie wichtig zu sein. Nicht zuletzt aber sind Deonomastika ein Beispiel dafür, welche Rolle alltagskulturelles und historisches Wissen in der Kommunikation spielt.

Literatur

- Abdefettah, Ahcène 1989: Die Rezeption der Französischen Revolution durch den deutschen öffentlichen Sprachgebrauch. Untersucht an ausgewählten historisch-politischen Zeitschriften (1789-1802). Heidelberg.
- Balle, Hermann 1963: Die propagandistische Auseinandersetzung des Nationalsozialismus mit der Weimarer Republik und ihre Bedeutung für den Aufstieg des Nationalsozialismus. Erlangen.
- Bruderer, Herbert 1976: Von Personennamen abgeleitete Verben. In: FOLIA LINGUISTICA IX, 1-4, S. 349-365.
- Burkhardt, Armin 1993: Über die seltsame Notwendigkeit von Freges „Sinn“-Begriff für Kripkes Theorie der Eigennamen. In: Ursula Wolf (Hg.): Eigennamen. Frankfurt a.M., S. 337-366.
- Carstensen, Broder 1971: SPIEGEL-Wörter, SPIEGEL-Worte. Zur Sprache eines deutschen Nachrichtenmagazins. München.
- Donalies, Elke 2000: Wortbildungspflege. Folge 1: Gut gefringst ist halb gewonnen. In: Sprachreport 16, H. 2, S. 23-25.
- Erben, Johannes 1993: Einführung in die deutsche Wortbildungslehre. 3., Neubearb. Aufl. Berlin.
- Fleischer, Wolfgang 1992: Deonymische Derivation. In: ders.: Name und Text. Ausgewählte Studien zur Onomastik und Stilistik. Zum 70. Geburtstag hgg. und eingel. von Irmhild Barz, Ulla Fix und Marianne Schröder. Tübingen, S. 58-66.
- Fleischer, Wolfgang/Irmhild Barz 1995: Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. 2., durchges. u. erg. Aufl. Tübingen.
- Földes, Csaba 1995: Namensspiele, Spiele mit Namen. In: Ernst Eichler u.a. (Hg.): Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik. 1. Teilband. Berlin/New York 1995, S. 586-593.
- Gier, Albert 1985: Die bürgerliche Individualität im Spiegel der Sprache. Zu den Ableitungen von Personennamen im Französischen des 19. Jahrhunderts. In: ROMANISTISCHES JAHRBUCH 36, S.68-86.

- Groh, Dieter 1972: Cäsarismus. Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart, S. 726-771.
- Guilhaumou, Jacques 1989: *Sprache und Politik in der Französischen Revolution. Vom Ereignis zur Sprache des Volkes*. Frankfurt a.M.
- Heringer, Hans Jürgen 1984: Gebt endlich die Wortbildung frei! In: *SPRACHE UND LITERATUR IN WISSENSCHAFT UND UNTERRICHT* 15, S. 43-53.
- Kalverkämper, Hartwig 1978: *Textlinguistik der Eigennamen*. Stuttgart.
- Köster, Rudolf 2003: *Eigennamen im deutschen Wortschatz. Ein Lexikon*. Berlin/New York.
- Kripke, Saul A. 1981: *Name und Notwendigkeit*. Frankfurt a.M.
- Kuhn, Fritz 1991: *Begriffe besetzen*. Anmerkungen zu einer Metapher aus der Welt der Machbarkeit. In: Frank Liedtke/Martin Wengeler/Karin Böke (Hg.): *Begriffe besetzen. Strategien des Sprachgebrauchs in der Politik*. Opladen, S. 90-110.
- Polenz, Peter von 1991: *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. I. Einführung, Grundbegriffe, Deutsch in der frühbürgerlichen Zeit. Berlin/New York.
- Polenz, Peter von 1994: *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. II. 17. und 18. Jahrhundert. Berlin/New York.
- Reichardt, Rolf 1982: *Zur Geschichte politisch-sozialer Begriffe in Frankreich zwischen Absolutismus und Restauration. Vorstellung eines Forschungsvorhabens*. In: *ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND LINGUISTIK* 47, S. 49-74.
- Reichardt, Rolf/Brigitte Schlieben-Lange 1989: *Die Französische Revolution als Revolution der Kommunikation und der Sprache*. In: Jacques Guilhaumou: *Sprache und Politik in der Französischen Revolution. Vom Ereignis zur Sprache des Volkes*. Frankfurt a.M., S. 9-19.
- Schweickard, Wolfgang 1992: „Deonomastik“. Ableitungen auf der Basis von Eigennamen im Französischen. Tübingen.
- Schweickard, Wolfgang 1995: *Morphologie der Namen: Ableitungen auf der Basis von Eigennamen*. In: Ernst Eichler u.a. (Hg.): *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*. 1. Teilband. Berlin/New York, S. 431-435.
- Searle, John R. 1969: *Eigennamen*. In: Eike von Savigny (Hg.): *Philosophie und normale Sprache*. München, S. 180-190.
- Seibicke, Wilfried 1982: *Die Personennamen im Deutschen*. Berlin/New York.
- Sornig, Karl 1975: *Jack and Jill reconsidered. Zur Verwendung von Eigennamen (EN) in der Funktion von Gattungsnamen (GN)*. In: *GRAZER LINGUISTISCHE STUDIEN* 2, S. 146-191.
- Strauß, Gerhard/Ulrike Haß/Gisela Harras 1989: *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist*. Berlin/New York.
- Walther, Rudolf 1982: *Marxismus*. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 3. Stuttgart, S. 937-976.

- Wellmann, Hans 1969: Zur Problematik einer wissenschaftlichen Sprachpflege: Die „Ismen“. In: Ulrich Engel/Paul Grebe (Hg.): Neue Beiträge zur deutschen Grammatik. Hugo Moser zum 60. Geburtstag gewidmet. Mannheim/Wien/Zürich, S. 113-128.
- Wimmer Rainer 1973: Der Eigenname im Deutschen. Tübingen.
- Wimmer, Rainer 1979: Referenzsemantik. Untersuchungen zur Festlegung von Bezeichnungsfunktionen sprachlicher Ausdrücke am Beispiel des Deutschen. Tübingen.
- Wimmer, Rainer 2001: Eigennamensemantik auf der Basis des Alltagssprachgebrauchs. In: Andrea Lehr u.a. (Hg.): Sprache im Alltag. Beiträge zu neuen Perspektiven in der Linguistik. H. E. Wiegand zum 65. Geburtstag. Berlin/ New York, S. 265-278.
- Wolf, Ursula (Hg.) 1993: Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse. Frankfurt a.M.
-

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Yvonne Joeres (Gießen)

Die Namen des Don Quijote

Zur Namensproblematik in Cervantes' Roman und anderen literarischen Texten

„So manche Tiere haben Namen,
nicht wissend, wie sie dazu kamen.
Da hat's das Nashorn gut, es weiß,
daß ganz zu Recht es Nashorn heiß.“¹

Das tierische Problem, das Eugen Roth hier in seinem Gedicht zur Sprache bringt, berührt Grundfragen der Onomastik. Es ist ein Problem, das auch die Literaturwissenschaft beschäftigt. Namen stehen niemals ohne Grund. Namen haben nahezu immer eine Funktion.

Wer kennt nicht das Märchen vom Rumpelstilzchen, in welchem die Königin ihr Kind nur retten kann, indem sie den Namen des sonderbaren Männchens nennt, in dessen Schuld sie steht?

„Über ein Jahr brachte sie ein schönes Kind zur Welt, und dachte gar nicht mehr an das Männchen, da trat es in ihre Kammer und sprach: »Nun gib mir, was du versprochen hast«. Die Königin erschrak, und bot dem Männchen alle Reichtümer des Königreichs an, wenn es ihr das Kind lassen wollte, aber das Männchen sprach: »Nein, etwas Lebendes ist mir lieber als alle Schätze der Welt«. Da fing die Königin so an zu jammern und zu weinen, daß das Männchen Mitleiden mit ihr hatte, und sprach: »Drei Tage will ich dir Zeit lassen, wenn du bis dahin meinen Namen weißt, so sollst du dein Kind behalten.“²

Der Name ist hier Schlüssel zur Erlösung. Das dämonisch anmutende Herumtollen des Männchens ums Feuer und der furchterregend klingende Spruch:

„Heute back ich,
Morgen brau ich,

¹ Eugen Roth: Roths Tierleben für Jung und Alt. Mit einem Vorwort von K. Lorenz mit 110 Abbildungen aus dem alten Brehm. München 1973, S. 56 f.

² Jakob u. Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Hg. Heinz Rölleke. 3 Bde. Stuttgart 2001, Märchen Nr. 55.

Übermorgen hol ich der Königin ihr Kind;
 Ach, wie gut ist, daß niemand weiß,
 daß ich Rumpelstilzchen heiß!“³

passen ohne weiteres auf die in Wahnsinn und Selbstzerstörung endende Handlung des böartigen Kleinen, der sich vor Zorn darüber, dass die Königin seinen Namen doch noch erfahren hat, mit einem Fuß in den Boden rammt und anschließend selbst in zwei Stücke zerreißt.

Eigennamen sollen der Identifizierung und Individualisierung dienen. Sie stellen einen Oberbegriff über einen benannten Gegenstand, eine Institution oder eine Person dar. Doch der Name ist viel mehr, als eine bloße Zuordnungs- und Unterscheidungsfunktion. Das Wissen um den Namen des anderen, sei es nun Person oder Ding, verändert unsere Position und unser Verhalten gegenüber dem anderen nachhaltig. Namenwissen und auch Namengeben kann Macht verleihen, die so weit reicht, dass sie Menschen nicht nur untertan machen, sondern sogar vernichten kann, wie das Beispiel vom Rumpelstilzchen zeigt. Ein Name selbst ist somit nicht bloß ein leeres Wort, sondern er ist ein vielschichtiges Zeichen, das Wirklichkeit erzeugt.

Ingeborg Bachmann sprach Namen sogar ein „mysteriöses Leuchten“⁴ zu, das bewirke, literarische Figuren selbst in den Köpfen derjenigen Menschen vorhanden sein zu lassen, die die dazugehörigen Werke gar nicht gelesen haben. Was aber macht Namen so bedeutungsvoll, dass sie für sich selbst existieren können, dass man den Namen eines Menschen – real oder fiktiv – kennt, den Menschen oder dessen Geschichte selbst jedoch nicht? Gibt der Name Aufschluss über den Charakter einer Person? Weiter gefragt: prägt ein Name den Menschen, dem er gehört, d.h. passt sich ein Mensch dem Namen an, den er bei seiner Geburt bekommt? Mehr noch: kann ein später angenommener Name (sei dies nun durch eigenen Wunsch oder durch andere bewirkt) eine Person oder auch nur das Ansehen einer Person innerhalb ihres kulturellen und gesellschaftlichen Umfelds verändern? Ist der Name also ausschlaggebend für die Entwicklung der Persönlichkeit?

Ganz abwegig scheint dies nicht zu sein, wenn man sich gewisse Namenskuriositäten anschaut. Es ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dass Kinder mit den Namen Frodo, Luna oder Fürchtegott heutzutage ganz andere Probleme zu bewältigen haben, als es Thomas, Sabine oder Matthias haben. Ob Fürchtegott jedoch tatsächlich gottesfürchtig und Luna mondesgleich wird und Frodo behaarte Füße bekommt, bleibt nur zu vermuten und ist wohl eher anzuzweifeln; doch dass diese Namen das Leben ihrer Besitzer ein Stück weit beeinflussen, ist dagegen nicht unwahrscheinlich.

³ Ebd., S. 55.

⁴ Vgl. Ingeborg Bachmann: Der Umgang mit Namen. In: dies.: Werke. Band 4. Hg. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München 1978. S. 238.

Gerade auf fiktiver Ebene lässt sich beobachten, dass Autoren ihren Figuren oft Namen geben, die zu deren Charakter passen und somit für sich sprechend wirken. So lassen sich in der Literatur unzählige Beispiele für sprechende Namen finden, Raabes Jemima oder Süßkinds Grenouille seien hier nur stellvertretend genannt. In der Phantastischen Literatur ist es gar üblich, dass Figuren mehrere Namen besitzen oder, anders gesagt, ihre Namen wechseln, sobald sie die Grenze von einer Welt zur anderen überschreiten, so z.B. in Astrid Lindgrens Erzählung *Mio mein Mio*.

Auch in unserer realen Welt sind Namenswechsel durchaus keine Seltenheit. In Künstlerkreisen ist es sogar überraschend, wenn jemand bei seinem ursprünglichen bürgerlichen Namen bleibt. Und dies ist nicht erst in Zeiten von Madonna & Co. der Fall, wie unzählige Beispiele zeigen könnten: sie reichen von der Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenbergs Wahl des suggestiven Pseudonyms Novalis über das Zulegen des Beinamens Amadeus bei Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (dem sein A. nach dem Tode dennoch wieder gegen das ursprüngliche W. ausgetauscht wurde, da der selbst erwählte Beiname amtlich nicht zulässig war) bis zu latinisierten Namensformen etwa bei Gryphius, der mit bürgerlichem Namen Andreas Greif hieß, oder bei Nicolaus Cusanus, dessen ursprünglicher Name Nikolaus von Kues lautete. Von den Namensgebungen und Namensänderungen in der Bibel ganz zu schweigen, wo etwa aus Sarai Sara oder aus Simon Petrus wird. Doch ist demnach der tatsächliche Name eines Menschen unwichtig? Ist es wichtiger, welchen Namen man sich im jeweiligen kulturellen Kontext zulegt, und sagt der bei der Geburt gegebene Name weniger über die soziokulturelle Dimension aus als ein später angenommener?

Für Miguel de Cervantes' *Don Quijote* scheint diese Annahme formgebend zu sein: denn den Namen ‚Don Quijote‘ kennt heute fast jeder, den ursprünglichen Namen dieser fiktiven Figur dagegen, der im Roman in verschiedenen Versionen angegeben wird, weiß nicht einmal mehr der Erzähler selbst zweifelsfrei zu nennen.⁵ Er versucht daher die eigene, diesbezüglich unvollständige Erinnerung des Eigennamens durch den Hinweis auf die nicht minder unsichere Meinung anderer Autoren zu stützen und weist dabei zusätzlich auf die Ähnlichkeit des eventuell korrekten Namens mit dem von seinem Protagonisten erfundenen, selbst gegebenen Namen hin. Aber „esto importa poco a nuestro cuento“⁶, fügt er gleich hinzu und nimmt der offen bleibenden Antwort auf die Frage nach dem tatsächlichen Namen augenscheinlich ihre Brisanz.

⁵ Vgl. Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición revisada y actualizada. Barcelona: Editorial Planeta 2002. Buch I, Kapitel 1. Im Folgenden abgekürzt als DQ I bzw. II und jeweiliger Kapitelangabe.

⁶ DQ I, 1. („dies ist von geringer Bedeutung für unsere Geschichte [...]“ Übersetzungen zum *Don Quijote* zit. aus: Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. In der Übertragung von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann. 17. Auflage. München 2006.)

Onomastische Überlegungen und Forschungen gibt es inzwischen zu nahezu allen weltliterarisch bedeutsamen Texten, so auch zum *Don Quijote*, der laut Umfrage des Nobel-Instituts im Jahre 2004 immerhin der wichtigste Roman aller Zeiten sein soll. Interessant beim *Don Quijote* ist hierbei, dass eine vielschichtige Überlegung angestellt werden muss: allein bezüglich des Namens der Hauptfigur sind zum einen die Motivationen zu betrachten, die der Autor bei der Namensgebung seiner Figur hatte, und welche Rezipientenbeeinflussung ihm somit durch die Wahl des Namens ‚Don Quijote‘ vorschwebte. Zum andern ist aber auch die Motivation zu analysieren, die der Erzähler seiner Figur, welche er ja diesen und andere Namen ersinnen lässt, unterstellen möchte. Des Weiteren muss auch der ursprüngliche innerfiktive Name der Hauptfigur Beachtung finden und dabei besonders die Tatsache, dass der Erzähler sich dazu entschieden hat, diesen Namen bis zum Ende des Romans in der Schwebe zu lassen und in verschiedenen Variationen anzubieten. Hinzu kommen noch zusätzliche Beinamen, die der Ritter im Laufe des Romans annimmt.

Cervantes treibt auf mehreren Ebenen sein Spiel mit Vieldeutigkeiten, mit Fiktion und realem Geschehen. Die Verwirrung des Lesers, was nun innerfiktive Wirklichkeit und wer reale historische Person oder fiktiver Charakter ist, wird durch die intensiven Selbstreflexionen des Erzählers und durch die spielerische Verwendung metafiktionaler Elemente erhöht, so dass die Frage zunächst unentscheidbar erscheint.⁷ Doch schüttelt der Leser wohl aus einer Art Selbstschutz dieses Gefühl schnell von sich und verwirft die Verwirrung, die Borges als Angst des Lesers deutet, er könne eventuell selbst nur fiktiver Charakter sein.⁸ Zumindest so lange, bis er nicht wenigstens das Buch in die Hände bekommt, das seine eigene Lebensgeschichte beschreibt. Die Ebene der Namensgebung aber ist in diesem Verwirrspiel zweifelfrei eine der wichtigsten. Vom unsicher benannten Hidalgo über Don Quijote und Don Quijote de la Mancha zum Caballero de la triste figura und am Ende seines Lebens zu Alonso Quijano El Bueno: allein der Name des Ritters macht im Laufe des Romans eine auffallende Entwicklung durch, bevor er zu seinem Ursprung zurückkehrt. Daran wird deutlich, dass der Name im *Don Quijote* über die bloße Identifizierungsfunktion hinaus eine aufschlussreiche ästhetische Gestaltung impliziert. Und dies trifft nicht nur im Falle des Namens der Romanhauptfigur, sondern auch im Falle nahezu aller übrigen Namen im Roman zu. Doch welche Rolle spielen die Namen?

⁷ Zu Cervantes' Spiel mit den verschiedenen Wirklichkeitsebenen siehe ausführlicher: Yvonne Joeres: „Wie heißt Don Quijote wirklich? – Aspekte zur Namensproblematik im *Don Quijote*“. In: *Comparatio*. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Hg. Linda Simonis, Annette Simonis und Kirsten Dickhaut. Heft 2.1 (2010), S. 131–154.

⁸ Siehe hierzu: Jorge Luis Borges: *Obras Completas*. Bd. 2. Buenos Aires: Emecé 1989. S. 47.

Bei dem Versuch, die Funktion und Bedeutung der Namen in Cervantes' Roman zu entschlüsseln, darf man sich nicht allein auf die Personennamen beschränken. Der erste Name, mit dem sich Don Quijote, zu dieser Zeit noch der einfache, ältere Hidalgo, explizit beschäftigt, ist der Name, den er seinem Pferd geben möchte. Vier ganze Tage verbringt er damit, einen Namen für das Tier zu ersinnen, das man eher einen Klepper als ein Pferd nennen sollte:

„[...] y así, procuraba acomodársele de manera, que declarase quién había sido ante que fuese de caballero andante, y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mundando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobarse famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba; y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.“⁹

Von der Wortbildung aus betrachtet, steckt in ‚Rocinante‘, dem Namenskompositum des soeben zum Pferd eines Ritters aufgestiegenen Kleppers, zum einen das Wort ‚rocín‘, was soviel heißt wie ‚Gaul‘, ‚Klepper‘ oder ‚Mähre‘. Zum anderen findet man das Wort ‚antes‘ bzw. ‚ante‘, auf deutsch ‚vorher‘, ‚ehemals‘, ‚einstmals‘, bzw. ‚vor‘, ‚an erster Stelle‘. Zusammengesetzt bringt der Name also sowohl zum Ausdruck, dass das Tier *vorher* eine einfache Mähre gewesen ist, als auch, dass es – zumindest für seinen Herrn – nun *vor allen* anderen Pferden dieser Welt steht, „era antes de todos [...] los rocines del mundo“.

Der Name, von Cervantes gewählt, entbehrt sicherlich nicht eines gewissen Augenzwinkerns. Denn dass dieser Gaul, der „tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*“¹⁰, nun plötzlich das Ross aller Rosse sein soll, kann nicht ohne

⁹ DQ I, 1. („Und so bemühte er sich, ihm einen solchen zu verleihen, der deutlich anzeige, was der Gaul vorher gewesen, ehe er eines fahrenden Ritters war, und was er jetzo sei; denn es sei doch in Vernunft begründet, daß, wenn sein Herr einen andern Stand, auch das Roß einen andern Namen annehme und einen solchen erhalte, der ruhmvoll und hochtönend sei, wie es dem neuen Orden und Berufe zieme, zu dem er sich selbst bereits bekenne. Und so, nachdem er viele Namen sich ausgedacht, dann gestrichen und beseitigt, dann wieder in seinem Kopfe andre herbeigebracht, abermals verworfen und aufs neue in seiner Vorstellung und Phantasie zusammengestellt, kam er zuletzt darauf, ihn *Rosinante* zu heißen, ein nach seiner Meinung hoher und volltönender Name, bezeichnend für das, was er gewesen, als er noch ein Reitgaul nur war, bevor er zu der Bedeutung gekommen, die er jetzt besaß, nämlich allen Rossen der Welt als das Erste voranzugehen.“)

¹⁰ DQ I, 1. („[...] an den Hufen mehr Steingallen hatte als ein Groschen Pfennige und mehr Gebresten als das Pferd Gonellas, das *tantum pellis et ossa fuit* [...]“)

Ironie hingenommen werden. Seinen Don Quijote hingegen lässt Cervantes davon überzeugt sein, dass dies ein passender Name für ein Pferd sei, dessen Herr soeben in den Ritterstand eingetreten ist und dass dieser Name nun „alto, sonoro y significativo“¹¹ genug klinge. So ergeben sich zwei Bedeutungsebenen: die eine, die Cervantes vermitteln möchte mit dem durch seinen neuen Namen ironisch erhöhten Klepper. Und die andere, die für Don Quijote gilt: durch die Neubenennung seines Pferdes schafft er sich einen Teil seiner neuen Wirklichkeit. Von dem Moment an, in dem er dem Tier den Namen ‚Rocinante‘ gibt, ist das Tier, das *ante-rocín*, vorher ein Gaul war, für ihn auch ein *rocín-ante*, ein Pferd, das allen Pferden der Welt voransteht.

Auf interpretatorischer und ebenso auf sprachlicher Ebene nicht uninteressant ist auch die Tatsache, dass der Name ‚Rocinante‘ für das deutsche Ohr eher weiblich klingt. Vom reinen Sprachgefühl durch die Endung -ante beeinflusst glaubt der deutsche Leser, im Gegensatz zum spanischen, eine Stute als Schlachtgefährten Don Quijotes zu sehen. Diesbezüglich liegt nicht nur Drafi Deutscher falsch.¹² Denn das edle Ross des Ritters ist ein nicht mehr ganz so feuriger Hengst, so dass Cervantes letztendlich mit Don Quijote, seinem Rocinante, Sancho Panza und dessen Esel ein reines Männergespann durch das Land ziehen lässt.

Im Ganzen könnte man sagen, dass von allen im Buch Neubenannten Rocinante den größten Sprung auf der Namens-Karriereleiter vollzieht. An keiner Stelle wird erwähnt, ob das Pferd, bevor es zum Schlachtross des vermeintlichen Ritters Quijote wurde, überhaupt einen Namen besessen hat, oder ob es tatsächlich nicht einmal eines Namens wert erachtet wurde. Letzteres erscheint wahrscheinlich und macht diese Namensgebung umso bedeutsamer.

Doch wenn schon vor den Namen der Personen der Name eines Pferdes betrachtet wird, warum nicht noch einen Schritt weitergehen, bevor zur Bedeutung der Personennamen übergegangen wird? Fängt das Namens-Dilemma in Cervantes' Roman nicht schon viel früher an? Im Grunde wirft uns Cervantes direkt vom ersten Satz der Erzählung an mit einer nicht gemachten Ortsangabe mitten hinein in die Problematik der Benennung, so dass es unerlässlich ist, auch einen Blick auf die vorkommenden Toponyme zu werfen: „En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.“¹³

¹¹ DQ I, 1.

¹² Drafi Deutscher: Don Quichotte (1969): „... sein edles Schlachtross war die Rosinante ...“ <http://www.youtube.com/watch?v=SN3zN9jxNZg>

¹³ DQ I, 1. („An einem Orte in der Mancha, an dessen Namen ich mich nicht erinnern will, lebte vor nicht langer Zeit ein Junker, einer von jenen, die einen Speer im Lanzengestell, eine alte Tartsche, einen hageren Gaul und einen Windhund zum Jagen haben.“)

Das hier angesprochene Toponym „en un lugar“ fällt eben durch seine Nicht-Benennung ins Auge. Ganz direkt teilt der Erzähler mit, dass er sich an den Namen des Ortes, in dem er seinen Protagonisten leben lässt, nicht erinnern *will*. Dies impliziert, dass die Auswahl der erwähnten und auch der nicht erwähnten Namen, die im Folgenden auftauchen bzw. eben nicht auftauchen, durchaus nicht zufällig, sondern gezielt getroffen ist. Graciela C. Lamana de Lasa bezeichnet diesen Romananfang wohl daher auch als ein Alarmsignal von Cervantes an den Leser, alle im Roman auftauchenden Namen bewusst und aufmerksam wahrzunehmen.¹⁴ Als Konsequenz aus dem Anfang des Romans scheint jeder explizit erwähnte Name sorgsam vom Autor gewählt worden zu sein.

Susanne Lange erwähnt bezüglich der Nicht-Nennung des Ortsnamens in den Anmerkungen zu ihrer *Don Quijote*-Übersetzung aus dem Jahr 2008, dass die Doppeldeutigkeit des Ausdruckes jedoch ebenfalls die Lesart „der Name will mir nicht einfallen“, im Sinne von ‚ich kann mich einfach nicht erinnern‘, zuließe.¹⁵ Sie verweist aber gleichzeitig darauf, dass Cervantes sich im zweiten Teil des Romans bewusst darauf berufe, dass der Erzähler sich tatsächlich und mit eindeutigem Motiv nicht erinnern wolle:

„Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero.“¹⁶

Wie Lange betont, ist genau dieser Wettstreit, den der angebliche arabische Geschichtsschreiber Cide Hamete provozieren wollte, auch entbrannt. Zum vierhundertjährigen Jubiläum des *Don Quijote* teilte ein Forschungsteam der Universidad Complutense gar mit, den gesuchten Heimatort des Ritters endlich gefunden zu haben. Die Möglichkeit, dass Cervantes gar keinen konkreten Ort im Kopf gehabt haben könne, wurde dabei außer Acht gelassen.¹⁷ Dass Cervantes durch die Absichten seines Cide Hamete tatsächlich bezwecken wollte, seinem Don Quijote Unsterb-

¹⁴ Vgl. Graciela C. Lamana de Lasa: Enfoque estilístico de la nominación en el „Quijote“ de Cervantes. In: *Anales Cervantinos*. Tomo VXi. 1977. S. 140.

¹⁵ Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha I*. Hg. u. übersetzt von Susanne Lange. München 2008, S. 611 (im Folgenden werden die beiden Bände des Buches abgekürzt mit Lange I bzw. Lange II).

¹⁶ DQ II, 74. („Dieses Ende nahm der sinnreiche Junker von der Mancha, dessen Geburtsort Sidi Hamét nicht genau angeben wollte, um allen Städten und Dörfern der Mancha den Wettstreit darüber zu ermöglichen, welcher Ort ihn als seinen Sohn beanspruchen und unter die Seinigen zählen dürfe, so wie einst jene sieben Städte Griechenlands sich um Homer gestritten.“)

¹⁷ Vgl. Lange I, S. 611.

lichkeit zu verleihen, kann nur vermutet werden, erscheint aber nicht ganz abwegig.

Ein ganz ähnliches Phänomen ist beim Heimatort der Dulcinea zu beobachten. Zwar wird El Toboso im Roman genau gegenteilig explizit genannt und als ein Nachbarort des Heimatortes Don Quijotes beschrieben. Doch auch dies hat heute noch Auswirkungen auf den kleinen Ort in der Mancha: Toboso lebt heute von seinem damals erhaltenen literarischen Ruhm und hat sogar ein Museum für Dulcinea errichtet, in dem Haus, in welchem das angebliche Vorbild für die Figur der Dulcinea gelebt haben soll.¹⁸ Susanne Lange zufolge berichtet Walter Scott schon 1818, dass während der napoleonischen Kriege der Ort El Toboso von den französischen Truppen vor der Verwüstung, die auf der iberischen Halbinsel stattfand, verschont worden sei, da er die Heimat Dulcineas war.¹⁹

So wird bereits zu Beginn des Romans deutlich, dass die Namen und Benennungen im *Don Quijote* eine unverkennbare Relevanz besitzen, die entscheidende Konsequenzen mit sich zieht. Eine Erklärung dafür, warum Cervantes uns bei so vielen Namen in bewusster Unklarheit lässt, nennt Lasa. Sie betont, dass man bei Cervantes niemals einer endgültigen Namensgebung begegne: „Nunca nos presenta un hecho o un personaje como perfectamente delimitado. Siempre existe la posibilidad de una nueva interpretación.“²⁰ Dieses Phänomen nennt sie „la oscilación de los nombres“ und erklärt es als typisch für das cervantinische Werk: „La oscilación de los nombres y, por consiguiente, la oscilación de la realidad es una actitud eminentemente cervantina que se encuentra amplificada en numerosas ocasiones en el transcurso de la obra.“²¹

Den Begriff der ‚oscilación‘, den man vielleicht mit ‚Nicht-Festlegung‘ oder in diesem Zusammenhang mit ‚schillernder Namensbelegung‘ übersetzen könnte, stellt für Lasa eine Art Erweiterung in der Interpretation dar. Ein konkreter Name setzt Grenzen und reduziert seinen Besitzer auf eben diesen Namen. Durch die Nicht-Festlegung auf einen Namen gibt Cervantes dem Leser und sich selbst die Möglichkeit, die Figuren aus allen denkbaren Blickwinkeln und mit vielfältigen Charaktereigenschaften zu sehen: „La *polinomia* adquiere un valor positivo en Cervantes. El nombre circumscribe, limita. Cervantes, entonces, por medio de esta oscilación nos

¹⁸ <http://www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-casa-de-dulcinea-del-toboso/>

¹⁹ Vgl. Lange I, S. 618.

²⁰ Ebd., S. 150. („Niemals stellt er uns eine Gegebenheit oder eine Figur gleichsam vollkommen eingegrenzt dar. Immer gibt es die Möglichkeit einer neuen Interpretation.“)

²¹ Lasa: Enfoque, S. 142. („Die schillernde Namensbelegung und infolgedessen die schillernde Darstellung der Realität sind eine vornehmlich cervantinische Attitüde, die sich an zahlreichen Stellen über sein gesamtes Werk ausgedehnt finden lässt.“)

presenta al héro abierto a todas las posibilidades. “²² Lasa führt als Beleg hierfür eine Stelle aus dem *Don Quijote* selbst an. Don Quijote spricht mit dem zweifelnden Sancho Panza, der im Helm des Mambrino schlicht die Barbierschüssel sieht, die dieser ja eigentlich auch ist: „[...] eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa.“²³ Der Ritter besteht letztendlich nicht darauf, dass seine Wahrheit die einzig zulässige ist. Zwar ist seine Erklärung für die verschiedenen Wahrnehmungsarten, dass den fahrenden Rittern immer ein Schwarm von Zauberern folge, die „todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos“.²⁴ Doch gerade deshalb lässt er auch die Wahrheit seines Gegenübers gelten und macht dadurch deutlich, dass die Realität eine subjektive Wahrnehmung ist und jeder durchaus in ein und derselben Sache etwas anderes sehen und dennoch Recht haben kann. Allein durch die Benennung erhält hier ein Gegenstand eine andere kulturelle Funktion und Bedeutung und bleibt doch derselbe Gegenstand.

Hier zeigt sich, dass selbst die Bezeichnung von Gegenständen im *Don Quijote* nicht eindeutig ist und ebenfalls der ‚oscilación‘ unterliegt: denn was dem einen ein Helm ist, ist dem anderen eine Barbierschüssel und wieder einem anderen sonst irgendetwas. Für Lasa erlaubt diese ‚oscilación‘ überhaupt erst, zu einer zentralen Idee des Cervantes zu gelangen. Sie beschreibt, dass für Cervantes die Differenzierung vom Möglichen und Unmöglichen, vom Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen, also auch die Wahrnehmung der Realität insgesamt nichts Objektives ist, sondern von der Beziehung zwischen Objekt und Subjekt abhängt und daher eine vollkommen ideale und subjektive Einschätzung darstellt. So gebe uns Cervantes einerseits Details und Beschreibungen einer „realidad oscilante“²⁵, andererseits erkläre er sie gleichzeitig wieder für nichtig, indem er sagt, das alles sei aber vollkommen unwichtig für die folgende Erzählung, da diese ohnehin in keinem Punkte von der Wahrheit abweiche²⁶. Dadurch präsentiert Cervantes uns unmerklich und doch nicht übersehbar die unterschiedlichen Darstellungs- und Wahrnehmungsarten von Realität, ohne sich dabei auf eine davon festzulegen: „La oscilación de los nombres nos llama la atención además sobre la técnica cervantina que consiste en

²² Ebd., S. 140. („Die ‚Vielnamigkeit‘ nimmt bei Cervantes einen positiven Wert an. Der Name umschreibt, schränkt ein. Cervantes zeigt uns alsdann durch das Mittel dieser Oszillation den Held in all seinen Möglichkeiten.“)

²³ DQ I, 25. („Und so kommt es, daß, was dir wie eine Barbierschüssel aussieht, mir als der Helm Mambrins erscheint, und einem andern wird es wieder was andres scheinen.“)

²⁴ DQ I, 25. („die alles, was uns betrifft, verwechseln und vertauschen und nach ihrem Belieben umwandeln, je nachdem sie Lust haben, uns zu begünstigen oder uns zugrunde zu richten.“)

²⁵ Lasa: Enfoque, S. 141. („schillernde Realität“)

²⁶ Vgl. DQ I, 1.

*presentar las distintas versiones de la realidad sin decidirse por ninguna.*²⁷

So schillernd und uneindeutig im *Don Quijote* die Namensbelegung sowohl für Menschen, Tiere als auch Dinge aussehen mag, so ist es indes offensichtlich, dass sie gerade dadurch ein entscheidender Teil des Werkes ist. Allein die Anzahl der auftauchenden Eigennamen aller Ritterbücher, auf die bereits im ersten Kapitel verwiesen wird, könnte in einer ausführlichen Analyse ganze Bücher füllen. Im Folgenden soll der Fokus daher auf den Namen liegen, die Cervantes seinen Don Quijote ersinnen lässt und mit denen somit der Beginn der donquichottistischen Wirklichkeit gemacht wird.

Die Schöpfung dieser Namen findet am eindrucksvollsten in der zweiten Hälfte des ersten Kapitels statt, in dem beschrieben wird, wie der Hidalgo für sein Pferd, sich und seine Dame klangvolle Namen ersinnt. Die so entstandenen Namen werden konsequent durch das Buch hindurch beibehalten, so dass die ursprünglichen Namen der Personen keine weitere Relevanz mehr zu haben scheinen.²⁸

Es wird sogar der Eindruck vermittelt, dass der Erzähler diesen ursprünglichen Namen ganz gezielt jegliche Bedeutsamkeit für die Geschichte absprechen möchte, da er sich ihrer im Verlauf des Romans häufig nur mit Mühe und deutlichen Zweifeln an ihrer Korrektheit erinnern kann. So verfährt er dann auch, ganz ähnlich wie beim Namen des Heimatortes seines Helden, mit dem ursprünglichen Namen des Helden selbst:

„Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que desde caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.“²⁹

²⁷ Lasa: Enfoque, S. 141. („Die schillernde Namensbelegung lenkt unsere Aufmerksamkeit darüber hinaus auf die cervantinische Technik, die darin besteht, die unterschiedlichen Versionen von Realität darzustellen, ohne sich dabei auf eine bestimmte festzulegen.“)

²⁸ Doch auch die Namen anderer Figuren, wie etwa des Schildknappen Sancho Panza, sind sprechende Namen, untergraben also etwa J.S. Mills Theorie der Namen als „unmeaning marks“ und stehen dafür, dass Namen häufig bereits eine Anzahl von Attributen in sich vereinen, die die dazugehörige Person beschreiben. Vgl. dazu John Stuart Mill: *A System of Logic. Ratiocinative and Inductive. Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation.* Books. I–III. Toronto 1973.

²⁹ DQ I, 1. („Man behauptete, er haben den Zunamen Quijada oder Quesada geführt – denn hierin waltet einige Verschiedenheit in den Autoren, die über diesen Kasus schreiben –, wiewohl aus wahrscheinlichen Vermutungen sich annehmen läßt, daß er Quijano hieß. Aber dies ist von geringer Bedeutung für unsre Geschichte; genug, daß in deren Erzählung nicht um einen Punkt von der Wahrheit abgewichen wird.“)

Wie er nun tatsächlich hieß, der Hidalgo aus der Mancha, wird an keiner Stelle zweifelsfrei geklärt. Zwar findet man im Nachwort zur Übersetzung Langes den Hinweis, dass sich unter den Ahnen von Catalina de Salazar, Cervantes' Ehefrau, ein gewisser Alonso Quijada befunden haben soll, ein leidenschaftlicher Rezipient von Ritterromanen.³⁰ Er scheint Vorbildfunktion gehabt zu haben oder zumindest Inspiration gewesen zu sein, doch letztendlich hätte er jeden beliebigen anderen Namen haben können. Denn gegen Ende des zweiten Teils werden die zu Anfang angestellten Überlegungen oder Aufzählungen der möglichen Namen des Hidalgo von Cervantes vollkommen vernachlässigt. Sein Erzähler spricht dort ganz selbstverständlich ausschließlich vom Hidalgo Alonso Quijano El Bueno, als habe niemals ein Zweifel an diesem Namen bestanden. Die alternativen Überlegungen aus dem ersten Teil und auch der tatsächliche Name scheinen plötzlich unwichtig oder vergessen zu sein. Interessant ist dabei der Punkt, dass im spanischen Originaltext der Name ‚Alonso Quijano‘, wie der Hidalgo am Ende des zweiten Teils zweifelsfrei zu heißen scheint, in den Überlegungen des ersten Teils gar nicht vorkommt. Die Namen ‚Quijada‘, ‚Quesada‘ und ‚Quejana‘ fallen bereits im ersten Kapitel, nicht aber ‚Quijano‘. Noch wird ‚Quejana‘ als am wahrscheinlichsten gesetzt. Dies wird in nicht wenigen deutschen Übersetzungen allerdings fälschlicherweise anders übertragen, aus ‚Quejana‘ wird bereits im ersten Teil ‚Quijano‘ gemacht. Ganz unwichtig scheint dieses Detail jedoch nicht zu sein, beachtet man die Tatsache, dass der Bauer, ein Nachbar des Quijote, der ihn nach seiner ersten Ausfahrt geschunden am Wegesrand liegen sieht, ihn im Originaltext dann mit ‚Quijana‘ anspricht:

„Señor Quijana – que así debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante – ¿quién ha puesto a vuestra merced desta suerte?

[...] Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodríguez de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.“³¹

Somit werden im ersten Teil des spanischen Originals insgesamt vier verschiedene Namensvariationen genannt: ‚Quijada‘, ‚Quesada‘, ‚Quejana‘ und ‚Quijana‘. Die letztere Möglichkeit der Namensvorschläge lässt der Erzähler gar in wörtlicher Rede den Nachbarn des verwirrten Ritters sagen.

³⁰ Vgl. Lange II, S. 733.

³¹ DQ I, 5. („Herr Quijano – denn so mußte er wohl geheißten haben, als er noch seinen Verstand hatte und noch nicht vom friedlichen Junker zum fahrenden Ritter befördert war – , wer hat Euer Edlen solchermaßen zugerichtet? [...] Bedenke doch Euer Gnaden, Herr Junker, bei meiner armen Seele, daß ich weder Don Rodrigo von Narváez noch der Markgraf von Mantua bin, sondern Pedro Alonzo, Euer Ortsnachbar, und daß Euer Gnaden weder Baldovinos noch Abindarráez sind, sondern der ehrsame Junker Herr Quijano.“)

Welcher Grund ließe sich nun finden, dass Pedro Alonso, der Nachbar unseres Ritters, den tatsächlichen Namen seines eigenen Nachbarn nicht kennen sollte, welcher Grund ließe uns also daran zweifeln, dass dieser tatsächliche Name eben nicht ‚Quijana‘ gewesen sein soll? Es gibt hierfür kein plausibles Argument. Doch wieso wird dieser Name dann am Ende übergangen und ohne weitere Diskussion der Name ‚Quijano‘ gesetzt? Auch hierfür findet sich keine wirklich plausible Erklärung und vielleicht mag genau darin begründet liegen, weshalb so viele Übersetzer sich dieser Verwirrung entledigt haben, indem sie in ihrer Übertragung von Anfang an ‚Quijano‘ zum wahrscheinlichsten Namen erklärten, obwohl dieser im spanischen Original erst im letzten Kapitel des zweiten Teils erstmalig genannt wird. Eine der wenigen, die dies nicht tut und in ihren Anmerkungen auch darauf hinweist, ist Susanne Lange. Doch auch sie unterschlägt eine Namensvariation, nämlich ‚Quejana‘. Geht man also vom spanischen Original aus, gibt es für den ursprünglichen Namen des Hidalgo insgesamt fünf Vorschläge, wobei der fünfte erst im letzten Kapitel des zweiten Teils vorkommt, nämlich als der von seiner *locura* genesene Hidalgo auf dem Bett liegt und gesteht: „Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo so soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*.“³² Und nur einige Zeilen später erklärt er erneut: „Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno.“³³

Dennoch bleibt offen, ob sein Name nun tatsächlich, wie er es sagt, ‚Alonso Quijano‘ oder ob es doch ‚Quijana‘ ist, wie ihn sein Nachbar im ersten Teil angesprochen hat und wie auch seine Nichte mit Nachnamen zu heißen scheint, da der Sterbende selbst sie so nennt: Antonia Quijana, der er all sein Hab und Gut vermacht.³⁴ Daher ist auch die Aussage von Lasa diesbezüglich mit Einschränkung zu sehen: „Apenas conocemos su verdadero nombre cuando muere, es decir, cuando los múltiples caminos de la existencia quedan anulados. El ciclo está cerrado.“³⁵ Der Kreis scheint geschlossen, denn der Hidalgo ist dorthin zurückgekehrt, von wo aus er gestartet war. Und doch ist er nun um so viele Erfahrungen, Abenteuer und Gedanken reicher als vorher, dass er eben nicht mehr derselbe ist. Und ob wir tatsächlich nun seinen wahren Namen kennen und ob tatsächlich seine „múltiples caminos de la existencia“ abgebrochen zurückbleiben, scheint doch fraglich. Denn die Unsicherheit bezüglich des

³² DQ II, 74. („Wünscht mir Glück, meine lieben Herren, daß ich nicht mehr Don Quijote von der Mancha bin, sondern Alonso Quijano der Gute, wie ich um meines Lebenswandels willen genannt wurde.“)

³³ Ebd. („Ich war verrückt, und jetzt bin ich bei Verstand; ich war Don Quijote von der Mancha, und jetzt bin ich, wie gesagt, Alonso Quijano der Gute.“)

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Lasa: Enfoque, S. 140 f. („Kaum dass wir seinen wirklichen Namen erfahren, stirbt er, das heißt, die mannigfachen Wege seiner Existenz bleiben abgebrochen zurück. Der Kreis ist geschlossen.“)

Namens bleibt. Nur eines ist deutlich: am Ende stirbt nicht Don Quijote, sondern der Hidalgo Quijano, dessen Namen wir uns niemals ganz sicher sind:

„Yace aquí el Hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.“³⁶

Selbst der Erzähler scheint sich auf den Namen daher keineswegs verlassen zu wollen und bleibt dabei, ihn bis zum letzten Satz des Romans ‚Don Quijote‘ zu nennen.

Hier wird deutlich, weshalb der Name, der allgemein im Gedächtnis bleibt, nicht der ursprüngliche Name des Heraldos, sondern allein ‚Don Quijote de la Mancha‘ ist. Wie sollte sich der Leser an einen Namen erinnern, an den sich nicht einmal der Erzähler des Romans zuverlässig erinnert? ‚Don Quijote‘ ist der Name, den uns der Autor vermitteln möchte. ‚Don Quijote‘ ist der, der weiterlebt, auch wenn der Roman schon zu Ende gelesen wurde. So sollten auch die redlichen Versuche mancher Übersetzer (geleitet davon, dass ‚Quijada‘ das spanische Wort für ‚Kinnlade‘ ist und ‚Quesada‘ eine Art Käsegebäck bezeichnet³⁷) nicht für unverzichtbar gehalten werden. Das Augenmerk muss eindeutig auf dem Namen des Ritters liegen, den er sich selber gibt, denn dieser scheint für Charakter und Entwicklung der Figur relevanter zu sein als irgendetwas anderes.

Doch wie entsteht dieser Name?

Nachdem der Hidalgo seinen Klepper in das edle Schlachtross ‚Rocinante‘ umbenannt hat, wendet er sich der eigenen Person zu:

„Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. Pero, acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse *don Quijote de la Mancha*, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della.“³⁸

³⁶ Ebd. („Hier ruht der vielkühne Junker, / Der ein Held von hohem Streben, / Dessen Ruhm zur Sonne fliegt; / Und der Tod selbst hat sein Leben / Nicht durch seinen Tod besiegt.“)

³⁷ Vgl. Lange I, S. 613; vgl. Anmerkungen zur Übertragung von Ludwig Braunfels: Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2006, S. 1128.

³⁸ DQ I, 1. („Nachdem er seinem Gaul einen Namen, und zwar so sehr zu seiner Zufriedenheit, gegeben, wollte er sich auch selbst einen beilegen, und mit die-

Überlegungen zur Entstehung dieses Namens gibt es viele. Der Name ‚Quijote‘ kann einerseits in Anlehnung an den ursprünglichen Namen des Hidalgo – sei er nun ‚Quijada‘, ‚Quesada‘, ‚Quejana‘, ‚Quijana‘ oder ‚Quijano‘ – entstanden sein. Dieser Aspekt erscheint schon deshalb nahe liegend, als dass bereits der Name des Rocinante gleichzeitig die ehemalige Existenz des ‚rocín‘ und auch die neue des ‚Rosses vor allen Rossen‘ beinhaltet. Es wäre daher nicht verwunderlich, wenn der selbsternannte Ritter auch sein vorheriges Dasein nicht ganz unterschlagen und sozusagen in seinem neuen Namen weiterleben lassen wollte. Zudem verweist die überwiegende Mehrheit der Interpretationen und Übersetzungen des Wortes ‚quijote‘ auf die Bezeichnung für die Beinschiene einer Ritterrüstung.³⁹ Dies würde die Annahme unterstützen, dass der ersonnene Rittername das frühere und zukünftige Leben seines Besitzers in sich vereint: den Namen des Hidalgo und ein Stück der Rüstung des frisch geborenen Ritters. Zumal in der Endung -ote zusätzlich bekannte Ritternamen anklingen, so etwa die spanische Form für Lancelot, Lanzarote del Lago, den wohl berühmtesten Ritter der Tafelrunde. Andererseits verweist Montero, sich auf Clemencín berufend, darauf, dass die Endung -ote „en castellano se aplica ordinariamente a cosas ridículas y despreciables como *librote*, *monigote*, *mazacote*.“⁴⁰ Dadurch macht Cervantes zumindest dem spanischsprachigen Leser des Romans ein weiteres Merkmal seines Ritters direkt ersichtlich: eine gewisse Lächerlichkeit, die alle diejenigen erkennen, die dem unechten Ritter auf seinem todernten Kreuzzug begegnen und sich sicher sind, einen Verrückten vor sich zu haben. Um es nicht ganz so drastisch auszudrücken, könnte man auch sagen, dass Cervantes hier bereits den Witz beschreibt, den der Roman vermitteln möchte und den etwa der junge Heinrich Heine nach eigener Aussage beim ersten Lesen des Romans nicht erkannt hat:

„Ich aber setzte mich auf eine alte mosige Steinbank in der sogenannten Seufzerallee unfern des Wasserfalls, und ergötzte mein kleines Herz an den

sem Gedanken verbrachte er wieder volle acht Tage; und zuletzt verfiel er darauf, sich *Don Quijote* zu nennen; woher denn, wie schon gesagt, die Verfasser dieser so wahren Geschichte Anlaß zu der Behauptung nahmen, er müsse ohne Zweifel Quijada heißen haben und nicht Quesada, wie andre gewollt haben. Jedoch da er sich erinnerte, daß der tapfere Amadís sich nicht einfach damit begnügt hatte, ganz trocken Amadís zu heißen, sondern den Namen seines Königreichs und Vaterlands beifügte, um es berühmt zu machen, und sich Amadís von Gallien nannte, wollte er ebenso als ein guter Ritter seinem Namen den seiner Heimat beifügen und sich *Don Quijote von der Mancha* nennen; damit bezeichnete er nach seiner Meinung sein Geschlecht und Heimatland ganz lebenstreu und ehrte es hoch, indem er den Zunamen von ihm entlehnte.“)

³⁹ Vgl. etwa Lange I, S. 616.

⁴⁰ Lazaro Montero: *Dulcinea*. In: *Anales Cervantinos*. Tomo IX 1961/62, S. 230. („im Spanischen im Allgemeinen lächerliche und gering geschätzte Dinge wie Schmierwerk, Witzfigur, Nervensäge bezeichnet.“)

großen Abentheuern des kühnen Ritters. In meiner kindischen Ehrlichkeit nahm ich alles für baaren Ernst; so lächerlich auch dem armen Helden von dem Gesckicke mitgespielt wurde, so meinte ich doch, das müsse so seyn, das gehöre nun mahl zum Heldenthum, das Ausgelachtwerden eben so gut wie die Wunden des Leibes, und jenes verdroß mich eben so sehr, wie ich diese in meiner Seele mitfühlte. Ich war ein Kind und kannte nicht die Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen, und die der große Dichter, in seiner gedruckten Kleinwelt nachgeahmt hatte – [...]“⁴¹

So sagt allein der Namen ‚Quijote‘ viel über den Charakter des Helden, ja über den ganzen Roman aus, so dass man kaum mehr von einer zufälligen Namensgebung sprechen kann. Den Zusatz ‚de la Mancha‘ lässt Cervantes seinem Helden erforderlich erscheinen, um seine Heimat zu ehren. Damit verfährt Don Quijote ebenso wie sein größtes Vorbild ‚Amadís‘, der sich ebenfalls nach seinem Heimatland Gallien ‚Amadís de Gaula‘ nannte.

Den Titel des ‚Don‘ schließlich stellt der Caballero voran, da er in den Ritterromanen nun einmal einem jeden Ritter gebührt. Damit kommt bereits hier zur Geltung, dass der selbsternannte Ritter in seiner eigenen Welt lebt, einer Welt, die von der realen Welt vollkommen verschieden ist. Denn den Hídalgos stand dieser Titel ursprünglich nicht zu. Zwar konnte derjenige, der finanzkräftig genug war, einen Adelstitel erwerben, doch waren die Hídalgos zu Quijotes Zeit nur selten so gut betucht, dass sie sich dies leisten konnten. Ein so sehr auf die Ehre bedachter Mann wie Quijote würde sich daher nicht anmaßen, einen ihm ungebührenden Titel zu tragen, wäre er nicht überzeugt davon, ein echter Ritter zu sein oder doch zumindest dazu bestimmt zu sein, ein echter ‚caballero‘ im ehrwürdigen Sinne des ‚Ritters‘, nicht nur des einfachen ‚Reiters‘ zu werden. Und genau das ist der Hídalgo in Cervantes‘ Roman nach eigenem Empfinden von dem Moment an, in dem er sich im damals hohen Alter von etwa 50 Jahren in ‚Don Quijote de la Mancha‘ umbenennt: ein echter Ritter, dem nur noch der Ritterschlag fehlt. Allein durch die Namensgebung schafft sich der alternde Hídalgo seine Welt neu, nämlich so, wie er sie in der Ritterzeit gewesen zu sein glaubt und wie er sie zurückwünscht. „Durch bloßes Benennen schafft er sich seine Identität.“⁴²

Auffallend ist, dass der deutsche Leser erfahrungsgemäß davon ausgeht, der Name ‚Quijote‘ müsse der Nachname des Ritters sein, was sicherlich von den durch den Erzähler angeführten Überlegungen zur Herleitung des Namens und der Ähnlichkeit zum ursprünglichen Nachnamen des Hídalgo herrührt. Üblicherweise wird im Spanischen jedoch die Anrede ‚Don‘ (Herr) entweder in Verbindung mit dem Vornamen (Don Carlos, Don Pedro etc.) oder dem kompletten Namen gebraucht, nicht jedoch nur mit dem Nachnamen. Ein ritterlicher Name in Anlehnung an den ursprüngli-

⁴¹ Manfred Windfuhr (Hg.): Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hamburg 1973-1997. Bd. VII/I. S.198. Im Folgenden abgekürzt als DHA mit Bandnummer und Seitenzahl.

⁴² Lange II, S. 169.

chen Namen hätte somit korrekterweise ‚Don Alonso‘ lauten müssen. Doch da dieser Vorname auch erst im letzten Kapitel des zweiten Buches erstmalig Erwähnung findet, fällt dieses Detail schnell unbeachtet unter den Tisch.

Später kommt noch der Beiname ‚de la triste figura‘ hinzu, der ebenso mehr als eine Bedeutung mit sich bringt, allein schon daher, weil Quijote ihn sich nicht selber gibt, sondern von seinem Schildknappen Sancho übernimmt. Sancho aber benennt seinen Herrn nicht ohne Anlass und teilt ihm – nach seinen Beweggründen befragt – dies aufrichtig mit:

„Yo se le diré – respondió Sancho –; porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura , de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste comabte, o ya la falta de las muelas y dientes.“⁴³

Auch hier wird die bereits erwähnte ‚oscilación de los nombres‘ deutlich: bezieht sich Sancho mit dieser Benennung auf die äußere Gestalt seines Herren, das lädierte Gesicht, die geschundene Figur, die dieser aus seinen Kämpfen schon zu diesem Zeitpunkt davongetragen hatte, so übernimmt Don Quijote den Vorschlag seines Knappen aus einem ganz anderen Grund:

„No es eso – respondió don Quijote –; sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba *el de la Ardente Espada*; cuál, *el del Unicornio*; aquél, *de las Doncellas*; aquéste, *el del Ave Fénix*; otro *el Caballero del Grifo*; estotro, *el de la Muerte*; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y así, digo que es sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llameses *el Caballero de la Triste Figura*, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura.“⁴⁴

⁴³ DQ I, 19. („Ich will’s Euch sagen“, antwortete Sancho, „ich hab’s getan, weil ich eine Zeitlang dastand, Euch beim Lichte der Fackel anzuschauen, die jener so übel-fahrende Mann trägt, und in Wahrheit hat Euer Gnaden seit kurzer Zeit die jämmerlichste Gestalt, die ich je gesehen. Daran muß entweder die Ermattung von dem Kampfe schuld sein oder das Fehlen Eurer Vorder- und Backenzähne.“)

⁴⁴ Ebd., 19. („Nicht dies ist es, entgegnete Don Quijote, sondern den weisen Zauberer, der ohne Zweifel die Obliegenheit hat, die Geschichte meiner Taten zu schreiben, wird es bedünkt haben, daß ich gut daran tue, irgendeinen Beinamen anzunehmen, wie alle bisherigen Ritter einen solchen annahmen; einer hieß *Der vom flammenden Schwert*, einer *Der vom Einhorn*, dieser *Der von den Jungfrauen*, jener *Der vom Vogel Phönix*, der eine *Der Ritter vom Greif*, der andere *Der vom Tod*, und unter diesen Namen und Zeichen waren sie auf dem ganzen Erdenrunde bekannt. Und also sag ich, daß der bereits

Don Quijote unterlegt das ‚triste‘ somit mit einer ganz anderen Bedeutung als sein Knappe. Wieder ist es unter anderem die Praktikabilität, dass ein fahrender Ritter ohnehin einen passenden Beinamen brauche, die ihn die willkommene Gelegenheit nutzen lässt, den vorgeschlagenen Beinamen zu behalten. Dabei scheint ihm nach seiner Sicht wohl nicht sein gequältes Aussehen, sondern vielmehr seine melancholische Bestimmung als Ritter, der in Anbetung seiner Herzensdame darbt, die Beschaffenheit der ‚triste figura‘ zu verleihen. Womit er an dieser Stelle bereits seine Buße in der Sierra Morena vorwegnehmen mag, die er im 25. Kapitel des ersten Buches zu tun sucht, um damit seine Vorbilder nachzuahmen, wie etwa Amadís, den es aus Verzweiflung über seine unglückliche Liebe in die Einsamkeit trieb und der dort melancholisch Buße tat.

Cervantes, der es liebte mit Sprache zu spielen, war sich der vielschichtigen Bedeutung des Wortes ‚figura‘ bewusst, besonders auch im Sinne der poetologischen Möglichkeiten. Darauf weist auch Michael Atlee hin und betont, dass der Terminus „no se limita a ‚la forma exterior de un cuerpo““.45 Es wird also deutlich, dass ein Streit über die eine richtige Übersetzung des Wortes ‚figura‘ hinfällig ist, da man ihrer Breite keinen Abbruch tun sollte.

Doch von allen Einzelbedeutungen, wörtlichen Übersetzungen, Anspielungen, Interpretationen und Analysen abgesehen: der Name ‚Don Quijote‘ beinhaltet mittlerweile für sich allein soviel Aussagekraft, dass er bis heute als Synonym für einen Menschen bestimmten Charakters genutzt wird (was man für ‚Dulcinea‘ und ‚Sancho Panza‘ gleichfalls geltend machen kann). Im Allgemeinen steht der Name ‚Don Quijote‘ für eine eigenwillig, von allen gesellschaftlichen Zwängen und jeglichen Aussichten auf Erfolg oder Misserfolg losgelöst handelnde Person. So belegt Heinrich Heine sein Streben nach sozialer Gleichheit und Freiheit mit dem Begriff der ‚Donquixotterie‘. Auch Günter Grass lässt einen Don Quijote in seiner *Blechtrommel*46 auftauchen und macht aus diesem Kapitel gar ein eigenes Gedicht mit dem Titel *Pan Kiehot*. Wie Lange mitteilt, findet sich im *Diccionario de Autoridades* unter dem Lemma ‚Don Quijote‘ seit 1737 gar die allgemeingültige Aussage: „Langer, dürrer und ernster Mann, dessen Aussehen und Wesen an den cervantinschen Helden erinnern.“47 Und *El*

erwähnte Zauberer dir es in die Gedanken und auf die Zunge gelegt haben muß, jetzt gerade solltest du mich den Ritter von der traurigen Gestalt nennen, wie ich mich auch hinfüro zu nennen gedenke. Und damit der Name um so besser auf mich passe, bin ich willens, sobald Gelegenheit sich bietet, mir auf den Schild eine sehr traurige Gestalt malen zu lassen.“)

45 Vgl. Michael Atlee: *En trono a una frase del Quijote: El caballero de la triste figura*. In: *Anales Cervantinos*. Tomo XX, 1982, S. 52. („beschränkt sich nicht auf die äußere Form eines Körpers“)

46 Vgl. Günter Grass: *Die Blechtrommel*. In: *Werkausgabe in 10 Bänden*. Hg. Volker Neuhaus. Kritisch durchgesehen, kommentiert und mit Nachworten versehen. Darmstadt/Neuwied 1987. Bd. 2, S. 304.

47 Vgl. Lange, II, S. 762.

Pequeño Larousse 2005 gibt an: „QUIJOTE s. m. y f. (de *El Quijote*, personaje de la novela homónima de Cervantes). Persona que interviene en asuntos que no siempre le atañen, en defensa de la justicia.“⁴⁸

Nachdem nun aber Ross und Ritter einen Namen gefunden haben und somit zu neuem Sein gelangt sind, bleibt für Don Quijote noch ein Weiteres zu tun:

„Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma.“⁴⁹

Ein wahrer Ritter braucht eine Dame. Und so beginnt Don Quijote zu überdenken, wer die Auserwählte sein könnte, der er einen ebenso klangvollen und bedeutsamen Namen geben möchte, wie schon er und sein Ross ihn besitzen. Er entscheidet sich für das Bauernmädchen Aldonza Lorenzo aus dem Nachbarort El Toboso, in die er eine Zeitlang verliebt gewesen ist, die er aber – für uns paradox erscheinend – nach eigenen Angaben niemals zu Gesicht bekam. Er beschließt, sie in Dulcinea del Toboso umzubenennen. An und für sich ist diese Umbenennung noch nichts Außergewöhnliches: Kosenamen für die Geliebte zu ersinnen, ist wohl die häufigste Art der Namensänderung, die sich finden lässt. Aber die Auswahl seiner Dame und ihres Namens ist aus onomastischer Sicht interessant: sowohl der ursprüngliche Name der gewählten Dame, Aldonza Lorenzo, als auch der von Don Quijote ersonnene Name, Dulcinea del Toboso, sprechen hier in der Tat mehr als nur für sich und können Anlass zu den unterschiedlichsten Herleitungen geben. Zumal es sich mit Don Quijotes Liebe ein wenig anders verhält, als man es gemeinhin gewohnt ist.

„[...] su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de bellaza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus

⁴⁸ Núria Lucena Cayuela (Hg.): *El Pequeño Larousse 2005*. Diccionario enciclopédico ilustrado. Barcelona 2004. S. 848. („QUIJOTE s. m./f. [von *El Quijote*, Figur aus dem gleichnamigen Roman des Cervantes]. Person, die sich in Dinge einmisch, die sie nicht immer etwas angehen, in Verteidigung der Gerechtigkeit.“)

⁴⁹ DQ I, 1. („Da er nun seine Waffen gereinigt, aus der Sturmhaube einen Turnierhelm gemacht, seinem Rosse einen Namen gegeben und sich selbst neu gefirmit hatte, führte er sich zu Gemüt, daß ihm nichts andres mehr fehlte, als eine Dame zu suchen, um sich in sie zu verlieben; denn der fahrende Ritter ohne Liebe sei ein Baum ohne Blätter und Frucht, ein Körper ohne Seele.“)

dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve [...]“⁵⁰

Mit diesen Worten beschreibt Don Quijote seine Dulcinea. Die Benennung scheint damit passend und triftig. ‚Dulce‘ also ‚süß‘, ganz so muss die Herzensdame sein – den Worten Quijotes zufolge. Und so malt man sie sich in der populären Rezeption heute noch aus.⁵¹ Noch schöpft der Leser also keinen Verdacht, wenn auch die Tatsache, dass diese Liebe einzig durch die sachliche Feststellung, „que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas“⁵² entstanden sein soll, etwas sonderbar und wenig romantisch anmuten mag. Name und Figur scheinen sich dennoch zu decken.

Doch die Figur der Aldonza alias Dulcinea, wird von Sancho Panza, dem Schildknappen Don Quijotes, vollkommen anders beschrieben, nämlich als ein grobes Bauernmädchen, das mehr Kraft im Leib hat als der stärkste Bursche des Ortes, Haare auf den Zähnen und eine Stimme zum Fürchten.⁵³ Dies ist die Beschreibung, die Sancho von der realen Aldonza gibt und die so gar nicht mit den schmeichelnden Worten des Don Quijote übereinstimmen will. Zum Namen ‚Aldonza‘ selbst sagt Lange: „Aldonza war ein bäuerlicher Name, sprichwörtlich für eine Magd: ‚Ist die Magd nicht daheim, springt Aldonza ein.“⁵⁴ Hierbei wird auch deutlich, was ohnehin bei Cervantes zu beachten ist: es heißt, er habe gerade bei der Benennung seiner Figuren mehr Wert auf Klang und volkstümliche Bedeutung gelegt, als dass er nach der exakten Vorgehensweise moderner Linguisten handelte. So zeigt denn auch der Farbton des Namens ‚Aldonza‘ bereits die eigentliche Persönlichkeit der Herzensdame. Genauso wie ‚Dulcinea‘ allein vom Klang her Anmutigkeit und süßen Reiz verspricht. Auf sehr einfache, aber dafür besonders anschauliche Weise wird diese Diskre-

⁵⁰ DQ I, 13. („[...] daß ihr Name Dulcinea ist; ihre Heimat ist Toboso, ein Ort in der Mancha; ihrem Stande nach muß sie mindestens eine Prinzessin sein, da sie meine Königin und Gebieterin ist; ihre Schönheit überirdisch, da in ihr zur Wahrheit werden all die unmöglichen und nur von kühner Phantasie erträumten Reize, womit die Dichter ihre Geliebten begabt haben. Ihre Haare sind Gold, ihre Stirn ein Paradiesgarten, ihr Brauen gewölbte Regenbogen, ihre Wangen Rosen, ihre Lippen Korallen, Perlen ihre Zähne, Alabaster ihr Hals, Marmor ihre Brust, Elfenbein ihre Hände, ihre Weiße ist Schnee [...]“)

⁵¹ Wobei es interessant zu beobachten ist, dass oftmals den Leuten ein ‚Dulcinea‘ ausgesprochen wie das italienische ‚dolce‘ über die Lippen kommt – schlicht deshalb, weil es für unsere Ohren noch weicher und süßer und damit noch angebrachter klingen mag.

⁵² Ebd., 13. („[...] unmöglich kann es einen fahrenden Ritter ohne Dame geben; denn denselbigen ist es so eigen und angeboren, verliebt zu sein, wie dem Himmel, Sterne zu haben [...]“)

⁵³ Vgl. ebd., 25.

⁵⁴ Lange I, S.6 1 und 7.

panz zwischen der Figur der Aldonza und ihrer Überhöhung Dulcinea in einem Lied des Musicals *The Man of La Mancha*⁵⁵ dargestellt. Don Quijote begegnet dort, anders als in Cervantes' Original, seiner Dame tatsächlich und spricht sie fein und lieblich mit dem Namen ‚Dulcinea‘ an. Die grobschlächlige Aldonza Lorenzo fühlt sich allerdings keineswegs angesprochen und verbessert ihn verständnislos, indem sie in grober Betonung nur ein einziges Wort zurückschmettert: ihren Namen ‚Aldonza‘.

Dennoch ist auch nicht zu vernachlässigen, worauf Augustín Redondo hinweist: „Si no olvidamos que para los hombres de los siglos XVI y XVII el nombre sigue siendo como imagen de la cosa de quien se dice“; zudem wiesen Namen damals meist engen Bezug zum Namen der Eltern auf.⁵⁶ Redondo untersucht daher auch die Eltern-Namen Lorenzo Corchuelo und Aldonza Nogales und setzt sie in Zusammenhang sowohl mit Aldonza Lorenzo als auch mit Dulcinea del Toboso. Ebenso zieht er Parallelen zu den karnevalischen Wortspielen und sieht in den Namen Aldonza und Dulcinea alle Eigenschaften der Person zusammengebracht, das bäuerlich grobschlächlige Mannweib und die edle feine Herrin der Gedankenspiele Don Quijotes.⁵⁷

Im Roman selbst reagiert Don Quijote auf Sanchos gegensätzliche Beschreibung seiner Dulcinea mit erstaunlicher Logik: er ist weder erbost noch überrascht darüber, dass jemand seine Geliebte so wenig schmeichelhaft beschreibt; er streitet nicht einmal ab, dass die Schilderung seines Knappen wahr sei und behauptet auch nicht, dass diese ungehobelte Aldonza nicht seine Dulcinea sei. Vielmehr nimmt er in seiner folgenden Antwort beide Namen mit auf und erklärt:

„Así que, Sancho, por lo que quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. [...] Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenza es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo.[...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad [...].“⁵⁸

⁵⁵ 1965 uraufgeführt, verfilmt 1972 von Arthur Hiller mit Peter O'Toole und Sophia Loren.

⁵⁶ Vgl. Augustín Redondo: Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina. In *Anales Cervantinos*. Tomo XXI 1983, S. 9 („Man darf nicht vergessen, dass für die Menschen im 16. und 17. Jahrhundert der Name immer auch das Abbild dessen war, was er bezeichnete.“)

⁵⁷ Redondo zieht dabei ebenfalls Parallelen zum *Libro de buen amor* und zu *La Celestina*.

⁵⁸ DQ I, 25. („Sonach, Sancho, wozu ich Dulcinea lieb habe, dazu ist sie mir soviel wert, wie die erhabenste Prinzessin auf Erden. [...] Und so genügt es mir, daß ich denke und glaube, die treffliche Aldonza Lorenzo sei schön und sittig, und was ihren Stammbaum betrifft, das tut wenig zur Sache; denn man wird nicht

Das Widerspiel von Idealität und Wirklichkeit, das den ganzen Roman durchzieht, zeigt sich somit in der Sichtweise Don Quijotes und damit in der Umbenennung Aldonzas in Dulcinea überaus deutlich. Indem Don Quijote beide Namen und somit beide Möglichkeiten nebeneinander gelten lässt (wie er dies auch – wie bereits erwähnt – beim Helm des Mambrino tut), wird auch dem Leser nahe gelegt, über die Möglichkeit verschiedener Realitäten nachzudenken. Das Prinzip der Verdopplung der Perspektive ist zwar im Allgemeinen relativ häufig in der Literatur anzutreffen, doch Cervantes' Roman lebt zu einem großen Teil von eben dieser Mehrschichtigkeit und dem Schillern der Realitäten.

Eine weitere Art der Dopplung findet sich in Cervantes Personenkonstellationen, die für jede Figur einen entsprechenden Gegenpart bereithält. Auch dieses Konzept ist nicht unüblich in der Literatur, man denke nur an Don Juan und seinen Diener Leporello oder an Faust und Mephisto. Für Heine aber ist Cervantes' Version unübertroffen:

„Jedoch, weder in den Meisterwerken anderer Künstler, noch in der Natur selber finden wir die erwähnten beiden Typen in ihrem Wechselverhältnisse so genau ausgeführt wie bey Cervantes. Jeder Zug im Charakter und der Erscheinung des Einen entspricht hier einem entgegengesetzten und doch verwandten Zuge bey dem Anderen. Hier hat jede Einzelheit eine parodistische Bedeutung.“⁵⁹

Dieses Konzept⁶⁰ besagt letztendlich aber auch, dass die eine Figur ohne die andere nicht existieren kann und stellt damit die verbreitete Annahme in Frage, dass Don Quijote die alleinige Hauptfigur des Romans ist. Eine Möglichkeit, diese Frage nach dem Protagonisten zu beantworten, lässt sich wiederum bei den Namen finden: denn durch schlichtes Durchzählen erkennt man, dass die Namen ‚Don Quijote‘ und ‚Sancho Panza‘ im Roman gleich oft Erwähnung finden, nämlich genau 2143mal.⁶¹ Diese Tatsache macht die Struktur der „Doppelfigur“ perfekt. Ob jener durch die übereinstimmende Zahl der Namensnennungen angedeutete Sinn oder die vielfältigen Interpretationen zu eindeutigen und uneindeutigen Namensgebungen im Roman von Cervantes tatsächlich so beabsichtigt waren, wird

hingehen und die Ahnenprobe mit selbigem vornehmen, um ihr einen der militärischen Ritterorden Spaniens zu verleihen, und ich nehme nun einmal an, sie sei die vornehmste Prinzessin in der ganzen Welt. [...] Und um alles mit einem Wort abzuschließen, ich denke mir, daß alles sich genauso verhält, wie ich es sage, ohne daß es etwas zuviel oder zuwenig ist; ich male mir sie in meinem Geiste, wie ich sie mir wünsche, ebenso an Schönheit wie an Vornehmheit.“)

⁵⁹ DHA X, S. 263.

⁶⁰ Zu der von Heine so benannten „Doppelfigur“ siehe DHA X, S. 262 ff., Ralph Häfner: Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens. Berlin 2006. S. 287.

⁶¹ Vgl. Paul Ingendaay: Trug und Phantasie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.05.2002.

man nicht mit Sicherheit erfahren. Jedoch sind die Leser durch die narrative Selbstreflexion und die Rätselstruktur des Textes angehalten, Lösungsversuche zu konstruieren und im frühromantischen Sinne in die Rolle des ‚erweiterten Autors‘ zu schlüpfen. Um noch einmal mit Heine zu sprechen:

[...] die Feder des Genius ist immer größer als er selber, sie reicht immer weit hinaus über seine zeitlichen Absichten, und ohne daß er sich dessen klar bewußt wurde, schrieb Cervantes die größte Satyre gegen die menschliche Begeisterung. Nimmermehr ahnte er dieses, er selber, der Held, welcher den größten Theil seines Lebens in ritterlichen Kämpfen zugebracht hatte und im späteren Alter sich noch oft darüber freute, daß er in der Schlacht bey Lepanto mitgefochten, obgleich er diesen Ruhm mit dem Verluste seiner linken Hand bezahlt hatte.“⁶²

Insbesondere die rätselhafte Namensvielfalt in Cervantes’ Roman gibt Anlass zu einer unerschöpflichen Bedeutungs-genese und zu immer neuen konstruktiven Sinnentwürfen.

Auch Ingeborg Bachmann erkannte die Schlüsselrolle der Eigennamen in literarischen Werken, indem sie deren geheimnisvolle und vieldeutige Ausstrahlung ebenso betonte wie deren letztlich irreduzible chiffrenhafte Präsenz in den poetischen Texten:

„Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen, und nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert das triumphierende Vorhandensein von Lulu und Undine, von Emma Bovary und Anna Karenina, von Don Quijote, Rastignac, dem Grünen Heinrich und Hans Castorp.“⁶³

⁶² DHA 10, S. 252.

⁶³ Bachmann: Der Umgang mit Namen, S. 238.

Carsten Rohde (Karlsruhe)

Kontingenz, Ironie und Gemeinsinn

Richard Fords Bascombe-Trilogie

Mit seiner Bascombe-Trilogie, deren mutmaßlich abschließender Teil vor kurzem erschienen ist und von weiten Teilen der Kritik, national wie international, hymnisch bejubelt wurde, hat Richard Ford für ein wahres Ereignis in der erzählenden Literatur um das Jahr 2000 gesorgt. Um die Bedeutsamkeit der drei Romane *The Sportswriter* (1986), *Independence Day* (1995) und *The Lay of the Land* (2006) herauszustreichen, hat man sie immer wieder mit einem anderen berühmten Romanzyklus der amerikanischen Literatur verglichen, mit John Updikes vier *Rabbit*-Romanen (erschienen in den Jahren 1960 bis 1990). Liefert Updike ein Sittenbild Amerikas von der Eisenhower-Ära bis zur Präsidentschaft von Bush sen., so Ford eines der achtziger und neunziger Jahre. Darüber hinaus könnte man Fords drei Bascombe-Romane auch mit anderen Zeit- und Gesellschaftsromanen neueren Datums in Zusammenhang bringen, etwa mit jenen von Philip Roth und Jonathan Franzen. Und man könnte noch weiter ausholen: Im Grunde steht Ford in der Tradition der großen Realisten des 19. Jahrhunderts und ihrer Gesellschaftsromane. Wie sie porträtiert er anhand einer fiktiven Handlung und eines fiktiven Figurenarsenals den „zeitgeist“¹ einer gegebenen Epoche. Die Bascombe-Romane stellen geradezu ein Paradebeispiel dafür dar, was Erich Auerbach in seinem *Mimesis*-Buch zu einem zentralen Kriterium für literarischen Realismus erklärt hat: die Bewegtheit des politisch-gesellschaftlichen Hintergrundes, die in und zwischen den Zeilen zu spüren sein müsse.²

Dabei kann von einer objektiven Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse – worauf der realistische Ansatz fälschlicherweise oftmals reduziert wird – kaum die Rede sein. Das signalisiert schon die Erzählanlage und -perspektive, die eher an den modernen Bewusstseinsroman erinnert: Wir erfahren alles aus der Sicht von Frank Bascombe, dem Ich-Erzähler. Und auch dieser ist keineswegs eine vermeintlich objektive Kamera, sondern im Gegenteil – und erst dies macht die Erzählung so

¹ Richard Ford: *The Lay of the Land*. London 2006 (im Folgenden abgekürzt: LL + Seitenzahl, hier LL 289). Die anderen zwei Bascombe-Romane werden nach folgenden Ausgaben zitiert: Richard Ford: *The Sportswriter*. New York 1986 (= S), Richard Ford: *Independence Day*. New York 1995 (= ID).

² Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946.

subtil und reich – eine Persönlichkeit mit einer eigenen, konkreten Geschichte, die sich am Gang des Allgemeinen mannigfaltig bricht, mit Abgründen und idiosynkratischen Facetten, die im Widerspruch stehen zu seinem ausgeprägten Bürger- und Gesellschaftssinn. Stimmführend in den drei Romanen ist so ein immerfort reflektierendes und rasonierendes Ich, ein Ich, das Launen hat, Vorurteile etc., das vor allem anderen aber begabt ist mit der Fähigkeit zur Ironie, die alle festen Standpunkte, Haltungen, Meinungen relativiert und untergräbt. Ein hervorstechendes Merkmal der gesamten Romanfolge ist ganz sicherlich diese spezifisch Bascombe'sche Stimmführung, die polyphon die unterschiedlichsten Tonlagen anstimmt: oft komisch, aber auch ernst, existentiell; dann wieder lebensbejahend, positiv und weltvertrauend; zuweilen flapsig und vulgär; und an wieder anderen Stellen lakonisch, sarkastisch, böse. Diese Stimmen entstammen einem Charakter, den Ford trotz seiner scheinbaren, linksliberalen Durchschnittlichkeit äußerst widersprüchlich und komplex modelliert hat: Frank Bascombe ist Pragmatiker und Optimist, wie es sich für einen Amerikaner gehört, aber er ist auch nachdenklich, mitunter melancholisch und hin und wieder sogar von panischer Angst besessen; in religiösen Fragen einerseits durch und durch diesseitig-säkular, ist er auf der anderen Seite durchaus spirituell und Befürworter des gesellschaftlichen Auftrags der Kirche; ein Linksliberaler, wie er im Buche steht, Stammwähler der Demokraten, ist er in vielem gleichzeitig ein bekennender Konservativer.

Doch dieses hochkomplexe, ‚starke‘ Erzähler-Ich, von Ford virtuos in Szene gesetzt, macht die Bascombe-Trilogie noch nicht zu einem Meilenstein des realistischen Gesellschaftsromans. Und hier kommt das Soziale ins Spiel, und zwar auf mehreren Ebenen. Am deutlichsten ist der soziale Akzent im geistig-philosophischen Unterbau des Ganzen zu spüren. Man geht wohl nicht zu weit, wenn man behauptet: Richard Fords drei Bascombe-Romane bilden ein literarisches Äquivalent zur Gesellschaftstheorie des amerikanischen Kommunitarismus, wie er sich mit Namen wie Amitai Etzioni, Robert Bellah, Michael Walzer, zum Teil auch Richard Rorty verbindet.³ Schon zeitlich gesehen, stehen die Parallelen ins Auge: Der Kommunitarismus hatte seine Hochzeit in den achtziger und neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts, und mithin ergeben sich Überschneidungen sowohl mit der Entstehungszeit der Romane als auch mit der in ihnen erzählten Zeit. Es mag bloßer Zufall sein und ist doch bemerkenswert, wenn auf der ersten Seite des ersten Teils der Trilogie vom „good life“ die Rede ist, welches die Hauptfigur als unausgesprochenes utopisches Ziel verfolgt – findet dies doch auf der anderen Seite ein Echo im Versuch vieler Kommunitaristen, ein ebensolches „gutes Leben“ theoretisch zu begründen und es darüber hinaus in einer „good society“⁴ zu verankern. Und

³ Vgl. Walter Reese-Schäfer: Was ist Kommunitarismus? Frankfurt a.M./New York 1994.

⁴ Robert N. Bellah, Richard Madsen, William M. Sullivan, Ann Swidler, Steven M. Tipton, *The Good Society*. New York 1991.

in der Tat besteht die ebenfalls unausgesprochene *conclusio* von Bascombes Suche nach dem gutem Leben darin, zu erkennen, dass dieses identisch ist mit einer guten oder wenigstens halbwegs intakten Gesellschaft. Abgesehen von diesem bezeichnenden Detail zeigt sich im grundlegenden Impetus von Fords Romantrilogie eine erstaunliche Nähe zum Anliegen vieler kommunitaristischer Denker, wie die folgenden Zitate von Richard Rorty und Michael Walzer verdeutlichen, die man ohne weiteres auch auf Richard Ford und sein Alter Ego Frank Bascombe beziehen könnte:

„Für nachdenkliche Menschen, die ihrem Leben durch Einordnung in einen größeren Zusammenhang Sinn zu verleihen versuchen, gibt es im wesentlichen zwei Verfahrensweisen: Bei dem ersten Verfahren erzählt man die Geschichte des eigenen Beitrags zu einer Gemeinschaft. [...] Bei dem zweiten Verfahren beschreibt man sich selbst als jemanden, der in unmittelbarer Beziehung steht zu einer nichtmenschlichen Realität.“⁵

„One way to begin the philosophical enterprise – perhaps the original way – is to walk out of the cave, leave the city, climb the mountain, fashion for oneself (what can never be fashioned for ordinary men and women) an objective and universal standpoint. Then one describes the terrain of everyday life from far away, so that it loses its particular contours and takes on a general shape. But I mean to stand in the cave, in the city, on the ground. Another way of doing philosophy is to interpret to one’s fellow citizens the world of meanings that we share.“⁶

Obschon kein Soziologe oder Philosoph, beschreitet Frank Bascombe immer wieder genau diesen Weg in die Stadt, in die Öffentlichkeit, begibt er sich in die Sphäre seiner Mitbürger und reflektiert in ihrer direkten oder indirekten Gegenwart über politische und gesellschaftliche Fragen. Bereits die Anlage der erzählten Zeiträume im engeren Sinne deutet auf diesen Zug ins Allgemeine, Gemeinschaftliche: die drei Romane spielen am Osterfest 1984, vor und am Unabhängigkeitstag 1988 und in den Tagen des Thanksgiving-Festes im Jahr 2000. Besonders intensiv und augenfällig geschieht diese Reflexion aufs Gemeinschaftliche im Mittelteil der Trilogie, denn nicht nur spielt der Roman symbolträchtig am politisch gesehen wichtigsten Nationalfeiertag der Vereinigten Staaten, Bascombe studiert darüber hinaus aufmerksam die Unabhängigkeitserklärung (sowie mit Emersons *Self-Reliance* ein weiteres zentrales Dokument amerikanischen Selbstverständnisses) und prüft sie auf ihre Aktualität am Ende des 20. Jahrhunderts. Auch macht er sich Gedanken, wie er einen Beitrag leisten kann zum Gemeinwohl in seinem Heimatort Haddam, New Jersey; ein Motiv, das dann in *The Lay of the Land* dahingehend weitergeführt wird, dass der Held nun einem ehrenamtlichen Engagement als eine Art Laien-

⁵ Richard Rorty: Solidarität oder Objektivität? In: ders.: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays. Übers. v. Joachim Schulte. Stuttgart 1988, S. 11–37, hier S. 11.

⁶ Michael Walzer: Spheres of Justice. A Defense of Pluralism and Equality. New York 1983, S. XIV.

Ratgeber in allgemeinen Fragen des Lebens nachgeht, den man anonym kontaktieren kann – was ziemlich genau der kommunitaristischen Vorstellung von einer aktiven, pragmatisch-nachbarschaftlichen Verantwortlichkeit entspricht, die Mitglieder einer Gemeinde im Idealfalle untereinander verbindet. Mit den Kommunitaristen stimmt Frank Bascombe außerdem in seiner ambivalenten Sicht auf die gesellschaftlichen Zustände überein (und in diesem differenzierten Sowohl-als-auch mag man einen Grund sehen für den enormen Erfolg dieser Romane). Er teilt einerseits die Besorgnis vieler Menschen der westlichen Welt hinsichtlich der anomischen und zentrifugalen Tendenzen in unseren Gesellschaften, Sorgen, die das alltägliche Zusammenleben in einem sehr konkreten Sinne berühren und bestimmen, Sorgen, die im wesentlichen die *Unterschiede* betreffen (soziale, ethnische, religiöse, kulturelle u. a. m.) und von vielen als ein beunruhigendes Krisensymptom der westlichen Gesellschaften empfunden werden.⁷

Immer wieder streut Ford in den Romanverlauf solche bedrohlichen Zeichen des gesellschaftlichen Verfalls ein, etwa zu Beginn von *Independence Day*, wenn nacheinander von einem Überfall auf den Helden, einem Einbruch in der Nachbarschaft und dem Mord an einer Angestellten in Bascombes Büro berichtet wird. Oder, noch offensichtlicher, in *The Lay of the Land*, wenn sich eine – obendrein muslimisch motivierte – Bombenexplosion in der friedlichen Kleinstadt Haddam ereignet und am Ende des Romans Bascombe beinahe einem Raubüberfall zum Opfer fällt. Andererseits verbreiten die drei Romane alles andere als kulturpessimistischen Alarmismus. Im Gegenteil, trotz der beunruhigenden Signale verbindet sich mit der gesamten Bascombe-Trilogie (und erst recht mit den Teilen, die nach 2001 entstanden sind) ein großes und optimistisches Ja zum western way of life, worunter hier zu verstehen ist das liberale Modell einer offenen, pluralistischen und antagonistischen Gesellschaft der Vielfalt und Komplexität.

Eine Gesellschaft, die im Innersten auf Unterschiede, auf Unterschiedlichkeit, gebaut ist, auf die Anerkennung der Vielfalt des Menschlichen (sofern diese Anerkennung nicht mit dem kollidiert, was wir menschenverachtend nennen und was gegen die Würde des Einzelnen verstößt). Dieses Ja-Sagen zur Vielfalt schließt dabei in bestimmten Maßen auch die Absonderlichkeiten, Abnormitäten, Abstrusitäten ein, die eine solche libe-

⁷ Vgl. Ford in einem Interview auf die Frage „What are your greatest concerns for America as we stand on the threshold of a new century?“: „That it will become ungovernable. That our sense of a whole will deteriorate. And I'm not talking about ourselves as simply a nation-state, but that because of our geographic size, because of the inevitability of greater and greater degrees of multiculturalism, because of immigration, because of economic disparity, because of racial strife, racial inequality, the country will basically balkanize along lines which are not now completely visible, but other than in terms of the states.“ Huey Guagliardo: A Conversation with Richard Ford. In: Perspectives on Richard Ford. Hg. H. G. Jackson, Miss. 2000, S. 177–196, hier S. 188 f.

rale Kultur des Unterschieds mitsichbringt, all das Irre, Kranke, Deviante, das in jeder Gesellschaft mehr oder weniger seinen Platz hat, in den liberalen Gesellschaften des Westens nur offensichtlicher und weniger versteckt. Je ausgeprägter die Kultur des Unterschieds – und in den gegenwärtigen Gesellschaften des Westens *ist* diese Kultur extrem ausgeprägt, sind die Spannungen dementsprechend groß, desto dringlicher die Notwendigkeit, das *Gemeinsame* nicht aus den Augen zu verlieren und Formen der Gemeinsamkeit oder des Verbundenseins sowohl zu fördern als auch täglich zu leben. Darin bestand eines der Hauptanliegen des Kommunitarismus: angesichts der übermächtigen gesellschaftlichen Tendenz zur Individualisierung Wege und Mittel zu finden, die das Bewusstsein fürs Gemeinwohl stärken, vis-à-vis der allgemeinen Fragmentierung den Sinn für die Zugehörigkeit zu einem sozialen Ganzen zu fördern. Bascombes Tätigkeit als Makler für Wohnimmobilien weist insofern einen symbolischen Mehrwert auf, denn den Menschen ein Haus, eine Heimat zu vermitteln, das will zwar nicht in einem metaphysischen, aber doch in einem sozialetischen Sinne verstanden sein, gemäß dem Leitsatz: „you don't sell a house to someone, you sell a life“ (ID 112).

Es geht immer auch darum, einen Platz zu finden in einem sozialen und politischen Gemeinwesen, sich einzufügen in das Gewebe gegebener und Tag für Tag neu gelebter sozialer Beziehungen, kurzum: sich in einem umfassenden Sinne zu Hause zu fühlen.

„Real estate might seem to be all about moving and picking up stakes and disruption and three-moves-equals-a-death, but it's really about arriving and destinations, and all the prospects that await you or might await you in some place you never thought about. I had a drunk old prof at Michigan who taught us that all of America's literature, Cotton Mather to Steinbeck [...] was forged by one positivist principle: to leave, and then to arrive in a better state.“ (LL 336f.)

Auch im Hinblick auf die Suche nach dem Gemeinsamen sticht der Roman *Independence Day* heraus, und dies vermutlich nicht zufällig, fällt doch das Erscheinungsdatum dieses Buches in einen Zeitraum, der den Höhepunkt der kommunitaristischen Gesellschaftsdebatte markierte. Fords Alter Ego reflektiert darin nicht allein auf die gemeinwohlfördernden und sozialtherapeutischen Nutzeffekte des Maklerdaseins. Verhandelt wird auch der titelgebende ur-amerikanische, ur-westliche Wert der Unabhängigkeit und mithin der Wert der Freiheit, Freiheit eines ganzen Volkes, aber auch Freiheit des Einzelnen (wie sie der heranwachsende Sohn Paul verkörpert, mit dem Bascombe am Wochenende des 4. Juli eine symbolische Reise unternimmt – wobei Sohnmann demonstrativ ein T-Shirt trägt mit der Aufschrift „*Happiness Is Being Single*“!). Werte, die wiederum in spannungsreicher Beziehung stehen zum „sense of connectedness“ bzw. „sense of belonging and permanence“ (ID 27), den der Roman sowohl explizit thematisiert als auch in zahlreichen Handlungselementen und Reflexionen umkreist. Darüber hinaus fällt in *Indepen-*

dence Day, aber auch in *The Lay of the Land* ein Wort auffällig oft, das zum Schlüsselwort nicht nur des kommunitaristischen, sondern des spätmodernen Nachdenkens über Gesellschaft und Zusammenleben insgesamt taugt: contingency.⁸ So räsoniert Frank Bascombe am Ende von *Independence Day*:

„The strongest feeling I have now when I pass along these streets and lanes and drives and ways and places for my usual reasons – to snapshot a listing, dig up a comp for a market analysis, accompany an appraiser to his tasks – is that holding the line on the life we promised ourselves in the Sixties is getting hard as hell. We want to *feel* our community as a fixed, continuous entity (...), as being anchored into the rock of permanence; but we know it's not, that in fact beneath the surface (or rankly all over the surface) it's anything but. We and it are anchored only to contingency like a bottle on a wave, seeking a quiet eddy. The very effort of maintenance can pull you under.“ (ID 439)

Die Besinnung auf Verbundenheit oder auch Kontinuität in einer zersplitterten, fragmentierten Welt ist deshalb aufgrund der kontingenten Verfasstheit des Daseins nicht zu verwechseln mit der Forderung nach Rückkehr zu einem vermeintlich ganzheitlichen, organischen Gemeinschaftsglück (einige Kritiker der Kommunitaristen bemängelten genau diesen rückwärtsgewandten Aspekt). Ganz deutlich wird dies in einem Gespräch zwischen Bascombe und seinem Stiefbruder Irv, der ihn auf die kontinuieritätsfördernden Aspekte seiner Maklertätigkeit anspricht, worauf Fords Held – an dieser Stelle vielleicht ein wenig zu pessimistisch – entgegnet: „I don't really think communities are continuous, Irv [...] I think of them – and I've got a lot of proof – as isolated, contingent groups trying to improve on an illusion of permanence, which they fully accept as an illusion.“ (ID 386) Die deutschen Übersetzer von Fords Bascombe-Romanen übertragen „contingency“ wahlweise mit Zufälligkeit, Unvorhersehbarkeit und Möglichkeitssinn, und sie liegen damit keineswegs falsch. Doch geht mit dieser Wortwahl unweigerlich der Bezug zum philosophischen und soziologischen Bedeutungshof dieses für die gegenwärtige Epoche so wichtigen Begriffs verloren. Was durch ihn in den Blick gerät, das ist die Offenheit, aber auch die Zerbrechlichkeit sozialer Gebilde. Er signalisiert die Abwesenheit einer natürlich gegebenen und darum notwendigen sozialen Ordnung. Das impliziert Freiheit, Möglichkeit, Hoffnung, bedeutet aber zugleich auch die Notwendigkeit und die Anstrengung, eine eigene Ordnung zu errichten. Letztlich ist Richard Fords Romantrilogie ein einziges großes Plädoyer dafür, die Kontingenzen menschlicher Verhältnisse anzunehmen, inklusive all der zwiespältigen oder auch negativen Begleiterscheinungen, die das in Gestalt von

⁸ Vgl. Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge 1989. Vgl. auch Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1984 (bes. Kap. 3: „Doppelte Kontingenz“).

Unsicherheit und Ungewissheit auf der Ebene des Individuums und einer zu Anomie und Fragmentierung neigenden Gesellschaftsordnung mitsichbringt. Denn gerade das Bewusstsein von der Kontingenz und also Zerbrechlichkeit sozialer Zusammenhänge macht diese nur desto wertvoller.

Selbstverständlich erschöpft sich Fords Trilogie nicht darin, kommunitaristische Thesen exemplarhaft zu bebildern. Was diesen Romanzyklus so bemerkenswert macht – auch und gerade hinsichtlich der Gattung Gesellschaftsroman –, das ist die Vielfalt des Sozialen, die Vielheit und Vielartigkeit des Verbundenseins, die in den Blick kommen. Im Grunde zeigt Ford mit der Trilogie, was es in einem konkreten Sinne heißt, Teil einer Gesellschaft zu sein, wie reich und vielfältig die Bindungen sind, die uns mit anderen Menschen verbinden. Und vor allem: wie komplex das ist, was wir das Soziale nennen, das Zusammenleben mit Menschen. Das gilt für sämtliche soziale Beziehungen, die Bascombe im Roman unterhält, ob innerhalb der Familie, der Nachbarschaft, im Freundeskreis, im Beruf oder bei den unzähligen, mehr oder weniger zufälligen Begegnungen mit all den Halbbekannten und Namenlosen, die Tag für Tag seine Wege kreuzen und denen er (und mit ihm der Leser) in seinen Reflexionen buchstäblich nachgeht – sie alle ergeben jene Supererzählung namens „Gesellschaft“, die an kein Ende kommt, weil sie, wie das Leben jedes Einzelnen, „full of contingencies and incongruities“ (ID 7) steckt. Daraus folgt, dass es weder für die gesamtgesellschaftlichen noch für die individuellen Probleme einfache und ewige Antworten gibt.

In einer Kultur der Unterschiedlichkeit, der Komplexität und Differenzierung gibt es keine reinen und absoluten Lösungen, immer nur halbe, relative, vorübergehende, und jede Partei muss Kompromisse eingehen, muss mit Dingen leben, die nicht von Dauer sind und die quer stehen zu einem eindeutigen Ja oder Nein. In *The Lay of the Land* bringt Ford diesen pragmatischen Umgang mit der Kontingenz und Offenheit des Daseins leitmotivisch in Zusammenhang mit dem, was er „acceptance“ (LL 349) nennt: also hinzunehmen, zu akzeptieren, dass das Leben zu keiner Zeit aus idealen Lösungen besteht, dass vielmehr zur Geschichte eines jeden einzelnen Menschen, aber auch zur Geschichte einer sozialen Gemeinschaft notwendigerweise Turbulenzen und Unvorhersehbarkeiten gehören, auch Dinge wie Irrtümer und Lügen, Verlust und Vergänglichkeit (wofür auf der Handlungsebene des Romans Scheidung, Krebskrankheit und vor allem der Tod des Sohnes Ralph symbolisch eintreten). „Acceptance“ – eine lebensnahe, pragmatische Variante der buddhistischen Gelassenheit, die gleichwohl nicht alles aufzuheben trachtet in einen harmonisch-mystischen Flow, sondern sich im Gegenteil gerade den schmerzhaften und unangenehmen Dingen des Lebens stellt –, „acceptance“ bedeutet, hinzunehmen, dass die allermeisten Dinge im Leben in jenem breiten – echt demokratischen, pluralistischen – Mittelfeld jenseits von absoluter Katastrophe und absolutem Glück angesiedelt sind.

„Acceptance means that things, both good and sour, have to be accounted for. Relations, as the great man said, end nowhere.“ (LL 379)

Weder im Verhältnis zu den ihm nahestehenden Menschen noch was das große Ganze, das soziale und politische Gefüge betrifft, wird Frank Bascombe jemals zu endgültigen Antworten gelangen, auch wenn er irrümlicherweise glaubt, in der sog. „Permanent Period“ (LL 95) seines Lebens sich dieser Kontingenzen des Daseins entziehen zu können. Vielmehr kommt es darauf an, wie es am Ende der Trilogie heißt, das praktisch und pragmatisch anzunehmen, was ist, „in real time and down-to-earth“. Und die einzige „Notwendigkeit“ („necessity“) besteht darin, „to live, to live, to live it out“.

Dass sich beim Helden ein Bewusstsein von den nicht-eindeutigen, nicht-einfachen Komplexitäten der Verbundenheit einstellt, hat auch damit zu tun, dass dieser sich auf eine sehr konkrete, sinnliche Weise einlässt auf die Vielfalt des Sozialen. Man könnte es auch so formulieren: Frank Bascombe ist neugierig auf die Menschen um ihn herum, auf das, was sie treiben in ihrem unspektakulär-spektakulären Alltagsdasein, privat wie im Beruf, denn es ist nicht zuletzt das alltägliche Wirtschaftsleben, dem die Aufmerksamkeit des Helden gilt.

Bekanntlich hat Friedrich Engels einmal Balzac jedem Historiker vorgezogen – spätere Wirtschaftshistoriker werden möglicherweise Fords Bascombe-Romane zu Rate ziehen, um die US-Ökonomie im ausgehenden 20. Jahrhundert zu beschreiben.⁹ Zwei, wenn man so will, idiosynkratische Vorlieben, die der Autor seinem Helden zuschreibt, illustrieren diese Lust am Alltäglichen auf eindrückliche Weise: Bascombes eigenartiges Fasziniertsein von Versandhauskatalogen und sein interessiertes Studium von Schwarzen Brettern. Ersteres findet sich in einer Passage in *The Sportswriter*, die im Kontext steht der Trauer um den mit neun Jahren verstorbenen Sohn Ralph Bascombe:

„For me, though, there was something other than the mere ease of purchase in all this, in the hours spent going through pages seeking the most virtuous screwdriver or the beer bottle cap rehabilitator obtainable nowhere else but from a PO box in Nebraska. It was that the life portrayed in these catalogs seemed irresistible. Something about my frame of mind made me love the abundance of the purely ordinary and pseudo-exotic (which always turns out ordinary if you go the distance and place your order). I loved the idea of merchandise, and I loved those ordinary good American faces pictured there, people wearing their asbestos welding aprons, holding their cane fishing rods, checking their generators with their new screwdriver lights, wearing their saddle oxfords, their same wool nighties, month after month, season after season. In me it fostered an odd assurance that some things outside my life were okay still; that the same men and women standing by the familiar brick fireplaces, or by the same comfortable canopy beds,

⁹ Vgl. Engels' Brief an Margaret Harkness Anfang April 1888. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. Bd. 37. Berlin 1967, S. 43 f.

holding these same shotguns or blow poles or boot warmers or boxes of kindling sticks could see a good day before their eyes right into perpetuity. Things were knowable, safe-and-sound. Everybody with exactly what they need or could get. A perfect illustration of how the literal can become the mildly mysterious.“ (S 196)

Das Alltägliche, Buchstäbliche, die sachlich-dinghafte Oberfläche birgt zugleich das Geheimnisvolle, Rätselhafte – wenn man so will, eine post-modern-demokratische Version der Romantisierung des Alltags!

Die Vorliebe für Schwarze Bretter, wie man sie aus Supermärkten, Gemeindeämtern, Universitäten kennt, veranschaulicht noch sinnfälliger des Protagonisten Lust am sozialen Alltag, bilden diese Anschlagtafeln doch eine Art Mikrokosmos des Sozialen, indem sie kund tun, welche Anliegen, Wünsche, Bedürfnisse, Ängste usw. in einer bestimmten Gemeinschaft im Umlauf sind. Im konkreten Falle ist es die Schule von Bascombes Ex-Frau, die dieser in einer Episode von *The Lay of the Land* aufsucht, und bei diesem Besuch streift sein Blick zufällig auch ein solches Schwarzes Brett:

„I can't, though, resist a peek at the ‚Announcements‘ case by the events window. I regularly check all such notice boards in Sea-Cliff – by the shopping carts at Angelico's, above the bait tank at Ocean-Gold Marina – standing arms folded, studying the cards for kittens lost, dinette sets to sell, collections of Ezio Pinza '78s, boats with trailers, boats without, descriptions of oldsters wandered off, the regular appeal for the young motorcycle victim in the ICU. Even Purple Hearts are for sale. You can eavesdrop on the spirit of a place from these messages, sense its inner shifts and seismic fidgets – important in my line of work, and more accurate than what the Chamber of Commerce will tell you. Real life writ small is here, etched with our wishes, losses and dismissals.“ (LL 146f.)

Strukturell ähneln solche Anschlagtafeln den bunten Wochen- und Anzeigenblättern, zum Teil auch fachspezifischen Werbezeitungen, wie sie jeder Bewohner der westlichen Hemisphäre kennt. An einer späteren Stelle von *The Lay of the Land* räsoniert Frank Bascombe am Beispiel des örtlichen Immobilienwerbeblattes „*Buyer's Guide*“ über Sinn und Zweck eines solchen Magazins. Und auch hier ist erstaunlich die Fülle sozialen Lebens, die in dieser unscheinbaren Publikation konzentriert ist:

„In the interest of plain and simple commerce, but for the price of nothing, the *Guide* provides a well-researched list of ‚essential services‘, crisis numbers, ‚Best Bet‘ Italian, Filipino and Thai cuisines, walk-in wellness clinics, an e-mail address for a mortgage-consultant clearing house, emergency dental care and pet health hot-line numbers, oxygen tank delivery, bump shops and bail bondsmen. And, of course, bi-weekly training classes in the real estate profession. There's even a list of local numbers for Monmouth and Ocean County Sponsors Anonymous. Plus, many small-business opportunities are advertised, situations where you can walk in and take over like I did.“

Und besonders für den ganzheitlich denkenden Immobilienmakler enthalten diese Blätter wichtige Informationen:

„I also read through these crowded pages just to acquire (by osmosis) some sense of how we're basically doing, what we need to be wary of, look forward to or look back on with pride or relief. These spiritual sign-pointers are revealed to me in old fire stations, rectories or Chrysler agencies that are for sale, or once-thriving businesses in turnaround, or the number of old homes versus new ones on the sale block, or the addresses and plat maps of new constructions, the ethnicity (gauged by the names) of who's selling what, who's doing the cooking or who's going out of business. And finally, of course, what costs what, versus what used to cost what.“ (LL 340 f.)

Der gesellschaftliche Akzent dieser Romantrilogie kommt schließlich in zwei weiteren charakteristischen Eigenheiten zum Ausdruck. Im einen Falle haben wir es gewissermaßen mit einer Totalen zu tun, im anderen mit einem Close-up, einer Nahaufnahme. Gemeint sind einerseits die wunderbar detailfreudigen Panoramafahrten, auf die der Ich-Erzähler den Leser mitnimmt, Fahrten oftmals in einem wörtlichen Sinne mit seinem Auto, die symbolisch stehen für die Durchquerung des geographischen wie sozialen Raumes und dabei über eben diesen und das soziale Zusammenleben in ihm ausführlich Bericht erstatten.

Dichte Beschreibungen sind dies, deren ganzer Reiz sich nur im Fluss der Romanlektüre erschließt, im Rhythmus dieser Prosa, nicht zuletzt im Kontext von größeren inhaltlichen Zusammenhängen. Trotzdem seien beispielhaft zwei Passagen zitiert, zunächst aus dem 16. Kapitel von *The Lay of the Land*, das am frühen Nachmittag von Thanksgiving spielt:

„Traffic lights are working again, candy-cane ornaments weakly lit. Commerce is flickering to life as I drive out of Seaside Park and re-enter Sea-Cliff. liquor has illuminated its big yellow letters at noon, and cars are flocking. The drive-thru ATM at South Shore Savings is doing a smart business, as is the adult books, Guppies to Puppies and the bottle redemption center – the former Ford dealership. The Wiggle Room has opened up, and a hefty blue New Jersey Waste snailback is swaying into its back alley. There are even tourists outside the mini-golf/batting cage, their nonchalant gestures betraying seasonal uncertainty, their gazes skyward. [...] The Tru-Value is holding its 'Last Chance Y-2K Special' on plastic containers and gas masks. the future was a bomb, their hand-lettered sign says.“ (LL 437)

Sodann der Beginn des 10. Kapitels, der auch Gründe nennt für die Freude an diesen Rundumblicken im sozialen Raum:

„Since there's no direct-est route to Parkway Exit 102N, where Wade's already fuming at Fuddruckers, I take the scenic drive up 35, across the Metedeconk and the Manasquan to Point Pleasant, switch to NJ 34 through more interlocking towns, townships, townlettes – one rich, one not, one

getting there, one hardly making its millage. I love this post-showing interlude in the car [...]. It's the *moment d'or* which the Shore facilitates perfectly, offering exposure to the commercial-ethnic-residential zeitgeist of a complex republic, yet shelter from most of the ways the republic gives me the willies. ‚Culture comfort,‘ I call this brand of specialized well-being. And along with its sister solace, ‚cultural literacy‘ – knowing by inner gyroscope where the next McDonald's or Borders, or the next old-fashioned Italian shoe repair or tuxedo rental or lobster dock is going to show up on the horizon – these together I consider a cornerstone of the small life lived acceptably.“

Insbesondere im dritten Roman der Trilogie sind solche Fahrten durch das „kulturelle Einmaleins“ (wie Fords deutscher Übersetzer Frank Heibert das amerikanische „cultural literacy“ trefflich überträgt) bzw. durch die sozio-geographischen Konfigurationen des Landes (auch das steckt ja im Titel *The Lay of the Land*) ein tragendes Handlungs- oder besser gesagt Beschreibungselement. Sie widerlegen die Mär von der totalen Uniformität und Standardisierung des Lebens und seiner sachlich-phänomenalen Oberflächenkultur in der westlichen Welt. Deutlich wird vielmehr, wie vielfarbig, komplex und besonders das ist, was da an Dingen, Bildern und Zeichen im Garden State New Jersey vorbeizieht (wobei es sich ebenso gut um die Elbmarsch vor den Toren Hamburgs oder um Chaville bei Paris handeln könnte – hier wie dort ein komplexes Nebeneinander je eigener, heterogener Dinge, Bilder und Zeichen, von den Menschen und ihren Sprachen ganz zu schweigen). Entschlüsselbar sind all diese Zeichen – von den zahllosen Landschaftsfluchten über die ebenso zahlreichen Shops, den Billboards, Wohnhäusern und Verkehrsanlagen bis hin zu Autoaufklebern, die Auskunft geben über politische und andere Neigungen –, entscheidbar ist dieses unendlich feine und dichte Gewebe, das im sozialen und kulturellen Alltag der westlichen Welt der natürlichen Atmosphäre gleicht, die jeden Menschen umgibt (so wie das Wasser den Fisch in der Redewendung), verständlich ist dieses spätmoderne Zeichengewimmel insbesondere in den phasenweise ausufernden Beschreibungssequenzen von *The Lay of the Land* im Grunde nur für jemanden, der sowohl mit der amerikanischen Sprache als auch mit der amerikanischen Kultur auf intime Weise vertraut ist (so dass selbst oder vielmehr gerade in der deutschen Übersetzung manche semantischen Nebentöne unter den Tisch fallen).

Und just dies unterstreicht nur umso mehr die Vielfältigkeit und Komplexität der je besonderen, regionalen Lebenswelten. Dasselbe gilt im übrigen, nur im kleineren Maßstab, für Mode und Kleidung: auch sie werden von Ford/Bascombe aufmerksam registriert und detailliert beschrieben, und auch sie ergeben ein reichhaltiges Zeichensystem mit vielerlei semantischen Implikationen. Mit Recht hat Volker Hage in seiner Rezension im *Spiegel* den Roman eine „epochale Chronik des US-Alltags“¹⁰

¹⁰ Der Spiegel 28 (2007), S. 160–162.

genannt, und auch aufgrund der beschriebenen Thematisierung einer auf Kontingenz und Ironie basierenden Form von Gemeinschaft eignet sich das Buch daher bestens als Lektüreempfehlung für Immigranten aus anderen Kulturkreisen: zur Einführung in das Zusammenleben in den liberaldemokratischen Gesellschaften des Westens.

Die Vielfalt und Komplexität der Dinge spiegelt sich dabei auch wider im Reichtum der Sprache, oder besser gesagt: der Sprachen. Fords Virtuosität als Schriftsteller besteht u.a. in der sprachlichen Orchestrierung seiner Gesellschaftsromane, in der Neben- und Ineinanderführung unterschiedlichster Dia-, Sozio- und Idiolekte. So ist die Bascombe-Trilogie auch ein Arsenal unverwechselbarer Typen, ein repräsentatives Figurenkabinett des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Und damit kommen wir zur anderen charakteristischen Eigenart dieser Romantrilogie, den Nahaufnahmen oder Close-ups. Damit sind die vielen, langen Dialogpartien gemeint, die Ford in seine Romane eingebaut hat und die zumeist nach folgendem Schema verlaufen: Bascombe trifft oder telefoniert mit XY, kommentiert das Gespräch zwischen den gesprochenen Partien ausführlich, liefert oftmals auch die Vorgeschichte von XY, weist auf die Besonderheiten seiner Persönlichkeit hin usw. – gerade in diesem Undsowweiter liegt Fords besondere Meisterschaft, indem er es nämlich auf meisterhafte Weise versteht, eine Figur mit einem einzigartigen individuellen Profil auszustatten, das jedoch gleichzeitig in vielem repräsentativ erscheint für die Gesellschaft und ihre zeitgenössischen Physiognomien.

Diese Gespräche verhandeln gewissermaßen en miniature, worum sich die drei Romane Richard Fords im Kern drehen: Kontingenz, Ironie, Gemeininn. Kontingenz sind diese Gesprächssituationen sowohl, was ihren Verlauf betrifft, als auch hinsichtlich der Persönlichkeit und Lebensgeschichte ihrer Beteiligten, indem ein Rest der Identität stets im Dunkeln und somit unberechenbar bleibt. Ironisch ist der Ton, mit dem der Ich-Erzähler Frank Bascombe die Gespräche begleitet – und somit die Kontingenz und Offenheit des Gesprächsinhalts nur desto mehr unterstreicht. Und der Gemeininn, das Gemeinsame kommt insofern zur Geltung, als mehr oder weniger deutlich im Zentrum dieser Gespräche beinahe immer das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft steht. Das Leben des Gegenübers, von dem teils rückblendend berichtet wird, das andernteils direkten Ausdruck findet in den Dialogen, dieses Leben ist stets eingebettet in die größeren politisch-sozialen Gegebenheiten und Veränderungen der amerikanischen Gesellschaft. Und das meint nicht nur das politische Tagesgeschehen oder die 50-50-Frage, ob man es mit den Konservativen oder den Liberalen hält, was im konkreten Falle von *The Lay of the Land*, das im Umfeld der Präsidentschaftswahlen des Jahres 2000 spielt, heißt: Bush oder Gore? Letztlich geht es in diesen Unterhaltungen in einem viel grundsätzlicheren Sinne um die zwei entscheidenden Fragen des Richard Ford: Ist das Leben des Einzelnen ein „gutes Leben“, befindet es sich wenigstens auf dem Weg dorthin, und

worin besteht diese Gute genau? Zweitens: Ist die Gesellschaft eine „gute Gesellschaft“, und worin könnte in diesem Falle das Gute bestehen? (Oder steht die Gesellschaft vielmehr kurz davor, endgültig vor die Hunde zu gehen?) Auf beide Fragekomplexe gibt es keine endgültigen Antworten, lediglich den abermaligen Verweis auf die Kontingenz und damit die Offenheit des Ganzen, im positiven wie im negativen.

Ob Zufall oder nicht: Ausgerechnet diese Kontingenz in ihrem Wortsinne (von lat. contingere = zu(sammen)fallen, sich ereignen) kommt am Schluss von *The Sportswriter* in einer sentenzenhaften Wendung zu Wort: „The only truth that can never be a lie, let me tell you, is life itself – the thing that happens.“ Und deshalb kommt dieses Leben, solange es eben dauert, auch an kein Ende, denn es geschehen immer neue Dinge, die immer neue Interpretationen heraufrufen. „Just when you think you’ve been admitted to the boy-king’s burial chamber and can breathe the rich, ancient captured air with somber satisfaction, you find out it’s just another anteroom? That there’s more that bears watching, more signs requiring interpretation, that what you thought was all, isn’t? That this isn’t *it*? That there’s no *it*, only *is*.“ (LL 436) Das Schlussbild der Trilogie – das zur Landung aufsetzende Flugzeug, das Bascombe zur Krebsbehandlung nach Rochester bringt – steht sinnbildlich dafür, dass es in diesem Sinne immer weitergeht, dass das Leben aus einer nicht endenden Reihe von Anfängen besteht: „A bump, a roar, a heavy thrust forward into life again, and we resume our human scale upon the land.“

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Matthias Hausmann (Eichstätt)

Die perfekte Frau im perfekten Körper

Villiers de l'Isle-Adam und Adolfo Bioy Casares

„Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps!“¹, ruft der Held von Auguste de Villiers de l'Isle-Adams *Eve future* verzweifelt, da seine Geliebte zwar optisch seinen Ansprüchen im höchsten Maße entspricht, ihr Innenleben ihn aber schier zur Verzweiflung bringt. Dieser Ausruf bildet das Leitmotiv des Romans und wird viermal in unveränderter Form an jeweils zentraler Stelle ausgesprochen (S. 98, 106, 157 und 224), womit deutlich unterstrichen wird, welches Themas sich Villiers in seinem Roman annahm: Dem Wunsch eines Mannes, eine äußerlich perfekte Frau mit einer Seele auszustatten, die ihm ebenso perfekt erscheint.

Dasselbe Thema wird rund hundert Jahre nach diesem bedeutendsten Roman des französischen Symbolisten, der in seiner endgültigen Form 1886 veröffentlicht wurde,² erneut aufgegriffen und zwar vom Argentinier Adolfo Bioy Casares in seinem Roman *Dormir al sol* (1973), dessen Protagonist auch nur vom Äußerlichen seiner Frau fasziniert ist: „Yo me muero por su forma y su tamaño, por su piel rosada, por su pelo rubio, por sus manos finas, por su olor, y sobre todo, por sus ojos incomparables.“³

Im folgenden Beitrag sollen diese zwei Romane analysiert werden, die beide die Frage ins Zentrum stellen, ob ein perfekter Körper mit einer perfekten Seele versehen werden kann. Zwar stammen die beiden Werke aus verschiedenen Epochen und Ländern, weisen aber viele Gemeinsamkeiten auf und sind zudem aus literarischer Hinsicht jeweils höchst interessant.

Villiers und Bioy, die beide Meister der knappen Erzählung sind und sich insbesondere in der fantastischen Narrativik heimisch fühlen, haben

1 Auguste Villiers de l'Isle-Adam: *L'Eve future*. Paris 1993, S. 98. Alle folgenden Zitate aus *L'Eve future* sind ebenfalls dieser Ausgabe (die auch ein ausgesprochen informatives Vorwort und weitere Materialien vom vielleicht derzeit bedeutendsten Villiers-Experte Alan Raitt enthält) entnommen und finden sich mit Seitenangabe in Klammern direkt im Text.

2 Eine umfassende Darstellung des komplizierten Schaffensprozesses und der verwickelten Publikationsgeschichte von *Eve future* findet sich im Anhang der verwendeten Ausgabe: Alan Raitt: „Génèse et publication“. In: Villiers: *L'Eve future*, S. 360–383.

3 Adolfo Bioy Casares: *Dormir al sol*, Buenos Aires 1984, S. 15. Alle folgenden Zitate aus *Dormir al sol* sind ebenfalls dieser Ausgabe entnommen und finden sich mit Seitenangabe in Klammern direkt im Text.

mit diesen Werken ausgereifte Romane vorgelegt, die Elemente der Fantastik mit denen der Science Fiction verbinden,⁴ was sie für unser Thema so interessant macht, da jeweils wissenschaftlich anmutende Thesen für die Schaffung der perfekten Frau gegeben werden. Zudem setzen beide das ernste Thema humorvoll und ironisch um, was als charakteristisch für ihren Stil zu bezeichnen ist und worauf zurückzukommen sein wird. Somit bietet sich ein Vergleich zwischen *Dormir al sol* und *Eve future* an,⁵ welcher gerade im deutschen Sprachraum eine besondere Berechtigung hat, da hier diesen beiden bedeutenden Autoren noch nicht das Forschungsinteresse gezollt wurde, das ihnen eigentlich zustünde. An Adolfo Bioy Casares gibt es zuletzt immerhin ein verstärktes Interesse festzustellen,⁶ das auch Villiers de l'Isle-Adam zu wünschen wäre⁷ und wozu dieser Artikel einen bescheidenen Beitrag leisten möchte.

4 Dies ist übrigens ein Aspekt, durch den sich Bioy Casares deutlich von Borges abhebt, mit dem er etliche gemeinsame Erzählungen geschrieben hat und in dessen Schatten er sonst allzu häufig steht. Während wissenschaftliche Erfindungen und moderne Technologien bei Borges keine Rolle spielen, sind sie bei Bioy Casares integraler Bestandteil vieler Werke (vgl. dazu Wolfram Nitsch: „Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung *La invención de Morel*“. In: *Iberoromania* 60 (2004), S. 108 sowie Block de Behar, Lisa, „Nuevas versiones de uno pacto fáustico.“ In: Alfonso de Toro, Susanna Regazzoni, (Hg.): *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*. Madrid 2002, S. 37).

5 Auf diese Vergleichsmöglichkeit wurde schon frühzeitig von Suzanne Levine verwiesen, vgl. *Guía de Bioy Casares*, Madrid 1982, S. 193. Levine stellt hier heraus, daß oft Ähnlichkeiten zwischen *Eve future* und Bioys erstem Roman *La invención de Morel* hergestellt werden, obwohl diese Ähnlichkeit eher zu *Dormir al sol* besteht. Trotz dieses Urteils stand ein Vergleich dieser beiden Werke bis heute aus, und noch dazu wurde erst vor kurzem erneut eine vergleichende Studie von *Eve future* und *La invención de Morel* vorgenommen, welche indes enge Grenzen hat: Tanja Lindauer: *Reconstructing Eve*, Marburg 2008. Diese beständigen Vergleiche von Villiers' Roman mit *La invención de Morel* beleuchten die Tatsache, daß dieser frühe Roman von Bioy immer noch allzu sehr im Zentrum der Forschung zu ihm steht, obwohl andere Werke ebenbürtig sind; vgl. hierzu auch Javier de Navascués: *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Pamplona 1995, S.12 f.

6 Vgl. dazu den folgenden Tagungsband, der einen vorzüglichen Überblick zur aktuellen Forschungssituation bietet: Alfonso de Toro, Susanna Regazzoni (Hg.): *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura – Ensayo – Filosofía – Teoría de la cultura – Crítica literaria*, Madrid 2002.

7 Zwei aktuelle Beiträge zu *L'Ève future* belegen erneut, daß dieser Roman seit jeher das besondere Interesse der angloamerikanischen Forschung geweckt hat: Fren, Allison de, „The Anatomical Gaze in Tomorrow's Eve“. In: *Science fiction studies* 108 (2009), S. 235–265 und Pulham, Patricia, „The Eroticism of Artificial Flesh in Villiers de L'Isle Adam's *L'Ève Future*“, in: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 7 (2008, im Internet unter: http://www.19.bbk.ac.uk/issue7/papers/pulham_sex dolls.pdf). Dagegen hat sich die deutsche Forschung bisher nur wenig mit diesem Werk auseinander

In *Eve future* kommt der junge englische Lord Ewald, ein romantischer Held wie aus dem Bilderbuch,⁸ zu seinem alten Freund, dem amerikanischen Erfinder Edison, und berichtet von einer schrecklichen Lebenskrise: Er ist in Alicia Clary verliebt, eine Frau, die die äußerliche Perfektion der Venus von Milo, und damit eines Ideals der Schönheit gerade des 19. Jahrhunderts, mit einer überaus banalen Seele vereint. Die Diskrepanz von Äußerem und Innerem ist laut Ewald unerhört (77 f.): „Or, entre le corps et l'âme de Miss Alicia, ce n'était pas une disproportion qui déconcertait et inquiétait mon entendement : c'était une *disparate*.“ Nur wenig später drückt er diesen Umstand noch deutlicher aus (85 f.):

„[L]a *non-correspondance* du physique et de l'intellectuel s'accusait constamment et dans des proportions paradoxales. Sa beauté, je vous l'affirme, c'était l'Irréprochable, défiant la plus dissolvante analyse. A l'extérieure – et du front aux pieds – une sorte de Vénus Anadyomène : au dedans, une personnalité tout à fait ÉtrangÈre à ce corps. Imaginez ce semblant de conception réalisé : une Déesse bourgeoise.“⁹

Das letzte Wort dieses Zitats ist bedeutsam, da Alicias Innenleben als Abbild des Bürgerlichen schlechthin konzipiert ist, wobei bürgerlich im Verständnis von Lord Ewald wie von seinem Autor Villiers ausgesprochen negativ konnotiert ist.¹⁰ Ihr bürgerliches Wesen äußert sich vor allem darin, daß sie keinerlei Sinn für höhere Dinge hat, sondern sich durch eine übertriebene Nüchternheit auszeichnet (S. 96): „Son idéal serait un ciel

gesetzt, auch wenn ihm zuletzt von Florian Nelle ein wenig Beachtung geschenkt wurde (vgl. Anm. 27).

- ⁸ Die Beschreibung von Lord Ewald ist eine einzige Aneinanderreihung romantischer Topoi: Er ist adlig, jung, reich, schön – und unglücklich verliebt. Villiers vereint in ihm bewußt sämtliche romantische Stereotype und setzt ihn explizit gegen eine Frau (Alicia), an der rein gar nichts Romantisches ist, was zu Ewalds Existenzkrise führt. Die Ansammlung romantischer Topoi setzt sich übrigens bei der Beschreibung von Ewalds Anwesen fort, was unterstreicht, daß Villiers hier einen romantischen Helden par excellence darstellen wollte.
- ⁹ Sowohl die Kursivierung wie auch die Kapitälchen finden sich im Originaltext: Villiers arbeitet in diesem Roman intensiv mit den verschiedenen modernen Möglichkeiten der Typographie, was man wohl auch als Kommentar dazu sehen kann, daß in der Drucktechnik inzwischen vieles möglich ist – genau wie in der Technik allgemein, für die im Roman Edison steht, der in ihrem Namen die erstaunlichsten Dinge vollbringt.
- ¹⁰ Vgl. Alan W. Raitt: *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris 1986, S. 166: „Peu d'écrivains ont monté des attaques aussi acerbes et aussi fréquentes [contre le bourgeois] que celles de Villiers. Qu'il s'agisse bien d'une campagne concertée, Villiers lui-même s'en félicite dès 1866 dans une lettre à Mallarmé : ‚Le fait est que je ferai du bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des ‚cléricaux‘, Rousseau des gentilshommes et Molière des médecins.‘ Et cette campagne a duré jusqu'à la fin de sa vie.“ Auch in den meisten anderen von Villiers' Werken treten Karikaturen des Bürgerlichen auf, für die die Figur der Alicia Clary ein besonders sprechendes Beispiel ist.

terre à terre, enfin, car le soleil, même, lui paraît trop dans les nuages, trop dans *le bleu*.“ Sie ist als ein Extrem gestaltet, als Gegenteil des romantischen Ewald, und daher mit diesem vollständig inkompatibel. Ewald betont an ihr vor allem eine Eigenschaft, die für ihn den schlimmsten Kritikpunkt überhaupt bildet und das Bürgerliche schlechthin beschreibt: Alicia ist „médiocre“, ja „médiocre avant tout“, wobei er diese Formulierung binnen kurzem wiederholt, um diesen Makel besonders herauszustellen (S. 94 f.).

Das Mißverhältnis zwischen Körper und Wesen bei der jungen Frau besteht indes nicht nur in der Wahrnehmung des jungen Engländers, vielmehr kann sich Edison, und mit ihm der Leser, selbst davon überzeugen, als Alicia mit den beiden speist. Sie erscheint dabei als verkörperte Diskrepanz zwischen idealem Äußerem und banalem Inneren, was etwa am Unterschied zwischen Stimme und Aussage prägnant dargestellt wird: Sie hat eine Stimme erhabener Reinheit (S. 94: „sa voix surnaturelle, [...] la magie de son timbre“), aber ihre Aussagen strafen diese Stimme Lügen, so daß Edison dem Urteil des Freundes zustimmen muß (S. 273):

„*Ce n'est pas* très poétique, messieurs; mais il faut bien être sur la terre quelquefois.’

A cette parole, qui sembla retomber, comme une définitive pierre sépulcrale, sur l'adorable créature qui, s'y était, à son insu, si totalement, si irrémissiblement traduite, à cette judicieuse parole – qu'un Dieu seul peut pardonner et laver de son sang rédempteur – Edison se rasséra. Lord Ewald avait analysé juste.“

Dieses Urteil Ewalds über die unüberbrückbare Kluft zwischen Aussehen und Wesen von Alicia verdammt ihn zum Selbstmord, da es in seinem Wesen liegt „de n'aimer qu'une fois“ (S. 104) und daher die Liebe zu Alicia, die seine erste ist, auch seine letzte sein wird. Da er mit einer solchen Frau nicht zusammenleben kann, ist er zu Edison gekommen, um diesem Lebewohl zu sagen (S. 102): „pour vous serrer la main avant de m'effacer.“

Doch Edison will sich mit dieser fatalistischen Lösung seines jungen Freundes nicht abfinden und wartet mit einer für den englischen Lord wie den Leser überraschenden Lösung auf: Er wird für Ewald binnen drei Wochen einen Roboter vollenden, der äußerlich von Alicia nicht zu unterscheiden ist, zu dieser perfekten Verpackung aber auch ein eben solches Innenleben bieten wird (S. 108):

„Il est, ici, disons-nous, huit heures trente-cinq minutes. A pareille heure, ici même, dans vingt et un jours, Miss Alicia Clary vous apparaîtra, non-seulement transfigurée, non-seulement de la ‚compagnie‘ la plus enchanteresse, non seulement d'une élévation d'esprit des plus augustes, mais revêtue d'une sorte d'immortalité. – Enfin cette sottise éblouissante sera non plus une femme, mais un ange : non plus une maîtresse, mais une amante ; non plus la Réalité, mais l'IDÉAL.“

Durch diesen Vorschlag wird Lord Ewalds tiefster Wunsch erfüllt, nämlich den Körper von Alicia mit einer anderen Seele zu füllen, einer Seele, die ihrem Äußeren entspricht (S. 98 f.): „Sois pareille à l'âme de ta forme!“ Nur durch die Erfüllung dieses Wunsches glaubt Edison seinen Gast vom Freitod abhalten zu können (S. 106): „Le remède consiste à réaliser vos vœux!“ Der Traum eines Ideals soll realisiert werden – und dazu paßt auch, daß der Roboter, den Edison bereits in großen Teilen entworfen hat und nun ausgestalten wird, auf den Namen Hadaly hört, der auf persisch „Ideal“ bedeutet.¹¹

Dieser unglaubliche Vorschlag Edisons paßt gut zur Atmosphäre des Romans von Villiers, der von Anfang an in einer fantastisch-unheimlichen Atmosphäre angesiedelt ist, was auch durch den Schauplatz bedingt wird, da sich die gesamte Handlung im Anwesen des amerikanischen Erfinders abspielt, welches zwischen wissenschaftlichem Labor und geheimnisumwitterter alchimistischer Höhle changiert.¹²

Dagegen spielt Bioy Casares' *Dormir al sol* zunächst in einem völlig alltäglich wirkenden Buenos Aires, und auch das Problem des Protagonisten, Lucio Bordenave, scheint ein alltägliches zu sein und wird zudem gänzlich ohne das Pathos vorgetragen, mit dem Lord Ewald seinen Bericht versehen hatte: Lucio ist in seine Frau Diana schwer verliebt, wobei er klar zu erkennen gibt, daß es in erster Linie ihr Äußeres ist, das ihn so in seinen Bann gezogen hat (S. 75):

„La belleza que a mí me gusta es la belleza física. [...] ¿No adoraré en [Diana], sobre todo, esa cara única, esos ojos tan profundos y maravillosos, el color de la piel y del pelo, la forma del cuerpo, de las manos y ese olor en que me perdería para siempre, con los ojos cerrados?“

Besonders ihre Augen haben es Lucio angetan, und er schwärmt (S. 24):
Yo no creo que otra mujer con esa belleza de ojos ande por el mundo. No me canso de admirarlos. Me figuro amaneceré como grutas de agua y me hago la ilusión de que voy a descubrir en su profundidad la verdadera alma de Diana. Una alma maravillosa, como los ojos.

Schon hier klingt indes durch, daß er (zunehmend verzweifelt) Dianas „verdadera alma“ sucht, da ihr Wesen eben nicht seinen Wünschen ent-

¹¹ Villiers: *Eve future*, S. 144: „Le nom de Hadaly est gravé en ces mêmes lettres iraniennes où il signifie l'IDÉAL.“

¹² Wobei dieser Anschein einer alchimistischen Höhle neben anderen Aspekten eine deutliche Anspielung auf den Faust-Stoff ist, dem Villiers' Roman ohnehin viel verdankt. Am deutlichsten wird die Offen zur Schau gestellte Inspiration an Goethes Werk durch zwei Faust-Epigraphen sowie durch das zweite Buch, das „Le pacte“ betitelt ist und den Erzählerkommentar „Le pacte était conclu“ (S. 140) enthält. Ebenso ist der Beginn des Romans mit dem einsam monologisierenden Forscher Edison deutlich an den *Faust* angelehnt; vgl. zu dieser Thematik auch Raitt: *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, S. 196–199.

spricht, wie er auch unumwunden zugibt (S. 13): „El carácter de mi señora es más bien difícil.“ Diana hat viele Eigenschaften, die Lucio größere Probleme bereiten, vor allem ist sie ungeheuer nachtragend und vergißt nicht die kleinste Kränkung (S. 24: „Es muy severa cuando se enoja y [...] no hace las paces hasta que uno prácticamente se arrastró como gusano y le pidió hasta el cansancio perdón.“), was gerade für den eher sorglosen und vergeßlichen Lucio zu einer Belastung wird. Diese Wesenszüge von Diana führen letztlich dazu, daß die Ehe der beiden nicht sonderlich glücklich ist, wie in der Nachbarschaft allgemein kolportiert wird (S. 13): „Sé que algunos dijeron que no tuve suerte en el matrimonio.“

Indes geht Lucio nicht etwa von sich aus auf andere zu, um seine Frau zu ändern; im Gegenteil, aufgrund seines passiven Wesens ist er gar nicht fähig, größere Veränderungen selbst anzustoßen, und so sind es angebliche Wissenschaftler, die Diana mit dem Argument, sie sei sehr krank, in einer psychiatrischen Anstalt unterbringen, wo sie einer schwerwiegenden Behandlung unterzogen wird. Der Deutsche Standle, der eine Hundeschule leitet, sowie der Leiter der psychischen Klinik, Dr. Reger Samaniego, setzen ihren Willen durch, während Lucio, der überaus konfliktscheu und leicht beeinflussbar ist, jede entschiedene Aktion gegen deren konzertiertes Vorgehen vermissen läßt und seine Frau fast kampfflos den dubiosen Medizинern überläßt.¹³ Zunächst scheint seine Passivität keine negativen Auswirkungen zu haben, denn als Diana aus der Klinik zurückkommt, ist sie optisch unverändert und scheint zudem innerlich zufriedener als zuvor.

Nach und nach fallen Lucio allerdings immer mehr seltsame Dinge am Verhalten seiner zurückgekehrten Frau auf, so daß er sich schließlich fragt, „quién estaba mirandome desde los ojos de Diana“ (S. 112). Er geht deshalb in die Klinik und fordert Aufklärung, woraufhin er selbst dort festgehalten und Zeuge seltsamer Experimente wird, die er sich erst gänzlich erklären kann, als ihm die Flucht gelingt und ihm wenig später der Leiter der Klinik die ebenso fantastische wie schreckliche Wahrheit enthüllt: Dank neuartiger chirurgischer Methoden ist es nunmehr möglich, die Seele vom Körper zu trennen (S. 150): „El alma está en el cerebro y podemos aislarla.“¹⁴ Dies erfolgt durch eine Operation, die ein kleines Loch

¹³ In dieser Hinsicht kann man *Dormir al sol* auch mit Gabriel García Márquez' Erzählung „Sólo vine a hablar por teléfono“ (aus dem Erzählband *Doce cuentos peregrinos*, 1992) vergleichen, da man in beiden Fällen nicht nur mit zwei psychiatrischen Anstalten konfrontiert wird, die vor unmenschlicher Behandlung der Patienten nicht zurückschrecken, sondern vor allem auch mit zwei männlichen Protagonisten, die der Behandlung ihrer Frauen in diesen Einrichtungen seltsam passiv gegenüberstehen und sie nicht angemessen beschützen, was letztlich jeweils zu einem katastrophalen Ende der Beziehung wie der Erzählung führt.

¹⁴ Dies erfolgt in klarer Bezugnahme auf Descartes, der die Trennung von Geist und Leib postuliert hatte und den Bioy seinen Arzt auch zitieren läßt (S. 150): „Recuerda lo que decía Descartes? [...] Descartes pensaba que el alma estaba en una glándula del cerebro. [...] Descartes no se equivocó en lo principal.“ Auch

am Hinterkopf zurückläßt (S. 140): „Un agujero redondo en la nuca [...] que manaba sangre.“ Die entfernte Seele wird nach der OP für einige Zeit in einen Hund eingepflanzt, was von Samaniego als Möglichkeit entdeckt wurde, die Seelen psychisch kranker Patienten durch Ruhe zu heilen, wie er Lucio stoisch erklärt (S. 149): „Para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad.“

Bei der Behandlung von Diana ist es zu einem bedauerlichen Zwischenfall gekommen, da der Hund, in den ihre Seele zur Heilung eingepflanzt war, aus der Klinik ausbrechen konnte. Somit war Samaniego gezwungen, in den Körper von Lucios Frau die Seele einer anderen Person einzupflanzen, wobei er sich für die eines todkranken jungen Mädchens entschied. Die Diana, die Lucio zurückbekommen hat, ist also nur äußerlich seine Frau, während ihr Wesen zu einem anderen Mensch gehört, was all die Veränderungen erklärt, die er an ihr wahrgenommen hat. Nun haben die Ärzte zwar den Hund mit Dianas Seele wiedergefunden, aber da der Prozeß irreversibel ist, kann ihre Seele nur in einen anderen Körper eingepflanzt werden, so daß Lucio nun laut Samaniego wählen könne, was er wolle: Den Körper von Diana mit der Seele einer anderen oder die Seele von Diana in einem fremden Körper. Schon diese Auskunft schockiert den Leser, das endgültige Ende wird indes noch schlimmeres bringen. Doch zuvor soll das Vorgehen des Arztes in einen größeren Werkzusammenhang eingeordnet und die Beziehung zu Villiers' *Eve future* wieder hergestellt werden.

Selbst wenn Samaniegos Eingriff wie vorgesehen funktioniert hätte, so ist man doch mit einem unmenschlichen Vorgehen konfrontiert, das ohne Zustimmung der Beteiligten den größtmöglichen Eingriff in ihr Leben, die Trennung von Leib und Seele darstellt. Diese extreme Operation erinnert zunächst an Jewgenij Samjatins Anti-Utopie *Wir* (1920), wo ein ähnlicher chirurgischer Eingriff zum vorgeblichen „Wohl der Patienten“ durchgeführt wird: In diesem russischen Roman wird den Menschen der Zukunft die Phantasie entfernt, so daß sie zu willenlosen und leicht lenkbaren „Nummern“ ohne jede eigene Identität werden. Wie in dieser bedeutenden Anti-Utopie sollen auch in *Dormir al sol* durch eine solch tiefgreifende Operation gesunde Menschen geschaffen werden, wobei „gesund“ einzig aus der Sicht der jeweiligen Wissenschaftler definiert wird, die jegliche ethische Prinzipien beiseite schieben. Dies fügt den Roman auch gut ins Gesamtwerk von Adolfo Bioy Casares ein, in dem oft moralische Grenzen überwunden werden – und zwar stets von Wissenschaftlern, die ihre größenwahnsinnig anmutenden Experimente zwar vorgeblich im Sinne der Menschheit durchführen, die daran beteiligten Personen aber nicht einmal fragen.

Villiers' *Eve future* scheint durch diese Grundansicht von Descartes geprägt zu sein, die sich in Lord Ewalds Ausruf „Qui m'ôtera cette âme de ce corps!“ nahezu idealtypisch zeigt.

Dies ist insbesondere in den ersten beiden Romanen Bioys der Fall: In *La invención de Morel* versucht ein französischer Erfinder, sich und seine Freunde unsterblich zu machen und nimmt dafür den grausigen Tod aller in Kauf, während in *Plan de evasión* ein wiederum französischer Arzt im Namen einer falsch verstandenen Menschlichkeit die Wahrnehmung von Gefangenen verändert, was ebenfalls mit dem Tod aller Beteiligten endet. Samaniego paßt genau in diese Reihe, da auch er neue Methoden entwickelt hat, welche er einsetzt, ohne sich um moralische Bedenken zu kümmern und vor allem ohne das Einverständnis der zu behandelnden Personen einzuholen.¹⁵ Bioy Casares stellt zudem eine explizite Verbindung zu seinen beiden frühen Romanen her, die oft als Zwillingsswerke gedeutet werden, indem er die Hauptperson Lucio Bordenave nennt und ihr somit einen Nachnamen gibt, der schon in *Plan de evasión* vorkommt.¹⁶

Dieses skrupellose Vorgehen der Wissenschaftler stellt auch eine direkte Parallele zu *Eve future* dar, da Villiers' Edison nicht anders handelt: Auch dieser behauptet von sich, der Menschheit – und in diesem speziellen Fall den Männern¹⁷ – Gutes tun zu wollen, und kümmert sich dabei in keiner Weise um moralische Bedenken. Den Tod von Menschen nimmt er für seine Erfindungen billigend in Kauf, ja, sie scheinen ihm ein notwendiges Opfer für den Fortschritt zu sein, so daß ihm nach einer Katastrophe mit Hunderten Toten aufgrund eines mißglückten Experiments jedes Ver-

¹⁵ Zur Bedeutung des Motivs des Wissenschaftlers, der jegliche ethische Prinzipien beiseite schiebt, vgl. auch Navascués: *El esperpento controlado*, S. 37: „A Bioy le interesa la figura del científico que intenta mejorar a las personas a base de sobrepasar ciertos principios éticos.“

¹⁶ Der einzige Helfer des Protagonisten in *Plan de evasión*, eine leicht undurchsichtige Figur, die wegen ihres großen Interesses am Schicksal des verurteilten französischen Offiziers von allen Dreyfus gerufen wird, heißt mit wirklichem Name Bordenave (Adolfo Bioy Casares: *Plan de evasión*, Barcelona 1977, S. 37: „Mi nombre es Bordenave. Me llaman Dreyfus porque dicen que siempre hablo del capitán Dreyfus.“). Hier ließe sich noch anfügen, daß wohl auch die Benennung des Arztes, Samaniego, seine Bewandnis hat, da die Namensgleichheit mit dem spanischen Fabeldichter des 18. Jahrhunderts sicher kein Zufall ist, wenn man bedenkt, daß in Bioys Roman wie in der Fabel Grenzen zwischen Menschen und Tieren verschwimmen, ja daß hier Tiere tatsächlich – zumindest kurzfristig – mit menschlichen Seelen versehen werden.

¹⁷ Edison hatte schon lange vor dem Besuch Lord Ewalds mit den Arbeiten an seinem Androiden begonnen, den er ausdrücklich zum Wohl der Männer und zu deren Schutz vor den Gefahren durch Frauen baut. Diese klar misogynne Haltung des Erfinders, die dieser mit seinem Autor teilt (vgl. dazu unten S. 20), wurde durch das betrügerische Verhalten einer Frau ausgelöst, die einen Freund Edisons in den Selbstmord trieb, wie dieser Ewald ausführlich im vierten Buch des Romans („Le secret“) erklärt. Dieser Aspekt ist auch daher wichtig, da dieser Selbstmord die Ehefrau des Freundes in ein Koma versetzte, in der das Wesen Sowana von ihr Besitz ergreift.

ständnis fehlt, warum dieser Versuch nicht wiederholt wird. Für ihn stehen neue Entdeckungen vor allem anderen (S. 57):

„Lorsqu'il s'agit d'une tentative nouvelle, devant quoi reculerait un physicien ? l'existence d'autrui ? la sienne ? Ah ! quel savant, digne de ce titre, pourrait, ne fût-ce qu'une seconde songer, sans remords et même sans déshonneur, à des préoccupations de cet ordre lorsqu'il s'agit d'une découverte ? Edison, à coup sûr moins que tout autre, Dieu merci!“

Edison ist von Villiers allerdings insgesamt als widersprüchliche Figur konzipiert: Neben den abstoßenden Eigenschaften, die wir eben gesehen haben, hat er durchaus auch positive Züge und wird als liebender Vater und überaus treuer und loyaler Freund geschildert. Zudem ist er nicht nur der nüchterne Wissenschaftler, sondern hat auch etwas lyrisch-poetisches, das gerade in den Lobeshymnen auf seinen Androiden immer wieder herauskommt. Er ist eine äußerst zwiespältige Figur und ähnelt in dieser Hinsicht Biogs Wissenschaftlern, die auch stets erschreckende Züge mit charismatischen verbinden.

Bei Villiers erklärt sich diese widersprüchliche Beschreibung des Erfinders in erster Linie durch sein gespaltenes Verhältnis zur modernen Wissenschaft, welches generell die Behandlung des Automatenmotivs in *Eve future* bestimmt. Einerseits lehnt Villiers den Materialismus seiner Zeit rundweg ab und schafft mit Alicia Clary eine böse Karikatur seiner positivistischen Zeit, andererseits war er zeit seines Lebens von den Möglichkeiten der Technik auch fasziniert. Diese zwiespältige Haltung zur modernen Technologie ist für Villiers' Epoche alles andere als untypisch, wie Jacques Noiray treffend hervorhebt: „La position de Villiers, loin de lui être particulière, est typique de son époque. Cette attirance troublée, cette répugnance intéressée, cette fascination inquiète, sont le lot de la plupart des contemporains de Villiers, du moins de ceux qui pensent et écrivent.“¹⁸ Diese Einstellung führt in *Eve future* zu einem komplexen Spannungsverhältnis, das zu einem großen Teil den Reiz des Romans ausmacht und dem Leser einiges über den Autor verrät: „The rationalistic world-view which has killed the Absolute now offers to manufacture a perfect replica as a substitute. This is the paradox at the heart of *Tomorrow's Eve* and of Villiers' attitude to science.“¹⁹

¹⁸ Jacques Noiray: *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850–1900)*, Bd. 2 (Jules Verne, Villiers de l'Isle-Adam), Paris 1982, 263. Noiray zeigt in seiner Studie genau auf, wie Villiers, der zwar in den meisten seiner Schriften eine klar anti-technische Haltung einnimmt, eine gewisse Faszination für die Technik nie ganz ablegen kann – und diese kommt in *Eve future* besonders zum Ausdruck.

¹⁹ Daniel Gerould: „Villiers de l'Isle-Adam and Science Fiction“, in: *Science fiction studies* 34 (1984), S. 318–322 (im Internet unter: http://www.depauw.edu/SFS/reviews_pages/r34.htm#a34). Vgl. dazu auch Fren: „The Anatomical Gaze in *Tomorrow's Eve*“, S. 243: „There is [...] an irony in the scientist Edison's

Das Motiv des künstlichen Menschen bildet den zentralen Komplex in *Eve future*, wobei Villiers die wohl gelungenste Ausgestaltung dieses Themas in der französischen Literatur gelingt: „Le thème littéraire de l'Automate [...] trouve dans *L'Eve future*, au moins pour le domaine français, son expression la plus achevée.“²⁰ Der Symbolist wollte sich bewußt in die literarische Tradition dieses Motivs einreihen, was er in erster Linie durch offene Bezüge zu E.T.A. Hoffmann klar macht, der das Motiv des Automaten im 19. Jahrhundert einführt und entscheidenden Einfluß, namentlich auf die französische Ausgestaltung dieser Idee hat.²¹ So entnimmt Villiers das Epigraph des zweiten Kapitels aus dem „Sandmann“ und weist dadurch schon an früher Stelle auf diese Verbindung hin.²² Zudem wird durch den Namen der von Lord Ewald geliebten Frau Alicia Clary eine weitere Verbindung zum „Sandmann“ gespannt, da Clary an Clara erinnert, womit in beiden Fällen die weibliche Hauptfigur einen ähnlichen Namen hat – die wirkliche Frau, die die Liebe des Protagonisten eben nicht erringen kann, weshalb dieser jeweils einer Automatenfrau verfällt, was stets zu einer finalen Katastrophe führt.

Bevor wir aber auf das Ende von Villiers' Roman zu sprechen kommen, sollen sein Androide wie auch die Operation in *Dormir al sol* knapp in die Motivgeschichte eingeordnet werden. Dabei ist vor allem zu betonen, daß die wichtigsten Elemente, mit denen Edison das Innenleben von Hadaly gestaltet, Phonographen sind, womit Villiers auf die zu dieser Zeit wichtigste naturwissenschaftlichen Entdeckung zurückgreift, was als typisch für das Automatenmotiv gelten kann, bei dem stets die in der Abfassungsepoche des literarischen Textes gerade aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnisse besondere Beachtung finden.²³ Dank dieser Phonographen kann Hadaly auch als erster Androide der Literaturgeschichte sprechen, was eine entscheidende Weiterentwicklung des Motivs bedeutet.²⁴ Edison

proposed solution to the woman who is so afflicted by positivist rationalism that she acts, according to Lord Ewald, like a mechanical doll or puppet – namely, to create a mechanical doll in her image.“ Zum besonderen Einsatz der Ironie von Villiers in diesem Roman s. auch unten S. 12–17.

²⁰ Noiray: *Le romancier et la machine*, S. 277.

²¹ Vgl. dazu ebenda 279 f. Noiray führt hier überzeugend aus, wie Villiers durch insgesamt drei Erzählungen von E.T.A. Hoffmann inspiriert wurde, deren Spuren in *Eve future* deutlich zutage treten – neben dem „Sandmann“ sind dies „Die Automate“ und „Rat Krespel“.

²² Das Epigraph lautet (S. 41): „C'est lui ! Ah ! dis-je en ouvrant de grands yeux dans l'obscurité: c'est l'Homme au sable !“ und endet somit auch bewußt mit dem Titel von Hoffmanns Erzählung (wobei zudem die Quelle direkt unter dem Epigraph angegeben ist).

²³ Vgl. Frank Wittig: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*, Würzburg 1997, S. 136.

²⁴ Vgl. Noiray : *Le romancier et la machine*, S. 284: „Ce qui donne à l'Andréide son indispensable nouveauté, ce qui la distingue des automates imparfaites qui l'ont

hat auf die Phonographen etwa zwanzig Stunden Zitate der besten Dichter aufgenommen, die Hadaly wiedergeben kann – was natürlich auch bedeutet, daß sie nur begrenzte Ausdrucksmöglichkeiten hat, so daß Lord Ewald seine Fragen an die Antworten des Androiden anpassen muß, was diesem zunächst unmöglich erscheint, aber hier wie an anderer Stelle kann Edison ihn davon überzeugen, daß es doch genau dies sei, was ein Liebender wolle: Immer dieselben geliebten Sätze hören, und zwar insbesondere diejenigen, die am Beginn jeder Beziehung stehen (S. 223): „L'Andréide [...] n'est que les premières heures de l'Amour immobilisées – l'heure de l'Idéal à jamais faite prisonnière.“

Villiers erreicht die Verbindung zur außerliterarischen Wissenschaft, indem er seinen Erfinder bewußt an die historische Figur Thomas Alva Edison anlehnt,²⁵ wobei dessen Name in dieser Zeit bereits untrennbar mit der Erfindung des Phonographen verbunden war, wodurch der Leser ahnen kann, daß ihm erstmals ein sprechender Automat präsentiert wird. Aber auch Bioy Casares legt viel Wert darauf, eine besondere Verbindung zu wesentlichen Wissenschaftsepochen herzustellen, da sein Protagonist Lucio nicht von ungefähr Uhrmacher von Beruf ist.²⁶ Dies betont zum einen den fantastischen Charakter der Geschichte, da hier das Unglaubliche in eine Welt eindringt, in der zuvor alles regelmäßig wie in einem Uhrwerk abgelaufen war. Ungleich wichtiger ist indes, daß er als Uhrmacher auch auf das alte Bild des Menschen als Uhrwerk verweist,²⁷ ein Bild, das über Jahrhunderte angewendet wurde, in der Gegenwart des 20. Jahrhunderts aber keine angemessene Analogie mehr darstellt: Lucios Beruf als Uhrmacher verweist auf ein mechanistisches Weltbild, das der neuen Situation nicht mehr gewachsen ist.²⁸ Unser Protagonist kann den

précédée, [... c'est] la maîtrise du langage.“ Der sprechende Automat war erst nach der Erfindung des Phonographen denkbar, und hier ist interessant, daß Villiers mit der Abfassung von *Eve future* kurz nach dessen Erfindung begann.

²⁵ Wobei Villiers im Vorwort des Romans ausführlich erklärt, daß seine Figur nicht der echte Edison sei, womit er sich explizit mit einem Problem auseinandersetzt, das er selbst erst geschaffen hat, indem er seinem Erfinder diesen Namen gegeben hat; dies betont seinen Einsatz der Ironie von der ersten Seite des Romans an.

²⁶ Seine Frau Diana dagegen verabscheut Uhren (S. 17: „No puedo evitarlo. ¡Le tengo una idea a los relojes!“), was eine weitere Andeutung darauf ist, daß die Beziehung der beiden mehr auf Äußerlichkeiten denn auf gemeinsamen Interessen basiert.

²⁷ Vgl. Florian Nelle: „L'Eve future und elektrischer Stuhl – das Phantasma des elektrifizierten Körpers im Fin de Siècle.“ In: Cerstin Bauer-Funke, Gisela Felbel (Hg.): Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert. Berlin 2005, S. 99. Siehe dazu auch Wittig, Maschinenmenschen, S. 29, wo schön dargelegt wird, wie die Uhr nach ihrer Erfindung auch zu einem Erklärungsmuster für den Menschen wird.

²⁸ Vgl. dazu Kian-Harald Karimi: „Von der äußeren in die innere Mongolei – Medialität und Domestizierung des Körperlichen bei Mario Sá Carneiro, Bioy

Schritt zu den neuen Technologien nicht mitgehen, was bereits durch seinen Beruf angezeigt wird und auch ein Grund dafür ist, daß der Roman so schlecht für ihn ausgehen wird.

Aber nicht nur über den Beruf des Protagonisten, sondern auch über die Benennung einer wichtigen Nebenfigur stellt Bioy eine deutliche Verbindung zur Wissenschaftsgeschichte und auch zu Experimenten mit Menschen her: Anfang des 19. Jahrhunderts führte der italienische Wissenschaftler Giovanni Aldini Experimente mit Toten durch, die er mittels Elektrizität wieder zum Leben erwecken wollte.²⁹ Lucios einziger Vertrauter trägt auch den Namen Aldini und verweist so implizit auf diese Experimente, was noch dadurch unterstrichen wird, daß er Lucio von ähnlichen Versuchen berichtet: Er sieht nämlich im Fernsehen regelmäßig eine Serie, in der Experimente mit Leichen durchgeführt werden,³⁰ wobei es sich hierbei zugleich um eine *mise en abyme* handelt, da sich in dieser fiktiven Serie die Handlung des Romans im Kleinen spiegelt: Die unethischen Experimente von Samaniego in seiner Klinik werden hier bereits vorweggenommen.³¹

Zunächst scheinen die Vorhaben der Wissenschaftler in den Romanen von Bioy und Villiers indes keine schrecklichen Ergebnisse zu zeitigen, sondern vielmehr prächtig zu funktionieren, denn Lucio ist anfangs, wie gesehen, von seiner zurückgekehrten Diana ausgesprochen angetan, und für Lord Ewald gilt dies sogar noch mehr: Als er erstmals dem fertigen Androiden begegnet, glaubt er, der wahrhaftigen Alicia gegenüberzustehen, da Edison äußerlich eine unverwechselbare Übereinstimmung gelungen

Casares und Michel Houellebecq.“ In: Bauer-Funke: Der automatisierte Körper, S. 272.

²⁹ Vgl. dazu Nelle: „L’Eve future und elektrischer Stuhl“, S. 100, wo dies im Detail beschrieben wird.

³⁰ Bioy Casares: *Dormir al sol*, S. 66: „Con la señora siguen religiosamente en la televisión la novela Borrasca al amanecer, de unos médicos, indumentados de levita y galerones que, para proceder al trasplante, o autopsia y vivisección, roban cadáveres.“ Diese Serie ist zugleich eine Hommage an Robert Louis Stevensons, da sie klar an dessen Kurzgeschichte „The Body Snatchers“ angelehnt ist, eine Erzählung, die Bioy Casares besonders schätzte, vgl. dazu Navascués: *El esperpento controlado*, S. 87 f., wo auch herausgestellt wird, wie wichtig das Vorbild von Stevenson allgemein für Bioy ist.

³¹ Später wird in der Klinik Samaniegos ausdrücklich auf die Nacherzählung der Fernsehserie durch Aldini rekuriert: Als Lucio in der Klinik festgehalten wird, sagt er: „No vivimos en la época de los médicos de levitón y galera, que roban infelices en la película de Aldini, para hacer experimentos.“ (S. 126) Wenig später muß er indes erkennen, daß genau dies der Fall ist – und daß er einer dieser „infelices“ ist. Es gibt übrigens auch eine weitere wichtige *mise en abyme* in *Dormir al sol*: Sein Neffe Martincito zeigt Lucio ein Kinderbuch, in dem ein Mann in ein Tier verwandelt wird und nur durch Liebe wieder zu seinem echten Wesen finden kann – dies nimmt das Ende des Romans vorweg, in dem sich Lucio als Hund verwandelt sieht, wobei ihm der Rückweg zum menschlichen Wesen im Gegensatz zum Kinderbuch wohl verwehrt bleibt.

ist,³² zugleich ist er aber fasziniert von ihrem scheinbar voll-kommen geänderten Wesen, das nun erstmals zu ihrem perfekten Äußeren zu passen scheint. Ewald ist so begeistert von den Worten, die die vermeintliche Alicia zu ihm sagt, daß er sie spontan küßt und dabei immer noch nicht merkt, daß er mit Hadaly zusammen ist. Erst als diese ihm sagt (S. 306): „Ami, ne me reconnais-tu pas? Je suis Hadaly.“, erkennt er die Wahrheit – und auch dem Leser wird dies erst in diesem Moment klar, womit Villiers diese zentrale Szene mit einem grandiosen *coup de théâtre* gestaltet, der hier allerdings mitnichten bereits abgeschlossen ist. Dieses erste und – wie sich zeigen wird – auch letzte Treffen von Hadaly und Ewald ist auch daher von entscheidender Bedeutung, da es eine ungeahnte Dimension des Androiden enthüllt, denn im folgenden Gespräch wird immer deutlicher, daß Hadaly eben nicht die vorher aufgenommenen Sätze von sich gibt, sondern eigene Gedanken äußert, und Ewald wie der Leser müssen erkennen, daß nicht etwa Edisons Technik diesen Roboter lenkt, sondern Sowana, ein Geisterwesen, das der amerikanische Wissenschaftler vorher zum Bau des Roboters zur Hilfe gezogen hatte.³³ Diese Gesprächsszene birgt also mehrfache Überraschungen für den Leser, der zunächst denkt, daß es sich bei der Frauengestalt um Alicia handelt, dann darüber aufgeklärt wird, daß es Hadaly ist, und am Schluß verdauen muß, daß diese von Sowana gesteuert wird.

³² Dies verbindet den Roman Villiers' übrigens mit einem weiteren Werk der argentinischen Science Fiction-Literatur, nämlich Eduardo L. Holmbergs Erzählung „Horacio Kalibang“, in der ebenfalls Automaten erschaffen werden, die äußerlich nicht von ihren menschlichen Vorbildern zu unterscheiden sind, wobei auch Holmberg bereits die Idee äußert, diesen Automaten aufgenommene Sätze einzugeben. Interessanterweise entstand Holmbergs Text bereits 1879 und wurde somit sogar noch vor Villiers' *Eve future* veröffentlicht.

³³ Die Figur der Sowana wird bereits im vierten Kapitel und damit sehr früh in den Roman eingeführt; sie bewohnt den komatösen Körper von Mrs. Anderson, die aufgrund des Selbstmordes ihres Mannes (vgl. Anm. 17) ihren Lebensmut verloren hat, wobei Villiers offen läßt, ob Sowana das Unterbewußtsein von Mrs Anderson ist oder ein selbständiges Wesen, das sich in den Körper der schlafenden Frau eingenistet hat. Wichtig für den Roman ist in jedem Fall, daß Sowana und Mrs. Anderson völlig verschiedene Persönlichkeiten haben, wie Edison betont (S. 334): „L'être moral qui m'apparaît en Mistress Anderson, à l'état de veille, et celui qui m'apparaît, dans la profondeur magnétique [= Sowana], semblent absolument différents [...] Cette dualité n'est-elle pas un phénomène stupéfiant?“ Aber so erstaunlich dies Edison auch erscheint, so typisch ist dies doch für die Frauen dieses Romans, denn auch Alicia hat dieses geteilte Wesen, das sich bei ihr als Inkompatibilität zwischen Äußerem und Innerem erweist, ebenso wie Hadaly, die in eine roboterhafter Hülle und ein durch ein übersinnliches Wesen gesteuertes Innenleben zerfällt. Sämtliche Frauengestalten in *Eve future* sind gespaltene Wesen: Alle sind in Wahrheit anders als sie auf den ersten Blick wirken.

Sowana macht dabei deutlich, daß es gar nicht Edison war, der die Idee zum Bau des Androiden hatte, sondern daß sie ihm dies eingegeben hat.³⁴ Der Ingenieur war von Anfang an nur ein Werkzeug – und dies bleibt ihm bis zuletzt verborgen, da Sowana Ewald bittet, Edison nichts von ihrem Gespräch zu erzählen. Edison betont in seinem abschließenden Gespräch mit Ewald noch einmal, daß Hadaly nur vorher aufgenommene Sätze sagen könne, aber Ewald hat mittlerweile schon anderes erlebt und erkennt daher erstmals, daß Edisons Erklärungen nicht auf der Höhe des Geschehens sind: „Cette fois, [...], l'explication ne portait plus.“ (S. 340)

Ewald weiß, daß Hadaly durch ein anderes Wesen kontrolliert wird (S. 341): „Il venait d'entrevoir très distinctement la présence d'un être d'outremonde dans l'Andréide“, aber auf Wunsch Sowanas klärt er seinen Forscherfreund darüber nicht auf, der somit gar nicht merkt, wie er durch Sowana manipuliert wurde.³⁵ Zwar setzt Edison zu weiteren wissenschaftlichen Erklärungen an, aber Ewald und der Leser haben zu diesem Zeitpunkt längst begriffen, daß dem vermeintlich allmächtigen und allwissenden Ingenieur das Wichtigste entgangen ist und seine Erklärungen völlig ins Leere gehen.

Diese Szene ist ein gutes Beispiel für narrative Strategien von Villiers in diesem Roman und insbesondere für seinen Einsatz der Ironie, die in der Unwissenheit des Schöpfers des Androiden einen Höhepunkt erreicht. Dieser Verwendung der Ironie wie auch weiteren narrativen Techniken in unseren zwei Texten soll im Folgenden noch genauer nachgegangen werden, bevor abschließend die finalen Katastrophen beider Werke und ihre Implikationen besprochen werden.

Bei *Dormir al sol* handelt es sich bis auf den kurzen letzten Teil, den man als Epilog sehen kann, um einen Briefroman: Lucio Bordenave berichtet Félix Ramos in einem einzigen Brief im Rückblick sämtliche Ereignisse von der Einlieferung Dianas in die Klinik über seine eigene Internierung bis hin zu den Erklärungen von Samaniego.³⁶ Es ist bereits der

³⁴ Schon zu Anfang des Romans stellt sie ihren Wunsch deutlich heraus (S. 48): „J'aime mieux être en cette enfant vibrante [= Hadaly] qu'en moi.“ Eben dies wird sie am Ende erreichen, indem sie sich Edisons geschickt bedient, wie sie deutlich sagt (S. 315): „Je m'appelais en la pensée de qui me créait, de sorte qu'en croyant seulement agir de lui-même il m'obéissait aussi obscurément.“

³⁵ Vgl. auch Raitt: Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, S. 202, wo Raitt schön herausstellt, daß Edison dem Zauberlehrling ähnelt, der die Kräfte, die er selber gerufen hat, nicht mehr kontrollieren kann. Er wollte die übersinnlichen Kräfte von Sowana nutzen, aber letztlich ist sie es, die ihn dominiert.

³⁶ Damit ist *Dormir al sol* nach der noch immer treffenden Einteilung von François Jost dem Typ des passiven Briefromans des nachträglichen Typs zuzuordnen, den Jost in Anlehnung an Marivaux' *La vie de Marianne* den „type Marianne“ nennt; allerdings nähert sich Bioy in gewisser Weise dem „type Werther“, da zum Zeitpunkt des Schreibens zwar alle Ereignisse schon geschehen sind, diese im Geist des Schreibers aber noch sehr präsent sind, so daß „die Unmittelbarkeit der ersten Aufwallung“ noch deutlich in seinem Brief

dritte Brief, den Lucio an diesen Adressaten schreibt, da ihm die ersten beiden zu konfus geraten sind. Diesmal hat sich Lucio vorgenommen, einen überaus ausführlichen Brief zu schreiben, um alle Ereignisse von Anfang an detailliert zu beschreiben, damit ihn sein Adressat auch wirklich versteht (S. 11): „Voy a contarle mi historia desde el principio y trataré de ser claro, porque necesito que usted me entienda y me crea.“³⁷ Dabei bedient sich Bioy Casares eines nützlichen Charakteristikums des Briefromans, da der echte Leser exakt dasselbe liest wie der fiktive Leser Félix Ramos und sich daher fragen kann, ob die Ausführungen des Protagonisten zu überzeugen wissen. Zudem steht Lucio durch sein Vorhaben einmal mehr in der Tradition anderer Helden von Bioy, die sich stets zum Ziel zu setzen, den Leser ihrer Aufzeichnungen (viele seiner Romane bestehen aus Briefen oder Tagebucheinträgen der Protagonisten) von ihrer Glaubwürdigkeit und der Wahrheit ihrer Erzählungen zu überzeugen. Dies gelingt den Helden Bioys in aller Regel nicht: Der Leser erreicht in diesen Texten selten eine klare Vorstellung über die tatsächlichen Ereignisse und bleibt zudem dem Erzähler gegenüber stets skeptisch³⁸ – und Lucio wird dieses Schicksal teilen.

Das Verfehlen seines Ziels nimmt er auch selbst bereits indirekt vorweg, da er an einer Stelle unmißverständlich betont (S. 15): „Una cosa aprendí: es falso que uno se entienda hablando.“ Damit drückt Lucio zum einen eine typische Meinung seines Autors aus, der in seinen Werken immer wieder nachweist, wie die Kommunikation zwischen den Menschen ins Leere läuft,³⁹ vor allem aber disqualifiziert er damit von vornherein sein

zu erkennen ist – durch den Epilog werden zudem noch Ereignisse geschildert, die nach dem Verfassen des Briefes stattfinden und so noch näher an die Gegenwart heranreichen; vgl. hierzu François Jost: „L'évolution d'un genre: le roman épistolaire dans les lettres occidentales“, in: ders.: *Essais de littérature comparée*, Tome II: *Europeana*, première série. Fribourg 1968, S. 123–137 (Zitat S. 131).

³⁷ Ähnliche Beteuerungen finden sich immer wieder in den Brief von Lucio eingelassen, so etwa auf Seite 21: „En esta relación [...] le explico todo, hasta mis locuras, para que vea cómo soy y me conozca. Quiero creer que usted pensará, en definitiva, que se puede fiar en mí.“ Ähnlich auf Seite 103, wo er auch einen interessanten Rückbezug auf seinen Beruf macht: „Le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero.“

³⁸ Dies ist gerade in den bereits erwähnten ersten beiden Romane Bioys *La invención de Morel* und *Plan de evasión* deutlich: In beiden Fällen bleibt letztlich unklar, ob das Geschilderte wirklich so vonstatten ging, und vor allem bleiben die beiden Ich-Erzähler wenig vertrauenswürdig, was auch jeweils durch Herausgeber bzw. Kommentatoren bedingt wird, die das Niedergeschriebene bewußt in Zweifel ziehen.

³⁹ Dies ist in *Dormir al sol* besonders greifbar, da es in diesem Roman häufige komische Elemente gibt, die sich meist in den Gesprächen zeigen, die stets auch eine tragische Note haben, da der Witz fast immer darin liegt, daß die Gesprächspartner aneinander vorbei reden. Gerade in den komischen Effekten

Vorhaben, Ramos von seiner Geschichte zu überzeugen. Ein zentrales inhärentes Problem dieses Briefromans wird damit angesprochen, nämlich daß man niemanden mit den eigenen Worten überzeugen kann, womit die ganze Idee des Briefeschreibens zur Rettung von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist, was durch das Ende des Romans auch bestätigt wird: Zwar bekommt Félix Ramos den Brief – der ihm sogar von Lucio selbst zugestellt wird, der sich indes hier bereits in einen Hund verwandelt sieht (vgl. unten) –, aber er entschließt sich, nicht darauf zu reagieren. Lucios Bestrebungen erweisen sich als vergebens: Er hat alles daran gesetzt, glaubhaft zu sein und so eine Reaktion hervorzurufen, doch trotz seines detaillierten Briefes erreicht er dieses Ziel nicht, wodurch Dianas und sein eigenes Schicksal besiegelt sind.

Dieses Problem des Nicht-Verstehens trotz größten Bemühens teilt Lucio Bordenave mit Villiers' Edison, denn auch bei diesem tragen selbst die detailliertesten Erklärungen nichts zum Verständnis des Roboters bei. Der Amerikaner erklärt Lord Ewald die Funktionsweise von Hadaly in einer für die Gattung der Automatentexte beispiellosen Ausführlichkeit: Das gesamte fünfte von sechs Büchern des Romans ist einzig den technischen Erklärungen zum Androiden gewidmet.⁴⁰ Nachdem Edison Hadaly ausgeschaltet und ihre metallische Hülle geöffnet hat, läßt er eine unaufhörlich Flut technischer Ausführungen folgen, die den zuhörenden Ewald wie auch den Leser schier erschlagen, und noch dazu mit „le froid de la Science“ (S. 214) vorgetragen werden, womit diese nüchternen Erklärungen im eklatanten Widerspruch zum Wunder des Lebens stehen, das Edison mit seiner Technik erreicht hat. Als ein besonders signifikantes Beispiel für diese wissenschaftlichen Erörterungen Edisons mag ein Abschnitt aus dem fünften Kapitel des fünften Buches dienen, in dem Edison den Gleichgewichtssinn seines Roboters erläutert (S. 237–239):

„Les deux hanches de Hadaly sont celles de la Diane chasseresse! – Mais leurs cavités d'argent contiennent ces deux buires vasculaires, en platine, dont je vous spécifierai tout à l'heure l'utilité. Les bords, bien que glissants, sont d'une quasi-adhérence aux parois de ces cavités iliaques, à cause de leur forme sinueuse.

Les fonds de ces récipients – dont l'évasement supérieur est de la forme de ces parois – se terminent en cônes rectangulaires, lesquels sont eux-mêmes inclinés en bas, l'un vers l'autre sous tendant ainsi un angle de quarante-cinq degrés par rapport au niveau de leur hauteur. Ainsi les deux pointes de ces vases, si elles se prolongeaient, se joindraient, entre les jambes, juste à la hauteur des genoux de l'Andréide.

Ces deux pointes forment, par conséquent, le fictif sommet renversé d'un rectangle dont l'hypoténuse serait une horizontale imaginaire coupant le torse en deux.

der Gespräche seiner Figuren drückt Bioy in diesem Roman die scheiternde Kommunikation zwischen den Menschen aus.

⁴⁰ Jedes Kapitel dieses Buches ist der Erläuterung eines Körperteils von Hadaly gewidmet, wobei die Erklärungen stets eine unerträgliche Länge annehmen.

[...] Au centre du disque supérieur qui clôt hermétiquement chacun de ces récipients, est rivée l'extrémité d'une sorte d'arc, également d'un acier très pur, très sensible, très puissant. L'autre extrémité est fixée et très fortement soudée à la partie supérieure de la cavité d'argent de la hanche, qui est la prison, PRESQUE adhérente seulement, de ces deux appareils. Cet arc est non seulement tendu par le poids spécifique du vif-argent, vingt-cinq livres, mais encore est forcé, dans sa tension, du poids d'UN SEUL CENTIMÈTRE de mercure de plus que n'en représente le niveau de chaque buire. [...]“⁴¹

Diesen Erläuterungen folgen sicher weder Lord Ewald noch der Leser, und dies ist nur ein Beispiel unter vielen, die man anführen könnte.⁴¹ Diese endlosen technischen Erklärungen Edisons dienen Villiers zum einen sicher zur Karikierung des Positivismus seiner Zeit und dessen Wissenschaftssprache, und werden bewußt in besonders langen Sätzen mit vielen Einschüben und der Integration mathematischer Formeln und Zahlenreihen gegeben, um das Verständnis noch weiter zu erschweren, ja schier unmöglich zu machen.⁴²

Vor allem aber verhindern diese endlosen Ausführungen ein größeres Verständnis des beschriebenen Roboters, womit man in Villiers' Roman auch ein dezidiertes Gegenprogramm zu Wells' Science-Fiction-Romanen sehen kann, die nur wenig später entstehen werden: Eben dadurch daß Wells viele technische Details wegläßt und einfach die Funktionsweise seiner Apparaturen postuliert, erreicht er eine glaubwürdige Schilderung nie gesehener Erfindungen,⁴³ während Villiers die technischen Details so weit übertreibt, daß sie vollkommen unglaubwürdig werden. Damit schafft er auch ein schönes Paradoxon, denn je mehr Edison erklärt, desto unerklärlicher wirkt Hadaly.

⁴¹ Vgl. etwa auch die Ausführungen zu den Bewegungen des Androiden, zu denen sich jeder weitere Kommentar erübrigt (S. 230): „A l'extrémité du col de chaque fémur, voici une rondelle d'or, légèrement concave, assez semblable à la cuvette d'une montre et de la dimension d'un fort dollar. Toutes deux sont imperceptiblement inclinées l'une vers l'autre et montées sur une longue tige mobile, laquelle est incluse dans l'os fémoral. Au repos, le haut de ces tiges dépasse les cols des fémurs d'environ deux millimètres, ce qui produit la non-adhérence des deux petits disques d'or avec les cols. Les B de leurs diamètres – qui viennent en A de la hanche interne de l'Andréide – sont reliés par cette coulisse très concave, en lamelles d'acier, qui se prête à la démarche par ses rentrés perpétuels et au milieu de laquelle se trouve, en ce moment, à l'état libre, ce sphéroïde de cristal.“

⁴² Villiers wollte generell eine ganz eigene Sprache schaffen, die sich klar von der üblichen Sprache abhebt, und in dieser Wissenschaftssatire sah er wohl auch eine Möglichkeit, zu diesem Ziel zu gelangen; vgl. dazu auch Raitt: Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, S. 144.

⁴³ Mit seiner Zeitmaschine im gleichnamigen Roman von 1895 gelingt Wells dank dieses Verfahrens wohl ein bis heute kaum je mehr erreichter Höhepunkt der glaubwürdigen Schilderung letztlich unmöglicher Erfindungen.

Letztlich sollen diese Erläuterungen auch gar nichts erklären, sondern vielmehr Amusement, ja Lachen, beim Leser auslösen, was Villiers durch die Reaktion seiner Figuren anzeigt, denn schon nach den oben zitierten Erläuterungen zum Gleichgewicht wird Lord Ewald von einem homerischen Lachen ergriffen (S. 241): „Tout lui sembla, pendant un fort moment, aussi effrayant qu’absurde, de sorte que, sans doute pour la première fois de sa vie, il eut un véritable accès de fou rire.“ Ebenso kommentiert Ewald das Ende der technischen Erläuterungen mit dem Hinweis, daß diese zum Lachen reizen (S. 265): „jusqu’au rire que devaient nécessairement entraîner des explications aussi détaillées, aussi hostiles à toute illusion.“

Der Leser wird ohnehin zum Lächeln gebracht, denn – und dies ist wohl der bedeutendste Aspekt im Hinblick auf die Erläuterungen – sämtliche technische Monologe Edisons werden durch den weiteren Verlauf des Romans ad absurdum geführt, da Hadaly ja schließlich völlig anders funktioniert, als dies von Edison geplant und intendiert war. Sie wird nicht von diesem unglaublichen Aufwand an Technik gesteuert, sondern durch das höhere Wesen Sowana, das all diese Technik nicht benötigt, um Hadaly mit Leben zu füllen. So ergibt sich ein bewußter Kontrast zwischen den beiden letzten Büchern des Romans, der sich schon an der Ereignisfülle zeigt, denn während das fünfte Buch nur aus den Erläuterungen zu Hadaly besteht und schier gar nichts passiert, überschlagen sich im letzten Buch die Ereignisse, als Hadaly endlich auftritt. Vor allem aber erfährt Ewald und mit ihm der Leser, daß Hadaly eben nicht durch die Technik, sondern durch Sowana gesteuert wird. An die Stelle des Rationalen, das ohnehin schon seine Kraft eingebüßt hat, da es Edison nicht gelingt, durch seine genauen Erklärungen irgend etwas zu erklären, tritt das Magische, das Übernatürliche, das Irrationale. Der Roman schildert bis kurz vor sein Ende minutiös, wie der Androide mechanisch funktionieren soll – und als er dann endlich auftritt, wird er durch ein übernatürliches Wesen beherrscht, was den gesamten technischen Bericht zuvor und damit die Technikgläubigkeit dieser Zeit der Lächerlichkeit preisgibt.

Die pseudo-wissenschaftlichen und letztlich völlig unverständlichen technischen Erläuterungen Edisons verweisen zudem darauf, daß es Villiers mitnichten um das Verfassen eines gewöhnlichen Romans ging, sondern er vielmehr eine Art „Anti-Roman“ im Sinn hatte, der sich vielen üblichen Konventionen verweigert. Dies zeigt bereits der Beginn des Romans, der aus einem endlosen Monolog Edisons besteht, der die Geduld des Lesers über Gebühr strapaziert.

Vor allem aber parodiert Villiers in *Eve future* in überaus gelungener Weise den klassischen Liebesroman, da er das übliche Zeitschema umkehrt: Während sonst dem Auftauchen der Helden kaum Zeit gewidmet ist und der Schwerpunkt auf den gemeinsamen Erlebnissen von Mann und Frau liegt, kehrt Villiers dieses Verhältnis in extremer Weise um. Der bei weitem größte Teil seines Romans berichtet allein die Herstellung der Heldin, während die eigentliche Liebesgeschichte nur wenige Seiten ein-

nimmt – damit wird das traditionelle Schema von Liebesgeschichten bewußt karikiert und die sonstige Schwerpunktsetzung auf *passion* durch eine auf *fabrication* ersetzt, wobei sich die Ironie auch daran zeigt, daß die geliebte Frau erst künstlich erschaffen werden muß.⁴⁴

Die Parodie auf die Liebesliteratur zeigt sich in besonderer Weise im 9. Kapitel des zweiten Buches, das passenderweise mit „*Plaisanteries ambiguës*“ überschrieben ist. In diesem Kapitel geht es um die Verdauung von Hadaly – ein Thema, das sonst bei Helden in der Regel nicht interessiert und als Scherz von schlechtem Geschmack auch ausdrücklich gegen die *bienséance* gerichtet ist.

Überdies führt dieses Kapitel die Ironie weiteren Höhen entgegen, da man erfährt, daß Hadaly von Wasser sowie „*pastilles de zinc [et] des tablettes de bichromate*“ (S. 153) lebt, wobei letztere beiden Substanzen die Bestandteile einer typischen Batterie des 19. Jahrhunderts sind, wodurch der gesamte Androïde weniger als Frau denn als Batterie wirkt. Da Hadaly auch Dampf erzeugt,⁴⁵ kann sie zudem an eine Dampfmaschine oder gar an eine Lokomotive erinnern. Überdies muß sie einmal im Monat „geölt“ werden (S. 150: „*Tous les mois vous en [de l’huile de roses] glissez la valeur d’une petite cuiller entre les lèvres de Hadaly, pendant qu’elle semble ensommeillée*“), was ihren Status als Maschine unterstreicht. Dieser Status wird schließlich dadurch betont, daß es eine Art Bedienungsanleitung für sie gibt (S. 152): „*Un très explicite Manuscrit, – un grimoire très claire! unique, en vérité, sous le ciel et dont elle vous fait présent, – vous indiquera les coutumes de son caractère.*“ Diese Bedienungsanleitung verweist entschieden darauf, daß Hadaly bei aller Wirklichkeitsnähe im Außen letztlich nur eine perfektionierte mechanische Puppe ist, wobei dies durch ein Faktum noch verstärkt wird, das man als den Höhepunkt der Ironie in dem Roman überhaupt ansehen könnte: Hadaly hat keine Geschlechtsorgane. Sie ist also – trotz aller gegensätzlichen Aussagen Edisons – keine echte Frau, sondern nur ein mechanischer Gesprächspartner.

Villiers parodiert demnach pointiert den klassischen Liebesroman, aber auch bei Bioy Casares hat man es mit einer gewissen Parodie dieses Genres zu tun, denn am Ende von *Dormir al sol* leben zwei völlig Fremde als Ehepaar zusammen,⁴⁶ womit wir bei den beiden Romanschlüssen ange-

⁴⁴ Dabei ist ebenfalls darauf zu verweisen, daß ein solches Verhältnis auch für andere Romane über künstliche Menschen unüblich ist, wie man etwa an Shelleys *Frankenstein* sehen kann, wo die Herstellung des Monsters kaum beschrieben wird, und der Hauptteil des Romans seinem Leben in unserer Welt gewidmet ist.

⁴⁵ Villiers: *Eve future*, S. 154: „*Notre belle Hadaly souffle, entre ses lèvres mi-closes, de légers flocons d’une fumée pâle.*“

⁴⁶ Eine weitere Parodie Bioys auf klassische Liebesromane findet sich in seinem letzten Roman *Un campeón desparejo*, wo eine klassisch scheinende Liebesgeschichte durch einen völlig überraschenden Schuß in ihr Gegenteil verkehrt wird; vgl. hierzu Navascués: *El eserpento controlado*, S. 109-111.

langt sind, die abschließend analysiert werden sollen. Mit diesen Roman-schlüssen kommen die zuvor beschriebenen ironischen und komischen Passagen der beiden Werke zu einem abrupten Ende, welches das vorherige Schmunzeln des Lesers auf dessen Lippen ersterben läßt.

In *Eve future* wird direkt nach dem oben beschriebenen zentralen Treffen zwischen Ewald und Hadaly letztere ausgeschaltet und in einem sargähnlichen Kasten reisefertig gemacht, damit der Lord sie mit nach England nehmen kann. Edison freut sich, seinen Freund vom Selbstmord abgehalten und mit der Frau seines Lebens beglückt zu haben, doch diese Freude währt nicht lange, da ihn schon bald die Zeitungsmeldung erreicht, daß die *Wonderful*, das Schiff, das Ewald und Hadaly nach England bringen sollte, gesunken ist. Bei diesem Unfall, der auf einen Brand aus einer „cause inconnue“ (S. 347) folgte, kam die sich ebenfalls an Bord befindliche Alicia Clary ums Leben, und Hadaly versank mit ihrem Sarg im Meer, was Ewald trotz übermenschlicher Anstrengungen nicht verhindern konnte.⁴⁷ Wenig später erhält Edison ein äußerst knappes Telegramm von Ewald, in dem dieser keinen Zweifel daran läßt, welche der beiden umgekommenen Frauen er vermißt (S. 348): „Ami, c'est de Hadaly seule que je suis inconsolable – et je ne prends le deuil que de cette ombre. – Adieu.“⁴⁸

In Villiers' Roman siegt am Ende eine höhere Macht, der sich auch die durch Edison personifizierte Wissenschaft geschlagen geben muß, da es offenkundig ist, daß ein göttliches Eingreifen zum Untergehen der *Wonderful* geführt hat, worauf wir gleich zurückkommen werden. Zuvor sei indes das Ende von Bioys Roman geschildert, in welchem sich die Wissenschaft durchsetzen kann – aber auch dies ist mitnichten ein Anlaß zur Freude, wie der Ausgang der Geschichte beweist, der vom Adressaten des Briefes von Luico, Félix Ramos, geschildert wird.

⁴⁷ In einer dramatischen Szene, die von Augenzeugen geschildert wurde und so Eingang in den Zeitungsartikel des Unglücks fand, versucht Lord Ewald verzweifelt den Sarkophag mit Hadaly zu bergen, was übrigens eine deutliche Parallele zu Poes Erzählung „The oblong box“ bildet (s. dazu auch Raitt: Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, S. 96). Da es auch bei La invención de Morel eine klare Anspielung auf diese Geschichte Poes gibt (s. dazu David Gallagher: „Die Romane und Kurzgeschichten von Adolfo Bioy Casares“. In: Mechthild Straußfeld: Lateinamerikanische Literatur, Frankfurt a.M. 1983, S. 67), könnte man auch diese beiden Romane motivgeschichtlich vergleichen und den hier begonnenen Vergleich von Villiers und Bioy Casares fortsetzen (vgl. dazu auch Anm. 5).

⁴⁸ Vgl. dazu auch Noiray: Le romancier et la machine, S. 317 f., wo treffend herausgearbeitet wird, daß Villiers' Romans eine Überhöhung des Künstlichen über das Natürliche darstellt. Man hat es hier mit einer „victoire définitive de l'artifice sur la nature“ zu tun. In der Tat ist ja Alicia eine lebende Person, die aber innerlich tot wirkt, Hadaly dagegen ist eine Maschine, welche aber viel lebendiger wirkt, wodurch eine vollkommene Umwertung erreicht wird, die sich in diesem Schlußtelegramm beispielhaft zeigt.

Dieser bekommt den Brief von einem Hund, der sich als Lucio erweisen wird, wie die folgenden Ereignisse zeigen, denn Ramos berichtet, daß Lucios Haushälterin Ceferina nach der Rückkehr von Lucio aus dem Krankenhaus von Samaniego betont, daß der zurückgekehrte Mann nicht der echte Lucio sei. Als sie wenig später stirbt, erlebt Ramos bei ihrer Totenwache, wie ein Mädchen in das Haus eindringt und Diana als Betrügerin und sich selbst als die wahre Dame des Hauses bezeichnet. Als die junge Frau von den Gästen hinausgeworfen wird, entdeckt Ramos entscheidendes (S. 161): „Creí ver, en la nuca da la muchacha, una cicatriz. Me parece que Bordenave tenía una igual.“ Der Leser muß also zu dem Schluß kommen, daß Samaniego seine Experimente zu einem konsequenten Ende gebracht hat: In Dianas Körper wohnt die Seele des todkranken Mädchens, während Dianas Seele in eine andere junge Frau eingepflanzt wurde, die vergeblich ihr altes Leben zurück verlangt; ebenso wurde in Lucios Körper eine andere Seele eingepflanzt, während seine Seele nun in dem Hund haust, der zwar Ramos noch den Brief übergeben konnte, dann aber wieder von den Häschern Samaniegos eingefangen wurde. Dabei warf er einen letzten Blick auf seinen Adressaten (S. 160): „Nada más desolado que los ojos de un perro triste. En los del pobre animal que se debatía, casi asfixiado, había desolación, pero también reproche. El reproche, ojalá que me equivoque, venía dirigido a mí.“

Dieser vorwurfsvolle Blick ist durchaus berechtigt, da Ramos, obwohl er die Wahrheit der Aussagen Lucios durch die folgenden Ereignisse bestätigt sieht, nicht handelt. Ihm ist die Angelegenheit lästig, und er beschließt, sie zu vergessen, wodurch es für Diana und Lucio keine Hoffnung mehr gibt, in ihre Körper zurückkehren zu können, die nun von völlig fremden Personen bewohnt werden.⁴⁹

Das Ende von *Eve future* hat klar religiöse Konnotationen: Der Autor will deutlich machen, daß man Gott nicht herausfordern darf. Edison und Ewald sind sich bewußt, daß ihr Vorhaben eine Anmaßung Gottes ist (S. 127): „Entreprendre la création d'un tel être [...] ce serait tenter ... Dieu.“ Genau dies wird am Ende bestraft, worauf es im Text auch Vorausdeutungen gibt, indem etwa just an dem Tag, an dem Hadaly erweckt wird, eine Sonnenfinsternis stattfindet. Villiers bekräftigt durch seinen Text, daß man die göttliche Ordnung nicht ändern kann und auch gar nicht erst den Versuch unternehmen soll.⁵⁰

⁴⁹ Besonders tragisch ist dabei, daß nicht einmal Dianas Vater erkennt, daß die Frau, die jetzt mit dem falschen Lucio zusammenwohnt gar nicht seine Tochter ist. Er hilft mit, die echte Diana aus dem Haus zu werfen, und tröstet danach die Frau, die nur der äußerlichen Hülle nach Diana ist. Hier betont Bioy noch einmal, wie sehr Äußerlichkeiten unser Bild des Nächsten bestimmen.

⁵⁰ Siehe dazu auch Alan Raitt: „Introduction“. In: Villiers, *Eve future*, S. 21 f., wo Raitt ausdrücklich darauf hinweist, daß Villiers in *Eve future* – wie auch in seinem anderen Hauptwerk *Axël* – den Schluß so ändert, daß die Aussage eine religiöse wird; in der endgültigen Fassung von *Eve future* wird die Heraus-

Das Romanende ist das schlimmstmögliche für Lord Ewald, der für einen kurzen Moment all sein Streben erfüllt sieht, da er mit einer aus seiner Sicht rundum perfekten Frau voller Vorfreude auf ein künftiges gemeinsames Leben nach England aufbricht – doch genau in diesem Moment wird sie ihm auch schon wieder genommen. Daß er selbst überlebt, während er den Tod seines Ideals ansehen muß, ist für ihn wohl unendlich grausam.⁵¹ Man muß vermuten, daß Ewald wohl wenig später Selbstmord begehen wird, was er vorher Edison auch angekündigt hat, wenn es diesem nicht gelänge, ihm die perfekte Frau zu erschaffen.⁵² Auf den bevorstehenden Freitod des englischen Lords deutet auch das Telegramm hin, das er Edison schickt und das Abschiedsbriefcharakter hat. So bleibt als einziger Überlebende des Experimentes Edison übrig, was für diesen eine schlimme Strafe ist: Ewald war Edisons einziger wahrer Freund – und daß er dessen Unglück und wohl auch seinen Selbstmord nicht verhindern konnte und darüber hinaus seine wichtigste Erfindung verloren hat, trifft ihn unzweifelhaft ausgesprochen hart. Man muß dies wohl als Strafe Gottes für Edisons Herausforderung an die Natur sehen, was auch durch das Ende des Textes betont wird, denn der amerikanische Forscher blickt in den Himmel, von wo aus ihm indes nur Gleichgültigkeit entgegenschlägt (Vg. S. 349: „l'indifférent vent [...] les vieilles sphères lumineuses qui brûlaient, impassibles [...]“). Gott hat den allzu kühnen Forscher einsam zurückgelassen, und so ist das letzte Wort des Textes bezeichnenderweise „silence“.

Auch bei Bioy Casares wird die Herausforderung Gottes thematisiert, die hier aber nicht nur in den Experimenten des Doktor Samaniego liegt, sondern auch in Lucios alleiniger Liebe der körperlichen Aspekte von Diana (S. 24): „¿Qué es Diana para mí? ¿su alma? ¿su cuerpo? Yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo. Estos pensamientos, me asegura Ceferina, atraen el castigo de Dios.“

Die Herausforderung des Schöpfers führt in beiden Fällen zum selben Ergebnis: Der (häretische) Versuch, zu einer innerlich wie äußerlich perfekten Frau zu kommen, scheitert in beiden Romanen, wobei insbesondere die Männer schmerzliche Niederlagen hinnehmen müssen. Bei

forderung Gottes wie gesehen klar bestraft, denn der Untergang des Schiffes ist kein Zufall, was auch durch den Kapitelnamen Fatum unterstrichen wird.

⁵¹ Vgl. dazu auch Noiray : *Le romancier et la machine*, S. 373, wo treffend herausgestellt wird, daß dieses Ende für alle Beteiligten eine schreckliche Strafe ist: „L'incendie du Wonderful [...] correspond en fait à un quintuple châtement : celui de l'Andréide, et à travers elle, des outrances de la technique humaine ; celui d'Alicia, l'âme dégradante ; celui de Sowana, l'esprit trop audacieux, irrespectueux des frontières de la mort ; celui d'Edison, le savant prométhéen ; celui, enfin, de lord Ewald, l'impatient chercheur de l'idéal.“

⁵² Vgl. Villiers: *Eve future*, S. 139, wo Edison klar ausdrückt, daß er sich bewußt ist, daß Ewald sich töten wird, sollte er ihn nicht dank Hadaly retten können: „Je vous offrirai le pistolet, moi-même, [...] si je ne vous gagne pas la vie.“ Dieses Projekt ist mit dem Untergang des Androiden endgültig gescheitert.

Villiers wird die Frau (Sowana) zur aktiven Macht und überspielt die Männer schließlich, was auch an der Misogynie des Autors liegen mag, die viele seiner Werke bestimmt.⁵³ Bei Bioy ist eine solche Misogynie sicher nicht gegeben, aber auch bei ihm bleibt die geliebte Frau am Ende für den Protagonisten unerreichbar, was einen typischer Romanausgang für ihn darstellt, da die meisten seiner Helden nicht mit der Frau zusammen kommen, die sie lieben, ja, durch eine unüberwindbare Barriere von ihr getrennt sind,⁵⁴ wie sie auch in *Dormir al sol* eindrucksvoll evoziert wird.

Allerdings erkennt Lucio am Ende der Erzählung zumindest, daß das Streben nach Perfektion ein Fehler ist, denn erst die Fehler machen den anderen interessant (S. 156): „¿Nunca se le ocurrió pensar que uno quiere a la gente por sus defectos?“ Doch diese Erkenntnis kommt zu spät, da er nur einen Moment später von den Ärzten betäubt wird, woraufhin seine Seele in einen Hund verpflanzt wird, während eine andere Seele in seinen Körper integriert wird. Das Ende von *Dormir al sol* ist somit besonders erschreckend, da hier nun zwei Personen in einem Haus zusammen wohnen, deren Hüllen zwar denen von Diana und Lucio entsprechen, die aber jeweils von anderen Seelen bewohnt werden – von Personen, die sich vorher überhaupt nicht kannten und die nun eine Ehe simulieren sollen, während der eigentliche Hausherr diese Szenerie nur machtlos als Hund von außen verfolgen kann. Ein böse ironischer Schluß,⁵⁵ der ebenso wie das Ende von *Eve future* darauf verweist, daß man die Schaffung des perfekten Wesens nicht ins Auge fassen sollte.

⁵³ Vgl. Raitt: Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, S. 80: „On peut même dire que la fureur et la désillusion misogynes sont au cœur de toute l'œuvre de Villiers, autant dans Axël que dans L'Eve future et les contes.“

⁵⁴ Dies gilt etwa für *La invención de Morel*, wo sich der Ich-Erzähler zwar in den Endlosfilm einschmuggeln kann, in dem seine geliebte Faustine gefangen ist – sie kann ihn dort allerdings nicht wahrnehmen. Auch der Held von *Plan de evasión* bleibt für immer von seiner Liebe getrennt, womit sich *Dormir al sol* einmal mehr gerade mit den ersten beiden Romanen Bioys vergleichen läßt.

⁵⁵ Einen ähnlich schwarz-ironischen Schluß hat die Erzählung „Avatar“ von Théophile Gautier, in der ebenfalls Körper und Seelen vertauscht werden. Ein genauerer Vergleich dieser Erzählung Gautiers mit *Dormir al sol* wäre ohne Zweifel ein lohnendes Unterfangen und könnte zudem Bioys Verbindungen zur französischen fantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts weiter beleuchten.

Judith Schönhoff (Bochum)

„Der guote sundaere“ Gregorius als christlicher Ödipus.

Mythenrezeption in Thomas Manns Roman *Der Erwählte*

Als Hartmann von Aue vor gut 800 Jahren seine Version der Gregoriuslegende niederschrieb, mag ihm der Ödipusmythos bekannt gewesen sein, aus der Perspektive eines mittelalterlichen Gelehrten war dieser jedoch ein Überbleibsel aus einer vorchristlichen und damit gottesfernen Zeit und eher über den Umweg der christlichen Allegorese interessant.¹ Wahrscheinlicher ist es hingegen, dass für ihn die Legende vom heiligen Papst eine historisch wahre, die Allmacht Gottes unter Beweis stellende Geschichte war.

Thomas Mann versteht Hartmanns *Gregorius* hingegen in Folge seiner Beschäftigung mit den mythologischen Ursprüngen der europäischen Kultur als Variante des Ödipusdramas Sophokles' und versucht in dem *Erwählten* die antiken Quellen zum einen auf einer literaturhistorischen Ebene freizulegen, zum anderen jedoch auch im Rahmen der psychoanalytischen Theorie zu interpretieren. Im Folgenden wird diesem Interpretationsansatz anhand der Differenzen der Textfassungen nachgegangen, um die Frage zu erörtern, welche Elemente des Ödipusmythos Thomas Mann aus der Gregoriuslegende herausgearbeitet hat.

Ein Problem beim Vergleich beider Textfassungen ist die Fülle des Quellenmaterials, welches Thomas Mann im Zusammenhang mit seiner Arbeit am *Erwählten* hinterlassen hat. Die überwiegende Beschäftigung mit diesen Dokumenten kann den Blick auf den Rezeptionsvorgang selbst verstellen, sofern dieser ausschließlich als Ergebnis theoretischer Vorüberlegungen interpretiert wird. Der Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags liegt auf einer vergleichenden Interpretation der zentralen Inzest-

¹ Im Mittelalter wurde der antike Mythos teilweise als Konkurrenz zum Christentum verstanden, so dass es zu Abgrenzungsbewegungen kam; Augustinus verneinte sogar die Möglichkeit eines wahren Kerns der Überlieferung. Wegen des starken Einflusses der mythischen Themen auf Kunst und Kultur versuchte man später jedoch die alten Texte durch allegorische Deutungen in das Christentum zu integrieren und zu instrumentalisieren. Vgl. dazu Johannes Engels: Artikel „Mythos“. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. Gerd Ueding. Bd. 5. Tübingen 2003, S. 80–97, S. 88 f. und Max Wehrli: „Antike Mythologie im christlichen Mittelalter.“ In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 57 (1983), S. 18–32, hier S. 24 ff.

szenen bei dem *Erwählten* und dem *Gregorius* als seiner Hauptquelle. Als letzter Schritt wird eine Synopse versucht, in der gezeigt werden soll, dass beide Autoren auf ähnliche mythologische Motive zurückgreifen, diese jedoch ihren unterschiedlichen Zielen anpassen: Hartmann will die Gnade und Allmacht Gottes rühmen, während Thomas Mann die Humanisierung des Mythos anstrebt.

Zur Rezeptionsgeschichte des Ödipusmythos

Der thebanische Sagenstoff um König Ödipus geht bis auf das zweite vorchristliche Jahrtausend zurück,² schriftliche Zeugnisse aus dieser Zeit sind allerdings nicht erhalten.³ Spuren der alten mündlichen Überlieferung finden sich unter anderem bei Homer, der die Mutter Iokaste in der Unterwelt ihr Schicksal erzählen lässt. Der erste überlieferte Text, der die Geschichte Ödipus' zusammenhängend erzählt, ist *Hépta epi Thèbas* von Aischylos (467 v. Chr.), für die spätere Rezeption jedoch weit wichtiger waren die Fassungen von Sophokles *Oidipous Tyrannos* (vor 425 v. Chr.) und *Oidipous epi Kolōnō* (401 v. Chr.). Diese Darstellungen konzentrieren sich auf den leidenden, suchenden Menschen und auf die tragische Handlung. Das erste Drama erzählt die Geschichte von der Zeugung des Ödipus bis zu dessen Selbstblendung, das zweite das Schicksal der Nachkommen und die Entrückung des Helden. In der griechischen und römischen Antike wurden beide Teile stark rezipiert, vor allem da Aristoteles sie in seiner *Poetik* zur idealen Tragödie erklärt. Als spätere wichtige Vermittler des Stoffes in die Moderne gelten Senecas lateinischer *Ödipus* aus den 50er Jahren des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und Statius' Epos *Thebais* (92 n. Chr.). Ersterer spielt wegen der Druckfassung von 1484 eine bedeutende Rolle für die neuzeitliche Rezeption, letzterer gilt als wichtigste Quelle für die umfangreichste mittelalterliche Überlieferung⁴, den

² Die folgenden Ausführungen orientieren sich an: Helmut Hühn und Martin Vöhler: *Oidipus*. In: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Maria Moog-Grünwald. Stuttgart 2008, S. 500–511, hier S. 500–504; Nikol Roßbach: *Nachwort*. In: *Mythos Ödipus. Texte von Homer bis Pasolini*. Hg. Nikola Roßbach. Leipzig 2005, S. 163–170, S. 163 f. und Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart 1983, S. 565 f.

³ Es sind nur wenige Fragmente von zwei archaischen Epen des 6. Jahrhunderts vor Chr. erhalten geblieben, aus derselben Zeit findet man auch Darstellungen von Ödipus und der Sphinx in der griechischen Vasenmalerei: Hier erscheint Ödipus als weiser und überlegender Held (vgl. Hühn und Vöhler: *Oidipus*, S. 500).

⁴ Vgl. zur produktiven Rezeption von Statius *Thebais* bis zur frühen Neuzeit Hühn und Vöhler: *Oidipus*, S. 501. Neben dem *Roman de Thèbes* verarbeiten auch andere mittelhochdeutsche Texte den Ödipusmythos (vgl. dazu die Übersicht bei Manfred Kern: Artikel „Ödipus“. In: *Lexikon der antiken Gestalten in*

Roman de Thèbes (1150–1155), der den Schwerpunkt jedoch auf den Bruderkampf der Söhne Ödipus' und den Untergang des Geschlechts der Könige von Theben legt.⁵ Nach der Wiederentdeckung Aristoteles' im 15. Jahrhundert kommt es vor allem bei der Dramenproduktion zu zahlreichen Bearbeitungen des von Sophokles formulierten Stoffes.⁶

Die Autoren, die im Laufe der Überlieferung den Ödipusstoff bearbeiteten, haben zu den zentralen Fragen wie Schicksal und Schuld unterschiedliche Auffassungen vertreten und nahmen zur Unterstützung ihrer Interpretationsansätze Veränderung an einzelnen Handlungselementen vor: Bei Seneca übergibt Laios beispielsweise selbst das Kind an die Hirten und Ödipus wird als König dargestellt, der wider besseren Wissens nicht von seiner Macht lassen will.⁷ Es gibt dabei jedoch zentrale Figuren, Handlungselemente, -motive und -strukturen, die vor allem auf Sophokles *Oidipus Tyrannos* basieren und für die Rezeptionsgeschichte als modellbildend gelten. Als klassisches Verlaufsschema gilt: Orakel, Vatermord, Rätsel und Überwindung der Sphinx, Mutterehe, Suche und Entdeckung der Wahrheit, Selbstmord der Mutter und Blendung des Helden. Die wichtigste Figur ist dabei der Protagonist, der durch sein Verhalten eine Katastrophe heraufbeschwört und in der Regel schuldlos schuldig ist. Das analytische Handlungsschema des Mythos um Wahrheitssuche, Entdeckung der Wahrheit und Sühne, und die Frage nach der Schuld machen dabei den Kern des Stoffes aus.⁸

den deutschen Texten des Mittelalters. Hg. Manfred Kern, Alfred Ebenbauer, Silvia Krämer-Seifert. Berlin 2003, S. 435–437, S. 435). Im Mittelpunkt steht aber auch hier der Bruderkampf der Söhne des Ödipus. Insgesamt war die Kenntnis der Geschichte wohl eher schlecht, so fehlen traditionelle Motive wie das Rätsel der Sphinx. Der Vatermord wird als Sinnbild für die Auslöschung des göttlichen Lichts durch die sündhafte Seele verstanden – spielt in der weltlichen Literatur jedoch keine Rolle, sondern dient als historisches Exemplum (vgl. ebd. S. 436 f.).

⁵ Vgl. zu den verschiedenen Quellen des *Roman de Thèbes*: Felicitas Olef-Krafft, : *Bien vos ferai le voir antandre, Comant dui cuer a un se tienent, Sanz ce qu'ansamble ne parvient*. In: *Roman de Thèbes. Der Roman von Theben*. Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Felicitas Olef-Krafft. München, S. 601–639, hier S. 602 f. Die Geschichte des Königs Ödipus von seiner Zeugung bis zur Verfluchung der Söhne dient hier als Exposition und umfasst nur die Verse 21–512 (*Roman de Thèbes*).

⁶ Vgl. zur Dramenrezeption die Übersichten bei Hühn und Vöhler: *Oidipus*, S. 500 ff. und Thomas Alexander Szlezák: *Ödipus nach Sophokles*. In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, hg. Heinz Hofmann. Tübingen 1999, S. 199–220, hier S. 201–214.

⁷ Vgl. dazu die Übersicht über die Handlungsstränge bei Hans K. und Susanne Lücke: *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek 2002, S. 460–465, bes. S. 463 f.

⁸ Vgl. Nikola Roßbach: *Nachwort*. In: *Mythos Ödipus. Texte von Homer bis Pasolini*. Hg. Nikola Roßbach. Leipzig 2005, S. 163–170, hier S. 163 u. 168 f.

Ende des 19. Jahrhunderts bekommt der Ödipus-Mythos durch die psychoanalytische Auslegung Freuds eine neue Bedeutung, die in der Folgezeit die literarischen Bearbeitungen des Stoffes maßgeblich beeinflusst hat⁹. Freud interpretiert die klassische Tragödie als Ergebnis unserer Träume, aber „ihre weitere Gestaltung rührt [...] von einer missverständlichen sekundären Bearbeitung des Stoffes her, welcher ihn in einer theologisierenden Absicht dienstbar zu machen sucht“¹⁰

Die Enthüllung der Rätsel im Ödipus entspreche dem Vorgehen der Psychoanalyse, weshalb die Arbeit mit dem Mythos dem Menschen auch Zugang zu seinem Inneren gewähren würde. Die Geschichte ergreife den Rezipienten anders als die modernen Schicksalstragödien, weil sich hierin sein eigenes mögliches Schicksal widerspiegele: „Es muß eine Stimme in unserem Innern geben, welche die zwingende Gewalt des Schicksals im ‚Ödipus‘ anzuerkennen bereit ist“ (T 267). Das Interesse des modernen Rezipienten an diesem Stoff müsse somit in seinem Unbewussten liegen – das heißt in den verliebten und feindseligen Gefühlen gegenüber den Eltern, die als Ursache der Neurosen angesehen werden.¹¹

Roßbach folgert deshalb auch:

„Die Aktualität des Mythos von Vatermord und Mutterinzest, vom Widerspruch zwischen ursprünglichem Begehren und gesellschaftlicher Norm, Trennung und Vereinigung, Unbewußtem und Bewußtsein, Schuld und Wissen, Selbstsuche und Selbsterkenntnis ist auch in der Gegenwart ungebrochen.“¹²

Die Interpretation Freuds zielt somit „in aufklärerischer Hinsicht nicht nur auf Entmythologisierung; sie zielt entschieden auf Enttheologisierung“¹³. Für die moderne Rezeption bedeutet das, dass dem Ödipusmythos in einem gewissen Sinne das Tragische genommen wird, indem die Hand-

⁹ Roßbach: Nachwort, S. 166 und S. 169; Hühn und Vöhler gehen sogar so weit zu schreiben: „Grundlegend für die moderne Rezeption des Ödipusmythos ist die Psychoanalyse“ (Oidipus, S. 508). Frenzel relativiert jedoch den Einfluss der Freud'schen Interpretation, wenn sie feststellt, dass diese zwar in vielen neueren Bearbeitungen ihren Widerhall gefunden habe, die „Weiterentwicklung des Stoffes jedoch nicht entscheidend geprägt“ habe (Stoffe, S. 568). In diesem Zusammenhang bleibt jedoch festzuhalten, dass sich vor allem die Themenkomplexe des Vaterhasses und Mutterinzests in der Moderne kaum von Freuds ‚Ödipuskomplex‘ trennen lassen (vgl. zur Rezeption im 20. Jahrhundert auch die Beispiele bei Hühn und Martin Vöhler: Oidipus, S. 503 f.).

¹⁰ Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: ders.: Studienausgabe, 10 Bände. Hg. Alexander Micherlich, Angela Richards und James Stachey. Frankfurt a.M. 1982, Bd. 2, S. 267.

¹¹ Vgl. Freuds Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Mythos und Psychoanalyse. In Freud: Traumdeutung, S. 265 ff.

¹² Nikol Roßbach: Nachwort, S. 163–170, hier S. 166.

¹³ Hühn/Vöhler: Oidipus, S. 509.

lungselemente auf das allgemein Menschliche herunter gebrochen werden.¹⁴

Das Ödipusmotiv in Hartmanns *Gregorius*

Obwohl sich die Gregorius-Erzählung auf keinen historischen Papst bezieht und erst später in Legendensammlungen kirchlich anerkannter Heiliger aufgenommen wird, ist eine explizite Abhängigkeit vom Ödipusmythos unwahrscheinlich. Die älteste bekannte Fassung und Quelle Hartmanns ist die altfranzösische Verserzählung *La Vie du Pape Grégoire* aus der Mitte des 12. Jahrhunderts¹⁵. In der neueren Forschung geht man davon aus, dass die Legende zwar in das Feld antiker und mittelalterlicher Inzestgeschichten gehöre, sich einer genauen stoffgenetischen Einordnung jedoch entziehe. Der verdoppelte Inzest erscheint hier als Normbruch und anders als im antiken Mythos ist er eindeutig an eine persönliche Schuld gekoppelt, wodurch das Schicksalsmotiv abgeschwächt wird.¹⁶

In der älteren, insbesondere der Thomas Mann zugänglichen Forschung hielt man eine Abhängigkeit der Gregoriuslegende von der Ödipussage noch für wahrscheinlicher. So schreibt beispielsweise Scherer 1884 in seiner *Deutschen Literaturgeschichte*: „Gregorius ist ein mittelalterlicher Ödipus. Er ist, ohne es zu wissen, der Mann seiner Mutter geworden. Aber der grauenvolle Tragödienstoff hat eine friedliche Wendung erhalten. Gregorius tut strenge Buße.“¹⁷

Die genaue Abhängigkeit zwischen der Legende und dem antiken Mythos galt zwar als unklar – die Übermittlung über die Judaslegende war

¹⁴ Diese Auffassung vom Rezeptionsprozess mythischer Geschichten ist jedoch nicht konsensfähig. So wendet Hans Blumenberg gegen diese in der Psychoanalyse propagierten Vorstellung ein: „Wenn er [der Mythos] nur in Gestalten seiner Rezeption uns vorliegt, gibt es kein Privileg bestimmter Fassungen als ursprünglicher oder endgültiger“ (Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 2001, S. 299, vgl. auch S. 298 ff.).

¹⁵ Vgl. zur Überlieferung der altfranzösischen Fassung und Abhängigkeiten der einzelnen Handschriften in Bezug auf Hartmanns *Gregorius*: Christoph Cormeau und Wilhelm Störmer: Hartmann von Aue. Epoche, Werk, Wirkung. Dritte, aktualisierte Auflage. München 2007, S. 123.

¹⁶ Vgl. zum Stoffumkreis den Überblick in Cormeau und Störmer: Hartmann von Aue, 124 ff. Vgl. auch Hühn und Martin Vöhler: Oidipus, die im Zusammenhang mit der Gregoriuslegende von einer partiellen Rezeption sprechen (S. 501) und Ulrich Ernst, der verschiedene stoffgeschichtliche Zusammenhänge wie beispielsweise die Aussetzungsgeschichte für seine These geltend macht, und die Funktion einzelner Motive wie Blindheit oder Schuld in Mittelalter und Antike gegenüberstellt (Ulrich Ernst: Der *Gregorius* Hartmanns von Aue. Theologischen Grundlagen – legendarische Strukturen – Überlieferung im geistlichen Schrifttum. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 151, 158, 198

¹⁷ Wilhelm Scherer: Geschichte der deutschen Literatur. 7. Auflage. Berlin 1884, S. 157.

dabei die gängige Hypothese – die Bezeichnung des Gregorius als der *Ödipus des Mittelalters*¹⁸ findet sich jedoch bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts immer wieder, so dass Thomas Mann mit seiner psychoanalytischen Deutung der Legende auch in Reihen der germanistischen Mediävistik durchaus auf Zustimmung stieß.¹⁹

Das Ödipusmotiv in *Der Erwählte*

Thomas Mann kommt während seines Germanistik-Studiums an der Universität München im Wintersemester 1894/95 in der Vorlesung „Höfische Dichtung“ bei William Herz erstmals in Kontakt mit Hartmanns *Gregorius* und schon da notiert er: „Er [Gregorius] ist jedenfalls der christliche Ödipus“.²⁰ Als potentiell Thema für einen Roman entdeckt er den Stoff jedoch erst bei seiner Arbeit an *Doktor Faustus*, als er die spätmittelalterliche Legendenfassung aus der *Gesta Romanorum* für das 31. Kapitel seines Buches verwendet.²¹

Für die Arbeit am *Erwählten* verarbeitet Thomas Mann überwiegend historische und weniger literaturhistorische oder theoretische Quellen und

¹⁸ Günther Zuntz: Ödipus und Gregorius. Tragödie und Legende. In: Antike und Abendland 4 (1954), S. 191–203, hier S. 193. Vgl. auch Mann VII, 178, wo Sibylla nach dem gegenseitigen Erkennen auf die Parallele zur Judaslegende verweist.

¹⁹ Vgl. z.B. Kuhn der Parallelen zwischen der Inzestherkunft und dem Vatermord, der Klostergelehrsamkeit und dem Sphinxrätsel, Gottes Weisheit und des Teufels Wahrheit und dem des Dunkel des Orakels zieht. (Hugo Kuhn: „Der gute Sünder – Der Erwählte?“ In: Hartmann von Aue: Gregorius der gute Sünder. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Friedrich Neumann. Übertragung von Burghard Kippenberg. Nachwort von Hugo Kuhn. Stuttgart 1963, S. 235–249, hier S. 236.) Ohly äußert sich ähnlich: „Die Tragödie des Sophokles und die Legende Hartmanns verbindet mehr als eine Motivgemeinschaft“ (Friedrich Ohly: Der Verfluchte und der Erwählte. Opladen 1976, hier S. 136).

²⁰ Zitiert nach: Peter de Mendelsohn: Nachbemerkungen zu Thomas Mann 1. *Buddenbrooks. Der Zauberberg. Doktor Faustus. Der Erwählte*. Frankfurt a.M. 1982, S. 202. Ähnlich äußert er sich später auch in seinen *Bemerkungen zu dem Roman ‚Der Erwählte‘* (vgl. Mann, XI 687 f.).

²¹ Vgl. dazu: Hans Wysling: Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am *Erwählten*. In: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Hg. Paul Scherrer und Hans Wysling. Bern, München: 1967, S. 284 und Peter de Mendelsohn: Nachbemerkungen, 200 ff. Neben der Ödipusparallele fällt Thomas Mann schon bei seiner ersten Beschäftigung mit dem Text das Merkmal des Auserwähltseins auf, welches als Thema in seinen Romanen immer wieder auftaucht (vgl. dazu auch Andreas Urs Sommer: Neutralisierung religiöser Zumutungen. Zur Aufklärungsträchtigkeit von Thomas Manns Roman *Der Erwählte*. In: *Traces of Transcendancy. Spuren des Transzendenten. Religious Motifs in German Literature and Thought*. Hg. Rüdiger Görner. München 2001, S. 215–233, hier S. 229).

vermengt Mythen und deutsches Mittelalter miteinander. Er orientiert sich auch an Wagner, dessen Interpretationen des *Parzivals* und des *Nibelungenliedes* ihm bekannt sind.²² Hartmanns *Gregorius* liest er mit Hilfe einer Übersetzung, die der Mediävist Samuel Singer für ihn angefertigt hat,²³ als Quellen seiner Interpretation des Ödipusmythos dienen Sophokles' Drama und die Schriften Nietzsches und Freuds, bei letzterem vor allem die Ausführungen in *Totem und Tabu*.²⁴

Thomas Manns Konzept von einer Humanisierung des Mythos

Bereits für die Arbeit an *Joseph und seine Brüder* hat sich Thomas Mann mit den mythologischen Ursprüngen der europäischen Kultur beschäftigt, die er in seinem *Lebensabriß* als das *Vorvernünftige* bezeichnet. Als Schriftsteller hatte er sich zu diesem Zeitpunkt vom „Individuell-Besonderen dem Typischen, das heißt [...] dem Mythischen“ (Mann XI, 137)²⁵ zuge-

²² Vgl. Peter de Mendelsohn: Nachbemerungen, 208 ff. und Ruprecht Wimmer: Die altdeutschen Quellen im Spätwerk Thomas Manns. In: Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling. Hg. Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. Frankfurt a.M. 1991, S. 272–299, hier S. 290. Er liest auch ihm in Amerika zugängliche Kommentare und Übersetzungen anderer mittelhochdeutscher Romane; bei der ironischen etwas mittelalterlich wirkenden Sprache orientiert er sich an Karl Simrocks Übersetzungen des *Parzival* und des *Nibelungenliedes*. Das Ergebnis ist eine Mischung aus Hochdeutsch mit einer mittelhochdeutscher Syntax, vermischt mit Anklängen an das Französische und Lateinische (vgl. Klaus Makoschey: Quellenkritische Untersuchungen zum Spätwerk Thomas Manns. *Joseph, der Ernährer, Das Gesetz, Der Erwählte*. Frankfurt a.M. 1998, S. 132; vgl. auch den Brief an Auerbach vom 12.10.1951: Mann XI, 691 ff.).

²³ Vgl. die Briefe an Samuel Singer vom 20. Januar und 13. Februar 1948 (Thomas Mann: Briefe. Band 3. Hg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1965, S. 14 und 20).

²⁴ Vgl. Klaus Makoschey: Quellenkritische Untersuchungen zum Spätwerk Thomas Manns, S. 128–130. Neben dem Ödipus greift Thomas Mann für seinem Roman jedoch auch auf eine Reihe anderer mythologischer Quellen zurück, z.B. textübergreifend auf den Mythos von Narziss, beim Geschwisterinzeß auf Isis und Osiris und Zeus und Hera, beim Liebesgeraune auf Adam und Eva, bei der Aussetzung auf Moses, bei der Rückkehr des Gregorius auf Vegetationsmythen u.s.w. (vgl. Hans Wysling: Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen, S. 287, vgl. auch die alternative Interpretation des Inzests mit Hilfe des Mythos des Sonnenhelden bei Joachim Schulze: *Joseph, Gregorius und der Mythos vom Sonnenhelden*. Zum psychologischen Hintergrund eines Handlungsschemas bei Thomas Mann. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 15 (1971), S. 465–496, S. 471–481).

²⁵ Thomas Manns Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Frankfurt am Main 1960.

wendet. Diesen Bezug auf das Allgemein-Menschliche nennt er in Hinblick auf die Joseph-Romane die „*Humanisierung des Mythos*“.²⁶ Dieser „Mythos“ oder „Mythus“ wie Thomas Mann ihn nennt, verkörpere das Prinzip einer anfanglosen oder uranfänglichen vertikalen Verankerung des menschlichen Lebens als kulturelle Prägung in der zeitlichen Tiefe, wofür Assmann später den Begriff des ‚kulturelles Gedächtnisses‘ geprägt hat.²⁷

Durch die Erfahrung mit dem Nationalsozialismus, der den Mythos zur Vermittlung seines rationalitätsfeindlichen Weltbildes nutzte, kommt es zu einer Zäsur in der Mythenrezeption Thomas Manns. Nach diesen Erlebnissen folgert er, sei keine unkritische Verwendung des Mythologischen mehr möglich, vielmehr müsse die humanistische Bildungstradition gestärkt werden.²⁸ Der Mythos müsse produktiv gemacht werden, indem er „menschliches Verhalten [...] im Zuge einer aufgeklärten Humanität“ erhele. Thomas Mann rezipiert hier die Mythentheorie Sigmund Freuds, „die den Mythos zur Erklärung und Beschreibung der menschlichen Bewußtseinswelt heranzieht“ – er solle hier jedoch der Erhellung des menschlichen Seins dienen und nicht der „Mystifikation und Verdunklung“.²⁹ Thomas Mann schreibt deshalb 1934:

„Als Erzähler bin ich zum Mythus gelangt - indem ich ihn freilich, zur grenzenlosen Geringschätzung der nichts als Seelenvollen und Mächtegern-Barbaren, humaniere, mich an einer Vereinigung von Mythus und Humanität versuche, die ich für menschheitlich zukünftiger halte als den einseitig-augenblicksgebundenen Kampf gegen den Geist, das Sich-beliebt-Machen bei der Zeit durch eifriges Herumtrampeln auf Vernunft und Zivilisation“ (Mann, IX 464 f.).³⁰

In seiner Rede *Freud und die Zukunft*, bezeichnet er die Entstehungsgeschichte der Josephromane ähnlich, als Weg vom *Bürgerlich-Individuellen* Erzähler hin zum *Mythisch-Typischen* (Mann: Freud, S. 147).

²⁶ Christoph Jäger: *Humanisierung des Mythos - Vergegenwärtigung der Tradition*. Stuttgart 1992, S. 295. Er beschreibt die Methode von der Humanisierung des Mythos als hermeneutisches Verfahren, das verschiedene Verstehensschichten freilegt.

²⁷ Vgl. Jan Assmann: *Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*. In: Thomas Mann. *Neue Wege der Forschung*. Hg. Heinrich Detering und Stephan Stachorski. Darmstadt 2008, S. 80–97, hier S. 83 und S. 93.

²⁸ Vgl. dazu Heike Bartel: *Mythos in der Literatur*. Münster 2004, S. 27 f. Der Mythos sei deshalb doppeldeutig zu bewerten und habe eine helle und eine dunkle Seite (ebd., S. 72 ff.).

²⁹ Bartel: *Mythos*, S. 71.

³⁰ Ähnlich in einem Brief vom 18. Februar 1941 an Kerényi: „denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus der Hand zu nehmen und ihn ins Humane ‚umzufunktionieren‘. Diese Verbindung repräsentiert mir geradezu die Welt der Zukunft, ein Menschentum, das gesegnet ist oben vom Geist herab und ‚aus der Tiefe, die unten liegt‘“ (MANN XI, 651).

Aus dieser Erfahrung heraus dürfe das Verhältnis zum Mythos auch nicht unkritisch sein, vielmehr müsse er über die aufklärerische Tradition zunächst entmythologisiert, in wissenschaftlich rationales Denken übersetzt, gedeutet und entschlüsselt werden, um schließlich wieder remythologisiert zu werden³¹. Thomas Mann nennt in seiner Rede *Freud und die Zukunft* seinen literarischen Ansatz „gelebte Vita“ und versteht darunter ein *In-Spuren-Gehen* im Sinne von Intertextualität. Diese Identifikation gehe mit einem psychologischen Interesse einher, das im Sinne eines ‚gelebten Mythos‘ als epische Idee in das Mythische übergehe, denn das „mythische Interesse ist der Psychoanalyse genau so eingeboren, wie allem Dichtertum das psychologische Interesse eingeboren ist“. Analog zur Tiefenpsychologie, die einen Blick in die Urgründe der Menschenseele zulässt, zeige der Mythos die Urnormen und Urformen des Lebens. Er erlaube den Blick auf eine höhere Wahrheit, „die sich im Wirklichen darstellt, das lächelnde Wissen vom Ewigen, Immerseienden“.³²

Im Kontext des Konzepts von der Humanisierung des Mythos sind Intertextualität und Mythenrezeption eng miteinander verwoben:³³ „Das Altdeutsche [...] erscheint im ‚Erwählten‘ als eine Stimme im europäischen Literatur- und Erzählkonzert, aber auch als ein zeitliches Stadium der europäischen Erzählgeschichte.“³⁴ In dem Versuch, Nachkriegsdeutschland kulturell in Europa zu integrieren, wird für den *Erwählten* das deutsche Mittelalter in die europäische Tradition eingebettet, wenn Thomas Mann beispielsweise am Schluss seines Romans darauf hinweist: „Diese Erzählung gründet sich in den Hauptzügen auf dem Versepso ‚Gregorjus‘ des mittelhochdeutschen Dichters Hartmann von Aue, der seine ‚Geschichte vom guten Sünder‘ aus dem Französischen (‚Vie de Saint-Grégoire‘) übernahm“ (Mann VII, 261).³⁵ *Der Erwählte* ist aber nicht nur ein Konglomerat verschiedener mittelalterlicher Texte, sondern integriert verschiedene mythologische Traditionen und Erzählstränge in die Handlung.

In Bezug auf die Legendenhandlung unterscheidet Thomas Mann wie auch bei seiner Arbeit an den Josephromanen nicht mehr zwischen dem

³¹ Vgl. Jäger: Humanisierung des Mythos, S. 295 f. und S. 308. Thomas Mann geht es dabei um die Vereinigung der Verstehenshorizonte der Antike, repräsentiert durch den Mythos und die Aufklärung der Neuzeit.

³² Thomas Mann: *Freud und die Zukunft*. Vortrag gehalten in Wien am 8. Mai 1936 zur Feier von Sigmund Freuds 80. Geburtstag. In: Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse*. Das Unbehagen in der Kultur. Mit einer Rede von Thomas Mann als Nachwort. Frankfurt a.M. 1972, S. 131–151, hier S. 144 f.

³³ Vgl. dazu Bartel: *Mythos*, S. 35.

³⁴ Wimmer: *Die altdeutschen Quellen*, S. 289.

³⁵ Vgl. dazu auch den Erzählerkommentar: „in der ich jetzt sogleich meine Gnadenmär ausgestalten und gültig darstellen werde, daß viele spätere noch, Franzosen, Angeln und Deutsche, daraus schöpfen und ihre Rimelein darauf machen wollen“ (Mann VII, 15).

Mythos und dem Religiösen.³⁶ In diesem Sinn handelt es sich bei seinem Konzept vom Mythos nicht nur um einen Schlüssel zum Verständnis seiner Romane, sondern auch um ein literaturtheoretisches Konzept, unter dessen Prämissen er die Gregorius-Geschichte erzählt³⁷.

Elemente des Ödipusmythos im *Erwählten*

Wie oben bereits ausgeführt wurde, basiert Thomas Manns Rezeption des Ödipusmythos im *Erwählten* im Wesentlichen auf zwei Quellen: Im Handlungsverlauf folgt er Hartmanns *Gregorius* und für die Geschichte des Ödipus dient Sophokles' Drama als Leitfaden. Die Schablone, vor der er sowohl die religiöse als auch die antike Überlieferung interpretiert, ist jedoch Freuds Mythentheorie, die wie Lehnert es formuliert hat, selbst schon mythologische Züge trägt, da sie „das Raster von Freuds Wahrnehmung der Gegenwart sei: Der Mythos erklärt die Welt nicht, sondern interpretiert sie.“³⁸ Vor allem der Ödipuskomplex wird als neuer Mythos rezipiert³⁹ und prägt Thomas Manns Verständnis der Inzesthandlung und der Eltern-Kind-Beziehung entscheidend, da er beides neben dem Rätsel als Form der Selbsterkenntnis als eigentlichen Kern der Handlung versteht. Die Fragen nach dem Umgang mit Schuld und Schicksal, die sowohl das antike Drama als auch die mittelalterliche Gregoriusgeschichte prägen, treten seit Freud hinter der Familiengeschichte zurück.

Der Vater als Rivale

Der gedoppelte Inzest in der Gregoriuslegende könnte den Vater in mehrfacher Hinsicht als Konkurrent des Sohnes erscheinen lassen, ein Hand-

³⁶ Vgl. dazu Mann: Freud, S. 144 f. Die Frage nach dem Religiösen im Werk Thomas Manns wird in Bezug auf den *Erwählten* und die Josephromane kontrovers diskutiert und eine genauere Erörterung des Themas würde in diesem Zusammenhang zu weit führen. Verwiesen sei hier vor allem auf Assmann: *Zitathafte Leben*, S. 82, der zwei Ebenen des Romans voneinander unterscheidet: 1. die literarische Ebene, d.h. die spielerische Handhabung der Geschichte und 2. die geistes-, bewusstseins- und religionsgeschichtlichen Reflexionen. Neuere Arbeiten, wie diejenige von Renate Böschenstein (*Der Erwählte – Thomas Manns postmoderner Ödipus?* In: *Colloquium Helveticum* (26) 1997, S. 71–101, hier S. 81) oder Andreas Urs Sommer: *Neutralisierung religiöser Zumutungen*, S. 215) interpretieren den *Erwählten* durchaus als ernststen theologischen Text.

³⁷ Vgl. zur Bedeutung Thomas Manns als Theoretiker der Mythenrezeption: Jan Assmann: *Zitathafte Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*. In: *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung*. Hg. Heinrich Detering und Stephan Stachorski. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S. 80–97, hier S. 80 f.

³⁸ Gertrud Lehnert: *Freud und der Mythos*. In: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Hg. Uwe Lindemann und Monika Schmitz-Emans. Heidelberg 2004, S. 291–304, hier S. 291.

³⁹ Ebd., S. 293 ff.; vgl. auch im Fazit, S. 300 ff.

lungsaspekt, der sowohl im antiken Mythos als auch bei Hartmann ausgespart bleibt. Bei Sophokles tötet Ödipus unabsichtlich seinen Vater, der mittelhochdeutsche Text verzichtet sogar auf jede Konfrontation zwischen Kindern und ihren leiblichen Eltern. Die Geschichte der Elterngeneration wird dort in zehn Versen (Gregorius⁴⁰, 180–189) abgehandelt: Der Herr von Aquitanien bekommt mit seiner Frau zwei Kinder, die Mutter stirbt bei der Geburt, der Vater als die Kinder zehnjährig sind. Die Episode schließt mit einer Fürstenlehre an den Sohn (G 214–265) in deren Verlauf der Junge unter anderem aufgefordert wird, das Mädchen zu verheiraten (G 236–242).⁴¹

Thomas Mann erzählt ausführlicher von der Kindheit und Jugend der Geschwister (Mann VII, 17–37) und interpretiert sie im Sinne von Freuds Ödipuskomplex als unmittelbar sexuell gefärbte Rivalität von Vater und Sohn um die Tochter.⁴² Hierbei bearbeitet er seine Vorlage auf zwei Wegen: Als erstes weitert er bei Hartmann vorgegebene Handlungsstränge aus, wenn er das Unverheiratetsein des beim Tod des Vaters siebzehnjährigen also eindeutig heiratsfähigen Mädchens auf den Unwillen des Herzogs zurückführt, sie einem anderen Mann zu übergeben: „und, in Treuen, ich gönne dich keinem so leicht, ich alter Ritter“ (Mann VII, 30). Auf der anderen Seite wird das Vater-Tochter-Verhältnis zusätzlich als sexuell interpretiert, wenn der alte Fürst seinen Sohn vertreibt, um „allein mit dem Jungfräulein zu kosen“ (Mann VII, 29) und auch im Gespräch mit ihr fordert er zumindest „Rührung“ und „Dank“ (Mann VII, 30) als Kompensation für den Verlust der Ehefrau.⁴³ Der Herzog zeigt zudem seinem Sohn gegenüber ein dominantes Verhalten, wenn er z.B. sagt:

„Aber so lange ich lebe, bin ich, traun ihr Schützer allen zuvor, und wenn du dir schmeichelst, das so ein holdes Kind dem Bruder trauter angehört als ih-

⁴⁰ Hartmann von Aue: Gregorius. Hg. Hermann Paul. 15. durchgesehene und erweiterte Auflage besorgt von Burghart Wachinger. Tübingen 2004. Im Folgenden Sigle G.

⁴¹ Der Herzog ist im *Erwählten* jedoch kein vorbildlicher Fürst, die abschließenden Lehren sind hier Ausdruck seines Versagens als Vater (Mann VII, 32 f.) und weniger wie bei Hartmann Reflex auf die Tugendlehren des Mittelalters (vgl. hierzu Cormeau und Störmer: Hartmann von Aue, S. 130). Auch der Rat bezüglich der Heirat wird ergänzt: In der Bearbeitung sollen beide heiraten: sie einen *ebenbürtigen Gemahl*; er eine Frau die einen Nachkommen gebiert (Mann VII, 34).

⁴² Vgl. hierzu auch Böschstein: *Der Erwählte*, S. 71–101, hier, S. 75.

⁴³ Hier spielt Thomas Mann vermutlich auf ein gängiges Märchen- und Legendenmotiv an, wenn die heranwachsende Tochter die verstorbene Ehefrau als „Gemahlin“ des Vaters ersetzen soll (vgl. dazu Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart 1992, S. 409 f.)

rem rüstigen Vater, so magst du ein paar Datteln gegenwärtigen von meiner Hand“ (Mann VII, 30).⁴⁴

Das Verhältnis zwischen dem Vater und Wiligis ist dementsprechend gespannt und der Junge hat – vermutlich schon in Vorausschau auf den späteren Inzest – Alpträume, in denen der alte Herzog zornig über ihm schwebt (Mann VII, 31f.). Folgerichtig setzt Thomas Mann den Tod des Vaters mit dem Beginn des Geschwisterinzests gleich.

Gregorius hat in beiden Textfassungen keine Möglichkeit sich mit seinem bereits verstorbenen Vater auseinanderzusetzen, analog zum Ödipusdrama ist er jedoch, wenn auch nur mittelbar für dessen Tod verantwortlich, wenn dieser wegen der aufgezwungenen Trennung von seiner Schwester / Geliebten auf der Pilgerfahrt stirbt.⁴⁵ Im *Erwählten* findet der Mord an dem Vater beim ersten Inzest zumindest auf metaphorischer Ebene statt, wenn Wiligis in der ersten Nacht den mahnend jaulenden Hund ersticht.

Ein letzter möglicher ödipaler Konflikt – der zwischen Gregorius und seinen beiden von Thomas Mann neu hinzu gedichteten Töchtern findet jedoch nicht statt; vielleicht weil er an deren Kindheit und Jugend wegen seiner Bußfahrt keinen Anteil hat und er, als er sie schließlich wieder trifft, als Papst und damit Vater der ganzen Christenheit der individuellen Vaterschaft entrückt ist.

Der Geschwisterinzest

Der Geschwisterinzest dient in beiden Textfassungen als Ausgangspunkt der Handlung: Während er bei Hartmann jedoch eher als Katalysator der Geschichte fungiert, nimmt er im *Erwählten* breiteren Raum ein und ist durch eine bessere Motivierung der Figuren stärker in den Handlungsverlauf integriert. Zudem wird die Inzesthandlung in einen kulturgeschichtlichen Kontext gesetzt, wenn auf andere Legenden verwiesen wird, die ebenfalls intime Geschwisterbeziehungen reflektieren, wie beispielsweise bei dem heiligen Benedikt und seiner Schwester Scholastica (Mann VII, 47). Im *Gregorius* wird das Zusammenleben der Geschwister nach dem Tod des Vaters zunächst als vorbildliche jedoch ungewöhnlich enge Beziehung geschildert. Beide scheitern an dieser Situation vornehmlich, weil der

⁴⁴ Vgl. auch S. 18 über die Säuglinge und 19 f. und die Kleinkinder: „Und dann plauderte und scherzte der Vater mir ihnen [...] indem er den Willo klappte, Sibylla aber küsste.“

⁴⁵ Vgl. hierzu auch Ulrich Ernst: *Der Gregorius Hartmanns von Aue*, S. 203. Die Vaterfigur als Feind und Rivale ist in der Legende wenig ausgeprägt, es kommt jedoch zur Abwendung von den Ersatzvätern – dem Fischer und dem Abt. Auch die aktive Ausschaltung eines väterlichen Rivalen in Form des Römerherzogs in Konkurrenz um eine mütterliche Frau, die Landesmutter, könne als ödipale Reaktion interpretiert werden.

tiufel (G 339–341), der als Initiator des folgenden Inzestes genannt wird, immer versuche, das Gute in Schlechtes zu verkehren:

„Dô dise wünne und den gemach
 der werlde viënt ersach, [...]
 ir beider êren in verdrôz [...]
 sus gedâhte er si phenden
 ir veude und ir êren
 ob er möhte verkêren
 ir vreude îf ungewinne“ (G 303–317).

Der Erzähler bewertet die enge blutsverwandtschaftliche Bindung damit grundsätzlich positiv (G 296–302) und zeigt, wie diese erst durch äußere Einflüsse verdorben wird. Die Geschwister werden dabei aber nicht ausschließlich als passive Opfer höherer Mächte verstanden – der Bruder wird auch durch „natürliche“ Reize in den Inzest getrieben: durch die „minne“ (V. 323), „sîner swester schoene“ (V. 325) und nicht zuletzt durch seine mangelnde Klugheit (unwîse, V. 357)⁴⁶. Seine Handlungen entsprechen hier in ihrem Verlauf dem Sündenschema der mittelalterlichen Theologie,⁴⁷ wo der Teufel zwar als Auslöser fungiert, der Einzelne sich aber an eine falsche Handlungsweise gewöhnt und deshalb das sündhafte Verhältnis aufrechterhält.

Auch in Thomas Manns Fassung wird der Einfluss des Teufels erwähnt, diese Kommentare stehen jedoch isoliert im Text, da die Beziehung zwischen den Kindern schon vor dem Tod des Vaters als sexualisiert beschrieben wird: Vor allem die theologisch gebildete Erzählerfigur spricht von der Beteiligung höherer Mächte: „Denn nach Valandes⁴⁸ argem Ratschlag und zu seiner greulichen Lust, die sie trüglich für ihre hielten, wohnte in dieser

⁴⁶ Die Schönheit der Schwester leitet die Gefühle des Jungen in falsche Bahnen, bei Hartmann nutzt der Teufel diese für sein Werk, so dass sie als Handlungskatalysator dient. Vgl. Andrea Fiddy: *The Presentation of the Female Characters in Hartmann's Gregorius and Der arme Heinrich*. Göttingen 2004, S. 17 ff.; Claudia Brinker-von der Heyde: *Geliebte Mütter – Mütterliche Geliebte. Rolleninszenierung in höfischen Romanen*. Bonn 1996, S. 123 f. und Brigitte Herlem-Prey: *Schuld oder Nichtschuld, das ist oft die Frage. Kritisches zur Diskussion der Schuld in Hartmanns ‚Gregorius‘ und in der ‚Vie du Pape Saint Grégoire‘*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge* 39/1989. S. 3–25, S. 13.

⁴⁷ Ein solches Stufenschema wird von Cormeau näher erläutert. (S. 104; vgl. ähnlich: Friedrich Ohly: *Metaphern für die Sündenstufen und die Gegenwirkung der Gnade*. Opladen 1990, S. 151 ff. und auch Oliver Hallich: *Poetologisches, Theologisches: Studien zum Gregorius Hartmanns von Aue*. Frankfurt a.M. u.a. 1995, S. 69–74).

⁴⁸ Vgl. *malus genius, diabolus, mhd. vâlant, sonst auch foland, voland oder bloz fahl, phol*. (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Band 3: E-Forsche. Leipzig 1862, 1267)

selbigen Nacht der Bruder der Schwester bei“ (Mann VII, 35).⁴⁹ Die Handlungsebene weist diese Interpretation des Erzählers jedoch zurück, da hier vor allem das Gefühl der Ebenbürtigkeit der Geschwister und die körperliche Nähe in den Inzest führen.

Ebenso wie in der mittelhochdeutschen Fassung sind die Kinder sehr schön: Wo diese Schönheit bei Hartmann jedoch als Merkmal ihres Adels interpretiert werden muss⁵⁰, steht sie im *Erwählten* für Individualität (Mann VII, 19, 20 f. 23, 25 f.) und ist als Hinweis auf die Auserwähltheit der Kinder zu verstehen. Schon vor dem Inzest formuliert Wiligis deshalb: „Denn unser beider ist niemand wert, weder deiner noch meiner, sondern wert ist eines nur dem andern, da wir völlig exceptionelle Kinder sind“ (Mann VII, 28, vgl. auch ähnlich 31). Zudem schlafen die Kinder ebenso wie in der mittelhochdeutschen Textfassung in einem Zimmer – das isoliert liegende Turmzimmer im *Erwählten* verstärkt jedoch die Entrücktheit des Geschwisterpaares von den anderen Menschen (Mann VII, 22, 27, 35).

Thomas Mann ergänzt weitere Szenen, die die natürliche Entwicklung der Geschwisterbeziehung hin zum Inzest hervorheben: So herrscht schon früh eine sexuelle Anziehung zwischen den Kindern: Es ist nicht nur so, dass beide miteinander *kosen* (Mann VII, 27), Sibylla fungiert in dem Turnier zu Ehren der Erhebung ihres Bruders in den Ritterstand auch als seine Dame (Mann VII, 24 f.), eine Rolle die klassisch von einer geliebten oder begehrten Frau eingenommen wird⁵¹. Zudem reagiert sie auf Frauen eifersüchtig, die sich zu sehr für Wiligis interessierten und betont: *Mein ist der Trutgespiel* (Mann VII, 23); auch diese Wortwahl unterstreicht ihr romantisches Interesse am Bruder. Zur Eifersucht besteht jedoch kein Grund, denn auch der Junge bemerkt: „ich habe nur Augen für dich, du bist mein weibliches Gegenstück“ (Mann VII, 27).

Der Inzest selbst wird im *Erwählten* deshalb als folgerichtiger Abschluss einer immer schon vorhandenen Leidenschaft verstanden, die durch den plötzlichen Verlust der väterlichen Autorität unmittelbar ausbricht. Bei Hartmann steht hingegen der Bruch mit der früheren Lebensweise im Mittelpunkt, zudem vergeht dort zwischen dem Verlust des Vaters und dem Beischlaf eine unbestimmte Zeit⁵², in der die Geschwister auf vorbildliche Weise in einem fast paradiesischen Zustand miteinander leben: *wünne heten si genuoc* (G 302).

⁴⁹ Vgl. auch ähnlich: „So trieben sie’s zu Ende und büßten Satans Lust“ (Mann VII, 37).

⁵⁰ Vgl. hierzu Joachim Bumke: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 5. Aufl. München 1990, S. 419–425, S. 451–454.

⁵¹ Vgl. ebd. 366–69; 466 ff.

⁵² Vermutlich vergehen sogar ein paar Jahre bis zum Geschwisterinzest, da die Kinder in der mittelhochdeutschen Fassung beim Tod des Vaters erst zehn Jahre alt sind (G 188) und das Mädchen für die Empfängnis von Gregorius zumindest geschlechtsreif gewesen sein muss, was im Mittelalter vermutlich im 13. bis 14. Lebensalter war.

Vom ersten Beischlaf der Kinder berichten beiden Fassungen ausführlich: Bei Hartmann schläft das Mädchen zunächst⁵³ und setzt sich, als es erwacht, gegen die Umarmungen ihres Bruders erfolglos zur Wehr, wobei auch sie keinen Zweifel am Initiator dieser Handlung lässt: *lâ dich von dînen sinnen / den tiuvel niht bringe* (G 382 f.). Dass das Mädchen nicht um Hilfe ruft, wird hier als Ausdruck ihres aussichtslos erscheinenden Zwiespalts verstanden, sich zwischen weltlicher Ehre und Seelenheil zu entscheiden:

„si gedâhte: ‚swîge ich stille,
so ergât des tiuvels wille
und wîrde mînes bruoder brût,
unde wîrde ich aber lût,
so habe wir iemer mêre
verloren unser êre“ (G 385–390).

Im theologischen Verständnis besteht ihre Sünde somit zunächst weniger in dem Inzest selbst, sondern darin, dass sie sich für die Wahrung des äußeren Scheins entscheidet. Ihr Schweigen hat aber auch eine rechtliche Bedeutung, da man nur, wenn eine Frau laut schrie, von einer Vergewaltigung ausging.⁵⁴

Bei Thomas Mann beruht der erste Beischlaf hingegen im Prinzip auf gegenseitigem Einverständnis, der Junge ist nur – entsprechend gängigen Vorstellungen vom aktiven Mann und der passiven Frau – etwas forscher und das Mädchen etwas ängstlicher.⁵⁵ Wie oben bereits erwähnt, ist der Inzest bei Thomas Mann eng an die Dualität von Leben und Tod gebunden. Anders als bei Hartmann geht es deshalb weniger um den Gegensatz von gesellschaftlichem Tod und ewigem Leben (vgl. dazu auch Hartmann,

⁵³ „Nû vriste erz [der Bruder] unz an eine naht/ dô mit slâfe was bedaht/ diu juncvrouwe dâ si lac“ (G 353–355)

⁵⁴ Vgl. die Übersicht über die Forschungslage bei Eva-Maria Carne: Die Frauengestalten bei Hartmann von Aue. Ihre Bedeutung im Aufbau und Gehalt der Epen. Marburg 1970, S. 71 und Ingrid Kasten: Schwester, Geliebte, Mutter, Herrscherin: Die Weibliche Hauptfigur in Hartmanns ‚Gregorius‘. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 115/1993. S. 400–420, hier S. 408 f.: So betont Cormeau (Christoph Cormeau: Hartmanns von Aue *Armer Heinrich* und *Gregorius*. Studien zur Interpretation mit dem Blick auf die Theologie zur Zeit Hartmanns. München 1966, S. 50 f.) den gewaltsamen Beginn der Minnehandlung zwischen Bruder und Schwester, während Henne davon ausgeht, dass beide Geschwister den sündhaften Aspekt der Beziehung von Anfang an weniger bedenklich finden als den gesellschaftlichen, so dass in der ersten Nacht keine Vergewaltigung vorliege (Hermann Henne: Herrschaftsstruktur, historischer Prozeß und epische Handlung. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum *Gregorius* und zum *Armen Heinrich* Hartmanns von Aue. Göppingen 1982, S. 8, er relativiert diese Position allerdings auf S. 108 f.).

⁵⁵ Böschenstein spricht von einem unbewussten Herbeisehnen des Geschlechtsakts durch das Mädchen (Böschenstein: *Der Erwählte*, S. 78).

436 f. und unten S. 174): Dieser theologische Konflikt wird in die psychoanalytischen Kategorien *Eros* und *Thanatos* überführt⁵⁶, wenn die Erfahrungen mit dem Tod zu dieser aggressiven erotischen Entladung führen.

Im *Erwählten* wird dieses Thema jedoch variiert und dreifach formuliert: Zunächst – als das inzestauslösende Moment: Wiligis ist „erregt von des Vaters Tode und dem eigenen Leben [und] stöhnte unter den Pfahl im Fleisch“ (Mann VII, 35). Auf einer zweiten konkreteren Ebene ermordet der Junge den treuen Hund als Stellvertreter des Vaters oder aller übrigen Kräfte, die sich zwischen ihn und seine Schwester stellen. Und als drittes bittet Sibylla ihren Bruder, wegen der noch unbeerdigten Leiche des Vaters den Akt auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben, dieser lehnt unter Verweis auf den Tod der Mutter während der Geburt jedoch ab: „Aus dem Tod [...] sind wir geboren und sind seine Kinder. In ihm süße Braut, ergib dich dem Todesbruder und gewähre, was Minne als Minneziel begehrt!“ (Mann VII, 37).⁵⁷

In beiden Textfassungen wird die Zeit zwischen der ersten Nacht und der Schwangerschaft als glücklich beschrieben, da die gemeinsame Lust die Liebe festigt (Mann VII, 37; G 400–403).⁵⁸ Der *Erwählte* weitet diese Episode jedoch aus und betont vor allem den Gegensatz zwischen den Gefühlen der Kinder und ihrer familiären Situation, die es verhindert, dass beide heiraten und offen miteinander leben können (Mann VII, 38). Die bei Hartmann formulierten Gegensätze von Gott und der Welt, diesseitigem und jenseitigem Leben oder auch gesellschaftlicher Anerkennung und Sünde werden von Thomas Mann für die gesellschaftlichen Aspekte übernommen: „Aber wie äußerlich war diese Ordnung, und wie unordentlich stand es um das verirrte Paar“ (Mann VII, 37).

Nachdem das Mädchen entdeckt, dass es schwanger ist, wird dieses bei Hartmann als zweifacher Tod – im Gegensatz zu dem einfachen durch den

⁵⁶ Vgl. Jochen Ehlers: Zum Schicksal des Todestriebens in der Psychoanalyse. Positionen und Lesarten zu Sigmund Freuds umstrittener Konstruktion. Diplomarbeit der Universität Bremen 1995, S. 38. Freud geht in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* davon aus, dass der Todes- und Lebenstrieb sich miteinander vermischen, so dass zu einer gesunden sexuellen Beziehung immer auch eine aggressive Beimischung gehört, um den Partner zu „erobern“. Gleichzeitig kann der Todestrieb, wenn das Leben des Einzelnen aus dem Gleichgewicht gerät, auch zu sexuellen Perversionen – wie hier etwa den Geschwisterinzenst – führen.

⁵⁷ Leben und Tod als verbindendes Motiv wird auch noch einmal bei der Trennung der Geschwister aufgenommen: „Aber ein wenig besser, daß muß ich gestehen, war doch meine Maid daran; denn sie sollte gebären, und so blickte sie in einem Sinne doch dem Leben in das Antlitz, er aber nur dem Tod“ (Mann VII, 49).

⁵⁸ Hartmann vermerkt, die Schwester wäre schon in der ersten Nacht schwanger geworden (G 398 f.) und die Bearbeitung spricht vergleichbar von nur einigen Monaten (Mann VII, 39).

Inzest – interpretiert: ‚brüder, ich bin zwir tôt, / an der sêle und an dem libe‘ (G 436 f.), und auch Wiligis sieht sich und seine Schwester im *Erwählten* mit der „Schande“ und dem „Höllengestank“ (Mann VII, 41) konfrontiert.⁵⁹ Ebenfalls gleich geblieben ist die einseitige Schuldzuweisung der Schwester: Bei Hartmann klagt sie im oben genannten Sinn: ‚wande ich hân durch dich verlorn / got und ouch die liute‘ (G 440 f.), während die Vorwürfe im *Erwählten* eher pragmatisch auf die mangelhafte Aufklärung in Bezug auf die Möglichkeit einer Schwangerschaft bezogen sind (Mann VII, 39 f.).

Nachdem der Bruder als Buße für die Sünde des Inzestes ins Heilige Land pilgert und die Schwester heimlich ihr Kind zur Welt bringt, kommt es wie in der Ödipusgeschichte zur Aussetzung des Sohnes. Als Motiv wird auf der einen Seite der Schutz des gesellschaftlichen Ansehens der Landesherren angegeben und auf der anderen Seite die Rettung der Seele des Kindes (G 470 ff.; Mann VII, 40). In beiden Textfassungen ist diese Parallele jedoch nur schwach ausgeprägt, da Ödipus von seinem Vater ausgesetzt wurde, um zu sterben und nur durch ein Wunder überlebte; die Geschichte Gregorius' ähnelt eher der Moses, den seine Mutter auf dem Wasser aussetzt, um seine Überlebenschancen zu verbessern (Exodus 2, 1-7). Thomas Mann interpretiert diese Szene deshalb auch eher religiös als tiefenpsychologisch, indem er beispielsweise ergänzt, dass die Mutter dem Kind das Geld in zwei Broten einbäckt (Mann VII, 56).⁶⁰ Dem Brot kommt vor allem im Judentum eine zentrale Bedeutung zu, da sein Besitz ein Zeichen für Gottes Segen ist und auch im Christentum wird Gott im „Vater unser“ darum gebeten: *unser tägliches Brot gib uns heute*. Zudem wird auch in dieser Episode im *Erwählten* in zweifacher Hinsicht auf die Dualität von Leben und Tod verwiesen, zum einen durch den Hinweis auf die siebzehn Tage zwischen Aussetzung und Entbindung und zum anderen durch die Interpretation der Rettung aus dem Fässchen als zweite Geburt (Mann VII, 76).

⁵⁹ Vgl. Kasten: Schwester, Geliebte, Mutter, Herrscherin, S. 408, die davon ausgeht, dass das Mädchen eine echte Wahl zwischen den beiden Übeln hatte, die sie auch anders hätte treffen können, obwohl sie Opfer männlicher Gewalt wurde. Das Denken in Analogien findet sich auch in Bezug auf die Schwangerschaft wieder, wenn die Kategorien Freude vs. Kummer (G 501–504); Ehre vs. Seele (G 436 f.) Liebe vs. Leid (G 454); Honig vs. Galle (G 456) aufgerufen werden. Die Gefährdung *entweder am Leib oder an der Seele* nimmt Thomas Mann interessanterweise im Streit zwischen Gregorius seinem Milchbruder auf, wenn auch auf einer banaleren Ebene, denn der Leib ist nur durch eine blutige Nase gefährdet und die Seele durch *Knien und Fasten* wieder rein zu waschen (Mann VII, 101).

⁶⁰ So ist ein Jude nach dem Religionsgesetz der *Halacha* dazu verpflichtet, zwei Brote vor allen anderen Dingen zu kaufen. Sie symbolisieren das Mana und sind Teil des Sabathrituals. Vgl. auch Michael Schick: Der Berches – Das Festtagsbrot der Juden. Eingestellt am 13.9.2001 17:47. http://www.uni-ulm.de/LiLL/brot/beitraege/berches_de.html (19.1.2010)

Mutter-Kind-Inzest

Die spätere inzestuöse Beziehung zwischen Gregorius und seiner Mutter wird im *Erwählten* bereits vor der Geburt des Kindes heraufbeschworen, als Sibylla träumt „sie gebäre einen Drachen, der ihr dabei gar grausam den Mutterschoß zerriß. Danach flog er davon, was ihr sehr großen Seelenschmerz breitete, kehrte aber wieder und drängte sich zu ihrem noch größeren Schmerz in den zerrissenen Mutterschoß zurück“ (Mann VII, 52). Diese Ergänzung lässt sich in zwei Kontexten lesen: zum einen in Bezug auf die Traumdeutung der Psychoanalyse und zum anderen im Kontext der mittelhochdeutschen Literatur.

Die Tiefenpsychologie geht davon aus, dass das Traumgeschehen eine wichtige Informationsquelle für das unbewusste Erleben des Einzelnen sei. Vor allem die von Jung begründete analytische Psychologie beschäftigt sich mit der Bedeutung einzelner, in Träumen immer wieder auftauchender, von ihm als archetypisch bezeichneter Symbole, von denen der Drache einer ist.⁶¹ Die Identifikation des Kindes mit dem Drachen wiederholt sich später in einer Selbstidentifikation Gregorius' nach der Erkenntnis seiner Herkunft: „ich bin ein Scheusal, ein Monster, ein Drache“ (Mann VII, 113). Der Drache ist ein negatives und bedrohliches Symbol und steht für die Frucht des Inzests, den Inzest selbst und somit für die Abweichung von der gesellschaftlichen Norm. Und hierin liegt auch die Verbindung zur mittelhochdeutschen Literatur, speziell zum *Parzival* von dem diese Episode inspiriert wurde (Parzival, 103,25–104,6): Auch hier sieht Herzloyde ihr späteres Schicksal als Mutter in einem Traum voraus, in dem ein Drache ihr den Leib zerreißt, und auch dieser steht für das ungeborene Kind, dessen späterer Verlust ihren Tod bedeuten wird⁶².

Mehr als der erste Inzest ist der zweite jedoch unstrittig schicksalhaft, da Gregorius in beiden Fassungen darauf hinweist, dass er sich von Gott zum Ort seiner ritterlichen Taten führen ließ (Mann VII, 118, 123; G 1825–1841 und 2609–2613) – allerdings zieht der Erzähler der Versfassung auch in Erwägung, dass der Teufel⁶³ beim Treffen von Mutter und Sohn seine

⁶¹ Vgl. die Übersicht bei W. Toman: Artikel „Traum.“ In: Lexikon der Psychologie. Hg. Wilhelm Arnold u.a. 3 Bände. Freiburg 1971–1972, Band 3, Sp. 592–597.

⁶² Vgl. Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. 8. Auflage. Stuttgart 2004, S. 52, der auch auf die antike Traumdeutung verweist, in der die Geburt eines Drachens auf die Geburt eines großen Herrschers hindeutet, gleichzeitig verkörpert der Drache in der mittelalterlichen Mythologie jedoch auch negative Prinzipien und gottfeindliche Kräfte (J. Engemann und G. Binding: Artikel „Drache. Allgemein.“ In: Lexikon des Mittelalters. München 1977–1999. Band 3, Sp. 1339 f. Ähnlich wie im *Parzival* hat der Traum auch die Funktion Kommen-des anzukündigen (vgl. Bernward Plate: Hartmann von Aue, Thomas Mann und die ‚Tiefenpsychologie‘. In: Euphorion. 78 (1984) S. 31–59, hier S. 39.)

⁶³ Carne interpretiert die Existenz des Teufels als Symbol dafür, dass der Einzelne seinem Schicksal ausgeliefert ist (Eva-Maria Carne: Die Frauengestalten bei Hartmann von Aue. Ihre Bedeutung im Aufbau und Gehalt der Epen. Marburg

Hand im Spiel hatte (G 1960–1962). Im *Erwählten* wird diese Episode auf der einen Seite in das Zeitschema des Romans integriert, indem Gregorius wiederum siebzehn Tage für die Fahrt braucht,⁶⁴ die sich, um das Ganze realistischer zu gestalten, durch eine Flaute in die Länge zieht, denn das Fässchen mit dem Säugling kann kaum so lange unterwegs gewesen sein. Der Teufel spielt hier keine Rolle, vielmehr scheint eine höhere Macht sogar zu versuchen diesen zweiten Inzest zu verhindern, denn wo bei Hartmann die Ankunft in der Stadt relativ unkompliziert verläuft, wollen die Bürger und der Wind im *Erwählten* die Landung verhindern (G 1847 ff.; Mann VII, 119).

In beiden Textfassungen ist es wiederum die Schönheit der Landesherren, die das Interesse des jungen Ritters und den Wunsch ihr vorgestellt zu werden weckt, im *Erwählten* wird dabei schon früh auf den Altersunterschied von *siebzehn bis achtzehn* Jahren zwischen den beiden hingewiesen (Mann VII, 124).⁶⁵ Bei Hartmann gelingt es Gregorius kurz nach seiner Ankunft der Fürstin vorgestellt zu werden (G 1895 ff.). Thomas Mann erweitert hier die stark komprimierte mittelalterliche Legendenhandlung und setzt das erste Treffen später an: Zunächst muss sich der junge Ritter bewähren, um die Landesherren davon überzeugen, dass er adliger Herkunft sei (Mann VII, 127 f., 130). Vor allem das zentrale Thema der Abstammung wird hier früher in die Geschichte eingeführt, so dass – wie bei der Darstellung des ersten Inzests – schon früh Hinweise auf eine sich anbahnende problematische Beziehung gegeben werden, und der Handlungsverlauf plausibler wirkt.

Die erste Begegnung zwischen Mutter und Sohn findet in der Kirche statt. Thomas Mann ergänzt hier Merkmale weltlicher Prachtentfaltung, während sich Hartmann ausschließlich auf die im Gebet verharrende Frau konzentriert und dadurch die Frömmigkeit der Fürstin unterstreicht (G 1927 f., vgl. auch 871–885; Mann VII, 130 f.). Im *Erwählten* wird ihre Askese und der Wunsch nicht zu heiraten hingegen als Hochmut und Abwendung von einem Gott interpretiert, der ihr den Bruder genommen hat (Mann VII, 62 f.).⁶⁶ In diesem Sinn wird auch das Kleid des Ritters, welches aus dem Stoff gemacht wurde, den die junge Mutter mit in das Fässchen gelegt hatte, nicht als Ermahnung aufgefasst (G 1954)⁶⁷, sondern

1970, S. 71). Auch im *Erwählten* wird der Teufel als Unterstützer des Inzests erwähnt, allerdings erst nach der Eheschließung (Mann VII, 160).

⁶⁴ Der Gegensatz zwischen Leben und Tod wird auch an anderen Stellen thematisiert, wenn beispielsweise darauf verwiesen wird, dass die Stadt einst *la vive* hieß, nun jedoch „nahezu die Tote genannt werden kann“ (Mann VII, 121).

⁶⁵ Sibylla fragt sich nach der Hochzeit, ob der Altersunterschied zwischen den beiden der Grund für die Trauer ihres Gatten sei – der weint jedoch in Erinnerung an seine sündige Herkunft (Mann VII, 171).

⁶⁶ Vgl. in dem Sinne auch Sommer: Neutralisierung religiöser Zumutungen, S. 226.

⁶⁷ „daz ermante sî ir leide“. Diese Textstelle wird für die mittelhochdeutsche Vorlage kontrovers diskutiert: Schieb interpretiert sie als Beleg für die Schuld der

weckt neben traurigen auch *sündig wonnevolle Erinnerungen* (Mann VII, 132). Zusätzlich wird der Umgang der Fürstin mit dem jungen Ritter mit mütterlichen Attributen belegt (Mann VII, 133, 138) und ihre Frage nach der Mutter Gregorius' ergänzt, die dieser mit *Ich habe sie nie gekannt* (Mann VII, 133) beantwortet. Hier werden folglich deutlich mehr Hinweise auf die wahre Identität Gregorius' gegeben als in der mittelhochdeutschen Vorlage, die Sibylla ähnlich wie Iokaste jedoch nicht entschlüsseln will.

Gregorius geht es im Kontakt mit der Fürstin vergleichbar, wenn er resümiert: „Wunderfremd war seiner Erfahrung ihr Bild und Wesen und wundernahe doch seiner Natur“ (Mann VII, 134). Und wo er in der mittelhochdeutschen Fassung noch „durch got und durch êre“ (G 2070) kämpfen will, geht es bei Thomas Mann explizit *um* die Fürstin (Mann VII, 139). Auch das Drachenmotiv wird hier wieder aufgenommen – Gregorius projiziert es jedoch auf den Aggressor, von dem er die Stadt befreien will (Mann VII, 138, 140). Dieses kann als weiteres Indiz gewertet werden, dass auch der Junge weiß, dass er den falschen Weg eingeschlagen hat und am falschen Ort ist – denn im Kloster wusste er noch, dass er selbst der Drache ist (vgl. dazu oben, S. 176). Auch der besiegte Herzog sieht Gregorius und seine Mutter als Paar und beschwört deren Schicksal „vom Himmel herab oder besser: aus der Hölle herauf“ (Mann VII, 147).

Die mittelhochdeutsche Fassung versteht das gegenseitige Nicht-Erkennen hingegen als Blindheit des Herzens (G 1935–1938) und die gegenseitige Liebe als Missverständnis der natürlichen Gefühle zwischen Mutter und Kind (G 1969 ff.). Der Stoff des ritterlichen Gewandes dient hier als Handlungskatalysator, da sich Fürstin erst aufgrund dieses Zeichens für den fremden Ritter interessiert (G 1944–1953). Die Frage, ob es der Mutter hier möglich gewesen wäre, den zweiten Inzest über eine Identifikation des jungen Ritter als ihren Sohn zu verhindern, wird in der Forschung kontrovers diskutiert, fest steht jedoch, dass Thomas Mann die Hinweise im Vergleich zu seiner Vorlage deutlich breiter gestreut hat, so dass er den zweiten Inzest im Sinne der Theorie des Ödipuskomplexes als eine Liebe interpretiert, die gerade auf diesem gegenseitigen Erkennen, oder wie er es nennt sich auf der *Mißkennung* (Mann VII, 160) gründet:

So rekapituliert die Fürstin beispielsweise nach dem Kampf mit dem Herzog mehrfach die Ähnlichkeit zwischen Gregorius und ihrem Bruder, was den Erzähler zu dem Kommentar nötig: „Aber daß sie stolz auf ihn

Mutter am zweiten Inzest (Gerhard Schieb: Schuld und Sühne in Hartmanns *Gregorius*. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 72 (1950), S. 51–64, S. 58 f.), während King dem widerspricht (Kenneth Charles King: The mother's guilt in Hartmann's *Gregorius*. In: *Mediaeval German Studies*. Hg. Frederick Norman. London: University of London. Institut of Germanic Studies 1965. S. 84–93, S. 88). Ingrid Kasten betont, dass sich die Mutter später trotz dieser Szene für Gregorius als Ehemann entscheidet (Kasten: Schwester, Geliebte, Mutter, Herrscherin, S. 414 f.). Der Wunsch nach einem normalen Leben nach der langen Zeit der Buße und Zurückgezogenheit nimmt bei ihr überhand und führt schließlich in die Katastrophe.

war, sogar auf seinen Gang, das hätte, nach meiner Meinung, der Frau zu denken geben sollen“ (Mann VII, 148).⁶⁸ Sibylla wirbt zärtlich um den Jungen (Mann VII, 149), wendet sich von der strengen Askese ab und kehrt schließlich an den Ort ihrer „sündigen Jugend“ (Mann VII, 152) zurück. Und bei der freien Wahl ihres Ehepartners sucht sie den jungen Ritter schließlich aus demselben Grund aus, aus dem sie auch ihren Bruder liebte: er sei ein „ebenbürtiger Gatte“ (Mann VII, 154).⁶⁹

Die hieraus folgende Ehe mit Gregorius wird bei Hartmann eher nebenbei erwähnt und bleibt kinderlos (G 2244 f., 2247–2276). *Der Erwählte* ist hier ausführlicher und stellt das erotische Vergnügen der Ehepartner in den Mittelpunkt, zusätzlich wird die Ehe mit zwei Kindern gesegnet (Mann VII, 159–163). Der Einfluss des Sexuellen wird dabei schon vor der Eheschließung angedeutet: Zum einen in der hoffnungsvollen Erwartung Sibyllas, dass man sie zu einer Eheschließung drängen würde und zum anderen in dem von der Erzählerfigur angedeuteten vorehelichen Geschlechtsverkehr (Mann VII 154, 159). Nicht zuletzt enthält das Gebet, das der Fürstin helfen soll, die richtige Entscheidung bezüglich ihrer Verheiratung zu fällen, eine Reihe sehnsuchtsvoller Verse:⁷⁰ „Ich kann dir [Maria] kaum gestehen, wie der mir angenehm. Gern Fraue, das ist wahr, küsst ich ihn auf das Haar, und gäb er Freude kund, dann auf den Mund!“ (Mann VII, 156).

Das gegenseitige Erkennen wird im *Erwählten* deshalb zunächst mit Verleugnung, dem Wunsch nach einer Lüge und der Angst vor der Trennung (Mann VII, 176 f.) begleitet. Im Laufe des Erkenntnisprozesses gehen beide jedoch ihren Teil der Schuld ein, die im Gegensatz zur Vorlage deutlich formuliert wird: Es besteht kein Zweifel, dass beide einander nicht erkannten, weil sie es nicht wollten – und zwar aus Sehnsucht nach einem normalen Leben und der sexuelle Attraktivität des jeweils anderen (Mann VII, 177, 180 f.).⁷¹ Gleichzeitig wird die erotische Anziehung zwischen Mutter und Sohn jetzt als ambivalent beschrieben, wenn Sibylla Gregorius beispielsweise noch als *Geliebten* bezeichnet, vor der Berührung seines Haares jedoch zurückschreckt (Mann VII, 177). An dieser Stelle wird im Rückgriff auf die Vorlage und die Kommentare der Erzählerfigur auch aus der Figurenperspektive die Beteiligung Gottes und des Teufels anerkannt und Sibylla söhnt sich mit dem Christentum aus: Sie ist jetzt bereit wahre Buße zu tun. Die Entdeckung der Wahrheit führt Mutter und Sohn

⁶⁸ Vgl. auch ihre Namensverwechslung beim Abschied vom Sohn: „Wiligis!‘ rief sie aus tiefster Brust!“ (Mann VII 181).

⁶⁹ Auch Gregorius bezeichnet sich nach dem Entdecken der Tafel als ihr *ebenbürtig* (Mann VII, 176) – was bei Sibylla die Erinnerung an den ersten Inzest wieder aufkommen lässt.

⁷⁰ Thomas Mann imitiert hier die in Paarreimen abgefassten mittelhochdeutschen Verse, ohne dieses jedoch im Drucksatz zu kennzeichnen.

⁷¹ Nach der Wiedervereinigung der Familie in Rom formuliert Gregorius noch mal ganz deutlich, dass er gewusst habe dass seine Frau seine Mutter war (Mann VII, 255 f.).

im Sinne der Psychoanalyse aus ihrer kranken Beziehung hinaus in die Welt der Erwachsenen⁷² und ermöglicht ihre Integration in die Gesellschaft – wenn auch zunächst nur in der Rolle des Büßers und der Helferin der Armen.

In der mittelhochdeutschen Vorlage wird das gegenseitige Erkennen von weniger ambivalenten Gefühlen begleitet (vgl. G 2511 ff., 2599 ff.), hier steht die Aussöhnung mit Gott im Mittelpunkt, da eine Integration in der Gesellschaft wegen der Sünde nicht mehr möglich erscheint (G 2608 ff.). Beide ergeben sich in ihr Schicksal, ohne an Gottes Weisheit zu zweifeln oder sich dem Zorn oder der Trauer über die Ungerechtigkeit der Situation hinzugeben (G 2607–2622): *wir* [Gregorius und seine Mutter] *suln ez bringen dar zuo / daz uns noch got geliche / gesamene in sinem rîche* (G 2740–2742). Der Abschied wird in beiden Fassungen dementsprechend knapp rekapituliert, lediglich Gregorius' Verweis auf ein mögliches Wiedersehen im Himmel kann als Ausdruck der Hoffnung gelten (G 2553–2622; Mann VII, 180 f.).

Der Inzest als Merkmal des Ödipuskomplexes im *Erwählten*

Wie oben gezeigt werden konnte, folgt Thomas Mann in seiner Version der Gregoriuslegende in vielerlei Hinsicht der Ödipusinterpretation Freuds, ohne dabei andere historische und mythologische Quellen zu vernachlässigen. So orientiert er sich beispielsweise in der Episode mit der Aussetzung des Inzestkinds eher an der Bibel denn an Sophokles, bringt psychoanalytische Methoden wie die Traumdeutung mit in die Geschichte ein, oder verweist auf weitere mythologische Konzepte, wie das des Narziss.: „Die intellektuelle Grundlage zum Umgang mit dem Mythos ist nicht seine Reduktion auf einen bestimmten Bereich, sondern gerade die ästhetische Darstellung des Verlustes von Einheit“ (Bartel 2004, S. 75).

Die Bearbeitung bedient sich dabei zweier Methoden, um den mythologischen Kern der Inzesthandlung herauszuarbeiten: Zum einen wird die Geschichte stark erweitert, wenn beispielsweise mehr über die Kindheit und Jugend der Geschwister erzählt wird, zum anderen erfahren einzelne Episoden eine Umdeutung, wenn beispielsweise die Beteiligung des Teufels auf der Handlungsebene in Zweifel gezogen wird.

Basis der Ausrichtung der Legende am Konzept des Ödipuskomplexes ist dabei die Umbewertung des Elternhauses der Geschwister: Wo es bei Hartmann noch außer Zweifel steht, dass beide einer vorbildlich-adeligen Familie entstammen, verhält sich der Vater im *Erwählten* gegenüber den Kindern irrational und unverantwortlich und pflegt einen ungesunden Lebensstil – so stirbt er schließlich auch am Alkoholmissbrauch (Mann

⁷² Plate versteht Gregorius als Selbstanalytiker, der über die Frage nach seiner Herkunft sich selbst finden will (Bernward Plate: Hartmann von Aue, Thomas Mann und die ‚Tiefenpsychologie‘. S. 40 ff.).

VII, 32). Die abschließende Rede an den Sohn muss deshalb eher als Versuch gewertet werden, alte Fehler wieder gut zu machen und sich nach außen hin als verantwortungsbewusster Herrscher zu präsentieren. Sowohl der erste, als auch der zweite Inzest erscheinen in diesem Kontext als Ergebnis einer missglückten Sozialisation der Geschwister und ihres Kindes. Neben diesen Umdeutungen ergänzt Thomas Mann zum Beispiel beim Mutter-Sohn-Inzest viele Hinweise auf eine mögliche Verwandtschaft beider, wenn immer wieder die Frage nach der Herkunft des jungen Ritters gestellt wird oder Szenen eingefügt werden, die den Handlungsverlauf plausibler erscheinen lassen, wie die sportlichen Erfolge des jungen Gregorius, so dass seine Begabung für den ritterlichen Zweikampf nachvollziehbar ist.

Die psychoanalytische Deutung wendet sich in Bezug auf den Inzest gegen Kategorien wie Gut und Böse, indem beispielsweise die Beteiligung Gottes und des Teufels, wenn auch nicht durch die im Christentum verankerte Erzählerfigur, so doch auf der Handlungsebene in Zweifel gezogen wird.⁷³ Im Mittelpunkt steht der Erkenntnisprozess der Protagonisten – die sexuelle Beziehung selbst wird vom Papst Gregorius später wegwerfend als *Kleinigkeit* bezeichnet (Mann VII, 232, vgl. auch 242, 255). Der Inzest ist nicht mehr und nicht weniger als der Durchbruch gehemmter Triebenergien⁷⁴ – ihm kommt keine darüber hinausgehende Bedeutung zu. Hartmanns Absage an die weltliche Liebe wird von Thomas Mann im gewissen Sinn durch die Huldigung des Auserwählten und Besonderen ersetzt⁷⁵, trotzdem bleibt die positive Bewertung der *minne* als verbindendes Element erhalten. Kuhn resümiert deshalb:

„[Thomas Mann] bettet vielmehr Realismus und Psychologie zurück in mystische Typik und kommt so auf umgekehrtem Weg an einen ähnlichen Punkt wie ihn fast 500 Jahre vorher Hartmann von Aue nach vorne erreichte, der seine Personen und seine Welt eben aus mythischer Typik zu lösen berufen war.“⁷⁶

Die bei Hartmann zentrale Dualität von gesellschaftlicher Anerkennung und ewigem Leben und Schuld und Sühne wird so unterlaufen. Ein modernes Ich wird dem antiken entgegengesetzt, was sich vor allem in der

⁷³ Der Erzählerkommentar und Handlungsverlauf folgen zum Teil gegenläufigen Argumentationslinien, wenn zum Beispiel der Erzähler die *Mißkennung* zwischen Mutter und Sohn als Werk des Teufels bezeichnet, aus der Figurenperspektive jedoch psychologisch argumentiert wird, wenn gerade die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn die erotische Attraktivität ausmacht (Mann VII, 148). Vgl. dazu auch Bernward Plate: Hartmann von Aue, Thomas Mann und die ‚Tiefenpsychologie‘, S. 52.

⁷⁴ Vgl. Ulrich Ernst: *Der Gregorius* Hartmanns von Aue, S. 204.

⁷⁵ Die Auserwähltheit der Protagonisten bezieht sich im *Erwählten* nicht nur auf den Titelhelden, auch die Geburt der Zwillinge wird schon als göttliches Wunder gekennzeichnet.

⁷⁶ Kuhn: Nachwort, S. 238.

Abwertung der Sühnehandlung zeigt: Gregorius verbringt die Zeit auf dem Felsen quasi im Zustand des Winterschlafes und Sibylla in materieller Einschränkung, jedoch in einer harmonischen Familiensituation. Die im mittelhochdeutschen Text vorgegebene Dualität zwischen weltlicher Ehre und Seelenheil, wird in das Nebeneinander von Leben und Tod – oder in der psychoanalytischen Terminologie „Eros“ und „Thanatos“ überführt, wenn der Erzähler auf das Nebeneinander beider Ereignisse im Leben der Kinder hinweist. Die Zeit der Sühne dient hier der Selbsterkenntnis der Protagonisten und ermöglicht ihnen am Ende eine Rückkehr in die Gesellschaft.

Wenn Thomas Mann im *Erwählten* in Analogie zu Freuds Verständnis des Ödipus-Mythos die Legende um den Papst Gregorius neu interpretiert, schafft er nicht nur eine neue Geschichte jenseits der christlichen Allegorisierung des Stoffes, sondern unterstreicht auch seine Idee von den Triebkräften, die das Leben des Einzelnen steuern. Sein theologisch gebildeter Erzähler fungiert dabei als Vermittler zwischen dem Wertesystem des mittelalterlichen Textes und Thomas Manns psychoanalytisch inspirierter Interpretation. Trotz aller Unterschiede in der Rezeption des Mythos bei Thomas Mann und Hartmann von Aue und unabhängig davon, ob in der mittelalterlichen Legende wirklich die Geschichte von Ödipus als Vorlage für die Inzestgeschichte diente, ist die Funktion mythologischer und religiöser Strukturen in den Texten gleich: In beiden Fällen funktioniert die Aufrufung bekannter Geschichten im Prinzip als Abkürzung im Erzählen: Hartmann berichtet von einem unschuldig Schuldigen, um so Gottes Güte und Weisheit zu untermauern, Thomas Mann die einer durch den zweifachen Inzest aus den Fugen geratenen Familie, um so die Heilkraft der Psychoanalyse anzupreisen: So lässt er das Geschlecht auch nicht aussterben, sondern führt sie nach ihrer Läuterung und Selbsterkenntnis am Ende in Rom zusammen, wo sich der Papst Gregorius an seinen Nachkommen erfreuen kann.

Ausgehend von Thomas Manns Konzept von einer *gelebten Vita*, als eines *In-Spuren-Gehen* in alten Überlieferungen, wurde die mittelalterliche Vorlage in neue mythologische Konzepte und historische Strukturen eingebettet. Wo Hartmann zum einen die Konzepte des höfischen Romans und zum anderen zeitgenössische theologische Diskurse bei der Abfassung seiner Version bemüht, versucht Thomas Mann in der Erzählung Spuren verschiedener antiken Mythen freizulegen – unter anderem auch den des Ödipus. Sein Interesse gilt hier den typischen Verhaltensmustern, die das Leben des Einzelnen prägen und deren Spuren das humanistische Bildungsgut bewahrt, auf das auch Freud sich in seiner psychoanalytischen Theorie bezieht.

So handelt *Der Erwählte* auch eher von der historischen Kontinuität, wenn Eltern und Kinder in einem ewigen Kreislauf des sexuellen Begehrens miteinander verbunden sind: Der Vater begehrt die Tochter, der Bruder die Schwester, der Sohn die Mutter und so weiter und so fort. Wo Hartmann seinen Rezipienten noch sagt: Egal wie groß deine Sünde ist, bei

aufrechter Buße wird Gott alles verzeihen, argumentiert Thomas Mann bei seiner Remythisierung des Mythos sachlicher und kann auf Gott und den Teufel verzichten. Denn seine *Humanisierung* des Ödipusmythos im *Erwählten* beschwört, wo die Legende nur das Glück im Jenseits versprechen kann, ein mit Hilfe der Selbsterkenntnis erlangtes, besseres Leben im Diesseits – was letztlich in der oben bereits erwähnten Enttheologisierung des Stoffes mündet. Beiden gemeinsam ist aber, dass sie dem schuldverstrickten Menschen Hoffnung anbieten.

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de

Buchbesprechung

Renate Stauf: *Heinrich Heine. Gedichte und Prosa. Klassikerlektüren Band 13.* Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010, 261 Seiten

Renate Stauf legt in der Reihe *Klassikerlektüren* des Erich Schmidt-Verlags eine Einführung in das Werk des „unbequemen Klassikers“ Heinrich Heine vor, die den Anspruch hat, einerseits einen Überblick zu geben und eine Orientierungshilfe für Erstleser zu sein, andererseits bereits einen tiefer gehenden Blick auf Werk, Schaffen und Person Heines zu werfen, um diesen in Form eines *Wieder- und Neu-Lesens* kritisch zu begegnen. Auf die Problematik der ‚boomenden Heine-Forschung‘ und die dabei entstehende Gefahr der ‚Verharmlosung‘ eines ganz und gar nicht harmlosen Dichters, der sich jedes Vorhaben, Heines Werk in seiner Aktualität, Komplexität und Widersprüchlichkeit zusammenfassend darzustellen, ausgesetzt sieht, weist die Autorin ausdrücklich hin. Sie will keinen geglätteten Überblick eines Dichters geben, sondern Heine und sein Werk mit allen Ecken und Kanten vorstellen und so „das Bewusstsein für die ‚Wunde Heine‘ (Adorno) wach“ halten.

Stauf zeigt die verschiedenen Facetten in Werk und Persönlichkeit Heines und seine im Laufe des Lebens wechselnden Ansichten bezüglich Politik, Religion und Gesellschaft anschaulich auf und verdeutlicht so die für ihn typische Einheit des Unvereinbaren, die ihm oftmals den Vorwurf fehlenden Charakters eingebracht hat und doch eher als Zeichen von lebenslanger Selbsttreue gedeutet werden sollte. Ebenso macht sie aber auch die über die Jahre hinweg gleich bleibenden Leitbegriffe (Revolution, Emanzipation, Freiheit, Kunst) als Fixpunkte von Heines Denken kenntlich. Der Aufbau des Buches orientiert sich an thematischen Aspekten, wobei der rote Faden der „poetischen Zeitgenossenschaft“ niemals verloren geht.

So werden etwa Heines lyrische Arbeiten, das *Buch der Lieder*, die *Neuen Gedichte* und der *Romanzero*, im großen Kapitel *Gedichte* nacheinander besprochen, auch wenn Jahrzehnte zwischen ihnen liegen. Dieses Vorgehen betont einerseits Differenzen und Berührungspunkte der jeweils gattungsgleichen Texte, andererseits gewährt es insgesamt einen sehr geordneten und verständlichen Überblick über das komplexe Gesamtwerk Heines, den rein chronologische Werkgeschichten, trotz scheinbar zeitlich leichter nachvollziehbarer Zusammenhänge, oft vermissen

lassen. Ein besonderes Augenmerk lenkt Stauf dabei auf den bisher „wenig beachteten Erzähler und Autobiographen“ Heine.

Schon in der Einleitung in das vielschichtige ‚Forschungsfeld Heine‘, die nicht immer eindeutigen „Selbstbestimmungen“ des Autors und seine Arbeitsweise als Zeitschriftsteller, die eine Annäherung an den Begriff der ‚poetischen Zeitgenossenschaft‘ erfordert, erfährt der Leser von der Gespaltenheit des Dichters, vom Kampf des europäischen Intellektuellen für die „großen Aufgaben der Zeit“, in dem die Worte seine Waffen sind, von seiner Vorstellung von Kunst, von der Funktion der Literatur, von der Aufgabe eines modernen Schriftstellers und von seiner Idee eines geeinten Europas. Die Gegenwart dient dabei immer wieder als Bezugs-, Ausgangs- und Angelpunkt. Das folgende Kapitel betrifft Heines Lyrik und weist den vielseitigen Dichter als einen gewandten Wortkünstler aus, der mit unbestechlichem ästhetischen Gespür Stimmungen zu schaffen und zu zerstören wusste und somit vollendete Kunstwerke der Widersprüchlichkeit schuf. Stauf betont dabei „die Ästhetik des Arrangements“ und den inneren Zusammenhang der Texte, der für ein tieferes Verständnis der einzelnen Gedichte oft erst erkannt und hergestellt werden muss. Sie zeigt auf, dass die Stellung der einzelnen Stücke im jeweiligen Gesamtzyklus bei einer eingehenden Betrachtung immer mitgedacht werden muss.

Des Weiteren macht Stauf deutlich, wie sehr die Gedichte Heines, die sich inhaltlich, strukturell stark unterscheiden, immer auch auf ihren Verfasser im Zeichen der jeweiligen Entstehungszeit verweisen. So sind im *Buch der Lieder* (1827) noch erheblich mehr scheinbar an sentimentalromantischen Motiven orientierte, volksnahe Texte zu finden, als in den als Fortsetzung angekündigten, 1844 erschienenen *Neuen Gedichten*. Deren erster Zyklus greift zwar inhaltlich wie formal Ähnliches auf, jedoch deutet die dortige Liebeslyrik schon eine durch die Revolution geprägte Stimmung an. Das Leiden an der Liebe ist hier ein anderes als dort. Diese „Poesie des Kampfes“ kommt im zweiten Zyklus der *Neuen Gedichte* noch wesentlicher zum Tragen und stellt nun auch die „sittlichen Schranken, die eine engstirnige, biedermeierlich-betuliche Provinzgesellschaft errichtet hatte“, in Frage. Der dritte in diesem Gedichtband enthaltene Zyklus ist für Stauf schließlich „ein spezifischer Beitrag Heines zur deutschen politischen Lyrik“, mit der Heine sich zwar in seinem Streben nach politischer Freiheit und sozialer Emanzipation den liberalen und nationalliberalen Denkrichtungen seiner Zeit anschloss, zugleich aber auch eine Lanze für das Ästhetische in der Kunst brach, das die von ihm so genannte ‚Tendenzpoesie‘ neben ihren politischen Anliegen zu vernachlässigen schien. Der dritte große Gedichtband *Romanzero* entsteht in einer Zeit, in der Heine bereits schwer krank war. Hier vermischt sich seine Enttäuschung über die gescheiterte Revolution des Jahres 1848 mit seinem eigenen körperlichen Zusammenbruch.

Seine Wende zum Religiösen, seine Rückkehr zu Gott finden in den Texten dieses Bandes ihren Niederschlag und eine so vorher nicht auftau-

chende „pessimistische Grundstimmung“ durchzieht den ganzen Band, gleichzeitig aber auch der „ungebrochene Widerstandsgeist des kranken Dichters“. Vorwürfe der fehlenden Harmonie, der Banalität und der ‚Bordellpoesie‘, die sich Heine ob der Eigentümlichkeiten seiner lyrischen Sprache anhören musste, werden von Stauf als kurzsichtige Interpretationsversuche entlarvt. Sie stellt anschaulich dar, dass solche Kritiken nicht den Kern der Heineschen Sprachkunst und ihre „kaum wahrnehmbare[n] Verrückungen und Verschiebungen des sprachlichen Materials“ erfassen, durch die die traditionellen romantischen Stimmungsbilder so meisterhaft ironisch gebrochen werden und die die Zerrissenheit des Autors eindrücklich widerspiegeln.

Stauf zeigt im Folgenden, wie die Prosa-Schriften *Reisebilder* ein literarisches Genre aufgreifen, das bereits vor Heines Lebzeiten seinen Aufschwung erlebte und sowohl als informative Schrift als auch als Unterhaltungslektüre bei Autoren und Lesern gleichermaßen beliebt war. Stauf unterstreicht, dass Heine auch hier seinen eigenen Stil fand, in dem er „Zeitbild und Selbstbild auf so kühne Weise miteinander“ vermischte. Sie macht anhand von Textbeispielen deutlich, wie Heine die lyrische Sprache seiner Gedichte in poetische Prosa verwandelte und einen Schreibstil entwarf, der seinesgleichen sucht.

Von Zensur und Selbstzensur blieben seine das reaktionäre Deutschland, die sozialen Strukturen und die vermeintlichen Fortschritte der Großstädte scharf kritisierenden Schriften nicht verschont. Doch Heine wusste Vergleiche seines Heimatlandes mit anderen europäischen Ländern geschickt zu verpacken und letztendlich schien nur Frankreich, das Land der Revolution, dem Dichter Hoffnung auf die Verwirklichung seines großen Traumes von einem freien geeinten Europa zu versprechen.

Heines Schriften über Frankreich und Deutschland sind Teil seiner Versöhnungsmission zwischen der Wahlheimat im selbst ausgesuchten Exil und dem eigentlichen Vaterland. Die Deutschen sollten von den Franzosen politisch und gesellschaftlich lernen. Das Vorbild der großen Revolution von 1789 leuchtete über all dem. Den Franzosen dagegen wollte er das von Madame de Staël geprägte Deutschlandbild gerade rücken und ihnen die deutsche Philosophie und Literatur näher bringen. Jedoch sparte er auch hier nicht an Kritik, etwa in seiner *Romantischen Schule*, in der er die Rückständigkeit und Realitätsferne der deutschen Romantiker anprangert.

Anschließend wirft Stauf einen erläuternden Blick auf Heines politische Versepen *Atta Troll*, *Ein Sommernachtstraum* und *Deutschland*. *Ein Wintermärchen*. Beide Texte wurden von der Zensur scharf angegangen und besonders der letztere brachte Heine den Vorwurf des Vaterlandsverrates ein. In dieser Form der politischen Lyrik verlieh Heine seiner Enttäuschung gegenüber dem restaurativen Deutschland, seiner Romantik-kritik und seiner Kritik der zeitgenössischen politischen Dichtung Ausdruck und erschuf in bitteren Tönen und düsteren Farben ein Bild der Unfreiheit, der Unterdrückung und des Verrats.

Stauf widmet sich auch dem ‚Erzähler Heine‘ und seinen Erzählfragmenten, die – wie sie zu Recht betont – auch in der Forschung lange vernachlässigt wurden. Heines irreführende Selbstbildnisse spielen dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle, wenn er etwa wie nebenbei anmerkt, dass ihm jegliches Talent fürs Erzählen fehle oder dem Leser rät, die nächsten Seiten zu überspringen, da sie doch allzu langweilig seien. Wer dies zu wörtlich nimmt, verpasst jedoch viel: jüdische Geschichte (*Der Rabbi von Bacherach*), Schelmenromanfragmente (*Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*) und das „Experimentierfeld der Novelle“ (*Florentinische Nächte*), sowie eine Welt, in der sich jüdisch-christliche, antike und nordische Mythologie vermischen und gegenseitig inspirieren (*Elementargeister*, *Die Göttin Diana*, *Doktor Faust*, *Die Götter im Exil*).

Ein abschließender Blick gilt den autobiographischen Texten Heines. Wenn sich auch in seinem gesamten Werk immer wieder autobiographische Elemente erkennen lassen, so weist er doch nur zwei Texte explizit als solche aus: die *Memoiren* und die *Geständnisse*. Stauf bezieht in Heines „autobiographisches Laboratorium“ jedoch noch zwei weitere Texte mit ein: die im zweiten Band der *Reisebilder* erschienen *Ideen. Das Buch Le Grand*, die sie als „autobiographisches Bewusstseinsprotokoll“ bezeichnet, und *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*, in der Heine anhand eines Porträts des Zeitgenossen und Kontrahenten Ludwig Börne gleichermaßen ein Porträt seiner eigenen Person gibt. In allen genannten Texten wird die Authentizität autobiographischen Schreibens auf die Probe gestellt und selbstreflexive Korrekturen früherer Denkweisen vermischen sich mit auf das jeweilige Jetzt bezogenen Selbstdarstellungen. Alles ist unterlegt mit dem Heineschen Ton der Ironie, mal bitter mal heiter.

Insgesamt gibt Stauf eine facettenreiche Darstellung von Heines Person und Werk. Klar und übersichtlich erschließt sie so eine Struktur in Werk und Leben des Dichters Heine, die dessen Komplexität und Zerrissenheit keineswegs verschweigt, sondern hervorhebt, aber die dennoch vorhandene ästhetische Einheit kenntlich macht.

Yvonne Joeres, Gießen

Komparatistik Online © 2010



komparatistik online
komparatistische Internet-Zeitschrift

herausgegeben von Annette Simonis und Linda Simonis
ISSN: 1864-8533 Kontakt: redaktion@komparatistik-online.de