
Michael Niehaus

Rückseite des Erzählens

Aus der literarischen Vorgeschichte der Psychoanalyse

I. Im Jahre 1907 veröffentlichte Sigmund Freud seine einzige größere Arbeit über einen literarischen Text, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«*. In dieser Schrift, die mit etwa siebzig Seiten ihrem Referenztext im Umfang ziemlich genau gleichkommt, weiß sich Freud mit dem Dichter solidarisch: »Wir schöpfen«, so heißt es, »wahrscheinlich aus der gleichen Quelle, bearbeiten das nämliche Objekt, ein jeder von uns mit einer anderen Methode, und die Übereinstimmung im Ergebnis scheint dafür zu bürgen, daß beide richtig gearbeitet haben.« (X, 82)¹ Das ist etwas anderes als die »Gleichstellung des Dichters mit dem Tagträumer« sowie der »poetischen Schöpfung mit dem Tagtraum« (X, 177), die Freud wenig später in *Der Dichter und das Phantasieren* vornimmt und in der Folge den psychoanalytischen Zugriff oder Übergriff auf die Literatur weitgehend bestimmen wird. Während der Dichter in dieser späteren Sicht in die Subjektposition dessen gerückt wird, der anhand seiner Schöpfungen *zu analysieren ist*, wird er in der *Gradiva*-Analyse noch eher als derjenige positioniert, dessen schöpferische Arbeit der des *Analytikers* analog ist.

Es lassen sich verschiedene Gründe namhaft machen, aus denen Freuds Wahl ausgerechnet auf diesen Text gefallen ist. So wollte er die frische Beziehung zu C.G. Jung festigen, der ihn auf Wilhelm Jensens *Gradiva* aufmerksam gemacht hatte; auch galt der 1837 geborene Jensen, ein Freund Wilhelm Raabes, als ein seit langem eingeführter Autor mit Niveau, weshalb sich Freud von der Publikation eine breitere Resonanz versprechen durfte²; und schließlich kam die mit der Gattungsbezeichnung *Ein pompejanisches Phantasiestück* versehene Novelle Freuds großer Begeisterung für die Archäologie entgegen.

All dies reicht aber nicht aus. Vielmehr möchte ich behaupten, daß die Wahl nur auf einen Text fallen konnte, dessen *Erzählmodell* eine Art Quintessenz des 19. Jahrhunderts darstellt. Gemeint ist also nicht nur die stofflich-thematische Affinität zum 19. Jahrhundert – das Ausgraben von Verschüttetem zum Beispiel, das Freud auch in dieser Arbeit mit dem psychoanalytischen Prozeß analogisiert (vgl. X, 49), ist ja auch eine große Faszination des 19. Jahrhunderts.³ Gemeint ist vor allem die *Form*, in der der *Erzählvorgang selbst* in Analogie zum psychoanalytischen Prozeß tritt.

Der Protagonist von Jensens Erzählung⁴ ist ein eigenbrötlerischer junger Archäologe, der in den Abguß eines mitgebrachten antiken Reliefs vernarrt ist, das

eine junge, auf eigentümliche Weise Vorwärtsschreitende, eine »Gradiva« darstellt. Einige Begebenheiten und Träume führen ihn wie ferngelenkt nach Pompeji, wo er in den Ruinen zur Mittagsgeisterstunde mehrmals einer jungen Frau begegnet, die er – in einer Art Wahn befangen – für eine Wiedergängerin seiner einstmals in Pompeji verschütteten Gradiva hält. Die Erzählung ist dabei jedoch so auf den Protagonisten fokussiert, daß sie es dem Leser nicht erlaubt, einen verlässlichen Standpunkt außerhalb dieses Wahngelbildes einzunehmen. Entsprechend stellt Freud fest, »der Dichter« habe »auch unser gespottet und uns wie durch Widerschein der Sonnenglut Pompejis in einen kleinen Wahn gelockt« (X, 22).

An diesem Wahn hält der Protagonist auch dann noch fest, als er mit dem für ein Gespenst gehaltenen Wesen in ein Gespräch tritt. Die junge Frau – in Wahrheit keine Tote, sondern die liebesbereite Zoë Berggang, die verdrängte, verschüttete Kindheitsgespielin des Protagonisten – belehrt ihn nicht unmittelbar eines Besseren. Sie läßt statt dessen das Gespinnst des Geliebten sich in einer Art *talking cure* nach und nach von selbst auflösen. Unter anderem deshalb spricht Freud von der »Ähnlichkeit zwischen dem Verfahren der Gradiva und der analytischen Methode der Psychotherapie« (X, 80).

Freud erhebt in seiner Arbeit über die *Gradiva* nicht den Anspruch, eine Theorie des dichterischen Schaffens aufzustellen. Sein erklärter Ausgangspunkt ist vielmehr die Frage, ob die Psychoanalyse auch gedichtete, erfundene Träume deuten kann (X, 13). Dieses durchaus partikuläre Erkenntnisinteresse wächst sich dann im ersten Kapitel seiner Studie jedoch zu einer mehr als zwanzig Seiten umfassenden Nacherzählung aus, zu einer »Zergliederung der ganzen Geschichte« (X, 41), wie Freud selbst zu Beginn des zweiten Kapitels in gespielter Erstaunen ausruft. Die Erzählung ist ihm, wie er mehrfach betont, »eine korrekte psychiatrische Studie« (X, 42), bei der man in den Träumen und Phantasien des Protagonisten »Verwandlungsprodukte und Abkömmlinge« (X, 35) des Verdrängten auffinden kann.

Der *Status* des literarischen Textes bleibt unter dieser Voraussetzung im Unklaren. In welchem Verhältnis steht die psychoanalytische Lesbarkeit zum Erzählmodell? Ich möchte mich dieser Frage über einen Umweg nähern, indem ich mich nicht ein weiteres Mal der *Gradiva* zuwende⁵, sondern einer von Freud ebenfalls erwähnten⁶, aber bislang unbeachtet gebliebenen früheren Novelle Wilhelm Jensens mit dem Titel *Der rote Schirm* aus dem Jahre 1892, die demselben Erzählmodell verpflichtet ist wie das *pompejanische Phantasiestück*, dieses aber zugleich in einem grundsätzlich anderen Licht erscheinen läßt. Dabei hoffe ich exemplarisch zeigen zu können, in welcher Weise das Unbewußte als Rückseite aus den im 19. Jahrhundert entwickelten Modellen und Techniken des Erzählens hervorgegangen ist.

II. Der explizit als Novelle ausgewiesene *Rote Schirm* beginnt und endet jeweils mit einem langen Brief des jungen Protagonisten Wolfgang Altfeld. Die beiden Briefe dokumentieren eine diametral entgegengesetzte Selbstdefinition. Im ersten Brief an einen Kameraden zeigt sich der Schreiber als ein prosaischer junger Offizier, der sich in einem Bergdorf einquartiert hat, weil er Heiratsabsichten gegenüber einer ihm geneigten schönen Dame hegt, deren einflußreiche Familie dort den Frühsommer verbringt. Im zweiten Brief bittet er ebendiese Dame namens Melissa um Verständnis dafür, daß sie kein Paar werden können, und er sich seiner wahren Berufung, der Poesie, zuwenden wird. *Dazwischen* müßte also eine unerhörte Begebenheit erzählt werden, müßte ein novellistischer Wendepunkt liegen. Tatsächlich geschieht dazwischen aber strenggenommen nichts. Was geschieht, ist ein von der Erzählinstanz ganz und gar aus der Perspektive des Protagonisten wiedergegebener, also intern fokalisierter⁷ Prozeß – ein *psychischer* Prozeß, der sich jedoch sowohl für den Protagonisten wie für den Leser dem Verständnis entzieht.

Altfeld vertreibt sich die Zeit. Er läuft zu Fuß in den nächsten Marktflecken, besucht die Familie seiner Melissa, macht mit ihr und einigen anderen einen morgendlichen Spaziergang zu einer nahe gelegenen Burgruine, liest in einem Gedichtband Hölderlins, der ihm in die Hände gefallen ist. Dabei wird er zunehmend von Irritationen und Absenzen heimgesucht. Die Irritationen gehen von der Signifikantenebene aus. Gleich bei seinem ersten Gang heißt es etwa: »Eine nelkenartig gefiederte rote Blume am Wegrand ließ den Wanderer einmal halten, um sie flüchtig näher anzusehen. Er sprach vor sich hin: »Wie heißt sie doch noch?« Die laute Frage war ihm mechanisch über die Lippen gekommen, doch er wußte keine Antwort darauf und ging weiter.« (S. 14)⁸ Kurz darauf hört er einen »Vogelton« – einen »Kuckucksruf«: »Nun öfter wiederholt; Altfeld hob den Kopf, sah in die Richtung des Schalls und dann unwillkürlich über die Straße zurück. Er nickte dazu und sagte: »Ein sonderbares Ding, das Menschengehör. Der Ton weckt das Gedächtnis und knüpft Fäden in ihm aneinander. *Lynchis flos cuculi* heißt sie.« (S. 14)

Die Frage nach dem Blumennamen ist durch die Auskunft, daß es sich um eine Kuckuckslichtnelke handelt, beantwortet. Aber die Irritation verschiebt sich auf diese Weise nur und hebt sich nicht auf: Man kann nicht nur fragen, warum ihm denn der Name nicht gleich eingefallen ist, man kann auch fragen, wieso das Augenmerk des Spaziergängers gerade auf jene Pflanze gefallen ist, deren Benennung sich ihm dann versagt. Und so, wie sich der Name dann nachträglich und unvermittelt einstellt, kann sich auch der Grund, aus dem ihm diese rote Blume ins Auge gefallen ist, zu einem späteren Zeitpunkt erneut manifestieren.

Man könnte diesen Vorgang mit dem Konzept des *dunklen* oder *unsichtbaren* Vorboten bei Gilles Deleuze beschreiben.⁹ Auf der einen Seite gibt es eine Rei-

he äußerer Anlässe: die rote Blume am Wegesrand, den Vogelton. Auf der anderen Seite gibt es eine Reihe bestimmter psychischer Zustände: das Interesse für diese Blume, das erfolglose Suchen nach ihrem Namen, das spätere Einfallen dieses Namens. Um dunkle Vorboten handelt es sich hier, insofern diese beiden Reihen auf undurchschaubare Weise miteinander verknüpft als auch gegeneinander abgegrenzt werden. Dabei ist die Verknüpfung die Voraussetzung dafür, daß es die zweite, differente Reihe überhaupt *gibt*. Daher nennt Deleuze den dunklen Vorboten »das Ansich der Differenz«, eine »Differenz zweiten Grades«; er ist als etwas gegeben, was »sich notwendig unter seinen eigenen Wirkungen verbirgt, weil er sich beständig in sich *verschiebt* und sich beständig in den Reihen *verkleidet*«. ¹⁰ Auf diese Weise konstituiert sich eine *Rückseite*.

Tatsächlich manifestiert sich offenbar wenig später erneut der Grund, aus dem Altfeld die rote Blume ins Auge gefallen ist. Beim Querfeldeingehen überläuft ihn ein merkwürdiger Schauer vor einer Waldlichtung, und dann steht er unvermittelt an einem freien Abhang und sieht eine rote »tropische Märchenblüte« sich über den grünen Wiesengrund bewegen, die sich als ein »roter Frauen-Sonnenschirm« (S. 21) entpuppt: »Warum hatte der unerwartete Anblick ihn erschreckt zusammenfahren lassen? Er wußte es nicht und begriff's nicht mehr. Seine Nerven mußten sich in einem leicht erregbaren Zustand befinden, der sie durch eine plötzliche Einwirkung auf die Sinne überwältigen ließ.« (S. 22) In dem Maße also, wie sich die Rückseite in sich ihrerseits entziehenden dunklen Vorboten bemerkbar machen, wird sich Altfeld selbst zum *Rätsel*.

Die erzählerischen Darstellungsmittel, die hier wie an vielen anderen Stellen der Novelle zum Einsatz kommen, gehören in den vielbesprochenen Phänomenbereich der »erlebten Rede«, des »style indirect libre«, der »free indirect speech«. Bei den Linguisten und Literaturwissenschaftlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts standen auch alternative Benennungen im Raum, wie etwa »Stellvertretende Darstellung« (Emil Läftmann), »*oratio obliqua*« (Elis Herdin) oder »verkleidete Rede« (Theodor Kalepky). ¹¹ Die intensiven Diskussionen zeugen davon, daß es sich um einen schwer faßbaren Phänomenbereich handelt.

Auf der einen Seite geht es um eine Verdopplung: Aus der Perspektive wird eine »Doppelperspektive« (Franz Stanzel), aus der Erzählstimme eine Doppelstimme, eine »*dual voice*« (Roy Pascal). ¹² Auf der anderen Seite hat gerade dies ein »*Verschwimmen der Konturen*« von Figur und Erzähler, eine »*Defokussierung* der Perspektive der Darstellung«, eine »*unscharfe Scheidung* des Gesagten vom Gedachten« zur Folge. ¹³ Die Existenz der erlebten Rede definiert, könnte man modern formulieren, eine »Zone der Ununterscheidbarkeit«. ¹⁴ Sie ist ein Übergangsphänomen – nicht zuletzt mit der Funktion, *Übergänge herzustellen*. Dabei wird sie keineswegs in der Absicht gebraucht, die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu richten. Anders als etwa der innere Monolog (in den sie übergehen kann), bleibt die erlebte Rede als erzähltechnisches Mittel unauffällig. Dieses

Mittel mit seinen unscharfen Rändern soll *funktionieren* und steht insofern für die Medialität, für die »Beweglichkeit des Erzählens« selbst.¹⁵

Festzuhalten bleibt, daß es sich – eben *wegen* dieser Unauffälligkeit – um die weitreichendste technische Innovation in der Geschichte des Erzählens handelt – eben die Ausdifferenzierung eines *selbstverständlichen* modernen Erzählens¹⁶, als deren klassische Säulenheilige Jane Austen zu Beginn des 19. Jahrhunderts im angelsächsischen Raum, Gustave Flaubert in der Jahrhundertmitte für Frankreich und – sieht man Georg Büchners *Lenz* als Sonderfall ab – Arthur Schnitzler sowie vor allem Thomas Mann am Ende des 19. Jahrhunderts für die deutschsprachige Literatur gelten.

Es geht mir hier gerade nicht um den – müßigen – Nachweis, daß Wilhelm Jensens *Der rote Schirm* ein frühes Beispiel systematischen Gebrauchs erlebter Rede in der deutschen Literatur ist (zwei Jahre zuvor hatte Gerhart Hauptmann mit *Der Apostel* eine Erzählung veröffentlicht, die ganz und gar auf diesem Darstellungsmittel beruht¹⁷). Ich möchte vielmehr plausibel machen, daß es nur dieses erzähltechnische Mittel gestattet, das Unbewußte als Rückseite des Erzählens zu installieren – und mehr noch: daß das Unbewußte als Rückseite letztlich eine Folge der Lösung ist, die der Phänomenbereich der erlebten Rede für das Erzählproblem bereitstellt. Um dies zu erläutern, muß ich mich in verkürzter Form auf Überlegungen beziehen, die Dietrich Schwanitz im Anschluß an Niklas Luhmann zum Erzählproblem angestellt hat.

Aus systemtheoretischer Sicht ist das »Abschneiden der Zukunft«¹⁸ für die Lösung des Erzählproblems entscheidend. Denn die Zukunft der Figur ist der temporale Ort des Erzählers. Das Wissen des Erzählers um den Ausgang der Geschichte muß verborgen werden. Dies kann geschehen, indem das Erzählen als Sprechakt unsichtbar gemacht wird. Statt dessen orientiert sich die nunmehr ortlos und beweglich gewordene Erzählstimme dann ganz an der Erlebnisgegenwart der Figur. Sie übernimmt deren limitierte, zukunfts offene Sicht. Der Roman wird »richtig psychologisch und der Erlebnisstrom der Figur für den Leser nachvollziehbar«.¹⁹

Dies ist laut Schwanitz aber nur die *eine* Hälfte der Lösung. Offen bleibt die Frage, wie es unter diesen Voraussetzungen um die gleichwohl *teleologische* Struktur des Erzählens und um die *Einheit* der Geschichte steht. Um diese andere Hälfte des Erzählproblems zu klären, greift Schwanitz auf das Paradigma der Liebesgeschichte zurück, wie es von Jane Austen entwickelt wird. Die Liebesgeschichte hat für den Protagonisten ein *happy end*, wenn er das begehrte Objekt gewinnt. Um dieses Ziel zu erreichen, muß man gewöhnlich planerisch tätig werden und einen klaren Blick haben. Ein solch planerisches Handeln ist jedoch in Anbetracht der Rollenzuschreibung der Geschlechter für die *weiblichen* Protagonisten bei Jane Austen nicht möglich. Wenn sich daher die bewegliche Erzählfunktion am Erlebnishorizont der Figur orientiert, müssen Emma

und ihre Geschlechtsgenossinnen ihr erotisches Begehren und ihr Wissen um das Objekt ihres Begehrens verdrängen. Sie müssen sich diesem Erzählmodell zufolge selbst mißverstehen. Erst vom *happy end* aus gelangen sie dann, gemeinsam mit dem ihnen zugefallenen Partner, zur »Aufhebung der Verdrängung durch Selbsterkenntnis« – zur Besichtigung der vergangenen Mißverständnisse und zur Einsicht, daß es allen retardierenden Zufällen zum Trotz so kommen mußte.²⁰

Nach diesem seither unzählige Male trivialisierten Erzählmodell produziert die Liebesgeschichte also ihre eigene Einheit und Erzählbarkeit, weil das am Erlebnishorizont der Figur orientierte Erzählen und die Limitiertheit eben dieses Erlebnishorizontes ineinandergreifen. Bei der auf die weibliche Heldin fokalierten Liebesgeschichte gründet sich diese Limitiertheit in einem sehr un-spezifischen Sinn auf eine Art Verdrängung. Für das Ineinandergreifen von Erzählfunktion und Erlebnishorizont bedarf es nicht unbedingt der Verdrängung, sondern zunächst einmal des *Nichtwissens*, das insbesondere durch die verschiedenen Spielarten der sogenannten »analytischen Erzählung«²¹ hergestellt werden kann, wo die Figur, auf deren Erlebnishorizont sich das Erzählen justiert, vor einem *Rätsel* steht – prototypisch im zeitgleich entstehenden Detektivroman. Auch der Detektivroman – die gleichsam männliche (ödpale) Variante der Lösung des Erzählproblems – produziert seine eigene Einheit und Erzählbarkeit.

III. Wilhelm Jensens Novelle *Der rote Schirm* läßt sich – wie auch die *Gradiva* – als eine *Quintessenz* dieses Erzählmodells des 19. Jahrhunderts begreifen, weil sie sich ganz der in ihm implizierten Logik überantwortet. Indem diese Novelle die *Verdrängung*, die Verschüttung der Vergangenheit als *Rätsel* zum strukturellen Ausgangspunkt macht, erzeugt sie das Unbewußte im strengen Sinne als Rückseite des Erzählens. Sie macht damit die dem psychologischen Erzählen innewohnende psychoanalytische Dimension sichtbar. Der Text bietet sich als psychoanalytisch lesbares Material dar; er kann – in den Worten Freuds – als »psychiatrische Studie« mißverstanden werden.

Der rote Frauen-Sonnenschirm, dessen Anblick Wolfgang Altfeld so unvermittelt hat zusammenfahren lassen, gehört seiner vermeintlich Auserkorenen, der schönen Gräfin Melissa, mit der er anschließend den Vormittag im Freien verbringt. Nachdem sich die beiden wieder getrennt haben, spricht Altfeld gedankenverloren einige Gedichtzeilen vor sich hin, die gelernt zu haben er sich nicht erinnern kann, nachträglich aber als aus einem Naturgedicht von Matthisson stammend erkennt. Der prosaische Gesellschaftsmensch Altfeld gerät also mit seinen Absenzen ins Gebiet des Lyrisch-Naturhaften. Als er sich am nächsten Tag – statt mit dem gesuchten Gedichtband von Matthisson mit den zufällig erworbenen Gedichten Hölderlins in der Tasche – bei einem weiteren Gang durch die Landschaft wieder bei einer Art Absence ertappt, faßt die Erzählung

sehr präzise zusammen: »Etwas Eigentümliches überlief ihn, wie gestern beim Eintritt in die kleine Waldlichtung, doch er fühlte jetzt, es kam nicht aus einer äußeren Einwirkung, sondern aus ihm selbst. Das Aufwachen der Gedächtnisses in ihm, bald hier, bald dort, rührte wunderbar, halb wie geisterhaft an; ihm war's, als könne plötzlich etwas jäh Erschreckendes vor ihm oder aus ihm auftauchen.« (S. 36).

Das, was *vor ihm* auftaucht, sind unlesbare Zeichen, die mit den nicht integrierbaren Empfindungen verknüpft sind, die *aus ihm* auftauchen – das sind die beiden Reihen, die den dunklen Vorboten konstituieren. Und jeder Versuch einer Deutung dieser Vorgänge droht seinerseits in eine Absence zu münden. Am nächsten Tag, als man sich auf einen morgendlichen Ausflug zur nahegelegenen Burgruine macht und der kleine Bruder Melissas mit einer eigenartigen weißen Blume in der Hand herzutritt, kann Altfeld den Knaben zu seiner eigenen Überraschung aufklären, daß es sich um eine Orchidee handle, die man »zweiblättriges Knabenkraut« oder »*Platanthera bifolia*« nenne, gerät dann aber beim Versuch, den intensiven Geruch dieser »Totenblume« mit etwas anderem zu vergleichen, in ein rätselhaftes Stocken (S. 48). Zwar kann sich Altfeld in Gesellschaft durchaus den Konventionen entsprechend verhalten, aber die Ebene der Interaktionen *berührt* ihn nicht wirklich. Sie liefert allenfalls äußerliche Anstöße, die auf unvorhersehbare Weise in die lose gekoppelte Abfolge seiner mentalen Zustände, die als psychisches System einem eigengesetzlichen Prozeß zu gehorchen scheinen. Gesprochene *Worte* dringen nicht bis zum Protagonisten vor, sondern lösen höchstens etwas aus.

Wenn der Protagonist in dieser Weise jenseits oder diesseits von intersubjektiven Konstellationen situiert wird, ergibt sich daraus nicht zuletzt ein Spannungsverhältnis zur Gattungslogik der Novelle. Worin kann, vereinfacht gefragt, ohne intersubjektive Dimension eine *unerhörte Begebenheit* oder ein *Wendepunkt* bestehen? Zwar spannt der Text zwischen den beiden Briefen ein Intervall auf, in dem sich Krise und Heilung des Protagonisten zutragen, doch kondensiert sich diese Heilung gerade nicht in einem *Punkt*.

Man kann dies sehr gut sehen, wenn man den Heilungsprozeß dagegenhält, den Ludwig Tieck in seiner minimalistischen Musternovelle *Die wilde Engländerin* von 1830 bietet: Die schöne Wilde, die von den Männern nichts wissen will, weil sie das Geschlechtliche seit einer Anatomiebuch-Lektüre in ihrer Kindheit verdrängt hat, bleibt nach einem Ausritt vor den Augen ihres männlichen Gefährten mit dem Kleid am Sattelknauf hängen, so daß sie für einen Moment entblößt vor ihm steht. Diese »Fehlleistung« ist der beziehungsreiche Umschlagspunkt, in dessen Folge die krisenhafte Konfrontation mit dem Verdrängten zur Objektwahl führt.²²

Auch für diese Novelle hat man »eine unmittelbare Nähe zu Freuds psychoanalytischem Blick« geltend gemacht.²³ Indes springt bei dieser novellistischen

Erzähllogik gerade keine Darstellung des psychoanalytischen Prozesses heraus, wie sie Freud der *Gradiva* mit ihrer *allmählichen* Auflösung eines Wahns durch die Hilfestellung der schönen Zoë als seiner Stellvertreterin nachrühmt. Wo das Unbewußte zur Rückseite des Erzählens geworden ist, gibt es für den novellistischen Umschlag allenfalls noch Ersatzformen. Im *Roten Schirm* ist diese Ersatzform ein *Ort* des Umschlags.

Nach dem morgendlichen Besuch der Burgruine wieder allein im Zimmer seines Gasthofs, läßt sich Altfeld zunächst von den Gedichten Hölderlins in den Bann ziehen. Besonders beschäftigt ihn die Liebe zwischen Hölderlin und Diotima und die Frage, ob Hölderlin geglaubt habe, Diotima »trage nur die Liebe der Schwester für ihn in sich« (S. 63). Dann aber fällt ihm ein, daß er noch nach einem Handschuh suchen muß, den Melissa in der Burgruine vergessen hat. Deren zweites Aufsuchen zur Mittagsstunde ist es, was an die Stelle des Wendepunktes tritt. Ohne Schwierigkeiten findet Altfeld den Handschuh, aber auch die zu Boden geworfene Orchidee, die »einen noch stärkeren narkotischen Duft« (S. 66) verströmt als zuvor.²⁴ Seine Augen sehen »sich groß erweiternd« auf den Handschuh hinunter und »mühsam aufatmend« steckt er ihn nach einer Weile in die Tasche. »Zugleich erhob er sich von der Bank und blickte verworren vor sich hinaus. Seine andere Hand hielt noch die weiße Orchis, und der betäubende Geruch ihrer welken Blätter war es wohl, was ihm den Atem erschwerte. Doch er folgte dem Beispiel Melissas nicht nach, die zu stark duftende Blume von sich zu werfen, sondern seine Finger zogen sich um ihren Stengel noch fester, wie von einem leichten Krampf gegen die Handfläche gebogen, zusammen.« (S. 67)

Zunehmend gerät Altfeld in einen »anderen Zustand«, der sich durch das versuchte Festhalten an der internen Fokalisierung auch dem Erzählvorgang selbst mitteilt – unter anderem durch die *Lücken* im Text, wenn es beispielsweise unmittelbar anschließend heißt: »Nun befand er sich nicht mehr außen am Rande, sondern im Innern der alten Trümmerwelt. Wie er hierhergeraten, wußte er nicht, aber phantastisch umgaukelte es ihm den Sinn, als sei die Orchis vor ihm aufgeschwebt und habe ihn nach sich gezogen.« (S. 67)²⁵ Ins Innere der Trümmerwelt führt also kein kontinuierlicher Weg, den die Instanz der Erzählung mitgehen könnte. Dieses beim ersten Besuch unzugängliche Innere wird nun ausführlich zur *Allegorie* ausgebaut.²⁶ Über ihm droht »gewaltiges Mauerwerk offenbar eines ältesten Schloßbaues, eine Reihe noch wohlerhaltener romanischer Fensterbogen deutete auf einen vornehmen Rittersaal l. . . l. Doch unter sich in der Tiefe gewahrte er noch ebenso zerfallene Bauten, überall gelblich-weiß die Strahlenglut zurückwerfendes, bröckelndes Gestein. Ein oft unerklärbares Gewirr von Auf- und Abstiegen, Vorsprüngen, Verließen, getreppten Giebeln, Thürwölbungen, die aus der Größe in die leere Luft hinausgingen.« (S. 68) Von dem Helden, der sich inmitten dieser allegorischen Szenerie befin-

det, muß allerdings wieder festgestellt werden, daß sich sein Zustand der Darstellbarkeit entzieht: »Altfeld sah das alles und sah es nicht. Es stand vor seinen Augen und sie nahmen es auf, doch ohne sein Denken damit zu verbinden. Nur wie ein Traumbild war's.« (S. 69)

Ausführlich wird der »andere Zustand« des wie gelähmt auf einer Steinbank sitzenden Altfeld beschrieben. Schließlich erzeugt das Gebumm einer Erdhummel eine so »widerwärtig im Ohr vibrierende Tonempfindung« (S. 72), daß er die Kraft findet, seinen Platz zu verlassen. Er hat sich gerade ein paar Schritte entfernt, als ein »felsquadergroßes Stück« Gemäuer auf die eben von ihm verlassene Bank schlägt (S. 73). Dieser Schlag ist das, was den Platz der »unerhörten Begebenheit« einnimmt: ein zufälliges und blindes Ereignis diessseits der Sphäre der Interaktion, das nur das psychische System trifft und es zunächst unmerklich in eine andere Richtung lenkt, ohne seine Befangenheit aufzulösen.

Über die Assoziation mit einem Märchen, in dem die Geliebte dem Helden eine Hummel schickt, um ihn vor einer großen Gefahr zu retten, kommt ihm die Frage in den Sinn: »Wer hatte ihn denn so lieb, um zu wollen, daß er noch fortlebe?« (S. 77) Als Antwort auf diese Frage kommt ihm aus der Unterwelt dieser Ruine unvermittelt eine Erscheinung entgegen, ein wirkliches Mittagsgespenst: eine weibliche Gestalt, verschattet unter einem roten Schirm, der indes einmal gehoben wird, um den Blick freizugeben – nicht auf Melissa, sondern auf ein »schmales, wunderliebliches Mädchengesicht« (S. 78). Das ist die wahre Liebe, die schwesterliche Jugendgeliebte aus dem Reich der Toten, die Wiedergängerin der Romantik. Altfeld hat mit dieser Cousine namens Erwine in einer ähnlichen Landschaft die Sommer seiner Kindheit verbracht; sie hat ihn zur Dichtung inspiriert und ist gestorben, bevor das geschwisterliche Verhältnis in ein Liebesverhältnis undefiniert werden konnte.

Aber dies erfährt man erst aus dem Abschiedsbrief, den Altfeld an Melissa schreiben wird. Hier und jetzt – und darin bewahrheitet sich die Logik dieses Erzählmodells – gibt es keine Szene des Wiedererkennens; die Verdrängung löst sich nicht auf einen *Schlag* auf. Der »andere Zustand« besteht fort, auch nachdem die Erscheinung verschwunden und als »gespenstische Erscheinung des heißen, lautlosen Mittags« (S. 79) erkannt worden ist, auch nachdem ein »Grausen« (S. 80) den Helden angefaßt und hinaus ins Freie gejagt hat, auch nachdem er kraftlos auf das Gras gesunken und die Lider geschlossen hat. Denn aufwachend blickt er in einen grauen Himmel, alles ist ihm fremd, und zugleich sieht er sich zurückversetzt in seine Kindheitstage und liege »am Bergabhang über dem Garten seines Onkels, auf dessen Landgut er, wie schon oft, im schönen Gebirgsthal die Sommer-Schulferien zubringe« (S. 81). Von einer »halb körperlichen, halb seelischen Empfindung« fühlt er sich überschauert, »für die es keinen Namen gab« (S. 81).

Und dann heißt es unvermittelt: »Auch Erwine kannte dies seltsame Gefühl; sie hatten einmal miteinander darüber gesprochen.« (S. 82) An diesem erstmaligen Auftauchen des Namens »Erwine« zeigt sich die ganze Ambivalenz und die ganze Tragweite der sogenannten erlebten Rede als Paradigma modern funktionierenden Erzählens. Am Erlebnishorizont der Figur orientiert, kann die Erzählung den Namen erst wiedergeben, als er dem Protagonisten in den Sinn kommt. Aber was kommt ihm eigentlich in den Sinn? Diese Frage führt in die ›Zone der Ununterscheidbarkeit‹. Einerseits kann ihm Erwine an dieser Stelle nur als *Namenssignifikant* von der Rückseite des Erzählens her in den Sinn kommen, denn es ist keine Erkenntnis über seinen Träger mit ihm verbunden. Auf der anderen Seite kommt ihm auch der Namenssignifikant nicht in den Sinn, er erinnert sich weder an Erwine noch an den Namen, sondern er hat sich am ehesten in eine Zeit zurückversetzt, in der ihm dieser Name selbstverständlich geläufig war. Erst als er einige Zeit später auf dem Friedhof, der letzten Station seiner Jenseitsreise, den Namen »Erwine« auf einem Grabstein liest, durchfährt es ihn »sonderbar mit einem plötzlichen körperhaften Ruck« (S. 85).

Die eigentliche Erkenntnis dämmert Altfeld erst noch später in einem Gedicht, bei dessen Niederschrift – wie es heißt – »das Thun der Hand [. . .] kein Bewußtwerden desselben begleitet« (S. 95) hat. Dessen zentrale Verszeile – »Der rote Schirm – *du* bist es nicht« – spricht aus, daß das Liebesobjekt, das sich unter und hinter dem roten Schirm verborgen hat, nicht Melissa, sondern Erwine ist. Sie ist die *Eine*, das wiedergefundene Idealbild; sie ist die Tote, vor der alle lebendigen Frauen verblassen. Am Ende läßt die Novelle seinen Protagonisten – jenseits der erlebten Rede – im Medium des Briefes ein romantisches Dichtungsprogramm formulieren, das mit der Verfahrensweise des Textes nicht kompatibel ist: »So will ich meine Uniform ablegen, mich dem aufs neue zuwenden, was Erwine mich als Lebensberuf wählen ließ, und harren, ob die Götter mir das himmlische Feuer der Dichtung leihen, durch sie wiederum die Tote immer leuchtender in mir zu beleben.« (S. 114) Wer so spricht, ist sich selbst genug. Ihm kann nicht geholfen werden.

IV. Welches Licht wirft nun *Der rote Schirm* auf die Ausgangsfrage, in welchem Verhältnis die psychoanalytische Lesbarkeit zum Erzählmodell steht? Deutlicher als in der *Gradiva* wird hier deutlich, in welcher Weise die Entwicklungen der Erzähltechnik im 19. Jahrhundert das Unbewußte als eine Rückseite des Erzählens zu erzeugen vermögen und daher in gewissem Sinne eine psychoanalytische Dimension der psychologischen Erzählung generieren, die nicht mehr auf die *intersubjektive Szene*, sondern auf den *psychischen Apparat* bezogen ist. Unter dieser Voraussetzung kann das Unbewußte in seinem *dynamischen* Aspekt erscheinen, als etwas, was von der Rückseite her *arbeitet* und in die Vorgänge des Bewußtseins eingreift. Es macht sich dort in Form von unintegrierbaren

und unverständlichen Fehlleistungen bemerkbar, wie sie von Freud vor allem in der *Psychopathologie des Alltagslebens* analysiert worden sind.

Dadurch wird das Unbewußte in gewisser Weise ›de-essentialisiert‹. Diese De-Essentialisierung schlägt sich auch in seinem mehr oder weniger *formalen* Charakter nieder. Für die *Gradiva* hat man verschiedentlich festgestellt, daß das Verschüttete dort nicht ob seiner anstößigen *Inhalte* verdrängt worden ist, sondern sich vielmehr – wie ja überhaupt in der Liebesgeschichte mit *happy end* seit Jane Austen – als ganz problemlos ins Ich und die gesellschaftlichen Normen integrierbar erweist (weil das so ist, kann Freud in seiner *Gradiva*-Lektüre dem Publikum ja auch eine gleichsam harmlose Variante des psychoanalytischen Prozesses präsentieren).²⁷ Dies gilt auch für den *Roten Schirm*: Die Novelle kann – nach dem Maßstab der Psychoanalyse – eigentlich nicht plausibel erklären, *warum* Altfeld die Vergangenheit überhaupt verdrängt hat.

Als Rückseite des Erzählens ist das dynamisierte Unbewußte de-essentialisiert und in gewissem Sinne deterritorialisert. In dieser Hinsicht ist die *Allegorisierung* des Unbewußten als dem Verschütteten, das es auszugraben gilt, gerade nicht zutreffend. Das Erzählmodell, das dieser Erzählung zugrunde liegt, ist aber andererseits nur die Quintessenz des 19. Jahrhunderts, weil es zugleich auf eine restlose Essentialisierung und Reterritorialisierung hinausläuft.²⁸ Das Verschüttete, das wiedergewonnen werden muß, ist ja die tote schwesterliche Geliebte als das globale Signifikat, auf das alle Signifikanten, alle Fehlleistungen verweisen (und das den Rückseiten des Erzählens allemal ein Ende setzt).

Das läßt auch den Heilungsprozeß, der Freuds Lektüre zufolge in der *Gradiva* zur Darstellung kommt, in einem anderen Licht erscheinen.²⁹ Tatsächlich stellen die beiden Novellen, wie man sagen könnte, ein männliches Erzählmodell der Liebesgeschichte des 19. Jahrhunderts in zwei Varianten auf, in denen die ideale Gefährtin imaginiert wird: Auf der einen Seite steht mit Zoë die schwesterliche Analytikerin, die verständnisvolle Heilerin mit Realitätsinn³⁰ – das wäre das Modell des poetischen Realismus –, und auf der anderen Seite steht mit Erwine das eingefrorene Idealbild der schwesterlichen Toten, das zum Dichtertum befeuert – das wäre das romantische Modell. Diese beiden sind Schwestern im Geiste (des phantasierenden Autors).

Anmerkungen

- 1 Die Nachweise der Freud-Zitate erfolgen nach Sigmund Freud: *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 2000. Darin: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«*, Bd. X, S. 9–86.
- 2 Heute ist Wilhelm Jensen mehr oder weniger vergessen. Er lebt im Grunde nur noch fort in der Beschäftigung mit Freud und in seinem Briefwechsel mit Wilhelm Raabe, der einen Band von dessen Werkausgabe bildet. Für eine biographische Skizze

- vgl. Lothar Quandt: *Wilhelm Jensens Chiemgaunovellen*, in: *Das Mühlrad. Beiträge zur Geschichte des Inn- und Isengauges*, Bd. XLVI (2004), insbes. S. 81–87. Für den Ruf Jensens zur Abfassungszeit von Freuds *Gradiva*-Lektüre vgl. etwa die erstmals 1910 erschienene *Deutsche Literaturgeschichte* von Alfred Biese. Jensen wird hier zu den Vertretern der ›historischen Novellistik‹ Münchner Prägung gerechnet, der ein ›ausgesprochen lyrisches Talent‹ (Alfred Biese: *Deutsche Literaturgeschichte*, 11. Aufl., München 1918, Bd. III, S. 405) gehabt habe. Er sei aber ein Vielschreiber gewesen, der sich in ›unermüdlicher Fabulierlust nicht mehr die Mühe‹ genommen habe ›zu feilen‹ (ebd.), weshalb die Romane, die er ›in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens massenhaft hinausgehen ließ‹, ›durch ihre Breite, ihre Phantastik, ihren nachlässigen Aufbau‹ und ›ihren unerfreulichen Stil‹ ermüdeten und verwirrten (ebd., S. 406).
- 3 Vgl. etwa Christiane Zintzen: *Wilhelm Jensens »Gradiva« im Kontext: Archäologische, touristische und populäre Pompejana im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Michael Rohrwasser, Gisela Steinlechner, Juliane Vogel, Christiane Zintzen (Hg.): *Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle*, Wien 1996.
- 4 Der Text von Jensen ist – bezeichnenderweise – am besten verfügbar in der Taschenbuchausgabe von Freuds Lektüre: Wilhelm Jensen: *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, in Sigmund Freud: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen*, hg. und eingeleitet von Bernd Urban und Johannes Cremerius, Frankfurt/Main 1973.
- 5 An ausführlichen Analysen der *Gradiva* neueren Datums sind vor allem zu nennen Michael Rohrwasser: *Wilhelm Jensens »pompejanisches Phantasiestück« und Freuds Interpretation*, in: Rohrwasser/Steinlechner/Vogel/Zintzen (Hg.): *Freuds pompejanische Muse*; Olaf Schwarz: *Das Wirkliche und das Wahre. Probleme der Wahrnehmung in Literatur und Psychologie um 1900*, Kiel 2001, S. 270–302; Jean Bellemin-Noël: *Gradiva au pied de la lettre. Relecture du roman de W. Jensen dans une nouvelle traduction*, Paris 1983 (hier ist der *Gradiva* in einer überbietenden Lektüre ein ganzes Buch gewidmet).
- 6 Freud kommt in seinem *Nachtrag zur zweiten Auflage* von seiner Arbeit über Jensen kurz auf den *Roten Schirm* zu sprechen. ›Ein Freund‹ – gemeint ist C.G. Jung – ›hat seither unsere Aufmerksamkeit auf zwei andere Novellen des Dichters gelenkt, welche in genetischer Beziehung zur *Gradiva* stehen dürften, als Vorstudien oder als frühere Bemühungen, das nämliche Problem des Liebeslebens in poetisch zufriedenstellender Weise zu lösen.‹ (X, 84). In der Folge werden einige Parallelen zwischen *Der rote Schirm* und *Gradiva* aufgeführt und dann biographisch gedeutet. Der kurz zuvor verstorbene Wilhelm Jensen wird hier bereits zum ›greisen Dichter‹ gemacht, der für die ›Aufgaben der psychoanalytischen Untersuchung‹ seine ›Mitwirkung‹ versagte (ebd.).
- 7 Vgl. für den in der Erzähltheorie inzwischen weit verbreiteten und zumindest in diesem Fall dem Begriff der Perspektive vorzuziehenden Term der Fokalisierung im Überblick: Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 6. Aufl., München 2005, S. 62–67.
- 8 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf Wilhelm Jensen: *Der rote Schirm*, in: Jensen: *Übermächte. Zwei Novellen*, Berlin 1892, S. 1–115.
- 9 Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 157 ff.
- 10 Ebd., S. 158.
- 11 Emil Läftmann: *Stellvertretende Darstellung*, in: *Neophilologus*, 14 (1929), S. 161–168; Elis Herdin: *Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch*, Diss. Upp-

- sala 1905, S. 65 f.; Theodor Kalepky: *Mischung indirekter und direkter Rede oder Verschleierte Rede?*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 23 (1899), S. 491–513. Für einen neueren Überblick über die Diskussion um die ›erlebte Rede‹ vgl. Lucia Salvato: *Polyphones Erzählen. Zum Phänomen der Erlebten Rede in deutschen Romanen der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Main u.a. 2005.
- 12 Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1982, S. 247; Roy Pascal: *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Manchester 1977.
- 13 Salvato: *Polyphones Erzählen*, S. 63 (in Zusammenfassung der Position von Franz K. Stanzel). Die unter diesen Voraussetzungen ein wenig paradoxen Versuche, das Phänomen der erlebten Rede zu *konturieren*, führen zu weiteren interessanten Charakterisierungen, wenn etwa Leo Spitzer, weil man nicht festlegen könne, wer die Verantwortung für das Wiedergegebene trägt, von der ›Verantwortungslosigkeit‹ der erlebten Rede spricht (Leo Spitzer: *Zur Entstehung der sog. ›Erlebten Rede‹*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 16 [1928], S. 328).
- 14 Es wäre für die Einschätzung der Reichweite dieses von Giorgio Agamben eingeführten Terminus förderlich, wenn er auch im Hinblick auf Phänomene bedacht würde, die nicht den Ausnahmezustand im politischen Sinne betreffen.
- 15 Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 54–57.
- 16 Mit dem modernen Erzählen sind hier, um es noch einmal zu betonen, nicht die experimentellen, künstlichen Erzählperspektiven gemeint, sondern die naheliegende Form des Erzählens. In diesem Sinne weist Käte Hamburger darauf hin, daß die erlebte Rede »wenn auch heute in jedem Zeitungsroman angewandt, auf dem Wege der Romanentwicklung das kunstvollste Mittel der Fiktionalisierung des epischen Erzählens« gewesen sei (Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, München 1986, S. 81).
- 17 Gerhart Hauptmann: *Der Apostel*, in: Hauptmann: *Das gesammelte Werk*, Erste Abteilung, Erster Band, Berlin 1943. Es ist im übrigen außerordentlich aufschlußreich, die Verwendung der erlebten Rede bei Hauptmann mit derjenigen bei Jensen zu vergleichen, denn es handelt sich gewissermaßen um zwei einander entgegengesetzte Alternativen der Entmächtigung – des *Bewusstseins* bei Jensen, der *Ich-Instanz* bei Hauptmann. Der titelgebende Apostel ist ein selbsternannter, stets auf sich selbst bezogener Apostel, der mithin in einem ganz andersgearteten Wahn befangen ist. Über die ganze Erzählung hinweg (die keine Novelle mehr ist) wird er beobachtet als Spielball extremer Schwankungen in seiner Selbstwahrnehmung, seiner imaginären Verstrickungen zwischen Euphorie und Frustration: »Er wußte es, er wußte es sicher, wie man weiß, daß der Stein fällt. Eine Allmacht war in ihm: die Allmacht der Wahrheit.« Und wenig später: »Nur mit Vorsicht und stets in Angst vor der Wiederkehr des Unbekannten, Fürchterlichen ging er dann weiter.« (Ebd., S. 462). Und so fort, ohne daß es einen *Haltepunkt* geben könnte. Ein Rückseite des Erzählens wird auf diese Weise freilich nicht erzeugt.
- 18 Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990, S. 174.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S. 177.
- 21 Vgl. zu diesem Begriff Dietrich Weber: *Theorie der analytischen Erzählung*, München 1975.
- 22 *Die wilde Engländerin* ist eine Binnennovelle in *Das Zauberschloß*; vgl. Ludwig Tieck: *Werke in vier Bänden*, München 1965, Bd. III, S. 580–591.

- 23 Wolfgang Rath: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen 2000, S. 171.
- 24 Narkotisierendes spielt auch in der *Gradiva* eine größere, bei Freud nicht recht gewürdigte Rolle.
- 25 Solche Lücken zeigen die logische Grenze des Darstellungsverfahrens der erlebten Rede an. Dort, wo das Bewußtsein nicht mehr vorhanden ist, gibt es auch keinen Erlebnishorizont mehr. Während die Darstellung eines Traums ohne weiteres möglich ist, weil der Erlebnishorizont eines träumenden Bewußtseins eingenommen werden kann, ist dies beim »Erlebnishorizont« eines Somnambulen oder eines Hypnotisierten schlechterdings nicht möglich.
- 26 Wie man etwa in Benjamins Trauerspielbuch nachlesen kann, ist die Ruine ja schlechthin allegorisch, insofern die Allegorie ruinös ist.
- 27 Vgl. dazu etwa Schwarz: *Das Wirkliche und das Wahre*, S. 270 f. Schwarz liefert in dieser Untersuchung eine ausführliche Analyse von Jensens *Gradiva* (S. 270–302). Das Modell des Unbewußten als Rückseite kommt also, mit anderen Worten, ohne ein Konzept des *Triebes* aus.
- 28 Die Begriffe »Deterritorialisierung« und »Reterritorialisierung« dürfen hier durchaus im Sinne von Deleuze/Guattari verstanden werden.
- 29 Gegen diesen Heilungsprozeß sind freilich schon mehrfach starke Vorbehalte geäußert worden; vgl. nur, die strukturelle Nekrophilie profilierend, Juliane Vogel: *Das pompejanische Phantasiestück. Konstellationen von Eros und Archäologie*, in: Rohrwasser/Steinlechner/Vogel/Zintzen (Hg.): *Freuds pompejanische Muse*.
- 30 In beiden Fällen sei die Liebesgeschichte »die Nachwirkung einer intimen, geschwisterähnlichen Gemeinschaft der Kinderjahre« (X, 85), vermerkt Freud in Vergleichung von *Gradiva* und *Rotem Schirm*. Daß es im einen Fall um die »Entwicklung einer Liebe« geht, im anderen hingegen gerade im Gegenteil um eine »Liebeshemmung«, ficht ihn jetzt nicht mehr an, da er den Dichter inzwischen in die Position des Analysanden gerückt hat. Daß er in seiner Lektüre geglaubt hatte, die weibliche Gestalt der Zoë nicht analysieren zu brauchen oder zu können, läßt allerdings auf einen intimen Bezug zu diesem (eben nicht durch den Rückgriff auf die Dichterspsyche zu reduzierenden) Erzählmodell schließen.