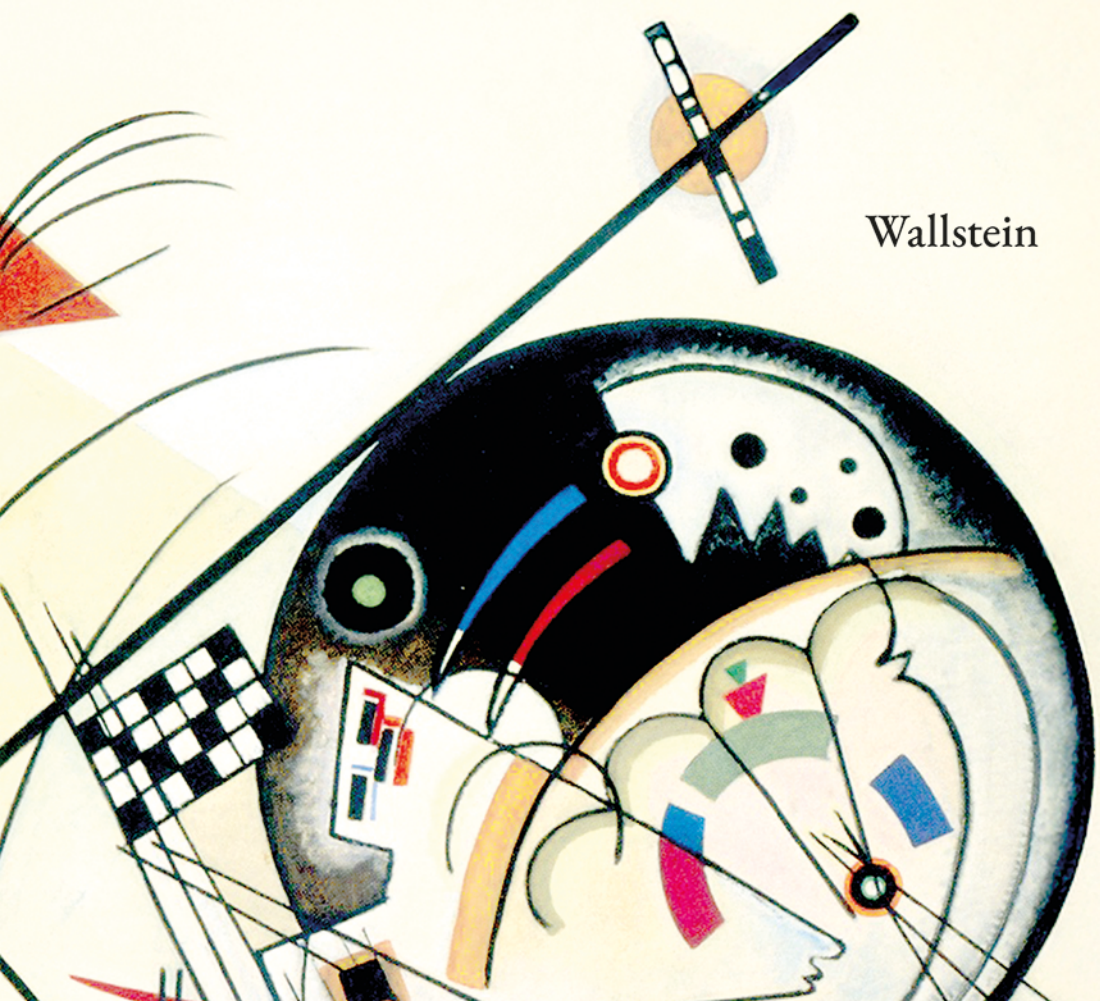


Jakob Christoph Heller | Carolin Rocks (Hg.)

LITERARISCHE EXERZITIEN

Formen des Übens
in der modernen Literatur

Wallstein



Literarische Exerzitien
Formen des Übens in der modernen Literatur

Literarische Exerzitien

Formen des Übens in der
modernen Literatur

Herausgegeben von
Jakob Christoph Heller und
Carolin Rocks

Wallstein Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung



Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Autorinnen und Autoren 2026
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2026
Geiststraße 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de
info@wallstein-verlag.de

Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Raleway
Umschlaggestaltung: Sina Hurnik, Göttingen, unter Verwendung von
Wassily Kandinskys »Durchgehender Strich« (1923)

ISBN (Print) 978-3-8353-6083-9
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8161-2
DOI <https://doi.org/10.46500/83536083>

Inhalt

Jakob Christoph Heller und Carolin Rocks Literarische Exerzitien. Zur Einleitung	7
Christopher Wild Sich Üben: Zur Medialität des Denkens	61
Martina Wagner-Egelhaaf Lesenlernen als Exerzitium. Zu Karl Philipp Moritz' <i>Neuem ABC-Buch</i> (1790)	93
Elisabeth Flucher Erbauen und Trösten. Übungen mit Goethe in Rahel Levin Varnhagens Briefen	113
Florian Schmidt Musikalische Exerzitien. Klavier- und Schreibübungen bei Clara Schumann und Roland Barthes	141
Zoe Zobrist »Ein solches Beispiel«. Normativität in Gottfried Kellers Legenden <i>Eugenia</i> und <i>Schlimm-heiliger Vitalis</i> (1872)	165
Niklaus Largier Symbolische Aufladung. Exerzitien und Exzentrik bei Huysmans und Bataille	187
Rüdiger Campe Meditation und Fabulation. Zu Form und Verfahren in Emmy Hennings' Gefängnis-Romanen	205
Felix Kraft Exerzitien des Diesseits. Die Lektürepraxis von <i>Bertolt Brechts Hauspostille</i>	229

Konstantin Sturm	
Übungen im Leben und im Sterben.	
Ödön von Horváths dramatischer Totentanz <i>Glaube Liebe Hoffnung</i> im Zeichen einer Ethik des Subjekts.	249
Sebastian Meixner	
Gelächter und Geständnis.	
Übungen des Grotesken in Dürrenmatts Erzählung <i>Die Panne</i>	283
Joachim Jacob	
Konkrete Poesie und das Exerzitium als Struktur: <i>das stundenbuch</i> Eugen Gomringers	307
Alina Boy	
Exerzitium des Widerstands. Thomas Bernhards Pathografie (<i>Der Atem</i> und <i>Die Kälte</i>)	325
Daniel Weidner	
»Es ist die Kunst zu leben, von der ich spreche. Auf dem Papier ist das alles kein Problem.«	
Meditation und Konfession in Karl Ove Knausgård's <i>Min Kamp</i>	351

Literarische Exerzitien.

Zur Einleitung

1. Hinführung: *miles christianus*. Ignatius' Waffenübungen

Am Anfang der legendarischen Entstehungsgeschichte der *Geistlichen Übungen* des Ignatius von Loyola stehen die wiederholte Lektüre eines Bettlägerigen und deren transformierende Wirkung. Dies ist dem als *Der Bericht des Pilgers* bekannten autobiographischen Text zu entnehmen.¹ Durch eine schwere Kriegsverletzung ans Bett gefesselt, verlangt Ignatius, bis dahin »ein den Eitelkeiten der Welt ergebener« und »sich hauptsächlich an Waffenübung [*ejercicio de armas*]² vergnügender Edelmann, nach Ablenkung:

Und weil er der Lektüre von weltlichen und falschen Büchern sehr ergeben war, die man Ritterromane zu nennen pflegt, bat er, als er sich gut fühlte, man möge ihm einige davon geben, um die Zeit zu verbringen. Doch in jenem Haus fand sich keines von denen, die er zu lesen pflegte. Und so gaben sie ihm ein *Leben Christi* und ein Buch vom Leben der Heiligen auf spanisch.³

Bei den beiden Büchern handelt es sich um die im 14. Jahrhundert verfasste *Vida de Cristo* von Ludolfo de Sajoma und um eine 1520 in Sevilla er-

1 Ignatius' Lebensgeschichte zeichneten seine beiden Gefolgsleuten Luis Gonçalves da Câmara und Jeronimo Nadal auf. Zur komplexen Entstehungs- und Redaktionsgeschichte vgl. [Peter Knauer]: Der Bericht des Pilgers. Einführung, in: Ignatius von Loyola: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu. Deutsche Werkausgabe, übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998, Bd. 2, S. 1–6, hier S. 1–3.

2 Ignatius von Loyola: Bericht des Pilgers, in: ders.: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu. Deutsche Werkausgabe, übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998, Bd. 2, S. 13–84, hier S. 13. Der spanische Wortlaut ist zitiert nach Ignacio de Loyola: Autobiografía, in: ders.: Obras. Edición Manual, hg. von Ignacio Iparraguirre S. I., Candido de Dalmasas S. I. und Manuel Ruiz Jurado S. I., Madrid 1997, S. 95–177, hier S. 100f.

3 Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 15f.

schienene volkssprachliche Übersetzung der *Legenda Aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine – der im Mittelalter und der Frühen Neuzeit bekanntesten Sammlung von Heiligenlegenden.⁴ Die sich hinziehende Rekonvaleszenz erfolgt lesend; Ignatius widmet sich wiederholt dem überschaubaren Buchvorrat, und »[i]ndem er in ihnen oftmals las, gewann er eine gewisse Zuneigung zu dem, was er dort geschrieben fand.«⁵ Die Autobiographie schildert nachgerade eine Konkurrenz zwischen der gewohnten Lebensform des Edelmanns und den Empfindungen, welche die Erbauungsbücher in Ignatius auslösen. Denn

wenn er aufhörte, sie zu lesen, verweilte er manchmal dabei, an die Dinge zu denken, die er gelesen hatte; andere Male an die Dinge der Welt, die er früher zu denken pflegte. Und von vielen eitlen Dingen, die sich ihm anboten, hatte eines so sehr sein Herz in Besitz genommen, daß er alsbald zwei und drei und vier Stunden, ohne es zu verspüren, darin vertieft war, an es zu denken. Er stellte sich vor [*imaginando*], was er im Dienst für eine Herrin zu tun hätte; die Mittel, die er anwenden würde, um in das Gebiet gehen zu können, wo sie war; die Sinnsprüche und Worte, die er ihr sagen würde; die Waffentaten, die er in ihrem Dienst ausführen würde. [...] Doch kam unser Herr ihm zu Hilfe. Er bewirkte, daß auf diese Gedanken andere folgten, die aus den Dingen entstanden, die er las. Denn wenn er das Leben unseres Herrn und der Heiligen las, verweilte er dabei, zu denken und bei sich zu reden: ›Was wäre, wenn ich das täte, was der hl. Franziskus getan hat, und das, was der hl. Dominikus getan hat?‹ Und so ging er viele Dinge durch, die er gut fand. Er nahm sich immer für sich selbst schwierige und schwere Dinge vor. Doch war seine ganze Gedankenfolge, bei sich zu sagen: ›Der hl. Dominikus hat dies getan; also muß ich es tun. Der hl. Franziskus hat dies getan; also muß ich es tun.‹ Auch diese Gedanken dauerten eine gute Weile.⁶

Die iterative (und damit dem Rezeptionsmodell der Gattung ›Erbauungsbuch‹ entsprechende) Praxis der Lektüre weckt dank Gottes Einwirkung ein mimetisches Begehren; die Imitation der Heiligenleben (die wiederum

4 Vgl. Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 101, FN 5; Elizabeth Rhodes: Ignatius, Women, and the *Leyenda de los santos*, in: A Companion to Ignatius of Loyola. Life, Writings, Spirituality, Influence, hg. von Robert Aleksander Maryks, Leiden 2014, S. 7–23, hier S. 7.

5 Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 16.

6 Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 16f.; Loyola: Autobiografía (Anm. 2), S. 103.

Imitation des Leben Christi sind) tritt in Konkurrenz zum – dem weltlichen Roman gleichsam abgeläuteten und in der Lebenspraxis längst umgesetzten – Rittertum. Das Subjekt dieser imaginierten Imitation – in Elizabeth Rhodes' treffender Wendung ein »Don Quijote *avant la lettre*«⁷ – bleibt nicht bei dieser Spannung zwischen den Lebensformen stehen, sondern beginnt mit dem, was Ignatius in seinen *Geistlichen Übungen* als ›Unterscheidung der Geister‹ bezeichnet. Dabei handelt es sich um für die Exerzitien zentrale »Regeln, um [...] die verschiedenen Bewegungen zu erklären und zu erspüren [*sentir y cognoscer*], die in der Seele sich verursachen; die Guten, um sie aufzunehmen, die schlechten, um sie zu verwerfen«. ⁸ Diese Technik wird in der Autobiographie in ihren emotionalen und affektiven Effekten vorgeführt:

Es gab jedoch diesen Unterschied: Wenn er an das von der Welt dachte, vergnügte [*deleitaba*] er sich sehr. Doch wenn er danach aus Ermüdung davon abließ, fand er sich trocken und unzufrieden [*seco y descontento*]. Und wenn er daran dachte, barfuß nach Jerusalem zu gehen und nur Kräuter zu essen und alle übrigen Strenghheiten auszuführen, von denen er las, daß die Heiligen sie ausgeführt hatten, war er nicht nur getröstet, während er bei diesen Gedanken war, sondern blieb auch, nachdem er davon abgesehen hatte, zufrieden und froh [*contento y alegre*]. Doch achtete er nicht darauf und verweilte nicht dabei, diesen Unterschied zu wägen, bis sich ihm einmal ein wenig die Augen öffneten [*hasta en tanto que una vez se le abrieron un poco los ojos*] und er begann, sich über diese Verschiedenheit zu wundern und über sie nachzudenken, da er durch Erfahrung erfaßte, daß er von den einen Gedanken traurig blieb und von den anderen froh. Und allmählich begann er, die Verschiedenheit der Geister zu erkennen, die sich bewegten [*conocer la diversidad de los espíritus que se agitaban*], der eine vom Teufel und der andere von Gott.⁹

7 Rhodes (Anm. 4), S. 8.

8 Ignatius von Loyola: Die Exerzitien. Übers. von Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln und Freiburg 192016, S. 99 [313]; Ignacio de Loyola: Ejercicios, in: ders.: Obras. Edición Manual, hg. von Ignacio Iparraguirre S. I., Candido de Dalmasas S. I. und Manuel Ruiz Jurado S. I., Madrid 1997, S. 221–305, hier S. 293. Im Original ist das Zitierte als Teil einer Kapitelüberschrift in Kapitälchen gesetzt, die hier in regulären Satz aufgelöst sind. Bei Zitaten aus Ignatius' Exerzitienbuch wird im Folgenden neben der Seitenzahl der verwendeten Ausgabe auch die ausgabenunabhängige Abschnittszählung in eckigen Klammern angegeben.

9 Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 17; Loyola: Autobiografía (Anm. 2), S. 104 und 106. Es scheint uns kein Zufall, dass für die Wirkung der weltlichen Imaginationen hier das

In Szene gesetzt wird ein Vergleich zwischen den ›weltlichen‹ und den ›geistlichen‹ Imaginationen von ruhmvollen Taten hinsichtlich ihrer jeweiligen Wirkung auf Emotionen und Affekte. In ihrem kurzfristigen Effekt sind sich beide ähnlich, sie lösen ›Vergnügen‹ bzw. ›Zufriedenheit‹ aus. Während aber erstere dies nur im Moment der Imagination bewirken, ist die Zufriedenheit bei letzteren auf Dauer gestellt. Zeit – und Wiederholung – spielen auch im ›spirituellen‹ Erkenntnisprozess eine entscheidende Rolle; die Iteration ist notwendig für den Umschlag in das Reversionsereignis, das sich spontan und unerwartet vollzieht. Mit der Erkenntnis – den ›ein wenig‹ geöffneten Augen – ist das Reversionsereignis faktisch vollendet.¹⁰

Wir haben diese für das Selbstverständnis des Jesuitenordens¹¹ und die instrumentelle ex-post-Narrativierung des Lebens zentrale Stelle so ausführlich diskutiert, weil sich daran für das Konzept des vorliegenden Bandes zentrale Formaspekte des Exerzitiums aufzeigen lassen. Um diese mit Blick auf Ignatius von Loyola zumindest heuristisch geschieden zu benennen:

Erstens, imaginative Lektüre statt faktischer Aktion. Am Anfang des Exerzitiums steht eine ästhetische Erfahrung, die sich in der Ruhe des Lesens – nicht im Krieg, sondern exemplarisch in der sicheren Bettlägerigkeit des geschützt Genesenden – vollzieht.

Zweitens, Wiederholung statt Singularität. Die einmalige Rezeption ist nicht hinreichend, eine Transformation zu bewirken. In Ignatius' Lebensbericht ist keine Spur von einem schockhaften Ereignis; verantwortlich für

Verb *deleitar* verwendet wird, wie schon in den ersten Zeilen der Autobiographie, wenn die Rede davon ist, dass sich Ignatius als junger Mann mit Waffenübungen ›vergnügte‹.

10 Die Autobiographie fährt damit fort, dass Ignatius, nachdem er dergestalt »nicht wenig Licht aus dieser Lektüre erlangt hatte«, beginnt, »mehr im Ernst sein vergangenes Leben zu bedenken« und Buße dafür leisten will. Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 18. Die sich daran anschließende Vision der Gottesmutter mit Jesuskind ist bekräftigende Folge der bereits ›ein wenig‹ geöffneten Augen und der damit einhergehenden Aufmerksamkeit, nicht aber das eigentliche ›Ereignis‹.

11 Jerónimo Nadal, einer der beiden Redakteure und ›Aufschreiber‹ von Ignatius' Memoiren bemerkt zu den Gründen für sein Drängen, Ignatius zum Lebensbericht zu bewegen: »Da ich aber wußte, daß die heiligen Väter, die irgendein Mönchsinstitut gegründet haben, ihren Nachfahren wie ein Testament diejenigen Weisungen zu hinterlassen pfl egten, durch die diese das Vertrauen hätten, Hilfe zur Vervollkommnung in der Tugend erfahren zu können, achtete ich auf die Zeit, wo ich günstig P. Ignatius um das gleiche bitten könnte.« Loyola: Bericht (Anm. 2), S. 7. Ignatius' Lebensgeschichte wird durch den Vergleich mit jenen anderer Ordensgründer in den Bereich der *soon-to-be*-Heiligenvita gehoben – sie wird damit selbst zum Gegenstand einer *imitatio*.

die tiefgreifende Veränderung des Subjekts ist vielmehr das wiederholte, (erzwungen) ruhige Lesen.

Drittens, Imitation statt Identifikation. Die Lektüre nimmt das Subjekt in einer spezifischen Rezeptionshaltung vor, die nicht in einer ›psychologischen‹ Einfühlung besteht, sondern darüber hinausgehend zu einem mimetischen Begehren führt, ebendies zu leisten, was die Vorbilder geleistet haben.

Viertens, Variation statt Innovation. Hagiographien sind ein notorisch heteronomes Genre, und das in einem doppelten Sinne: Alle Viten sind im katholischen Verständnis ›nur‹ Nachfolge der einen unerreichbaren Vita Christi – sie orientieren sich notwendig an diesem Architext. Als Gattung haben sie zudem aufgrund ihrer Einbindung in Frömmigkeitspraktiken und kirchenrechtliche Vorgaben nur einen begrenzten motivischen und thematischen Spielraum. Für Ignatius, der die Nachfolge in seinem Leben fortzusetzen trachtet, bedeutet das, dass nicht mit der Vorlage gebrochen, sondern die zugrundeliegende Idee allenfalls ›besser‹ erfüllt wird (darum kann der *Bericht des Pilgers* auch – radikal! – verschiedene¹² Heilige als Gegenstand der Nachahmung benennen).

Fünftens, unendliches Drama statt finiter Erfüllung. Ignatius will nicht einfach nur ein Heiligenleben à la Franziskus oder Dominikus führen, er will es *besser* führen. Die dahinterliegende Struktur lässt sich – mit einem von Peter Sloterdijk geprägten Begriff – als ›Vertikalspannung‹¹³ bezeichnen. Bei Ignatius – und bei einigen der Autor*innen, die in diesem Band behandelt

12 Dennoch ist es kein Zufall, dass gerade die beiden Ordensgründer Franziskus und Dominikus genannt werden. Aufgerufen und über diese Verweise zu Orientierungsgrößen der Jesuiten erklärt wird damit zum einen die Radikalität der franziskanischen Christusbildung und zum anderen die zentrale Rolle, die die Franziskaner und insbesondere die Dominikaner in der mittelalterlichen Ketzerverfolgung spielten. Dominikus gründete den Orden explizit zum Zweck der Häresiebekämpfung, die seit Papst Gregor IX. formal zur Hauptaufgabe des Ordens gehörte.

13 Sloterdijk versteht unter der – von ihm als anthropologische Konstante behandelten – ›Vertikalspannung‹ die alle menschlichen Kulturen durchziehende und von Kultur zu Kultur je unterschiedliche Leitdifferenz (etwa ›heilig‹ versus ›profan‹, ›Fülle‹ versus ›Mangel‹), wobei jeweils der erste Pol als »Attraktor gilt, während dem zweiten Pol durchwegs die Funktion eines Repulsionswerts oder einer Vermeidungsgröße zukommt«. Der Mensch als »aufsteigende[s] Tendenztier« orientiert sich in seinem Verhalten zum ›Attraktor‹ hin, er versucht sich durch Anstrengung und Selbstoptimierung dem mit dem Attraktorpol bezeichneten Wert anzunähern. In Sloterdijs Zuspitzung: »Wer Menschen sucht, wird Akrobaten finden.« Alle Zitate: Peter Sloterdijk: Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt a.M. 2011, S. 29.

werden – ist diese Spannung eine doppelte: Es gilt, das immanente Vorbild zu übertreffen, und auch, innerhalb der Beziehung zum Transzendenten dem uneinholbaren ›Urbild‹ näher zu kommen. Die Annäherung vollzieht sich mittels des Umschlags der *ästhetischen* Erfahrung in eine *ethische* Veränderung.

Alle diese in Ignatius' Autobiographie angespielten Aspekte umspannt ein zweifacher Bogen, der einerseits die Ignatianischen Übungen mit ihren antiken Vorgängern verbindet und andererseits einen Neuanfang andeutet. Zu ersterem: Der Edelmann Ignatius, der bis zur *reversio* seine Zeit hauptsächlich der *ejercicio de armas* widmete, erkennt in den Heiligenviten einen ihm vertrauten agonalen Zug; Rittertum und Heiligenleben ähneln sich durch ihre kämpferische Lebensform – eine Äquivalenz, die schon die antike ›Übungsliteratur‹ der Stoa in ihrer Konzeptualisierung der Askese bespielte. Bei Ignatius ist dieses agonale Moment durch zwei Vertikalspannungen definiert, eine immanente (das Verhältnis zu sich selbst wie zu den zu übertreffenden Viten) und eine transzendente (das Verhältnis zum unerreichbaren göttlichen Vorbild). Zu zweiterem: Eine bei Ignatius sichtbar werdende neue Modellierung der nachantiken christlichen ›Übungsliteratur‹ scheint uns das, was Niklaus Largier verschiedentlich als Prozess der (sinnlichen) ›Figuration‹ beschrieben hat.¹⁴ Im Exerzitium vollzieht sich ein inneres Nachvollziehen des Gelesenen in gestalthaft-sinnlichen Bildern auf der Bühne der Phantasie. Dieses In-Szene-Setzen des gelesenen Textes, dem die Verlaufsform eines unendlichen Widerstreits (mit sich selbst, mit den Mächten der ›Versuchung‹) eignet, lässt sich anknüpfend an die Forschung als dramatisch formatierte Imagination bezeichnen. Ebendieses dramatisierende Vor-Augen-Stellen scheint nun keinen prononcierten Schwerpunkt der Stoa und

14 Zu Largiers Fokus auf die ästhetischen Erfahrungsmodi von Figuration und Sinnlichkeit im Ausgang von den mittelalterlichen Mystikern siehe weiter unten ausführlicher. Exemplarisch kann auf folgende Beiträge verwiesen werden, welche die Figuration – und einige verwandte und von Largier synonym verwendete Begriffe – diskutieren und ihre Genealogie nachzeichnen: vgl. Niklaus Largier: Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung, in: *Poetica* 37, 3–4, 2005, S. 393–412; Niklaus Largier: Allegorie und Figuration. Figuraler Realismus bei Heinrich Seuse und Erich Auerbach, in: *Paragrana* 21, 2012, S. 36–46; Niklaus Largier: Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der figura, in: *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, hg. von Christian Kiening und Katharina Mertens Fleury, Würzburg 2013, S. 51–70; Niklaus Largier: Die Figur des Realen. Zur Konvergenz von Realität und Möglichkeit, in: *Die Wirklichkeit des Realismus*, hg. von Veronika Thanner, Joseph Vogl und Dorothea Walzer, Paderborn 2018, S. 41–56.

des Epikureismus zu bilden, insofern ›Übungen‹ hier stärker rhetorisch – über variierende Wiederholung der immergleichen Ideen in minimal differierenden Sentenzen – formatiert sind (vgl. dazu Kap. 4.1). In der christlichen Kontemplationsliteratur, in den Büchern von Ignatius' Krankenlager wimmelt es dagegen nur so von versuchenden Geisterfiguren, Vergegenwärtigungen der Passion mit allen Sinnen, und anderen tendenziell stärker im Zeichen eines ästhetischen Erfahrungshorizontes stehenden imaginativen Formen.¹⁵

2. Etymologie des Exerzitiums: *Exercitium, exercere, ex-arceo*

Ausgehend von einer Lektüre des *Berichts des Pilgers* sollte Ignatius' späte Lebens-Narrativierung als Reflexion auf das Besondere seines Exerzitien-Programms geltend gemacht werden. Als grundlegende Konstituenten können gelten: die imaginative Lektüre, die Wiederholung, die Imitation, die Variation und das unendliche Drama – Elemente, die allesamt vom Prinzip der Agonalität und der Imaginationsarbeit gerahmt und determiniert werden. Diese Merkmale liegen in abgeschwächter Form durchaus bereits in den antiken Vorläufern der ›geistlichen Übung‹ vor, und dennoch scheint mit den christlichen Texten etwas Neues zum Vorschein zu kommen. Wir möchten im Folgenden argumentieren, dass sich diese Neuakzentuierung bereits in der aufschlussreichen Begriffswahl Ausdruck verschafft: Ignatius nennt seine Anleitung *Ejercicios espirituales* bzw. *Exercitia spiritualia*, nicht etwa ›ascesis spiritual‹, das heißt: Er stellt sein Programm unter den lateinischen, nicht unter den griechischen Terminus. Im Folgenden wollen wir skizzieren, wie die lateinische Etymologie des *exercitium* bereits in nuce auf die Konstituenten des Ignatianischen Exerzitiums verweist.

Die Lexeme *askēsis* (ἀσκησις) und *exercitatio* sind bedeutungsähnlich bis hin zur – soweit zwischen Sprachen möglich – semantischen Identität: Beide Worte – bzw. ihnen eng verwandte – werden im Deutschen mit ›Übung‹ wiedergegeben.¹⁶ Dass ein feiner Unterschied in den Konnotationen zu fin-

15 In eine ähnliche Richtung verweist ein Kommentar Largiers zu Foucaults Analyse der christlichen Beichtpraktiken: Foucault habe mit seinem Fokus auf das »Geständnis, das sich auf das Wort und die Wahrheit bezieht«, das »Bild, das auf der imaginativen und affektiven Ebene evoziert, was es sagt«, nicht beachtet. In Bußbüchern rücke »wie schon bei den Asketen der alten Kirche [...] der Gesichtspunkt des aktiven Kampfes mit den ›phantasmata‹ in den Vordergrund«. Niklaus Largier: *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München 2001, S. 237.

16 So benennt etwa das *Historische Wörterbuch der Philosophie* »ἀσκησις« und »exercitatio« als Synonyme für ›Übung‹. Vgl. Michael Erler: *Übung I*, in: *Historisches*

den ist – der in unseren Augen für die Bedeutung, die Ignatius dem Konzept beilegt, zentral ist –, belegt ein Blick in die Etymologie. Die Herkunft der *áskēsis* vom *askētēs* (ἄσκητής), der ›sich einer Sache befleißigt‹, wird von Xenophon und Epiktet in der generellen Bedeutung der ›Ertüchtigung‹ aktualisiert – die Nähe des ›Asketen‹ zum ›Athleten‹ ist hierbei offensichtlich.¹⁷ Bemerkenswert ist, dass asketisches Üben – im Unterschied zum Exerzium – stärker als eine Tätigkeitsweise semantisiert wird, die durch Entsagung und Verzicht charakterisiert ist.¹⁸ Zu erinnern ist aber daran, dass *ascēin* im Wortursprung eben ein technisches oder künstlerisches Verfertigen oder Bearbeiten meint und sich dann – v. a. in diätetischen und ethischen Diskursivierungen – »auf körperliche Ertüchtigung (Athletik und militärisches Training) sowie geistige Schulung (Erlangen von Weisheit und Tugend)«¹⁹ ausweitet. Ob bereits in den griechischen Entwürfen der Lebenskunst die Entsagung konzeptuell ausschlaggebend ist, bedürfte mit Sicherheit einer eingehenderen Diskussion.²⁰ Für das Übungsverständnis in der griechischen Stoa lässt sich allerdings festhalten, dass *áskēsis* einen mindestens dialektisch, wenn nicht sogar paradox konfigurierten ›Fleiß des Verzichts‹ meint: Die in der Seele brodelnden Emotionen und Affekte werden durchgearbeitet, purifiziert und pazifiziert, der asketische Vektor führt somit von einer inneren, ungeordneten Unruhe zur ›erarbeiteten, künstlerisch verfertigten‹²¹ stoischen Ruhe. Askese meint in der stoischen Ethik die in Übung

Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 1971–2007, Bd. 11, Sp. 78–80, hier Sp. 78.

17 Vgl. dazu Jan Bergman, Ludwig Markert, Johann Maier u. a.: Askese, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Horst Balz, James K. Cameron, Stuart G. Hall u. a., Berlin und New York 1977–2004, Bd. 4, S. 195–259, hier S. 195.

18 Das zeigt allein schon ein Blick in das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, das die Bedeutungskomponenten von ›Entsagung‹ und ›Enthaltbarkeit‹ anführt. <https://www.dwds.de/wb/Askese>, letzter Zugriff: 20.10.2025.

19 Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Tanja Nusser: Leere und Fülle. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zu Dynamiken der Askese, in: Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung, hg. von dens., Bielefeld 2005, S. 7–13, hier S. 11.

20 Hauser hält für die griechische Stoa fest, dass Triebbeherrschung hier als »Enthaltung und Verzicht« verstanden werde. Richard Hauser: Askese I, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 1971–2007, Bd. 1, S. 539–541, hier S. 539. Vgl. gegenteilig Gerhard Schlatter: Askese, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hg. von Hubert Cancik, Burkhard Gladigow und Matthias Laubscher, Stuttgart, Berlin und Köln 1988–2001, Bd. 2, S. 60–82, hier S. 60.

21 Die beiden Begriffe geben die Grundbedeutung von ἄσκειν im klassischen und hellenistischen Griechisch wieder, vgl. Hauser (Anm. 20), S. 539.

gen erlangte Freiheit von Affekten, Schmerz und Furcht, deren Zielpunkt ein Zustand der Seelenruhe (*ataraxía*) markiert. Ein solcher Zustand ist in der Funktionslogik des Exerzitiums allenfalls erreicht, wenn nach wiederholter Übung eine wachsame Indifferenz eintritt.

Wir möchten hier, das sei betont, keine Differenzierung von Askese und Exerzitium vorschlagen, die mit Gegenüberstellungen von Passivität und Aktivität oder Defensivität und Offensivität operiert. Schon die stoische Idee einer mühsamen Arbeit am Verzicht zeigt an, dass eine solche Unterscheidung nicht recht trägt. Dass die Askese auch in der Folge als übende Lebensform entworfen und verstanden wird, die sowohl in ethischer als auch in ästhetischer Hinsicht einer »Idee der Fülle im Mangel« verpflichtet ist, widerspricht ebenfalls deutlich ihrer Festlegung auf Entsagung und Verzicht.²² Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass in den Verhältnisbestimmungen von antiker Lebenskunst und christlicher Pastoral eben auch keine rigiden Abgrenzungen formuliert werden – zumal keine solchen, die Askese und Exerzitium als Paradigmen des Übens kontrastieren würden.²³

22 Christoph Wulf und Jörg Zirfas: Vorwort, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 8, 1, 1999 (Themenheft ›Askese‹), S. 9–10, hier S. 10. Jüngst hat Cornelia Zumbusch im Sinne einer ästhetischen Produktivität der *askesis* argumentiert, dass die Literatur eremitische Rückzüge in die Natur als Szenen entwirft, in denen die Kräfte der Wahrnehmung wie auch der Einbildung geschärft und trainiert werden. Cornelia Zumbusch: Natur und Askese. Eine Poetik, Berlin 2022. Vgl. in diesem Sinne weitere kultur- und literaturwissenschaftliche Annäherungen: Branka Schaller-Fornoff und Roger Fornoff (Hg.): Hedonistische Askese. Neuverhandlungen von Sinn und Konsum im 21. Jahrhundert, Hannover 2023; Gabriel Trop: Poetry as a Way of Life. Aesthetics and Ascesis in the German Eighteenth Century, Evanston, IL 2015; Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Tanja Nusser (Hg.): Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung, Bielefeld 2005; Axel Michaels: Die Kunst des einfachen Lebens. Eine Kulturgeschichte der Askese, München 2004; Jörg Dünne: Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne, Tübingen 2003; Gabriele Sörgo (Hg.): Askese und Konsum, Wien 2002.

23 Hadot etwa spricht in diesem Zusammenhang von einer »Integration«: »Dieses Phänomen der Integration zeigt sich sehr deutlich bei Clemens von Alexandrien und entwickelt sich dann intensiv im Mönchstum weiter, wo man die stoischen oder platonischen Übungen wiederfindet (Übungen der Aufmerksamkeit auf sich selbst (*prosoche*), Meditationsübungen, Übungen der Gewissenserforschung, Übungen im Sterben) und wo man ebenfalls die Wertschätzung der Seelenruhe und der Unerschütterlichkeit antrifft.« Pierre Hadot: Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike, aus dem Frz. von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin 1991, S. 170.

Indessen kommt es uns mit Blick auf die divergierenden Etymologien darauf an, dass ›Üben‹ eine besondere Kontur erhält, wenn man die Bedeutungsprägung des Lateinischen ins Kalkül zieht. Denn im Unterschied zum asketischen Üben ist dem Üben im Sinne von *exercere* eine spezifische Semantik eigen, die bereits den Aspekt des Agonalen impliziert, der für das christliche Übungsparadigma wichtig ist.

Die Bedeutungsdimensionen des dem Nomen zugrundeliegenden Verbs *exercere* benennt Georges' *Handwörterbuch* als »aus dem Zustande der Ruhe gleichs. heraushalten, d. i. nicht ruhen-, nicht rasten-, nicht feiern lassen, sich rühren lassen, in Atem setzen, ohne Rast beschäftigen, im Gange erhalten«. ²⁴ Dabei trifft ›aus dem Zustand der Ruhe‹ die Grundbedeutung wohl am besten: Das Wort *ex-ercere* ist gebildet aus dem Präfix *ex-* und dem Verb *arcere*, das wiederum Georges zufolge zurückführbar ist auf das altgriechische »ἄρκος, Schutz, ἀρκέω, halte vor, schütze«. ²⁵ Als deutsche Entsprechungen zu *arcere* benennt Georges »verschließen, einschließen, einhegen«, »in Schranken-, in Ordnung halten« und »abwehren, abhalten, verhindern, verhüten« ²⁶ – die Konnotationen des Verbs verweisen mithin auf einen militärischen, religiösen und politischen Bereich, im weiteren Sinne auf das Feld der menschlichen Institutionen überhaupt, die vom Garten über die Weide bis hin zur Stadtmauer ›einhegen‹ und Ordnung herstellen. Das Präfix *ex-* markiert im Lateinischen üblicherweise eine Bewegung ›heraus‹, ein ›Herausgehen‹ im wörtlichen wie übertragenen Sinne; *ex-arcere* ist somit verstehbar einerseits als Bewegung aus dem Schutz, der Einhegung, der Ordnung heraus, gewissermaßen mit der Ordnung im Rücken, und andererseits als Verlassen der Einhegung und damit potentiell als Bewegung ›gegen‹ die Ordnung. Die kulturellen Bereiche, die das *arcere* tangiert – Kult, Militär, Staat –, legen es, wie wir im Folgenden darlegen möchten, nahe, die Einhegung als eine Metapher für die Institution zu lesen.

Die lateinische Verwendung von ›Exerzitium‹ lässt diese Deutung schlüssig erscheinen. ²⁷ Der Begriff berührt vielfältige Diskursstränge, die über den

24 Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel, Hannover ⁸1913, Bd. 1, Sp. 2544.

25 Georges (Anm. 24), Sp. 541.

26 Georges (Anm. 24), Sp. 541.

27 Alle lateinischen Zitate in diesem Abschnitt entstammen dem Eintrag im *TLL*: Hey-M.: *exercitium*, -ī n. (m.?, v.l. 52), in: *Thesaurus Linguae Latinae Online*, Bd. 5.2, Berlin und New York 1939, S. 1384–1387. https://tll.degruyter.com/article/5_2_9_exercitium_v2007, letzter Zugriff: 20.10.2025.

rein geistlichen oder philosophischen Bereich weit hinausreichen. Er erlaubt Ignatius von Loyola den Anschluss des geistlich-philosophischen Diskurses an das gymnastisch-militärische Feld. Mit *exercitium* wird, dem *Thesaurus Linguae Latinae* (*TLL*) folgend, im alten Rom die körperliche und geistige Übung bezeichnet, die für ein bestimmtes Ergebnis ausgeführt wird (*ad certam rem perpetranda*), wobei die körperlichen Akte (*de agitatione, motu, operatione*) das Primat innehaben – und unter diesen wiederum die im Militärwesen ausgeübten Handlungen. Übungen nach Art von *technice in re militari* benennt der *TLL* als erstes Proprium des Wortes. Betont wird in den überlieferten Wortverwendungen der iterative, tagtägliche Charakter der damit bezeichneten soldatischen Übungen, *perpetuis [exerciti]is* und *assiduo [exerciti]o*, bis hin zu einem Zitat von Vegetius Renuat, der mittels einer *materia-pro-opere*-Synekdoche die Bezeichnung der römischen Armee als *exercitus romanus* aus der Übung herleitet: *exercitus ex re ipsa atque opere [exerciti]i nomen accepit*. In uneigentlicher, den Bereich des Soldatischen als Bildspender nutzenden Bedeutung begegnet im *TLL* zudem schon das christlich-allegorische Verständnis des *exercitium* bei Petrus Chrysologus – *membra militis christiani [exerciti]o caelestium roborentur armorum* (›Mögen die Glieder des christlichen Soldaten durch die Übung himmlischer Waffen gestärkt werden‹) – und in einer Predigt Gregors des Großen – *navigii nostri quasi intra portum [exerciti]um fecimus* (›Wir haben gleichsam im Hafen mit unserem Schiff eine Übung gemacht‹) –, die das Schiff als Allegorie der Seele just im sicheren Hafen das *exercitium* vollziehen lässt und somit eben jene bereits angesprochene wortwörtliche Paraphrase der Verbkomposita ausspielt. Nach dem eigentlichen und uneigentlichen militärisch-soldatischen Anwendungsbereich verweist der *TLL* auf die zielgerichtete Übung im gymnastischen und athletischen Kontext, bevor die zweite zentrale Bedeutungsdimension des Lexems aufgerufen wird: jene Übungen, die ›unkörperlich‹ seien. Hierunter zählen wiederholte Handlungen, die in die Bereiche der *artes, lit[t]erae, scientia, doctrina* fallen – das Feld der Pädagogik und Didaktik im weitesten Sinn. Die Übung der Seele und der Tugenden – also alle geistlichen Übungen im seit Ignatius gebräuchlichen Sinne – werden erst gegen Ende des Eintrags genannt.

Allen diesen im *TLL* verzeichneten Begriffsverwendungen gemeinsam ist, dass sie neben dem Subjekt auch implizit oder – wie im militärischen Bereich – explizit eine Institution auf den Plan rufen. *Exercitia* geschehen entweder im Kontext einer Institution (etwa der Armee mit ihren Hierarchien und Verhaltensregeln) oder, im Einklang mit der Etymologie, mindestens im von Gregor beschworenen, sicheren ›Hafen‹, also innerhalb eines Schutzes, einer Einhegung, die überhaupt erst den exerzitialen Vollzug – im

Unterschied zum Ernstfall des offenen Meeres – erlaubt. Wenn der Ritter Ignatius genesend lesend seine *reversio* erfährt, und in der Folge seine geistlichen Übungen niederschreibt, so bietet sich der zentral mit dem Militärwesen verbundene Begriff an, um ein Programm zu bezeichnen, an dessen Ende – im Ernstfall – der Übende alle seine »Absichten, Handlungen und Beschäftigungen rein im Dienst und in der Verherrlichung Seiner Göttlichen Majestät geordnet«²⁸ zu vollbringen habe: »Mein Wille ist es, die gesamte Welt und sämtliche Feinde zu unterwerfen« (*conquistar todo el mundo y todos los enemigos*).²⁹ Die von Ignatius hier explizit gemachte Idee des *miles christianus* ist, wie schon aus dem *TLL* ersichtlich, nicht seine Neuerung, sondern reicht auf die Paulinischen Briefe zurück, ja kann als »Topos christlicher Lebensweise schlechthin« gelten.³⁰

Die Programmatik des Bandes ist davon bestimmt, Ignatius' Entscheidung ernst zu nehmen, auf den lateinischen Terminus zurückzugreifen. Die in Kapitel 1 exponierte Lese- und Schreibszenen des Ignatius weist das Exerzitium als agonalen und dramatisch strukturierten Prozess aus und auch der Blick in die Etymologie des *exercere* untermauert, dass wer sich in diesem Sinne übt, jemand ist, die oder der aus einer Position des Schutzes und der Ruhe heraustritt. Insbesondere geht es uns darum, die institutionell eingefasste, dramatische Agonalität, die für den Selbstbezug im christlichen Exerzitium maßgeblich erscheint, als Quelle ästhetischer Produktivität geltend zu machen. Zugespielt formuliert: Die ästhetischen Potentiale, die dem christlichen Exerzitium als einem spezifischen Übungsformat eignen, liegen in dessen agonaler sowie dramatischer Struktur. Die heuristisch identifizierten

28 Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 25 [46].

29 Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 38 [95]; Loyola: Ejercicios (Anm. 8), S. 247. Zu dieser den Schlusspunkt der Exerzitien darstellenden Indifferenz des Willens siehe auch Foucaults Analyse der monastischen Regel als radikaler Übergabe des Subjekts an den Führenden: vgl. Michel Foucault: Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit 4, hg. von Frédéric Gros, Berlin 2019, S. 164–177. Giorgio Agambens Analyse dagegen betont – mit Foucault und gegen Foucault – die utopische Freiheit, die mit der monastischen Institution einhergeht: Es ginge nicht darum, »auf das Leben eine Form – oder eine Norm – anzuwenden, sondern darum, gemäß jener Form zu leben, das heißt um ein Leben, das sich in der Nachfolge selbst Form gibt, mit ihr zusammenfällt«. Giorgio Agamben: Höchste Armut. Ordensregel und Lebensform. Übers. von Andreas Hiepko, Frankfurt a.M. 2012, S. 138.

30 Michaela Bill-Mrziglod: Die militia Christi. Zu einem Topos des asketischen Kampfes in frühneuzeitlichen Erbauungswerken, in: Asketische Selbstbeschränkungen und Entgrenzungsstrategien. Religion – Politik – Geschlecht, hg. von ders., Berlin und Münster 2021, S. 93–120, hier S. 93.

Formprinzipien der Lektüre, Wiederholung, Imitation, Variation sowie der prinzipiell unendlichen Dramatisierung, die den Kampf der gläubigen Seele strukturieren, entfalten ihre ästhetische Wirkung und ethische Bedeutung im Rahmen eines vorgestellten und im Machtverhältnis der Führung kodifizierten Seelenkampfes (Agonalität). Kampffeld und -einsatz ist die Seele selbst (Imagination), die, das zeigen die exerzitiale Schreibweisen der modernen Literatur, verschiedenen, eben dann auch weltlichen institutionellen Zwängen unterworfen ist.

Die Regeln und Zwänge, die durch Führung und Institution gegeben sind, sind, dafür ist das christliche Exerzitium nachgerade verschrien, streng. Vor diesem Horizont denken die hier versammelten Beiträge darüber nach, wie aus den Konstituenten von Regelgebundenheit und Zwang ästhetisches Kapital geschlagen wird, wenn die moderne Literatur daran Maß nimmt und gerade auch wenn sie die Geltungsbereiche und Grenzen auch anderer als christlicher Institutionen vermisst: Die exerzitiale Literatur der Moderne macht auf das konfliktuöse Verhältnis von Subjekt und Institution nicht nur aufmerksam, sondern re-adressiert die jeweils im Fokus stehenden Institutionen durchaus kritisch. Darin liegt womöglich die spezifische Agonalität literarischer Exerzitien. Die im Exerzitium liegende agonale Energie schlägt in der modernen Literatur allerdings, das muss betont werden, durchaus graduiert zu Buche – im Sinne eben nicht nur eines widerständigen, anti-institutionellen Impulses, sondern in Form von Schreibweisen, die Ordnungsgefüge und Normierungen ganz unterschiedlicher Provenienz exerzitienartig ›bearbeiten‹, dergestalt in Bewegung setzen und mitunter auch dagegen arbeiten.

3. Fragestellung: Das exerzitiale Form- und Funktionsprofil der modernen Literatur

Im Folgenden gilt es die Fragestellung des Bandes genauer zu formulieren, was denn auch einschließt, zu präzisieren, welche Rolle dabei den historischen Fassungen des Exerzitiums zukommt bzw. wie wir hier die Geschichte des Exerzitiums in den nachstehenden Kapitel 4.1 und 4.2 einspielen möchten im Sinne einer spezifisch perspektivierten Einflussgeschichte auf die moderne Literatur. Den Fokus der historischen Ausführungen bildet die agonale und dramatische Konzeption des christlichen Übungsparadigmas, das wir immerhin ins Verhältnis setzen möchten zu den Praktiken der Selbstsorge (*cura sui*), wie sie in der stoischen Philosophie der römischen Kaiserzeit als Lebenskunst (*ars recte vivendi*) konturiert sind. Ohne Vollständigkeit in der Materialsichtung anzuvisieren, geht es um die Fokussierung eines dezidiert exerzitiale Übungsparadigmas, das im Christentum pointiert und

in die Form eines erzählten Dramas bzw. einer dramatischen Artikulationsform gebracht wird. An genau diesen Formkonstituenten zeigt sich, das bildet den Schlussakzent unserer Überlegungen, Roland Barthes interessiert, wenn er im 20. Jahrhundert die Überschneidungspunkte von Ignatius' *Geistlichen Übungen* zur (post-)modernen Literatur herausstellt (5.).

Die Verhältnisbestimmung der modernen Literatur zu den vormodernen Fassungen des Exerzitiums – verstanden als Konzept, religiöse Glaubenspraxis und Textform – lässt sich zunächst *ex negativo* umkreisen: Es kommt uns dabei nicht in erster Linie darauf an, konkrete Bezugnahmen auf antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Modellierungen – in Form von Referenzen auf christliche Autoren, Glaubensgehalte oder -praktiken – aufzuzeigen, um auf dieser Grundlage das Profil einer modernen Poetik und Autorschaft als ›religiös dirigiert‹ zu bestimmen.³¹ Auch geht es nicht darum, spirituelle Lebenswege, Lektüren, Selbststilisierungen oder Fremdinszenierungen moderner Schriftsteller*innen zu erkunden, um daraus etwa werkbiographische Perspektiven zu entfalten. Die hier gewählte Fragestellung ergibt sich vielmehr aus dem im folgenden Kapitel skizzierten, historisch verankerten Form- und Funktionsprofil des Exerzitiums: Exerzitien sind Formen agonalen Übens.³² Ihr Übungscharakter ist, in der hier fokus-

31 Eine solche Perspektive wurde u. a. unter dem Stichwort der Kunstphilosophie bzw. Kunstmetaphysik verfolgt. Verwiesen sei hier lediglich exemplarisch auf die einschlägigen Studien: Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, 3 Bde., Berlin und Boston 2011–2014; Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006; Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des Deutschen Idealismus*, Berlin 2004.

32 Vgl. folgende literaturwissenschaftliche Forschungsbeiträge, die sich auf Formen und Konzepte des Übens konzentrieren – ohne dezidierten Fokus auf das Exerzitium als einer besonderen Übungsform: Elke Dubbels: *Nach der Rhetorik. »Übung« in der Ästhetik und Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts* (A. G. Baumgarten und K. Ph. Moritz), in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 4, 2023, S. 503–528, vgl. hier die Verweise auf weitere Baumgarten-Forschung S. 504; Rüdiger Campe: *Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszene*, in: *Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten*, hg. von Eva Geulen und Melanie Möller, Berlin 2022, S. 17–31; Hanna Engelmeier: *Trost. Vier Übungen*, Berlin 2021; Julia Timm: *Exercitatio Austriaca. Die politische und poetische Bedeutung der Übung in Thomas Bernhards Dramen und Romanen*, Baden-Baden 2021; Günter Butzer: *Übung und Wissen in der religiösen Lyrik der frühen Neuzeit*, in: Peter-André Alt und Volkhard Wels (Hg.): *Religiöses Wissen in der Lyrik der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2015, S. 61–77; Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frank-

sierten Prägung durch das Christentum (4.2), in spezifischer Weise regelgebunden und institutionell reguliert. Verfestigt wird die regulierte Form durch Verfahren der Iteration. Schließlich sind Exerziten ethisch dirigiert; sie sind als Formen der Subjektivierung zu verstehen oder: gerade durch iterative Performanz und institutionelle Rahmung bilden sich Subjekte. Diese Aspekte hängen in der vormodernen Tradition miteinander zusammen: Das Paradigma der christlichen Exerziten formiert sich als ein Übungsterrain, (1) insofern die dafür maßgeblichen Glaubenspraktiken nicht in erster Instanz von den Gläubigen ›gekonnt‹ oder gar beherrscht werden (müssen). Sie werden eben *praktiziert*, d. h. begonnen, wiederholt, neu versucht, abgebrochen und wiederbegonnen, und genau dieser nicht abschließbare Übungscharakter ist formkonstitutiv. Dabei steht (2) ebendiese Form im Zeichen bestimmter Instruktionen und Regeln, welche die Seelenaktivität rahmen und normieren. Die regelbasierte Übung soll zudem durch Wiederholungsstrukturen affirmiert werden. Dieser Prozess, in dem die Seele um den Kontakt zu Gott ringt (Seelenkampf und -drama), hat eine subjektivierende Funktion, er zielt auf die Bildung gläubiger bzw. glaubensbegehrender Subjekte (3).

Die Absicht des Bandes ist es, danach zu fragen, ob und wie dieses in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit geprägte *Form- und Funktionsprofil* moderne Schreibweisen durchdringt. Zwar scheint es auf den ersten Blick näher zu liegen, einen Widerspruch zwischen der – spätestens seit der Romantik mit allen Wassern kunstautonomer Unabhängigkeit und Originalität gewaschenen – Literatur der Moderne und einem betont auf Regeln setzenden Denk-, Handlungs- und Schreibformat wie dem Exerzitiium zur Geltung zu bringen. Auch mag eine Perspektive, die vor allem an der formgebenden Funktionalität des christlichen Exerzitiiums interessiert ist, Gefahr laufen, die theologischen und religiösen Sinnhorizonte des Exerzitiiums allzu rasch zu marginalisieren. Gleichwohl soll mit der hier verfolgten Frage nach ›Literarischen Exerziten als Formen des Übens in der Moderne‹ der Versuch unternommen werden, die religiösen Gehalte, Prinzipien, Werte und Ideen, die in der Geschichte des Exerzitiiums richtungsweisend wie ziel-

furt a.M. 2008, bes. S. 25–45; Barbara Thums: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche, München 2008; Bettina Bannasch und Günter Butzer (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, Berlin und New York 2007; Christian Moser: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne, Tübingen 2006; Krüger-Fürhoff, Nusser (Anm. 22); Ulrich Kinzel: Ethische Projekte. Literatur und Selbstgestaltung im Kontext des Regierungsdenkens. Humboldt, Goethe, Stifter, Raabe, Frankfurt a.M. 2000.

definierend sind, zunächst einmal im wahrsten Sinne des Wortes weniger ›hochzuhängen‹ – und zwar nicht, um diese in allzu schlichter Entgegensetzung einer metaphysischen Vormoderne und einer säkularen Moderne für irrelevant zu erklären.

Stattdessen wird der Fokus auf Form und Funktion des Exerzitiums unter der Annahme eingestellt, dass sich dergestalt dessen ästhetische Produktivität in der Moderne genauer beleuchten lässt. Damit ist zugleich die in den Beiträgen verschiedentlich perspektivierte Hypothese verbunden, dass die spezifisch *ethische* Stoßrichtung des hier in den Blick genommenen modernen Schreibens auf einer besonderen *Formdynamik* des Exerzitiums aufruht. Denn die Form des Exerzitiums erschöpft sich gerade mit Blick auf ihre subjektivierende Direktion nicht in einer statischen Befolgung und Fixierung von Regeln. Vielmehr spannt sich ebendiese Formdynamik, das möchten wir auch mit Blick auf die vormodernen Prägungen betonen, zwischen den Polen von Regulierung, Ordnung und Disziplinierung einerseits und Ermöglichung, Variation und Freiheit andererseits auf. Anders formuliert: Exerzitien sind Übungsformate nicht nur in dem Sinne, dass Subjekte darin regelkonformes Verhalten einüben, sondern sie konstituieren je spezifische Formen der Selbstführung.³³

Insofern demonstriert die hier ins Auge gefasste moderne Schreibtradition auf unterschiedliche Weise, wie der literarische Text zur Schreibszene³⁴ wird, in der die Formdynamik des Übens in ethischer (1) *und* ästhetischer (2) Hinsicht besondere Produktivität entfaltet: (1) Die exerzitiale Literatur der Moderne macht auf der einen Seite die vielgestaltigen Zwänge geltend, denen das moderne Subjekt unterworfen ist, und lotet auf der anderen Seite Handlungspotentiale und Artikulationsmöglichkeiten aus, die aber eben nicht losgelöst von den Disziplinierungsweisen ins Zentrum rücken. (2) Damit korrespondiert eine moderne Schreibtradition, die insofern einer Logik des Exerzitiums folgt, als sie spezifische Rahmungen – von Produk-

33 Diesen zentralen Aspekt hat Christoph Menke mit Blick auf Foucaults Konzeptualisierung von Übung herausgestellt. In einem Brückenschlag von Foucaults Studien zur Disziplinarmacht und den Arbeiten zu den antiken sowie frühchristlichen Technologien des Selbst betont Menke eine zweifache Funktionalität des Übens: »Zu üben heißt etwas einzuüben, und dies heißt, das Können eines bestimmten Tuns zu gewinnen. Dabei ist ein solches Können ein doppeltes: Es ist ein Etwas-Ausführen- und ein Sich-Üben-Können.« Christoph Menke: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299, hier S. 286.

34 Vgl. dazu den Schluss von Kapitel 5.

tion und Rezeption – aus Gattungsskripten, aus Stillehren und rhetorischen Normierungen bezieht – oder aber sie zeigt sich sogar explizit den Verlaufsformen des Denkens, Schreibens und Lesens verpflichtet, wie sie in der spirituellen Tradition verankert sind. Die literarische Formgebung wird allerdings keinesfalls von ebendiesen Bezügen bzw. Verpflichtungen restlos determiniert oder gar dominiert. Vielmehr erweisen sich die hier fokussierten Texte als literarisch spezifische Übungsformate, indem sie Regeln, Normen und Ordnungsgefüge sowohl in ästhetischer als auch in ethischer Hinsicht variieren, tangieren, dehnen oder auch modifizieren.

Wie die ethisch-ästhetische Dynamik des Exerzitiums – Formgewinnung aus der Ordnung heraus – künstlerisch produktiv wird, soll auch in der Umschlagsgestaltung des Bandes zur Geltung kommen: Kandinskys *Durchgehender Strich* (1923) operiert mit geometrischen,³⁵ d.h. messbaren, mathematisch bestimmbareren Formen, die indes vervielfältigt und dabei stets variiert bzw. modifiziert werden. Kein Kreis, keine Linie, kein Viereck taucht darin ein weiteres Mal in identischer Farbgebung, Größe oder Ausrichtung auf, zumal gerade der titelgebende Strich, der die Komposition augenscheinlich klar strukturiert, durch eine Vielzahl von gebogenen Linien indes in seiner Ordnungsfunktion konterkariert wird. Auch werden die geometrischen Formen überblendet, verbunden und damit ihre scheinbar klar geordnete Form irritiert. Der Farbeinsatz arbeitet überdies an einigen Stellen kaum den Formgrenzen der geometrischen Figuren zu, die einschließenden Linien laufen verblassend aus, was an den in der Renaissance geprägten Sfumato-Effekt erinnert. Formverzerrungen und -fragmentierungen, etwa Halbkreise oder gebogene Rechtecke, sind ebenso Teil dieses künstlerischen Variationsverfahrens, das die geometrische Ordnung von Form und Figur aufgreift und an ihre Grenzen führt.

In vergleichbarer Weise entsteht die Form der hier in Rede stehenden exerzitialen Literatur der Moderne aus zu spezifizierenden Rahmungen heraus. Ebendiese variierenden und modifizierenden Verfahren werden in den Beiträgen des Bandes auf verschiedenen Ebenen der poetischen Produktion und Rezeption untersucht: auf den Ebenen der Textimmanenz, der Para- und Intertexte und der Kontexte. Die versammelten Aufsätze zeigen so, wie selbst nicht genuin ethische Übungsszenarien ethopoetische Effekte zeitigen (Joa-

35 Vgl. dazu den kunsthistorischen Kurzbeitrag von Wolfram Pichler: Wassily Kandinsky (1866–1944), in: *Linienwissen und Liniendenken*, hg. von Sabine Mainberger und Esther Ramharter, Berlin und Boston 2017, S. 404–407. Der Beitrag enthält zudem einen ins Deutsche übersetzten Auszug aus Kandinskys *Kleine Artikel über große Fragen. II. Über die Linie* (1919).

chim Jacob, Florian Schmidt, Martina Wagner-Egelhaaf, Christopher Wild). Sie diskutieren die kurative Dimension des Zusammenspiels von Rezeption und Produktion sowohl innerhalb eines (säkularisiert-)christlichen Paradigmas (Elisabeth Flucher, Daniel Weidner) wie in expliziter Abgrenzung zu einem solchen (Felix Kraft, Konstantin Sturm, Zoe Zobrist). Nicht zuletzt nehmen sie das Exerzitium ernst als ästhetisch-ethische Struktur, die Individuum und Institution in ein Verhältnis setzt, das im Sinne der Ambivalenz des *ex-arceo* auch oppositionär, ironisch und kritisch sein kann (Alina Boy, Rüdiger Campe, Niklaus Largier, Sebastian Meixner). Verbunden ist damit stets die Frage nach einem literarischen Ethos, das sich schlechterdings nicht in Form von emphatischen Belehrungen, moralischen Botschaften oder Verlautbarungen unumstößlicher Prinzipien artikuliert. Denn einen Text als ein Übungsterrain zu perspektivieren, sucht dessen ethisches Profil erklärtermaßen nicht insofern zu bestimmen, als dieser womöglich abstrakt oder theoretisch über Moral reflektiert. Nach Ethos im Text zu fragen, meint, ein Formrepertoire praktischer Moralität in den Blick zu nehmen, das sich in historisch zu situierenden Lese- und Schreibübungen Ausdruck verschafft – mit dem Fluchtpunkt, vor allem auch potentiell freiheitsaffine (mitunter widerständige) Subjektivierungsweisen zu entfalten.

Die nachstehenden Ausführungen zielen nun darauf, die Geschichte des christlichen Exerzitiums vor dem Horizont unserer Fragestellung zu sichten. Dementsprechend ist hier keine ›Vollständigkeit‹ oder gar enzyklopädische Darstellung das Ziel. Vielmehr geht es um eine Sichtung der Konzept- und Praxisgeschichte des christlichen Exerzitiums, deren Prägung durch die stoische *cura sui* und vor dem Hintergrund der Frage danach, wie die moderne Literatur vor diesem Horizont bestimmte Schreibweisen ausprägt, die ethisch dirigiert sind. Der Fokus liegt daher im folgenden Abschnitt darauf, zu überlegen, inwiefern bereits in antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Modellierungen ästhetische Qualitäten und Potentiale des Exerzitiums angedacht werden und wie diese mit der Subjektivierungsfunktion zusammengreifen. Die leitende Überlegung besteht darin, dass die agonale Direktion, die dem Exerzitium vor allem in den christlichen Fassungen zugeordnet wird, als Stimulus ästhetischer Produktivität fungiert.

4. Konzept- und Praxisgeschichte des christlichen Exerzitiums: Zum ästhetischen Potential agonalen Übens

Bei der Entwicklung der Fragestellung blieb der Aspekt offen, dass und inwiefern den antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fassungen des Exerzitiums selbst ästhetische Qualitäten eignen. Für die Antike sind in dieser Hinsicht natürlich die Arbeiten von Michel Foucault,³⁶ Paul Rabbow und Pierre Hadot einschlägig, während mit Blick auf das Mittelalter die auf rhetorische Verfahren fokussierten Studien von Mary Carruthers und mit besonderem Fokus auf die mittelalterliche Mystik die Arbeiten von Niklaus Largier zu nennen sind.³⁷ Gerade die genre- und konzeptprägende Modellierung durch Ignatius von Loyola ist entscheidend, wenn der Blick darauf gerichtet werden soll, wie die ästhetische Qualität und Produktivi-

36 Prominent und mit dem Fluchtpunkt einer zeitgenössischen Ethik hat dies bekanntermaßen Michel Foucault auf den Begriff gebracht in der Formel der ›Ästhetik der Existenz‹. Vgl. programmatisch den Band Michel Foucault: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2007. Vgl. dazu, bzgl. der Diskussion des Konzepts in der Forschung sowie zu Foucaults Verständnis von ›Ästhetik‹ Carolin Rocks: Ästhetisches *ethos*. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 66, 1, 2021, S. 69–95, hier bes. S. 84–94.

37 Vgl. Mary Carruthers: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images*, 400–1200, Cambridge 1998; Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge und New York 2008 [1990]; Niklaus Largier: *Figures of Possibility. Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses*, Stanford 2022; Niklaus Largier: *Praying by Numbers. An Essay on Medieval Aesthetics*, in: *Representations* 104, 1, 2008, S. 73–91; Largier: Präsenzeffekte (Anm. 14). Vgl. mit einem Schwerpunkt auf die Visualisierungstechniken der inneren Sinne Racha Kirakosian: *Daz inner ouge der sêle. Vision und Erkenntnis bei Meister Eckhart*, in: *Wahrnehmungskräfte – Kräfte wahrnehmen. Dynamiken der Sinne in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, hg. von Frank Fehrenbach, Laura Isengard, Gerd M. Micheluzzi und Cornelia Zumbusch, Berlin und Boston 2024, S. 349–372; Niklaus Largier: *Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin und New York 2003, S. 3–15. Es ist dabei ein verschiedentlich akzentuiertes Argument in Largiers Arbeiten zum Nachleben der christlichen Mystik, dass gerade die Künste des 20. Jahrhunderts auf die rhetorischen und ästhetischen Gehalte asketischer Formpraktiken »atheologisch« Bezug nehmen. Niklaus Largier: *Gloria passionis. Zur Affektkultur der christlichen Mystik des Mittelalters*, in: *Handbuch Literatur & Emotionen*, hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, Berlin und Boston 2016, S. 244–260, hier S. 244.

tät des Exerzitiums in der Vormoderne, in diesem Fall an der Wende vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit zur Geltung kommen und ebendort an eine Charakteristik des Agonalen geknüpft werden. Daher wollen wir in diesem Kapitel am Material stoischer und frühchristlicher Übungsliteratur skizzieren, wie sich das Primat der Praxis in der Stoa artikuliert, welche Wirkung sie der Übung beimisst, innerhalb welchen Kommunikationsmodells sich die Übung aufspannt und schließlich welches Selbstverhältnis das übende Subjekt dabei ausprägt (Kap. 4.1). Die Darstellung zieht Pierre Hadots und Paul Rabbows einschlägige Arbeiten zu Rate; wir erheben dementsprechend auch keinen Originalitätsanspruch für diese Darstellung, sondern zielen auf eine Pointierung, um darüber sowohl die Kontinuität wie die Verschiebung, die das Verhältnis zwischen dem christlichen, insbesondere dem Ignatianischen, Übungsparadigma und der ›heidnischen‹ Stoa bestimmt, sichtbar zu machen. Wir konzentrieren uns in diesem Kapitel auch aus darstellungspragmatischen Gründen auf die jüngere Stoa, deren Texte und Positionen direkten Einfluss auf das Frühchristentum hatten. Dem Verschmelzungs- und Verschiebungsprozess selbst widmet sich Kap. 4.2, das erstens die Agonalität der christlichen Übung im Anschluss an die stoische und zweitens die Betonung der mit der Übung verbundenen Imaginationsarbeit herausstreicht. Das Zusammenspiel von Agonalität und Imagination bewirkt die für den Umschlag von Aisthesis zum Ethos wichtige ›dramatische‹ Struktur der Ignatianischen Übung.

4.1 Das Übungsparadigma der Stoa. Zur Vorgeschichte des Ignatianischen Exerzitiums

Die agonale Dimension der Übung und ihre in der Wiederholung gewonnene Subjektivierungsfunktion ist keine Erfindung des Ignatius, sondern bereits für die Philosophie der Stoa zentral; und dies in einem Maße, dass für sie – mit Pierre Hadot gesprochen – die ganze

Philosophie eine ›Übung‹ [*exercice*] dar[stellt]. In ihren Augen besteht die Philosophie nicht in der Lehre einer abstrakten Theorie, noch weniger in der Auslegung von Texten, sondern in einer Lebenskunst, einer konkreten Haltung, einem festgelegten Lebensstil, der sich auf die ganze Existenz auswirkt.³⁸

³⁸ Hadot (Anm. 23), S. 15. Die französische Entsprechung ist zitiert nach Pierre Hadot:

Eine Zuspitzung dieses Sachverhalts liefert Epiktet im *Encheiridion* anhand seiner Unterscheidung zwischen dem Philologen und dem Philosophen:

Wenn ich aber einen gefunden habe, der sie [i. e. die Schriften Chrysipps, JCH/CR] mir erklärt, dann bleibt nur noch die Aufgabe, die Lehren auch anzuwenden. Nur darauf kann man stolz sein. Wenn ich aber nur die Auslegung bewunderte, dann wäre ich höchstens ein Philologe, aber kein Philosoph. Der Unterschied wäre nur, daß ich statt Homer Chrysipp interpretierte. Daher erröte ich noch mehr, sobald jemand zu mir sagt: ›Lies mir aus Chrysipp vor‹, wenn ich nicht in der Lage bin, die Taten aufzuweisen, die den Worten entsprechen.³⁹

Nicht ein Wissen um oder ein Verstehen von Lehren, sondern deren Anwendung im eigenen Leben, die den Worten entsprechenden Taten, sind, was im stoischen Verständnis Philosophie von anderen verstehenden Disziplinen unterscheidet – Nachvollzug ist der Vollzug in der eigenen Lebenspraxis. Das Ziel dieser Anwendung ist es, der »Persönlichkeit« (*charaktéra*) »ein dauerhaftes Gepräge, das du bewahrst«,⁴⁰ zu geben. Voraussetzung dafür ist die durch Übung erreichte Internalisierung der Lehre – sie muss gleichsam zur zweiten Natur werden. Die Erarbeitung einer Methode der (Ein-)Übung ist Paul Rabbow zufolge der eigentliche Ertrag der stoischen und epikureischen Philosophie der frühen Kaiserzeit. Für ihn stellt sie ein »hochentwickeltes *System methodischer Seelenleitung*«⁴¹ dar, sie ist Entwicklung und Anwendung dessen, was er als »*sittliche[s] Exerzitium*« titulierte und definiert als

einen bestimmten Akt der Selbstbeeinflussung, der mit der bewußten Absicht eines bestimmten sittlichen Effekts ausgeübt wird; er weist insofern stets über sich hinaus, als er entweder selbst wiederholt oder mit anderen, gleichgerichteten Akten zu einem planvollen Ganzen verbunden wird. Als sittlich charakterisiert das Exerzitium sich im Unterschied von geistiger Übung, etwa der Einübung eines Lehrstoffs, und gymnastischer Übung;

Exercices spirituels, in: ders.: Exercices spirituels et philosophie antique, Paris 1987, S. 11–58, hier S. 14.

39 Epiktet: Anleitung zum glücklichen Leben. *Encheiridion*. Griechisch-deutsch, hg. von Rainer Nickel, Düsseldorf 2006, S. 67.

40 Epiktet (Anm. 39), S. 49.

41 Paul Rabbow: *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, München 1954, S. 15.

die bewußte Absicht unmittelbaren sittlichen Effekts scheidet es von gewöhnlichem Durchdenken sittlicher Probleme. Daß solche Übung [Exerzitium] entweder selbst wiederholt, Regel, Selbstgewöhnung wird [wie es meistens der Fall ist] oder im Ganzen eines Planes, eines Systems mit anderen, gleichgerichteten zusammenwirkt, ist mit dem Sinn des ›Üben‹ gegeben.⁴²

Was Rabbow als ›sittlichen Effekt‹ bezeichnet, lässt sich in der Terminologie Michel Foucaults als »Subjektivitätspraktik[]«,⁴³ die ein spezifisches *ethos*, eine »Weise zu sein und sich zu verhalten«⁴⁴ formt, und mit Pierre Hadot als eine »tiefgreifende[] Umwandlung [*transformation profonde*] der Denk- und Seinsweise des Individuums«⁴⁵ bestimmen. Rabbow und Hadot diskutieren anhand der Werke der Stoiker geradezu ein Arsenal von Praktiken, die im Zusammenspiel und in der Wiederholung die Transformation des Subjekts zeitigen. Instruktiv ist Hadots zwei Texten des Philon von Alexandrien entnommene Zusammenstellung dieser Verfahren:

Untersuchung (*zetesis*), gründliche Prüfung (*skepsis*), Lektüre, Anhören, Wachsamkeit (*prosoche*), Selbstbeherrschung (*enkrateia*), Gleichgültigkeit gegenüber den gleichgültigen Dingen. Die andere Liste erwähnt nacheinander: Lektüre, Meditationsübungen (*meletai*), Therapie der Leidenschaften, Erinnerungen an das, was gut ist, Selbstbeherrschung (*enkrateia*) und Ausübung der Pflichten.⁴⁶

Die suchende Einstellung der *zetesis*, die gründliche Prüfung samt damit verbundener (Unter-)Scheidung sowie die achtsam-hütende Einstellung der *prosoche* bilden den Grundstock von Praktiken der Aufmerksamkeitslenkung und (selbst-)reflexiven Beobachtung, während die Erinnerung an ›gute Dinge‹ eine Richtschnur für die Selbstbeobachtung und Prüfung abgibt. Dass diese Erinnerung zu verstehen ist als eine an Vorbilder und deren nachahmenswerte Lebensform, lässt sich an Marc Aurels *Selbstbetrachtungen*

42 Beide Zitate: Rabbow (Anm. 41), S. 18. Die Einfügungen in eckigen Klammern stammen von Rabbow selbst und sind Teil des Originaltexts.

43 Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82), Frankfurt a.M. 2009, S. 27.

44 Michel Foucault: Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von Daniel Delfert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, Bd. 4, S. 875–902, hier S. 882.

45 Hadot (Anm. 23), S. 15; Hadot (Anm. 38), S. 17.

46 Hadot (Anm. 23), S. 16.

ablesen, deren erstes Buch die Bildungsbiographie des Autors anhand der Familienmitglieder und Lehrer nachvollzieht, deren Taten und Verhalten für ihn prägend waren.⁴⁷

Wie gestalten sich die ›sittlichen Exerzitien‹ jenseits der Erinnerung an Vorbilder im konkreten Vollzug? Die einzelnen Abschnitte von Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* beginnen in der Regel mit einer – oftmals auf die Wahrnehmung der inneren Natur zielenden – Verhaltensanweisung an ein ›Du‹, gefolgt von einer Erklärung ebendieser und einem sentenziösen Schluss:

Achte auf deine Fähigkeit, die Dinge in dein Bewußtsein aufzunehmen. Nur auf sie kommt es an, damit in deiner leitenden Vernunft keine Auffassung mehr entsteht, die der Natur und der Beschaffenheit des vernunftbegabten Lebewesens nicht entspricht. Diese garantiert die Fähigkeit, eine voreilige Meinungsbildung zu vermeiden, den vertrauten Umgang mit den Mitmenschen und den Gehorsam gegenüber den Göttern.⁴⁸

Die Dialogstruktur lässt sich als Paränese erkennen, »[d]as Ich rückt in die Position des autoritativen Anderen; als empirisches Ich tritt es lediglich an der Stelle des Adressaten auf. Die Kommunikation ist dementsprechend asymmetrisch und über weite Strecken unidirektional; sie verläuft vor allem vom Anderen in Richtung Du«.⁴⁹ Das chronologisch vorgängige und als Sprecherposition implizit bleibende ›Ich‹ erteilt dem chronologisch späteren ›Du‹ Ratschläge, formuliert Mahnungen und Sentenzen. Inszeniert wird mit hin eine Spaltung des Subjekts, die Selbstreflexion und -affizierung ermöglicht. Diese Struktur findet sich nicht nur in den *Selbstbetrachtungen*, sondern ebenso in Texten, die dem Modell des Briefes – einer bidirektionalen, symmetrischen Kommunikation – folgen und also der selbstreflexiven/-affizierenden Spaltung nicht bedürfen, um eine Kommunikationssituation zu etablieren. Senecas *Epistulae morales* etwa sind adressiert an Lucilius, ihm schickt er »[h]ilfreiche Ratschläge, sozusagen Rezepte für nützliche Medikamente, [...] wenn ich sie bei meinen eigenen Geschwüren als wirksam erkannt habe.«⁵⁰ Empfohlen wird dabei nur, was man an sich selbst bereits

47 Vgl. Mark Aurel: *Selbstbetrachtungen*. Griechisch-deutsch, hg. von Rainer Nickel, Mannheim und Düsseldorf 2010, S. 7–21.

48 Mark Aurel (Anm. 47), S. 55.

49 Günter Butzer: *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, Paderborn und München 2008, S. 19.

50 L. Annaeus Seneca: *Epistulae morales ad Lucilium*. Briefe an Lucilium. Lateinisch-deutsch, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf 2007, Bd. 1, S. 35.

als kurativ erprobt hat. Der Beratung des Anderen ist die eigene Praxis vor­gängig, jene wird ununterbrochen mit auf- und in Erinnerung gerufen sowie reflektiert. Mit Foucault gesprochen dient die Korrespondenz nicht allein dazu, dem Anderen Anweisungen zu erteilen, sondern hat auch zum Ziel, sich »dem anderen und sich selbst zu zeigen«, sich »dem Blick des Empfän­gers«⁵¹ auszusetzen. Der Lehrer ermahnt den Schüler, »auf der Hut zu sein«, und stellt sich selbst pausenlos als wachsam aus – die »Übung« kommt zu keinem Abschluss in Form eines Virtuositums, sondern ist in der Lehre der Stoa als eine auf Dauer gestellte Lebenspraxis modelliert.

Zwei Säulen tragen die Übung: Selbstreflexion und Selbstaffizierung. Ers­tere zeigt sich im Bewusst-Machen von Lehrsätzen, die das eigene Verhalten zu prüfen, auf die Ebene des Bewusstseins zu heben und damit zu steuern erlauben.⁵² Dass etwa Lucilius mit seinen Sklaven »freundlich umgeh[t]«, wie Seneca von »Leuten, die aus deiner Gegend kommen«,⁵³ erfahren hat, ist nicht hinreichend, es bedarf der an einer Lebensmaxime vorgenommenen Reflexion des eigenen Verhaltens: »Denk bitte daran, daß der Mensch da, den Du Deinen Sklaven nennst, [...] genau wie Du atmet, genauso lebt, genauso stirbt!«⁵⁴ Die Selbstaffizierung arbeitet tendenziell über die Ein­bildungskraft, wenn etwa Seneca in einem Brief die stoische Naherwartung des eigenen Todes zu einer alle seine Verhaltensweisen begleitenden Vor­stellung ausgestaltet:

Als ob eine Prüfung näher käme und jener Tag, der über all meine Jahre das Urteil fällen soll, so aufmerksam beobachte ich mich und rede mir ins Gewissen [*ita me observo et adloquor*]: »Nichts gibt es«, sage ich, »was ich bisher in Taten oder Worten geleistet habe [...]. Unerschrocken bereite ich mich daher auf jenen Tag vor [*componor*], an dem ich ohne Trug und Schönfärberei mich selbst beurteilen werde [...].«⁵⁵

Ein zentrales Element dieser Einübungen bildet die Lebensmaxime, die va­riierend wiederholt und damit im Bewusstsein präsent gehalten wird. Sie wird wieder und wieder in Sätzen ausgestaltet, die – wie etwa in Senecas

51 Michel Foucault: Über sich selbst schreiben, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, Bd. 4, S. 503–521, hier S. 515.

52 Vgl. dazu auch Foucault (Anm. 43), S. 170–173.

53 Beide Zitate: Seneca (Anm. 50), S. 241.

54 Seneca (Anm. 50), S. 245.

55 Seneca (Anm. 50), S. 153.

Ermahnung zum Umgang mit Sklaven – einen Gegenstand gleichsam in unterschiedlicher ›Beleuchtung‹ vor Augen führen.⁵⁶ Die Wiederholung verfolgt ein doppeltes Ziel: Zum einem aktualisiert sie die jeweilige Lebensmaxime andauernd im Bewusstsein – etwa »*Vergänglichkeit der Menschen-dinge, menschlichen Treibens und Trachtens*«⁵⁷ –, zum anderen hält sie die Maxime als regulative Idee für die Lebensführung präsent. Das macht Rabbows Charakterisierung des sittlichen Meditierens deutlich. Es handle sich dabei um ein

›Verdauen‹ der überdachten Inhalte; ein ›Wiederkauen‹, ›Zerkauen‹, ›Draufbeißen‹; [...] ein ›Schmecken‹ der Vorstellungen, ein ›Sehen, Hören, Fühlen, Riechen‹ [...]. Diese sprechenden [...] Kennzeichnungen [...] sind Ideogramme für eine spezifische psychologische Kategorie des Denkens, die in der Mitte liegt zwischen Nachdenken, ›Verarbeiten‹ und jenen körperlich-organischen Vorgängen; die weder sinnlich ist wie diese, noch ›gedacht‹ wie jenes; für die es aber eine eigentliche – geistige – Bezeichnung nicht gibt. In die gleiche, bestimmte Richtung zeigen Ausdrücke wie: ›ins Mark einsenken‹; ›zu einem Stück von sich machen‹. [...] Meditieren heißt [...] einen Inhalt so in sich aufnehmen, daß er, als Leben, in den organischen, unbewußten Lebensprozeß der Seele eingeht [...].⁵⁸

Foucaults Untersuchung der Subjektivierungspraktiken von der polytheistischen Antike bis zur (früh-)patristischen Askese nimmt diesen Fingerzeig Rabbows auf; für ihn ist die Meditation ein zentrales Element im Ensemble jener Praktiken, die als *epiméleia heautoû*, als »die Sorge um sich selbst, das Sich-um-sich-Kümmern, das Sich-um-sich-Sorgen, das Sich-selbst-Aufmerksamkeit-Zuwenden usw.«⁵⁹ – und mit der lateinischen Entsprechung *cura sui* – bezeichnet werden können. Was Rabbow als ›Aufnehmen‹ des Inhalts in den »unbewußten Lebensprozeß« des Subjekts bezeichnet – die Veränderung, die Grundlage für das immer neu zu prüfende Handeln ist –, stellt für Foucault das zentrale, die *epiméleia heautoû* kennzeichnende Moment dar. Die zur Selbstsorge zugehörige ›Geistigkeit‹⁶⁰ setzt voraus,

56 Rabbow listet einen ganzen Katalog derartiger Maximen samt ihrer variierenden Ausgestaltung, vgl. Rabbow (Anm. 41), S. 25–54.

57 Rabbow (Anm. 41), S. 35.

58 Rabbow (Anm. 41), S. 23 f.

59 Foucault (Anm. 43), S. 16.

60 Foucault bestimmt Geistigkeit in Abgrenzung zur Philosophie heuristisch als »jene Suche, Praxis und Erfahrung [...], durch die das Subjekt an sich selbst die not-

daß die Wahrheit dem Subjekt nie selbstverständlich gegeben ist. [...] Sie setzt ferner voraus, daß die Wahrheit dem Subjekt nicht durch einen einfachen Erkenntnisakt gegeben ist, der durch das Subjektsein oder irgendeine Subjektstruktur begründet und legitimiert ist. Sie setzt voraus und fordert, daß sich das Subjekt verändert, wandelt, einen Weg zurücklegt und in gewissem Maße und bis zu einem gewissen Punkt ein anderes wird, um ein Anrecht auf [den] Zugang zur Wahrheit zu erhalten.⁶¹

Erreicht wird diese Veränderung des Subjekts durch die Wiederholung von Übungen der Selbstreflexion und Selbstaffizierung. Die den Zugang erlaubende Veränderung freilich ist nicht permanent, sie muss – erinnert sei an Senecas Mahnung – durch dauernde Wiederholung der Praktiken aufrechterhalten werden. Die ›sittlichen Übungen‹ des Christentums über-

wendigen Veränderungen vollzieht, um Zugang zur Wahrheit zu erlangen. Wir nennen also ›Geistigkeit‹ das Ensemble von Suchverfahren, Praktiken und Erfahrungen, die Läuterung, Askese, Verzicht, Umwendung des Blicks, Lebensveränderung usw. sein können, und die, zwar nicht für die Erkenntnis, aber für das Subjekt, das Sein selbst des Subjekts, den Preis darstellen, den es für den Zugang zur Wahrheit zu zahlen hat.« Philosophie dagegen bestimmt Foucault als »jene Form des Denkens, [...] die Bedingungen und Grenzen des Zugangs des Subjekts zur Wahrheit zu bestimmen versucht«. Foucault eröffnet also eine Matrix, in der auf der einen Seite – Philosophie – nach Bedingungen der Möglichkeiten der Erkenntnis und auf der anderen Seite – Geistigkeit – nach den Verfahren der Zurichtung und Veränderung des Subjekts selbst (und nicht etwa seiner Erkenntnisinstrumente) als Bedingung für den Zugang zur Wahrheit gefragt wird (beide Zitate: Foucault (Anm. 43), S. 32). Die auf dieser Grundlage von Foucault vorgenommene Gegenüberstellung der ›antiken Lebenskunst‹ und einer auf Wahrheits- bzw. Erkenntnisgewinnung ausgerichteten Philosophie der Neuzeit, für die René Descartes Pate stehe, wurde in der Forschung zu Recht infrage gestellt. Besonders eindrücklich gelingt dies jüngst Christopher Wild, der die spirituelle Prägung der Descartes'schen Meditation analysiert. Wild untersucht, ausgehend davon, dass Descartes seine Schulausbildung an dem Jesuitenkolleg in La Flèche erhielt, das Ineinander von philosophischem und religiösem/Ignatianischem Übungsparadigma in den *Meditationes*. Vgl. Christopher J. Wild: *Descartes' Meditative Turn. Cartesian Thought as Spiritual Practice*, Stanford, CA 2024. Im vorliegenden Band stellt Christopher Wild eine komprimierte Fassung seines Arguments mit besonderem Fokus auf das Exerzitium vor. Vgl. hierzu auch Johannes Herzgessel SJ: *Meditative Exerzitien am Beginn der Neuzeit. Cartesische Philosophie und ignatianische Spiritualität im Vergleich*, in: *Philosophie und Mystik – Theorie oder Lebensform?*, hg. von Johannes Schaber und Martin Thurner, Freiburg und München 2019, S. 81–102; Ulrich Nolte: *Philosophische Exerzitien bei Descartes. Aufklärung zwischen Privatmysterium und Gesellschaftsentwurf*, Würzburg 1995.

61 Foucault (Anm. 43), S. 32.

nehmen – in einer den Gebrauchswert der stoischen Literatur affirmierenden Rezeption – die darin liegende unendliche Aufgabe und spitzen sie, wie wir im Folgenden diskutieren werden, zu einer agonalen Logik der Selbstüberwindung im Zeichen des ›Je mehr‹ zu. Auch die Verfahren zur Herstellung eines Verhältnisses zu sich (Selbstreflexion und Selbstaffizierung) kehren in den christlichen Übungen wieder, wenngleich hier eine Verschiebung festzustellen ist: Die Selbstreflexion tritt in den Hintergrund, wohingegen die Selbstaffizierung der Einbildungskraft nachgerade zu einem Bildgebungsprogramm ausgebaut wird.

4.2 Vom dramatischen Agon des Urchristentums zu Ignatius' Exerzitien

Doch was klar ist, muß verfestigt und beim täglichen Studium [*cotidiana meditatione*] tiefer verankert werden. Mehr Mühe kostet es, gute Vorsätze zu bewahren, als sich hehre Ziele zu setzen. Durchzuhalten gilt es und durch beharrliches Streben die eigene Kraft zu steigern [*adsiduo studio robur addendum*], damit gute Gesinnung [*bona mens*] wird, was guter Wille [*bona voluntas*] war.⁶²

Was Seneca dem Lucilius anempfiehlt, ist die Ein- und Ausprägung eines Charakters (*mens*) in dauerndem ›beharrlichen Streben‹ zur Steigerung der eigenen Kraft: »Im Innern wollen wir uns rüsten; wenn der Bereich sicher ist, kann der Mensch erschüttert, aber nicht überwältigt werden.«⁶³ Innere Stärke erlangt man demzufolge durch ein zurüstendes Exerzitium, das in Sicherheit, jenseits der tatsächlichen Konfliktsituation stattfindet – ganz so, wie »Soldaten in Friedenszeiten sich im Gebrauch der Waffen üben«.⁶⁴ Das von Seneca verwendete Vokabular zeigt an, dass hier ein agonales (Selbst-)Verhältnis vorliegt. Der Text verhandelt das anvisierte Selbstverhältnis durchgängig in bellizistischer und athletischer Metaphorik: Von *pugnare* und *vincere*, *pugna* und *proelium* ist die Rede, und ein Sieg im Wettkampf (*certamen*) – genauer: einem Wettrennen – mit sich selbst wird sogleich als heilig apostrophiert.⁶⁵ Prinzipiell ist diese aus der griechischen An-

62 Seneca (Anm. 50), S. 87.

63 Seneca (Anm. 50), S. 74.

64 Foucault (Anm. 51), S. 513.

65 »Quomodo tamen hodiernum certamen nobis cesserit quaeris? quod raro cursoribus evenit, hieran fecimus.« L. Annaeus Seneca: Epistulae Morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius. Lateinisch – Deutsch, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf 2009, Bd. 2, S. 94.

tike herkommende Agonalität⁶⁶ eine doppelte: Zum einen versteht sie sich als Herausforderung an das Selbst, ›besser‹ zu werden, zum anderen etabliert sie, dem Modell des Wettkampfs entsprechend, ein Konkurrenzverhältnis zu Anderen. Senecas Variante akzentuiert die ›Selbstherausforderung‹ im Zeichen der *cura sui*.

Anders verfährt die Ethik des Christentums in ihrer Übernahme der griechischen Agonalität.⁶⁷ Beginnend mit dem frühesten der Paulusbriefe, dem ersten Brief an die Thessalonicher, wird die Übung der urchristlichen Gemeinde in (von Seneca und anderen Stoikern bekannten) Metaphern der vorbereitenden Rüstung beschrieben – in der Einheitsübersetzung: »Wir aber, die dem Tag gehören, wollen nüchtern sein und uns rüsten mit dem Panzer des Glaubens und der Liebe und mit dem Helm der Hoffnung auf das Heil.« (1 Thess 5, 8) Auch das aus der Stoa bekannte athletische Bildfeld findet in Vergleichen Verwendung:

Wisst ihr nicht: Die im Stadion laufen, die laufen alle, aber nur einer empfängt den Siegespreis? Lauft so, dass ihr ihn erlangt. Jeder aber, der kämpft, enthält sich aller Dinge; jene nun, damit sie einen vergänglichen Kranz empfangen, wir aber einen unvergänglichen. Ich aber laufe nicht wie ins Ungewisse; ich kämpfe mit der Faust nicht wie einer, der in die Luft schlägt, sondern ich schinde meinen Leib und bezwinde ihn, dass ich nicht andern predige und selbst verwerflich werde. (1 Kor 9, 24–27)

Die Übertragung des athletisch-bellizistischen Bildfeldes von der körperlichen auf eine geistliche (oder mit Rabbow: sittliche) Übung macht Paulus im ersten Brief an Timotheus explizit: »Übe dich in der Frömmigkeit! Denn körperliche Übung nützt nur wenig, die Frömmigkeit aber ist nützlich zu allem: Ihr ist das gegenwärtige und das zukünftige Leben verheißen.« (1 Tim 4, 7–8) Die (Zu-)Richtung, auf welche die Übung zielt, hat eine doppelte Frontlinie: Zum einen, wie im vorletzten Zitat ausgesprochen, geht es – der Stoa vergleichbar – nach Innen orientiert um eine Bezwingung der in-

66 Zum *agon* als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens in der Polis vgl. Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek b.H. 1987, S. 84–88. Ohne die geistesgeschichtlichen Ideologeme, doch mit ähnlichem Ergebnis vgl. Paola Angeli Bernardini: *Il soldato e l'atleta. Guerra e sport nella Grecia antica*, Bologna 2016. Zudem bereits mit Fokus auf die Übernahme dieser Denkfiguren aus der stoischen in die urchristliche Ethik vgl. Victor C. Pfitzner: *Paul and the Agon Motif. Traditional Athletic Imagery in the Pauline Literature*, Leiden 1967, S. 23–35.

67 Vgl. Bill-Mrziglod (Anm. 30), S. 93–94; Pfitzner (Anm. 66), S. 82–129.

ferioren Teile der Physis: der Affekte und Emotionen. Zum anderen richtet sie sich – in einer Identifikation dieses inneren Anteils mit einem Außen – gegen die »heimtückischen Anschläge des Teufels. Denn wir kämpfen nicht gegen Menschen, sondern gegen Mächte und Gewalten des Bösen, die über diese gottlose Welt herrschen und im Unsichtbaren ihr unheilvolles Wesen treiben.« (1 Eph 6, 11–12) Die Imagination bestimmter Seelenanteile als Effekte der ›im Unsichtbaren‹ wirkenden ›Gewalten des Bösen‹ bereitet erstens der szenischen Fassung des Geschehens die Bühne – im vierten Jahrhundert nach Christus etwa wird Prudentius in seiner *Psychomachia* den ›Seelenkampf‹ der Tugenden und Laster in einem allegorischen Lehrgedicht inszenieren⁶⁸ – und zweitens bereitet sie das für die christliche Tradition bis zu Ignatius und über ihn hinaus wichtige Bildfeld des *miles christianus* vor.⁶⁹

Die mit dem Siegeszug des Christentums einsetzende Veränderung der ›geistlichen Übungen‹ bedeutet keinen radikalen Bruch mit der ›heidnisch-antiken Tradition, vielmehr eine Akzentverlagerung, zumal hier auch die Rezeption antiker Autoren durch die Kirchenväter eine wichtige Rolle spielt. Zu dieser Neuakzentuierung gehören zwei Aspekte. An die Stelle des selbst-reflexiven Bezugs der Stoa tritt erstens die vertikale, transzendente Relation, also das Verhältnis des Ichs zu Gott und den Mächten des Bösen – in den Worten Foucaults: »Selbsterkenntnis« bedeutet nunmehr keine »Gewissensprüfung oder ein Hinabtauchen in die Tiefen seines selbst«, sondern »eine Auffahrt zu Gott, die von der Seele ausgeht, die zu ihm aufsteigen kann.«⁷⁰ Zweitens fokussiert die christlich formatierte Übung diesen ›Aufstieg‹ als eine im Rahmen der *Seelenführung* ermöglichte innere Imaginationsarbeit –

68 Vgl. Aurelius Prudentius Clemens: *Psychomachia*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, hg. von Magnus Frisch, Berlin und Boston 2020. Vgl. zur Rezeption stoizistischer Ethika bei Prudentius exemplarisch Christian Gnilka: *Falsae pietatis imago*. Quellenstudien zu einer Szenenfolge der *Psychomachie* des Prudentius, in: ders.: *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung*, Basel 2007, S. 353–380. Darüber hinaus hat Gnilka in der Forschungsreihe *Chrêsis* eine den Gebrauchswert nicht nur der stoizistischen Literatur, sondern der antiken Kultur insgesamt zentral stellende Rezeption durch die Kirchenväter exponiert: *Chrêsis. Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur*, hg. von Christian Gnilka, Basel 1984–2023, 11 Bde.

69 Vgl. Bill-Mrziglod (Anm. 30).

70 Foucault (Anm. 29), S. 159. Dazu weiter auch das gesamte Kapitel »Die Kunst der Künste«, in dem Foucault die Besonderheiten der christlichen Seelenführung – mit den Konstituenten des Gehorsams, der Zuflucht zu Gott, der Prüfung und des Geständnisses – wie sie bei den Kirchenväter modelliert werden, ins Auge fasst: vgl. Foucault (Anm. 29), S. 149–201, bes. mit Blick auf die Agonalität das Teilkapitel IV.1. »Der innere Kampf«, S. 188–193.

samt der Etablierung einer ›Bühne‹ – und verschiebt damit einhergehend das Verständnis der Scheidekunst: Die Frage lautet nunmehr nicht nur, welche Regungen meines Inneren ich im Interesse eines gelingenden Lebens zu reflektieren und zu bearbeiten habe, sondern welche Regungen meiner Subjektivität nicht Teil des mir in der vertikalen Relation ›gen Himmel‹ aufgegebenen Selbst sind, sich vielmehr der Einwirkung jener unsichtbaren ›Gewalten des Bösen‹ verdanken. Das Subjekt wird damit zur Bühne eines Kampfes, der, wie die Geschichte christlicher Kunst und Literatur zeigt, in Bildern, Allegorien und – denkt man an das mittelalterliche geistliche Spiel oder das Jesuitentheater⁷¹ – faktischen Schauspielen zum Ausdruck gebracht wird. Prudentius' Inszenierung des allegorischen Seelenkampfes, der entsteht, wenn »durch die Verwirrung der Gefühle [...] Aufruhr ausbricht und der Streit der Leidenschaften die Seele quält«,⁷² ist das vielleicht einflussreichste literarische Zeugnis dieser Dramatisierungstendenz. Dieses Vor-Augen-Stellen der ›im Unsichtbaren‹ wirkenden Mächte schafft die in der christlichen Hagiographie in dramatischer Erzählform ausgestaltete Möglichkeit zum Umgang mit den derart versinnlichten Akteuren. Die Lebensmaximen der Stoa, die in intensivierender Variation in Sentenzen, Merksätzen, (auto-)biographischen Anekdoten, sicherlich auch im Drama (Seneca) – nach Rabbow vornehmlich rhetorisch⁷³ – eingeübt werden sol-

71 Zum geistlichen Spiel vgl. exemplarisch Christian Kiening: Präsenz – Memoria – Performativität. Überlegungen im Blick auf das Innsbrucker Fronleichnamspiel, in: Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, hg. von Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte, Berlin und New York 2007, S. 139–168, hier S. 143 f., zum plurimedialen Spektakel des Jesuitentheaters, das offensichtlich eine starke Affinität zu Ignatius' theatralen, synästhetischen Verfahren besitzt, vgl. Joseph Imorde: Die inszenierte Eucharistie, in: Medien der Auferstehung, hg. von Helga Finter, Frankfurt a.M. 2012, S. 57–66; Klaus Raschzok: Theater und Liturgie zwischen äußerer Differenzierung und innerer Annäherung. Ein liturgiehistorischer Durchblick aus protestantischer Perspektive, in: Heilige Spiele. Formen und Gestalten des spielerischen Umgangs mit dem Sakralen, hg. von Jürgen Bärsch, Christel Köhle-Hezinger und Klaus Raschzok, Regensburg 2022, S. 125–165.

72 Prudentius (Anm. 68), S. 79. Zur Bedeutung Prudentius' bis in die Literatur des Barock hinein vgl. exemplarisch Carolin Rocks und Dennis Borghardt: Umkämpfte Hausordnung. Zur Korrespondenz von Seele und Sinnen in Jacob Baldes *Urania Victrix*, in: *Simpliciana*. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft 42, 2020, S. 205–224.

73 Hier ist also Rabbows These, in der Verwendung rhetorischer Verfahren der Wiederholung, des Trikolons, des Vergleichs und der Hyperbel die Gemeinsamkeit zwischen der stoischen und der christlichen Übungspraxis zu behaupten, zumindest mit einem Fragezeichen zu versehen. Vgl. Rabbow (Anm. 41), S. 58–73. Rabbow selbst diskutiert im Anschluss an die rhetorischen Verfahren der Intensivierung durch Wiederholung

len, werden im Christentum tendenziell ergänzt um die polysensorielle figurale Versinnlichung und Visualisierung, durch die das Subjekt eine ›Ansicht‹ seiner agonalen Seelenbewegungen gewinnt. Außerdem werden die dabei generierten inneren Bilder in ihrer Intensität gesteigert, indem sie in Form von dramatischen Sequenzen vorgestellt werden, die ganz wesentlich anhand einer Figuration der die Seele anfeindenden Kräfte funktional werden. Es geht bei den christlichen asketischen Praktiken mithin darum, eine »spezifische Logik des ›Besessenwerdens‹ außer Kraft zu setzen« und die »Abwehr von bedrohlichen Obsessionen und externen Besitzansprüchen«⁷⁴ zu ermöglichen.

Dass diese – wie Thomas Macho mit Bezug auf die Versuchungen des heiligen Antonius formuliert – »Projekte eines agonalen Wettstreits zwischen dem Mönch und dem Teufel«⁷⁵ auf figuraler Sinnlichkeit aufbauen, davon gibt etwa die von Ignatius im Schutz des Krankenhauses studierte *Legenda Aurea* beredtes Zeugnis. Kaum eine Heiligenlegende kommt ohne Erscheinungen göttlicher und dämonischer Wesenheiten aus, die versuchen, verführen, ermutigen oder anleiten. Als paradigmatisch kann die Legende des Heiligen Antonius gelten,⁷⁶ dessen Lebensgeschichte eine – tendenziell nur durch den Tod abschließbare – Serie himmlischer und dämonischer Erscheinungen darstellt. Besonders instruktiv für die Funktion der Agonalität sowie der Imagination ist gleich die erste der in der *Legenda Aurea* berichteten Erscheinungen:

Als er [i.e. Antonius, JCH/CR] einmal mit der Kraft des Glaubens den Geist der Unzucht überwunden hatte, erschien ihm zu seinen Füßen der Teufel in Gestalt eines schwarzen Knaben und mußte gestehen, er sei von ihm besiegt worden. Antonius hatte nämlich durch sein Gebet die Gnade erlangt, den Dämon der Unzucht, der den Jünglingen nachstellt, sehen zu können.⁷⁷

und Reihung ausschließlich an Ignatius die Verfahren der *evidentia*, vgl. Rabbow (Anm. 41), S. 73–77.

74 Thomas Macho: Askese als kreative Strategie, in: Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion, hg. von Barbara Gronau und Alice Lagaay, Bielefeld 2010, S. 115–127, hier S. 115.

75 Macho (Anm. 74), S. 116.

76 Vgl. dazu und zum Folgenden insbesondere Largier: Präsenzeffekte (Anm. 14).

77 Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. Heiligenlegenden, hg. von Jacques Laager, Zürich 1982, S. 71.

Das Subjekt befindet sich in einem agonalen Verhältnis zu seinem sexuellen Begehren. Die ›Überwindung‹ ist gleichbedeutend mit der Figuration des Begehrens auf einer Bühne, die unentscheidbar ›Innen‹ (liest man die Legende allegorisch bzw. anagogisch) oder ›Außen‹ (liest man sie literal) ist. Unabhängig aber von ihrem ontologischen Status erhält die ›Unzucht‹ durch ihre Figuration als ›Dämon‹ einen agentialen Status: Antonius kann sie wahrnehmen, mit ihr verhandeln, in Distanz zu ihr treten: »Da du mir in solch verächtlicher Gestalt erschienen bist, werde ich dich künftig nicht mehr fürchten!«⁷⁸ Kurz und gut, hier kann und wird ein Drama statthaben. Auf die repetitiven Szenen der Versuchung – durch Habgier, durch Hochmut – in dämonischen Figurationen, die Antonius überwindet, folgt die sentenzhafte Formulierung der Lehre, die dem exerzitialen Ethos zugrunde liegt: »Antonius sagte: ›Man muß wissen, daß es drei Regungen des Leibes gibt: eine von der Natur her; eine andere infolge Fülle der Nahrung; und eine dritte vom Teufel her.«⁷⁹ ›Wissen‹ ist hier freilich zu verstehen als *knowing how*, als eingeübte Fähigkeit, die Regungen des Leibes als Gegenstand für eine – um Ignatius' Formulierung zu verwenden – Unterscheidung der Geister zu imaginieren. Im Zusammenspiel mit der tendenziell unabschließbaren Aufgabe der *imitatio Christi* entsteht so ein unendliches Drama, dem sich (bis zum Tod des Subjekts) nach Belieben weitere Szenen hinzufügen lassen.

Während in der *Legenda Aurea* anhand von Einsiedlern, Asketen und Märtyrern die Effekte des geübten Ethos im inneren Theater von Herausforderung und Überwindung zur Darstellung kommen, verhandeln etwa zeitgleich mit Jakobus de Voragine die christlichen Mystiker*innen die Techniken der sinnlichen Figuration, die Ignatius späterhin für seine *Ejercicios espirituales* wiederaufgreifen wird. Als »unmittelbare Quelle« – aber keineswegs einzige – von Ignatius' Werk identifiziert Largier die »spätmittelalterliche[] *Vita Christi* Ludolfs von Sachsen«, die »dezidiert die Bedeutung der Sinneserfahrung betont«.⁸⁰ Den ideengeschichtlich entscheidenden Schritt hin zur bei Ignatius propagierten »phänomenologisch verstandenen Sinnlichkeit«⁸¹ macht Largier aber bereits an der Auslegung des Hohelieds durch den Kirchenvater Origenes fest, worin die für christliche Frömmigkeitspraktiken zentrale Idee des ›inneren Sinns‹⁸² artikuliert wird. Den inne-

78 Voragine (Anm. 77), S. 71.

79 Voragine (Anm. 77), S. 75.

80 Niklaus Largier: Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese, München 2007, S. 43.

81 Largier (Anm. 80), S. 43.

82 Largier grenzt den von ihm diskutierten ›inneren Sinn‹ ab von der auf Aristoteles

ren Sinn, dessen Theorie von einer »Phänomenologie der *aisthesis* [...], vom Umgang mit der sinnlichen Erfahrung von Welt und Schrift«⁸³ ausgeht, sieht Origenes vonnöten zum ›rechten‹ Verständnis der Heiligen Schrift. Origenes diskutiert den inneren Sinn also im Rahmen einer exegetischen Fragestellung; das rechte Verständnis sei ihm zufolge nicht Frage der *explicatio*, sondern der *applicatio* des Textes. Erst die durch den inneren Sinn ermöglichte »Überführung des Textes in sinnliche Erfahrung, die die Seele formt und die Welt neu Gestalt annehmen läßt [...], [und eine] neue Figuration der Welt produziert«,⁸⁴ gebe die volle Bedeutung des Gottesworts zu verstehen. Wie diese Technologie lange vor Ignatius in der Klosterzelle praktisch zum Einsatz kam, erläutert Largier an einem Traktat des Zisterziensermönchs Balduin von Canterbury, an dem sich freilich auch die Umkehr der von Origenes angesetzten hermeneutischen Stoßrichtung zeige: Nicht die »hermeneutische, psychologische, kontemplative Praxis« stünde im Vordergrund, »sondern die Sinnlichkeit soll zunächst erregt und transformiert werden, damit sie an die Stelle des unfaßbaren Sinnes der Schrift zu treten und [...] eine ästhetische Erfahrung der Fülle der Welt zu leisten vermag.«⁸⁵ In ebendiesem Sinne – als »Medien der Erfahrung«⁸⁶ – wird auch Ignatius (die Exerzierenden allerdings auf ihre *memoria* zurückgreifen lassend) die Komposition des Ortes und die imaginative Schau der biblischen Szenen – allen voran der Passionsgeschichte – als »synästhetische[s] Gesamterlebnis der inneren Vorstellungswelt« konzipieren, das schließlich die »Meditationssituation transzendiert und den Status eines äußerlich-realistischen Vorganges gewinnt«.⁸⁷ Wie bei Ignatius steht auch bei seinen Vorgängern – bis hin zu den hagio-

zurückgehenden Lehre von den ›inneren Sinnen‹, »die sich auf den Gemeinsinn (*sensus communis*) und die Einbildungskraft (*imaginatio*) als spezifische Seelenvermögen bezieht«. Die aristotelische Psychologie der Erkenntnisvermögen »beschäftigt sich mit dem Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgang auf der Basis eines Modells der Sinneserfahrung, die zunächst einen Prozeß psychophysischer Datenverarbeitung [...] analysiert, und in einem zweiten Schritt die Funktion der höheren Vermögen (des Willens und des Intellekts) analysiert«. Largier (Anm. 80), S. 44.

83 Largier (Anm. 80), S. 44.

84 Largier (Anm. 80), S. 45 f. Zur Verwendung dieser Technik bei Mystiker*innen des Mittelalters vgl. exemplarisch Kirakosian (Anm. 37); Largier: Inner Senses (Anm. 37).

85 Largier (Anm. 80), S. 62.

86 Largier (Anm. 80), S. 47.

87 Christian Wehr: Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo, München 2009, S. 85. Vgl. auch Julia Weber: Das Unsichtbare sichtbar machen. Visualisierungsstrategien in Ignatius von Loyolas Exerzitien, in: MLN 137, 3, 2022, S. 483–503.

graphischen Varianten der in Dämonen, Engeln, Erscheinungen imaginierten inneren Prozesse und agonalen Regungen – die sinnlich-dramatische Figuration des Gelesenen bzw. Erinnerung im Zentrum, bis hin zu dem Punkt, da die Unterscheidung von innerer Bühne und wahrgenommener ›Realität‹ irrelevant wird.

Wie nun aber geht Ignatius selbst vor? Welche Handlungs- und Verhaltensanweisungen konturieren seine Variante der Übung? Was versteht er überhaupt unter ›geistlichen Übungen‹? Die letzte Frage beantworten sogleich die Eingangsbemerkungen der *Exerzitien*: »Unter geistlichen Übungen versteht man jede Art, das Gewissen zu erforschen, sich zu besinnen (meditar), zu betrachten (contemplar), mündlich und im Geiste zu beten und andere geistige Tätigkeiten, wie später erklärt wird.«⁸⁸ Diese recht weite und offene Begriffsbestimmung verengt die Anleitung spürbar, wenn sie ihr auf vier Wochen angelegtes Übungsprogramm entfaltet. Von der Struktur her handelt es sich bei den Ignatianischen Exerzitien um eine grundsätzlich angeleitete Tätigkeit; unterschieden wird – in einer sakramental anmutenden Sprache, die den Vollzugscharakter betont – zwischen einem »Exerzitiengeber [*el que da los ejercicios*]« und einem die Exerzitien »Empfangenden [*el que los rescibe*]«,⁸⁹ zwischen denen ein Wissens- und Machtgefälle besteht: Der Exerzitiengeber hat den Empfangenden während der Zeit der Exerzitien nicht über die kommenden Übungen und Techniken zu informieren,⁹⁰ wie überhaupt die Anleitung nicht in die Hände des Empfangenden gelangen sollte.⁹¹ Durch diese Asymmetrie – hier der Exerzitiengeber als Regisseur, da der Empfangende als Akteur in einem Drama ungewissen Verlaufs – entsteht, wie Roland Barthes pointiert hat, eine dramatische Struktur; im folgenden Kapitel wird darauf ausführlicher eingegangen.

Die Exerzitien sind eine angeleitete Tätigkeit in einer dafür rigoros strukturierten Zeit von vier Wochen. Die erste Woche des Übungsprogramms

88 Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 7 [1].

89 Beide Zitate: Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 9 [8]; Loyola: Ejercicios (Anm. 8), S. 223.

90 Vgl. insbesondere Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 9–12 [7–17]. Zum hier sichtbar werdenden Prinzip der Führung vgl. – mit Bezug auf monastische Regeln – Foucault (Anm. 29), S. 164–177, der am Christentum die Idee eines globalen, jeden Aspekt des Lebens umfassenden Gehorsams ausarbeitet. Dieser Gehorsam betrifft nicht einen bestimmten Inhalt (Gebote und Verbote), sondern ist in seiner »Form« von Bedeutung: Der Mönch gehorcht, »ohne dem Bedeutung zu schenken, was gewollt wird, sondern indem [er] sich an die Tatsache hält, dass es ein anderer ist, der will«, Foucault (Anm. 29), S. 171. Vgl. dazu auch Agamben (Anm. 29) S. 89–91.

91 Mit dieser Zielgruppenspezifität begründet Christian Wehr auch die »Unlesbarkeit« des »über weite Strecken präskriptiven Textes«. Wehr (Anm. 87), S. 77.

steht ganz im Zeichen der Selbstreflexion. Sie ist »Sündenmeditation«,⁹² eine tradierte katholische Praktiken (Generalbeichte, Kommunion) erweiternde, »ausräumend vorbereitend[] ›Hölle der Selbsterkenntnis«,⁹³ in der die stoische Selbstprüfung über die radikale Einsicht in das eigene Versagen weitergeführt wird zur einsichtigen Absage an den eigenen Willen; »daß Gott über mich disponiere«,⁹⁴ stellt Hans Urs von Balthasar zufolge das zu verinnerlichende Ergebnis der ersten Woche dar. Erreicht wird dieses durch Wiederholung und Intensivierung. Ignatius beschreibt für die erste Woche fünf Übungen; die ersten beiden stellen »Besinnung[en]«⁹⁵ über die Sünden dar, die dritte eine »Wiederholung der ersten und zweiten«, die vierte eine »[verdichtende] Wiederholung der dritten«, die fünfte schließlich eine »Schau der Einbildung der Länge, Weite und Tiefe der Hölle«.⁹⁶ Wiederholung und Intensivierung bilden den Grundstock der Verfahren, bevor in der fünften Übung das Subjekt jener nunmehr deutlich vor Augen gestellten Sünden in der Imagination gleichsam seiner (im christlichen Verständnis) »gerechten Strafe« zugeführt wird.⁹⁷

Die Scham über die bisherige Sündhaftigkeit wie auch die Dankbarkeit, bislang verschont worden zu sein, stellen den Ausgangspunkt der zweiten Woche – »[d]er Ruf« [*el llamamiento*]⁹⁸ überschrieben – dar. Sie stellt gewissermaßen die aus Ignatius' Autobiographie vertraute Vollzugsform des Reversionsereignisses dar. Erster Schritt: »Sich einen menschlichen König vor Augen stellen [...], dem alle Fürsten und alle Christenmenschen Ehrfurcht erweisen und gehorchen.«⁹⁹ Es folgt die *amplificatio* durch einen (im Agon gesprengten) Vergleich: »Wenn wir schon einen solchen Ruf des irdischen Königs an seine Untertanen in Erwägung ziehen, um wieviel mehr ist es dann der Erwägung würdig, Christus Unseren Herrn, den Ewigen König,

92 Wehr (Anm. 87), S. 77.

93 Hans Urs von Balthasar: Texte zum ignatianischen Exerzitienbuch. Auswahl und Einleitung von Jacques Servais SJ, Einsiedeln 1993, S. 106.

94 Balthasar (Anm. 93), S. 107.

95 Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 25 [45].

96 Alle Zitate: Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 30f. [62–65]. Die Einfügung »[verdichtende]« findet sich in von Balthasars Übersetzung. Das spanische Original spricht davon, dass die vierte Übung »resumiendo este mismo tercero«, »Zusammenfassung ebendieser drei vorhergehenden«, sei. Loyola: Ejercicios (Anm. 8), S. 240.

97 »Die Hölle, die ich verdient habe und die mir bisher erspart blieb« betitelt von Balthasar seinen Kommentar zur fünften Übung (Balthasar (Anm. 93), S. 116).

98 Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 37 [91]; Loyola: Ejercicios (Anm. 8), S. 245.

99 Loyola: Exerzitien (Anm. 8), S. 37 [92].

zu sehen«. ¹⁰⁰ Dieses Thema breitet der Text zu einer Vita Christi aus – und empfiehlt auch sogleich die begleitende Lektüre der »Bücher[] der Nachfolge Christi oder in den Evangelien und den Leben der Heiligen« ¹⁰¹ –, welche die Würdigkeit Christi als eines Königs, dem bedingungslos zu folgen sei, unterstreicht. Erstmals in den *Exerzitien* kommt dabei die »Anwendung der fünf Sinne« ¹⁰² zum Einsatz, das ist: die versinnlichende Verstärkung des Imaginierten durch eine Meditation ¹⁰³ der Wirkung auf jeden der Sinne. Das Vor-die-Sinne-Stellen (und nicht nur »vor Augen«) des Lebens Christi setzt die dritte Woche fort, von der Kindheit und Jugendzeit Christi aus steigert sich der Gegenstand der Imagination dramatisch: Vor die Sinne gestellt wird nunmehr die Spanne vom letzten Abendmahl bis zur Kreuzigung. Wenig überraschend gilt die vierte Woche der Zeit von der Kreuzabnahme bis zum »Geheimnis der Auferstehung« ¹⁰⁴ und der Himmelfahrt. Mit allen Sinnen nachvollzogen wird also die absolute Exzeptionalität Christi – und damit (im Vergleich zu irdischen Königen) die Notwendigkeit der bedingungslosen Nachfolge und Gehorsamkeit.

Vernachlässigt man in analytischer Perspektive die konkreten theologischen Sinngehalte, so stellt Ignatius' Übungsprogramm formal insofern eine Neuakzentuierung der antiken »sittlichen Übungen« dar, als an jedem Punkt des Prozesses eine in dramatischem Modus gesteigerte Imagination – und nicht etwa die Reflexion und Erarbeitung von Lebensmaximen – im Mittelpunkt stehen. Der Empfangende hat nicht nur Regeln zu verinnerlichen, sondern mit eigenen Augen und allen Sinnen nachzuerleben, wieder und wieder zu imaginieren, angeleitet durch rhetorische Prozeduren der Versinnlichung. Die grundlegende Bewegung, die in den vier Wochen vollzogen wird, ist also psychodynamisch zu fassen als vorbereitende (Selbst-) Erniedrigung und anschließende bedingungslose Hingabe an den christlichen Gott und dessen Statthalter auf Erden. Die Selbsterniedrigung modifiziert das agonale Prinzip der Stoa; der verbesserungswürdige Lebensvollzug, das eigene Ungenügen wird in den Horizont der katholischen Sündenlehre ge-

100 Loyola: *Exerzitien* (Anm. 8), S. 38 [95].

101 Loyola: *Exerzitien* (Anm. 8), S. 39 [100].

102 Loyola: *Exerzitien* (Anm. 8), S. 43 [121].

103 Giorgio Agamben hat darauf hingewiesen, dass die in monastischer Literatur erwähnte *meditatio* »den – allein oder gemeinsam vollzogenen – Vortrag der Heiligen Schrift« bezeichnet, der »im Unterschied zur Lesung (*lectio*) aus dem Gedächtnis erfolgt.« (Agamben (Anm. 29), S. 43) Es geht, um das nochmals zu unterstreichen, bei der Übung also nicht um eine wie auch immer geartete »kontemplative Innenschau«, sondern um die Vergegenwärtigung der Bibelworte aus dem Gedächtnis.

104 Loyola: *Exerzitien* (Anm. 8), S. 70 [226].

stellt – und anschließend zur Basis des bedingungslosen Dienstes in der Durchsetzung des christlichen Ethos, wie er im anfangs diskutierten *miles christianus* figuriert wird – nicht umsonst bezeichnet von Balthasar die »Soldatenehre« als grundlegendes »Gleichnis [...] für das [c]hristliche« Leben von den Kirchenvätern bis zu Ignatius.¹⁰⁵ Agonal ist dabei nicht nur das Selbstverhältnis (der Überwindung, der Verbesserung, des sich-selbst-würdig-Machens) und das Verhältnis zwischen dem Subjekt als *miles christianus* und der (heidnischen, »sündigen«) Welt, überhaupt ist die Vertikalspannung für die Struktur- und Dynamik des Exerzitienbuchs wie des in der *Societas Jesu* verfolgten Programms bestimmend:

Der Komparativ (*más, mejor* usw.) ist als die nach oben offene Steigerung, der eigentliche Lebens- und Denkrhythmus des Gründers der Gesellschaft Jesu, der, jedem statischen Positiv und Superlativ abhold, in der Unabschließbarkeit des Mehr das unterscheidend Göttliche (*Deus semper major*), aber auch das unterscheidend Geschöpfliche Gott gegenüber (*ad maiorem Dei gloriam*) ausgedrückt sieht. [...] [Dem johanneischen Komparativ] eignet gleichzeitig eine Unerbittlichkeit, die eben dort, wo das Höchste erreicht scheint, in das je-Höhere verweist, und eine Gelassenheit, die das Größere [und zwar nach oben unabschließbar Größere) als die [...] innere Form der erscheinenden Gestalt betrachtet.¹⁰⁶

Agonalität, Dramatisierung und Imaginationsarbeit kommen derart in den Ignatianischen *Exerzitien* in einem Übungsprogramm zusammen, das in seinem Umschlag vom Ästhetischen zum Ethischen wie in seiner endlosen Produktivität das Paradigma einer ethisch wirksamen Literatur darstellt. Was Balthasar aus theologischer Perspektive als Steigerungslogik des »Je-mehr« an Ignatius' Schriften ausarbeitet und in Verbindung mit katholischen Theologumenen bringt, eruiert Roland Barthes in strukturalistischer Konzentration auf Form und Funktion von Ignatius' besonderer Schreibweise. Seiner Analyse der dramatischen Struktur des exerzitialen *Textes* gilt im letzten Schritt unsere Aufmerksamkeit.

¹⁰⁵ Balthasar (Anm. 93), S. 126.

¹⁰⁶ Balthasar (Anm. 93), S. 73–74.

5. Das Exerzitium als Text – Roland Barthes' Ignatius-Lektüre

Der die Durchsicht der Konzept- und Praxisgeschichte des christlichen Exerzitiums instruierende Gedanke, dass ein ästhetisches Potential gerade aus einem agonal strukturierten Exerzitium erwächst, soll abschließend anhand einer besonderen Perspektive vertieft werden: Roland Barthes' Studie zu Ignatius' *Geistlichen Übungen* ist nämlich offensichtlich nicht nur an Ignatius und dessen Genre- und Konzeptprägung interessiert, sondern gerade am für unsere Fragestellung maßgeblichen Zusammenhang von Exerzitium und Literatur. Barthes fokussiert erwartbarerweise zuvorderst die Form des christlichen Exerzitiums, ja gewinnt gradewegs seine Perspektive daraus, Abstand vom theologischen bzw. glaubenspraktischen Gehalt der *Geistlichen Übungen* zu nehmen. Im Sinne des hier verfolgten Interesses daran, wie gerade die *Form* des Exerzitiums dessen Einfluss auf die moderne Literatur bestimmt, möchten wir uns also die Perspektive von Barthes zunutze machen, der eben für beides, für die Literatur und für Ignatius, einiges übrig hat.

»So »geistlich« die *Exerzitien* des Ignatius auch sein mögen, sie sind begründet im Schreiben. Man muß weder Jesuit, Katholik oder Christ sein, noch ein gläubiger Mensch oder ein Humanist, um sich dafür interessieren zu können.«¹⁰⁷ Kaum »ketzerisch« intendiert, geht es Barthes in *Sade Fourier Loyola* (1971) um eine besondere »Lektüre«¹⁰⁸ von Ignatius' *Geistlichen Übungen*, die den christlichen Glauben eben nicht voraussetzt und die er im Vorwort ausweist als »Herausforderung [*provocation*] [...], Sade, Fourier und Loyola so zu behandeln, als hätten sie nicht geglaubt [*comme s'ils n'avaient pas eu la foi*]: an Gott, an die Zukunft, an die Natur.«¹⁰⁹ Ignatius nicht auf »die Religion zurückführen«¹¹⁰ – so umreißt Barthes seine besondere Lektürehaltung. Dass sich der Strukturalist den *Geistlichen Übungen* in erklärtem Interesse an ihrer Form und Struktur zuwendet, ist nicht überraschend. Es lohnt sich aber, Barthes' Zugriff ein wenig nachzuvollziehen, weil sich so die hier avisierte Schwerpunktsetzung auf die ästhetische Produktivität der exerzitialen Form präzisieren lässt – mit Barthes und über Barthes hinaus.

Barthes' Studie *Sade Fourier Loyola* gewinnt den Fokus auf die textuelle

107 Roland Barthes: *Sade Fourier Loyola*, übers. von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 32015 [1986], S. 50.

108 Barthes (Anm. 107), S. 50.

109 Barthes (Anm. 107), S. 7. Vgl. auch die französische Originalausgabe Roland Barthes: *Sade Fourier Loyola*, Paris 1971, S. 7.

110 Barthes (Anm. 107), S. 7.

Verfasstheit der Ignatianischen Exerzitien und das damit einhergehende Struktur- und Disziplinierungsbegehren aus der Zusammenschau mit zwei Autoren der Sattelzeit, mit Donatien Alphonse François de Sade und dem Gesellschaftstheoretiker Charles Fourier. Im Vorwort exponiert Barthes einen signifikanten Vergleichspunkt zwischen den auf den ersten Blick so verschiedenen Autoren: Sie alle prozessieren »die gleiche Schreibweise [*la même écriture*]«.¹¹¹ Was dies bedeutet, entfaltet Barthes in einer kleinen Liste:

[...] die gleiche Klassifizierungssucht, die gleiche Besessenheit des Zerlegens (den Körper Christi, den Körper der Opfer, die menschliche Seele), die gleiche Zählmanie (die Sünden, die Marter, die Leidenschaften werden gezählt und selbst die dabei auftretenden Zählfehler), die gleiche Praxis des Bildes (der Imitation, des Gemäldes, der Sitzung), der gleiche Zuschnitt des gesellschaftlichen, erotischen und phantasmatischen Systems.¹¹²

In allen drei Fällen also sieht Barthes eine Schreibweise ins Werk gesetzt, die auf Strenge, Disziplin und Strukturierungsbegehren aufruht, die klassifiziert, zerlegt, zählt, imaginiert und dergestalt weniger ein geschlossenes System konstituiert, als vielmehr dessen ›Nahtstellen‹ (›Zuschnitt«¹¹³) offenlegt. Charakteristisch ist für Barthes indessen auch, dass den strengen Operationen der jeweiligen Schreibsysteme die Tendenz anhaftet, außer Kontrolle zu geraten bzw. die Systemgrenzen potentiell zu überschreiten: Sie sind suchgetrieben, besessen, manisch, was die Strenge gerade des Exerzitiums vielleicht weniger zurücknimmt, sondern in Richtung des Exzesses öffnet.¹¹⁴ Und so scheint bereits in dieser Beschreibung der Form der Ignatianischen *Exerzitien* deren zweiseitige ethische Funktion auf, die sich zwischen den Subjektivierungsweisen der Disziplinierung und einer Ermächtigungsweise aufspannt, welche Barthes, wie sich zeigen wird, als einen in der Formdynamik des Exerzitiums hervorgetriebenen ästhetischen Akt versteht. Das Argument gewinnt seinen Nachdruck auch daraus, dass das religiöse System hier strukturell parallel geführt wird mit Sades lust- und Fouriers gesell-

111 Barthes (Anm. 107), S. 7; Barthes (Anm. 109), S. 7.

112 Barthes (Anm. 107), S. 7.

113 Barthes (Anm. 107), S. 7. Im französischen Original: »couture du système«, Barthes (Anm. 109), S. 7.

114 Agamben meint, dass die Sadesche Orgie nach dem »Vorbild« der Klosterregel strukturiert sei, gerade in ihrer zeitlichen Taktung, »die an den unumstößlichen *ordo* des monastischen Offiziums erinnert«. Agamben (Anm. 29), S. 20f.

schaftsökonomischen Verfahren, will sagen: Das Subjekt des Glaubens wird regiert und regiert sich selbst in Analogie zum Subjekt der Lust und Ökonomie, was die spirituellen Praktiken eben nicht als eine Art von ›Sonderfall‹ ausweist, sondern ihre Funktionalität zu maßgeblichen nicht genuin religiösen Subjektivierungsmodi ins Verhältnis setzt.

Der sich hier andeutende Aspekt eines Kippmoments bzw. Changierens von disziplinärer Form des Systems und dessen exzessiver Dynamisierung erscheint ausschlaggebend, wenn man Barthes' Lektüre nicht darauf reduzieren möchte, »die disziplinierenden und reglementierenden Tendenzen« [der *Geistlichen Übungen*] stark [zu] kritisier[en]«. ¹¹⁵ Ohne Frage stellt Barthes den Stellenwert von Regel und Ordnung bei Ignatius heraus; allerdings mit einer signifikanten Differenzierung. So heißt es im Vorwort mit Blick auf die für das Exerzitium maßgebliche Operation des Ordens: »Immer ist jemand da, um das Exerzitium, [...] zu regeln (nicht zu reglementieren) [*il y a toujours quelqu'un pour régler (mais non: réglementer)*], aber dieser jemand ist kein Subjekt.« ¹¹⁶ Barthes scheint es hier darauf anzukommen, präzise anzugeben, wie er den Ordnungscharakter des Exerzitiums versteht. Während das Verb *réglementer* eine starke Form des mitunter auch institutionell garantierten Regulierens meint, ist mit dem präferierten *régler* eine schwächere Ordnungsstruktur identifiziert – eine solche, die – darauf kommt es an – einer bestimmten Form der Artikulation Raum gibt. ¹¹⁷

Barthes findet dafür den Begriff des »*Theatralisieren[s]*«; dieser bildet das vierte für das Schreiben Sades, Fouriers und Loyolas angesetzte Charakteristikum. ¹¹⁸ Es handelt sich dabei, so Barthes nachdrücklich, keinesfalls um eine bestimmte stilistische Ausschmückung der im Exerzitium prozessierten Zeichen. Vielmehr werden die Kategorien des Stils und des Schreibens kontrastiert, um eine Form der textuellen Artikulation bei Sade, Fourier und

115 Weber (Anm. 87), S. 483.

116 Barthes (Anm. 107), S. 9; Barthes (Anm. 109), S. 9.

117 Giorgio Agamben diskutiert den Status der Regel im institutionellen Kontext der frühchristlichen bis hin zur mittelalterlichen Klostersgemeinschaft. Auch dabei geht es weniger nur darum, eine das subjektive Leben determinierende Strenge oder Pedanterie der monastischen Regeln aufzuweisen, sondern »die Dialektik zu verstehen, die [...] zwischen den Termini ›Regel‹ und ›Leben‹ entsteht«. Agamben (Anm. 29), S. 9.

118 Das Vorwort entfaltet neben dem Theatralisieren die Verfahrensweisen des sich Abschließens im Sinne von »Abgeschlossenheit [*retraite*]« (Barthes (Anm. 107), S. 8; Barthes (Anm. 109), S. 8), des Gliederns und des Ordens. Vgl. Barthes (Anm. 107), S. 8–10, Barthes (Anm. 109), S. 8–10.

Loyola zu bestimmen, die sich jenseits von diskursiver Konsistenz und Propositionalität bewegt.¹¹⁹ Die drei

[...] produzieren [...] bereits Text, d.h. es gelingt ihnen, an die Stelle der Platitude des Stils [...] das Volumen des Schreibens zu setzen. [...] Der Stil, als ›Form‹ gedacht, hat eine ›Konsistenz‹; das Schreiben kennt – um einen Ausdruck Lacans zu benutzen – nur ein ›Insistieren‹. Und das tun unsere drei Klassifikatoren [Sade, Fourier u. Loyola]: wie man ihren Stil auch beurteilt, gut, schlecht oder neutral, ist gleichgültig. Sie insistieren, und bei diesem Betonen und Drängen machen sie nirgends halt. In dem Maße, wie der Stil im Schreiben aufgeht, wird das System zur Systematik, der Roman zum Romanesken, das Gebet zum Phantasmatischen: Sade ist kein Erotiker, Fourier kein Utopist und Loyola kein Heiliger mehr: von jedem bleibt nur noch ein Szenograph übrig, einer, der sich in den Streben, die er aufbaut und bis ins Unendliche fortführt, verliert.¹²⁰

Das Schreiben, sich bildend oder besser: erwachsend¹²¹ aus den Regeln des jeweiligen Systems, dynamisiert in seinem – vielleicht lässt sich sagen: proliferierenden – Vollzug ebendiese Systemkonstituenten. Damit ist eine Schreibebewegung der Entgrenzung oder auch der endlosen Fortsetzung bezeichnet (»celui qui se disperse à travers les portants qu'il plante et échelonne à l'infini«¹²²), die nicht auf konsistente bzw. referentielle Aussagen hinausläuft. Vielmehr attestiert Barthes diesem Schreiben eine jenseits davon angesiedelte Beharrungskraft.

Was Barthes hier zum dramatischen Modus des Exerzitiums ausführt, beschränkt sich aber nicht auf das Verhältnis des Autors Ignatius zu seinem Text bzw. auf die Art und Weise, wie Ignatius hier neben Sade und Fourier

119 Barthes greift hier einen Punkt auf, den schon Georges Bataille mit Blick auf die *Exerzitien* geltend macht. Bataille sieht bei Ignatius eine »Abscheu vor dem Diskurs« am Werk, die sich in einem Verfahren des Dramatisierens Ausdruck verschaffe. Georges Bataille: Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953 (Atheologische Summe), in: ders.: Das theoretische Werk in Einzelbänden, hg. von Gerd Bergfleth, München 1999, S. 27. Vgl. die explizite Bezugnahme auf Bataille: Barthes (Anm. 107), S. 50. Vgl. zu »dramatic script[s]« als maßgebliche Verfahren in mittelalterlichen Gebets- und Meditationstechniken, die ein »theater of experience« ins Werk setzen, Largier: Praying (Anm. 37), S. 84, S. 81.

120 Barthes (Anm. 107), S. 10.

121 Barthes' Formulierung lautet: »les portants qu'il plante« [Herv. JCH/CR]. Barthes (Anm. 109), S. 10.

122 Barthes (Anm. 109), S. 10.

als »Logothet«,¹²³ d.h. als Sprachbegründer vorgeht. Dies hängt damit zusammen, dass sich die exerzitiale Kommunikationsstruktur für Barthes – gut strukturalistisch gedacht – weitaus komplexer ausnimmt. Der »multiple Text«¹²⁴ der *Exerzitien* ist geschichtet durch ein vierfaches Raster der Anrede: Ignatius – geistlicher Vater, geistlicher Vater – Exerzitant, Exerzitant – Gott, Gott – Exerzitant. Diesem Sprachgefüge eigne nun die spezifische Dynamik, in deren Verlauf »jeder empfängt und weitergibt«,¹²⁵ sich in der »Doppelrolle [von] Absender [...] [und] Empfänger«¹²⁶ befindet. Und genau das hat Konsequenzen für die aus Barthes' Sicht in den *Exerzitien* prozessierte Subjektivierungsstruktur, die keinen dem System gänzlich unterworfenen, rein passiven Exerzitanten in Position bringt. Zwar entstehe ebendiese Position des Exerzitanten als eines »Sprachbildners, [...] eines Logotechnikers [*un constructeur de langage, [...] un logo-technicien*]«¹²⁷ aus der Form der *Exerzitien*, aber es ist doch wert hervorzuheben, dass Barthes in seiner Lektüre dem Exerzitanten eine Konstruktionsleistung zubilligt – eine solche indes, die als »enorme und doch ungewisse Arbeit [*travail énorme et cependant incertain*]«¹²⁸ bezeichnet wird und damit kaum als eine Art von heiterer und freier Kreativitätsentfaltung aufzufassen ist. Die in der Konzept- und Praxisgeschichte herausgearbeitete Agonalität des christlichen Exerzitiums, der Umstand, dass sich dessen Praxis mühevoll, hart, ja als ein Kampf ausnimmt, findet hier ihren Nachhall.

Die Härte jener Logotechnik schlägt auch darin zu Buche, dass sie vom Exerzitanten in einem »Drama der Anrede«¹²⁹ erkämpft werden muss. Dieses Drama liegt in einer Kommunikationsstruktur begründet, die eine doppelte Ungewissheit generiert: So kann, folgt man Barthes, der Exerzitant zu keinem Zeitpunkt sicher sein, was ihn erwartet, und noch weniger, ob seine Mühen erfolgreich sein werden bzw. zu einem Schlusspunkt geführt werden können:

Die erste [Ungewißheit] entsteht daraus, daß, da die Exerzitien an den geistlichen Vater und nicht an den Klausner adressiert sind, dieser nichts im voraus von der Folge der Erfahrungen, die ihm nach und nach an-

123 Barthes (Anm. 107), S. 7.

124 Barthes (Anm. 107), S. 51.

125 Barthes (Anm. 107), S. 53.

126 Barthes (Anm. 107), S. 53.

127 Barthes (Anm. 107), S. 54; Barthes (Anm. 109), S. 48.

128 Barthes (Anm. 107), S. 54; Barthes (Anm. 109), S. 48.

129 Barthes (Anm. 107), S. 54.

empfohlen werden, wissen kann (darf). Er ist in der Situation von einem, der eine Erzählung liest und der die Spannung erlebt, die ihn unmittelbar betrifft, da er ja zugleich Akteur der Geschichte ist, zu deren Verständnis man ihm nach und nach die Elemente gibt. Die andere Ungewißheit [...] entsteht so: Wird die Gottheit die Sprache des Exerzitanten empfangen und wird sie ihm ihrerseits eine Sprache geben, die er entziffern kann? Wegen dieser zwei (im eigentlichen Sinne strukturellen) Ungewißheiten [...] ist der multiple Text der *Exerzitien* dramatisch.¹³⁰

Das ›Drama‹ des Ignatianischen Exerzitiums besteht Barthes zufolge also erstens darin, dass hier jemand einen ihm/ihr unbekanntem Erzähltext liest, dessen Protagonist er/sie selbst ist. Zweitens kreiert es eine dramatische Spannung, dass sich der Exerzitant die Form seiner Anrede erarbeiten muss: »er muß die Sprache erfinden, in der er sich an die Gottheit wenden soll und in der er seine mögliche Antwort vorbereitet.«¹³¹ Der Exerzitant wird hier figuriert als ihrem/seinem eigenen Seelendrama angespannt folgender Lesende*r einerseits und als ein Schreibende*r andererseits, der/die unter Anleitung des geistlichen Vaters am Bau einer Sprache arbeitet, sich abmüht, eine Sprache zu erfinden, die ihn/sie mit Gott in Kontakt bringen könnte. Hinzu kommt, dass sich hier gewissermaßen ein Drama ohne Ende abspielt, kann doch der Exerzitant strukturell bedingt nicht damit rechnen, dass er erhört wird im Sinne von: dass er sich bei Gott Gehör verschaffen könne oder dass dieser ihm gar verständlich Antwort gebe: »Er [der Exerzitant] erlebt die Unvollkommenheit der Sprachkette [*l'incomplétude de la chaîne parlée*], die Öffnung des Syntagma, er ist getrennt von der Perfektion der Sprache, die ihr assertorischer Abschluß wäre [*il est séparé de la perfection du langage, qui est sa clôture assertive*].«¹³² Dem von Barthes so bestimmten multiplen Text der Exerzitien eignet somit eine Struktur der »Verzögerung [*retard*]«¹³³ – einer Verzögerung, die als endlose Fortsetzung zu Buche schlägt und damit die Mühe der iterativen Textproduktion sowie -rezeption auf Dauer stellt.¹³⁴

130 Barthes (Anm. 107), S. 54.

131 Barthes (Anm. 107), S. 54.

132 Barthes (Anm. 107), S. 54; Barthes (Anm. 109), S. 47f.

133 Barthes (Anm. 107), S. 88; Barthes (Anm. 109), S. 78.

134 Interessanterweise spricht Barthes von Askese, wenn er den Zeitpunkt des agonalen Exerzitiums beschreibt, an dem der Exerzitant feststellt, dass die Bemühung, Gottes Wort im Dialog zu vernehmen, bzw. als Zeichen zu lesen, einzig in einer »ehrfürchtigen Hinnahme von Gottes Schweigen« stillgestellt zu werden vermag. Barthes (Anm. 107), S. 88. Ebendiese »l'acceptation révérentielle« beschreibt Barthes als eine Art von asketischer Ruhe oder auch Balance, handele es sich dabei doch um

Es scheint nicht zu viel gesagt, an diesem Punkt auf die Überschneidungspunkte der *Loyola-Studie* (1971) mit den Konzeptualisierungen von Text und Schreiben/Schreiber hinzuweisen, die Barthes in den berühmten und im selben Zeitraum entstandenen poststrukturalistischen Programmtexten *Der Tod des Autors* (1968) und *Vom Werk zum Text* (1971) entwickelt. Nicht nur die Charakterisierung der *Exerzitien* als eines multiplen Textes, sondern auch die damit zusammenhängende Überblendung von Leser*in und Schreiber*in bzw. Rezeption und Produktion im Figuren- und Kommunikationsschema lassen sich so verstehen. Wird den *Exerzitien* des Ignatius damit eine Machart attestiert, die sie zum postmodernen Text qualifiziert? Man kann wohl nicht behaupten, dass Barthes hier eine regelrechte strukturelle Analogie von Ignatius' *Exerzitien* und der Literatur, wie er sie in seinen eigenen konzeptuellen Entwürfen des modernen ›Schreibers‹ und seines ›Textes‹ bestimmt, festhält. Eine vorsichtiger Lesart besteht darin, dass Barthes in der Form von Ignatius' *Geistlichen Übungen* eine ästhetische Qualität und Produktivität wohl weniger identifiziert als aufließt: Der Texttheoretiker Barthes sieht bei Ignatius eben keine rigide Beschneidung der Sprache am Werk, sondern weist auf die in der Iteration und im Dramatisieren erreichte Fortsetzungslogik und Entgrenzungsbewegung hin. Genau darin liegt, folgt man Barthes, die ästhetische Produktivität und Ausdruckskraft des exerzitialen Textes.

In den einzelnen Abschnitten der *Loyola-Studie* präpariert Barthes weitere Strukturmerkmale heraus, die in ähnlicher Weise wie die Iteration und das Dramatisieren die ästhetische Form des Exerzitiums konstituieren. Ein wichtiger und in der Ignatius-Forschung diskutierter Aspekt ist die im Exerzitium stimulierte und zu trainierende Imaginationstätigkeit, die in den *Geistlichen Übungen* indes »keineswegs [als] [...] eine ungebundene, freie oder vornehmlich kreative«¹³⁵ Seelenaktivität entworfen wird. Gleichwohl lässt sich argumentieren, dass im Zuge dieses inneren Theaters, das aus der bildlichen Vorstellung und subjektiven Durchdringung (*imitatio*) der Passionsgeschichte entsteht, eine Schulung der *imaginatio* stattfindet, wie groß oder

»die letzte und schwierige Frucht der Askese [*fruit final et difficile de l'ascèse*] [...], die Zustimmung, die nicht dem Zeichen, sondern der Verzögerung des Zeichens gilt. Das Hören kehrt sich in seine eigene Antwort um, und die Frage, die erst aufschiebend war, wird zur Bestätigung; Frage und Antwort treten in ein tautologisches Gleichgewicht [*équilibre*]: das göttliche Zeichen offenbart sich, als in seinem Hören enthalten.« Barthes (Anm. 107), S. 88; Barthes (Anm. 109), S. 78.

135 Weber (Anm. 87), S. 500. Vgl. dazu die Abschnitte »Die Imagination«, »Das Phantasma« und »Orthodoxie des Bildes«. Barthes (Anm. 107), S. 59–63, S. 73–76, S. 76–80.

klein man die Steuerungs- und Gestaltungsmöglichkeiten des Exerzitanten auch einschätzen mag.¹³⁶

Des Weiteren liegt im bereits angesprochenen Prinzip der Wiederholung ein ästhetisches Potential. Für Barthes zählt die in den drei Formen von *ruminatio*, *summatio* und *variatio*¹³⁷ auftretende Wiederholung mit der Erzählung zu den »zwei große[n] Formen der Zusammensetzung«. ¹³⁸ Die ästhetische Kraft der Wiederholungsformen fasst Barthes in ein doch eindrückliches Bild, das abermals die Mühseligkeit der Textproduktion durch den Exerzitanten zum Ausdruck bringt: »Die Wiederholung des Ignatius ist nicht mechanisch, sie dient als Abschluß oder genauer: als Hindernis [*chicane*]. Die wiederholten Fragmente sind wie die Wände – oder die Fugen – eines Mauervorsprungs.«¹³⁹ Kaum auf Eindeutigkeit zielend attestiert Barthes der Wiederholung hier ein Störungspotential: Die Textproduktion und -rezeption wird eben nicht als ein bloß mechanischer Vorgang verstanden, sondern als die Zusammensetzung des Textes auch immer wieder störendes und – mit Blick auf das Bedeutungsspektrum des französischen *chicane* – ›bestreitendes‹ Verfüungsverfahren. Die zweite Form der Zusammensetzung sind die »von Ignatius aus der Christuserzählung herausgeschnittenen ›Mysterien‹«;¹⁴⁰ sie bilden die Grundlage einer meditativen *narratio*. Ihre ästhetische Besonderheit darf man zunächst darin sehen, dass Barthes sie nicht als einfache Nacherzählung versteht, sondern ihre Veränderbarkeit im Vollzug der Textmeditation betont. Vor allem aber geht Barthes von einer pathetischen Qualität aus, die »einer jeden narrativen Struktur« eigen sei: »die Spannung der Gefühle«. ¹⁴¹ Erzähle der Exer-

136 Weber spricht von einer »kontinuierliche[n] Spannung zwischen Selbstdisziplinierung und Selbstermächtigung, welche die Imagination gerade in der Oszillation zwischen diesen Gegensätzen hervorbringt« (Anm. 87), S. 500f. Sluhovsky attestiert den *Exerzitien* »a radical potential to enhance individual self-cultivation through introspection«. Moshe Sluhovsky: *Loyola's Spiritual Exercises and the Modern Self*, in: *A Companion to Ignatius of Loyola. Life, Writings, Spirituality, Influence*, hg. von Robert Aleksander Maryks, Leiden und Boston 2014, S. 216–231, hier S. 231. Vgl. auch weiterführend zur ästhetischen Kontur der *Exerzitien* Wehr (Anm. 87) S. 76–112.

137 Vgl. Barthes' Wortwahl im Französischen: »la *rumination*«, »la *summatio*« und »la *répétition variée*«. Barthes (Anm. 109), S. 63.

138 Barthes (Anm. 107), S. 71.

139 Barthes (Anm. 107), S. 72; Barthes (Anm. 109), S. 64.

140 Barthes (Anm. 107), S. 72.

141 Barthes (Anm. 107), S. 72. Vgl. zur ›affektiven Erregung‹, die durch die poetische Artikulation des Meditationstextes generiert wird Largier: *Gloria passionis* (Anm. 37), S. 251.

zitant die Christusgeschichte, so ist zweifellos deren Inhalt mehr als bekannt, aber es sei »immer noch möglich, ihren Widerhall zu dramatisieren und die Form der Spannung als solche zu reproduzieren«. ¹⁴² Auf dem Gebiet der *narratio* findet sich die bereits für das Kommunikationsgefüge des multiplen Texts der *Exerzitien* von Barthes festgehaltene Dramatik wieder: Die Meditationstexte gewinnen die theatralische Funktionalität von »Szenen«, die der Exerzitant wie ein Psychodrama erleben soll«. ¹⁴³

Man könnte die zwölf Abschnitte, in denen Barthes Strukturmerkmale der *Geistliche Übungen* auflistet, weiter sichten und würde immer wieder Passagen aufweisen können, in denen deutlich wird, dass hier jemand doch mit einiger Vehemenz gegen die schon auf der ersten Seite polemisch heranzitierte Auffassung argumentiert, Ignatius' Text sei »literarisch arm«. ¹⁴⁴ Zentral erscheint uns, dass Barthes mit seinen Darlegungen zur ästhetischen Machart der *Exerzitien* auch deren rhetorische Gestaltung und Persuasionsleistungen meint und exponiert, aber eben *nicht nur*. Zwar werden etwa Ignatius' Instruktionen zur Adressierung Gottes im Gebet als eine ausgefeilte ›Technik‹ (»il s'agit d'élaborer techniquement une interlocution« ¹⁴⁵) ausgewiesen und mit dem Regelwerk der antiken Rhetorik verglichen. ¹⁴⁶ Aber noch darüber hinaus wird die in den *Exerzitien* stattfindende Suche danach, wie Gott angesprochen werden kann, als eine »Kunst‹ [›art‹]« ¹⁴⁷ bezeichnet. Damit ist mehr gemeint als eine kunstvolle Umsetzung rhetorischer Techniken und weniger als die in ein ›Werk‹ gegossene Kunst des ›Autors‹ – Konzepte, die Barthes bekanntermaßen emphatisch kritisiert. ¹⁴⁸ Stattdessen kann die Beschreibung von Ignatius' Projekt, »die religiöse Meditation einer methodischen Arbeit zu entwerfen« ¹⁴⁹ – was nichts anderes bedeutet als »eine neue Sprache, die zwischen der Gottheit und dem Exerzitanten zirkulieren kann, [...] auszuarbeiten« ¹⁵⁰ –, so verstanden werden,

142 Barthes (Anm. 107), S. 72.

143 Barthes (Anm. 107), S. 72.

144 Barthes (Anm. 107), S. 49.

145 Barthes (Anm. 109), S. 48.

146 Vgl. Barthes (Anm. 107), S. 55 sowie das mit »Topik« überschriebene Kapitel, in dem dargelegt wird, wie die Form der Anrufung Gottes in den *Exerzitien* in einem an die rhetorische *inventio* erinnernden Verfahren eruiert werde, das einen »Fächer [...] von Möglichkeiten« der Artikulation bereitstelle. Barthes (Anm. 107), S. 69.

147 Barthes (Anm. 107), S. 55.

148 Roland Barthes: Vom Werk zum Text, in: ders.: Das Rauschen der Sprache, Frankfurt a.M. 32012 [1971], S. 64–72.

149 Barthes (Anm. 107), S. 54.

150 Barthes (Anm. 107), S. 55.

dass Barthes hier etwa diejenige Konfiguration im Sinn hat, die im Konzept der Schreibszene verschiedentlich theoretisiert wurde:¹⁵¹ So »läßt der von Ignatius eingerichtete methodische Apparat, der Tage, Stundenabläufe, Stellungen, Anordnungen reguliert, in seiner äußersten Minuziosität an die Protokolle des Schriftstellers [*protocoles de l'écrivain*] denken (die im allgemeinen leider kaum bekannt sind)«. ¹⁵² Die »materiellen Bedingungen des Schreibens (Ort, Stundenplan, Notizblätter, Papiere, usw.) [...], [welche] die ›Arbeit‹ des Schriftstellers« sichtbar machen, sind die Aspekte, die für Barthes die ›Schreib-Kunst‹ der *Exerziten* konstituieren.¹⁵³ Dass Barthes Ignatius' Schreibpraxis, d.h. das agonale Ringen um eine adäquate Form der Ansprache Gottes,¹⁵⁴ auch als »das Theater des Ignatius«¹⁵⁵ bezeichnet, ist schließlich eine Formulierung, die überdeutlich macht, dass Barthes die »possibility of a reflection on [Ignatius'] [...] scene« in seinem eigenen Text ergreift: Der Texttheoretiker entfaltet die *Geistlichen Übungen* als besondere »scene of writing«. ¹⁵⁶ Die meisten der Beiträge im vorliegenden Band argumentieren, wenn nicht explizit im Bezug auf das Konzept der Schreibszene, so doch in erklärtem Interesse an einer im literarischen Text performierten und/oder reflexiv ausgestellten Praxis des Schreibens.

Es gibt einen Passus im Vorwort zu *Sade Fourier Loyola*, der sich ebenfalls vor dem Theoriehorizont der Schreibszene verstehen lässt, der aber ungleich deutlicher als die Analyse eines »Theater[s] des Ignatius« hervortreten lässt, wie Barthes die Verbindung von Kunst, oder besser: von Text und Leben hier auch als eine dezidiert ethische denkt. Die Rede ist dabei –

151 Vgl. einschlägig mit einer Skizze des Theorieinsatzes auch bei weiteren Autor*innen Rüdiger Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript*, in: *MLN* 136, 5, 2021, S. 1114–1133; Campe (Anm. 32); Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben, in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 269–282. Der Band enthält auch Barthes' für das Konzept der Schreibszene wichtigen Essay *Roland Barthes: Schreiben, ein intransitives Verb?*, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 240–250.

152 Barthes (Anm. 107), S. 55; Barthes (Anm. 109), S. 49.

153 Barthes (Anm. 107), S. 56. Barthes mag hier mit den Schreibmaterialien nur eines der drei von Campe angeführten Bestimmungsmerkmale einer Schreibszene nennen, die Schreibinstrumente und -technologien. Die Trias von »technology, gesture, and meaning« findet sich allerdings fraglos in Barthes' Skizzierung der Ignatianischen Schreibpraxis. Campe: *Writing Scenes* (Anm. 151), S. 1123.

154 Zur Bedeutung der Prozessualität der Formgewinnung im Konzept der Schreibszene vgl. Campe: *Writing Scenes* (Anm. 151), S. 1130.

155 Barthes (Anm. 107), S. 73.

156 Campe: *Writing Scenes* (Anm. 151), S. 1118.

nicht ganz überraschend – von der »Wollust am Text«,¹⁵⁷ die aber eben keine bloße Freude am kunstvollen Ausdruck meine:

Zuweilen jedoch erfüllt sich die Lust am Text auf tiefere Weise (und erst dann kann man sagen, daß wir es mit Text zu tun haben): wenn der ›literarische‹ Text (das Buch) in unser Leben eingeht, wenn eine andere Schreibweise (das Schreiben des Anderen) Fragmente unseres eigenen täglichen Daseins zu schreiben vermag, kurz, wenn sich ein Zusammenleben [*une co-existence*] herstellt. Indiz für diese Lust am Text ist, daß wir mit Sade oder Fourier leben könnten. Mit einem Autor leben muß nicht unbedingt heißen, das Programm, das er in seinen Büchern vorgezeichnet hat, ausführen [...]. Es geht also nicht darum, [...] mit Sade sadistisch oder orgiastisch, mit Fourier Mitglied des Phalanstère und mit Loyola ein Betender zu werden; vielmehr sollen in unser tägliches Leben aus dem bewunderten [...] Text Fragmente des Intelligiblen (›Aussprüche‹) eingehen; der Text soll nachgesprochen, nicht nachvollzogen werden [*il s'agit de parler ce texte, non de l'agir*]. Dabei behält er die Distanz eines Zitats, die durchschlagende Kraft einer Wortprägung, einer Sprachwahrheit. Unser tägliches Leben wird dabei selbst zum Theater, unser soziales Habitat zum Bühnenbild.¹⁵⁸

Skizziert wird hier ein Rezeptionsmodus, der den Text Eingang in das Leben halten lässt, der den Text eine Stimme im alltäglichen Leben weniger führen lässt als ihn sprechen macht – oder auch: ihm im ›Theater des Lebens‹ eine Rolle zubilligt. Barthes bringt die so umkreiste ›Liaison‹ von Rezipient*innen und Autor (und Text) auf den Begriff einer »freundschaftliche[n] Wiederkehr des Autors«,¹⁵⁹ ohne aber diese, vielleicht darf man sagen: anthropomorphisierende ›Erweckungsszene‹ allzu weit zu treiben, ist doch »[d]er aus seinem Text heraus- und in unser Leben eintretende Autor [...] keine Einheit«. ¹⁶⁰ Dass der Autor für Barthes nicht Herr seines Textes ist, ist literaturwissenschaftlicher Gemeinplatz. Es ist allerdings vielleicht aufschlussreich, dass das Vorwort anknüpfend an diese Argumentation mit einer Reflexion darüber abschließt, wie man die »gesellschaftliche[]

157 Barthes (Anm. 107), S. 11.

158 Barthes (Anm. 107), S. 11 f.; Barthes (Anm. 109), S. 11 f.

159 Barthes (Anm. 107), S. 12.

160 Barthes (Anm. 107), S. 12. Vgl. zur Zentrierung des Autors auch in dessen Kritik bei Barthes Campe (Anm. 32), S. 31, FN 44.

Verantwortung des Textes [*la responsabilité sociale du texte*]¹⁶¹ denken könne. Barthes entfaltet hier den Gedanken einer antiinstitutionellen Energie des Textes:

Der Eingriff eines Textes in die Gesellschaft [...] mißt sich weder an seiner Publikumswirkung noch an der Treue der sozio-ökonomischen Widerspiegelung, die sich in ihm abzeichnet oder die er für einige wißbegierige Soziologen hat, sondern an der Gewalt [*violence*], mit der er die Gesetze, die eine Gesellschaft, eine Ideologie, eine Philosophie sich geben, [...] *überschreitet*. Diese Überschreitung heißt: Schreiben.¹⁶²

Dass die hier diskutierten literarischen Texte diesem doch emphatischen ethischen Anspruch Genüge tun, *mit Gewalt* gesellschaftliche, ideologische oder philosophische Gesetze zu überschreiten, wäre zu viel gesagt. Dass aber eine exerzitiale Literatur der Moderne den Kampf mit Institutionen und Ideologemen auch dezidiert nicht vermeidet, davon zeugen die im Band versammelten Lektüren ganz sicher.

Wir möchten uns zuallererst bedanken bei der Fritz Thyssen Stiftung, die unsere Tagung und den Druck des Bandes großzügig finanziell gefördert hat. Die Tagung fand im Sommer 2023 im Warburg-Haus in Hamburg statt, den Verantwortlichen des Hauses, Benjamin Fellmann und Eva Landmann, möchten wir Dank sagen für die organisatorische Unterstützung. Vor Ort unterstützt haben uns ebenfalls Julia Klar, Juliane Nehring, Caroline Stobbe und Bend Strebel, denen wir danken. Die Veranstaltung war Teil des Schwerpunktthemas *Dynamiken der Form* am Warburg-Haus, dessen Programm Cornelia Zumbusch verantwortete. Wir haben ihr nicht nur für diesen Rahmen zu danken, sondern ausdrücklich und sehr herzlich für ihre so wesentliche Unterstützung auf vielen verschiedenen Ebenen; nicht zuletzt bei der Publikation dieses Bandes. Bei der Einrichtung des Bandes haben uns Johanna Braun, Sophie Grimm und Annalena Harter unterstützt, denen wir herzlich danken. Unseren Tagungsteilnehmer*innen und in diesem Band versammelten Autor*innen gilt unser nachdrücklichster Dank.

161 Barthes (Anm. 107), S. 14; Barthes (Anm. 109), S. 13.

162 Barthes (Anm. 107), S. 15; Barthes (Anm. 109), S. 14.

Literatur

- Agamben, Giorgio: Höchste Armut. Ordensregel und Lebensform. Übers. von Andreas Hiepko, Frankfurt a.M. 2012.
- Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006.
- Aurelius Prudentius Clemens: Psychomachia. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, hg. von Magnus Frisch, Berlin und Boston 2020.
- Balthasar, Hans Urs von: Texte zum ignatianischen Exerzitienbuch. Auswahl und Einleitung von Jacques Servais SJ, Einsiedeln 1993.
- Bannasch, Bettina und Günter Butzer (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, Berlin und New York 2007.
- Barthes, Roland: Sade Fourier Loyola, übers. von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 2015 [1986].
- Sade Fourier Loyola, Paris 1971.
 - Vom Werk zum Text, in: ders.: Das Rauschen der Sprache, Frankfurt a.M. 2012 [1971], S. 64–72.
 - Schreiben, ein intransitives Verb?, in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012 [1966], S. 240–250.
- Bataille, Georges: Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953 (Atheologische Summe), in: ders.: Das theoretische Werk in Einzelbänden, hg. von Gerd Bergfleth, München 1999.
- Bergman, Jan, Ludwig Markert, Johann Maier u. a.: Askese, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Horst Balz, James K. Cameron, Stuart G. Hall u. a., Berlin und New York 1977–2004, Bd. 4, S. 195–259.
- Bernardini, Paola Angeli: Il soldato e l'atleta. Guerra e sport nella Grecia antica, Bologna 2016.
- Bill-Mrziglod, Michaela: Die militia Christi. Zu einem Topos des asketischen Kampfes in frühneuzeitlichen Erbauungswerken, in: Asketische Selbstbeschränkungen und Entgrenzungsstrategien. Religion – Politik – Geschlecht, hg. von ders., Berlin und Münster 2021, S. 93–120.
- Butzer, Günter: Übung und Wissen in der religiösen Lyrik der frühen Neuzeit, in: Religiöses Wissen in der Lyrik der Frühen Neuzeit, hg. von Peter-André Alt und Volkhard Wels, Wiesbaden 2015, S. 61–77.
- Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur, Paderborn und München 2008.
- Campe, Rüdiger: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: Stil und Rhetorik. Ein prekäres Paar und seine Geschichten, hg. von Eva Geulen und Melanie Möller, Berlin 2022, S. 17–31.
- Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript, in: MLN 136, 5, 2021, S. 1114–1133.
 - Die Schreibszenen, Schreiben, in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 269–282.
- Carruthers, Mary: The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400–1200, Cambridge 1998.
- The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge und New York 2008 [1990].
- Dubbels, Elke: Nach der Rhetorik. »Übung« in der Ästhetik und Dichtungstheorie des

18. Jahrhunderts (A.G. Baumgarten und K.Ph. Moritz), in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 4, 2023, S. 503–528.
- Dünne, Jörg: *Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne*, Tübingen 2003.
- Engelmeier, Hanna: *Trost. Vier Übungen*, Berlin 2021.
- Epiktet: *Anleitung zum glücklichen Leben. Encheiridion. Griechisch-deutsch*, hg. von Rainer Nickel, Düsseldorf 2006.
- Erler, Michael: *Übung I*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 1971–2007, Bd. 11, Sp. 78–80.
- Foucault, Michel: *Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit* 4, hg. von Frédéric Gros, Berlin 2019.
- *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82)*, Frankfurt a.M. 2009.
- *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2007.
- *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, hg. von Daniel Delfert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, Bd. 4, S. 875–902.
- *Über sich selbst schreiben*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, hg. von Daniel Delfert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, Bd. 4, S. 503–521.
- Georges, Karl Ernst: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel*, Hannover ⁸1913, Bd. 1.
- Gnilka, Christian: *Falsae pietatis imago. Quellenstudien zu einer Szenenfolge der Psychomachie des Prudentius*, in: ders.: *Philologische Streifzüge durch die römische Dichtung*, Basel 2007, S. 353–380.
- *Chrēsis. Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur*, hg. von dems., Basel 1984–2023, 11 Bde.
- Hadot, Pierre: *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*, aus dem Frz. von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin 1991.
- *Exercices spirituels*, in: ders.: *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 1987, S. 11–58.
- Hauser, Richard: *Askese I*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 1971–2007, Bd. 1, S. 539–541.
- Herzgsell, Johannes SJ: *Meditative Exerzitien am Beginn der Neuzeit. Cartesische Philosophie und ignatianische Spiritualität im Vergleich*, in: *Philosophie und Mystik – Theorie oder Lebensform?*, hg. von Johannes Schaber und Martin Thurner, Freiburg und München 2019, S. 81–102.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek b.H. 1987.
- Imorde, Joseph: *Die inszenierte Eucharistie*, in: *Medien der Auferstehung*, hg. von Helga Finter, Frankfurt a.M. 2012, S. 57–66.
- Ignatius von Loyola: *Die Exerzitien. Übers. von Hans Urs von Balthasar*, Einsiedeln und Freiburg ¹⁵2016.
- *Bericht des Pilgers*, in: ders.: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu. Deutsche Werk- ausgabe*, übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998, Bd. 2, S. 13–84.
- Ignacio de Loyola: *Autobiografía*, in: ders.: *Obras. Edición Manual*, hg. von Ignacio

- Iparraguirre S. I., Candido de Dalmases S. I. und Manuel Ruiz Jurado S. I., Madrid 1997, S. 95–177.
- Ejercicios, in: ders.: Obras. Edicion Manual, hg. von Ignacio Iparraguirre S. I., Candido de Dalmases S. I. und Manuel Ruiz Jurado S. I., Madrid 1997, S. 221–305.
- Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Heiligenlegenden, hg. von Jacques Laager, Zürich 1982.
- Kiening, Christian: Präsenz – Memoria – Performativität. Überlegungen im Blick auf das Innsbrucker Fronleichnamsspiel, in: Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel, hg. von Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte, Berlin und New York 2007, S. 139–168.
- Kinzel, Ulrich: Ethische Projekte. Literatur und Selbstgestaltung im Kontext des Regierungsdenkens. Humboldt, Goethe, Stifter, Raabe, Frankfurt a. M. 2000.
- Kirakosian, Racha: Daz inner ouge der sêle. Vision und Erkenntnis bei Meister Eckhart, in: Wahrnehmungskräfte – Kräfte wahrnehmen. Dynamiken der Sinne in Wissenschaft, Kunst und Literatur, hg. von Frank Fehrenbach, Laura Isengard, Gerd M. Micheluzzi und Cornelia Zumbusch, Berlin und Boston 2024, S. 349–372.
- [Knauer, Peter]: Der Bericht des Pilgers. Einführung, in: Ignatius von Loyola: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu. Deutsche Werkausgabe, übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998, Bd. 2, S. 1–6.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei und Tanja Nusser (Hg.): Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung, Bielefeld 2005.
- Leere und Fülle. Kulturwissenschaftliche Überlegungen zu Dynamiken der Askese, in: Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung, hg. von dens., Bielefeld 2005, S. 7–13.
- Lucius Annaeus Seneca: Epistulae morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius. Lateinisch-deutsch, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf 2007, 2 Bde.
- Largier, Niklaus: Figures of Possibility. Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses, Stanford, CA 2022.
- Die Figur des Realen. Zur Konvergenz von Realität und Möglichkeit, in: Die Wirklichkeit des Realismus, hg. von Veronika Thanner, Joseph Vogl und Dorothea Walzer, Paderborn 2018, S. 41–56.
- Gloria passionis. Zur Affektkultur der christlichen Mystik des Mittelalters, in: Handbuch Literatur & Emotionen, hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, Berlin und Boston 2016, S. 244–260.
- Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der figura, in: Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, hg. von Christian Kiening und Katharina Mertens Fleury, Würzburg 2013, S. 51–70.
- Allegorie und Figuration. Figuraler Realismus bei Heinrich Seuse und Erich Auerbach, in: Paragrana 21, 2012, S. 36–46.
- Praying by numbers. An Essay on Medieval Aesthetics, in: Representations 104, 1, 2008, S. 73–91.
- Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese, München 2007.
- Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung, in: Poetica 37, 3–4, 2005, S. 393–412.
- Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle

- Ages, hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin und New York 2003, S. 3–15.
- Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung, München 2001.
- Macho, Thomas: Askese als kreative Strategie, in: Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion, hg. von Barbara Gronau und Alice Lagaay, Bielefeld 2010, S. 115–127.
- Marno, David: *Death Be Not Proud. The Art of Holy Attention*, Chicago 2016.
- Mark Aurel: Selbstbetrachtungen. Griechisch-deutsch, hg. von Rainer Nickel, Mannheim und Düsseldorf 2010.
- Martz, Louis L.: *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven 1954.
- Meier, Albert, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hg.): *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, 3 Bde., Berlin und Boston 2011–2014.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008.
- Menke, Christoph: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299.
- Michaels, Axel: *Die Kunst des einfachen Lebens. Eine Kulturgeschichte der Askese*, München 2004.
- Moser, Christian: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen 2006.
- Müller, Ernst: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des Deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
- Nolte, Ulrich: *Philosophische Exerzitien bei Descartes. Aufklärung zwischen Privatmysterium und Gesellschaftsentwurf*, Würzburg 1995.
- Pfitzner, Victor C.: *Paul and the Agon Motif. Traditional Athletic Imagery in the Pauline Literature*, Leiden 1967.
- Pichler, Wolfram: *Wassily Kandinsky (1866–1944)*, in: *Linienwissen und Liniendenken*, hg. von Sabine Mainberger und Esther Ramharter, Berlin und Boston 2017, S. 404–407.
- Rabbow, Paul: *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, München 1954.
- Raschzok, Klaus: *Theater und Liturgie zwischen äußerer Differenzierung und innerer Annäherung. Ein liturgiehistorischer Durchblick aus protestantischer Perspektive*, in: *Heilige Spiele. Formen und Gestalten des spielerischen Umgangs mit dem Sakralen*, hg. von Jürgen Bärtsch, Christel Köhle-Hezinger und Klaus Raschzok, Regensburg 2022, S. 125–165.
- Rhodes, Elizabeth: *Ignatius, Women, and the *Leyenda de los santos**, in: *A Companion to Ignatius of Loyola. Life, Writings, Spirituality, Influence*, hg. von Robert Aleksander Maryks, Leiden 2014, S. 7–23.
- Rocks, Carolin: *Ästhetisches *ethos*. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66, 1, 2021, S. 69–95.
- Rocks, Carolin und Dennis Borghardt: *Umkämpfte Hausordnung. Zur Korrespondenz von Seele und Sinnen in Jacob Baldes *Urania Victrix**, in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 42, 2020, S. 205–224.

- Schaller-Fornoff, Branka und Roger Fornoff (Hg.): Hedonistische Askese. Neuverhandlungen von Sinn und Konsum im 21. Jahrhundert, Hannover 2023.
- Schlatter, Gerhard: Askese, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hg. von Hubert Cancik, Burkhard Gladigow und Matthias Laubscher, Stuttgart, Berlin und Köln 1988–2001, Bd. 2, S. 60–82.
- Sloterdijk, Peter: Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt a.M. 2011.
- Sluhovskiy, Moshe: Loyola's *Spiritual Exercises* and the Modern Self, in: A Companion to Ignatius of Loyola. Life, Writings, Spirituality, Influence, hg. von Robert Aleksander Maryks, Leiden und Boston 2014, S. 216–231.
- Sorgo, Gabriele (Hg.): Askese und Konsum, Wien 2002.
- Thums, Barbara: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche, München 2008.
- Timm, Julia: Exercitatio Austriaca. Die politische und poetische Bedeutung der Übung in Thomas Bernhards Dramen und Romanen, Baden-Baden 2021.
- Trop, Gabriel: Poetry as a Way of Life. Aesthetics and Ascesis in the German Eighteenth Century, Evanston, IL 2015.
- Weber, Julia: Das Unsichtbare sichtbar machen. Visualisierungsstrategien in Ignatius von Loyolas *Exerzitien*, in: MLN 137, 3, 2022, S. 483–503.
- Wehr, Christian: Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo, München 2009.
- Wild, Christopher J.: Descartes' Meditative Turn. Cartesian Thought as Spiritual Practice, Stanford, CA 2024.
- Wulf, Christoph und Jörg Zirfas: Vorwort, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 8, 1, 1999 (Themenheft ›Askese‹), S. 9–10.
- Zumbusch, Cornelia: Natur und Askese. Eine Poetik, Berlin 2022.
<https://www.dwds.de/wb/Askese>, letzter Zugriff: 20. 10. 2025.
- Hey-M.: exercitium, -ī n. (m.?, v.l. 52), in: Thesaurus Linguae Latinae Online, Bd. 5.2, Berlin und New York 1939, S. 1384–1387. https://tll.degruyter.com/article/5_2_9_exercitium_v2007, letzter Zugriff: 20. 10. 2025.

Sich Üben:

Zur Medialität des Denkens¹

1. Einleitendes

Betrachtet man literarische Exerzitien unter dem Gesichtspunkt ihrer Medialität, dann lassen sie sich einerseits als Exerzitien beschreiben, die sich der *litterae* bedienen: geistige Übungen, die zum Reden, vor allem aber zum Schreiben und Lesen greifen, um zu üben, was immer sie Geistiges einüben. Andererseits aber auch als Exerzitien im Gebrauch der *litterae*, mit anderen Worten Übungen, die das Reden, Schreiben und Lesen üben. Insofern scheint die Antwort auf die Frage, was das Medium literarischer Exerzitien in beiderlei Sinne ist, denkbar einfach: *litterae*, die Lettern des Textes, die schreibend und lesend geübt und produziert werden. Während in der Antike letztere Form der literarischen Exerzitien Domäne der Rhetorik war, war die Philosophie für die erstere zuständig.

Michel Foucault hat über das ›Über sich selbst schreiben‹² in dieser Tradition einen maßgeblichen Aufsatz geschrieben, der verstreute Bemerkungen aus seiner Vorlesung über die Hermeneutik des Subjekts zusammenfasst. Seit der Antike sind Schreiben und Lesen unentbehrliche Kulturtechniken der Selbstübung und Meditation, mittels derer das Subjekt die Wendung zu sich selbst (und Gott) und die gewählte Lebensform festigt und auf Dauer stellt. Die Aneignung des Geschriebenen, die sich im Akt des Schreibens vollzieht, ermöglicht auf der einen Seite die »Subjektivierung des Diskurses«³ und auf der anderen die Konstituierung des Selbst als schriftlicher Korpus. Das Me-

1 Dieser Aufsatz beruht auf Forschungen und Überlegungen aus meiner Studie *Descartes' Meditative Turn. Cartesian Thought as Spiritual Practice*, Stanford 2024.

2 Vgl. Michel Foucault: Über sich selbst schreiben, in: ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, Frankfurt a.M. 2007, S. 137–154. Vgl. die umfangreiche Studie von Christian Moser: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne, Tübingen 2006.

3 Foucault (Anm. 2), S. 141.

dium der Schrift hilft, die Kommunikation mit sich selbst herzustellen wie auch eine Fremdperspektive im Subjekt präsent zu machen. Die schriftliche Niederlegung erlaubt die Sammlung und Speicherung der ›Wahrheiten‹, die sich das Subjekt zu eigen machen will, und steuert Zerstreuung und Vergessen entgegen. Texte fungieren so als effektive Medien der Aufmerksamkeitssteuerung und Vergegenwärtigung.

Platons Kritik der Schrift zum Ende des *Phaidros*, einer der Dialoge, der die antike ›Kunst der Umwendung‹ (Plat., pol., 518d; eigene Übersetzung) am ausführlichsten entwickelt, zeigt an, dass Schrift und Schreiben die Gefahr bergen, die asketische Arbeit des Subjekts an sich selbst auf Um- und Abwege zu lenken. Umgekehrt weisen Sokrates' Überlegungen darauf hin, dass Schrift nicht das primäre Medium der Übung seiner selbst durch sich selbst ist. Denn in den geistigen Übungen der Antiken nimmt das Denken »sich gewissermaßen selbst zum Gegenstand oder zum Stoff«, um »sich selbst zu verändern«, wie Pierre Hadot bemerkt.⁴ Epiktet greift zu einem negativen Vergleich, um den »Stoff« geistiger Übungen zu illustrieren: »Von heute an ist mein Geist das Material, an dem ich arbeite, wie der Zimmermann an seinen Balken oder der Schuster an dem Leder.«⁵ Aber was ist das Material oder Medium dieser Arbeit an sich selbst?

Um die Medialität des geistigen Übens näher zu beleuchten und seine Bedeutung für Exerzitien in der Neuzeit besser zu verstehen, wende ich mich einer der Urszenen des modernen Denkens zu – und zwar René Descartes' *Meditationes de prima philosophia*. Dieser Text hat den Vorzug, dass er nicht nur in Titel und Duktus explizit die Tradition des geistigen und geistlichen Übens aufnimmt, sondern metaphysisches Denken in der konversiven Wendung zu sich selbst gründet, wie das auch die meisten antiken Philosophen getan haben. Er hat weiterhin den Vorzug, Denken und vor allem geistiges Üben gewissermaßen unter Laborbedingungen zu inszenieren; unter Bedingungen, in denen es von allen äußerlichen und materiellen Umständen entblößt ist.⁶ Ergebnis dieses Denkeperiments ist, dass sich das Denken mittels der geistigen bzw. geistlichen Übung der Meditation in seinem Tun

4 Pierre Hadot: Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitien der Weisheit, Frankfurt a. M. 2002, S. 13.

5 Epikt., diatr., III, 22, 20. Übersetzung: Epiktet: Ausgewählte Schriften, hg. und übers. von Rainer Nickel, Zürich 1994, S. 207.

6 Natürlich handelt es bei den *Meditationes* um einen geschriebenen, gedruckten Text, der gelesen wird. Natürlich hat das Ich noch einen Körper, nachdem es die Glaubwürdigkeit aller mentalen Repräsentationen in Zweifel gezogen hat, sodass nur noch die Gewissheit des *cogito* übrig bleibt. Dennoch begegnen wir hier Denken und geistigem Üben auf das Äußerste reduziert.

begreift. Üben lenkt den Blick des Meditierenden weg von dem Gegenstand des Denkens auf das Denken als Tun. Im geistigen Üben macht das Denken sein Tun zum Gegenstand. Kurz: In der geistigen Übung denkt sich das Denken selbst. Descartes' Exerzitium zeigt darüber hinaus, dass sich das Denken nicht ohne Substrat bzw. Medium denken lässt. Wie Descartes die Medialität des Denkens denkt und damit das Fundament für das selbstmächtige, autonome Subjekt der Moderne legt, soll die folgende Untersuchung erweisen.

2. Descartes' Handwerk des Denkens

Ähnlich wie Epiktet versteht Descartes Denken von Anbeginn als Handwerk. In seinem frühesten Text, den unpublizierten *Regeln zur Anleitung des Verstandes*, empfiehlt er,

daß wir uns zuerst mit bestimmten ganz leichten und einfachen Techniken auseinandersetzen müssen, und am meisten mit solchen, in denen Ordnung die Hauptrolle spielt. Das sind die Techniken der Leinen- und Teppichweber, oder von Frauen, die mit einer Nadel sticken oder Fäden auf unendlich vielfältige Weisen zu einem Gewebe verbinden können; ebenso alle Zahlenspiele und alles, was zur Arithmetik gehört; und überhaupt alles, was die Geisteskräfte außerordentlich übt: vorausgesetzt, wir machen diese Entdeckung selbst und schauen sie nicht bei anderen Leuten ab.⁷

Und ähnlich wie mittelalterliche Handwerker muss Descartes sein Werkzeug, seine Methode erst selbst herstellen, bevor er sie zur Herstellung von Wissen und Wahrheiten einsetzen kann. Wie er in den *Regulae* schreibt, ahmt seine Methode

diejenigen mechanischen Künste nach, die nicht der Hilfe anderer bedürfen, sondern sich selbst die Mittel zur Verfügung stellen, wie ihre Werkzeuge herzustellen sind. Denn wenn jemand eine solche Kunst ausüben wollte, z.B. die Schmiedetechnik, ihm aber sämtliche Werkzeuge weggenommen wären, dann wäre er wohl am Anfang gezwungen, einen

⁷ René Descartes: *Regulae ad directionem ingenii/Cogitationes privatae*. Lateinisch/deutsch, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011, S. 79. Im Weiteren wird diese Übersetzung mit Seitenzahl im Text als CW zitiert. Zusätzlich wird das lateinische bzw. französische Original als AT mit Angabe des Bandes nach folgender Ausgabe zitiert: René Descartes: *Ceuvres de Descartes*, hg. von Charles Adam und Paul Tannery, 12 Bde., Paris 1964–76, hier AT X, S. 404.

harten Stein oder irgendeine Masse Roheisen als Amboß, und einen Steinblock anstelle eines Hammers zu verwenden, Zangen aus Hölzern zu machen, und je nach Erfordernis anderes dergleichen zusammenzusuchen. Wenn er sich schließlich mit all dem ausgerüstet hätte, würde er nicht sofort versuchen, für andere Leute Schwerter oder Helme zu schmieden oder irgendetwas anderes, was man aus Eisen herstellt, sondern er würde zuerst Hämmer, Amboß, Zangen und das übrige herstellen, das er selbst benötigt. Uns, die wir bei diesen Anfängen hier nur bestimmte noch unbegründete Grundsätze herausfinden können, die zudem eher unserem Geist angeboren zu sein scheinen, als daß Technik sie uns bereitgestellt hätte, lehrt dieses Beispiel, daß wir nicht versuchen dürfen, mit ihrer Hilfe Streitfragen der Philosophen zu schlichten. (AT X, S. 397; CW, S. 65 f.)

Für Descartes besteht die Ähnlichkeit zwischen seiner Methode und den mechanischen Künsten in ihrer Selbstgenügsamkeit. Beide setzen nichts anderes voraus als das, was sie selbst herstellen können. Wie die mechanischen Künste, welche ihre Werkzeuge fast *ex nihilo* schaffen, bedient sich die cartesianische Methode nur »unbegründete[r] Grundsätze«, die uns angeboren sind und die gewissermaßen natürliche Werkzeuge darstellen, wie die Steine, die als Amboß und Hammer erhalten müssen. Die Kunstfertigkeit besteht in beiden Fällen in der Fähigkeit, diese groben Werkzeuge zu verbessern oder sie dazu zu benutzen, bessere Werkzeuge herzustellen. Tatsächlich warnt Descartes davor, diese »unbegründete[n] Grundsätze« verfrüht auf »Streitfragen der Philosophen« anzuwenden, da diese zu komplex für solche einfachen Werkzeuge sind. Die *Regulae* stellen ein frühes Stadium in Descartes' Entwicklung geistiger Werkzeuge dar. Mit den *Meditationes* ist Descartes dagegen bei den »Streitfragen der Philosophen« angelangt, dem Telos seiner Kunst des Denkens. Was für die *Regulae* gilt, gilt umso mehr für die *Meditationes*, welche mit einer Tabula rasa beginnen und in fast totaler Autarkie fortschreiten. Bei diesen »metaphysischen Meditationen«, wie der Titel der von Descartes autorisierten französischen Übersetzung lautet, hören allerdings die Ähnlichkeiten zwischen dem geistigen Üben und den mechanischen Künsten auf. Beim geistigen Üben besteht kein Unterschied zwischen dem Handwerker, seinen Materialien, seinen Werkzeugen und seinen Erzeugnissen. Alle gehören dem Denken an, alle sind Gedanken. Im Gegensatz zu Algebra und Geometrie, die sich der körperlichen Einbildungskraft und materiellen Medien wie Diagrammen bedienen, scheint metaphysisches Denken unvermittelt zu operieren. Wie kann das Subjekt dieses Denken zu fassen bekommen? Das ist eine der zentralen Fragen der *Meditationes*, deren Beantwortung ich zumindest grob skizzieren möchte.

Eine Antwort lautet, so meine ich, durch Meditation bzw. geistiges Üben, das seine Medialität in den Blick rückt.

3. Die Tafel der Gedanken

Descartes beginnt den »allgemeinen Umsturz [s]einer Meinungen« mit der Beobachtung: »Alles, was ich nämlich bisher für in höchstem Maße wahr gehalten habe, das habe ich entweder von den Sinnen oder vermittels der Sinne empfangen.« (AT VII, S. 18)⁸ Wie können jedoch Erfahrungen, die vollkommen selbstevident erscheinen, zweifelhaft sein? »[Z]um Beispiel daß ich jetzt hier bin, am Ofen sitze, mit einem Wintermantel bekleidet bin, dieses Blatt Papier mit den Händen berühre und ähnliches.« (AT VII, S. 18; AS, S. 53) Nachdem Descartes bekanntlich Wahnsinn als sich selbstwiderlegende Grundlage des Zweifels verwirft, greift er das Träumen auf. Und in diesem Kontext vergleicht er Denken und Malen:

Meinetwegen, mögen wir also träumen und mögen diese besonderen Dinge nicht wahr sein – daß wir die Augen öffnen, den Kopf bewegen, die Hände ausstrecken, ja sogar, daß wir solche Hände haben und einen solchen ganzen Körper. Dennoch muß sicherlich eingestanden werden, daß die im Schlaf gesehenen Dinge wie gewisse gemalte Bilder sind, die nur nach dem Vorbild wahrer Dinge erfunden werden konnten, und daß daher wenigstens jene allgemeinen Dinge – Augen, Kopf, Hände, der ganze Körper – als nicht eingebildete, sondern wahre Dinge existieren. Denn in der Tat können selbst die Maler nicht einmal dann, wenn sie Sirenen und kleine Satyrn mit den ungewöhnlichsten Formen zu erfinden sich bemühen, ihnen in jeder Beziehung neue Naturen zuteilen, sondern sie vermischen nur die Glieder verschiedener Lebewesen. (AT VII, S. 19f.; AS, S. 57)

Demnach sind mentale Repräsentationen oder Ideen »wie gemalte Bilder« und der Geist Künstler und Betrachter in einem. Nun könnte man diesen Vergleich damit leicht abtun, dass man ihn auf die Sinneswahrnehmung und die Einbildungskraft bzw. auf den frühen Descartes beschränkt. Allerdings steht dem entgegen, dass Descartes diesen Vergleich auch auf Ideen anwendet, die immaterielle Entitäten abbilden – und sogar auf angeborene Ideen. Tatsächlich definiert er Ideen über ihre bildliche Qualität:

8 René Descartes: Meditationen. Dreisprachige Parallelausgabe Latein – Französisch – Deutsch, übers. und hg. von Andreas Schmidt, Göttingen 2004, S. 53. Im Folgenden wird diese Übersetzung als AS mit Seitenzahl in Klammern zitiert.

Einige von diesen Gedanken sind gleichsam Bilder der Dinge und ihnen allein kommt der Name ›Idee‹ im eigentlichen Sinn zu: zum Beispiel wenn ich einen Menschen oder eine Chimäre oder den Himmel oder einen Engel oder Gott denke [*ut cum hominem, vel Chimaerum, vel Coelum, vel Angelum, vel Deum cogito*]. (AT VII, S. 37; AS, S. 105)

Bezeichnenderweise sind nicht nur mentale Repräsentationen, die die Körperwelt abbilden, Ideen, sondern auch geistige Wesen wie Engel oder Gott. Insofern sind es nicht nur die Sinneswahrnehmung und Einbildungskraft, die malen, sondern das Denken im Allgemeinen ›malt‹, wenn es denkt und Ideen herstellt.

Denken als Herstellung und Handhabung von Bildern zu verstehen, hat eine lange Tradition, die bis auf Aristoteles' *De anima* zurückgeht (Aristot., an., 431a–432a.). Aber für einen zeitgenössischen Leser eines Textes, der *Meditationes* betitelt ist, ruft der Vergleich eine andere Überlieferungstradition auf; und zwar die Herstellung geistiger Bilder in monastischen Meditationspraktiken und natürlich in den *Geistlichen Übungen* von Ignatius von Loyola, mit denen Descartes aus Schultagen in La Fleche bekannt war. Hier ist nicht der Ort, der Tradition von Meditation als ›Malen im Herzen‹ (*pingere in corde nostro*) ausführlich nachzugehen.⁹ Deshalb seien hier nur einige wenige Bilddokumente angeführt, die einen Hinweis geben auf die Medialität dieses meditativen Denkens.

Das erste Beweisstück entstammt Antoine Sucquets *Via vitae aeternae*, einem zeitgenössischen Meditationsmanual. Im Kapitel »Über die Methode des Meditierens, bei der der Geist von irdischen Dingen zu Gott aufsteigt« definiert Sucquet Meditation als geistige Bildproduktion: »Meditieren besteht darin, im Herzen das Mysterium des Lebens Christi oder gar von der Vollkommenheit Gottes zu malen und zu betrachten, indem man die Umstände, die Menschen, die Handlungen, die Worte, den Ort und die Zeit darstellt.«¹⁰ Der Kupferstich (Abb. 1), der dieses Kapitel begleitet, illustriert die meditative Praxis in der Figur eines Malers, der das Mysterium der Geburt Christi auf der Leinwand seines Herzens malt. Der *pictor in corde* zergliedert die Szene vor seinen Augen, indem er sie auf die klassischen *loci communes, quis? quid? quomodo? ubi? cur?* (wer? was? wie? wo? warum?) hin befragt. Diese rhetorische Technik der Amplifikation generiert das Bild im

9 Siehe dazu die maßgebende Studie von Mary Carruthers: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998.

10 Antoine Sucquet: *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerp 1620, S. 501. Übersetzung von mir.

Herzen, das der Kupferstich abbildet. Den Rücken zugewendet steht der *pictor in corde* für den Betrachter des Kupferstichs ein. Beide richten ihren Blick auf das Schauspiel von Christi Geburt. Während der Maler nur das sieht, was sich vor ihm entfaltet, sieht der Betrachter wie der *pictor in corde* die Szene betrachtet und malt. Der Kupferstich bietet dem Leser von Suquets *Via vitae aeternae* ein Abbild seines eigenen Meditierens als Manipulation geistiger Bilder.

Das Frontispiz (Abb. 2) von Jan Davids *Orbita probitatis ad Christi imitationem*, die kurze Abhandlung, die seinem umfangreichen Meditationsbuch *Veridicus Christianus* angehängt ist, vergleicht in ähnlicher Weise malen und meditieren – jedoch mit einem wichtigen Unterschied. Im Zentrum dieses Kupferstichs von Cornelis Galle sieht man, wie Christus sein Kreuz auf den Hügel von Golgotha schleppt. Diese Ansicht entzündet die Bildproduktion von zehn Malern an ihren Staffeleien, die diese Szene von Christi Leiden umringen. Aber nur der Maler in der Mitte, der in der Sichtlinie des Betrachters sitzt, bildet die Szene, die sich ihm darstellt, korrekt ab. Er verkörpert das Ideal meditativer Bildproduktion, welche wie Walter Melion bemerkt, die mentale Visualisierung von Christus einschließt, als wäre er leibhaftig dem Auge gegenwärtig, um auf diese Weise die Seele zu verwandeln und sie zu einer Imitation *ad vivum* zu machen, die ununterscheidbar von ihrer Quelle ist.¹¹ Im Gegensatz dazu weichen die anderen neun Maler mehr oder weniger von diesem Ideal ab, Christus korrekt abzubilden und nachzuahmen. Während die Mehrzahl davon, die drei oben rechts und die drei links, die ihrem Gegenstand am nächsten sind, lediglich andere Szenen aus dem Leben Christi abbilden, bewegen sich die letzten drei auf malerischen Abwegen. Denn anstatt das Leiden Christi malen sie Judas mit einem Sack Silber, den Teufel und eine Frau mit zwei Ungeheuern. Ihre sündige Einbildungskraft sabotiert die meditative *imitatio Christi*, indem sie sich den Eingebungen des bösen Geistes öffnen.

Descartes ist in der ersten Meditation mit demselben Problem konfrontiert. Da er kein sicheres Kriterium findet, wahre von falschen Ideen, Gedanken, die von Gott kommen, von Einblasungen des *genius malignus* zweifelsfrei zu unterscheiden, verwirft er schließlich alle mentalen Repräsentationen und beschließt zu glauben, »daß Himmel, Luft, Erde, Farben, Figuren, Klänge und alles Äußere nichts anderes ist als ein Spiel der Träume, durch das er meiner Leichtgläubigkeit eine Falle gestellt hat: mich selbst werde ich betrachten, als hätte ich keine Hände, keine Augen, kein Fleisch,

11 Walter Melion: *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print*, 1550–1625, Philadelphia 2009, S. 339.

ORBITA PROBITATIS
AD CHRISTI IMITATIONEM
VERIDICO CHRISTIANO
SVBSERVIENS.

ASPICIENTES IN AVCTOREM FIDEI. HEB. XII.



Christiani nomen ille frustra sortitur, qui
Christum minime imitatur. D. August. de ver. Christ.

Abb. 2 Titelbild zu *Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico Christiano subserviens* in: Joannes David, *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601, S. 351. Mit freundlicher Genehmigung des Getty Research Institute.

kein Blut, keinerlei Sinn, sondern als glaubte ich fälschlicherweise, all das zu haben.« (AT VII, S. 22 f.; AS, S. 65) In seinem Dialog *Die Suche nach Wahrheit durch das natürliche Licht*, welcher die Analogie zwischen Denken und Malen noch viel ausführlicher entwickelt, erzielt Eudoxus, Descartes' *alter ego*, die Radikalisierung des Zweifels auf viel direkterem Weg. Sein Kontrahent Epistemon stimmt ihm zu und schlägt vor,

daß der Maler besser daran täte, mit dem Schwamm über das Bild zu gehen und die Zeichnung wegzuwischen, die dort schon steht, statt seine Zeit auf Korrekturen zu vergeuden. Ebenso sollte jeder Mensch, wenn er das Lebensalter der (objektiven) Erkenntnis erreicht hat, mit einem herzhaften Entschluß alle unvollkommenen Ideen aus seinem Vorstellungsvermögen tilgen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt darin festgesetzt haben. (AT X, S. 508–9)¹²

Die Analogie zwischen Denken und Malen weiterführend, figuriert Descartes die radikale Kritik und Verwerfung aller mentaler Repräsentation als komplette Auslöschung. Damit adressiert er das Problem, dass der Geist mit der Zeit zum Palimpsest wird, das aus sukzessiven Einbildungen besteht, die einander überdecken. Entscheidender noch ist aber die Tatsache, dass die Gesprächspartner Denken weniger als Malen mit Farbe denn als Eindrücke oder Eingravierungen verstehen. Besonders die ersten Eindrücke sind so dauerhaft, dass sie nur durch radikale Mittel auszulöschen sind; Mittel wie die Annahme eines »bösen Dämons, der höchst mächtig und schlau« (AT VII, S. 22; AS, S. 65) ist – und wiederholter Meditation und Übung.

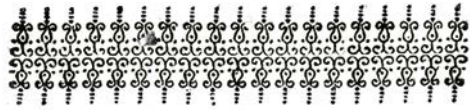
Was dann in den Blick kommt, sei an einem weiteren zeitgenössischen Meditationsbild gezeigt. Es handelt sich dabei um das Emblem (Abb. 3a), das Catharina Regina von Greiffenbergs *Passionsbetrachtungen* vorangestellt ist.¹³ Die *pictura* zeigt eine weibliche Figur, die wie ein Maler vor einer Leinwand steht, die in der *subscriptio* als »Tafel der Gedanken« bezeichnet wird. Anstelle eines Pinsels hält sie ein formloses Objekt, das vom Text als »Gall= und Essig=Schwamm« und damit als eine der *arma Christi* identifiziert wird. Ihr Blick ist auf die obere Hälfte der Leinwand gerichtet, welche von Christus am Kreuz eingenommen wird. Der epiphanische Cha-

12 René Descartes: *La recherche de la vérité par la lumière naturelle*, hg. und übers. von Gerhart Schmidt, Würzburg 1989, S. 45.

13 Catharina Regina von Greiffenberg: *Des Allerheiligsten- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen*, Neustadt an der Aysch 1683, Titelbild.



Abb. 3a Titelemblem zu Catharina Regina von Greiffenberg: Des Allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen. Neustadt an der Aysch 1683. S. 1v und 2v. Digitalisat der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.



Erklärung des Mittel-Kupfers.

Esch aus die ganze Welt. Die Tafel der Gedanken
rein werd gewischet ab. Nichts bleib / als JE-
sus Christ.
Nichts will ich dulden sonst. Es soll nicht in den
Schranken
der Angedächtnis seyn / als der / der Alles ist.
Es mag die wißbegier viel schönes wesen reizen:
mich labt mein JESU nur / vor tausend-wis-
senchaft.
Die Welt mag / wie nach Geld / nach Kunst und
Weisheit gehen:
ich will und weiß sonst nichts / als seine Creuzes-
kraft.
Der Gall und Essig-Schwamm lesch' aus all' Ei-
telkeiten:
nur der Gekreuzigte bleib stehn in meinem Sinn.
Wie weit / wann sie allein / die Alheit sich aus-
breiten
und alles wenden kan/das sieht man klar hieran.
Die Alheit ich allein will im Gedächtnis haben:
so hab ich alls / und sie gekreuzigt noch darzu.
Nur unerreichlicher sind ihre Gnaden-Gaben /
je mehr sie angehäfft, In ihm / ist meine Ruh.

Abb. 3b

rakter dieser Erscheinung wird durch die sich lichtenden Wolken unterstrichen. Die weibliche Figur gehört zu derselben Gilde wie die Maler in Sucquets und Davids Kupferstichen. Wie ihre Kollegen malt ihr Meditieren Bilder auf der »Tafel der Gedanken«. Ihr Meditieren ist in gleichem Maße gespalten, gedoppelt und selbstreflexiv. Nicht nur ist sie, die meditierende Seele, zweimal abgebildet, nämlich als Malerin und als Leinwand, die von ihr bemalt und betrachtet wird. Greiffenbergs Emblem gibt dem Typus des selbstbezüglichen Meditationsbildes eine neue Wendung, indem sie die Löschung der Tafel in einen funktionalen Zusammenhang mit dem meditativen Bebildern setzt. Da die üblichen Malwerkzeuge fehlen, bleibt ungeklärt, ob das Bild des gekreuzigten Christus immer schon in der Seele war und nur von anderen Gedanken der Welt überdeckt war, oder ob der

Schwamm zugleich auslöscht und malt – und gewissermaßen als Werkzeug ›negativer Malerei‹ fungiert. Was mich allerdings im vorliegenden Zusammenhang mehr an diesem Bild interessiert, ist der flüchtige Moment, in dem Gedanken der Welt ausgelöscht sind und das Bild Christi noch nicht ganz dasteht. In dem Moment rückt die Tafel der Gedanken selbst in den Blick. Als Medium der Meditation bleibt sie unsichtbar, solange sie anderes zur Erscheinung bringt, sei es »die ganze Welt« oder »nichts als Jesus«. Nur wenn sie völlig entleert ist, wird sie selbst sichtbar. Die Antwort auf Descartes' Frage, was bleibt, wenn er alle mentalen Repräsentationen in Zweifel zieht und gewissermaßen auslöscht, ist so einfach wie schwer greifbar: nämlich die Tafel der Gedanken.

Descartes kommt zu derselben Schlussfolgerung, wie er mittels der Einbildungskraft zu bestimmen sucht, worin das *ego* der selbstevidenten Gewissheit des *ego sum, ego existo* besteht:

Denn daß ich es bin, der zweifelt, versteht, will, ist so manifest, daß mir nichts einfällt, wodurch es auf evidentere Weise dargelegt werden könnte. Aber ich bin sogar derselbe, der sich etwas einbildet; denn selbst wenn vielleicht, wie ich angenommen habe, überhaupt keine eingebildete Sache wahr ist, so existiert dennoch die Kraft, sich etwas einzubilden, in Wahrheit und macht einen Teil meines Denkens aus. Schließlich bin ich derselbe, der empfindet oder der körperliche Dinge gleichsam durch die Sinne bemerkt. (AT VII, S. 29; AS, S. 83)

Der Mechanismus der meditativen Bildgeneration bildet somit die Matrix des cartesianischen *cogito*. Wenn alle meditativen Bilder zweifelhaft geworden sind, dann bleibt nichts als das meditative Subjekt, welches immer auch auf sich selbst reflektiert, wenn es die meditativen Bilder in seinem Geiste betrachtet, auch wenn diese unwahr sind. Genauso wie in diesen meditativen Bildern, in denen das meditierende Selbst sowohl die Rolle des Malers als auch des Betrachters spielt, fungiert Descartes' meditierendes Subjekt als Sender und Empfänger seiner mentalen Repräsentationen. Selbst wenn diese alle trügerisch und die Produkte des *genius malignus* sind, können Sender und Empfänger nicht nicht existieren. Was sichtbar wird auf diesem inneren Schauplatz der Meditation, wenn alle Bilder prekär werden, sind Medium und Prozess mentaler Repräsentation. Kurz: der Moment der Präsentation in jeder (mentalen) Repräsentation – oder die Medialität des meditierenden Denkens und geistigen Übens. Das cartesianische *cogito* ist nichts anders als die Verdeutlichung purer Evidenz. Meditation als Selbstübung lenkt den Blick auf die Praxis des Denkens und macht den Mechanismus meditativer

Bildgeneration sichtbar. Doch wie der folgende Abschnitt zeigen wird, birgt die Figurierung des Denkens als Malen die Gefahr, dass sich das *cogito* verkennt, wenn es sich mittels des materiellen und äußerlichen Mediums zu begreifen versucht. Deshalb bedient sich Descartes in der zweiten Meditation eines anderen Mediums: Wachs.

4. Descartes' Gelegenheitsmeditation der Vergänglichkeit

Nach der Entdeckung des *cogito*, der zentralen Evidenzerfahrung der *Meditationes*, wird Descartes jedoch schnell klar, wie wenig er eigentlich über sein denkendes Ich weiß, und dass er dadurch weiterhin trügerischen mentalen Repräsentationen und Irrtümern ausgesetzt ist. Die Performanz des *cogito* reicht nicht aus, um das Wesen des Denkens zu erkennen. Kurz nach seiner Formulierung des *cogito* kommt Descartes' Meditand zu dieser Einsicht, als er den Gang seiner Gedanken unterbricht:

Aber ich verstehe noch nicht genug, wer ich denn bin, der ich nunmehr notwendigerweise bin. Und ich muß von nun an Acht geben, daß ich nicht vielleicht unvorsichtigerweise etwas anderes für mich selbst halte und auf diese Weise sogar in jener Erkenntnis fehlgehe, von der ich behaupte, sie sei von allen die gewisseste und evidenteste. (AT VII, S. 25; AS, S. 73)

Denn solange er nicht erkennt, worin das »ich denke« besteht, kann er es nicht von anderen psychischen Akten unterscheiden und läuft unausgesetzt Gefahr, es mit Vermögen und Akten zu vermischen, die dem Körper zugehören. In seiner Antwort auf den zweiten Einwand führt Descartes dieses Dilemma aus:

Weil wir von dem auf den Geist Bezüglichen vorher nur ganz verworrene und mit den Ideen der sinnlichen Dinge vermischte Ideen hatten, und weil dies der erste und wichtigste Grund war, weshalb nichts von dem, was von der Seele und von Gott behauptet wurde, hinreichend klar eingesehen werden konnte, glaubte ich, daß ich mit meiner Lehre, wie man die Eigenschaften oder Qualitäten des Geistes von denen des Körpers unterscheiden könne, eine sehr nützliche Arbeit leisten würde. Obgleich nämlich schon früher von vielen gesagt wurde, um die metaphysischen Gegenstände einzusehen, müsse man den Geist von den Sinnen abziehen, hatte doch bisher meines Wissens keiner gezeigt, wie das möglich wäre. Der wahre aber und meiner Meinung nach einzige Weg zu diesem Ziel ist in meiner zweiten Meditation enthalten, aber er ist derart, daß man

ihn nicht nur einmal, sondern oft und immer wieder begehen muß [...]. (AT VII, S. 131)¹⁴

Descartes betrachtete die klare und deutliche Erkenntnis des Wesens des Geistes, welche seine Unterscheidung vom Körper mit einschließt, als einen seiner wichtigsten Beiträge zur Geschichte der Metaphysik – und seine *Meditationes* als Technik wie »man den Geist von den Sinnen abzieh[t]«, »um die metaphysischen Gegenstände einzusehen«. Descartes betont, dass schon viele vor ihm »gesagt« haben, dass der Abzug des Geistes von den Sinnen Voraussetzung jeder Metaphysik sei, aber noch keiner, »wie das möglich wäre«. Mit anderen Worten, beruht die Originalität der *Meditationes* darin, die praktische Ausführung dieser intellektuellen Operation vorzuführen und zu vermitteln. Die klare und deutliche Erkenntnis von klarer und deutlicher Erkenntnis ist im Wesentlichen eine Frage der Praxis und der Übung – wiederholter Übung. Die zweite Meditation ist genau der Ort, wo Descartes' Meditand den Leser dazu anleitet, wie er »die Gewohnheit des ganzen Lebens, die geistigen Dinge mit den körperlichen zu verwirren«, ablegen kann und sie »durch die entgegengesetzte Gewohnheit [...], sie voneinander zu unterscheiden«, (AT VII, S. 131; AB, S. 119) ersetzen kann.

Innerhalb der zweiten Meditation ist es die Meditation des Stück Wachses, mithilfe derer der Meditand diese Unterscheidung vollzieht und – wichtiger noch – das Wesen des Geistes, nämlich die Fähigkeit klar und deutlich zu denken, klar und deutlich denkt; oder anders ausgedrückt, mithilfe derer der meditierende Intellekt sich selbst so transformiert, dass er sich selbst als Medium der Evidenzerzeugung evident machen kann. Wie erzielt die Wachsmeditation diese für das cartesianische Projekt zentrale Operation? Was ist es speziell an der Meditation des Wachses als geistige Übung, dass diese die Medialität des Denkens sichtbar werden lässt? Warum wählt Descartes gerade diesen Gegenstand, ein Stück Wachs, um Wesen und Operation des *cogito* evident zu machen? Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich Descartes hierfür des Genres der Gelegenheits- oder Dingmeditation bedient, das zu dieser Zeit in Europa sehr beliebt war, und dass das alltägliche Ding, zu dem er greift, ein Stück Wachs ist, das in der antiken und jüdisch-christlichen Tradition als eine Metapher für den Geist und vieler seiner kognitiven Funktionen gedient hat.

Das Genre der Gelegenheits- und Dingmeditation hat eine lange Ge-

14 René Descartes: *Meditationes über die Grundlagen der Philosophie mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, übers. und hg. von Artur Buchenau, Hamburg 1994, S. 119. Im Weiteren wird diese Übersetzung mit Seitenzahl im Text als AB zitiert.

schichte, welche zu den geistigen Übungen der antiken Philosophie und des frühen Christentums zurückreicht und Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wieder aufblühte.¹⁵ Einfach gesagt bestehen Gelegenheitsmeditationen in der Betrachtung und Reflexion eines natürlich vorkommenden Geschehens oder alltäglichen Gegenstandes wie einer Wolke, einer Spinne oder eines spielenden Kinds. Constantin Huygens' Sammlung von ›Dingepigrammen‹, die 1657 unter dem Titel *Koren-Bloemen* erschien, weist darauf hin, dass dieses Genre Teil von Descartes' intellektuellem Milieu war, während er an den *Meditationes* arbeitete. Die wahrscheinlich bedeutendste Sammlung von Gelegenheitsmeditationen stammt von Joseph Hall, der 1633 seine *Occasional Meditations* veröffentlichte, die schnell ins Lateinische, Französische und Deutsche übersetzt wurden und großen Einfluss in protestantischen Kreisen Europas ausübten. Im Gegensatz zu »meditations deliberate« wird der Intellekt bei der Gelegenheitsmeditation zunächst von der Außenwelt gesteuert. Der Gang von »meditations extemporal« erscheint deshalb zunächst unkontrollierter und kontingenter.¹⁶ Nicht zufällig bemerkt Hall, dass Gelegenheitsmeditationen eher von »much use«, aber »no rule« gekennzeichnet sind – und somit durch Übung erworben und perfektioniert werden. Zielen »meditations deliberate« vor allem auf die geistliche Bildung oder Erbauung des Intellekts, dann geht es bei »meditations extemporal« zunächst um die geistliche Verwendung und Aufladung weltlicher Dinge. Indem der Intellekt bei der Gelegenheitsmeditation den Gegenstand nicht nur wahrnimmt, sondern darüber nachdenkt und dessen geistliche Dimension entdeckt, wendet er sich von der Sinnenwelt ab und der ›Geisterwelt‹ zu.

Ähnlich wie Halls »meditations extemporal« entspringt Descartes' Meditation eines Wachsstückes einerseits seinem Entschluss, seinen Geist wandern und von den sinnlichen Gegenständen leiten zu lassen: »Wollen wir ihm auch jetzt noch einmal lockere Zügel erlauben, so daß, wenn sie bald darauf

15 Vgl. Louis L. Martz: *The Poetry of Meditation*, New Haven und London 1954, S. 331–348; Karel Portman: *Cats' Concept of the Emblem and the Role of Occasional Meditation*, in: *Emblematica* 6, 1991, S. 65–82; Marie-Louise Coolahan: *Redeeming Parcels of Time: Aesthetics and Practice of Occasional Meditation*, in: *The Seventeenth Century* 22, 2007, S. 124–143; Raymond A. Anselmet: *Robert Boyle and the Art of Occasional Meditation*, in: *Renaissance and Reformation* 32, 2009, S. 73–92; Courtney Weiss Smith: *Empiricist Devotions: Science, Religion, and Poetry in Early Eighteenth-Century England*, Charlottesville 2016, S. 33–68.

16 Frank Livingstone Huntley: *Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England. A Study with the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633)*, Binghampton, NY 1981, S. 72f.

zur rechten Zeit wieder angezogen werden, er es leichter duldet, gelenkt zu werden.« (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85) Andererseits hat sie den pragmatischen Zweck, den Geist gefügiger und seine anschließende systematische Übung wirksamer zu machen. Indem sich der Intellekt des Meditanden der Sinnenwelt ausliefert, unterliegt er deren Kontrolle und Kontingenz. Tatsächlich wird das erste Ding, das dem Meditanden in die Hände fällt, Gegenstand seiner Meditation. Demonstrativ stellt Descartes dessen partikuläre Zufälligkeit aus. »Nehmen wir zum Beispiel dieses Wachs« (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85), ruft sein Meditand aus; nicht Wachs im Allgemeinen, sondern *hanc ceram*, dieses besondere Stück Wachs. Auf diese Weise betont der Meditand das Hier und Jetzt seiner Dingmeditation und animiert den Leser, sich dessen konkrete Situation sinnlich vorzustellen. Unter seiner Leitung vertieft sich dieser in die Sinnlichkeit der Außenwelt.

Descartes' Meditand bedient sich dazu einer Übung, die ihm aus seiner Zeit als Schüler am Jesuitenkolleg von La Fleche wohl vertraut war. Die *applicatio sensuum* oder Anwendung der Sinne, die Ignatius von Loyola in der ersten Woche seiner *Geistlichen Übungen* zur imaginativen Inszenierung der Höllenqualen einsetzt, ist wahrscheinlich das berühmteste Beispiel dieser meditativen Gattung.¹⁷ Um beim Exerzitanden »ein inneres Verspüren der Strafe [...], welche die Verdammten erleiden«, hervorzubringen, sollen alle fünf Sinnesregister aktiviert werden:

DER ERSTE PUNKT SOLL SEIN: Mit der Sicht der Vorstellungskraft die großen Gluten sehen und die Seelen wie in feurigen Leibern.

DER ZWEITE: Mit den Ohren Gejammer, Geheul, Schreie, Lästerungen gegen Christus, unseren Herrn, und gegen alle seine Heiligen hören.

DER DRITTE: Mit dem Geruch Rauch, Schwefel, Auswurf und Faulendes riechen.

DER VIERTE: Mit dem Geschmack Bitteres schmecken, etwa Tränen, Traurigkeit und den Wurm des Gewissens.

17 Für die ignatianische Meditationspraxis der *applicatio sensuum* siehe Hugo Rahner, S.J.: Die ›Anwendung der Sinne‹ in der Betrachtungsmethode des Hl. Ignatius von Loyola, in: *Meditation in Religion und Psychotherapie*, hg. von Wilhelm Bitter, Stuttgart 1958, S. 58–83; James Walsh: *Application of the Senses*, in: *The Way Supplement* 27, 1976, S. 59–68; Philip Endean: *The Ignatian Prayer of the Senses*, in: *The Heythrop Journal* 31, 1990, S. 391–418. Für eine überaus interessante Lesart der Anwendung der Sinne in der mittelalterlichen Mystik siehe Niklaus Largier: *Inner Senses — Outer Senses: The Practice of Emotions in Medieval Mysticism*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, hg. von Ingrid Kasten und C. Stephen Jaeger, Berlin und New York 2003, S. 3–15.

DER DRITTE: Mit dem Tastsinn berühren, nämlich wie die Gluten die Seelen berühren und verbrennen. (§66–70)¹⁸

Wie Ignatius' Exerzitand bedient sich Descartes' Meditand aller fünf Sinne und zählt systematisch die sinnlichen Eigenschaften des Wachses auf, um es so konkret und deutlich wie möglich erscheinen zu lassen:

Es wurde gerade aus den Honigwaben gewonnen; es hat noch nicht allen Geschmack seines Honigs verloren; es behält noch etwas von dem Geruch der Blumen, aus denen es gesammelt wurde; seine Farbe, Form, Größe sind offenkundig; es ist hart, es ist kalt, ist leicht anzufassen, und wenn du mit dem Knöchel darauf schlägst, gibt es einen Klang von sich [...]. (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85)

Getreu der Gattungslogik der »meditation extemporal« bestimmt die Außenwelt Descartes' meditative Analyse des Wachsstückes in unvorhersehbarer Weise:

Aber siehe da: während ich gerade spreche, wird es in die Nähe eines Feuers gebracht: der restliche Geschmack vergeht, der Geruch verflüchtigt sich, die Farbe verändert sich, die Form verschwindet, die Größe nimmt zu; es wird flüssig, es wird heiß; es kann kaum berührt werden, und wenn du darauf schlägst, wird es kein Geräusch mehr machen. (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85)

Während die erste Beschreibung das Wachs als selbstidentisches Objekt evoziert, welches sich klar und deutlich mit den Sinnen wahrnehmen lässt, wird es vom Feuer derartig verändert, dass es mit sich selbst uneins wird. Plötzlich, innerhalb der Spanne eines einzigen Satzes, gelten zwei (und mehr) Prädikate von demselben Gegenstand. Paradoxerweise emittiert das Feuer nicht nur das Licht, das die sinnliche Erkenntnis des Wachses ermöglicht, sondern auch die Hitze, welche diese durchkreuzt.

Was das Feuer darüber hinaus an den Tag bringt, ist die intrinsische Unbeständigkeit und Veränderlichkeit des Wachses. Indem das Feuer als Katalysator für die Inkonstanz fungiert, aktiviert es auch dessen symbolisches Potenzial. So wie andere veränderliche Dinge, z.B. Rauch, Asche, Rosen, Pfeile, Ruinen, Seifenblasen, Echos usw., ist Wachs ein Requisit der Vani-

¹⁸ Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen, nach dem spanischen Autograph, übers. von Peter Knauer SJ, Würzburg 1998, S. 55.

tasikonographie.¹⁹ Indem Descartes gerade diesen Gegenstand aufgreift, bedient er sich der Gattungslogik des Vanitasdiskurses für seine eigene Gelegenheitsmeditation über die Grundlagen des Denkens. Die Semiose von Vanitasymbolen beruht auf dem Vergehen der Zeit. Dinge bedeuten frühere oder zukünftige Zustände in ihrer ›Lebensgeschichte‹, natürlich meist ihre vergangene Blüte oder ihren baldigen Verfall. Genau so ist das Stück Wachs, das Descartes' Meditand betrachtet, niemals nur ein bloßes Ding. Es ist immer zugleich ein indexikalisches Zeichen, das auf seinen Ursprung deutet. Sein Geruch weist auf die Blumen hin, von denen der Pollen stammt; sein Geschmack auf die Honigwaben, aus denen es gewonnen ist. Seine Vergangenheit ist seiner Gegenwart eingeschrieben. Indem Descartes' Meditand das Wachsstück dem Feuer näherbringt und aufwärmt, beschleunigt er das Vergehen der Zeit und stellt die Unbeständigkeit und Vergänglichkeit des Wachses aus. Vor den Augen des Lesers verliert es Farbe und Form, Geschmack und Geruch verflüchtigen sich. Abstrakter gefasst ist auch das Wesen des Wachses, nämlich »flexibel und veränderlich« (AT VII, S. 29f.; AS, S. 87) zu sein, eine Funktion seiner Zeitlichkeit. Das Vergehen der Zeit, welche durch die Hitze des Feuers künstlich beschleunigt wird, macht das Wachs mit sich selbst uneins und führt eine innere Differenz in ein scheinbar selbstidentisches Objekt ein. *Sub specie aeternitatis* sind die Dinge nie, wie sie erscheinen. Eine Rose mag vor Leben und Schönheit strotzen, aber unter der Oberfläche lauern Tod und Verfall. In den Augen des barocken Menschen ist das Vergehen der Zeit für die Allegorealität allen Seins verantwortlich. Sie setzt die Welt in Widerspruch mit sich selbst, dekuviert alles Sein als Schein. Wie Walter Benjamin im enigmatischen Schlussabschnitt des Trauerspielbuches argumentiert, bedeuten die Dinge der Schöpfung vor dem kontemplativen Blick der Melancholie »das Nichtsein dessen«, was sie darstellen.²⁰ Es ist diese dialektische Umkehr, welche ›die Allegorie leer ausgehen lässt‹ und den Ausblick auf die Transzendenz ermöglicht. Die Allegorie negiert das Ding, das sie spirituell auflädt.

Ähnlich verliert unter Descartes' »langem Blick« der Meditation, um eine Wendung von Aleida Assmann²¹ aufzunehmen, ein gewöhnlicher Gegen-

19 Vgl. z. B. Ps 68,1–2 oder M. Aurel., Meditationen, 5,33.

20 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 406.

21 Vgl. Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Materialität der Kommunikation, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1995, S. 237–251.

stand wie ein Stück Wachs seine Selbstverständlichkeit und bekommt eine völlig neue Bedeutung. Wegen seiner außerordentlichen Wandelbarkeit wird sein gegenwärtiger Zustand vernichtet und negiert, so dass er – ganz im etymologischen Sinne der Allegorie – auf sich selbst als etwas anderes deutet. In gewisser Weise könnte man Wachs als Material oder Medium der (barocken) Allegorie *par excellence* bezeichnen. Wie in der barocken Allegorie schlägt die sinnliche Opazität des Wachses, welche Descartes' meditativem Blick geschuldet ist, in intellektuelle Transparenz um. Insofern der Kern seiner Wachsmeditation nicht die Nichtigkeit der Welt, sondern die Unzuverlässigkeit der Sinne ist, scheint Descartes mit herkömmlichen Vanitasmeditationen zu brechen. Tatsächlich bildet der Konnex zwischen der Vergänglichkeit des Seins und der Unzuverlässigkeit der Sinne einen der Gemeinplätze des Vanitasdiskurses. Die einschlägigste Stelle findet sich zweifellos im 2. Korintherbrief: »Was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig.« (2. Kor 4,18) Das paulinische Diktum lenkt den Blick von der Zeitlichkeit der Sinnenwelt auf die intelligible Welt des Göttlichen; eine Blicklenkung, die derjenigen Descartes' in der ersten Meditation nicht ganz unähnlich ist.

Natürlich stellt Descartes die moral-theologisch motivierte Meditation der Vanitas in den Dienst seiner Erkenntnistheorie. Insofern darf man die Unterschiede hinsichtlich Ton, Stimmung, Ausblick und Botschaft nicht übersehen, die Descartes' Wachsmeditation von konventionellen Vanitasmeditationen trennen. Nichtsdestotrotz diktiert die Dramaturgie von barocken Gelegenheitsmeditationen den Gang seiner meditativen Analyse des Wachsstückes. Anstatt das Wachsstück mit einem geistlichen Sinn aufzuladen, demonstriert Descartes' keroplastische Meditation, dass die Wahrheit des Wachses nicht in seiner sinnlichen Erscheinung, sondern im Geist des Betrachters zu finden ist. Anders ausgedrückt demonstriert er die Allegorealität der Sinnenwelt, nämlich, dass ihr Sinn nicht sinnlich ist, sie nicht ist, wie sie erscheint. Diese Einsicht stellt natürlich genauso einen Gemeinplatz barocken Denkens dar wie die Wendung zu Selbst und Gott angesichts der Unbeständigkeit der Welt.²²

22 Siehe dazu Justus Lipsius: *De Constantia*. Von der Standhaftigkeit. Lateinisch – Deutsch, übers. und hg. von Florian Neumann, Mainz 1998. Für eine Lektüre von *De constantia* als geistige Übung siehe John Sellars: Justus Lipsius' *De constantia*: A Stoic Spiritual Exercise, in: *Poetics Today* 28, 2007, S. 339–362.

5. Cartesianische Keroplastik

Damit hat Descartes' Meditand zwar etwas über die Sinnenwelt gelernt, obgleich er deren Existenz zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewiesen hat, nicht aber über das Wesen des Denkens. Insofern gilt es zu fragen, warum Descartes zu einem Stück Wachs greift, um das Wesen des ›ich denke‹ besser zu verstehen. Was kann gerade dieses Material über das Denken lehren? Es ist überraschenderweise von der Forschung übersehen worden, dass die Wendung des Intellekts auf sich selbst und die daraus resultierende *inspectio mentis*, verstanden sowohl als *genitivus subjectivus* als auch als *genitivus objectivus*, nicht nur durch die philosophische Argumentation und die Gattungslogik der Meditation motiviert ist, sondern auch durch kulturelle Semantik des Wachses. In einem Text, der so sorgfältig komponiert ist, kann es kein Zufall sein, dass der einzige Gegenstand, der zur Hand ist, ein Stück Wachs ist. Denn seit dem Beginn des philosophischen Diskurses dient Wachs als Metapher der Seele und ihrer verschiedenen Vermögen. Der geistliche Sinn, den Descartes' Meditand bei seiner (Gelegenheits-)Meditation des Wachses entdeckt, ist also der eigene Geist, der – durch die Sinnenwelt absorbiert – sich selbst vergessen hat. Hätte Descartes diese Assoziation vermeiden wollen, hätte er genauso gut einen anderen Gegenstand zu seiner Gelegenheitsmeditation hernehmen können.

In Platons *Theätet* inauguriert Sokrates den Vergleich des Gedächtnisvermögens mit einem Wachsblock. Seine Eindrücklichkeit macht es zum idealen Speichermedium von In-Formationen. Was immer gespeichert werden muss, ob exogene Wahrnehmungen oder endogene Gedanken, wird in das plastische Wachs eingedrückt »wie ein Siegelring« (Plat., *Th.*, 191d). Die Qualitätsunterschiede der Wachsblöcke, die menschliche Seelen in sich tragen, erklärt deren unterschiedliches Gedächtnisvermögen. Die Qualität des Eindrucks ist darüber hinaus für die Richtigkeit des menschlichen Urteilsvermögens verantwortlich, da letzteres im Vergleichen einer Sinneswahrnehmung mit der gespeicherten In-Formation besteht. Klar und deutliche Gedächtniseindrücke sind schon für Platon die Grundlage für klare und deutliche Urteile.

Platon steht am Beginn einer langen diskursiven Tradition, die Keroplastizität aufruft, um die Fähigkeit der Seele zu veranschaulichen, Informationen zu speichern und zu reproduzieren. Aristoteles folgt seinem Lehrer, wenn er die Verschlechterung des Gedächtnisses im Alter auf das Austrocknen des keroplastischen Mediums zurückführt. Für andere antike Autoren ist es weniger der Wachsblock als die Wachstafel, ein alltägliches Schreibinstrument, das bis in die Frühe Neuzeit im Unterricht verwendet wurde, welche die

Speicherung als Akt des Einschreibens figuriert. So versteht Cicero das Gedächtnis als Zwillings des Schreibens, insofern er ersteres mit einer Wachtafel vergleicht, in dessen *loci* die *imagines* wie Buchstaben eingetragen werden.²³ Die außerordentliche Autorität von Platon, Aristoteles und Cicero garantierte das diskursive Nachleben des keroplastischen Gedächtnismodells. Die monastische *mnēmē theou* (Erinnerung an Gott) wurde durch dieselbe typographische Logik bestimmt. So wird Basilius von Caesarea zufolge der »heilige Gedanken Gottes« durch wiederholtes Memorieren der Seele wie ein unzerstörbares Siegel eingedrückt.²⁴ In ihren Kommentaren zu Aristoteles' *De memoria et reminiscētia* kanonisierten Albertus Magnus und Thomas von Aquin das keroplastische Gedächtnismodell nicht nur für die Scholastik sondern auch für die folgenden Jahrhunderte.²⁵

Nicht nur das Gedächtnis wurde in dieser Tradition keroplastisch gedacht, sondern auch die anderen Vermögen der Seele wie Wahrnehmung, Einbildung und Denken. In *De anima* zieht Aristoteles die Metapher von Siegelring und -wachs heran, um zu erklären, wie die Sinne von den Gegenständen deren Form – jedoch ohne Materie – eingedrückt bekommen (Aristot., an., 424a.). Die Epistemologie der Stoa dehnt diese typographische Logik auf alle Arten von mentalen Repräsentationen aus. So bemerkt Diogenes Laertius, dass der stoische Begriff der *typosis en psychē* (buchstäblich »Eindruck in der Seele«) von der Impression abgeleitet ist, die das Siegel im Wachs hinterlässt (Diog. Laert., bioi philosophon, 7, 45 f.). Deren Stärke bestimmt die Deutlichkeit der mentalen Repräsentation. Nur reale Gegenstände haben die nötige Kraft, einen so deutlichen Eindruck zu generieren, dass dieser nicht nur seinen Referenten präzise repräsentiert, sondern auch dessen Realität evident macht. Eine solche Vorstellung firmiert in der Stoa als *phantasia katalēptikē*, weil sie den Intellekt mit ihrer *enargeia* oder Selbstevidenz überwältigt und überzeugt.²⁶ Die konzeptuelle Metapher vom Wachs als Medium der Kognition hält die gesamte Kette der typographischen Reproduktion und Repräsentation zusammen. Angefangen von der Sinneswahrnehmung über die Einbildungskraft und Gedächtnis bis zum Verstand kommt es zur Übertragung der in das keroplastische Medium eingedrückten Formen. Der Sinnesein-

23 Cic., de orat., III, 26. Vgl. Auch Cic., de orat., II, 360.

24 Basilius von Caesarea: *Regula fusius tractata* 5,2; zit. nach Irénée Hausherr: *The Name of Jesus*, übers. von Charles Cummings OCSO, Kalamazoo, MI 1978, S. 162.

25 Vgl. Mary Carruthers und Jan M. Ziolkowski (Hg.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002, S. 132, S. 166.

26 Siehe Ansgar Kemmann: *Evidentia, Evidenz*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 44.

druck wird zum ›Ausdruck‹, der seinen Eindruck im nächsten Seelenvermögen hinterlässt, welcher wiederum zum Ausdruck im nächsten Glied der typographischen Kette wird – und so weiter. Weit mehr als hier ausgeführt werden kann, bestimmen die medialen Eigenschaften von Siegel und Wachs die prämoderne Epistemologie der keroplastischen Kognition.

In Anbetracht von Descartes' Bemühen um intellektuelle Innovation und Kritik am herrschenden Aristotelismus müsste man annehmen, dass er dem keroplastischen Modell der Kognition den Rücken kehrt. Das Gegenteil ist der Fall. In *Regulae* 12 stellt er fest, dass alle Sinneswahrnehmung passiv funktioniert, »wie Wachs von einem Siegel eine Gestalt erhält«. Er betont, dass das »nicht etwa nur als Analogie gemeint« ist: »Die äußere Gestalt eines wahrgenommenen Körpers wird vom Objekt genau so real verändert, wie die Gestalt, die auf der Oberfläche des Wachses ist, von einem Siegel verändert wird.« (AT X, S. 412; CW, S. 92) Dieser Prozess der In-Formation gilt nicht nur für das Sehen, sondern für alle anderen Sinne. Das alles klingt wie Aristoteles – mit dem Unterschied, dass Descartes von *figura* statt *forma* spricht. Aber das keroplastische Modell beschränkt sich nicht auf die Sinne, da die anderen geistigen Vermögen, Einbildungskraft, Verstand und Gedächtnis, die In-Formationen verarbeiten, die die Sinne geliefert haben. Der zentrale Prozessor für die Verarbeitung der *figurae* ist der *sensus communis*, der in der frühen Neuzeit eine letzte Blüte erlebte.²⁷ »Der Gemein-sinn funktioniert ebenfalls wie ein Siegel, um diese dieselben Gestalten oder Ideen, die von den äußeren Sinnen rein und ohne Körper herkommen, in der Phantasie oder der Anschauung zu bilden, genauso wie im Wachs.« (AT X, S. 414; CW, S. 97) Ein Einwand könnte sein, dass das keroplastische Modell sich nur auf kognitive Prozesse beschränkt, die mit dem Körper assoziiert sind: Wahrnehmung, Einbildung und Gedächtnis der *figurae*, aber nicht Denken im strengen cartesianischen Sinne. Und tatsächlich räumt Descartes ein, dass der Intellekt, d. h. die »Kraft, durch die wir die Dinge eigentlich erkennen, [...] rein spirituell« (AT X, S. 415; CW, S. 97) ist. Dennoch ist sie ein Glied der typographischen Kette und unterliegt dem keroplastischen Modell. Denn sie ist »eine einzige, die entweder zugleich mit der Phantasie Gestalten vom Gemein-sinn aufnimmt, oder sich denjenigen zuwendet, die im Gedächtnis aufbewahrt werden, oder neue bildet [...]. Bei alle dem ist die erkennende Kraft zuweilen passiv, zuweilen tätig. Sie ahmt mal das Siegel, mal das Wachs nach.« (AT X, S. 415; CW, S. 99) Descartes schränkt zwar ein, dass das hinsichtlich des Intellekts »nur als Analogie aufzufassen ist«,

27 Vgl. Daniel Heller-Roazen: *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, New York 2007.

aber er ist ein Akteur innerhalb dieser typographischen In-Formationsverarbeitung. Seine Keroplastik mag metaphorischer Natur sein, dennoch vermag er seine *figurae* bzw. Ideen auf die anderen geistigen Vermögen zu übertragen – und umgekehrt.

Man mag weiterhin einwenden, dass sich dieses Konzept körperlicher Kognition auf Descartes' frühe Schriften beschränkt. Dem widerspricht jedoch, dass Descartes 1644, drei Jahre nach dem Erscheinen der *Meditationes*, an Pater Mesland schreibt: »Ich setze keinen anderen Unterschied zwischen der Seele und ihren Gedanken als wie zwischen einem Stück Wachs und den verschiedenen Gestalten, die es annehmen kann.« (AT IV, S. 113f.)²⁸ Keroplastizität dient Descartes dazu die Einheit der Seele und ihrer Ideen zu erklären. Wie er in einem Brief an Mersenne 1639 schreibt, nimmt Wachs viele verschiedene Gestalten und Zustände an, bleibt aber immer dasselbe – so auch die Seele. Dabei stellt sich Descartes die verschiedenen Gedanken und Ideen, die die Seele hat, wie die verschiedenen Gestalten und Zustände des Wachses vor. In der zweiten Meditation spricht Descartes' Meditand davon, dass Ideen Bilder sind, die »in meinem Denken geformt werden [*imagines cogitatione formantur*]<« (AT VII, S. 29; AS, S. 83) Und in seiner Erwiderung auf Mersennes Einwände definiert Descartes Idee als »die Form eines jeden Bewußtseins, durch deren unmittelbare Erfassung ich eben dieses Bewußtseins bewußt bin« (AT VII, S. 160; AB, S. 145). Descartes folgt hier der philosophischen Tradition des Mittelalters, die das griechische *idea* mit *forma* übersetzt,²⁹ und sieht Idee durch ihre Geformtheit definiert. Descartes räumt ein, dass es verschiedene Typen von Ideen gibt: solche, die in der »körperlichen Einbildungskraft« gebildet werden und deshalb »Bilder« oder *imagines* heißen, und solche die dem Intellekt entspringen und immateriell sind. Geformtheit ist jedoch allen gemein. Wie die wechselseitige In-Formation in der typographischen Kette funktioniert, bleibt mehr oder weniger ungeklärt – genauso wie viele andere Aspekte der strikten Trennung zwischen Körper und Seele durch Descartes. Was jedoch die Kohärenz der Kognition ermöglicht, ist die Keroplastik aller Denkakte.

Vor dem Hintergrund dieser philosophischen – bis in die Antike zurückreichenden – Semantisierung des Wachses als Figur der Seele stellt sich die Frage, was Descartes' Meditand mit seiner Betrachtung der eigentümlichen Materialität des Wachses über das Wesen des Denkens deutlich machen will; zumal er am Ende seiner keroplastischen Meditation beansprucht, es form-

28 Zitiert nach René Descartes: Briefe, übers. und hg. von Max Bense, Köln und Krefeld 1949, S. 277.

29 Vgl. z.B. Thomas von Aquin: *Summa Theologiae* I, q. 15.

los, gleichsam »nackt« zu betrachten, »als ob ihm gleichsam die Kleider ausgezogen worden wären« (AT VII, S. 32; AS, S. 93). Um diese Frage zu beantworten, scheint es geraten, Georges Didi-Hubermans Hinweis Ernst zu nehmen, »daß wir über den metaphorischen Gebrauch von Wachs hinaus – und auf die Gefahr hin, die theoretischen und imaginären Grundlagen dieses Gebrauchs neu zu überdenken – die Frage der Plastizität vertiefen müssen, indem wir uns nicht mehr an den Philosophen des Stoffes, sondern an den Techniker des Materials wenden«.30

Was Auffassung und Verwendung von Wachs seit der Antike bis zu seiner Ersetzung durch andere moderne Kunststoffe ausgezeichnet hat, ist seine außerordentliche Vielseitigkeit und Multifunktionalität.³¹ Wie Plinius in seiner Naturgeschichte bemerkt, »hat Wachs tausend Anwendungen fürs Leben« (Nat. Hist., 11.11; meine Übersetzung). In der Heilkunst war es ein wichtiger Bestandteil von Verbänden und Balsamen, in der Kosmetik von Salben und Ölen. Wachskerzen waren allgegenwärtig in verschiedensten Umständen und Lebenslagen. Wachs fand Verwendung als Klebemittel und zum Versiegeln von Dokumenten. In Malerei und Färberei fungierte Wachs als Trägermittel für Farbstoffe. Wegen seines plastischen und proteischen Charakters wurden ihm magische Eigenschaften zugeschrieben, welche man in seiner Verwendung zu Kerzen, Amuletten und Motivobjekten freizusetzen suchte. Es wird auch gern vergessen, dass Wachs bis weit in die Frühe Neuzeit das Medium ersten Schreibens bildete, ob zum Schreibenlernen oder zum Aufsetzen von Texten.³² Wegen seiner außerordentlichen Veränderlichkeit und Vielseitigkeit scheint die bestimmendste Eigenschaft des Wachses darin zu bestehen, eigenschaftslos zu sein. Didi-Huberman bringt es auf den Punkt, wenn er schlussfolgert: »Wachs scheint also ein Material zu sein, das die Widersprüche von Materialeigenschaften nicht kennt.«³³ Es scheint gerade diese stoffliche Wandlungsfähigkeit zu sein, die Descartes' Meditant beunruhigt; oder, um noch einmal Didi-Huberman zu zitieren, das »Paradox der Konsistenz, dem natürlich zugrundeliegt, daß Wachs, egal ob es flüssig, teigig, fest oder gar brüchig ist, für jedermann Wachs bleibt, ohne daß

30 Georges Didi-Huberman: Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 3, Berlin 1999, S. 7.

31 Für das Folgende siehe Reinhard Bull: Das grosse Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik, München 1977.

32 Siehe hierfür Richard und Mary Rouse: Wax Tablets, in: Language and Communication 9, 2–3, 1989, S. 175–191; Richard und Mary Rouse: The Vocabulary of Wax Tablets, in: Vocabulaire du livre e de l'écriture au moyen age, hg. von Olga Weijers Turnhout 1989, S. 220–230.

33 Didi-Huberman (Anm. 30), S. 10.

sich sagen ließe, wie sein ›ursprünglicher‹ oder ›hauptsächlicher‹ Zustand lautet.«³⁴ Seine Verformbarkeit und Veränderlichkeit sind Bedingung seiner mimetischen Fähigkeiten, die es Künstlern und Handwerkern erlaubten, besonders realistische und lebensähnliche Figuren herzustellen. In religiöser Frömmigkeit und Verehrung wurde es dafür verwendet, Motivgegenstände und Reliquien zu fertigen, in der Anatomie für die Darstellung von Körperteilen und in der Bildhauerei für Bronzeabgüsse. Schon Plinius bemerkt die besondere Eignung des Wachses, die *similitudo mortalium* (Nat. Hist. 21.85) zu erhalten und zu überliefern; und auch Vasari hält Wachs für besonders tauglich, Abwesende und Tote zu repräsentieren.³⁵ Wie das Wachsfigurenkabinett Madame Tussauds zeigt, wurde es bis in die Moderne eng mit Illusion und Täuschung assoziiert.

Keroplastizität, die Fähigkeit von Wachs immer wieder umgeformt zu werden, machte es zum Medium par excellence, sodass es in den Erörterungen anderer Medien häufig zur Erklärung herangezogen wurde. Worin besteht nun seine spezifische Medialität (im Unterschied zu seiner Materialität) und wie interagiert diese mit den Formen, die das Wachs annimmt? Im Rekurs auf die Gestaltpsychologie Fritz Heiders hat Niklas Luhmann vorgeschlagen, die für jede »dingorientierte Ontologie zentrale Leitunterscheidung« zwischen »Substanz/Akzidenz« oder »Ding/Eigenschaften« mit der Unterscheidung von »Medium und Form« zu ersetzen.³⁶ Medien sind durch eine lose Kopplung von Elementen gekennzeichnet, »eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen, die mit der Einheit eines Elementes noch kompatibel sind.«³⁷ Im Gegensatz dazu werden Formen »in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen.«³⁸ Insofern Medium und Form aus denselben Elementen bestehen, unterscheiden sie sich nicht substanziell, sondern nur durch ihre Anordnung und Struktur. Konkret ausgedrückt resultieren Formen aus der Verfestigung des Mediums und umgekehrt Medien aus der Lockerung verfestigter Formen. Medium und Form sind untrennbar, zwei Seiten einer Medaille oder genauer einer Unterscheidung. Genauso wichtig wie die Fähigkeit des Mediums, Formen zu speichern, ist die, sie aufzugeben und neue Formen anzunehmen. Anders ausgedrückt, ist das Wachs als Medium gleichermaßen durch seine

34 Didi-Huberman (Anm. 30), S. 11.

35 Giorgio Vasari: *The Lives of the Artists*, übers. von Julia Conaway Bondanella und Peter Bondanella, Oxford 1998, S. 240.

36 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 165.

37 Luhmann (Anm. 36), S. 168.

38 Luhmann (Anm. 36), S. 169.

Merkfähigkeit und Vergesslichkeit gekennzeichnet. Würde es alle In-Formationen auf ewig abspeichern, dann würde seine Speicherfähigkeit schnell erschöpft. Wie Luhmann bemerkt, verbraucht die Bildung von Formen die Möglichkeiten des Mediums weniger, als dass es diese regeneriert.³⁹ Was ihre Temporalität betrifft, stehen Medium und Form paradoxerweise in einem inversen Verhältnis. Während eine Form ihre »Durchsetzungsfähigkeit« mit »Instabilität« bezahlt, nimmt das Medium zwar »die für es möglichen Formen widerstandslos auf«, aber es »ist stabiler als die Form – eben weil es nur lose Kopplungen benötigt«.⁴⁰ Dabei muss die Zahl der möglichen Kopplungen groß genug sein, um alternative Formen zu erlauben. Sonst würden diese ihren eigenartigen Charakter verlieren und letztendlich mit dem Medium identisch und somit unsichtbar werden. Umgekehrt bedeutet das jedoch auch, »daß das Medium nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann«.⁴¹ Damit es als Medium fungiert und an ihm die Form sichtbar wird, muss das Medium selbst unsichtbar werden. Wie schon Fritz Heider beobachtet hat, gehen physische Medien wie Luftwellen

in ihrer Vermittlung auf, so daß wir überzeugt sind, das Ticken unmittelbar zu hören. Es kommt uns nicht zu Bewußtsein, daß auch hier eine Vermittlung stattfindet. Eben solche Vermittlung bieten die Lichtwellen. Auch sie sehen wir nicht als etwas, das unser Auge berührt und hinweist auf Anderes; wir sehen vielmehr unmittelbar den Gegenstand.⁴²

Kehren wir von diesem Exkurs zur Material- und Mediengeschichte des Wachses zu seiner Betrachtung durch Descartes' Meditand zurück. Wenn man sich also die Seele wie ein Stück Wachs vorzustellen hat, dann sind ihre Ideen, Gedanken, mentalen Repräsentationen, ja alle anderen Gemütsbewegungen, »lediglich« Eindrücke oder buchstäblich In-Formationen in diesem plastischen Medium. Für die intuitive Erkenntnis des Geistes bedeutet das jedoch, dass der Geist nur die Formen wahrnimmt und nicht das Medium, in dem sie eingedrückt sind. Anders ausgedrückt: Wenn die Natur des Geistes in seiner keroplastischen Medialität besteht, dann ist er normalerweise nur in seinen Ausformungen greifbar. Der Geist mag sich selbst näher sein als der Körper und die Gegenstände der Sinneswahrnehmung, aber in

39 Vgl. Luhmann (Anm. 36), S. 170.

40 Luhmann (Anm. 36), S. 171.

41 Luhmann (Anm. 36), S. 171.

42 Fritz Heider: Ding und Medium, in: Symposion: Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache 1, 2, 1927, S. 109–157, hier S. 110.

seinem Wesen als *res cogitans* bleibt er unfassbar. Deshalb erscheint die Wahrnehmung der sinnlichen Welt als so viel evidenter. Descartes' Dilemma ist noch verzwickter: Selbst wenn Denken seiner eigenen Medialität habhaft werden könnte, dann kann es sich selbst nicht als ungeformt wahrnehmen, denn Denken, Erkennen und Wahrnehmen bestehen in der Formung von Ideen oder der Verformung des keroplastischen Mediums.

Um dieses mediale Dilemma zu überwinden, bedient sich Descartes' Meditand einer doppelten Bewegung. Da die Medialität des Denkens nur indirekt erkannt werden kann, nimmt er zunächst einen allegorischen Umweg über die Figur des Wachses. Herkömmlicherweise haben Allegorien die Funktion etwas Unsichtbares und Immaterielles sicht- und greifbar zu machen. Sie verleihen abstrakten Qualitäten sinnliche Gestalt und Evidenz. Genau das tut Descartes, wenn er das Stück Wachs aufnimmt, um über die Natur des Geistes zu meditieren. Dabei macht er jedoch auch klar, dass die Wahrheit des Wachses, nämlich seine reine Medialität, jenseits des Sinnlichen und Figürlichen liegt. Sonst könnte seine Medialität leicht von der Einbildungskraft evident gemacht werden. Die keroplastische Meditation des Wachses demonstriert, dass die Einbildungskraft nicht imstande ist, sich alle möglichen Gestalten und Formen, die es annehmen kann, vorzustellen und sich somit seine Medialität deutlich zu machen. Aber wie Walter Benjamin erinnert, bildet die Veranschaulichung nur den ersten Moment in der Dialektik der barocken Allegorie. Indem die Allegorie etwas anderes bedeutet als sie darstellt, betreibt sie die dialektische Selbstaufhebung des Signifikanten, d. h. des Wachses als Figur des Denkens. Seine Evidenz schuldet sich somit genauso sehr seiner Figuralität wie seiner Defiguration – dem zweiten Moment dieser keroplastischen Meditation.

Diese Defiguration wird buchstäblich und physisch durch die Hitze des Feuers herbeigeführt. Schmelzend verliert es seine Form, verliert es alle seine physischen Eigenschaften: Farbe, Gestalt, Geschmack, Geruch und selbst seinen Klang. Und was dabei erahnbar wird, ist seine keroplastische Medialität – entblößt von aller Gestalthaftigkeit. Damit der Geist seine eigene Natur verstehen kann, muss er sich buchstäblich entformen. Und er tut das durch den langen Blick der Meditation, der die normale Wahrnehmung entfremdet. Anstatt Aristoteles folgend den Sinnesgegenstand von seiner Materialität zu entblößen und nur seine Form zu empfangen, tut Descartes' keroplastische Meditation das Gegenteil: Sie entblößt das Wachs seiner Form und macht seine Medialität evident. Formlos hört das Wachs nicht einfach auf, eine Figur des Geistes zu sein. Zugegebenermaßen übersteigt seine unendliche Plastizität alle Figuralität, sodass es zur Figur der Aufhebung aller Figürlichkeit wird. Gleichzeitig macht seine Fähigkeit, unendlich viele Formen an-

zunehmen, es zur Figur von Figurabilität schlechthin. Darin besteht genau seine außerordentliche Medialität, nämlich in seiner fast unheimlichen Fähigkeit, sich unaufhörlich zu reformieren. Jedoch reduziert dieser Formverlust das Wachs nicht zu bloßer Materialität, der anderen Seite des aristotelischen Dualismus. Insofern die vielen verschiedenen Eigenschaften des Wachses sich gegenseitig negieren, könnte man sagen, dass es seine Materialität übersteigt. Als ein immaterielles Material und eine geformte Formlosigkeit, verkörpert das Wachs die Essenz von Medialität und wird so zur idealen Figur für die Praxis des Denkens. Indem Descartes das Wachs pyrotechnisch entformt und aller Gestalthaftigkeit entkleidet, wird er nicht nur des Wachses in seiner Blöße ansichtig, sondern auch seines Geistes, genauso wie in der schicksalhaften Nacht am 10. November 1619, in der er in seiner überheizten Stube irgendwo in Südwestdeutschland die »Fundamente einer wunderbaren Wissenschaft« entdeckte. Dabei befreite er sich nicht nur aller seiner Vorurteile und seiner Meinungen, sondern entledigte sich auch seiner selbst und wurde seines nackten Geistes ansichtig – wie er in seinem jugendlichen Notizbuch festhielt. Die *Meditationes* machen diese konversive Wendung zu sich selbst zum Gegenstand der geistigen Übung, die sich auf diese Weise ihrer selbst bemächtigt. Paradoxerweise greift Descartes zur Fundierung des modernen rationalistischen Subjekts auf eine spirituelle Praxis und Tradition zurück, die bis in antike Philosophie und das frühe Christentum zurückreicht, aber von der neuzeitlichen Philosophie nicht beachtet oder gar abgelehnt wurde. Außerhalb religiöser Frömmigkeitspraxis blieb es bis in die Gegenwart der Literatur vorbehalten, sich ühend des eigenen Denkens und Schreibens zu versichern.

Literatur

- Anselmet, Raymond A.: Robert Boyle and the Art of Occasional Meditation, in: *Renaissance and Reformation* 32, 2009, S. 73–92.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1995, S. 237–251.
- Basilus von Caesarea: *Regula fusius tractata* 5.2; zit. nach Irénée Hausherr: *The Name of Jesus*, übers. von Charles Cummings OCSO, Kalamazoo, MI 1978.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991.
- Bull, Reinhard: *Das grosse Buch vom Wachs*. Geschichte, Kultur, Technik, München 1977.
- Carruthers, Mary: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998.
- Carruthers, Mary und Ziolkowski, Jan M. (Hg.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002.
- Catharina Regina von Greiffenberg: *Des Allerheiligsten- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen*, Neustadt an der Aysch 1683.
- Coolahan, Marie-Louise: *Redeeming Parcels of Time: Aesthetics and Practice of Occasional Meditation*, in: *The Seventeenth Century* 22, 2007, S. 124–143.
- Descartes, René: *Regulae ad directionem ingenii/Cogitationes privatae*. Lateinisch/deutsch, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011.
- *Meditationen*. Dreisprachige Parallelausgabe Latein – Französisch – Deutsch, übers. und hg. von Andreas Schmidt, Göttingen 2004.
- *Meditationes über die Grundlagen der Philosophie mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, übers. und hg. von Artur Buchenau, Hamburg 1994.
- *La recherche de la vérité par la lumière naturelle*, hg. und übers. von Gerhart Schmidt, Würzburg 1989.
- *Œuvres de Descartes*, hg. von Charles Adam und Paul Tannery, 12 Bde., Paris 1964–76.
- *Briefe*, übers. und hg. von Max Bense, Köln und Krefeld 1949.
- George Didi-Huberman: *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, Berlin 1999.
- Endean, Philip: *The Ignatian Prayer of the Senses*, in: *The Heythrop Journal* 31, 1990, S. 391–418.
- Epiktet: *Ausgewählte Schriften*, hg. und übers. von Rainer Nickel, Zürich 1994.
- Foucault, Michel: *Über sich selbst schreiben*, in: *ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 137–154.
- Hadot, Pierre: *Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitionen der Weisheit*, Frankfurt a.M. 2002.
- Heider, Fritz: *Ding und Medium*, in: *Symposion: Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1, 2, 1927, S. 109–157.
- Heller-Roazen, Daniel: *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, New York 2007.
- Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen nach dem spanischen Autograph*, übers. von Peter Knauer SJ, Würzburg 1998.

- Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 33–47.
- Largier, Niklaus: Inner Senses — Outer Senses: The Practice of Emotions in Medieval Mysticism, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, hg. von Ingrid Kasten und C. Stephen Jaeger, Berlin und New York 2003, S. 3–15.
- Lipsius, Justus: De Constantia. Von der Standhaftigkeit. Lateinisch – Deutsch, übers. und hg. von Florian Neumann, Mainz 1998.
- Livingstone Huntley, Frank: Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England. A Study with the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633), Binghamton, NY 1981.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997.
- Martz, Louis L.: The Poetry of Meditation, New Haven und London 1954.
- Melion, Walter: The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625, Philadelphia 2009.
- Moser, Christian: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne, Tübingen 2006.
- Portman, Karel: Cats's Concept of the Emblem and the Role of Occasional Meditation, in: *Emblematica* 6, 1991, S. 65–82.
- Rahner S.J., Hugo: Die ›Anwendung der Sinne‹ in der Betrachtungsmethode des Hl. Ignatius von Loyola, in: *Meditation in Religion und Psychotherapie*, hg. von Wilhelm Bitter, Stuttgart 1958, S. 58–83.
- Rouse, Richard und Mary: The Vocabulary of Wax Tablets, in: *Vocabulaire du Livre e de l'Écriture au Moyen Age*, hg. von Olga Weijers, Turnhout 1989, S. 220–230. – Wax Tablets, in: *Language and Communication* 9, 2–3, 1989, S. 175–191.
- Sellers, John: Justus Lipsius' *De constantia*: A Stoic Spiritual Exercise, in: *Poetics Today* 28, 2007, S. 339–362.
- Sucquet, Antoine: *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerpen 1620.
- Vasari, Giorgio: *The Lives of the Artists*, übers. von Julia Conaway Bondanella und Peter Bondanella, Oxford 1998.
- Walsh, James: Application of the Senses, in: *The Way Supplement* 27, 1976, S. 59–68.
- Weiss Smith, Courtney: *Empiricist Devotions: Science, Religion, and Poetry in Early Eighteenth-Century England*, Charlottesville 2016.
- Wild, Christopher: *Descartes' Meditative Turn. Cartesian Thought as Spiritual Practice*, Stanford 2024.

Abbildungen

- Abb. 1: *Imago 11* in: Antoine Sucquet, *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerpen 1620, S. 358v. Mit freundlicher Genehmigung des Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center der University of Chicago.
- Abb. 2: Titelbild zu *Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico Christiano subseruiens* in: Joannes David, *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601, S. 351. Mit freundlicher Genehmigung des Getty Research Institute.

Abb. 3a: Titlemblem zu Catharina Regina von Greiffenberg: Des Allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen, Neustadt an der Aysch ²1683, S. 1^v. Digitalisat der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Online unter: <http://digital.slub-dresden.de/id358569117/6>, letzter Zugriff: 6.6.2025.

Abb. 3b: Titlemblem zu Catharina Regina von Greiffenberg: Des Allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen, Neustadt an der Aysch ²1683, S. 2^v. Digitalisat der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Online unter: <http://digital.slub-dresden.de/id358569117/8>, letzter Zugriff: 6.6.2025.

Martina Wagner-Egelhaaf

Lesenlernen als Exerzitium.

Zu Karl Philipp Moritz' *Neuem ABC-Buch* (1790)

Lesen ist, neben dem Schreiben, eine wesentliche Grundlage der Literatur, spielt aber auch in religiösen Exerzitien eine wichtige Rolle. Das Lesen ist uns nicht angeboren, sondern wir müssen es als Kulturtechnik erst einmal mehr oder weniger mühsam erlernen. Die neueste IGLU-Studie (Internationale Grundschul-Lese-Untersuchung), die im Mai 2023 veröffentlicht wurde, hat ergeben, dass 25 % der Kinder am Ende ihrer Grundschulzeit nicht richtig lesen können.¹

Liegt es daran, dass mit ihnen nicht genügend oder nicht richtig geübt wurde? Die Übung ist ja ein wesentliches Element dessen, was wir unter einem ›Exerzitium‹ verstehen. Das lateinische Wort ›exercitium‹ bezeichnet laut Duden eine Übung, eine übende Handlung oder Verrichtung, aber auch eine schulische Hausaufgabe, die natürlich der Übung und Vertiefung des Gelernten dient.² Das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS)* verweist darüber hinaus auf die Bedeutung der militärischen Übung, die wir mit dem Verb ›exercieren‹ verbinden und bei der die Vorstellung von Drill und Disziplin mitschwingt.³ Der vorliegende Beitrag widmet sich Karl Philipp Moritz' *Neuem ABC-Buch*, das in erster Auflage 1790 veröffentlicht wurde (vgl. Abb. 1).

Die Form der geistlichen Übungen wie sie Ignatius von Loyola vorsieht, hat auf den ersten Blick mit dem Exerzitium des Lesenlernens nicht allzu viele Gemeinsamkeiten.⁴ Bei Ignatius geht es um Seelenarbeit und darum,

1 Vgl. Ulrich Ludewig u.a.: IGLU 2021 kompakt. Studienergebnisse, effektive Leseförderung und Umsetzung in die schulische Praxis, Münster 2023, S. 16. https://www.pedocs.de/volltexte/2024/29148/pdf/Ludewig_et_al_2023_IGLU_2021_Kompakt.pdf, letzter Zugriff 23. 11. 2025.

2 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Exerzitium>, letzter Zugriff 23. 5. 2024; vgl. auch Gerhard Ruhbach: Exerzitien, in: Religion in Geschichte und Gegenwart (http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_04896, letzter Zugriff: 22. 5. 2023).

3 Vgl. <https://www.dwds.de/wb/Exerzitium>, letzter Zugriff 22. 5. 2024.

4 Vgl. Jos E. Vercruyssen SJ: Exerzitien. I. Historisch, in: Theologische Realenzyklopädie,



Abb. 1 Titelseite des Neuen A.B.C.-Buchs.

sich »indifferent [zu] machen«,⁵ um über die Kontemplation des Lebens, Sterbens und der Auferstehung von Jesus Christus das eigene geistliche Leben zu erneuern.⁶

Wer Moritz' Bildungsroman *Anton Reiser* (1785–1790) vor Augen hat, erinnert sich, dass der Protagonist ein Problem mit dem Lesen hat. Bedingt durch eine unglückliche familiäre Situation, bei der auch die Religion eine zentrale Rolle spielt, und eher prekäre soziale Verhältnisse flüchtet sich der

hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Bd. X, Berlin und New York 1982, S. 698–703.

5 Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen, nach dem spanischen Urtext, übers. von Peter Knauer, Würzburg² 1999, S. 39. Roland Barthes spricht in seiner Loyola-Lektüre davon, dass es bei den Exerzitien um das Erreichen einer »linguistische[n] Leere« gehe, eines »vor jeder Semiophanie liegende[n] Raum[s]«. Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, übers. von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 1974, S. 60.

6 Vgl. Julia Weber: Das Unsichtbare sichtbar machen. Visualisierungsstrategien in Ignatius von Loyolas *Exerzitien*, in: *Modern Language Notes* 137, 3, 2022, S. 483–503, hier S. 487.

Heranwachsende in die Lektüre, die ihm einerseits Ablenkung, Trost und Selbstbestätigung bietet, andererseits aber zur Verkennung der Realität im Zeichen der literarischen Imagination führt und daher erst recht verhindert, dass Anton im Leben Fuß fasst. Am Beginn dieser problematischen Entwicklung steht eine den Jungen verwirrende und widersprüchliche Lese-didaktik, denn im Alter von acht Jahren erhält er von seinem Vater zwei Bücher, von denen »das eine eine Anweisung zum Buchstabieren, und das andere eine Abhandlung gegen das Buchstabieren enthält.«⁷ Nach der ersten Methode lässt ihn der Vater für das Kind komplett sinnfreie Wörter, nämlich schwere Namen aus der Bibel wie Nebukadnezar oder Abednego buchstabieren. Das ist mühsam, aber Anton lernt auf diese Weise doch lesen und findet großes Vergnügen daran. Kaum beherrscht er das Lesen, muss er das andere Buch, die Abhandlung gegen das Buchstabieren, durcharbeiten und erfährt »zu seiner großen Verwunderung [...], daß es schädlich, ja seelenverderblich sei, die Kinder durch Buchstabieren lesen zu lernen.«⁸ Die im zweiten Buch propagierte Methode ist die sog. »Lautiermethode«, die bei der »Hervorbringung der einzelnen Laute durch die Sprachwerkzeuge«⁹ ansetzt. Die Buchstabiermethode ist synthetisch, indem sie die Buchstaben zu Wörtern zusammensetzt, die Lautiermethode ist analytisch, indem sie Laute bzw. Lautfolgen in Buchstaben zerlegt. Die Buchstabiermethode führt ausgehend vom Buchstaben über das Wort zur Bedeutung; die Lautiermethode leitet den Buchstaben vom Laut ab und zerlegt erst einmal die mit dem Laut gegebene Bedeutung in Buchstaben. Das Lesen wie Anton es über das seelenschädliche Buchstabieren gelernt hat, wird durch die Lektüre des zweiten Buchs nachträglich mit einem Schulindex versehen. Anton Reisers Flucht in die Imagination steht im Zeichen einer kritischen Einschätzung der *phantasia* als einer sinnenbestimmten Kraft, die unkontrollierbare Trugbilder hervorruft.¹⁰

Im Vergleich zu dem eher spielerischen Lesenlernen, wie es heute in den Grundschulen praktiziert wird, wurde den Kindern im ausgehenden 18. Jahrhundert viel abverlangt. Karl Philipp Moritz, der bis zu seiner Italienreise als Pädagoge am Berliner Gymnasium zum Grauen Kloster tätig war und Anton Reisers Geschichte an der eigenen unglücklichen Kindheit orientierte, war wie Joachim Heinrich Campe, Johann Heinrich Pestalozzi und

7 Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, in: ders.: Werke in zwei Bänden, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde, Frankfurt a.M. 1999, S. 85–518, S. 939–1113, hier S. 93.

8 Moritz (Anm. 7), S. 94.

9 Moritz (Anm. 7), S. 94.

10 Vgl. Weber (Anm. 6), S. 39 f.



Abb. 2 Das Alphabet.



Abb. 3 Zusammengezogene Buchstaben und Schreibschrift.

Jean-Jacques Rousseau ein Anhänger der Reformpädagogik.¹¹ Aber wenn man das Buch aufschlägt, kommt es sofort knüppeldick (Abb. 2–5).

Das Kind wird gewissermaßen überfallen von einem Heer schwarzer Zeichen: Klein- und Großbuchstaben, Druckbuchstaben und Schreibbuchstaben, deutschen und lateinischen, und zur Verstärkung marschieren auch gleich noch die Zahlen mit auf.¹² Es folgen Erläuterungen zu 25 Bildern, die jedoch erst im Anschluss an diese Erläuterungen abgedruckt sind.

¹¹ Zum Entstehungskontext des *Neuen ABC-Buchs* vgl. Jürgen Jahnke: Zwei Anleitungen zum Denken für die ›kleinere Jugend‹ – Karl Philipp Moritz' *Neues A. B. C. Buch* und das *Lesebuch für Kinder*, in: Karl Philipp Moritz. Signaturen des Denkens, hg. von Anthony Krupp, Amsterdam und New York 2010, S. 131–141.

¹² Vgl. Karl Philipp Moritz: *Neues ABC-Buch*, Faksimile der Ausgabe von 1794 mit den kolorierten Illustrationen von Peter Haas, Frankfurt a.M. 1980, S. 3–6. Die Bibliotheca Augustana macht das *Neue ABC-Buch* auch online verfügbar, https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_aboo.html. Da die Bildtafeln nicht mit Seitenzahlen versehen sind, wird zur besseren Auffindbarkeit im Folgenden mit den Links der Bibliotheca Augustana zitiert.



Abb. 4 Die lateinischen Buchstaben.

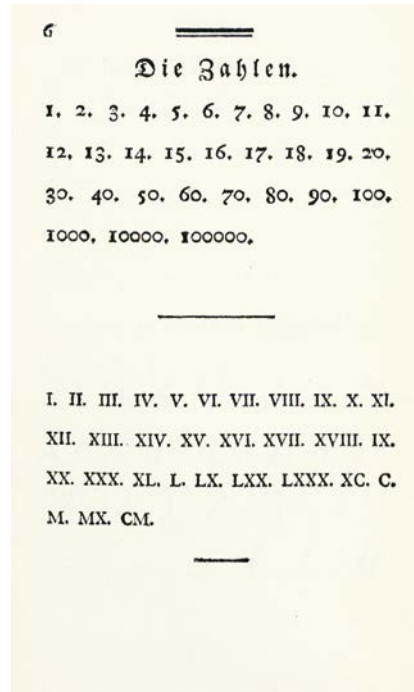


Abb. 5 Die Zahlen.

Im Bildteil des *ABC-Buchs* werden die Buchstaben in Dreiergruppen emblemartig dargestellt (Abb. 6–8).

Jedes Buchstabenbild enthält eine *inscriptio*, den Buchstaben in Groß- und Kleinschrift, deutsch und lateinisch, eine *pictura*, deren Wortbezeichnung über den Anfangsbuchstaben, beispielsweise das A für ›Auge‹, mit dem inskribierten Buchstaben, aber auch mit der *subscriptio* verbunden ist. »Das offene Auge«, das für den Sehsinn steht, das »Gesicht«, »sieht ins Buch«. Das Buch, das es hier lesenlernenderweise zu lesen gilt, wendet sich gleich zu Beginn auf sich selbst zurück. Und wie der Blick beim Buchstabieren von einem Buchstaben zum anderen geht, blickt das Auge der Tafel A auf das Buch der Tafel B. Das Auge ist zwar offen, der Blick aber doch auf das Buch gesenkt. Tafel B zeigt aber kein kontextloses Buch, sondern ein lesendes Kind; das Kind hat ein Buch auf dem Schoß, in das es sein offenes Auge richtet, allerdings zugleich den Zeigefinger der rechten Hand zu Hilfe nimmt. Das Lesen ist offensichtlich nicht nur eine geistige, sondern auch eine körperliche Praxis. Tafel C exponiert das Hören. ›Cymbeln‹ sind rhythmisierende Schlaginstrumente, bezeichnen aber auch mit kleinsten

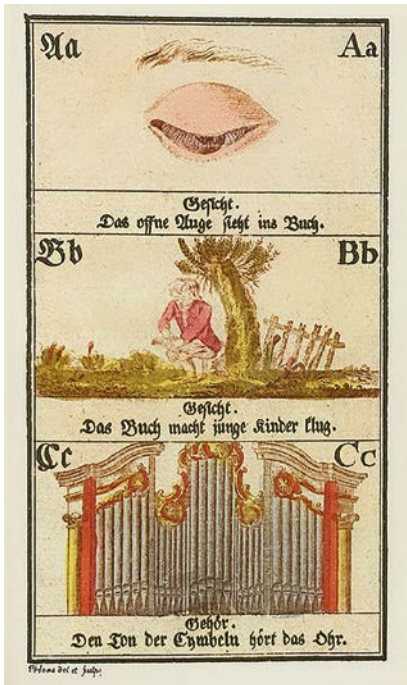


Abb. 6 Die Buchstaben A bis C.



Abb. 7 Die Buchstaben D bis F.

Pfeifen besetzte Orgelregister in sehr hoher Tonlage.¹³ Das Bild der Orgelpfeifen führt in die gottesdienstliche Praxis, ebenso der mit dem Buchstaben D verbundene Weihrauchduft, der den Geruchssinn verbildlicht. Das sind zwar Reminiszenzen an die Religion, im Ganzen ist das Moritz'sche *ABC-Buch* aber nicht an der christlichen Heilsbotschaft orientiert. Darin unterscheidet es sich von vorausgegangenen Leselernbüchern, die stark an biblischen Geschichten, dem Vaterunser, den Zehn Geboten etc. ausgerichtet waren.¹⁴ Auch Anton Reisers erste Lektüren waren allesamt religiöser Art. Ganz im Sinn aufklärerischer Pädagogik zielt Moritz' *ABC-Buch*, wie auch der Untertitel verrät, auf die Entwicklung der Fähigkeit zum Denken. Ob

¹³ Vgl. <https://musikoffen-sachsen-anhalt.de/instrument/orgelglossar/>, letzter Zugriff 23. 11. 2025.

¹⁴ Vgl. Heide Hollmer: Eine Liebeserklärung an das Buch und Anleitung zum Selber-Denken. Karl Philipp Moritz' *ABC-Buch*, in: Karl Philipp Moritz: *Neues ABC-Buch*, mit Illustrationen von Wolf Erlbruch, Nachwort von Heide Hollmer, München 2000, o.S.



Abb. 8 Die Buchstaben G bis I.



Abb. 9 Der Buchstabe Z und das Schlussbild.

der Essig in Tafel E, der den Geschmackssinn darstellt, den Christus am Kreuz gereichten mit Essig getränkten Schwamm konnotiert, sei dahingestellt. F für das Gefühl, das Fühlen, verbindet sich mit einer handfesten Warnung vor dem Feuer. Es wird deutlich, dass mit dem Lesenlernen ein umfassendes Erziehungsprogramm verbunden ist. Damit einher geht eine Anthropologie, die von den Sinnen zum Geist fortschreitet, wie Tafel G für ›Geist‹ vor Augen führt. Und natürlich sitzt der abgebildete geistige Mensch über Büchern. Tafel H zeigt Hand und Fuß als Teile des vom Geist gelenkten menschlichen Körpers. Mit dem Erlernen der Buchstaben wird ein philanthropisches Menschenbild vermittelt, das den Menschen als mit den Sinnen die Welt wahrnehmendes Wesen entwirft, ihn auf das Verhältnis von Seele und Körper verweist, aber auch darauf aufmerksam macht, dass er nicht das einzige Lebewesen ist, er vielmehr in einer engen Verbindung mit Tieren lebt. Als Kulturwesen wird er in das Spannungsverhältnis von Natur und Bildung gestellt, und es wird vor Augen geführt, dass mit der Kultur auch Gefahren einhergehen, etwa wenn auf die verderbliche Wirkung von Pracht und Überfluss verwiesen wird, demgegenüber das genügsame Leben

im Angesicht der Vergänglichkeit als die bessere Option erscheint.¹⁵ Zwischen der so vermittelten Morallehre besteht kein notwendiger, vielmehr ein durch die Abbildung hergestellter metonymischer Zusammenhang. So wird der Buchstabe J mit dem Wort ›Jäger verbunden‹ und der Wald als Tätigkeitsbereich des Jägers mit den dort lebenden Tieren in einen Zusammenhang gebracht. Das bedeutet, dass das Lesen lernende Kind mit dem Buchstaben J, den es im Wort ›Jäger‹ erkennt, sogleich lernt, was ein Jäger tut und welche kulturelle Leistung mit seinem Tun verbunden ist. Lesenlernen soll also kein stures Buchstabieren sein, sondern eine auf dem assoziativen Vermögen und der Imagination beruhende Denkleistung, über die der Mensch sich selbst erkennt.

Bei Exerzitien im religiösen Sinn begibt sich der sie ausübende Mensch heraus aus dem Alltag, um Besinnung und Bestärkung des Glaubens zu finden. Das *ABC-Buch* nimmt das Kind ebenfalls heraus aus seiner kindlichen Normalwelt und vermittelt ihm durch die Welt der Buchstaben, Bilder, Wörter und Weisheiten eine neue Erfahrung und eine neue Wahrnehmung der Welt und seiner selbst. Das Lesenlernen erschließt ihm die Welt erst recht eigentlich. Wie bei Moritz mit dem Buchstaben V der menschliche Verstand adressiert wird, so geht es in den *Geistlichen Übungen* von Loyola um die Erleuchtung des menschlichen Verstandes durch die göttliche Kraft.¹⁶

Julia Weber hat darauf hingewiesen, dass sich Ignatius von Loyola in seinen *Exercitia spiritualia* der antiken Memoria-Technik mit den zum Einsatz kommenden *loci* und *imagines* bedient. Eine besondere Rolle spielen dabei die sog. *imagines agentes*, die »besonders eindringlichen, ja, die ›handelnden‹ Bilder[] und Metaphern«,¹⁷ die helfen, komplexe Redehalte abzurufen. Weber verweist insbesondere auch auf die imaginative Herstellung von Räumen in den *Exercitia*. Raum wird zum vergegenwärtigenden Anschauungsmedium.¹⁸ Vor diesem memoriatechnischen Hintergrund lässt sich auch das Moritz'sche *ABC-Buch* lesen, das über die Kopplung von Buchstaben, Wörtern und Bildern in panelartig abgezirkelten Räumen die Buchstaben zu *imagines agentes* zu machen sucht. Nicht zufällig geht es auch in den ignatianischen Exerzitien zur Beförderung der Vorstellungskraft um die Anwendung der Sinne, die das Leselernsubjekt bei Moritz anfänglich kon-

15 Moritz: Neues ABC-Buch (Anm. 12), https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abon.html, letzter Zugriff 13. 11. 2024.

16 Vgl. Loyola (Anm. 5), S. 28.

17 Weber (Anm. 6), S. 492, vgl. S. 484.

18 Vgl. Weber (Anm. 6), S. 493, S. 499.

stituieren.¹⁹ Die Exerzitand:innen sollen sich bei Ignatius in die in der jeweiligen Raumkomposition dargestellten Szene hineinimaginieren. Dabei wird die *imaginatio* als Vorstellungskraft in einem bei Aristoteles, der die Imagination als solche kritisch sieht, *auch* anzutreffenden positiven Verständnis funktionalisiert, insofern als sie als *kinêsis* (Bewegung) zwischen den Sinneswahrnehmungen und dem Denken vermittelt. Es geht also darum, mithilfe kontrollierter Imagination die ungeordneten Affekte der Seele zu eliminieren und die Imagination zu einem Medium der Erzeugung meditativer Andacht zu machen.²⁰ Übertragen auf das *ABC-Buch* könnte man sagen, dass dessen visuell kontrollierte Praxis der Buchstabenaneignung die Imagination als bewegende Kraft zwischen Sinnen und Denkvermögen einsetzt, um über das klar umrissene Setting der bildlichen Szenen und ihrer ethisch-moralischen Rückbindung einer unkontrollierten Verselbständigung der Imagination wie im Fall des unglücklichen Anton Reiser zu steuern. Wie gesagt, geht es im *Neuen ABC-Buch* nicht um »Christomimesis«,²¹ sondern bei Moritz ist der Mensch der Bezugs- und Fluchtpunkt, so wie auch bei Ignatius von Loyola die Menschwerdung Christi eine zentrale Rolle spielt.²²

Exerzitien sind mit einer habitualisierenden Praxis des Übens verbunden,²³ was beim Lesenlernen natürlich unerlässlich ist und Disziplin voraussetzt. Buchstaben zu Wörtern zusammenzusetzen, muss geübt werden; aber auch der Bezug zur hinter den Wörtern stehenden Ethik bedarf der Verinnerlichung.²⁴ Roland Barthes hat in seiner vergleichenden Lektüre der übenden Praktiken bei de Sade, Fourier und Loyola, in denen er einen Dreischritt von sich abschließen, gliedern und ordnen sieht, den Gliederungsaspekt mit der Schaffung einer Syntax, d. h. einer Komposition in Verbindung gebracht, die aber dezidiert keine Schöpfung sein soll.²⁵ Die Verbindung von

19 Vgl. von Loyola (Anm. 5), S. 69; Weber (Anm. 6), S. 496f. In der Lektüre von Roland Barthes zerstückelt Ignatius von Loyola den Körper, wenn er von jedem der fünf Sinne nacheinander erlebt werde; vgl. Barthes (Anm. 5), S. 8.

20 Vgl. Weber (Anm. 6), S. 485, S. 492.

21 Vgl. Weber (Anm. 6), S. 489.

22 Vgl. Knauer: Einleitung, in: Loyola (Anm. 5), S. 15.

23 »Es geht in den ›Geistlichen Übungen‹ darum, verweilend und wiederholend etwas zu ›üben‹, was man danach im Alltag ›besser und vollständiger‹ anwenden kann.« Knauer (Anm. 22), S. 16.

24 »Ignatius' *Exerzitien* beruhen auf einer operativ-rekursiven Verkettung verschiedener minutiöser Anweisungen, die paradoxerweise gerade in ihrer strengen Regelmäßigkeit dazu führen, dass das Imaginieren zu einer körperlich habitualisierten und routinierten Fähigkeit weiterentwickelt wird.« Weber (Anm. 6), S. 499.

25 Vgl. Barthes (Anm. 5), S. 8f.

Einzelbild und ethischem Erziehungsprogramm kommt bei Moritz durch die *subscriptio*-Texte auf den Tafeln zustande. Diese verknüpfen jeweils zwei aufeinanderfolgende Bilder und bilden insgesamt, wenn man sie im Zusammenhang und laut liest, ein Gedicht in rhythmisierten jambischen Versen:

Das offne Auge sieht ins Buch.
 Das Buch macht junge Kinder klug.²⁶
 Den Ton der Cymbeln hört das Ohr.
 Der Duft vom Weihrauch steigt empor.
 Der Essig zieht den Mund zusammen.
 Kind, hüte dich vor Feuerflammen!
 Der Geist des Menschen in ihm denkt.
 Von ihm wird Hand und Fuß gelenkt.
 Der Jäger eilt dem Walde zu.
 Die junge Bäurin melkt die Kuh.
 Das Lamm frißt Klee vom Boden ab.
 Die Wolle nimmt der Mensch ihm ab.
 Der Nackte sucht den Frost zu fliehn.
 Doch Kleid und Ofen wärmen ihn.
 Den Reichen tränkt der Gold-Pokal.
 Der Wanderer hält am Quell sein Mahl.
 Die Räder treibt des Wassers Kraft.
 In Adern rollt der Lebens Saft.
 Der Tod macht Hand und Fuß erschlafft.
 Die Uhr zeigt richtig zwar die Stunden.
 Doch der Verstand hat sie erfunden.
 Wenn dieser Weltbau einst zerfällt.
 Ist dann wohl Xerxes noch ein Held?
 Der Ysop weicht der hohen Zeder.
 Der Zeit, dem Schicksal weicht ein Jeder.²⁷

Das Schlussbild (Abb. 9) zeigt noch einmal Bücher, ein geschlossenes, aber auch ein offenes Buch, das nun nicht mehr gelesen werden kann und mit der aufliegenden Rosengirlande wie ein Epitaph wirkt.

Es ist bemerkenswert, dass ein Drittel der Kupfer, nachdem die Welt des

²⁶ Hier holpert der Reim!

²⁷ Vgl. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abti.html, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

Kindes erst einmal aufgebaut ist, Tod und Vergänglichkeit gewidmet sind. Das erinnert denn doch an eine geistliche *Memento mori*-Betrachtung, obwohl es hier nicht der christliche Gott ist, der die Zeit in Händen hält, sondern der griechisch-mythologische Chronos-Saturn, der auch mit dem Titanen Kronos gleichgesetzt wird.

Was die jambischen Verse betrifft, so haben sie in ihrer schlichten rhythmischen Struktur Merkverscharakter und hämmern dem Kind über die Visualisierung hinaus gleichsam ein, was es lernen soll. Auch Ignatius von Loyola sieht im Übrigen das rhythmische Beten vor.²⁸ Das Kind selbst, das ja erst Lesen lernt, kann diese Verse am Anfang noch nicht selbst lesen. D.h. sie müssen ihm vorgelesen werden. Es braucht gewissermaßen wie bei Loyola einen Exerzitienmeister,²⁹ an dessen Stelle im Fall des *ABC-Buchs* die Eltern oder eine Lehrperson treten. Wenn die Texte dem Kind oft vorgelesen werden, kann es sie mitsprechen und vielleicht dann auch auswendig hersagen. Und wenn es sie mit den zugehörigen Bildern und diese mit den Wörtern und diese mit den anlautenden Buchstaben verbindet, war das Leselernprogramm erfolgreich – vermittelt einer zum Einsatz kommenden logozentrischen List, nämlich einer Überblendung des Buchstabens durch den Laut.

Die Stimme des Exerzitienmeisters wendet sich bei Moritz in den Erläuterungen, die den Abbildungen vorausgehen, eindringlich an das Lesen lernende Kind: Neben den bereits besprochenen emblematischen Bestandteilen heißt es zum ersten Bild: »In diesem Buche stehen Bilder und Buchstaben. Das erste Bild stellt das Auge vor, womit ich die Buchstaben sehe.«³⁰ Geht es bei Loyola um »Einwurzelung« des göttlichen Worts,³¹ kommt es auch bei Moritz zu einem bemerkenswerten Perspektivenwechsel. Denn hier spricht auf einmal das Kind selbst, gewissermaßen aus dem Bild heraus. Diese immersive Einbindung³² wird noch deutlicher bei der Erläuterung zum zweiten Bild:

Das zweite Bild stellt einen Knaben vor, der unter einem Baum sitzt, und in einem Buche liest.

Der Knabe hält den rechten Zeigefinger auf das Buch, damit er in der rechten Zeile bleibe.

28 Von Loyola (Anm. 5), S. 106.

29 Vgl. Weber (Anm. 6), S. 484.

30 https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abo.html#01, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

31 Vgl. Knauer (Anm. 22), S. 21.

32 Vgl. Weber (Anm. 6), S. 499.

Der Knabe ist sehr aufmerksam und gaft nicht umher.
 Bei den Bildern stehen Buchstaben.
 Unter den Bildern stehen Worte.
 Wer nicht lesen kann, der besiehet nur die Bilder.
 Wer aber lesen kann, der lieset auch die Worte, die darunter stehen.
 Das offene Auge sieht ins Buch.
 Mein Auge ist offen, und ich sehe damit ins Buch.
 Das Buch macht junge Kinder klug.
 Ich will in diesem kleinen Buche fleißig lesen lernen, damit ich noch mehr
 Bücher lesen kann, wodurch ich klüger werde.
 Ich muß beim lesen nicht zu dichte auf das Buch sehen, weil man sich die
 Augen damit verdirbet.
 Und zum Lesen sind gute Augen nöthig.³³

Hier findet sich eine ähnliche Spannung wie bei den beiden einander wider-
 sprechenden Leselern-Büchern von Anton Reiser: Man braucht zum Lesen
 gute Augen, aber Lesen birgt die Gefahr, dass man sich die Augen verdirbt.
 Wichtig ist aber, dass das Lesen lernende Kind hier nicht nur Betrachter, son-
 dern zugleich Teilnehmer am Geschehen und Akteur ist, was Roland Barthes
 als »*Theatralisieren*« beschreibt.³⁴ In den didaktischen Erläuterungen steht
 jede Aussage in einer eigenen Zeile, damit ihr Inhalt dem Kind Satz für Satz
 eingeschränkt werden kann, bis es dann in der 9. Zeile selbst spricht, d. h. die
 ihm vorgedachten Erklärungen verinnerlicht hat und fast eine Art Ge-
 löbnis spricht: »Ich will in diesem kleinen Buche fleißig lesen lernen, damit
 ich noch mehr Bücher lesen kann, wodurch ich klüger werde.« In der Er-
 läuterung zum Buchstaben C resümiert das lesende Kind am Ende:

Was ich mit dem Auge lese, das kann ich auch mit dem Ohre hören.
 Jetzt lese ich laut.
 Und höre mit den Ohren, was ich lese.
 Wenn ich nun das Buch zumache, so muß ich noch wissen was ich ge-
 lesen habe.³⁵

33 https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abo.html#01, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

34 Barthes (Anm. 5), S. 10.

35 https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abo.html#03, letzter Zugriff 24. 5. 2024.



Abb. 10 Die Buchstaben W bis Y.



Abb. 11 Die Buchstaben T bis V.

Buchstabe und Laut werden nun zusammengeführt. Das im Lesen der Buchstaben mit den Augen Imaginierte wird im wiederholenden Lautlesen der Kontrolle des Denkens unterstellt und eingefangen. Auch Ignatius von Loyola hält die Übenenden nicht nur zum routinierten szenischen Imaginieren an, sondern auch dazu, sich dabei selbst zu beobachten,³⁶ denn es geht, wie Peter Knauer formuliert, darum, »selber in der Meditation das Wort Gottes tiefer zu verstehen, als alle von außen kommenden Erläuterungen es jemals zu bewirken vermöchten.«³⁷

Um noch das Geheimnis von Ysop und Zeder zu lüften (Abb. 10) – den Ysop braucht Moritz wegen des Y: Hier geht es um soziale Ungleichheit und die Erläuterung besagt, dass anders als die ungleichen Ysop und Zeder die Menschen alle, arm und reich, gleich sind. Keiner darf den anderen ge-

³⁶ Vgl. Weber (Anm. 6), S. 500: »Durch die beständige Bezugnahme und Reflexion auf sich selbst werden die von den einzelnen Übungen induzierten Wahrnehmungserfahrungen auch kognitiv eingebunden und kontinuierlich reflektiert.«

³⁷ Knauer (Anm. 22), S. 21.

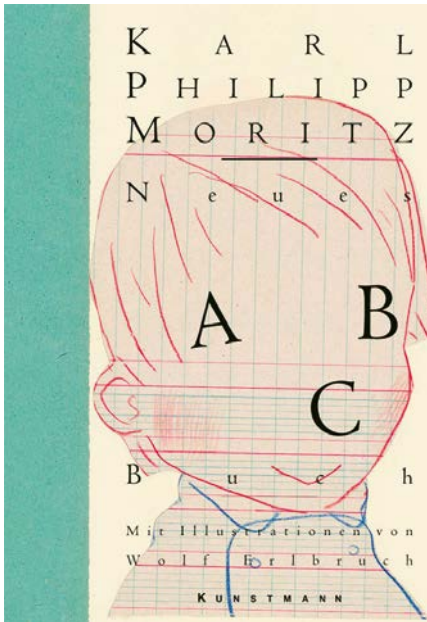


Abb. 12 Das neue Neue ABC-Buch.

ring schätzen, denn – so heißt es in der letzten Zeile –, die höchste Würde sei es, ein Mensch zu sein.³⁸ Hier lässt sich das Bild, d. h. das Verhältnis von Ysop und Zeder gerade nicht oder nur in der Umkehrung auf den Menschen übertragen, was aber vielleicht schon einen der einzuübenden Denkkakte darstellt. Die mehrfachen Reflexionen über die Zeit (Abb. 9 und 11) laufen am Ende darauf hinaus, dass die Zeit, weil endlich, kostbar und daher nicht zu vergeuden, sondern bestmöglich zu nutzen ist.

Unter dem Buchstaben U sieht man einen Lehrer, der drei Knaben unterrichtet. »Die Knaben sind fleißig und wenden ihre Zeit sehr nützlich an.« Es wird nicht aufgestanden, bevor »die gesetzten Stunden vorbei sind.« Jede Viertelstunde ist »gut anzuwenden, und keine Zeit unnützlich zu verlieren«³⁹ – weil, wie wir schon wissen, ja auch die Lebenszeit begrenzt ist. Wie bei Ignatius der Exerzitienmeister hat die Lehrperson auf das Einhalten der täglichen Übungsstunden zu achten. Und so formuliert auch das Schlussbild

38 Vgl. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abow.html#03, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

39 https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abot.html#03, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

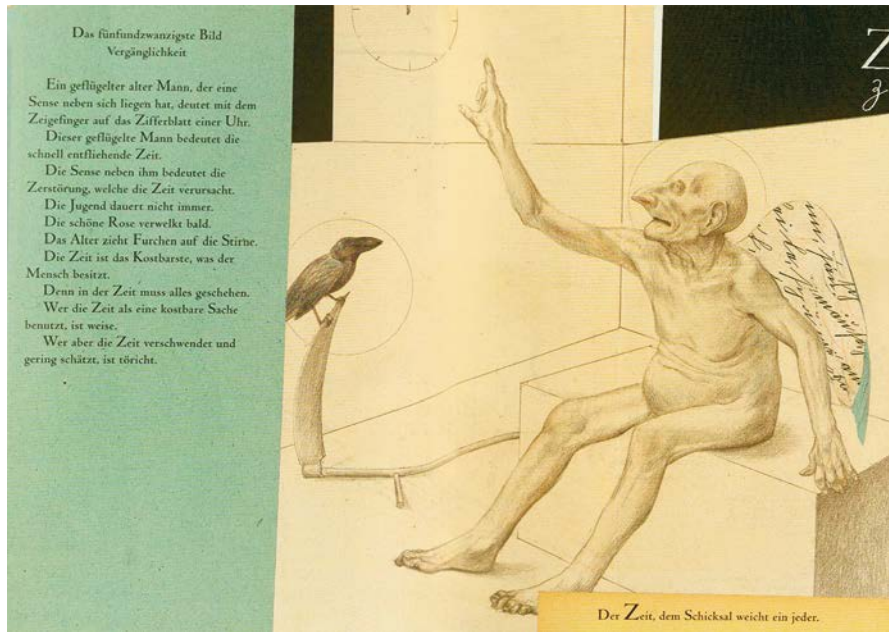


Abb. 13 Z. wie Zeit.

(Abb. 9) in seiner ganzen Ambivalenz eindeutige Botschaften: Fleiß belohnt sich selbst und es gibt keine Rose ohne Dornen, denn »[w]er die Rose brechen will, muß den Dorn nicht scheuen!«⁴⁰ Will sagen: Das Exerzitium erreicht dann sein Ziel, wenn es schmerzhaft ist. Das gilt wohl für das Lesenlernen wie für das ganze Leben, das vielleicht auch ein Exerzitium ist und dessen Buch am Ende geschlossen bzw. zum Epitaph versteinert ist (Abb. 9).

Im Jahr 2000 hat der 2023 verstorbene Wolf Erlbruch Moritz' *ABC-Buch* auf kongeniale Weise neu illustriert. Schon das Titelbild deutet die Richtung an (Abb. 12).

Abgebildet ist ein aus Linienpapier, das an ein Schulheft denken lässt, ausgeschnittenes Papierkind. Die Konturen des gezeichneten Kinds sind mit Buntstiften gezogen, die gleichfalls an die Utensilien aus dem Federmäppchen eines Schulkinds erinnern. Es hat weder Augen noch Nase, sondern da, wo bei Moritz der Sehsinn, das Gesicht, und der Geruch besprochen werden, stehen bei dem Kind aus Papier Buchstaben. Es hat möglicherweise die Buchstaben schon so verinnerlicht, dass es über sie die Welt wahrnimmt,

⁴⁰ https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_aboz.html#02, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

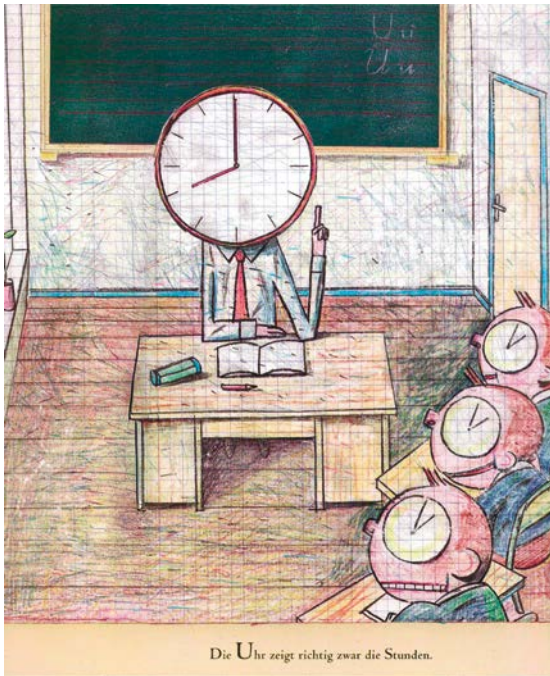


Abb. 14 U wie Uhr.

allerdings hat dieses Kind mit den Buchstabenaugen auch etwas Unheimliches. Und dieses unheimliche Moment durchzieht das ganze Erlbruch/Moritz'sche *ABC-Buch*. Der Erlbruch'sche Chronos sieht besonders Schrecken einflößend aus und erinnert das lernbegierige bzw. zum Lernen gezwungene Kind an das Ende des Lebens (Abb. 13).

In der von Erlbruch gestalteten Lernszene unter der Uhr (Abb. 14) sind die Köpfe der Schüler, Sitz des bei Moritz gepriesenen Verstands, durch Uhren ersetzt, sie sind sozusagen nur Uhr. Es fällt allerdings auf, dass die Uhren von Lehrer und Schülern anders gehen. Beim Lehrer ist es acht Uhr, vielleicht beginnt gerade die erste Stunde, während der Zeiger bei den offenbar gleichgeschalteten Schülern auf 2 Uhr steht, möglicherweise das herbeigesehnte Ende des Unterrichts. Vielleicht ist das aber auch als Hinweis darauf zu lesen, dass die Lebenszeit von Lehrer und Schülern ungleich weit fortgeschritten ist und die Uhren, d.h. die Lebenszeiten ungleich abgelaufen sind.

Auch wenn sich Erlbruch genau an die Textvorlage von Moritz hält, scheint eine Verschiebung vom Lesen zum Schreiben und Zeichnen vorgenommen. Erlbruchs Illustrationen stellen ihren Zeichnungscharakter deutlich aus. Auch die ignatianischen Exerzitien sehen Schreibübungen

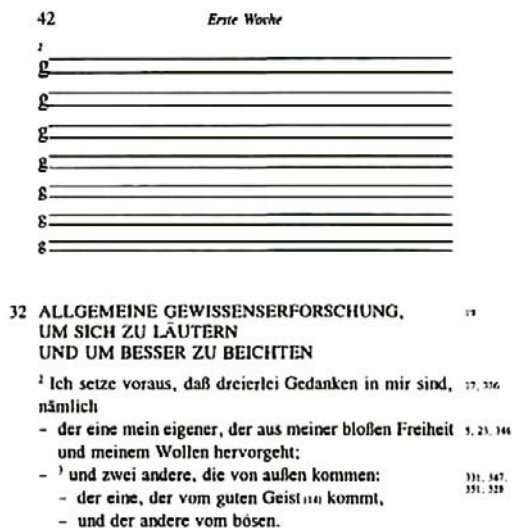


Abb. 15 Sündenformular aus Ignatius von Loyolas *Geistlichen Übungen*.

vor, im Sinne eines Eintrags der Sünden in ein vorgegebenes Zeilenformular (Abb. 15).⁴¹ Barthes behauptet gar: »So ›geistlich‹ die *Exerzitien* des Ignatius auch sein mögen, sie sind begründet im Schreiben.«⁴²

Den erwähnten Charakter des Unheimlichen verdeutlicht bei Erlbruch auch das Xerxes-Bild. Bei Moritz steht Xerxes (Abb. 10) – er brauchte an dieser Stelle ein X – für den Fall des Stolzen, wenn Verderben über ihn hereinbricht. »Wenn von allen Seiten das Verderben hereinbricht, so hilft einem Könige sein Stolz und seine Macht nicht. / Der törichte Stolz wird gedemütigt. / Wenn ein Unglück unvermeidlich ist, so klagen die törichten Menschen. / Aber der Weise bleibt ruhig.«⁴³ »Hoffart« (*superbia*), Stolz, ist eine der Haupt- bzw. Todsünden, um deren erkennende Reflexion es auch bei Ignatius von Loyola geht.⁴⁴

41 Loyola (Anm. 5), S. 42; vgl. dazu auch Weber (Anm. 6), S. 487f.

42 Barthes (Anm. 5), S. 50. Der von Ignatius eingerichtete Apparat lasse an die Protokolle des Schriftstellers denken (vgl. S. 55).

43 https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abow.html#o2, letzter Zugriff 24. 5. 2024.

44 Vgl. Loyola (Anm. 5), S. 34, FN 8.



Abb. 16 X wie Xerxes.



Abb. 17 Karl Philipp Moritz (1756–1793) (unbekannter Künstler).

Bei Erlbruch (Abb. 16) ist zwar links ein stilisierter Xerxes zu sehen, rechts aber eine Zeichnung, die große Ähnlichkeit mit einem bekannten Moritz-Porträt (Abb. 17) hat. Sie soll wohl den gelassenen Weisen darstellen. Wie der düstere Xerxes den gezeichneten Moritz in den Blick nimmt, richtet sich dessen durchdringender Blick auf die Betrachterin. Dieser und die ungerührte Miene haben indessen auch etwas Beunruhigendes. Bei Barthes heißt es: »Immer ist jemand da, um das Exerzitium [...] zu regeln, aber dieser jemand ist kein Subjekt; Regisseur einer Episode ist er nur für einen Moment, er ist nichts weiter als ein Rektionsmorphem, ein Satzoperator.«⁴⁵ Heide Hollmer hat eine etwas andere Erklärung, wenn sie schreibt:

So ganz geheuer scheint Moritz diese Verstandesreligion nicht gewesen zu sein; wie sein Alter Ego Anton Reiser blieb er mit der Welt, der Metaphysik und »mit sich selbst im immerwährenden Kampfe«. Diese Ambivalenz des Zweiflers machte ihn trotz seines Credo für die neue weltliche »Heiligkeit« zum Ausnahme-Aufklärer [...].⁴⁶

Und sie zitiert Walter Benjamin, der in einem Radio-Feature von 1932 den Verleger Johann Friedrich Unger in Bezug auf Moritz sagen lässt: »Was hilft die schönste Aufklärung, wenn sie den Menschen unstedt und friedlos macht, anstatt ihn bei sich selber heimisch zu machen.«⁴⁷

45 Barthes (Anm. 5), S. 9.

46 Hollmer (Anm. 15), o.S.

47 Walter Benjamin: Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben, in:

Literatur

- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, übers. von Maren Sell und Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 1974.
- Cymbel, <https://musikkoffer-sachsen-anhalt.de/instrument/orgelglossar/>, letzter Zugriff 23.11.2025.
- Exerzitium, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Exerzitium>, letzter Zugriff 23.11.2025.
- Exerzitium, <https://www.dwds.de/wb/Exerzitium>, letzter Zugriff 23.11.2025.
- von Loyola, Ignatius: *Geistliche Übungen, nach dem spanischen Urtext*, übers. von Peter Knauer, Würzburg 1999.
- Jahnke, Jürgen: *Zwei Anleitungen zum Denken für die ›kleinere Jugend‹ – Karl Philipp Moritz' Neues A. B. C. Buch und das Lesebuch für Kinder*, in: Karl Philipp Moritz. *Signaturen des Denkens*, hg. von Anthony Krupp, Amsterdam und New York 2010, S. 131–141.
- Ludewig, Ulrich u.a.: *IGLU 2021 kompakt. Studienergebnisse, effektive Leseförderung und Umsetzung in die schulische Praxis*, Münster 2023. https://www.pedocs.de/volltexte/2024/29148/pdf/Ludewig_et_al_2023_IGLU_2021_Kompakt.pdf, letzter Zugriff 23.11.2025.
- Moritz, Karl Philipp: *Neues ABC-Buch*, mit Illustrationen von Wolf Erlbruch, Nachwort von Heide Hollmer, München 2000.
- Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 1: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*, Frankfurt a.M. 1999, S. 85–518, S. 939–1113.
 - *Neues ABC-Buch*, Faksimile der Ausgabe von 1794 mit den kolorierten Illustrationen von Peter Haas, Frankfurt a.M. 1980 (online abrufbar über die Bibliotheca Augustana; https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_aboo.html).
- Ruhbach, Gerhard: *Exerzitien*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_04896, letzter Zugriff 22. 5. 2023.
- Vercruyse, Jos E. SJ: *Exerzitien. I. Historisch*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Bd. X, Berlin und New York 1982, S. 698–703.
- Weber, Julia: *Das Unsichtbare sichtbar machen. Visualisierungsstrategien in Ignatius von Loyolas Exerzitien*, in: *Modern Language Notes* 137, 3, 2022, S. 483–503.

Abbildungen

- Abb. 1: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abti.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 2: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abd1.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.

Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, 2, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 641–670, S. 1056–1071, hier S. 657.

- Abb. 3: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abd2.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 4: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abla.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 5: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abza.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 6: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abba.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 7: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abbd.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 8: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abbg.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 9: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abbz.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 10: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abbw.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 11: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Moritz/mor_abbt.jpg, letzter Zugriff 30. 5. 2025.
- Abb. 12: <https://www.kunstmann.de/buecher/neues-abc-buch>, letzter Zugriff 23. 11. 2025.
- Abb. 13: Moritz, Karl Philipp: Neues ABC-Buch, mit Illustrationen von Wolf Erlbruch, Nachwort von Heide Hollmer, München 2003, o.P.
- Abb. 14: Moritz, Karl Philipp: Neues ABC-Buch, mit Illustrationen von Wolf Erlbruch, Nachwort von Heide Hollmer, München 2003, o.P.
- Abb. 15: Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen, nach dem spanischen Urtext übers. v. Peter Knauer SJ, Würzburg 42006, S. 42.
- Abb. 16: Moritz, Karl Philipp: Neues ABC-Buch, mit Illustrationen von Wolf Erlbruch, Nachwort von Heide Hollmer, München 2003, o.P.
- Abb. 17: <https://www.tekstogbetydning.dk/bestemmelse-af-formaalet-for-en-teori-om-de-skoenne-kunster-karl-philipp-moritz.html>. 23. 11. 2025

Erbauen und Trösten.

Übungen mit Goethe in Rahel Levin Varnhagens Briefen

Das Wort ›Trost‹ taucht in Rahel Levin Varnhagens Briefwechseln überaus häufig auf und es überrascht zunächst wenig, dass da, wo viel über Leid geklagt wird, Trost als Reaktion naheliegt. Trost tritt in den Briefen in vielfacher Bedeutung in Erscheinung. So kann bereits das bloße Erhalten eines ersehnten Briefes Trost bedeuten, obwohl Briefe häufig genug den persönlichen Kontakt nicht ersetzen können und in der Stellvertreterposition dem echten Gespräch gegenüber als unzureichend empfunden werden – zumindest gemäß einer in Briefen häufig zum Einsatz gebrachten topischen Geste, die die Nachrangigkeit des Briefes gegenüber der persönlichen und unmittelbaren Gesprächssituation immer wieder zum Ausdruck bringt. Dieser Topos der Unzulänglichkeit von Trostworten gilt in besonderem Maße für Kondolenzbriefe.¹ Dennoch werden aber gerade in Situationen der Trostlosigkeit Briefe gewechselt. Auch wo kein Trost möglich ist, wird in Rahel Levin Varnhagens Briefen noch eine ethische Haltung der Empathie zum Einsatz gebracht, so etwa in einem frühen Brief an den Jugendfreund Brinckmann: »Soll ich Ihnen zureden, Sie trösten – keine Möglichkeit; ich sag' am liebsten gar nichts, da ich mich nicht so mit grämen kann.«² Um die Schwierigkeit des Trostes wissend, werden Versuche der ethischen und empathischen Anteilnahme mit einer Rhetorik der Skepsis umgeben. Der ethische Anspruch ist in den Briefen aber durchaus programmatische Haltung. So geht es in den verschiedenen Freundschaftskonstellationen darum, dem Gegenüber Anteilnahme und Empathie zu erzeugen und manchmal auch Trost zu spenden. Ist das Wort ›Trost‹ vielfach belegt, so stellt sich für das

1 Vgl. Hanna Engelmeier: *Trost. Vier Übungen*, Berlin 2021, S. 44–45, mit Verweis auf den *Universal-Briefsteller* von Otto Friedrich Rammler.

2 Rahel Levin Varnhagen an Karl Gustav von Brinckmann, 21. 3. 1794, in: Rahel Levin Varnhagen: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, hg. von Barbara Hahn, 6 Bde., Göttingen 2011, Bd. 1, S. 72.

Wort ›Erbauen‹ ein anderes Problem, nämlich die Frage, inwiefern ein solcher Begriff aus religiös-christlicher Tradition dem Denken und Schreiben der jüdischen Autorin Rahel Varnhagen angemessen ist, besonders da es kein explizit von ihr selbst verwendeter Begriff ist. Wie der Begriff der Erbauung dennoch für ihr ethisches Denken Anwendung finden kann und in welchem kulturellen Kontext diese Verwendung steht, soll im Folgenden gezeigt werden.

Rahel Levin Varnhagens Briefe umkreisen zentrale ethische Praktiken empathischer Anteilnahme. Diese sollen im Folgenden analysiert werden, und zwar in der (bis ins Mittelalter zurückreichenden) Tradition einer engen Verbindung von Trost (*consolatio*) und Erbauung (*aedificatio*). Neben einer stark christlichen Prägung dieser ethischen Praktiken und ihrer entsprechenden literarischen Ausformung (etwa in der *Epicedia*-Literatur) lässt sich zumindest für die *consolatio* eine ebenso starke säkulare Tradition nachweisen, die auf die römische stoische Philosophie und deren Trostbriefe (Seneca, Cicero) sowie auf den spätantiken römischen Philosophen Boethius und dessen *Trost der Philosophie* (*Consolatio philosophiae*) zurückgeht. Für den Begriff der *aedificatio* ist eine solche unabhängige säkulare Tradition nicht so einfach herzuleiten, zumindest lässt sich aber für das 17. und 18. Jahrhundert eine zunehmende Loslösung von engen christlichen Bezügen und größere gesellschaftliche Diversifizierung sowie Literarisierung, etwa durch die französische Salon-Literatur und ihre Tradition einer spezifisch weiblichen *édification* feststellen,³ sodass spätestens um 1800 eine säkularisierte und ästhetisierte Form der tugendhaften Formung von Subjektivität unter dem Begriff der Erbauung in Anschlag gebracht werden kann.⁴ Das Konzept des Erbauens und des Erbaulichen, neutestamentarisch im Sinne von *aedificatio* als dem Errichten einer Kirche im Sinne der Gemeinschaft von Gläubigen vermittelt durch Christus, alttestamentarisch bereits im Errichten des Hauses Israel und eines Bundes zwischen Gott und Menschen in Verwendung, trägt gleichwohl auch im 18. Jahrhundert noch Spuren des

3 Vgl. Jörn Steigerwald: Formation und Rezeption einer *édification féminine*. François de Sales, Mme. De Lafayette. Mit einem Ausblick auf Christian Thomasius, in: *Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit*, hg. von Andreas Solbach, Tübingen 2005, S. 377–398.

4 Vgl. Roger Paulin: Romantische Dichtung aus dem Geist der Erbauung. Zitate bei Novalis und Keats, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 56, 2006, S. 89–97; Daniel Weidner: Erbauung, Satire und höhere Wahrheit. Komische Predigten bei Karl Philipp Moritz und Jean Paul, in: *Risus sacer – sacrum risibile*, hg. von Katja Gvozdeva, Bern u. a. 2009, S. 201–214.

religiösen Erbes.⁵ Als Anleitung für die Lebenspraxis und seelsorgerische Lebenshilfe ist die religiöse Prägung des Konzepts Erbauungsliteratur durch katholischen Mystizismus und pietistische Frömmigkeit nicht zu leugnen, in ihrer säkularisierten Form meint sie die Anleitung zu ethischer Reflexion und der Gestaltung des eigenen Lebens nach einem Vorbild.⁶ Erbauungsliteratur in ihrer säkularisierten Form meint weniger ein bestimmtes literarisches Genre als vielmehr eine Rezeptionshaltung, die einem Text entgegengebracht wird. In eine solche stark ästhetisierte Form von Erbauung schreibt sich auch Rahel Levin Varnhagen ein, wie im Folgenden zu zeigen ist, indem sie Goethe als Vorbild der ethischen Selbstbildung empfiehlt.

Mein Beitrag gliedert sich in vier Teile und expliziert zunächst Trost als Lektürehaltung sowie den Begriff des Erbauens als ethische Maxime in Rahel Levin Varnhagens Briefen. Im dritten Teil analysiere ich den Briefwechsel mit der Freundin Rebecca Friedländer als Beispiel freundschaftlicher Sorge und zeige im vierten Teil, welche Rolle Goethe in dieser freundschaftlichen Konstellation des Erbauens und Tröstens spielt. Am Ende wird der Bogen zurückgespannt zur Ausgangsfrage nach der Rolle verehrender und erbaulicher Lektürehaltungen in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft, da diese Haltung am Anfang der sich im frühen 19. Jahrhundert gerade institutionalisierenden Goetheforschung steht.

1. Trost als Lektürehaltung

Literatur als Ratgeberin für das eigene Leben zu benutzen, widerspricht zumeist dem in der Literaturwissenschaft verbreiteten Anspruch von Literatur als autonomer Kunst, dem Rita Felski in ihrem Buch *Uses of Literature* andere Weisen der Literaturrezeption entgegensetzt, um die kritische (und kalte) akademische Lektürehaltung wieder an die Praxis einer breiteren Literaturrezeption anzuknüpfen. Der akademisch geschulten Literaturrezeption ist eine affirmative und identifikatorische Lektürehaltung zunächst verdächtig. Auf einen solchen literaturwissenschaftlichen Diskurs um die Entgegensetzung von professioneller Lektürehaltung und privater

5 Vgl. Susanne Schedl und Dietz-Rüdiger Moser: Erbauungsliteratur, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, S. 484–488; sowie Solbach (Anm. 3).

6 Auch bei Moses Mendelssohn findet sich die Vorstellung, dass der Mensch sich durch Dichtkunst vervollkommen solle und diese als »Weg zur Tugend und zur Wahrheit« auffassen, vgl. Ricarda Haase: Zur »vernünftigen« Erbauung. Das Musikverständnis Moses Mendelssohns, in: Tribüne 48, 2009, S. 173–180.

Literaturrezeption rekurriert auch Hanna Engelmeier in ihrem Buch *Trost. Vier Übungen*, wenn sie ihren Umgang mit einer Rede von David Foster Wallace mit dem Titel »This is Water« (eine *Commencement Speech*, gehalten 2005 vor dem Abschlussjahrgang des Kenyon College, Ohio) zum Ausgangspunkt nimmt. Das wiederholte Hören der Rede wird als zutiefst persönliche und auch in vielfacher Hinsicht trostspendende Handlung beschrieben (auch in ihrer Medialität, die eine auratische Stimme technisch verfügbar macht). Die Rede selbst eignet sich besonders für eine solche persönliche Rezeption, da sie den Studierenden weise Ratschläge mit auf den Lebensweg gibt und dabei allegorische Bilder und Analogien einsetzt, die zur Deutung einladen, zugleich aber Interpretationsspielräume und damit die Übertragung auf das eigene Leben ermöglichen. Die von Hanna Engelmeier vorggeführte Rezeptionspraxis in ihrer Herauslösung des ›Textes‹ aus seinem ursprünglichen Adressierungskontext sowie in ihrem Fokus auf einzelne zentrale Stellen, die einer wiederholten und meditativen Lektüre unterzogen werden, verweisen dabei bereits auf zentrale Elemente einer Lektüre, die auf Trost aus ist. Zu ihr gehört auch die fokussierte Stellenlektüre, wie sie aus der Bibellektüre bekannt ist, sei es, dass der Text selbst Aphorismen und Sentenzen als kondensierte Weisheitssprüche anbietet, sei es, dass einzelne Sätze in der Lektüre herausgezogen werden. Einerseits wird diese Rezeptionshaltung von Engelmeier als verbreitete Praxis exemplarisch analysiert, andererseits aus Sicht der Literaturkritik als funktionalisierende und identifikatorische Lektürehaltung mit Adorno als verwerflich reflektiert. Der Scham, mit der diese affektive Lektürehaltung bei aller Bekenntnis zu ihr behaftet ist, lässt sich ablesen, dass die gegenwärtige Literaturkritik bzw. Literaturwissenschaft nach wie vor dazu tendiert, persönliche und affektive Lektürehaltungen abzuwerten. Die Forschung zur Erbauungsliteratur von Mittelalter und Früher Neuzeit zeigt hingegen die enorme historische Bedeutung dieser Art von erbaulicher Lektüre.⁷ Mit der Autonomie-Ästhetik ändert sich die Auffassung von Literatur bekanntlich grundlegend in der Theorie-Diskussion um 1800. In der Praxis ist die Erbauungsfunktion von

7 Neben dem bereits erwähnten Sammelband von Solbach (Anm. 3) seien exemplarisch folgende Studien angeführt: Konstantin Grosse und Friedrich Hashagen: *Die Alten Tröster. Ein Wegweiser in der Erbauungsliteratur der evangelisch-lutherischen Kirche des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Hermannsburg 1900; Dietrich Schmidtke: *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters am Beispiel der Gartenallegorie*, Tübingen 1982; Polina Serkova: *Spielräume der Subjektivität. Studien zur Erbauungsliteratur von Heinrich Müller und Christian Scriver*, Duisburg 2013; Jan van de Kamp: *Übersetzungen von Erbauungsliteratur und die Rolle von Netzwerken am Ende des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2020.

Literatur jedoch auch um und nach 1800 weiterhin relevant. Das zeigt nicht zuletzt die frühe Goethe-Rezeption, die von Rahel Levin Varnhagen mitgeprägt wird. In der aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion ist die Frage von Autonomie oder Heteronomie der Literatur weiterhin nicht erledigt. So erhob Rita Felski zuletzt prominent Einspruch gegen eine einfache Gegenüberstellung von ästhetischer Wertschätzung der Form einerseits und strategischer Funktionalisierung andererseits. Der Nutzen oder die Benutzung von Literatur eröffne vielmehr die Möglichkeit, ein weites Terrain von Praktiken, Erwartungen, Emotionen, Hoffnungen, Träumen und Interpretationen zu untersuchen.⁸

Die wiederholte Lektüre, die schwärmerische Verehrung, die starke Identifikation, das sich im eigenen Leben Angesprochen- und Gemeint-Fühlen, die Übertragung der Sinnsprüche auf das eigene Handeln in Form ethischer Maximen, von denen Engelmeier spricht, all dies trifft auch auf Rahel Levin Varnhagens Goethe-Verehrung zu. Aus dieser Vorbildbeziehung werden ethische Direktiven gewonnen und zwar durchaus in einer gewissen Härte gegen sich selbst, um noch einmal Hanna Engelmeier in Bezug auf Wallace zu zitieren:

Die strenge Mahnung, sich bei aller Trostbedürftigkeit nicht in Selbstgerechtigkeit und -mitleid gehen zu lassen, sondern das Selbst aus diesen Begriffen so weit rauszunehmen, dass Gerechtigkeit und Mitleid für andere übrig bleiben, habe ich mir lange Zeit als notwendig verordnet.⁹

Die Maxime zielt auf ein ethisch gutes Leben und eine Haltung der Empathie.

Eine solche Anteilnahme bei gleichzeitiger Strenge mit sich selbst ist auch in Levin Varnhagens Briefen vielfach belegt. Sie ist mit einer immer wiederkehrenden Sorge um Aufrichtigkeit verbunden, die das autobiographische Programm des konfessionellen Sprechens und ›alles Sagens‹ (*tout dire*) mit der ethischen Reflexion eng verknüpft.¹⁰ Insbesondere gilt die ethische Forderung der Aufrichtigkeit in Briefen unter Freunden. Dadurch ist Trost mehr als eine rhetorisch leere Geste der Anteilnahme oder reine Formalität,

8 Vgl. Rita Felski: *Uses of Literature*, Malden und Oxford 2008, S. 8: »To propose that the meaning of literature lies in its use is to open up for investigation a vast terrain of practices, expectations, emotions, hopes, dreams, and interpretations«.

9 Engelmeier (Anm. 1), S. 58f.

10 Vgl. Birgit Nübel: *Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800*, Tübingen 1994, S. 4.

da sie einem Ideal verpflichtet ist, das einerseits einen ethischen Anspruch der wechselseitigen Sorge um ein zu bildendes ethisches Selbst, andererseits einen aufklärerischen Wahrheitsanspruch impliziert. Damit entwirft Rahel Varnhagen ein Modell literarischer Rezeption, das diese aktuellen Debatten vorwegnimmt, auch in ihrer Gender-Dynamik. Mit den Briefen als halbprivater Kommunikationsform (zugleich immer mit deren Publikationsmöglichkeit im Hintergrund) wird hier ein Ethos der Literaturrezeption entwickelt, das auf die persönliche Aneignung zielt und sich in ein Feld frühromantischer Literaturkritik und philosophisch-literarischer Produktion (in Journalen und in Form von Fragmenten) zugleich einschreibt und sich von ihm abhebt. Die herausgehobene Position des Salon- und Konversationsgenies impliziert zugleich einen Ausschluss von den Publikationsformen der männlichen Schriftsteller, während jene von der Infrastruktur und der mündlichen und brieflichen Ideenzirkulation profitieren.¹¹ Innerhalb der Schreibformen Brief und Tagebuchaufzeichnung/Reflexion entwickelt Rahel Levin Varnhagen Genres, die ihr erlauben, den fehlenden Zugang zu den üblichen Publikationsformaten zu kompensieren, und sie sogar zu übertrumpfen. In Bezug auf die Goetheverehrung gilt: Sie ist die Erste, wie Karl August Varnhagen nicht müde wird hervorzuheben. In der literarkritischen Aneignung Goethes gilt es diese vorherrschende Stellung zu bewahren. Die Trostbriefe üben jene Rezeption ein. Goethe wird dabei zur Chiffre für selbstbestimmte Bildung, auch um die Ausbildung einer eigenen literarischen Stimme zu ermöglichen. Es zählt weniger seine Eigenart als Schriftsteller, sondern vielmehr der Ruhm des Namens, der in der Aneignung politisch wird, indem er von einer weiblichen und jüdischen Stimme zum Echoraum umfunktioniert wird. Levin Varnhagen führt dieses Verfahren vor, indem sie es auch den Freundinnen anempfiehlt, wie sich exemplarisch am Briefwechsel mit der Schriftstellerin Rebecca Friedländer (alias Regina Froberg) zeigen lässt: Ebenso wie es darin um ›Bildung‹ als subjektive Einübung in eine ethische Haltung geht, steht die Entwicklung einer eigenen literarischen Stimme auf dem Spiel.

11 Vgl. Carola Hilmes: *Geselligkeit in Berlin und Rom. Henriette Herz, Friedrich Schleiermacher, Dorothea Schlegel*, in: »jetzt kommen andre Zeiten angerückt«. Schriftstellerinnen der Romantik, hg. von Martina Wernli, Berlin 2022, S. 55–78.

2. Erbauen: »An der Seele zimmerIn!«

Das Ideal der Freundschaft zeigt sich in Rahel Levin Varnhagens Briefen an der Vorstellung, dass es darum gehe, seine Persönlichkeit auszubilden, und zwar im Gespräch und Austausch von Briefen. Die Literaturkritik bildet dabei das Modell, nach dem Levin Varnhagen ihr eigenes Leben und das der Freund:innen zum Gegenstand der Kritik erhebt. Kritik ist im Sinne der Wertung und Differenzierung gemeint, vor allem enthält sie Vorschläge zur Besserung und Charakterbildung. Welche Vorstellungen von weiblichem Charakter dabei als Ideal mitschwingen, lässt sich exemplarisch an Schleiermachers Fragment *Idee zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen*, erschienen anonym 1798 in Schlegels Zeitschrift *Athenäum* (Nr. 364),¹² zeigen.¹³ Neben einigen Empfehlungen, den Geliebten sowie die Institution der Ehe zu ehren, gibt es bei Schleiermacher auch die Empfehlung, sich den Männern in Hinblick auf Bildung und Tugend anzugleichen, in der Liebe nicht zu schwärmen und zu beschönigen, und im Grunde die traditionellen Genderrollen zu transzendieren. Auf zehn Gebote folgt ein Glaubensbekenntnis in drei Sätzen:

1) Ich glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm. 2) Ich glaube, daß ich nicht lebe, um zu gehorchen oder um mich zu zerstreuen, sondern um zu seyn und zu werden; und ich glaube an die Macht des Willens und der Bildung, mich dem Unendlichen wieder zu nähern, mich aus den Fesseln der Mißbildung zu erlösen, und mich von den Schranken des Geschlechts unabhängig zu machen. 3) Ich glaube an Begeisterung und Tugend, an die Würde der Kunst und den Reiz der Wissenschaft, an Freundschaft der Männer und Liebe zum Vaterlande, an vergangene Größe und künftige Veredlung.

12 [Friedrich Schleiermacher:] *Ideen zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*. Abteilung I, *Schriften und Entwürfe*. Band 2, *Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799*, hg. von Günter Meckenstock, Berlin und New York 1984, S. 153–154.

13 In diesen Kontext gehört auch Schleiermachers *Versuch einer Theorie geselligen Betragens*. Zu Rahel Levin Varnhagens Verhältnis zu Schleiermacher und den Kontext frühromantischer Geselligkeitsvorstellungen vgl. exemplarisch Sabina Becker: »Mein Leben soll zu Briefen werden.« Salongeselligkeit und Briefkultur: Zum Lebensprojekt Rahel Varnhagens, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 26, 2, 2001, S. 98–120.

Levin Varnhagen teilt mit Schleiermacher die Einschätzung, dass die sozialen Verhältnisse Frauen Schranken auferlegen und ebenso, dass Bildung ein Weg der Emanzipation sein kann.¹⁴ Sie entfaltet dieses Dilemma weit- aus konkreter, nämlich in der unmittelbaren Anteilnahme am Schicksal der Freundinnen (und ihrem eigenen), und zugleich mit einer größeren Pragmatik. In einem Brief an Brinckmann heißt es etwa:

Ein feines, gebildetes, verständiges Frauenzimmer *wird* nicht platt und nicht dumm: *kann* aber schwach, und unselbstständig sein, und ist's gewöhnlich; [...] je feiner ein Frauenzimmer ist, je schneller findet sie sich in alles, worin sie sich finden muß, das ist eine schöne Eigenschaft.¹⁵

In diesem Sinne wird auch Henriette Mendelssohn die Ehe als Institution angepriesen: »Was kann in dieser Einrichtung der gesellschaftlichen Verhältnisse für eine jede an Körper und Seele gesunde Person besser sein, als diese trostvolle, sanfte Verbindung der Ehe?«¹⁶ Diese Apologie der Ehe bleibt ambivalent und in der Schwebelage: Stiftet die Ehe Trost für die korrupten »gesellschaftlichen Verhältnisse«, so setzt sie immerhin eine Orientierung an Normen voraus, die in der Gesundheit als sozialer Metapher angelegt ist. Für diese Empfehlung kann Levin Varnhagen daher gleich aus mehreren Gründen nicht selbst als Vorbild dienen, denn sie ergänzt den Zusatz: »*ich* bin verdorben – drum aber warne ich Sie auch so sehr, denn fürchten Sie sich nur – es ist ein großes Unglück«. ¹⁷ Die Frage, ob zwischenmenschliche Beziehungen wie die Ehe eine Beschädigung heilen können, die offenbar als *conditio humana* oder zumindest als Lebensrealität jüdischer Frauen um 1800 (denn das scheint die beide Frauen verbindende Gemeinsamkeit zu sein) angesehen wird, ist durchgängiges Thema der Briefe. Die Enttäuschung über Liebeserfahrungen lässt die Freundschaft als Beziehung umso mehr in

14 Vgl. Laura Deiulio: The Voice of the schöne Seele. Rahel Levin Varnhagen and Pauline Wiesel as Readers of Weimar Classicism, in: Challenging Separate Spheres. Female Bildung in Eighteenth- and Nineteenth-Century Germany, hg. von Marjanne E. Goozée, Oxford u.a. 2007, S. 93–108.

15 Rahel Levin Varnhagen an Karl Gustav von Brinckmann, 15.7.1794, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 81.

16 Rahel Levin Varnhagen an Henriette Mendelssohn, 20.3.1794, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 70. Siehe auch eine Notiz vom Herbst 1799, in der »einer jüngeren Freundin« Rat erteilt wird, für den Fall, dass sie »ohne Liebe heirathe[.]«. in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 192.

17 Rahel Levin Varnhagen an Henriette Mendelssohn, 20.3.1794, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 71.

ihrem Wert steigen: In den Ratschlägen an die Freund:innen nimmt Freundschaft als dauerhafte Beziehung einen höheren Stellenwert ein als romantische Beziehungen oder Affären. In der ethischen Sorge um die Freunde steht schließlich der Rat zur Selbstsorge im Mittelpunkt: »Achtsamkeit auf sich selbst« wird gefordert, denn: »Man hat sich nur Einmal!« und muss entsprechend Körper und Seele »schonen und pflegen«. ¹⁸ Um zu zeigen, dass dieser erzieherische Zugriff nicht auf die Frauen-Freundschaften beschränkt ist, sei nochmals auf den Jugendfreund Brinckmann verwiesen. Dieser wird rückblickend (1803) schreiben:

Sie haben an Stof und Form meiner ächt menschlichen Ausbildung so viel Antheil, daß es mir viel zu viel Mühe machen würde jezt noch jemals auseinander zu sezen, was von dem Besseren in mir, Ihnen angehört oder mir? [...] Wenn Ihr *Kunstwerk* vollendet ist, mag es Sie, wie manche andre Genies, überhaupt nicht mehr sehr interessiren; aber den Stempel *Ihrer* Eigenthümlichkeit haben Sie ihm nun doch Einmal aufgedrückt. ¹⁹

Brinckmann überträgt mit diesem Zugeständnis der Freundin die Rolle der ethischen Bildnerin, zu der sein eigenes Leben als Material fungiert. Mit dem Verweis auf eine Autonomie des Kunstwerks versucht er sich jedoch die Autorschaft solcher Bildung selbst anzueignen (»was von dem Besseren in mir, Ihnen angehört oder mir?«). Der »Stempel«, den sie ihm »aufgedrückt« habe, verweist jedoch auf eine nicht zu reduzierende Individualität und »Eigenthümlichkeit«. Rahel Varnhagen gibt sich in diesem sowie in zahlreichen anderen Briefwechseln als Lebensratgeberin – eine Rolle, für die sie von Hannah Arendt harsche Kritik erfährt, möglicherweise weil diese darin ein Nachgeben in eine Trostbedürftigkeit sieht, die die harte gesellschaftliche Realität von Juden und Jüdinnen nicht anerkennt. Von Hannah Arendt gilt hierfür folgendes Verdikt, das zugleich die Zeitgenossenschaft einer Epoche und deren Zeitgeist anprangert. Es betrifft sowohl die Anpassung an eine kulturelle Norm seitens der Marginalisierten wie auch die Blindheit der Hegemonialkultur für das, was sie ausschließt: »Das Leben so zu leben, als sei es ein Kunstwerk, zu glauben, daß man aus seinem eigenen Leben durch ›Bildung‹ eine Art Kunstwerk machen könne, ist der größte

18 Rahel Levin Varnhagen an Karl Gustav von Brinckmann, 26.7.1794, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 86.

19 Karl Gustav von Brinckmann an Rahel Levin Varnhagen, 16.7.1803, auszugsweise in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 6, S. 169–170.

Irrtum, den Rahel mit ihren Zeitgenossen teilte.²⁰ Dieses Urteil wirft zugleich ein anderes Licht auf Brinckmanns spätere Würdigung Levin Varnhagens, nachdem bereits eine Distanzierung zwischen den beiden eingetreten ist.²¹ Ihre Rolle als ethische Erzieherin schreibt einerseits ihre moralische Überlegenheit fest. Das Lob ihrer »Eigenthümlichkeit« mag jedoch zugleich ihrer Besonderheit als Jüdin gelten, eine Besonderheit, die von zweifelhaftem Ruhm ist und die zudem in der Ästhetisierung von Genie und Kunstwerk, so zumindest Arendt, als Identitätsmerkmal sogleich wieder ausgelöscht wird.

Schon der Begriff der Bildung impliziert ein konstruktives Moment, das aus der Biologie entlehnte Bild lebendiger, organischer Gestaltung und Ausdifferenzierung. Demgegenüber lässt das Erbauen an das Errichten eines Gebäudes denken, ist technischer und härter. In ihrer säkularisierten Variante ist mit Erbauung natürlich nicht mehr das Erbauen einer Kirche gemeint, aber der soziale und kulturelle Aspekt nähert sie der Bildung an. Adelong gibt neben der profan-architektonischen noch eine ›figürliche‹ Bedeutung von Erbauen an. Diese wird aufgeschlüsselt als »zum Guten bewegen darin befestigen« und bestätigt damit die säkularisierte ethische Bedeutung, die auch das Grimm'sche Wörterbuch nachweist.²² Bei Goethe wird es zudem im Kontext ästhetischer Kunstrezeption des Theaterpublikums verwendet.²³ Wie sehr die Architekturmetapher der *aedificatio* auf Rahel Levin Varnhagens Denken von Freundschaft zutrifft, zeigt folgende Passage aus dem Briefwechsel mit Rebecca Friedländer (Regina Froberg) aus dem Jahr 1806, mit der Levin Varnhagen in den Jahren 1805 bis 1810 eine intensive Freundschaft verband. Die Arbeit am eigenen ›Lebensgebäude‹ wird dort explizit im Bild des Bauens und Zimmerens vorgestellt:

Sie aber, Liebe, müssen wahrhaftig gegen die *Empfindlichkeit arbeiten*: verdrießlich müssen doch Ihre Freunde sein dürfen! wie wollen Sie ihnen

20 Hannah Arendt: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik, Zürich 1998, S. 13.

21 Zu einer differenzierten Darstellung des sich wandelnden Verhältnisses zwischen Gustav von Brinckmann und Rahel Levin Varnhagen siehe Hannah Lotte Lund: Der Berliner »jüdische Salon« um 1800. Emanzipation in der Debatte, Berlin und Boston 2012, dort insbesondere S. 435–530.

22 Johann Adelong: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, A-E, Leipzig 1793, S. 1855; Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, Leipzig 1859, Sp. 707.

23 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre, hg. von Hans-Jürgen Schings, München 1988, S. 269.

denn *sonst* schützend beitreten; es nicht verbergen dürfen, ist großer Trost – wonicht der einzige! / Im Ganzen bessern Sie sich: an der Seele zimmert jeder ordentliche Mensch, so lange er lebt. Fassen Sie sich in dieser Arbeit. Und zerstören Sie nicht mit jugendlicher Überkraft alles von neuem. Im »Meister« steht eine Götterstelle, ein Wolkenspruch über diesen Drang der Jugend.²⁴

Zwei Gedanken sind hier ausgedrückt: das ›Zimmern an der eigenen Seele‹, und die Idee, in Aufrichtigkeit alles sagen zu können. Dieses autobiographische Ethos ist auch in der Tradition mit der Erbauung verknüpft, wenn etwa Augustinus' *Confessiones* als klassische Erbauungsschrift gelten.²⁵ Zunächst wird eine Abhärtung eingefordert, die Toleranz gegenüber den Gefühlsäußerungen der Briefpartnerin einschließt. Ein solcher Raum offener freundschaftlicher Kommunikation wird in einem ersten Schritt selbst als »großer Trost – wonicht der einzige!« verbucht. Die Arbeit am eigenen Selbst erfordert also einerseits Härte gegen sich, andererseits aber Geduld und das Im-Zaum-Halten destruktiver, »jugendlicher Überkraft«. Hierzu wird auf Goethes *Wilhelm Meister* verwiesen. Auffällig ist daher bereits in diesem Briefausschnitt die Rolle, die Goethes Text für diese sorgende und tröstende Schreibhaltung spielt. In den Briefen, nicht nur in diesem, wird immer wieder auf Goethe referiert; Sinnsprüche, Sentenzen, erinnerte Zitate werden eingesetzt, um Rat zu erteilen.²⁶ Die Briefe, in denen es um die Sorge für andere geht, ergeben daher das Bild eines ethischen Modells, das im Folgenden an einer bestimmten Konstellation gezeigt werden soll – es ist mindestens ein triadisches Modell: Vermittelt durch die Goethe-Lektüre werden ethische Maximen entwickelt, die insbesondere den Freundinnen Lebenshilfe erteilen sollen.²⁷ Vorbild ist die eigene Selbstbildung mittels Goethe, die dann auch anderen empfohlen werden kann. Besonders anschaulich lässt sich dieses Modell anhand des Briefwechsels mit Rebecca Friedländer zeigen, der zuerst 1988 als separater Briefwechsel in Auswahl erschienen ist, herausgegeben

24 Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, Sommer 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 440.

25 Vgl. Jean Starobinski: Der Stil der Autobiographie, in: Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie, hg. und eingeleitet von Anja Tippner und Christopher F. Laferl, Stuttgart 2016, S. 121–137.

26 Die nicht ausgewiesenen oder versteckten Goethe-Zitate werden in einem eigenen Register der Edition des *Buchs des Andenkens* von Barbara Hahn verzeichnet, vgl. Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 6, S. 457–466.

27 Vgl. Renata Fuchs: »Sie hat den Gegenstand«: Rahel Levin Varnhagen's Subliminal Dialogue with Goethe, in: Goethe Yearbook 27, 2000, S. 101–117.

von der Historikerin Deborah Hertz. In der Erstausgabe des *Buchs des Andenkens* von 1834, herausgegeben von Karl August Varnhagen, waren nur 18 Briefe aufgenommen worden. Hannah Arendts Verdacht, auch weil Namen konsequent christianisiert wurden, lautete entsprechend, dass die jüdischen Aspekte unterdrückt werden sollten.²⁸ In der neuesten Edition des *Buchs des Andenkens* von Barbara Hahn wurden alle überlieferten Briefe an Rebecca Friedländer (es sind 253) integriert. Die Auswahl-Ausgabe von Deborah Hertz transportiert jedoch mit größerer Unmittelbarkeit den Originalton, da sie die Briefe ohne korrigierende sprachliche Eingriffe herausgibt.²⁹ Die Glättung der Groß- und Kleinschreibung, der Orthographie und Interpunktion bewirkt ein ordentlicheres Bild der Briefe, als es der alltäglichen Kommunikationssituation entsprach, in der mehrmals täglich Briefe gewechselt und nicht immer sorgfältig am Schreibtisch konzipiert und überarbeitet wurden. Doch finden sich im Briefwechsel auch solche Briefe, die sichtlich für eine Publikation vorbereitet oder zumindest vorgelesen, weitergereicht oder aufbewahrt werden sollten.³⁰ Die soziologisch beschreibbare Gemeinsamkeit zwischen den beiden Frauen in den Jahren des Briefwechsels besteht in ihrer Einsamkeit und Isolation. Beide versuchen, über enttäuschte Liebe hinwegzukommen. Rahel Levin Varnhagen hat die Trennung von Finckenstein und Urquijo hinter sich, Rebecca Friedländer von Egloffstein und d’Houdetot, allesamt Grafen oder Diplomaten. Für eine Heirat in die bessere Gesellschaft sind beide bereit, zum Christentum zu konvertieren.³¹ Die großen Themen im Briefwechsel der Freundinnen sind Liebeskummer sowie Wetter und Krankheit, teils wird aber durchaus auch die politische und soziale Stimmung reflektiert. In manchen Phasen wurden beinahe täglich Briefe gewechselt, um ein Gespräch zu ersetzen, wenn etwa ein Tref-

28 Vgl. Arendt (Anm. 20), S. 106.

29 Vgl. Deborah Hertz (Hg.): Briefe an eine Freundin. Rahel Varnhagen an Rebecca Friedländer, Köln 1988.

30 Die stets gegenwärtige Publikationsabsicht zahlreicher Briefe wurde von Barbara Hahn immer wieder betont, vgl. zuletzt in Barbara Hahn: 6.6 Rahel Levin Varnhagen, in: Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Bd. 1: Interdisziplinarität – Systematische Perspektiven – Briefgenres, hg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig u.a., Berlin und Boston 2020, S. 1102–1107. Vgl. Hertz (Anm. 29), S. 50–51. Vgl. auch Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 13.–14. 12. 1807, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 562: »Lesen Sie diesen Brief, als käme er erst in acht Tagen an. Ich hatte ihn gestern geschrieben. Es ist ein guter.«

31 Zwar gab es unterschiedliche Assimilierungsstrategien, die individuell gestaltet wurden, dennoch war das Konvertieren der Frauen und die Heirat mit nichtjüdischen Ehepartnern verbreitet, vgl. Hertz (Anm. 29), S. 43.

fen aufgrund von Wetter oder Krankheit unmöglich war. Die Frequenz der gegenseitigen Besuche war in einer kurzen Phase von 1805 bis 1807 hoch, die Freundschaft innig. Es ist jedoch bei aller persönlichen Beziehung auch die intellektuelle Freundschaft zweier Schriftstellerinnen, auch wenn die Publikation des Romans *Schmerz der Liebe*, ein Schlüsselroman über die gemeinsame Salongesellschaft, den Bruch der Freundschaft markiert.³² Hannah Arendt wirft Rahel Varnhagen gerade in dieser Zeit eine Blindheit für politische Ereignisse und selbstbezogene Nabelschau vor. Sie unterschätzt damit aber die sozio-politische Dimension persönlicher Anteilnahme, nämlich die Verständigung über die vergleichbare gesellschaftliche Situation als unverheiratete Jüdinnen, die daran anschließende Solidarität, und damit die auch kollektivierende Leistung der Briefe, die vor gesellschaftlicher Isolation schützen.³³ In dieser Phase der Isoliertheit stützen die beiden Frauen einander durch ihre Freundschaft und bereiten auf je unterschiedliche Weise ihr Auftreten als Schriftstellerinnen vor, deren literarische Projekte sich unterschiedlich ausgestalten. Während Friedländer die Form des Schlüsselromans und damit die Indiskretion persönlicher Enthüllungen wählt (eine andere Spielart des *tout dire*), arbeitet Levin Varnhagen weiter an ihrem Modell eines Schreibens mit und über Goethe. Mit den Trostbriefen, die sie mit Rebecca Friedländer tauscht, entwickelt sie zuerst ein Verfahren der ethischen Selbstbildung im Dialog,³⁴ wobei Goethe als omnipräsentes Vorbild fungiert, das diese Zweifelt öffnet. Das Vorbild dient dabei sowohl zum Ansporn der Selbstüberschreitung und Weiterentwicklung, wie auch zur Einhegung und Regulation von Leidenschaften.

32 Rebecca Friedländer publizierte unter ihrem christlichen Namen Regina Froberg einige Romane, darunter *Schmerz der Liebe* von 1810, der von Levin und Karl August Varnhagen kritisch diskutiert wurde. Vor allem Karl August Varnhagen scheint darin den Bruch begründet zu sehen (ein Urteil, dem Hannah Arendt folgt), Rahel Varnhagens Urteil ist milder, wie sich aus den Briefen nachweisen lässt, vgl. hierzu Hertz (Anm. 29), S. 48. Vgl. außerdem Liliane Weissberg: Zur Pathologie des Salons. Regina Froberg, Rahel Levin, Karl August Varnhagen und der Schmerz der Liebe, in: Rahel Varnhagen. Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext, hg. von Sabina Becker, Saarbrücken 2001, S. 119–161.

33 Darauf weist besonders Deborah Hertz in der Einleitung zu ihrer Briefausgabe hin, vgl. Hertz (Anm. 29), S. 40.

34 Vgl. Wagner, Ulrike: On Dialogical Writing, Self-forming, and Salon Culture: Rahel Varnhagen, Henriette Herz, and Fanny Lewald, in: *Women Philosophers in Hegel's Time*, *Hegel Bulletin* 43, 3, 2022, S. 438–466; sowie Fuchs (Anm. 27).

3. Trösten: »Sinken Sie nicht!!«

Erbauen meint auch das moralische Aufrichten in Zeiten des Leids oder der Verzweiflung. In diesem Sinne sind ›Erbauen‹ und ›Trost zusprechen‹ eng verwandt. Auch ›Mut‹ und ›Courage‹ sind immer wiederkehrende Begriffe im Briefwechsel mit Rebecca Friedländer, meist geht es um den Umgang mit (Liebes-)Schmerz und Krankheit. Da nur Rahel Levin Varnhagens Briefe aus dem Briefwechsel überliefert sind, kann vieles nur indirekt erschlossen werden und bleibt einiges unverständlich. Es scheint darum zu gehen, das eigene Leid mitzuteilen und durch dieses geteilte Leid Verbindung und Nähe herzustellen: »Ich kann Ihnen nur wünschen, daß Ihnen besser zu Muthe – zu *Muthe* – sein soll, als mir. Meine Traurigkeit, Verdrießlichkeit, Muthlosigkeit, Unzufriedenheit, Empfindlichkeit, kurz alles alles, ist auf den höchsten Punkt gekommen.«³⁵ Dabei soll gerade auch der Ausdruck von eigenem äußerstem Leid für das Gegenüber tröstlich sein. Die Routine des Briefeschreibens begleitet und dokumentiert zudem den Tagesablauf und die Krankheitszustände tagebuchartig: »Meine Nacht war schlecht; ich kam bald um vor Hitze, fühlte wie Nervenzucken aus Unbehagen, hatte einen solchen schweren häßlichen Kopf, daß es in mancher Minute bis zu Kopfschmerzen kam. Kurz, ich schlief erst um halb 4.«³⁶ Das Schreiben der Briefe kann selbst therapeutisch werden, wenn es auf diese Weise zu einer Aufzeichnung der eigenen Körper- und Geisteszustände anregt, das Schreiben bewirkt Distanz und eröffnet einen geteilten Raum der Empathie. Gleichwohl wird der Freundin in Krankheitsphasen auch davon abgeraten, zu lesen oder zu schreiben, um sich nicht zu überanstrengen. Es wird dann sogar eine strikte Abstinenz von Lektüre und Schreiben verordnet: »Antworten Sie mir nicht! ich fühle es jetzt, Federkritzeln ist tödtlich. Ich dachte, als ich das Papier zurechtlegte, ich würde Ihnen einen recht tröstlichen Zettel schreiben; er ist nicht so geworden.«³⁷ Hier und an anderen Stellen wird die Unzulänglichkeit des Trostes herausgestellt. Die Briefe verweisen immer wieder auf ein baldiges persönliches Wiedersehen, das sie nicht ersetzen können.

Darüber hinaus werden aber auch gezielte Ratschläge und Appelle formuliert. Diese knüpfen an das Bild des Zimmerns an der Persönlichkeit an und

35 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 25. I. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 413.

36 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, Februar 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 414.

37 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 27. 12. 1805, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 397.

bewegen sich in der räumlichen Metapher der Vertikalität. Ziel ist, sich oben zu halten. Die Gesundheit gilt als Aufgabe der eigenen Selbstbeherrschung: »Sein Sie gesund! Und erhalten Sie sich oben!«³⁸ »Ich bin sehr herunter, nach meiner Art;«³⁹ »Sinken Sie nicht!!«⁴⁰ Dieser letzte Satz wiederholt sich im Briefwechsel mit Rebecca Friedländer chiffrhaft und markiert auch die Verantwortung Rahel Levin Varnhagens für die Freundin: »Sinken Sie nicht! Ich fürchte es immer, und wenn ich auch nur Einen Tag nicht komme.«⁴¹ Der therapeutische Einsatz ihrer Briefe liegt darin, die fehlende Stabilität im Leben der Freundin auszugleichen, einen Ersatz hierfür anzubieten, dann aber auch zur Selbstregulierung und Selbststabilisierung anzuleiten. Es geht um die Einübung kluger diätetischer Praktiken und durchaus existentiell um die Lust und Kraft, weiterzuleben: »Wollen Sie nicht leben, weil das Leben noch Übel enthalten könnte?«⁴² Die Verantwortung für das eigene Leben und auch die Fähigkeit, eigene Genesung herbeizuführen, stehen dabei im Mittelpunkt: »setzen Sie sich *vor*, gesund zu werden, – zu *sein*! Sie wissen, wozu wir's brauchen – zu *leben*.«⁴³ Dem mentalen Einsatz für die eigene Gesundheit wird eine zentrale Rolle für die Genesung physischer Krankheit zugeschrieben. Es geht letztlich darum, trotz allen Schmerzes mit aller Kraft am Leben zu bleiben. Selbstaufgabe und depressive Gedanken sind abzuwehren:

Nein! meine geliebte und verehrte, und der Welt noch segensbringende Freundin darf nicht untergehen. Gedanken verfolgen Sie; Gedanken werden Sie retten. Auch *meine* ganzen Kräfte sollen unter Gewähr! und wenn mir Gott gnädig ist; so wird er mir für meine herben Leiden, die wie Blitze, und abermals wie *Blitze, über* mich *kamen*, erlauben, einem andern edlen Wesen beizustehen. Das erfleht' ich mir ja immer, wenn Wahnsinn nahen wollte! / Zu schreiben versteh' ich nicht, wenn Leben sich in mir drängt.

38 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 19. I. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 412.

39 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 10. I. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 403.

40 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 5. I. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 400.

41 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 27. 12. 1805, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 397.

42 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 23. 12. 1805, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 396.

43 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 10. I. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 403.

Ich komme aber bald! Und ist es Ihnen ein Trost, so sagen Sie sich dreist, daß Sie mich behalten.⁴⁴

An dieser Stelle wird die therapeutische Bedeutung der Freundschaft deutlich ausgesprochen. Die eigenen Erfahrungen im Umgang mit Leid und Schmerz sollen der Freundin nützen. Das Band freundschaftlicher Anteilnahme wird durch die Berufung auf »Gott« verbürgt. Die Freundin nimmt die Verantwortung einer stabilisierenden Funktion auf sich. Die Grenze zum Wahnsinn zu überschreiten, ist jedoch jederzeit als Gefahr gegenwärtig. Die enge Freundschaft, die in Begriffen von Liebe formuliert wird,⁴⁵ wird sogar als Lebensmodell erwogen: »Und ist es Ihnen ein Trost, so sagen Sie sich dreist, daß Sie mich behalten.« Solange beider Heiratspläne im Unklaren sind, scheint die gemeinsame Freundschaft eine gültige Alternative zu bieten. Zumindest kann der Gedanke an die Dauerhaftigkeit der Beziehung Trost spenden.

Deborah Hertz sieht es als »wesentliche Funktion der Briefe von 1806« an, »Rebecca Friedländer über ihre körperlichen und seelischen Schmerzen hinwegzuträsten«.⁴⁶ Dieses »Hinwegträsten« wäre jedoch zu konkretisieren. Keineswegs sollen die Trostworte beschwichtigen oder eine Leugnung der Realität bewirken. Vielmehr sprechen die immer wieder neu ansetzenden Trostbriefe von einem affektiven Exzess, der rhetorisch in jedem Brief erneut durchgespielt werden muss. Die Briefe sind so tatsächlich Exerzitien, Übungen im Spenden von Trost. Sie sind einerseits Übungen der Schreibenden, die sich an Goethe orientieren. Die Freundin soll durch diese Einübung ebenfalls in dieser Art von Lebensweisheit geschult werden. Um das Band zwischen der Schreibenden und der zu Tröstenden aufrechtzuerhalten, gilt es, in diesen Schreibexerzitien immer wieder aufs Neue die eigenen Affekte aufzurufen und in zutiefst bekannter Aufrichtigkeit auszudrücken. Nicht nur die Adressatin, auch die Schreiberin solcher Briefe zeigt sich affiziert von ihrem Schreiben: »Die bloßen Worte bringen mir Thränen in die Augen.«⁴⁷ Dieser Reflexionsschleife auch noch brieflich Ausdruck zu verleihen, erhöht natür-

44 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 17. 1. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 411.

45 »Sie sind die erste Frau, deren Brief mir solche Emotion gegeben, als ihr heutiger, – dies kenne ich nur bei Liebe. – Und ich habe schon Frauen so geliebt als Sie.« Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, Oktober 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 462.

46 Hertz (Anm. 29), S. 87.

47 Rahel Levin Varnhagen an Regina Frohberg, 14. 9. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 449.

lich die rhetorische Evokation affektiver Unmittelbarkeit und Authentizität. Rahel Varnhagen bietet ihre eigene Leidensgeschichte als Trost und sich selbst als Sicherheit an. Dadurch erhält auch das eigene erlebte Leid einen beinahe religiösen Sinn. Der Trost besteht demnach in einer Geste der nachträglichen Sinnstiftung: Das eigene erlebte und überwundene Leid soll der Freundin als Lebensweisheit nützlich werden. Die in Aussicht gestellte Einlösung der Trostworte in der persönlichen Begegnung wird jedoch immer wieder aufgeschoben (»Ich komme aber bald!«). Die unermüdliche Wiederholung der immer wieder ähnlichen und variierten Ratschläge simuliert die ständige Präsenz der tröstenden und stützenden Freundin, zugleich halten die schriftlichen Trostbriefe die solcherart Getröstete auch auf Distanz. Die Wiederholung ist wesentliches Element der empfohlenen Einübung in den Umgang mit dem eigenen Leid und zugleich Stilmittel der Briefe. Als Medium, das stellvertretend für die Präsenz der Freundin steht, ermahnt der Brief zur Selbstbeherrschung und gibt der Freundin, die der Stütze und des Trostes bedarf, ein Stück Autonomie wieder, sofern ihr die Selbstregulation auch ohne Anwesenheit der Freundin gelingt. In der Distanz der schriftlichen Kommunikation wird solche Selbstständigkeit eingeübt.

Der zitierte Briefausschnitt enthält eine literarische Referenz, die zu Goethe zurückführt. Das Leiden an Gedanken verweist nämlich auf die Figur der leidgeprobten Prinzessin Leonore in *Torquato Tasso*, wie in einem anderen Brief ausgeführt ist und später zu einer stehenden Wendung wird.⁴⁸ Die Referenz hilft, den Schmerz in Worte zu setzen und daraufhin durch diese sprachliche Möglichkeit (und den weiteren Kontext der literarischen Anspielung) auch eine lösende Aussicht zu formulieren (»Gedanken werden Sie retten«). Hannah Arendt hat dies so zugespitzt, dass Rahel Varnhagen durch Goethe allererst ihre Sprache gefunden habe: »Daß sie sprechen kann, dankt sie Goethe.«⁴⁹ Indem Goethes Schriften zum Vorbild eines ethischen Selbstverhältnisses werden, lässt sich das hier vorliegende Modell des Trostbriefes an Foucaults Konzept der Selbstsorge (*epimeleia heautou*) anknüpfen, das direkt mit einer Einübung (*melete*) verknüpft ist.⁵⁰ Konkret geht es in Foucaults Modell auch um das Lesen und Schreiben und die schriftliche Vermittlung solcher Übungen, unter anderem in der Form des

48 Vgl. Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 25. 12. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 478.

49 Arendt (Anm. 20), S. 126.

50 Vgl. Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82), aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2009, S. 27.

Briefes.⁵¹ Der Brief als Form der (Selbst-)Verständigung bildet über das Medium der Schriftlichkeit ein Drittes innerhalb des dialogischen Modells.⁵² In der Rezeption Goethes sind es dessen Schriften, die ein Modell der Persönlichkeit vermitteln. Indem Rahel Varnhagen dieses Modell weiterempfiehlt, führt sie im Briefwechsel zugleich vor, wie die Selbstsorge durch die schriftliche Vermittlung übend gestaltet werden kann.

4. »Der Dichter« als Modell: »wie Goethe sagt«⁵³

Besonders häufig wird in den Briefen auf Goethe verwiesen, in Form kurzer sentenzenhafter Zitate der Lebensweisheit, und zwar in ganz verschiedenen Korrespondenzen. Rahel Levin Varnhagens Stil der Literaturkritik weicht von den zeitgenössischen Formen, vertreten etwa durch die Brüder Schlegel und Schleiermacher in seinen *Vertrauten Briefen*, deutlich ab. Ihr Fokus liegt häufig auf den weiblichen Figuren, deren Gefühlshaushalt und Lebensweisen. Eine identifikatorische Lektüre macht den Goethe-Text zum Vorbild des eigenen Lebens: »Nichts ist erbärmlicher, als ein Mensch zwischen zwei Meinungen« sagt auch der Dichter mit sehr schönen Worten im *Clavigo*, deren ich mich jetzt nicht erinnere. / So wollen wir *nicht* sein; den Tod selbst *will* ich mir, *hab'* ich mir durch Muth abgewehrt«, heißt es in einem Brief an Rebecca Friedländer.⁵⁴ Auf den Wortlaut scheint es nicht anzukommen, sondern nur auf die Aussage selbst. Allerdings wird der Zusammenhang nicht direkt deutlich. Vielmehr ist es Levin Varnhagens Ergänzung, die eine Deutung und Kontextualisierung vornimmt. Sinn der Aussage ist dann die Bewältigung und Beherrschung von Leid und Schmerz, zuletzt geht es um Leben und Gesundheit: »Es bewegt sich so viel Gutes hin und her«, sagt Goethe, als er Leonoren auch in ungeheuren Schmerzen sich fassen läßt. Auch ich kenne sie, und habe sie: gesund müssen Sie aber

51 Vgl. Foucault (Anm. 50), S. 433–452. Siehe hierzu Christian Moser: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen 2006.

52 Vgl. Karin Zimmermann: *Die polyfunktionale Bedeutung dialogischer Sprechformen um 1800. Exemplarische Analysen: Rahel Varnhagen, Bettine von Arnim, Karoline von Günderrode*, Frankfurt a.M. u.a. 1992.

53 Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 24.9.1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 411.

54 Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 27.12.1805, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 397.

sein.«⁵⁵ Rahel Levin Varnhagen validiert ihre Vermittlerrolle durch die selbst erlebten Schmerzen.

Bei der Lektüre des *Wilhelm Meister* identifiziert sich Rahel Varnhagen mit der unglücklich liebenden Aurelie, aber die Ähnlichkeit bleibt unvollständig. Es wird differenziert: »Auch ich finde die Ähnlichkeit mit Aurelien; und zuletzt nicht. [...] Wenn ich einmal ganz glücklich gewesen wäre, wie Aurelie, und mich in diesem Glück bis zu einem Kinde vergessen hätte, so könnt' ich nie wieder so unglücklich werden.«⁵⁶ Zwar kann sie sich mit dem Unglück Aureliens identifizieren, allerdings scheint ihr dieses angesichts des früheren Glücks unplausibel. Sie schätzt ihren eigenen Zustand folglich als weit unglücklicher ein. Gleichwohl setzt sie diesem Unglück eine ungleich größere Kraft entgegen, um den Lebensmut zu bewahren. Sie schließt daher noch ein anderes Goethe-Zitat an (aus dem Gedicht *Beherzigung*): »Sehe jeder wie er's treibe, sehe jeder wo er bleibe, und wer steht, daß er nicht falle.« *Ist man aber gefallen, setze ich hinzu, und sei's eine Mamsell, so stehe man mit Anstand und Freimuth auf, und suche sich zu heilen, wenn man nicht todt ist.*«⁵⁷ Der Zusatz spricht die eigene Lebensweisheit aus. Die goethesche Vorlage wird so an einzelnen Stellen ergänzt und erweitert; sie wird zum Anlass der Formulierung neuer Maximen.

Im *Wilhelm Meister* sieht sie vor allem die unglücklichen Liebesbeziehungen als zentral an. Das verleitet Hannah Arendt dazu, ihre Deutung des *Wilhelm Meister* gegenüber Friedrich Schlegels Rezension herabzusetzen, weil sie sich eben nicht in erster Linie für die Bildungsgeschichte Wilhelm Meisters interessiert und auch nicht wie Schlegel versucht, den Roman historisch oder philosophisch zu kontextualisieren (als ›Tendenz des Zeitalters‹). Goethe dient ihr stattdessen als lebendiges Beispiel und Anleitung »zur Ausbildung der Person«.⁵⁸ Er scheint ihr eigenes Wesen an- und auszusprechen: »Ich werde – doch noch – alle Tage empfindlicher: und Goethe, und ich, sind konfundirt in mir, daß ich mit seinen Worten empfinde – so falsch ist es – nicht einmal denke: *ja, ja*, es geht noch immer crescendo: der weiß es, was ich meine, er kann *alles sagen*.«⁵⁹ Goethe gilt ihr

55 Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 8. I. 1806, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 402–403.

56 Rahel Levin Varnhagen an David Veit, 1.6. 1795, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 134.

57 Rahel Levin Varnhagen an David Veit, 1.6. 1795, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 135.

58 Arendt (Anm. 20), S. 124.

59 Rahel Levin Varnhagen an David Veit, 21.9. 1796, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 157.

als Genie und Vorbild des Ausdrucks von seelischer Tiefe. Die Ausbildung einer Persönlichkeit und deren sprachlicher Ausdruck sind daher eng miteinander verknüpft. Indem sie sich selbst in die literarischen Figuren einfühlt, identifiziert sie sich mit der in den Schriften ausgedrückten Reflexionskraft, und setzt sich damit gleichsam auf eine Stufe mit dem Dichter dieser Worte, wenngleich dessen Überlegenheit jederzeit ausgestellt wird und die eigene schriftstellerische Bescheidenheit im Vordergrund steht. Die ›Konfundierung‹ von ›Goethe‹ und ›ich‹ bezeugen eine Identifikation, die an den Grund der Seele und die Empfindung reicht. Es geht darum, das Innerste in fremden Worten ausgedrückt zu sehen, oder genauer: zu fühlen.

Was Rahel Levin Varnhagen an Goethe schätzte, formuliert Käte Hamburger wie folgt:

Goethe aber war ihr das Maß, weil er in hoher Vollendung repräsentierte, worum sie selbst in schweren Krisen ringen mußte: Einheit, Harmonie von Natur und Geist, Gefühl und Intellekt, Nichtbewußtsein und Bewußtsein [...] Der Konflikt zwischen diesen Elementen oder Polen der menschlichen Existenz war ihre intimste und schmerzlichste Selbsterfahrung.⁶⁰

Hamburger setzt den Fokus auf die Begriffe von Einheit und Harmonie, um Goethes Weltbild zu beschreiben. Genau diese sind jedoch auch der Grund, weshalb die Identifikation letztendlich nicht gelingt, es ist der Vergleich mit Goethe, der erst die Abweichung fühlbar macht. Es wird dort nämlich ein Ideal formuliert, das gerade als Jüdin und Frau nicht erreicht werden kann, so der Tenor der die intersektionale Qualität von Rahel Levin Varnhagens Autorschaft betonenden Forschung. Mit der unendlichen »Annäherung an Goethe« bestehe folglich der unmögliche »Versuch einer Akkulturation«, so Liliane Weissberg:

Dorothea Schlegel und Rahel Varnhagen wählen ein gleiches ›zu reflektierendes‹ Ideal und stellen diese Fragen auf ihre Weise. Ist es ihnen möglich, wie Goethe zu schreiben, und können sie nur anders schreiben unter seinem Bild? Oder sind Goethes Schriften vielmehr dadurch wahr, daß sie die Metapher bieten können zu ihrer Existenz?⁶¹

60 Hamburger (Anm. 58), S. 126.

61 Liliane Weissberg: Schreiben als Selbstentwurf. Zu den Schriften Rahel Varnhagens und Dorothea Schlegels, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 47, 3, 1995, S. 231–253, hier S. 253.

Die zweite Option wäre die von Hannah Arendt und Käte Hamburger vorgeschlagene Option, trotz ihrer sonst konträren Lektüre. Hannah Arendt verweist in ihrer Biographie auf eine Briefstelle, die die Bedeutung Goethes in eindrücklicher Weise auf den Punkt bringt. Der Bibelvergleich befestigt die Erbauungslektüre Goethes: »Hören Sie auf Goethe, mit Tränen schreibe ich den Namen dieses Vermittlers in Erinnerung großer Drangsale. Lesen Sie ihn wie man die Bibel im Unglück liest.«⁶² Es handelt sich um ein durch Auslassungen und kleine Änderungen zugespitztes Zitat, in dem die Goetheverehrung nochmals deutlich betont wird.⁶³ Während in der Originalstelle die Referenz auf einen bestimmten Punkt der Handlung in den *Lehrjahren* gesetzt wird (nämlich das Ende des ersten Buches), legt Hannah Arendt den Fokus auf den Namen Goethe. Diese Goethe-Fixierung ist zwar in Rahel Levin Varnhagens Schreiben angelegt, erfährt im Austausch mit Karl August Varnhagen jedoch noch eine Verstärkung. Insbesondere war Varnhagen in seiner Darstellung des Lebens Rahel Levin Varnhagens sowie in seiner Edition des *Buchs des Andenkens* bemüht, Goethe und andere berühmte Persönlichkeiten in den Mittelpunkt zu stellen, um die Bedeutung Rahel Varnhagens herauszustreichen.⁶⁴ Dieser Fokus wird auch an der gemeinsam vorangetriebenen Publikationstätigkeit deutlich.⁶⁵ Die ersten zu Lebzeiten publizierten Briefe Levin Varnhagens von 1812 kreisen um die Diskussion Goethes und entstammen dem Briefwechsel mit Karl August Varnhagen.⁶⁶ Der Name Goethe soll den Ruhm der Autorin bezeugen,

62 Arendt (Anm. 20), S. 110.

63 Für das vollständige Zitat und den Kontext des Briefes vgl. Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 28. 3. 1808, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 2, S. 26: »hören Sie auf Goethe – mit Thränen schreibe ich den Namen dieses Vermittlers in Erinnerung meiner höchsten Noth, – der es im Meister deutlich sagt: daß die Jugend zu viel Kräfte zu haben glaubt, und sie willkürlich dem verlorenen Gute wie nachwirft. Er sagt es anders. Lesen Sie es nach, liebe Tochter, wie man die Bibel im Unglück liest: wo Meister Marianen verliert, im ersten Bande steht es; er wird krank, und Goethe schließt ein Buch damit.«

64 »Schon sehr früh, weit früher, als irgend eine litterarische Meinung der Art sich gebildet hatte, war Rahel von Goethe's Außerordentlichkeit getroffen, von der Macht seines Genius eingenommen und bezaubert worden, hatte ihn über jede Vergleichung hinausgestellt, ihn für den höchsten, den einzigen Dichter erklärt, ihn als ihren Gewährsmann und Bestätiger in allen Einsichten und Urtheilen des Lebens enthusiastisch angepriesen.« Karl August Varnhagen von Ense, Vorwort [zur Ausgabe von 1834], in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 6, S. 102.

65 Vgl. auch Arendt (Anm. 20), S. 176.

66 Vgl. [Anonym]: Ueber Goethe. Bruchstücke aus Briefen, hg. von K.A. Varnhagen von Ense, in: Rahel Varnhagen von Ense: »Ich will noch leben, wenn man's liest.«

vor allem aber den Wert ihrer Persönlichkeit. Rahel Levin Varnhagen setzt den größten Ehrgeiz nämlich nicht in ihre Schriften, sondern in die Ausbildung ihrer Persönlichkeit.⁶⁷ Dies entspricht aber durchaus der Wertung der Zeit und der frühromantischen Tendenz, das Leben des Geistes höher anzusehen als dessen Fixierung im toten Buchstaben. Daher sind zirkulierende mündliche Aussprüche, tradierte Anekdoten, Bonmots, geschliffene Sentenzen und schlagfertige Konversationsdarbietungen Teil ihres schriftstellerischen Ruhms, der vom Ehemann auch als Personenkult angelegt ist. Die Verehrung, die zunächst Goethe entgegengebracht wird, wird schließlich auch für Rahel Varnhagen geltend gemacht. So ist auch das *Buch des Andenkens* als ›Erbauungsbuch‹ konzipiert, wie aus Karl August Varnhagens Vorrede zu der von ihm herausgegebenen, aber von beiden gemeinsam vorbereiteten Ausgabe ersichtlich wird.⁶⁸

Die Goethe-Verehrung in den Salons um 1800 steht am Anfang einer sich erst institutionalisierenden Goetheforschung und bringt die sehr aktuelle Frage nach den Praktiken der Literatur mit dem frühen 19. Jahrhundert und der Geschichte der Germanistik ins Gespräch. Wie geht die Philologie mit solch verehrender und identifikatorischer Lektüre um? Während Käte Hamburger das Goethe-Verhältnis noch als deutlich positiv und produktiv liest, wenngleich verbunden mit einem etwas idealisierenden Goethe-Bild (Harmonie und Frömmigkeit), bietet Hannah Arendt das Beispiel einer eindeutigen Abwertung einer solchen Rezeptionshaltung in der Kondensation von Lebensweisheiten aus Goethes Schriften. Nicht nur gilt sie ihr als unzulässig aneignend (»Sie braucht und benutzt das Beispiel eines anderen Lebens und lernt an ihm«⁶⁹), auch hat sie Vorbehalte gegenüber der Trivialität solcher Lebensweisheiten und der Rolle als Ratgeberin gegenüber der Freundin Rebecca Friedländer: »Sie scheut sich nicht, ihr die banalsten Dinge ein-

Journalistische Beiträge aus den Jahren 1812–1829, hg. von Lieselotte Kinskofer, Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 9–22.

67 Die in der Forschung bereits festgestellte Publikationsabsicht und der Aufbewahrungsimpetus der Briefe soll damit nicht in Abrede gestellt werden.

68 Vgl. Karl August Varnhagen von Ense: Vorwort, in: Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde, hg. von dems., Berlin 1834 (wiederabgedruckt in: Rahel Varnhagen. Gesammelte Werke, hg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner, München 1983), Bd. I, S. 1–50. Siehe auch Ursula Isselstein: Rahels Schriften I. Karl August Varnhagens editorische Tätigkeit nach Dokumenten seines Archivs, in: Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin, hg. von Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen 1987, S. 16–36, hier S. 20.

69 Arendt (Anm. 20), S. 125.

zuschärfen«.70 So fällt Hannah Arendt ein generelles, abfälliges Urteil über die Bildung von Lebensweisheiten und Ratschlägen, seien sie aus eigener Lebenserfahrung oder aus dem literarischen Werk und Vorbild Goethes gewonnen.71 Darin liegt zugleich eine tiefe Abwertung und Verkennung der philosophischen Qualität von Rahel Varnhagens Lektüren.

Tatsächlich entfaltet Levin Varnhagen im Briefwechsel mit der Freundin jedoch eine wahre Kunst aphoristischer Lebensweisheit und der Kondensation von Lebensklugheitsregeln in Sentenzen und Maximen. Diese werden im Laufe der Zeit reflektierter, selbstbezoglicher, witziger, und entwickeln eine eigene gedankliche Logik: »Soll ich Ihnen sagen, fallen Sie nicht!? Sie sind im Sturze, wer kann den Fall berechnen: ziehen Sie die Glieder zusammen: berechnen, besehen Sie den Abgrund.«72 In der Abwandlung des Zitats werden immer mehr Zusätze eingefügt, die Ratschläge für eine Situation des Scheiterns bereithalten. Am Ende steht das sich bedingungslose Ergeben in den ›Fall‹ und den pragmatischen Umgang mit demselben. Es ist ein Witz, der jedoch zugleich eine Haltung ausdrückt: nämlich das sich Einstellen auf Rückschläge und Leid. Es sind Ratschläge, die immer weniger auf ein Ideal hinstreben, sondern sich immer mehr und durchaus selbstironisch mit der Akzeptanz des schlimmstmöglichen Ausgangs befassen.

In den Briefen geht es nicht nur um den einzelnen Brief und dessen Ausdruck von Trost, sondern prinzipiell um die Geste der brieflichen Anteilnahme, die in immer neuen Anläufen nach sprachlichem Ausdruck ringt, und mit der persönlichen Anwesenheit in enger Verbindung steht: Das persönliche Treffen wird jederzeit als Einlösung des Trostes in Aussicht gestellt. Die beinahe täglich gewechselten Briefe simulieren Anwesenheit und Anteilnahme im und am Leben der Freundin. Im Austausch mit Rebecca Friedländer schärft Rahel Levin Varnhagen nicht nur ihr Schreiben in Sentenzen

70 Arendt (Anm. 20), S. 120.

71 »Man sieht: was das Leben lehren kann an abgezogenen Resultaten, die von dem verzweifelten Spiel mit zusammenhanglosen Erinnerungsstücken übrigbleiben, ist dürftig genug, sind Trivialitäten. Leuchtet man mit dem Licht der Vernunft und der Absicht der Mitteilung in das dunkle Gespenstertreiben der Zusammenhanglosigkeit hinein, so fällt der Plunder unheimlicher Rätselhaftigkeit, der dem Chaos eine Art Konsistenz verschafft, in Nichts zusammen, und es bleiben nur Lebensweisheiten. Auch aus solcher Armseligkeit kann nur die Solidarität mit Menschen retten, die aus bestimmten Gründen gerade die Banalität nicht von Haus aus kennen, denen die ›infame Geburt‹ gerade solche bittersten und banalsten Erfahrungen vorgezeichnet hat.« Arendt (Anm. 20), S. 121.

72 Rahel Levin Varnhagen an Regina Froberg, 25. 1. 1807, in: Levin Varnhagen (Anm. 2), Bd. 1, S. 493 f.

und Lebensklugheiten, sondern entwickelt auch die Schreibform des tröstenden Briefs.

Anknüpfend an die anfangs zitierten Bemühungen in der Literaturwissenschaft, die persönlichen und identifikatorischen Lektüren von ihrer Abwertung zu befreien, stellt sich die Frage, welche Übungsformen in Rahel Levin Varnhagens therapeutischer Lektüre- und Schreibpraxis am Werk sind. Das Briefeschreiben und -lesen wird als regelmäßige, den Tag strukturierende Tätigkeit ausgeübt, die keine Praktik der Einsamkeit, sondern eine der Geselligkeit ist, sofern sie auf ein Gegenüber angewiesen ist und das persönliche Gespräch ergänzt und ersetzt. Sie setzt auf Empathie und Solidarität.⁷³ Sie zielt darauf, sich selbst nach einem Vorbild zu formen, jedoch nicht in der Orientierung an einem Ziel, sondern in einem endlosen Prozess der Einübung. Teil des Tröstens ist auch die Offenlegung eigenen Leids. Der Trost geht folglich in beide Richtungen und die Briefe eröffnen einen geteilten Raum von Vulnerabilität und Empathie, wenngleich diese über eine Überlegenheit der einen Seite nicht hinwegtäuschen können. Über die Reziprozität der Freundschaft lässt sich angesichts der fehlenden Antwortbriefe Rebecca Friedländers leider nicht abschließend urteilen. Es scheint zumindest so, dass die große Offenheit über eigenes Leid neben der tröstenden zumindest auch eine Funktion für Rahel Levin Varnhagen selbst erfüllt. Deborah Hertz schließt aus Rahel Levin Varnhagens Briefen eine große Intimität und ein Vertrauen, das andere ihrer freundschaftlichen Verhältnisse übersteigt, und bezeichnet sie als »rebellische Jüdinnen«⁷⁴ mit großen sozialen Gemeinsamkeiten und – gegen Hannah Arendts Urteil – einem starken Band der Solidarität zwischen den Freundinnen.

Die Briefe an Rebecca Friedländer sind Dokumente einer schriftlichen Praxis, die ein persönliches Verhältnis ergänzen und trotz einer großen Dichte der persönlichen Treffen teils mehrmals täglich gewechselt wurden. Sie sind Übungen in Selbstsorge, Übungen im literarischen Sprechen und Bekenntnis von Freundschaft. Demnach sind die Trostbriefe an Rebecca Friedländer keine Texte, die auf einen singulären Gefühlsausdruck und -austausch zielen, sondern sie beruhen auf einer beinahe täglich wiederholten Übung im Spenden von Trost, der auch die Selbsttröstung einschließt. Goethe wird in dieser Beziehung zum dynamischen Vorbild des sich selbst Formens, das Kondensieren von Lebensregeln aus seinen Texten eine Übung in Persönlichkeitsbildung, die schließlich auch anderen empfohlen und vermittelt werden kann und im Grunde nur in der skizzierten Kommunikationsstruktur

73 Das erkennt auch Hannah Arendt an, vgl. Arendt (Anm. 20), S. 121.

74 Hertz (Anm. 29), S. 34.

ihren vollen Sinn entfaltet. Es ist damit zugleich eine Lektürepraktik, die darin besteht, literarische Werke in Hinblick auf Figurenkonstellationen zu lesen und ihre Vorbildlichkeit in der Lebensgestaltung und Bewältigung von Leid zu prüfen. Sentenzen und Sprüche werden zu besonders eingängigen Kondensaten solcher Lebensweisheiten. In der Möglichkeit, im mündlichen und schriftlichen Gespräch als Zeichen wiederaufrufbar zu sein, werden diese Sentenzen zu Chiffren einer geteilten Lebenspraxis.

Literatur

- Adelung, Johann: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, A-E, Leipzig 1793.
- Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik, München ¹⁰1998.
- Becker, Sabina: »Mein Leben soll zu Briefen werden.« Salongeselligkeit und Briefkultur: Zum Lebensprojekt Rahel Varnhagens, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 26, 2, 2001, S. 98–120.
- Deiulio, Laura: The Voice of the *schöne Seele*. Rahel Levin Varnhagen and Pauline Wiesel as Readers of Weimar Classicism, in: Challenging Separate Spheres. Female Bildung in Eighteenth- and Nineteenth-Century Germany, hg. von Marjanne E. Goozé, Oxford u. a. 2007, S. 93–108.
- Engelmeier, Hanna: Trost. Vier Übungen, Berlin 2021.
- Felski, Rita: Uses of Literature, Malden und Oxford 2008.
- Foucault, Michel: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82), aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M. 2009.
- Fuchs, Renata: »Sie hat den Gegenstand«: Rahel Levin Varnhagen's Subliminal Dialogue with Goethe, in: Goethe Yearbook 27, 2000, S. 101–117.
- Goethe, Johann Wolfgang: Torquato Tasso, in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 3, 1: Italien und Weimar 1786–1790 I, hg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, München 1990, S. 426–520.
- Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre, hg. von Hans-Jürgen Schings, München 1988.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, Leipzig 1859.
- Grosse, Konstantin und Hashagen, Friedrich: Die Alten Tröster. Ein Wegweiser in der Erbauungsliteratur der evangelisch-lutherischen Kirche des 16. bis 18. Jahrhunderts, Hermannsburg 1900.
- Haase, Ricarda: Zur »vernünftigen« Erbauung. Das Musikverständnis Moses Mendelssohns, in: Tribüne 48, 2009, S. 173–180.
- Hahn, Barbara: Rahel Levin Varnhagen, in: Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Bd. 1: Interdisziplinarität – Systematische Perspektiven – Briefgenres, hg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig u. a., Berlin und Boston 2020, S. 1102–1107.
- Hamburger, Käte: Rahel und Goethe, in: dies.: Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichte, Stuttgart ²1986, S. 111–130 [zuerst erschienen in: Revue Germanique 29, 1934, S. 313–329].
- Hertz, Deborah (Hg.): Briefe an eine Freundin. Rahel Varnhagen an Rebecca Friedländer, Köln 1988.
- Hilmes, Carola: Geselligkeit in Berlin und Rom. Henriette Herz, Friedrich Schleiermacher, Dorothea Schlegel, in: »jetzt kommen andre Zeiten angerückt«. Schriftstellerinnen der Romantik, hg. von Martina Wernli, Berlin 2022, S. 55–78.
- Isselstein, Ursula: Rahels Schriften I. Karl August Varnhagens editorische Tätigkeit nach Dokumenten seines Archivs, in: Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin, hg. von Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen 1987, S. 16–36.

- Kamp, Jan van de: Übersetzungen von Erbauungsliteratur und die Rolle von Netzwerken am Ende des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2020.
- Keller, Paula: Rahel Levin Varnhagen (1771–1833), in: *The Oxford Handbook of Nineteenth-Century Women Philosophers in the German Tradition*, hg. von Kristin Gjesdal und Dalia Nassar, Oxford 2024, S. 83–101.
- Lund, Hannah Lotte: *Der Berliner »jüdische Salon« um 1800. Emanzipation in der Debatte*, Berlin und Boston 2012.
- Moser, Christian: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen 2006.
- Nübel, Birgit: *Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800*, Tübingen 1994.
- Paulin, Roger: Romantische Dichtung aus dem Geist der Erbauung. Zitate bei Novalis und Keats, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 56, 2006, S. 89–97.
- Schedl, Susanne und Dietz-Rüdiger Moser: Erbauungsliteratur, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, S. 484–488.
- [Schleiermacher, Friedrich:] *Ideen zu einem Katechismus der Vernunft für edle Frauen*, in: *ders., Kritische Gesamtausgabe. Abteilung I, Schriften und Entwürfe*, Bd. 2, Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799, hg. von Günter Meckenstock, Berlin und New York 1984, S. 153–154.
- Schmidtke, Dietrich: *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters am Beispiel der Gartenallegorie*, Tübingen 1982.
- Serkova, Polina: *Spielräume der Subjektivität. Studien zur Erbauungsliteratur von Heinrich Müller und Christian Scriver*, Duisburg 2013.
- Starobinski, Jean: *Der Stil der Autobiographie*, in: *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, hg. und eingeleitet von Anja Tippner und Christopher F. Laferl, Stuttgart 2016, S. 121–137.
- Steigerwald, Jörn: *Formation und Rezeption einer édification féminine. François de Sales, Mme. De Lafayette. Mit einem Ausblick auf Christian Thomasius*, in: *Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit*, hg. von Andreas Solbach, Tübingen 2005, S. 377–398.
- Varnhagen von Ense, Karl August: *Vorwort*, in: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, hg. von dems., Berlin 1834 (wiederabgedruckt in: *Rahel Varnhagen. Gesammelte Werke*, hg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner, München 1983), Bd. I, S. 1–50.
- Varnhagen, Rahel Levin: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, hg. von Barbara Hahn, 6 Bde., Göttingen 2011.
- Varnhagen von Ense, Rahel: *»Ich will noch leben, wenn man's liest«*. Journalistische Beiträge aus den Jahren 1812–1829, hg. von Lieselotte Kinskofer, Frankfurt a. M. u. a. 2001.
- Wagner, Ulrike: *On Dialogical Writing, Self-forming, and Salon Culture: Rahel Varnhagen, Henriette Herz, and Fanny Lewald*, in: *Women Philosophers in Hegel's Time. Hegel Bulletin* 43, 3, 2022, S. 438–466.
- Weidner, Daniel: *Erbauung, Satire und höhere Wahrheit. Komische Predigten bei Karl Philipp Moritz und Jean Paul*, in: *Risus sacer – sacrum risibile*, hg. von Katja Gvozdeva, Bern u. a. 2009, S. 201–214.
- Weissberg, Liliane: *Zur Pathologie des Salons. Regina Froberg, Rahel Levin, Karl August Varnhagen und der Schmerz der Liebe*, in: *Rahel Varnhagen. Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext*, hg. von Sabina Becker, Saarbrücken 2001, S. 119–161.

- Schreiben als Selbstentwurf. Zu den Schriften Rahel Varnhagens und Dorothea Schlegels, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 47, 3, 1995, S. 231–253.
- Zimmermann, Karin: *Die polyfunktionale Bedeutung dialogischer Sprechformen um 1800. Exemplarische Analysen: Rahel Varnhagen, Bettine von Arnim, Karoline von Günderrode*, Frankfurt a.M. u.a. 1992.

Florian Schmidt

Musikalische Exerzitionen.

Klavier- und Schreibübungen bei Clara Schumann und Roland Barthes

Mit stillem Kummer in der Brust
Schleich ich mich jetzt zu dir.
Verleih mir unschuldsvolle Lust,
Du zärtliches Clavier!
In deine Saiten sing ich's oft,
Verfolgt die Bosheit mich.
Die Träne fließt – und unverhofft
Genieß ich Ruh' durch dich.¹

So beginnt das 1776 entstandene Gedicht *Ans Clavier* von Philippine Engelhard (geb. Gatterer).² Mit dem ›zärtlichen Clavier‹ ist hier nicht das Cembalo oder das Hammerklavier, sondern das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum beliebtere Clavichord gemeint, das sich durch einen sanften, der empfindsamen Ethik und Ästhetik entgegenkommenden Klang auszeichnet.³ Dieses wird zum Vertrauten personifiziert, dem das lyrische Ich tugendhafte, also von der bürgerlichen Moral erwünschte Empfindungen kommuniziert – zum Beispiel »warmes Dank-

- 1 Anonym [Philippine Gatterer]: *Ans Clavier*, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, hg. von Johann Nikolaus Forkel, Bd. 2, Gotha 1778, S. 394f. Der Text wurde ein Jahr später nochmals, diesmal mit Angabe der Autorin, im *Göttinger Musenalmanach* veröffentlicht (Philippine Gatterer: *An das Klavier*, in: *Poetische Blumenlese auf das Jahr 1779*, S. 91f.).
- 2 Vgl. zu Leben und Werk Philippine Engelhards: »Laß die Dichtkunst mich begleiten bis zum letzten Lebensgang«. *Ausgewählte Gedichte. Ein bürgerliches Frauenleben zwischen Spätaufklärung und Biedermeier*, hg. und eingel. und mit einer Biographie versehen von Ruth Stummann-Bowert, Würzburg 2008.
- 3 Vgl. zur Konjunktur des Clavichords im 18. Jahrhundert Wolfgang Scherer: *Klavierspiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, München 1989, S. 43–106; Hanns Neupert: *Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des »eigentlichen Claviers«*, Kassel 1948.

gefühl« gegenüber Gott (4. Strophe) oder »keusche Liebe« (5. Strophe).⁴ Das Saitenspiel des Klaviers wird dabei zum sympathetischen Resonanzkörper der empfindsamen Seelenschwingungen: »Du lispelst meine Klagen nach / Voll Sympathie«, heißt es in der dritten Strophe. Hintergrund dieses ›sympathetischen Arrangements‹⁵ zwischen Mensch und Musikinstrument ist die Anthropologie der Zeit, der zufolge Sinneswahrnehmungen über das ›innere Saitenspiel‹ der Nerven an die Seele vermittelt werden.⁶ Die Resonanzbeziehung zwischen Mensch und Musikinstrument ergibt sich also aus einem Ähnlichkeitsverhältnis: Beide sind (zart) ›besaitet‹.

Sympathetische ›Clavierszenen‹ wie die vorliegende stellen eine im populären empfindsamen Roman und der Lyrik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts topische Konstellation dar, die die empfindsamen Gefühlskommunikation transformiert: Das empfindsamen Selbst hat sich aus der sozialen und interaktiven Gefühlsformierung gleichsam fortgestohlen, pflegt seinen Gefühlshaushalt also außerhalb der sozialen Kontrolle.⁷ An die Stelle des menschlichen Gegenübers tritt das Klavier. Dieses resoniert mit der Seelenbewegung und dem musikalisch-sprachlichen Gefühlsausdruck der Sprechinstanz, weil deren »sanfte Brust« (7. Strophe) die Normen der empfindsamen Gefühlskultur verinnerlicht hat, insofern nämlich das »Herz der Tugend schlägt« und der »Busen Unschuld hegt« (5. Strophe). Die externen Instanzen, die für die normative Formierung des Fühlens eintreten, erscheinen in der Klavierszene so zugleich an- und abwesend: Das sprechende Ich ist allein, zugleich fungiert das resonierende Saitenspiel des Klaviers als ethischer Seismograph für die Moralität der vorgetragenen Empfindungen.

Die ›Clavichordlyrik‹ wird in aller Regel von der textuellen in die musikalische Praxis überführt. Es handelt sich nicht nur thematisch, sondern auch von der formalen Anlage her um ›musikalische Lyrik‹, die mit Vertonung rechnet oder diese sogar verlangt.⁸ So liegt allein Philippine Gatterers *Ans*

4 Vgl. zum Gefühlsregime der Empfindsamkeit Nikolaus Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

5 Vgl. Scherer (Anm. 3), S. 85.

6 Vgl. zu den anthropologischen Diskursen, die solchen musikalischen Sympathieverhältnissen vorausgehen, Arne Stollberg: *Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie*, Berlin und Heidelberg 2021.

7 Vgl. Ruth E. Müller: *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 107–110.

8 Vgl. die Bestandsaufnahme in: Max Friedlaender: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Bd. 1/1: *Musik*, Stuttgart und Berlin 1902, S. 379–381

An das Klavier. 1776. 25

Nicht zu geschwind,
Mit sil-ber-ner Zummer in der Brust schleich' ich mich hin zu dir. Bring Ger-teno-nie in mich und laß, du
Lieb-li-ches Ma-ri-er.

Abb. 1 Georg Heinrich Warneckes Vertonung von Philippine Gatterers Gedicht *An das Klavier*. Aus: Georg Heinrich Warnecke, *Lieder mit Melodien fürs Clavier*, Göttingen 1783, S. 25.

Clavier in mindestens vier Vertonungen vor, von denen hier nur ein Beispiel kommentiert sei (Abb. 1)

Metrisch ist die Chevy-Chase-Strophe mit ihren abwechselnd vier und drei Hebungen in regelmäßige Perioden von vier bzw. acht Takten übersetzt worden. Der Klaviersatz ist einfach gestaltet, die Gesangsstimme wird vom Klavier verdoppelt und erscheint nicht in einem eigenständigen System. Der Satz ist so eingerichtet, dass sich eine Person mühelos selbst begleiten kann. Literatur und Musik sind hier darauf ausgelegt, in die kulturelle Lebenspraxis und ihre Übungen implementiert zu werden, also gleichsam ihren ›Sitz im Leben‹ zu finden.⁹ Nimmt man dies ernst, so entsteht in der Verschränkung von literarischen und musikalischen Praktiken ein regelrechter Zyklus von tugendhaftem Fühlen: Dieses bestimmt zunächst die textuelle lyrische Praxis, wird dann in die musikalische Praxis übersetzt und kann so die gewünschten ethischen Empfindungen intermedial intensivieren und affirmieren. Schon in der frühen ästhetischen Moderne zeigt sich das Klavier bzw. Clavichord so als besonderer Ort, an dem sich die Ethik des füh-

u. John W. Smeed: ›Süssertönendes Klavier‹: Tributes to the Early Piano in Poetry and Song, in: *Music & Letters* 66, 3, 1985, S. 228–240, dort die Aufstellung S. 228–230; Renate Schusky: ›Du Echo meiner Klagen, mein treues Saitenspiel ...‹. ›Falsche Tränen‹ in der Musik, in: *Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Heidelberg* 1983, S. 157–180; Annette Richards: *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge 2001, S. 145–182, bes. S. 155–171; vgl. zum Konzept der musikalischen Lyrik Heinrich W. Schwab: *Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert*, in: *Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 349–407.

⁹ Vgl. zu sozialen Funktionen des Lieds Schwab (Anm. 8), S. 366–370.

lenden Subjekts in einer Art praxeologischem Regelkreis von Literatur und Musik, von Schreiben und Spielen ausbildet.

Zwei Fallstudien sollen im Folgenden die ethische Dimension des Konnexes von Schreiben und Klavierspielen ins 19. und 20. Jahrhundert verfolgen, nämlich zu Clara Schumann und Roland Barthes. Bei aller Heterogenität der historischen Kontexte und der Verfahren im Einzelnen ist die musikalische Praxis in beiden Fällen konstitutiv für die Subjektformation als ›musikalisches Selbst‹, das aber nicht nur ›erspielt‹, sondern auch und vor allem erschrieben wird: Clara Schumann, geborene Wieck, ist die ikonische Pianistin und Komponistin des 19. Jahrhunderts, zugleich aber diaristische Vielschreiberin, die von früher Jugend bis an ihr Lebensende ein Tagebuch geführt hat. Dieses ist als Dokument einer schreibenden Selbstpraxis zu sehen, die von der komplementären Selbstpraxis des Musizierens und Übens Zeugnis und Rechenschaft ablegt. Die Klavier- und Schreibübungen des Roland Barthes sind knapp anderthalb Jahrhunderte später im Ausklang der bürgerlichen Musikkultur verortet und selbstredend anders gelagert, allein schon, weil Barthes im Gegensatz zu Schumann professioneller Schreiber, aber musikalischer Amateur ist. Beides ist in Barthes' Musik-Essayistik der 1970er-Jahre präsent. Diese entwerfen eine ›praxeologische‹ Musikästhetik, die eine für den ästhetischen Entwurf konstitutive autobiographische Dimension aufweist.

Auf systematischer Ebene geht es um Musizieren und Schreiben als ethisch-ästhetische Praktiken der Moderne, in deren Verschränkung Subjekte erzeugt werden. Noch genauer sollen Schreiben und Musizieren als *exerzitiale* Praktiken betrachtet werden, begrifflich hier im Gefolge von Paul Rabbow, der ›Exerzitium‹ zunächst einmal neutral als ›Übung‹ übersetzt. Rabbow unterscheidet sittliche Exerzitien von geistigen (z. B. der Einübung eines Lernstoffs), gymnastischen und religiösen Übungen wie den ignatianischen *exercitia spiritualia*. Sittliche Exerzitien sind nach Rabbow Übungen, die einen transformativen Effekt auf das übende Subjekt haben.¹⁰ Dies wiederum ist im Sinne von Foucaults ethischen Schriften. In Foucaults »Technologien des Selbst«¹¹ oder »Selbstpraktiken«¹² ist immer die wiederholende Einübung (*exercice*) enthalten: »Keine Technik oder beruf-

10 Vgl. Paul Rabbow: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike, München 1954, S. 18.

11 Vgl. Michel Foucault: Technologien des Selbst, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Band IV: 1980–1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M. 2005, S. 966–999.

12 Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste (Sexualität und Wahrheit, Bd. 2), übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 21990, S. 21.

liche Fertigkeit lässt sich ohne Übung erwerben. Auch die Lebenskunst, *technê tou biou*, kann man nicht ohne *askêsis* erlernen, unter der man eine Übung seiner selbst durch sich selbst verstehen muss.«¹³ Durch diese Übung formiert sich das Subjekt, und zwar, wie Christoph Menke formuliert, als »wesentlich praktisches« und nicht oder nicht zuerst als Subjekt von theoretischer Erkenntnis.¹⁴

Zu den asketischen Übungen zählt Foucault bekanntlich auch das Schreiben, genauer gesagt die *écriture de soi*, die er in seinem gleichnamigen Aufsatz mit Blick auf die griechisch-römische Antike als »ethopoetisches« Schreiben beschreibt. Zu diesem gehören Foucault zufolge auch Formen des autobiographischen Schreibens wie das Tagebuch.¹⁵ Selbstredend funktionieren Clara Schumanns diaristisches Schreiben und Roland Barthes' autobiographisch grundierte Essayistik je anders als die antike *ethopoiesis* – strukturell gemeinsam ist diesen Ausprägungen der *écriture de soi* aber ihre jeweilige subjektformierende Funktion. Stehen auch in Foucaults Untersuchungen zur Antike die textuellen Schreibpraktiken in Verbindung mit außerliterarischen, vor allem diätetischen Praktiken, so bildet bei Schumann und Barthes das Musizieren den Bezugspunkt des Schreibens, eine Praxis also, die zweifellos eine körperlich-materielle Dimension aufweist.¹⁶ Gerade mit Blick auf den Körper zeigt sich Musikpraxis als eminent »exerzitiale«, also auf Übung aufruhende und aus Übung bestehende Praxis. Die Konstitution des musikalischen Subjekts erfolgt also nicht zuletzt über die einzuübenden Körpertechniken. Diese haben, so die These, nicht nur instrumentelle Funktion, sondern selbst eine ethische Relevanz im Sinne der Rabbow'schen sitt-

13 Michel Foucault: Über sich selbst schreiben, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Band IV: 1980–1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit. von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521, hier S. 505.

14 Christoph Menke: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299, hier S. 285.

15 Vgl. Foucault (Anm. 13), S. 504. Vgl. aus der literaturwissenschaftlichen Rezeption der Foucault'schen *écriture de soi* Jörg Dünne: Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne, Tübingen 2003.

16 Vgl. dazu aus der neueren Forschung Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, Bielefeld 2014; Lars Oberhaus und Christoph Stange (Hg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik, Bielefeld 2017; Christine Hoppe und Sarah Avischag Müller (Hg.): Music in the Body – the Body in Music. Körper an der Schnittstelle von musikalischer Praxis und Diskurs, Hildesheim, Zürich und New York 2021.

lichen Exerzitien oder der Foucault'schen Selbsttechniken. Es geht, so formuliert Richard Sennett in seiner Studie zum Handwerk, beim musikalischen Üben um »Tugenden der Hand«. ¹⁷ Musizieren und Schreiben bilden so einen subjektformierenden Übungskomplex.

Diesen gilt es ausgehend von Foucaults ambivalenter Sicht auf Übungen zu perspektivieren. Christoph Menke zufolge werden in Foucaults Werk ›Zweierlei Übung‹ analysiert: Von totalisierenden Machttechnologien gesteuerte Praktiken bringen ein »disziplinäres« Subjekt hervor, das auf die Einhaltung und Erfüllung vorgegebener Normen aus- und abgerichtet ist. Die in relativer Autonomie vollzogenen Technologien des Selbst erzeugen dagegen ein »ästhetisch-existenzielles« Subjekt, das zwar gleichfalls auf einen normativen Rahmen bezogen ist, sich zu diesem aber anders verhält und in seinem praktischen Vollzug ethische Freiheitsräume eröffnet. ¹⁸ Technologien der Macht und Technologien des Selbst, disziplinäre und ästhetisch-existenzielle Subjektivierung, sind allerdings, so Foucault selbst, »nur selten voneinander zu trennen«. Es geht ihm gerade um die »Verbindung zwischen den Technologien«. ¹⁹ Genau in dieser ›Verbindung‹, dieser wechselseitigen Bezogenheit der Übungsformen, spielen sich musikalische Exerzi-

17 Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008, S. 209. Vgl. zum musikalischen Üben als ›Handwerk‹ Wolfgang Lessing: *Versuch über Technik*, in: *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 13–60, S. 49–57.

18 Vgl. Menke (Anm. 14), S. 285. Vgl. exemplarisch zum ›disziplinären‹ Subjekt Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1976, S. 173–293; zu den ›ästhetisch-existenziellen‹ Übungen vgl. stellvertretend Foucault: *Technologien des Selbst* (Anm. 11). Als historischer Referenzpunkt der ästhetischen Existenz dienen Foucault die Lebenskunstlehren und Selbsttechniken der griechisch-römischen Antike, während er seine Überlegungen zur Disziplinarmacht anhand der Praktiken des Christentums entwickelt und davon ausgehend die Machtstrukturen der Moderne analysiert. Als eine wichtige Scharnierstelle zwischen den Selbsttechniken der Antike und den überwachten und geleiteten Übungen der christlichen Kultur kann *Les aveux de la chair* (1984, ed. posthum 2018) gelten, wo sich Carolin Rocks zufolge aber auch ein kritisch-freiheitliches Potenzial der christlichen Praktiken zeigt (vgl. Carolin Rocks: *Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 66, 1, 2021, S. 69–95, hier S. 89). – Den vorliegenden Ausführungen ist es allerdings weniger um die historischen Problematiken von Foucaults Genealogien zu tun als um den systematischen Konnex der Übungsformen im Kontext musikalischer Praktiken.

19 Foucault: *Technologien des Selbst* (Anm. 11), S. 968 und S. 969. Menke (Anm. 14) spricht entsprechend von einer »Kippfigur« (S. 285). Vgl. auch Rocks (Anm. 18), S. 87.

tien ab, deren Analyse daher auch dazu beiträgt, den von Foucault nur vage bestimmten Konnex von Disziplin und ästhetischer Existenz zu konkretisieren. Dieser ist in den Texten Clara Schumanns und Roland Barthes' einerseits präsent, scheint sich aber andererseits gleichsam hinter dem Rücken der schreibenden und spielenden Subjekte zu vollziehen und deren Bewusstsein so tendenziell zu entziehen.

1. Clara Schumann: Subjektivierung zwischen Diaristik und Pianistik

»Ich wurde geboren den 13. Sept[em]b[er] 1819 zu Leipzig in der hohen Lilie auf dem N.[euen] Neumarkt (wohin meine Aeltern Ostern 1818 gezogen waren) und erhielt den Namen Clara Josephine.«²⁰ So lautet der erste Eintrag im Tagebuch der Clara Wieck. Die autobiographische Konstellation scheint vertraut: Das textuelle Ich referiert auf ein empirisches Ich gleichen Namens. Sie verunklart sich jedoch sogleich mit Blick auf die Autorschaft, denn diese Zeilen wurden gerade nicht von Clara Wieck, sondern von ihrem Vater Friedrich verfasst, der ab dem Beginn der pianistischen Ausbildung 1827 im Namen der Tochter ihre Arbeitsleistungen und charakterlichen Entwicklungen verzeichnet. Später führt sie das Tagebuch selbst, aber unter seiner Aufsicht. Erst als der Konflikt um die von Friedrich Wieck abgelehnte Verbindung mit Robert Schumann eskaliert und Clara im Alter von 20 Jahren auf eigene Faust eine Konzertreise nach Paris unternimmt, entfällt die väterliche Überwachung.²¹ Schon die Genese des Textes zeigt also, dass diese Art von Diaristik mitnichten einen im Vergleich zur retrospektiven Autobiographie höheren Grad an Authentizität verspricht.²²

20 Clara Schumann: Jugendtagebücher 1827–1840. Nach den Handschriften im Robert-Schumann-Haus Zwickau, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim, Zürich und New York 2019, S. 35.

21 Vgl. zu den unterschiedlichen Konstellationen in den Schumann'schen Tagebüchern Janina Klassen: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 52–58; vgl. aus musikhistoriographischer Perspektive Beatrix Borchard: Lesarten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?, in: Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarb. von Sarah Schauburger, Laaber 2010, S. 43–56. Borchard weist auf die Perspektivität der Schumann-Biographik hin, die nicht zuletzt aufgrund der besonderen Kommunikationsform der Tagebücher und den Leerstellen, die diese erzeugt, beruht.

22 Vgl. Nicole Seifert: Tagebuchschreiben als Praxis, in: Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, hg. von Renate Hof und Susanne Rohr, Tübingen 2008, S. 39–60.

Roland Barthes hat Tagebuchschreiber:innen entsprechend als zur ›Simulation‹ verurteilt beschrieben.²³ Simuliert werden sicher auch im Falle der Clara Wieck/Schumann dem Schreiben vorgängige Text- und Subjektivmuster. Das diaristische Subjekt ist zunächst einmal ein textuelles und formiert sich im Spannungsfeld sozialer und diskursiver Bedingungen. Es entsteht in einem nur vermeintlich intimen Schreiben, das mit dem Blick der anderen rechnet: des Vaters, später des mitlesenden Ehemanns, potenziell der Nachwelt.²⁴ Zugleich wird auch das Tagebuch diskursiv reguliert, in diesem Fall etwa durch die romantische Musikästhetik und die mit ihr verbundenen Kunst- und Künstlerschaftskonzepte sowie durch Geschlechterdiskurse. Das erschriebene Ich ist daneben aber auch in seinem unmittelbaren Bezug auf den Lebensvollzug, in seiner Weltreferenz wahrzunehmen. Der Übungskomplex des Schreibens und Musizierens ist nicht nur ein Textphänomen, sondern auch lebensweltliche Praxis und Subjektivierungsform eines empirischen Ich.²⁵

Die bürgerliche Diaristik des frühen 19. Jahrhunderts und damit auch die Wieck/Schumann'sche Tagebuchpraxis ist, wie Gerrit Fröhlich formuliert, eine ›medienbasierte Selbsttechnologie‹.²⁶ Die ersten, unter strenger Führung und Kontrolle des mitschreibenden Vaters stehenden Jahrgänge zeugen dabei vor allem vom disziplinären Aspekt der musikalischen Exerzitionen. So wird auch von der Einübung der musikalischen Körpertechniken berichtet, bei der zu Beginn der von Johann Bernhard Logier entwickelte ›Chiroplast‹, der sogenannte ›Handbildner‹ zum Einsatz kommt. Es handelte sich dabei um ein Gestell, das das Handgelenk sowie die einzelnen Finger

23 »Ecrivain mon Journal, je suis, par statut, condamné à la simulation.« Roland Barthes: *Délibération*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 668–682, hier S. 679.

24 Von der Hand Clara Schumanns ist auf dem Titelblatt vermerkt, dass ihre Tochter Marie die Tagebücher nach ihrem Tod erhalten soll. Vgl. Klassen (Anm. 21), S. 55. Mädchentagebücher des 19. Jahrhunderts wurden außerdem regelmäßig dem zukünftigen Ehemann und dessen Familie vorgelegt, um die charakterliche ›Reinheit‹ nachzuweisen. Vgl. Borchard (Anm. 21), S. 45.

25 Vgl. zur Spaltung des diaristischen Ich in geschriebenes und empirisches Ich Schamma Schahadat: *Diary*, in: *Handbook of Autobiography/Autofiction*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bd. 1, Berlin und Boston 2019, S. 547–556.

26 Vgl. Gerrit Fröhlich: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000. Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung*, Bielefeld 2018. Modellbildend für die bürgerliche Diaristik ist die protestantische Tagebuchpraxis, vgl. dazu Sibylle Schönborn: *Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode*, Tübingen 1999, S. 32–52.

in der gewünschten Position über der Tastatur fixierte und die Hand durch repetitive Übung zum Klavierspiel abrichtete.²⁷ Diese Apparatur steht exemplarisch für den klavierpädagogischen Mainstream der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der vor allem auf Mechanisierung der Spieltechnik setzte und dabei den Körper einem disziplinarischen System unterwarf. Diese Art musikalischer Exerzitien war darauf aus, mit Foucaults Formulierungen zur Disziplinierung gesprochen, den Körper »im Detail zu bearbeiten; auf ihn einen fein abgestimmten Zwang auszuüben; die Zugriffe auf der Ebene der Mechanik ins Kleinste gehen zu lassen; Bewegungen, Gesten, Haltungen, Schnelligkeit«. Auch die Musikpädagogik zielte im 19. Jahrhundert auf eine »infinitesimale Gewalt über den tätigen Körper«. ²⁸ Das Tagebuch beschränkt sich aber nicht auf eine Bestandsaufnahme des äußerlichen Exerzitiums, kommentiert und dokumentiert wird auch die charakterliche Entwicklung.²⁹ Die Diaristik komplementiert so die Pianistik und formiert sich mit dieser zu einem vom väterlichen Pädagogen geleiteten disziplinarischen Dispositiv, das totalisierend auf die Psyche ausgreift. Verstöße gegen die Normen des Ausbildungsprozesses werden sanktioniert. So meldet ein von Friedrich Wieck verfasster Eintrag vom 29. Oktober 1828:

Mein Vater, der längst schon vergebens auf eine Sinnesänderung von meiner Seite gehofft hatte, bemerkte heute nochmals, daß ich immer noch so faul, nachlässig, unordentlich, eigensinnig, unfolgsam pp sey, daß ich dieß namentlich auch im Klavierspiel und im Studiren desselben sey [...].³⁰

27 Vgl. zu Clara Wiecks pianistischer Ausbildung Claudia De Vries: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität, Mainz, London und Madrid 1996, S. 119–144; vgl. zur Logier'schen Methode und zum Chioplasten Scherer (Anm. 3), S. 118–133.

28 Foucault: Überwachen und Strafen (Anm. 18), S. 175. Vgl. zur musikalischen Mechanisierung und Disziplinierung im 19. Jahrhundert weiterführend Lessing (Anm. 17), S. 18–32; Martin Gellrich: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Musik und Körper, hg. von Werner Pütz, Essen 1997, S. 107–138 sowie Grete Wehmeyer: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie, Kassel 1983.

29 Vgl. Beatrix Borchard: Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Weinheim und Basel 1985, S. 135–139.

30 Schumann (Anm. 20), S. 48.

Clara darf zur Strafe nun ausschließlich »Tonleitern, Cramer Etuden [...] u Czerny Trillerübungen«,³¹ aber keine Vortragsstücke mehr spielen und erhält keinen Unterricht mehr, bis sie Besserung gelobt.

Die eingeübten Klavier- und Schreibpraktiken setzen sich fort, auch nachdem sich Clara Wieck ab 1838 der Kontrolle des Vaters entzieht. Die Tagebücher lesen sich nun als spannungsreicher Text, der zugleich von einer erfolgreichen Internalisierung der Disziplin *und* von Emanzipation erzählt. Dies betrifft auch die Konflikte, die im neuen Lebensabschnitt als Ehefrau auf die Schreiberin zukommen: »Jetzt trachte ich ›nun‹ auch darnach, so viel als möglich mit der Künstlerin die Hausfrau zu vereinigen. Das ist eine schwere Aufgabe! meine Kunst lasse ich nicht liegen, ich müßte mir ewige Vorwürfe machen.«³² Das künstlerische Selbstverständnis und die Fortführung der Karriere erscheinen nun als Aspekte eines ethischen Selbstverhältnisses, das aber mit den bürgerlichen Geschlechternormen kollidiert, so die ›schwere Aufgabe‹, vor der Clara Wieck steht. In vielen Einträgen nimmt sie in dieser Spannung durchaus eine starke Subjektposition ein. Diese zeigt sich etwa in der Rede von der zu verteidigenden »Künstlerlehre« oder auch in romantisierenden Beschreibungen kunstreligiöser Musikerfahrung, wenn ein Beethovensches Adagio »tief in die Seele eindringt« und sie spielt, »als schwebt' ich auf Wolken«.³³ Zugleich wirkt das gleichermaßen verinnerlichte gesellschaftliche Verbot, sich als Frau zum öffentlich agierenden künstlerischen Subjekt zu machen: »[I]ch besitze nicht die Persönlichkeit die dazu gehört, will sie aber auch nicht besitzen, sondern späterhin nur ›der Kunst‹ meinem Robert und in Ihm der Kunst leben – ich glaube das ist doch der schönste Beruf.«³⁴

Dieses Spannungsfeld besteht weiter, als das diaristische Schreiben der Clara Wieck nach der Hochzeit das Format wechselt und sie die nächsten Jahre als Clara Schumann am gemeinsam geführten Ehetagebuch mit-schreibt.³⁵ Die Kommunikationssituation ändert sich insofern, als nun der Ehemann als Mitleser und Adressat einkalkuliert wird. Der Grundkonflikt zeigt sich früh: »Es ist schlimm, daß mich Robert in seinem Zimmer hört wenn ich spiele, daher ich auch die Morgenstunden, die schönsten zu einem

31 Schumann (Anm. 20), S. 48.

32 Schumann (Anm. 20), S. 335.

33 Schumann (Anm. 20), S. 352.

34 Schumann (Anm. 20), S. 349. Vgl. zu diesem Widerspruch Borchard (Anm. 29), S. 140–153.

35 Vgl. zum Ehetagebuch, auch zum Beispiel der Schumanns, Jennifer Clare: *Gemeinsam erschriebenes Leben. Autobiographie und Schreibprozess in Ehetagebüchern*, in: *Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård*, hg. von Renate Stauf und Christian Wiebe, Heidelberg 2020, S. 321–344.

ersten Studium, nicht benutzen kann.«³⁶ Die Einträge zeigen auch, wie in der Musikpraxis die körperliche und die mentale Dimension des Exerzitiums ineinandergreifen: »Mit meinem Spiel geht's *schlecht!* ich habe keine Kraft, Schmerzen in den Fingern, und da sieht es denn auch im Innern nicht sehr freundlich aus.«³⁷ In dieser Situation wird das Schreiben zum Teil der Selbstsorge, insofern sie gegenüber dem mitlesenden Ehemann Raum und Zeit für die musikalische Übung einfordert und verteidigt:

Ich habe diese Woche angefangen regelmäßig zu spielen, täglich wenigstens 2 Stunden. Ich spiele meist Fugen und Sonaten von *Beethoven*, will mich aber nächstens auch wieder einmal ernstlich an Roberts Compositionen machen. Leider bleiben mir doch zu wenig Stunden zu musikalischer Beschäftigung, und das wird nun von der Hand auch nicht besser werden – froh bin ich, daß ich wenigstens täglich wieder spiele! ich lege mich ruhiger zu Bett, wenn ich diese Pflicht an mir selbst erfüllt habe.³⁸

Die Musikpraxis gewinnt für die Schreiberin also eine ethische Dimension, für deren Beschreibung sie auf die naturrechtliche bzw. moralphilosophische Terminologie des 18. Jahrhunderts zurückgreift, wenn das Üben als ›Pflicht an sich selbst‹ verstanden wird. Dies lässt sich auch in die späteren, leider nur noch über die Biographie von Berthold Litzmann (1903–08) greifbaren Tagebücher verfolgen. »Die Musik ist«, schreibt sie 1853, »ein gutes Stück von meinem Leben, fehlt sie mir, so ist es, als wäre alle körperliche und geistige Elastizität von mir gewichen.«³⁹ Im Schreiben entwirft sich das diaristische Ich für sich und die Mitlesenden als Pianistin und Künstlerin und fordert dabei ein, das textuell geformte Ich in die empirische Praxis des musikalischen Übens und Konzertierens zu überführen. Die Tagebücher erschreiben so eine Subjektivität, die sich erst außerhalb des Schreibens, nämlich musikpraktisch realisiert.

Die Klavier- und Schreibübungen der Clara Wieck/Schumann erzeugen also eine komplexe Form von praktischer Subjektivität, komplex deshalb,

36 Robert Schumann und Clara Schumann: Ehetagebücher 1840–1844, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2007, S. 19.

37 Schumann und Schumann (Anm. 36), S. 103.

38 Schumann und Schumann (Anm. 36), S. 92.

39 Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Zweiter Band: Ehejahre 1840–1856, Leipzig 1905, S. 273. Nach der Verarbeitung durch Litzmann vernichtete Marie Schumann alle Tagebücher aus der Zeit nach 1844.

weil aus ein und derselben Übungsform unterschiedliche Formen des Selbst resultieren. So erscheint die junge Clara Wieck vor allem als ›disziplinäres‹ Subjekt, während sie sich später offenbar eine ›ästhetisch-existenzielle‹ Subjektivität erschreibt und erspielt. Dies entspricht Menkes Beobachtung, dass der Unterschied zwischen den disziplinären und den ästhetisch-existenziellen Übungen nicht in ihren »Inhalten und Zwecken«, sondern vor allem in der »Form« und der »Haltung, mit der man sie ausführt«, besteht.⁴⁰ Für Menke stellen die ästhetisch-existenziellen Übungen allerdings einen Einspruch gegen und einen Bruch mit Disziplinierung und Normalisierung dar, weil er sie emphatisch als »ästhetische Freiheit zur Selbstüberschreitung« definiert, die sich von vorgegebenen Normen wie selbstgegebenen Zielen entkoppelt; im Ergebnis führt dies zu einer »Gegnerschaft« zwischen den Subjektivierungsformen.⁴¹ Dies beschreibt aber die musikalischen Exerzitien der Clara Wieck/Schumann nicht adäquat, zeugt doch das Tagebuch eher von einem Bedingungs- und Wechselverhältnis der beiden Übungshaltungen, eben der ›Verbindung‹ der Technologien, von denen Foucault, wie oben zitiert, selbst spricht. Clara Schumanns Beharren auf ihrer künstlerischen Tätigkeit, ihr Kampf um ihren buchstäblichen *room of one's own* stellt zweifellos eine Form der Selbstsorge dar, die sie nicht zuletzt mit der Geschlechterordnung ihrer Zeit in Konflikt bringt. Zugleich entspricht die Fortsetzung ihrer Karriere aber genau dem vom disziplinierenden Vater entworfenen und wie die Übungspraktiken verinnerlichteten Lebensplan. Ohne disziplinäre Formierung ist also zumindest in diesem Fall der musikalischen Exerzitien eine Ethik oder ›Ästhetik der Existenz‹ nicht zu haben. Eine Reflexion dieses Konnexes findet sich in Schumanns Tagebuchaufzeichnungen allerdings nicht – die ›Janusköpfigkeit‹ der Übungen scheint dem übenden Subjekt zu entgehen.

2. Roland Barthes: *Jouissance* statt *dressage*

Mit Roland Barthes' musikalischen Texten aus dem späten 20. Jahrhundert wechselt das Genre von der Diaristik zur Essayistik, die aber ebenfalls autobiographische Züge aufweist, insofern sie von der Musikpraxis des schreibenden Ich ausgeht.⁴² Dies zeigt schon ein kurzer, 1980 entstandener Text

⁴⁰ Menke (Anm. 14), S. 296 u. 299.

⁴¹ Menke (Anm. 14), S. 299 u. 295.

⁴² Vgl. aus der Forschung Claude Coste und Sylvie Douche: Introduction: *Musica Practica*, in: Barthes et la musique, hg. von Claude Coste und Sylvie Douche, Rennes 2018, S. 9–22.

mit dem Titel *Piano-souvenir*. Barthes beschreibt hier drei *mémoires involontaires*, die alle auf pianistische Exerzitien bezogen sind. Im ersten, auditiven Fall geht es um den »Charme der Tonleitern« am »bearbeiteten« Klavier: »Jedes Mal, wenn ich von fern ein Klavier höre, das man bearbeitet, bricht meine ganze Kindheit, unser Haus in B. bis hin zum Licht des Südwestens in meine Sinnlichkeit ein.«⁴³ Die zweite Erfahrung ist eine visuelle. Barthes berichtet von den ererbten Klavierpartituren, die von den Spuren der »geduldigen pianistischen Arbeit« (»patient travail pianistique«)⁴⁴ gezeichnet sind. Eine Ausgabe von Robert Schumanns *Album für die Jugend* mit den Fingersätzen der Großmutter aus dem späten 19. Jahrhundert zeugt von der »continuité scrupuleuse d'une culture musicale«, von der Kontinuität der bürgerlichen Musikkultur und ihren Exerzitien.⁴⁵ Und zuletzt ist es das sinnliche Betasten, das Barthes die Lust an der »activité corporelle« des Klavierspielens erinnern lässt. Der Absatz schließt bezeichnenderweise: »Üben ist nicht langweilig« (»les exercices ne sont pas ennuyeux«).⁴⁶

Zunächst ist also festzuhalten, dass Barthes hier und immer dann, wenn er auf die Musik zu sprechen kommt, sehr persönlich wird. Er setzt das autobiographische ›Ich‹ bewusst und lässt es nicht durch Distanzierungsstrategien wie das Schreiben in der dritten Person verschwinden. An den musikbezogenen Texten lässt sich so eine Tendenz beobachten, die in der Forschung als ›Rückkehr des Subjekts‹ in Barthes' Schreiben bezeichnet wird.⁴⁷ Ein Grund dafür liegt für Barthes in der Sache. In *Der romantische Gesang* (1976) heißt es: »Jeder Diskurs über die Musik kann, scheint mir, nur in der Evidenz beginnen.«⁴⁸ Er nähert sich der Musik also nicht abs-

43 »[C]haque fois que j'entends de loin un piano qu'on travaille, c'est toute mon enfance, notre maison de B. et jusqu'à la lumière du Sud-Ouest qui font irruption dans ma sensibilité«. Roland Barthes: *Piano-souvenir*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 898–899, hier S. 898; Übersetzung FS.

44 Barthes (Anm. 43), S. 898.

45 Barthes (Anm. 43), S. 899.

46 Barthes (Anm. 43), S. 899.

47 Einschlägig ist hier der Vortrag *Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen* (1978) Dort heißt es: »Das Innerste will aus mir sprechen und angesichts der Allgemeinheit, der Wissenschaft, seinen Schrei erschallen lassen.« Roland Barthes: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2012, S. 307–320, hier S. 314; vgl. aus der Autobiographie-Forschung zu Barthes Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt a.M. 1998, S. 203–216 sowie Daniela Langer: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005.

48 Roland Barthes: *Der romantische Gesang*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der*

trakt oder theoretisch an, sondern im Modus einer ›Evidenz‹, die aus der praktischen und sinnlichen Musikerfahrung des Schreibenden selbst gewonnen wird.⁴⁹ Selbstredend entsteht so keine systematische Musikästhetik, geschweige denn ein musikanalytisches Instrumentarium, wohl aber eine ›praxeologische‹ Musikästhetik, die von der Musikpraxis insbesondere in ihrer körperlichen Dimension ausgeht. Zu fragen ist im Folgenden, wie die Evidenz des musikpraktischen Ich und die Formierung des essayistisch-autobiographischen Ich der Musiktexte zusammenhängen, inwiefern sich die Barthes'schen Klavier- und Schreibübungen als ethische Praktiken beschreiben lassen und wie sie sich zum Spannungsfeld zwischen Disziplin und Ästhetik der Existenz verhalten.

Mehrfach stellt Barthes die kulturkritische Gegenwartsdiagnose, das Musikhören habe sich von der Musikpraxis abgekoppelt. So auch in dem Essay *Schumann lieben* (1979): »Jetzt aber hat sich das Anhören von Musik von ihrer Ausübung abgespalten: Virtuosen gibt es sehr viele, Zuhörer massenweise; aber Ausübende, Amateure sehr wenige.«⁵⁰ Damit gehe aber ein wichtiger Teil der musikästhetischen Erfahrung verloren. Insbesondere die Musik Robert Schumanns erschließe sich, so heißt es,

nur für den, der sie, selbst schlecht, spielt. Ich war immer wieder verblüfft über dieses Paradox: daß mich ein bestimmtes Stück von Schumann begeisterte, wenn ich es (halbwegs) spielen konnte, und ein wenig enttäuschte, wenn ich es auf Schallplatte hörte. Das war, glaube ich, keine Anmaßung meinerseits. Dringt doch die Musik Schumanns weiter vor als bis ans Ohr: Sie dringt durch die Schläge ihres Rhythmus' in den Leib, in die Eingeweide: Man könnte meinen, das Stück wäre jedesmal nur für eine Person geschrieben worden, die, die es spielt: der wahre Schumannsche Pianist bin ich.⁵¹

stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 286–292, hier S. 286.

49 Entsprechend ist ›Musik‹ in Barthes' Entwürfen deckungsgleich mit dessen bürgerlichem Musikgeschmack, genauer gesagt bezieht er sich fast ausschließlich auf im musikgeschichtlichen Sinn romantische Musik von etwa 1820 bis 1920. Vgl. Coste und Douche (Anm. 42), S. 13–14.

50 Roland Barthes: *Schumann lieben*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 293–298, hier S. 294.

51 Barthes (Anm. 50), S. 294.

Musik interessiert Barthes also nicht in formaler oder analytischer, geschweige denn hermeneutischer Hinsicht. Sie ist für ihn gerade nicht, um Leibniz zu zitieren, *exercitium animi*,⁵² sondern ein *exercitium corporis*. Ihm geht es um »musikalische Aktivität«, und diese ist »manuell, muskulär, modellierend«,⁵³ so die Formulierungen schon in *Musica Practica* (1970). Entsprechend wird der Körper zum Ausgangspunkt der musikpraktischen Subjektformierung. In einem weiteren der Schumann'schen Klaviermusik gewidmeten Text, *Rasch* (1975), wird dies mit einer Ästhetik des ›Schlagens‹ umschrieben: »Ich höre das im Körper Schlagende, das den Körper Schlagende oder besser: diesen schlagenden Körper«, ein Schlagen »im Inneren des Körpers [...], gegen die Schläfe, im Geschlecht, im Bauch, gegen die innere Haut.«⁵⁴ Diese Erfahrung gehört, so Barthes weiter, dem vor-symbolischen »Bereich der Lust (*jouissance*) an.«⁵⁵ Semiotisch beschreibt Barthes die Musik entsprechend als ein »Signifikanzfeld«, das kein Signifikat kennt, wohl aber einen Referenten, nämlich den Körper des musikpraktischen Subjekts.⁵⁶ Nimmt man die autobiographische Dimension der Barthes'schen Musikessayistik ernst, so wird in dieser also Subjektivität in Referenz auf die körperliche Musikpraxis des schreibenden Ich selbst beschrieben. Diese ›Rückkehr des Subjekts‹ ist dann selbstredend keine Rückkehr zur cartesischen Subjektivität.⁵⁷ Das Subjekt konstituiert sich vielmehr

52 »Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.« (»Musik ist die versteckte Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewußt ist, daß sie rechnet.«) Gottfried Wilhelm Leibniz an Christian Goldbach, 17.4.1712, zit. nach: Goddefridi Gvil. Leibnitii epistolae ad diversos [...], hg. von Christian Kortholt, Leipzig 1734, S. 239–242, hier S. 241.

53 Roland Barthes: *Musica Practica*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 264–268, hier S. 264.

54 Roland Barthes: *Rasch*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 299–311, hier S. 299.

55 Barthes (Anm. 54), S. 303; in der frz. Version Roland Barthes: *Rasch*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 827–838, hier S. 831.

56 Vgl. Barthes (Anm. 54), S. 307. Barthes richtet sich damit auch gegen eine hermeneutische Tradition des Schreibens über Musik, die permanent Signifikate sucht und produziert, zugleich aber die Referenzlosigkeit der ›absoluten Musik‹ (Dahlhaus) behauptet; vgl. Barbara Engh: *Loving It: Music and Criticism in Roland Barthes*, in: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hg. von Ruth A. Solie, Berkeley CA 1993, S. 66–79, hier S. 73.

57 Vgl. mit Blick auf *Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen*, Langer (Anm. 47), S. 308f.

über affektive und praktische, exerzitiale Selbstverhältnisse, die sich in der referierenden Verschränkung von Musikpraxis und Schreiben entfalten.

Es ist dann nur konsequent, dass Barthes das Musizieren metaphorisch als ein ›Schreiben‹ darstellt:⁵⁸ »[A]n der Tastatur oder am Notenpult kommandiert, führt und koordiniert der Körper; er selbst muß transkribieren, was er liest: er erzeugt Töne und Sinn. Er ist Schreiber, nicht Empfänger oder Sensor.«⁵⁹ Die Rolle des Körpers ist also in Musikreproduktion (und -rezeption) eine aktive; gerade in der körperlichen Dimension erscheint die Musik als ›schreibbare‹ und nicht als ›lesbare‹ Kunst, um Barthes' eigene, zunächst allerdings literaturbezogene Terminologie zu verwenden. Mit Blick auf die Subjektformierung ergibt sich daraus eine strukturelle Homologie von Klavier- und Schreibübungen. Sowohl das metaphorische Schreiben der musikalischen Übung als auch das essayistisch-autobiographische Schreiben lassen sich dabei auf Barthes' Überlegungen zum ›intransitiven Schreiben‹ beziehen. Bei diesem ist das Subjekt dem Text nicht vorgängig, sondern formiert sich allererst im Prozess des Schreibens.⁶⁰ Barthes greift für sein Argument auf die altgriechische Grammatik zurück, genauer gesagt auf die zwischen Aktiv und Passiv stehende Form des ›Mediums‹, die eine Rückwirkung des Handelns auf die handelnde Person ausdrückt. Dies gilt auch für das intransitive Schreiben, da »sich beim medialen *Schreiben* (*écriture*) der Moderne das Subjekt unmittelbar zeitgleich zum Schreiben konstituiert, sich durch das Schreiben vollzieht (›effectuer‹) und in Mitleidenschaft zieht (›affecter‹)«. ⁶¹

Die Gleichursprünglichkeit von Subjekt und ›medialer‹ (Schreib-)Praxis ist der Foucaultschen Konzeption einer praktischen Subjektformierung durchaus verwandt, gerade auch mit Blick auf die *écriture de soi*. Mit Fou-

58 Vgl. Matthew Cheung Salisbury: Barthes's ›Musica Practica‹ and Its Antecedents, in: *Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies* 33, 3, 2021, S. 250–263.

59 Barthes (Anm. 53), S. 264. Entsprechend wird auch die ästhetische Wahrnehmung der Schumann'schen ›Schläge‹ nicht rezeptiv, sondern als Praxis verstanden. Zuhören ist für Barthes ein ›Ausführen‹ (*exécuter*). »Auf der Ebene der Schläge [...] *führt* jeder Zuhörer *aus*, was er hört. Es gibt folglich einen Ort des musikalischen Textes, an dem jede Unterscheidung zwischen dem Komponisten, dem Interpreten und dem Zuhörer aufgehoben wird.« Barthes (Anm. 54), S. 303; frz. Barthes (Anm. 55), S. 830.

60 Vgl. zum Zusammenhang von *écriture* und Subjektconstitution Langer (Anm. 47), S. 246–257.

61 Roland Barthes: Schreiben, ein intransitives Verb, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 2012, S. 18–28, hier S. 26; frz. *Écrire, verbe intransitif*, in: ders.: *Cœuvres complètes*, Bd. 3: 1968–1971, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 617–626, hier S. 624f.

cault lässt sich Barthes' intransitives ›mediales‹ Schreiben so als eine Selbsttechnik, ein subjektivierendes Exerzitium und mithin als eine ethische Praxis beschreiben – und dies gilt dann sowohl für das metaphorische ›Schreiben‹ des Körpers in der Musik als auch für das essayistisch-autobiographische Schreiben.⁶² Immer handelt es sich dabei um eine materiale und lustvolle Praxis, die auf den Körper zurückweist:⁶³

Die Schrift, das ist die Hand, also der Körper, seine Triebe, seine Kontrollen, seine Rhythmen, seine Gewichte, sein Gleiten, seine Komplikationen, seine Ausflüchte, kurz, nicht die Seele [...], sondern das mit seinem Begehren und seinem Unbewußten befrachtete Subjekt.⁶⁴

Der ›Körper‹ wird zur Chiffre für die Form von Subjektivität, die Barthes in Abgrenzung zur psychologischen und autonomen Subjektkonzeption (›Seele‹) umschreibt. Aus einer cartesischen Perspektive erscheint das Subjekt so in körperliche Affekt- und Begehrenswerte (und den Text) aufgelöst.⁶⁵ Der Rekurs auf den Körper lässt sich aber gerade mit Blick auf die Musik auch anders fassen, da die semiotische Referenz immer auf einen konkreten praktizierenden Körper verweist. Aus der hier verfolgten exerzitalen Perspektive werden die Barthes'schen Konzeptionen so weniger als Auflösung denn als alternative Formierung des Subjekts in Schreib- und Spielpraktiken lesbar, die sich über den Körper vollzieht.

In Barthes' Musiktexten wird dies insbesondere an seinen Einlassungen zur Figur des Amateurs deutlich.⁶⁶ Diesem geht es, so die Beschreibung in der Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes*, nicht um Meisterschaft oder Wettbewerb, sondern um »Wollust« (›jouissance‹) und eine liebende Haltung zum eigenen Tun, die sich selbst perpetuiert (›*amator*: der

62 Eine weitere Parallele besteht zur aktuellen Kulturtechnikforschung, der es um die *agency* der Dinge, Medien und Materialien in Handlungsketten zu tun ist. Cornelia Vismann zieht ebenfalls das griechische Medium heran, um die Rückwirkung der dingbasierten Handlungen auf das Subjekt zu beschreiben. Vgl. Cornelia Vismann: Kulturtechniken und Souveränität, in: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, hg. von Markus Krajewski und Fabian Steinhauer, Frankfurt a.M. 2012, S. 445–459.

63 Vgl. ausführlich zum Körper in Musik und Schrift Ottmar Ette: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1998, S. 327–377, S. 411–414.

64 Roland Barthes: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980, Frankfurt a.M. 2002, S. 214.

65 Vgl. Langer (Anm. 47), S. 246–257.

66 Vgl. Coste und Douche (Anm. 42), S. 18; Engh (Anm. 56), S. 75.

liebt und weiter liebt«).⁶⁷ Diese Haltung bescheinigt Barthes auch professionellen Musikern wie dem Pianisten Dinu Lipatti und seinem ehemaligen Gesangslehrer Charles Panzéra, die ihm als ›vollendete Amateure‹⁶⁸ gelten. Vor allem aber geht es um die autobiographische Selbstbeschreibung. Hier macht Barthes aus einer Not eine Tugend, nämlich aus seiner Abneigung gegen das Einüben und Einhalten von Fingersätzen: »Der Grund dafür ist offensichtlich, dass ich einen unmittelbaren Tongenuss (›jouissance sonore immédiate‹) möchte und die Langeweile der Schulung (›l'ennui du dressage‹) ablehne, denn der Drill (›dressage‹) verhindert die Lust (›jouissance‹).«⁶⁹

Ob Klavierübungen *jouissance* oder *dressage* sind, ist für Barthes, ganz im Sinne von Menkes Foucault-Lektüre, vor allem eine Frage der Haltung, mit der sie ausgeführt werden. So wird die liebende Haltung des Amateurs im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit »gewissermaßen gegen die Epoche gehegt«.⁷⁰ Sie hat deshalb auch eine ethische bzw. politische Dimension: »Sie führt das Subjekt, das sie empfindet und ausspricht, zwangsläufig dazu, sich in seiner Epoche gemäß den Weisungen seines Begehrens und nicht denen seiner Sozialität einzurichten.«⁷¹ Es geht in Barthes' musik-ästhetischen Entwürfen also nicht zuletzt um das Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft. Dieses steht auch in der Vorlesung *Wie zusammen leben* (1979) zur Debatte, und es ist nur konsequent, dass Barthes hier notiert: »Musik = antinomisch zur Macht«.⁷² Die Klavierübungen erscheinen so wie die Schreibübungen, in die sie bei Barthes münden, im Menke'schen, emphatischen Sinne als ästhetisch-existenzielle Praktiken, die sich der Disziplinierung und Normalisierung widersetzen.

Auffällig ist dabei allerdings die Isotopie der binären Oppositionen, mit denen Barthes operiert: *jouissance* und *dressage*, Begehren und Sozialität,

67 Roland Barthes: Über mich selbst, aus dem Frz. von Jürgen Hoch, Berlin 2010, S. 59; frz. Roland Barthes: Roland Barthes par Roland Barthes, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 575–771, hier S. 632. – Die Figur des Amateurs wird bezeichnenderweise auch im Kontext des Schreibens virulent. Die ›Rückkehr des Subjekts‹ mündet in die Form »eines Schreibens, das heißt einer Praxis: ich gehe zu einer anderen Art des Wissens über (dem des ›Amateurs‹, des ›Liebhabers‹)«. Barthes (Anm. 47), S. 320.

68 Vgl. Barthes (Anm. 53), S. 265.

69 Barthes (Anm. 67), S. 81; frz. Barthes (Anm. 67), S. 649.

70 Barthes (Anm. 50), S. 298.

71 Barthes (Anm. 50), S. 298.

72 Roland Barthes: *Wie zusammen leben*. Simulation einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977, aus dem Frz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2007, S. 81.

Musik und Macht. Diese erscheinen im musikalischen Kontext merkwürdig unreflektiert, obwohl Barthes sonst durchaus um sein Spiel mit »Dialektiken« weiß und sie nach eigener Aussage auf die »Entdeckung eines dritten Terms« zulaufen lässt, anders formuliert auf ein »Neutrum« als »Gegenteil einer Antinomie«.73 Eine solche Selbstdekonstruktion stellt die Barthes'sche Musikästhetik aber gerade nicht in Aussicht. Die Erotisierung der musikalischen Exerzitien durch ihre radikale Materialisierung und Somatisierung geht vielmehr mit einer vehementen Idealisierung der (romantischen) Musik einher. Außerdem finden die musikalischen Exerzitien im Rückzug aus den sozialen (Macht-)Beziehungen des Subjekts statt, und die bürgerliche Musikkultur und ihre Artefakte scheint Barthes als neutrale Instrumente der Selbstpraxis zu sehen.74 Die ideologischen und disziplinären Implikationen dieser Musikkultur und ihrer Exerzitien, die sich oben am Beispiel der Clara Wieck/Schumann deutlich zeigten, blendet er aus, um sich ganz auf die liebende Haltung des Amateurs und die *jouissance* des aus der Disziplin entlassenen Körpers zu fokussieren. Eine ›Ästhetik der Existenz‹ wird durch diese Form der musikalischen Exerzitien gewiss bespielt. Die Verbindung von Technologien der Macht und Technologien des Selbst, um die es Foucault – im Übrigen historisch fast zeitgleich zu Barthes' musikästhetischen Einlassungen – zu tun war, wird bei Barthes durch die Antinomie von Musik und Macht aber geradezu bestritten. Es entsteht eine Art praxeologisch fundierte Autonomieästhetik, die sich kulturkritisch von der Gegenwart absetzt, dafür aber eine ganze Reihe von ›blinden Flecken‹ in Kauf nimmt, indem sie gleichzeitig kritisch und unkritisch verfährt. Im autobiographisch-idiosynkratischen Schutzraum – und nur dort, in einem allen sozialen (Macht-)Beziehungen, dem institutionellen Rahmen der Musik und auch ihrem inhärenten Gelingensanspruch enthobenen Raum – gedeihen musikalische Exerzitien ohne normative Rahmung, ist *jouissance* ohne *dressage* möglich. Barthes entwirft eine von der Disziplin entkoppelte ästhetisch-existenzielle Utopie – allerdings um den Preis eines Verlusts, nämlich dem der kritischen Analyse ästhetischer Praktiken.

73 Barthes (Anm. 67), S. 79 u. 155. Vgl. Langer (Anm. 47), S. 225–231. Vgl. zur Ethik des Neutrums Sarah Maaß: Höflichkeit – Dummheit – Eigenschaftslosigkeit. Die Ethik des Neutrums bei Robert Musil und Robert Walser, Paderborn 2020.

74 Entsprechend ist in der Forschung auch ein »taboo on music in his early, semiological work« beobachtet worden. Die Musik bleibt bei Barthes' ideologiekritischer Mythologie außen vor und wird so, polemisch formuliert, zum »refuge for the alienated mythologist, who is feeling bad«. Engh (Anm. 56), S. 73 u. 69. Lucy O'Meara zufolge wird die romantische Musik zu einem »locus of an *escape* from sociality and culture«. Lucy O'Meara: Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes's Lectures at the Collège de France, in: Paragraph 31, 1, 2008, S. 9–22, hier S. 20.

Literatur

- Anonym [Gatterer, Philippine]: Ans Clavier, in: Musikalisch-kritische Bibliothek, hg. von Johann Nikolaus Forkel, Bd. 2, Gotha 1778, S. 394–395.
- Barthes, Roland: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2012, S. 307–320.
- Schreiben, ein intransitives Verb, in: ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2012, S. 18–28.
- Über mich selbst, aus dem Frz. von Jürgen Hoch, Berlin 2010.
- Wie zusammen leben. Simulation einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977, aus dem Frz. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2007.
- Délibération, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 668–682.
- Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980, Frankfurt a.M. 2002.
- Écrire, verbe intransitif, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 3: 1968–1971, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 617–626.
- Piano-souvenir, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 5: 1977–1980, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 898–899.
- Rasch, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 827–838.
- Roland Barthes par Roland Barthes, in: ders.: Œuvres complètes, Bd. 4: 1972–1976, hg. von Éric Marty, Paris 2002, S. 575–771.
- Der romantische Gesang, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 286–292.
- Musica Practica, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 264–268.
- Rasch, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 299–311.
- Schumann lieben, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 293–298.
- Borchard, Beatrix: Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?, in: Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarb. von Sarah Schaubberger, Laaber 2010, S. 43–56.
- Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Weinheim und Basel 1985.
- Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt a.M. 1998.
- Clare, Jennifer: Gemeinsam erschriebenes Leben. Autobiographie und Schreibprozess in Ehetagebüchern, in: Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knausgård, hg. von Renate Stauff und Christian Wiebe, Heidelberg 2020, S. 321–344.
- Coste, Claude und Sylvie Douche: Introduction: Musica Practica, in: Barthes et la musique, hg. von Claude Coste und Sylvie Douche, Rennes 2018, S. 9–22.

- De Vries, Claudia: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität, Mainz, London und Madrid 1996.
- Dünne, Jörg: Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne, Tübingen 2003.
- Engelhard, Philippine: »Laß die Dichtkunst mich begleiten bis zum letzten Lebensgang«. Ausgewählte Gedichte. Ein bürgerliches Frauenleben zwischen Spätaufklärung und Biedermeier, hg. und eingel. und mit einer Biographie versehen von Ruth Stummann-Bowert, Würzburg 2008.
- Engl, Barbara: Loving It: Music and Criticism in Roland Barthes, in: Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship, hg. von Ruth A. Solie, Berkeley, CA 1993, S. 66–79.
- Ette, Ottmar: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1998.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Band IV: 1980–1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 966–999.
- Über sich selbst schreiben, in: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, Band IV: 1980–1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521.
 - Der Gebrauch der Lüste (Sexualität und Wahrheit, Bd. 2), übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 21990.
 - Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1976.
- Friedlaender, Max: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien, Bd. 1/1: Musik, Stuttgart und Berlin 1902.
- Fröhlich, Gerrit: Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000. Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung, Bielefeld 2018.
- Gatterer, Philippine: An das Klavier, in: Poetische Blumenlese auf das Jahr 1779, S. 91–92.
- Gellrich, Martin: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Musik und Körper, hg. von Werner Pütz, Essen 1997, S. 107–138.
- Hiekel, Jörn Peter und Wolfgang Lessing (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, Bielefeld 2014.
- Hoppe, Christine und Sarah Avischag Müller (Hg.): Music in the Body – the Body in Music. Körper an der Schnittstelle von musikalischer Praxis und Diskurs, Hildesheim, Zürich und New York 2021.
- Klassen, Janina: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit, Köln, Weimar und Wien 2009.
- Langer, Daniela: Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes, München 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm an Christian Goldbach, 17.4.1712, zit. nach: Godefridi Gvil. Leibnitii epistolae ad diversos [...], hg. von Christian Kortholt, Leipzig 1734, S. 239–242.
- Lessing, Wolfgang: Versuch über Technik, in: Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing, Bielefeld 2014, S. 13–60.
- Litzmann, Berthold: Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Zweiter Band: Ehejahre 1840–1856, Leipzig 1905.

- Maaß, Sarah: Höflichkeit – Dummheit – Eigenschaftslosigkeit. Die Ethik des Neutrumms bei Robert Musil und Robert Walser, Paderborn 2020.
- Menke, Christoph: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299.
- Müller, Ruth E.: Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert, Stuttgart 1989.
- Neupert, Hanns: Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des »eigentlichen Claviers«, Kassel 1948.
- Oberhaus, Lars und Christoph Stange (Hg.): Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik, Bielefeld 2017.
- O’Meara, Lucy: Atonality and Tonality: Musical Analogies in Roland Barthes’s Lectures at the Collège de France, in: Paragraph 31, 1, 2008, S. 9–22.
- Rabbow, Paul: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike, München 1954.
- Richards, Annette: The Free Fantasia and the Musical Picturesque, Cambridge 2001.
- Rocks, Carolin: Ästhetisches *ethos*. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 66, 1, 2021, S. 69–95.
- Schahadat, Schamma: Diary, in: Handbook of Autobiography/Autofiction, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bd. 1, Berlin und Boston 2019, S. 547–556.
- Salisbury, Matthew Cheung: Barthes’s ›Musica Practica‹ and Its Antecedents, in: Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies 33, 3, 2021, S. 250–263.
- Scherer, Wolfgang: Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert, München 1989.
- Schönborn, Sibylle: Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode, Tübingen 1999.
- Schumann, Clara: Jugendtagebücher 1827–1840. Nach den Handschriften im Robert-Schumann-Haus Zwickau, hg. von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich, Hildesheim, Zürich und New York 2019.
- Schumann, Robert und Clara Schumann: Ehetagebücher 1840–1844, hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2007.
- Schusky, Renate: ›Du Echo meiner Klagen, mein treues Saitenspiel ...‹. ›Falsche Tränen‹ in der Musik, in: Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Heidelberg 1983, S. 157–180.
- Schwab, Heinrich W.: Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert, in: Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 349–407.
- Seifert, Nicole: Tagebuchschreiben als Praxis, in: Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, hg. von Renate Hof und Susanne Rohr, Tübingen 2008, S. 39–60.
- Sennett, Richard: Handwerk, Berlin 2008.
- Smeed, John W.: ›Süssertönendes Klavier‹: Tributes to the Early Piano in Poetry and Song, in: Music & Letters 66, 3, 1985, S. 228–240.
- Stollberg, Arne: Figuren der Resonanz. Das 18. Jahrhundert und seine musikalische Anthropologie, Berlin und Heidelberg 2021.

- Vismann, Cornelia: Kulturtechniken und Souveränität, in: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, hg. von Markus Krajewski und Fabian Steinhauer, Frankfurt a.M. 2012, S. 445–459.
- Warne[c]ke, Georg Heinrich: Lieder mit Melodien fürs Clavier, Göttingen 1783.
- Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988.
- Wehmeyer, Grete: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie, Kassel 1983.

»Ein solches Beispiel«.

Normativität in Gottfried Kellers Legenden *Eugenia* und *Schlimm-heiliger Vitalis* (1872)

Vormoderne Legenden erzählen von Heiligen als »exemplarische[n] Gestalten«¹ und »imitable[n] Vorbilder[n]«,² von deren Beispiel sich lernen lässt. Während die Heiligen in einer *Imitatio Christi* dem Vorbild Jesu folgen, werden sie durch ihre »religiöse Vollkommenheit«³ selbst vorbildhaft für die Gläubigen.⁴ Ziel von Legenden ist es nicht nur, die Heiligkeit der dargestellten Heiligen zu begründen, sondern auch die Rezipient*innen zu ermutigen, es den Heiligen und deren vorbildhaften Leben gleichzutun, damit sich die Heilserwartung im Jenseits erfüllen möge. Damit stellen die Heiligen ein normatives Beispiel für einen vorbildlichen christlichen Lebenswandel dar.⁵ Auch ohne die »kultisch-rituellen Ordnungen der mittelalterlichen Frömmigkeit«⁶ erhalten sich Legenden und gewinnen

1 Andreas Hammer: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im *Passional*, Berlin und Boston 2015, S. 11.

2 Peter Strohschneider: Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg »Alexius«, in: Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, hg. von Gert Melville und Hans Vorländer, Köln, Weimar und Wien 2002, S. 109–147, hier S. 111.

3 Hammer (Anm. 1), S. 11.

4 Insbesondere André Jolles betont gattungsgeschichtlich äußerst einflussreich die Bedeutung der *Imitatio* für die Legende, vgl. André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Tübingen ⁸2006. Jolles Konzeption der Legende als Einfache Form wurde in der Forschung dafür kritisiert, durch den Fokus auf das Imitable einseitig zu sein und Strukturäquivalenzen zu überdehnen, siehe dazu Susanne Köbele: Die Illusion der »einfachen Form«. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134, 3, 2012, S. 365–404, hier S. 373 f.

5 Zum normativen Beispiel, vgl. Stefan Willer, Jens Ruchatz und Nicolas Pethes: Zur Systematik des Beispiels, in: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen, hg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes, Berlin 2007, S. 7–59, hier S. 40–55.

6 Strohschneider (Anm. 2), S. 118.

in der Aufklärung sogar an Aufwind, wobei sie allerdings »einer aktiven Umnutzung« unterzogen werden.⁷ Um 1800 werden sie etwa von Johann Gottfried Herder und Ludwig Kosegarten neu bestimmt. Im 19. Jahrhundert belegt die rege Legendenproduktion – etwa bei Heinrich von Kleist, Conrad Ferdinand Meyer und Ricarda Huch –, dass sich Legenden auch außerhalb des kirchlich-religiösen Kontextes zitieren, nachahmen und weiterentwickeln lassen,⁸ wobei auch die Legenden des 18. und 19. Jahrhunderts mit dem Vorbildcharakter der Heiligen spielen.⁹

Gottfried Keller verweist bereits im Titel seiner *Sieben Legenden* (1872) auf die Gattung und stellt Heilige ebenfalls als normative Beispiele ins Zentrum der Erzählungen, die nur so von Regeln für die Lebenspraxis strotzen. Damit nehmen die *Sieben Legenden* ein wesentliches Element ihres Prätextes auf, der zweibändigen Legendensammlung des protestantischen Rügener Pfarrers Ludwig Kosegarten aus dem Jahr 1804.¹⁰ Neben den Legenden selbst ist insbesondere Kosegartens Vorrede von Bedeutung für Keller. In seinem in der Forschung breit rezipierten Vorwort¹¹ lehnt sich Keller –

7 Andreas Keller: Heiligenlegenden. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen? in: Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a.d. Saale, hg. von Frauke Berndt und Daniel Fulda, Hamburg 2018, S. 285–298, hier S. 297.

8 Die Gattungsgeschichte der Legende im 19. Jahrhundert untersucht das durch den Schweizerischen Nationalfonds geförderte Dissertationsprojekt, an dem ich arbeite und in dessen Kontext der vorliegende Beitrag entstand.

9 Andreas Keller weist darauf hin, dass Legenden mitunter deswegen aufklärungsaffin seien, vgl. Keller (Anm. 7), S. 291.

10 Keller schreibt am 22.4.1860 an Ferdinand Freiligrath, er habe eine Legendensammlung Kosegartens gefunden. Sie sei »in einem läppisch frömmelnden u einfältiglichen Style erzählt (von einem norddeutschen Protestanten doppelt lächerlich«, Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Walter Morgenthaler, Bd. 23.2, *Sieben Legenden*, Apparat 2 zu Band 7, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder und Peter Villwock, Basel und Zürich 1998, S. 375. Zum Verhältnis der *Sieben Legenden* zu Kosegarten siehe insbesondere Andrea Krauß: »Beim Lesen einer Anzahl Legenden«. Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung, in: Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen, hg. von Philipp Theisohn, Berlin und Boston 2022, S. 167–193, hier S. 173f. und Antonius Weixler: »Um modern zu reden«. Gottfried Kellers *Sieben Legenden* zwischen Reproduktion und Restauration erzählerischer Archetypik, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 44, 2, 2019, S. 512–548.

11 Vgl. exemplarisch Krauß (Anm. 10); Weixler (Anm. 10) und Antje Pedde: »Große Dichtung redet von der Frau oft nicht anders als der Biertisch«? Untersuchung der

ohne den Prätext zu benennen – bis in die Formulierungen an Kosegartens Vorrede an. Kosegarten definiert darin zunächst den legendarischen Zeitraum, den auch Kellers Legenden aufgreifen, nämlich das Urchristentum, also die ersten christlichen Jahrhunderte, sowie das Mittelalter.¹² Darüber hinaus betont Kosegarten die normative Funktion von Legenden, die auch für die *Sieben Legenden* wesentlich ist. Kosegarten versucht seine Legenden-sammlung in der Vorrede gegen etwaige Vorwürfe zu verteidigen, dass man Anstoß, »an dem herben und strengen Charakter der in diesen Sagen empfohlenen Frömmigkeit« nehmen könnte, indem er hervorhebt, dass sich diese Frömmigkeit »auf den Buchstaben der Schrift«¹³ stützt. Er unterstreicht, dass »Entsagung, Aufopferung, Selbstverläugnung [...] der Angelpunkt« seien, »um welchen die christliche Askese sich drehet.«¹⁴ Als Beleg führt er eine Liste biblischer Gebote an, die Barmherzigkeit, Selbsterniedrigung und Jungfräulichkeit thematisieren.¹⁵ Damit legt die Vorrede auch die zentralen Themen fest, die Kellers Legenden aufgreifen, wobei Keller die in den Geboten formulierten Normen in seinem »harmlosen Spiel[]«¹⁶ hinterfragt und gegen den Strich liest.

Keller spielt in seiner Sammlung mit den Heiligen als »Repräsentanten allgemeinverbindlicher Lebensentwürfe«.¹⁷ Meine These ist, dass Keller in den Legenden *Eugenia* und *Der schlimm-heilige Vitalis* die normative Funktion von Legenden durch die generische Markierung ›Legende‹ sowie die paratextuelle Rahmung betont. Gleichzeitig ersetzt er die christlich-asketischen Normen, die für Legenden typisch sind und die auch Kosegarten betont, durch solche der bürgerlichen Gesellschaft. Diese Substitution erzeugt Spannungen zwischen den im Gebot formulierten Normen und den darauf folgenden Legenden, wodurch letztlich die Normativität selbst infrage gestellt wird.

Wechselbeziehung von Narration und Geschlechterdiskurs in Gottfried Kellers »Sinngedicht« und »Eugenia«-Legende, Würzburg 2009, S. 40–48.

12 Vgl. Ludwig Theoboul Kosegarten: Legenden, Bd. 1, Berlin 1804, S. X.

13 Kosegarten (Anm. 12), S. XIV.

14 Kosegarten (Anm. 12), S. XIV.

15 Vgl. Kosegarten (Anm. 12), S. XIVf.

16 Gottfried Keller: Sieben Legenden, in: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Walter Morgenthaler, Bd. 7, Das Sinngedicht, Sieben Legenden, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder und Peter Villwock, Basel und Zürich 1998, S. 331–427, hier S. 333. Zitate nach dieser Ausgabe künftig im Fließtext mit Seitenzahl.

17 Willer, Ruchatz, Pethes (Anm. 5), S. 10.

1. Von der Norm abweichende Nebenfiguren: Eugenia

Der ersten Legende *Eugenia* ist ein alttestamentliches Motto vorangestellt: »Ein Weib soll nicht Mannsgeräte tragen, und ein Mann soll nicht Weiberkleider an thun; denn wer solches thut, ist dem Herrn, deinem Gott, ein Greuel. 5. Mos. 22. 5.« (S. 337) Keller orientiert sich bei seiner Erzählung zwar grob an Kosegartens *Legende von der heiligen Eugenia*,¹⁸ ergänzt jedoch das Motto, das der Genesis in der Fassung der Lutherbibel entstammt. Im Alten Testament ist dieses Gebot Teil des Deuteronomiums, einer Sammlung von Gesetzen und Geboten, die für die Menschen der Bundesgemeinschaft verbindlich waren.¹⁹ Das Motto entfaltet aufgrund seiner Position vor der Legende eine doppelte Wirkung: Zum einen gibt es als Gebot Verhaltensnormen vor, zum anderen leitet es durch die Position vor der Legende die Lektüre. Die normative Aussage des Gebots ist unmissverständlich: Es fordert binäre Geschlechterordnungen und verbietet Crossdressing.²⁰ Dass Keller gerade dieses Gebot über seine *Eugenia*-Legende setzt, ist bemerkenswert im Hinblick auf die Gattungsgeschichte. Tatsächlich gibt es, wie Johannes Traulsen gezeigt hat, eine beträchtliche Anzahl weiblicher Heiliger in vormodernen Legenden, die eine männliche Identität annehmen, um »sich ein monastisches Leben als Eremit oder in einem Mönchskloster zu ermöglichen.«²¹ Insbesondere an der Figur der heiligen Eugenia sind bereits ab dem 4. Jahrhundert »Bezugnahmen auf die Crossdressings in der christlich-asketischen Literatur erkennbar.«²² In den vormodernen Texten gibt es keine expliziten Hinweise darauf, dass Crossdressing ein »Irritationsmoment« darstellt, »vielmehr finden die Figuren in ihrer männlichen Identität zu genau dem Leben, das sie bereits als weibliche Figuren angestrebt haben.«²³

18 Vgl. Kosegarten (Anm. 12), S. 190–198.

19 Vgl. S. Dean McBride, Jr. und Wolfgang Roth: Deuteronomium/Deuteronomistische Geschichtswerk/Deuteronomistische Schule, in: Theologische Realenzyklopädie Online, Berlin und New York 2010, zitiert nach https://doi.org/10.1515/tre.08_530_51, letzter Zugriff 17.11.2024.

20 Vgl. dazu Eric Downing: Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction, Stanford 2000, S. 98–125. Eingehend mit der *Eugenia*-Legende im Hinblick auf Gender beschäftigt hat sich Pedde (Anm. 11).

21 Johannes Traulsen: Jungfrau und Mönch. Askese und Geschlecht in Crossdressing-Legenden des Mittelalters, in: Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive, hg. von Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen, Göttingen 2019, S. 227–242, hier S. 228.

22 Traulsen (Anm. 21), S. 230f.

23 Traulsen (Anm. 21), S. 231.

Kosegartens *Legende von der heiligen Eugenia* erzählt von einer jugendlichen Römerin, die mit ihrer Familie nach Alexandrien zieht. Dort tritt sie crossgedressst als Mann in ein Mönchskloster ein, gibt sich später als Frau zu erkennen und bekehrt ihre gesamte Familie zum Christentum, bevor sie schließlich durch den Befehl des Kaisers Valerianus das Martyrium erleidet. Keller fächert in seiner *Eugenia* die Vorgeschichte des Martyriums breit aus und fügt eine Liebesgeschichte hinzu, die er ins Zentrum der Erzählung stellt. Eugenia bevorzugt das Studium der Wissenschaft gegenüber einer Ehe und weist daher alle Verehrer ab, darunter auch den stattlichen Konsul Aquilinus. Um ihre Studien ungestört fortzusetzen, tritt sie als Mönch Eugenius in ein Kloster ein. Als eine unglücklich begehrende Witwe sie fälschlicherweise des sexuellen Missbrauchs bezichtigt,²⁴ wird Eugenia als Angeklagte vor den Konsul Aquilinus gebracht. Eugenia rettet sich, indem sie ihm ihren nackten Körper zeigt. Nachdem Aquilinus die verschollen geglaubte Eugenia wiedererkannt hat, heiraten die beiden. Das Martyrium, das in der legendarischen Tradition zentral ist²⁵ – und bei Kosegarten auch ausführlich geschildert wird –, wird in einem einzigen lakonischen Satz am Schluss der Legende abgehandelt:

Die Legende erzählt nun weiter, wie die ganze Familie nach Rom zurückkehrte, um die Zeit, da der christenfeindliche Valerianus zur Regierung gelangte, und wie nun während der ausbrechenden Verfolgungen Eugenia noch eine berühmte Glaubensheldin und Märtyrerin wurde, die erst jetzt ihre große Geistesstärke recht bewies. (S. 354)

Ausgerechnet bei der Schilderung des Martyriums schafft die Erzählinstanz eine größere Distanz zum Geschehen, in dem von der Legende der Eugenia als Quelle erzählt wird, auf die *Eugenia* nur referiert.²⁶ Der Märtyrerintod wird damit ausgespart: Statt aufs Martyrium fokussiert sich Kellers *Eugenia* auf die Liebesgeschichte.

Der Erzählanfang scheint zunächst die Forderung des Mottos zu verstärken, indem der erste Absatz der Legende eine allgemeine Regel formu-

24 Eine eingehende Analyse dieser Szene legt Pedde vor, vgl. Pedde (Anm. 11), S. 95–106.

25 Vgl. Nicolas Detering: Motivationsverzicht und Perspektivwechsel. Kellers Märtyrerinnenlegenden und die Faszination des Unerzählbaren, in: Kellers Wissen. Dinge – Diskurse – Praktiken, hg. von Cornelia Pierstorff, Berlin und Boston 2024, S. 67–88, hier S. 72.

26 Vgl. Detering (Anm. 25), S. 73 f.

liert: »Wenn die Frauen den Ehrgeiz der Schönheit, Anmut und Weiblichkeit hintansetzen, um sich in andern Dingen hervor zu thun, so endet die Sache oftmals damit, daß sie sich in Männerkleider werfen und so dahintrollen.« (S. 337) Die Verwendung des Präsens in den ersten beiden Absätzen unterstreicht die Allgemeingültigkeit dieser Regel. Im zweiten Absatz wird die Regel mit den Ursprüngen der Christenheit verknüpft:

Die Sucht, den Mann zu spielen, kommt sogar schon in der frommen Legendenwelt der ersten Christenzeit zum Vorschein, und mehr als eine Heilige jener Tage war von dem Verlangen getrieben, sich vom Herkommen des Hauses und der Gesellschaft zu befreien. (S. 337)

Damit wird auf die Geschichte der ›Legende‹ verwiesen mit ihrer nicht unerheblichen Anzahl an weiblichen Heiligen, die nicht nur – so zumindest spitzt es *Eugenia* zu – aus religiösen Gründen (wie dem Klostereintritt) Crossdressing betrieben, sondern dadurch auch familiären, sozialen und gesellschaftlichen Zwängen zu entgehen suchten. Der Erzählanfang berührt dadurch einen Aspekt von Crossdressing-Heiligen, den auch Traulsen anspricht: Die Heiligen entscheiden sich dafür, »keine Frauen, aber auch keine Töchter und keine Adligen mehr zu sein«; wie andere weibliche Heilige entzieht sich auch *Eugenia* – zumindest phasenweise – der »Verfügungsgewalt« von Vater und potenziellem Ehemann, indem sie stattdessen als Mönch ins Kloster eintritt.²⁷ Die Erzählung markiert jedoch einen zeitlichen Abstand zu dieser »frommen Legendenwelt der ersten Christenzeit«, indem diese Zeit als »jene[] Tage« bezeichnet und somit von der gegenwärtigen Beschreibungzeit²⁸ getrennt wird. Dieser zeitliche Abstand wird in *Eugenia* mehrfach hervorgehoben und humoristisch betont, beispielsweise, indem die Erzählinstanz – genau in der Mitte der Legende – anmerkt: »Das machte ihr eben zu Mute, wie wenn sie die unrechte Karte ausgespielt hätte, um modern zu reden, da es damals freilich keine Karten gab.« (S. 345)

Die Erzählinstanz führt *Eugenia* im dritten Absatz explizit als Beispiel für eine Heilige ein, die Crossdressing praktiziert:

Ein solches Beispiel gab auch das feine Römermädchen *Eugenia*, freilich mit dem nicht ungewöhnlichen Endresultat, daß sie, in große Verlegen-

27 Traulsen (Anm. 21), S. 242.

28 Vgl. Marianne Schuller: »Sieben Legenden« (1872), in: Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ursula Amrein, Stuttgart 2018, S. 92–109, hier S. 96.

heit geraten durch ihre männlichen Liebhabereien, schließlich doch die Hilfsquellen ihres natürlichen Geschlechtes anrufen mußte, um sich zu retten. (S. 337)

Die Bezeichnung als ›Beispiel‹ unterstreicht die Exemplarität der Heiligen; Eugenia liefert allerdings ein Beispiel für ein Verhalten, das gemäß dem biblischen Gebot gerade zu vermeiden wäre; nämlich als Frau Männerkleider tragen. Das religiös-sittliche Verhalten, das *Eugenia* vorgeblich vermitteln soll, ist, dass Frauen sich strikt an die Normen der binären Geschlechterordnung halten sollen. Die *Sieben Legenden* erzeugen so eine Spannung zwischen dem Gebot und der legendarischen Tradition der Crossdressing-Heiligen. Diese Spannung entsteht vor allem durch die Verknüpfung verschiedener Zeiten: Das Motto aus dem Deuteronomium verweist auf die Zeit des Alten Testaments, der Erzählanfang situiert die Handlung in der »ersten Christenzeit«, und die Erzählinstanz bezieht die moderne Zeit mit ein. Mit diesen unterschiedlichen Zeiten gehen divergierende normative Vorstellungen einher.

Dass es den *Sieben Legenden* mit dem Status Eugenias als Heilige im Sinne einer exemplarischen Gestalt nicht allzu ernst ist, zeigt sich am sprachlichen Register des Erzählbeginns. Die Formulierung »in Männerkleider werfen und so dahintrollen« ist wertend, doch die umgangssprachliche Wortwahl unterläuft den Regelcharakter der Aussage. Diese Ironie verstärkt sich weiter im dritten Absatz, in dem eine Prolepse vorwegnimmt, dass Eugenia vor Aquilinus ihren nackten Körper entblößen wird: Sie müsse »schließlich doch die Hilfsquellen ihres natürlichen Geschlechtes anrufen«. Der Erzählanfang spielt durch die ironischen Formulierungen mit dem misogynen Klischee, das Frauen darauf reduziert, ihre Weiblichkeit als letzte Rettung einzusetzen, und stellt es durch die Wendung »nicht ungewöhnlich[]« auch als Klischee bloß. Was das alttestamentliche Gebot fordert, scheint sich im Verlauf der Legende auf den ersten Blick zu bestätigen: Eugenia gerät als Eugenius in Bedrängnis und folgt schließlich der im Gebot geforderten Norm, indem sie die Männerkleidung aufgibt. Letztlich priorisiert sie Schönheit, Anmut und Weiblichkeit wieder, indem sie den zunächst verschmähten Konsul Aquilinus doch noch heiratet und nach der Hochzeit »so schön und liebenswert erschien, wie noch nie« (S. 354).

Die Normativität des Gebots wird jedoch von Eugenias Begleitern, den Hyazinthen, unterlaufen, da sie die geforderte binäre Geschlechterordnung durchbrechen: Eugenia wird seit ihrer Jugend von zwei Knaben ihres Alters begleitet, die später ebenfalls heiliggesprochen werden. Beide heißen, wie die Legende festhält »seltsamer Weise« (S. 338), Hyazinthus. Sie werden daher im Plural als die »Hyazinthen« (S. 338) bezeichnet. Die Dreierkonstellation

von Eugenia und den Hyazinthen²⁹ erzeugt eine ambige Geschlechterzuordnung: »Der eine trug ein azurblaues Gewand, der andere ein rosenfarbiges und sie selbst ein blendend weißes, und ein Fremdling wäre ungewiß gewesen, ob er drei schöne zarte Knaben oder drei frischblühende Jungfrauen vor sich sehe.« (S. 339) Die beiden Jünglinge sind Eugenia untergeordnet: Sie wurden zur Gesellschaft mit ihr erzogen und »mußten« an »all' ihren Studien teilnehmen« (S. 338). Die Unterordnung wird zum einen in ihrem Wissensstand offenkundig; die Hyazinthen bleiben »in ihrem Wissen um einen Zoll hinter ihr zurück, so daß sie [d.i. Eugenia, ZZ] stets recht behielt und nie befürchten mußte, etwas Ungeschickteres zu sagen als ihre Gespielen« (S. 338). Zum anderen zeigt sie sich räumlich: Die Hyazinthen sind »allezeit ihr zur Linken und zur Rechten« und gehen, Eugenias Verse auf goldenen Schreibtafeln eintragend, »anmutig hinter ihr« her, »indessen die Herrin rückwärts mit ihnen disputierte« (S. 338). Eugenia bleibt die Herrin und bestimmt in allen Lebensbereichen über die Hyazinthen. Sogar ihr Eintritt ins Kloster folgt Eugenias Entscheidung: »[D]ie Hyazinthen sahen sich wohl oder übel desgleichen in Mönche verwandelt, da sie gar nicht gefragt worden waren und sich längst daran gewöhnt hatten, nicht anders zu leben, als durch den Willen ihres weiblichen Vorbildes.« (S. 342 f.) Die Legende thematisiert explizit das *weibliche* Vorbild: Genauso, wie die Heiligen also ›imitable Vorbilder‹ für die Gläubigen darstellen, wird Eugenia zunächst – bevor sie zur Heiligen wird – zum Vorbild für ihre Begleiter.

Dass die Hyazinthen von der ›regelmäßigen, gewohnten Art auffällig abweichen‹ hebt die Erzählinstanz durch die mehrfache Verwendung des Adjektivs ›seltsam‹ in Bezug auf die Hyazinthen oder Eugenias Verhältnis zu ihnen hervor.³⁰ Sie sind erstens im Hinblick auf ihr Geschlecht uneindeutig, zweitens werden sie qua Plural von »der Hyazinthus« zu »die Hyazinthen«, was sie auch grammatikalisch geschlechtsindifferent macht.³¹ Drittens wird die heteronormative Ordnung durch den intertextuellen Verweis auf die an-

29 Zu Eugenia und den Hyazinthen, siehe auch Downing (Anm. 20), S. 107–109.

30 Vgl. Art. seltsam, adj., Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, Bd. 16, Sp. 551, zitiert nach <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=S26472>, letzter Zugriff 17.11.2024. »[W]elche seltsamer Weise beide Hyazinthus hießen« (S. 338), »seltsame Verhältnis« (S. 341), Eugenia erwähnt die Hyazinthen bei ihrer Wiedervereinigung mit Aquilinus »seltsamer Weise [...] mit keiner Silbe« (S. 350).

31 Vgl. Christine Renz: Gottfried Kellers »Sieben Legenden«. Versuch einer Darstellung seines Erzählens, Tübingen 1993, S. 143.

tike Mythologie durchbrochen, wo Hyakinthos der Geliebte Apollos ist.³² Die Hyazinthen lassen sich somit weder äußerlich noch durch ihre soziale Position in der erzählten Welt oder ihre Namen in ein binäres Geschlechtersystem einordnen. Zwar werden und bleiben die Hyazinthen Mönche, sie entsprechen aber auch als solche nicht den patriarchalen Vorstellungen, da sie weiterhin ihrem Vorbild Eugenia unterstellt bleiben und ihr nachfolgen müssen. Dies belegt der letzte Absatz der Legende, als Eugenia die Hyazinthen nach Rom »mitnimmt«, wo sie ebenfalls das Martyrium erleiden. Bis zu ihrem Tod wird über die Hyazinthen bestimmt.

Eugenia gibt sich im Erzählanfang als beispielhafte Erzählung über binäre, heteronormative Geschlechterordnungen und scheint dies teilweise – in Bezug auf Eugenia – auch zu erfüllen.³³ Mit der binären Ordnung interferieren indes die Hyazinthen, die sogar eine herausgehobene Position in der Erzählung einnehmen, was sich daran zeigt, dass die Legende mit ihnen und ihrer Heiligwerdung endet:

Ihre [also Eugenias, ZZ] Gewalt über Aquilinus war so groß geworden, daß sie auch die geistlichen Hyazinthen aus Alexandrien mit nach Rom nehmen konnte, allwo dieselben ebenfalls die Märtyrerkrone gewannen. Ihre Fürsprache soll namentlich für träge Schülerinnen gut sein, die in ihren Studien zurückgeblieben sind. (S. 354)

Eric Downing hebt die Ambiguität des Pronomens »ihre« in »[i]hre Fürsprache« hervor, da sich »ihre« gleichermaßen auf Eugenia, auf die Hyazinthen oder auf alle drei beziehen lässt.³⁴ Die geschlechtliche Ambiguität der Hyazinthen wird also auch rhetorisch aktiv, sodass unentscheidbar bleibt, wer nun als Fürsprecher*in für träge Schülerinnen fungiert.

Die unterschiedlichen Normen, die in der Legende durch die verschiedenen Zeiten aufgerufen werden, erzeugen Spannungen, sodass die Legende als ein humorvoller Kommentar zum alttestamentlichen Motto erscheint. Wenn Eugenia ihre Männerkleidung ablegt und sich in eine irdische Ehefrau verwandelt, erfüllt sie einerseits die im Gebot formulierte Norm. Andererseits widerspricht sie als liebende Ehefrau zugleich der legendarischen Tradition, die durch den Gattungsbezug und den Verweis auf die

32 Vgl. Bernhard Herzhoff: Art. Hyakinthos, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 1998, Sp. 765–768, hier Sp. 765.

33 Hierauf weist beispielsweise Renz hin, vgl. Renz (Anm. 31), S. 155.

34 Vgl. Downing (Anm. 20), S. 128.

erste Christenzeit evoziert wird. Die legendarische Tradition würde nämlich, wie Kosegarten betont, Entsagung, Aufopferung und christliche Askese verlangen. Nicolas Detering weist darauf hin, dass die »asketischen Heiligen und Märtyrer« aufgrund ihrer Jungfräulichkeit dem heteronormativen 19. Jahrhundert erstaunlich »*queer*« erscheinen mussten.³⁵ Eugenia wendet sich »mit eben der gründlichen Ausdauer, welche sie sonst der Philosophie und der christlichen Askese gewidmet, dem Studium ehelicher Liebe und Treue« zu (S. 353).³⁶ Sie wird so statt zur exemplarischen, dem 19. Jahrhundert queer erscheinenden Heiligen zur vorbildlichen, den Normen des bürgerlichen Zeitalters entsprechenden Ehefrau. Die Vorbildhaftigkeit der Hyazinthen bleibt hingegen zweifelhaft. Ihre Fürsprache für träge Schülerinnen stellt infrage, ob sie überhaupt als Vorbilder taugen. Ihre geschlechtliche Uneindeutigkeit und die Inszenierung ihres Verhältnisses zu Eugenia unterstreichen diese Fragwürdigkeit, da sie den Normen des bürgerlichen 19. Jahrhunderts widersprechen – sie bleiben als queere Elemente bestehen. Die Legende hinterfragt sowohl die im Gebot formulierte Norm als auch die Normen der bürgerlichen Moderne.

2. Begehrenssubjekt durch asketische Praktiken: Der schlimm-heilige Vitalis

Ein zweites Motto in den *Sieben Legenden* thematisiert geschlechtsspezifische Regeln, nämlich das der fünften Legende *Der schlimm-heilige Vitalis*: »Meide den traulichen Umgang mit Einem Weibe, empfiehl du überhaupt lieber das ganze andächtige Geschlecht dem lieben Gott. Thomas a Kempis, Nachfolge, 8. 2.« (S. 386) Dieses Motto entstammt dem besonders für die spätmittelalterliche Frömmigkeit bedeutsamen Werk *De Imitatione Christi* (*Nachfolge Christi*) von Thomas von Kempen aus dem 15. Jahrhundert, das zunächst an Ordensleute gerichtet war, in der Rezeption aber auch darüber hinaus als weit verbreitete Anleitung für ein christliches Leben in der Nachfolge Jesu verstanden wurde.³⁷ Damit wird für das Motto des *Schlimm-*

35 Nicolas Detering: *Die Kunst der Einfachheit. Märtyrer und Legenden im bürgerlichen Zeitalter der Literatur*, Konstanz 2024, S. 390f.

36 Pedde hebt hervor, dass die ›Vermählung‹, die Aquilinus und Eugenia in seinem Landhaus noch vor ihrer ›Hochzeit‹ feiern, ein Hinweis auf eine voreheliche Sexualität darstellt. Diese widerspricht nicht nur der Gattungstradition der Legende, die Askese fordert, sondern auch den normativen Vorstellungen der bürgerlichen Sittlichkeit; vgl. Pedde (Anm. 11), S. 99.

37 Vgl. Ulrich Luz, Karl Suso Frank, John K. Riches und Hans-Joachim Klimkeit: *Nachfolge Jesu*, in: *Theologische Realenzyklopädie Online*, Berlin und New York 2010, zitiert nach https://doi.org/10.1515/tre.23_678_33, letzter Zugriff 17.11.2024.

heiligen Vitalis wiederum eine Quelle genutzt, die normative Vorgabe für ein gottgefälliges Leben formuliert.

Die nachfolgende Legende bricht jedoch mit der Aufforderung zur Jungfräulichkeit, die das Gebot artikuliert, indem sie die Entwicklung eines asketischen Mönchs zum »treffliche[n] und vollkommene[n] Weltmann und Gatte[n]« (S. 410) erzählt. Diese Entwicklung wird durch spezifische Praktiken ermöglicht, wodurch die Legende das Ineinandergreifen von religiösem und begehrendem Subjekt betont. In *Die Geständnisse des Fleisches* beschreibt Michel Foucault, wie sich im Frühchristentum durch die »Praktik der Buße und die Exerzitien des asketischen Lebens« das Subjekt konstituiert; Buß- und Askesepraktiken ermöglichen die »Form der Subjektivität: die Übung von sich an sich, die Erkenntnis von sich durch sich, die Konstituierung von sich selbst als Gegenstand der Untersuchung und des Diskurses«. ³⁸ Die Praktiken des Selbst, die Foucault beschreibt, sind, wie Carolin Rocks darlegt, »als ein Formungsprozess, d.h. als eine aktive, transformatorische Einwirkung des Subjekts auf sich selbst« zu verstehen. ³⁹ Detering erläutert, dass das Subjekt durch die Buße lernt, »sein Gewissen zu prüfen«, wodurch der Einzelne einen neuen Selbstbezug etabliert: »Man befragt das eigene Begehren mit dem Ziel, das Selbst zu optimieren und die fremde, diabolisch gesteuerte Sünde auszumerzen.« ⁴⁰ Insofern haben die »Wüstenväter, Märtyrer, Mönche und andere Heilige (die Foucault freilich kaum erwähnt) [...] ihre Sexualität nicht schlicht unterdrückt«, sondern sie haben sie »im Zuge der Gewissensprüfung ›in sich‹ entdeckt, offengelegt und als zu kontrollierenden oder abzutötenden Bestandteil ihrer Subjektivität definiert.« ⁴¹ Deswegen ist die »christliche[] Praktik des ›Wahrsprechens‹ [...] die Vorstufe zur bürgerlichen Subjektivierung des Begehrens«. ⁴²

Mit Foucault lässt sich auch erklären, warum das 19. Jahrhundert »ausgerechnet die Ikonographie der Büsser, Märtyrer und Anachoreten mit sexuellem Normbruch« assoziiert, da »die Ideale der Jungfräulichkeit, des Bruchs mit der Herkunftsfamilie und des Martyriums im Zeitalter der Bio-

38 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 4, *Die Geständnisse des Fleisches*, aus dem Französischen von Andrea Hemminger, hg. von Frédéric Gros, Berlin 2019, S. 76.

39 Carolin Rocks: *Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66, 1, 2021, S. 69–95, hier S. 84.

40 Detering (Anm. 35), S. 388.

41 Detering (Anm. 35), S. 388.

42 Detering (Anm. 35), S. 388.

Politik notwendig als unfruchtbar klassifiziert werden mussten«.43 Deswegen galten die Asket*innen als Gegenmodell einer auf die Reproduktion ausgelegten bürgerlichen Sexualmoral.44 Genau an der Schnittstelle zwischen Norm und Bruch setzt Keller an, da er einerseits den Bruch markiert, der mit den asketischen Märtyrer*innen einhergeht, Eugenia und Vitalis letztlich aber doch den Normen der bürgerlichen Sexualmoral verpflichtet.

Vitalis' Transformation vom Märtyrer zum Ehemann lässt sich mithilfe von Foucaults Konzept der Selbstpraktiken analysieren, da er durch seine spezifische Art der Askese die »Verhaltensrepertoires«45 der Kirche als normgebender Institution einübt, sich gleichzeitig aber auch als begehrendes Subjekt formt. Die Legende arbeitet nämlich die Nähe von Martyrium und Masochismus heraus und zeigt, wie sich im Gebet das begehrende Subjekt konstituiert, was sich mit Foucault dadurch erklären lässt, dass in den antiken Askesepraktiken die Vorstufe dafür liegt, dass »das moderne Individuum die Erfahrung seiner selber als Subjekt einer ›Sexualität‹ machen konnte«.46 Hat sich Vitalis durch die Askesepraktiken einmal als Begehrendes Subjekt erkannt, fällt es seiner zukünftigen Gattin Jole leicht, ihn ebenfalls über Praktiken in die Verhaltensrepertoires des vollkommenen Gatten einzuführen.

Vitalis wird als Alexandrinischer Mönch aus dem 8. Jahrhundert vorgestellt, der »verlorene weibliche Seelen vom Pfade der Sünde« abbringen und »zur Tugend« zurückführen will (S. 386). Dafür besucht er Prostituierte, die er dann zum christlichen Glauben bekehrt, während er es »öffentlich vollständig darauf anzulegen« scheint, »für einen lasterhaften und sündigen Mönch zu gelten, der sich lustig in allem Wirrsal der Welt herumschläge und seinen geistlichen Habit als eine Fahne der Schmach aushänge«. (S. 387) »[S]ein ganz besonderer Geschmack« ist es, »daß er das Martyrium bestand, vor der Welt als ein Unreiner und Wüstling dazustehen, während die allerreinste Frau im Himmel wohl wüßte, daß er noch nie ein Weib berührt habe und ein Kränzlein weißer Rosen unsichtbar auf seinem vielgeschmähten Haupte trage«. (S. 388) Ein Märtyrer ist Vitalis also, »weil er zum Zwecke der Bekehrung vom sündhaften Leben sich den Schein des Sünders gibt«.47 Vitalis erfüllt zu Beginn der Legende die jungfräuliche Norm, die das Motto formuliert, und lebt ein asketisches Leben. An seiner hingebungsvollen Ver-

43 Detering (Anm. 35), S. 389.

44 Vgl. Detering (Anm. 35), S. 389f.

45 Rocks (Anm. 39), S. 85.

46 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2, *Der Gebrauch der Lüste*, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1989, S. 12.

47 Schuller (Anm. 28), S. 102.

ehrung der Jungfrau Maria wird jedoch schon das Ineinandergreifen von Askese und Begehren deutlich. Vor ihr wirft Vitalis sich nämlich nieder, für sie bleibt er rein, sodass sein Verhältnis zu Maria »als eigentlich sinnlich-erotisches durchsichtig« wird: »Er macht Maria den Hof«,⁴⁸ wodurch Keller auf den Unterton verweist, der in der hingebungsvollen Jungfrauenverehrung immer schon angelegt ist.⁴⁹

Vitalis arbeitet bei seinen Bekehrungen ein selbst angelegtes »genaues Verzeichnis« (S. 386) von Prostituierten ab. Dieses Verzeichnis wird zum Objekt seines Begehrens, da er es »zusammengerollt in einem silbernen Büchchen in seiner Kappe« trägt, und es »unzählige Male« hervornimmt, um Namen einzutragen, »die bereits vorhandenen zu überblicken, zu zählen und zu berechnen«, wer als nächstes »an die Reihe« kommen würde (S. 387). Bei seinen Besuchen begibt er sich »in die hinterste Ecke der Kammer«, wo er auf die Knie fällt und »mit Inbrunst und lauten Worten die ganze Nacht für die Bewohnerin des Hauses« betet (S. 387). Durch seine »heißen Donnerworte und durch inbrünstiges süßes Gebetlispeln« (S. 387) erschüttert er manche Prostituierte und bewirkt einen Gesinnungswandel. Das Ineinandergreifen von Bekehrung und Begehren wird mitunter daran deutlich, dass die Beschreibung von Vitalis' Bekehrung Züge einer sexuellen Begegnung aufweist. Durch das asketische Gebot verschiebt sich Vitalis' sexuelles Verlangen jedoch zunächst auf das Pflegen seines Verzeichnisses und die Bekehrungen durch das Gebet.

Der Wendepunkt in Vitalis' Bekehrungspraxis tritt ein, als er auf eine Prostituierte trifft, die das Abarbeiten seiner Liste durchbricht. Sie wird als »besonders gefährliche[] Person« beschrieben, »welche durch ihre Schönheit und Ungewöhnlichkeit viel Unheil und selbst Blutvergießen« anrichtet, »da ein vornehmer und grimmiger Kriegermann ihre Thüre belagere und jeden niederstrecke, der sich mit ihm in Streit einlasse« (S. 388f.). Entschlossen, auch sie zu bekehren, schlägt Vitalis den Kriegermann nieder und dringt »siegreich« (S. 389) ins Haus der Prostituierten ein. Seinen bewährten Bekehrungsablauf durchbricht sie aber schon dadurch, dass sie ihren Lohn unmittelbar verlangt, was ihn zwingt, ihr das wertvolle Büchchen zu überlassen, in dem er sein Verzeichnis aufbewahrt. Symbolisch markiert dies das Ende seines bisherigen Lebens, das dem Abarbeiten des Verzeichnisses gewidmet war.

Auch mit seinen üblichen Bekehrungspraktiken scheitert er, denn als er

48 Renz (Anm. 31), S. 160.

49 Renz verweist mit Rückgriff auf Feuerbach darauf, dass der Marienkult immer schon auf verdrängter Sinnlichkeit beruhe, vgl. Renz (Anm. 31), S. 161.

für ihre Seele betet, lacht sie ihn aus und als es sie schließlich langweilt, ihm beim Beten zuzuhören, packt sie ihn gegen seinen Willen »so derb gegen ihre Brust«, »daß er zu ersticken drohte« (S. 391). Befreien kann er sich nur, indem er »wie ein junges Pferd in der Schmiede« ausschlägt (S. 391). Um Kontrolle über die Prostituierte zu gewinnen, wendet Vitalis noch mehr Gewalt an: »Dann aber nahm er den langen Strick, welchen er um den Leib trug, und packte das Weib, um ihr die Hände auf den Rücken zu binden«; »[e]r mußte jedoch tüchtig mit ihr ringen« (S. 391). Die Prostituierte wird als »gefesselte Löwin« (S. 391) beschrieben, die zunächst um ihre Befreiung kämpft, dann aber stiller wird, darauf folgt ein »zerknirschtes Schluchzen«, bis sie ganz bekehrt scheint: »Kurz, als die Sonne aufging, lag sie als eine Magdalena zu seinen Füßen, von ihren Banden befreit, und benetzte den Saum seines Gewandes mit Thränen.« (S. 391) Die explizit dargestellte körperliche Gewalt ist als sadomasochistische Praktik lesbar. Die Fokussierung von Vitalis' sexuellem Begehren auf das Gebet und die Liste findet mit dieser Begegnung ihr Ende: Er lebt sein sadistisches Begehren nun unmittelbar aus.

Als er nämlich abends zurückkehrt, um der Prostituierten mitzuteilen, in welches Kloster sie eintreten soll, hat sie sich »abermals umgekehrt« (S. 395) und er muss die Prostituierte von Neuem bekehren, wodurch ihr Heim zu seinem »Hause der Prüfung« wird (S. 396). Eine Wiederholungsstruktur, die durch den Wechsel ins iterative Erzählen verdeutlicht wird, ersetzt nun das Abarbeiten des Verzeichnisses:

Sie bereute und bekehrte sich zum drittenmal, und auf gleiche Weise zum vierten- und fünftenmal, da sie diese Bekehrungen einträglicher fand, als alles Andere, und überdies der böse Geist in ihr ein höllisches Vergnügen empfand, mit wechselnden Künsten und Erfindungen den armen Mönch zu äffen. (S. 395)

Weil er die bekehrungswillige Sünderin bezahlen muss und vor Nebenbuhlern schützen möchte, um ihre Seele zu retten, führt Vitalis die christlichen Tugenden in seinem Bekehrungswahn ad absurdum, was die Legende lapidar zusammenfasst; er wird zum »Totschläger, Kirchenräuber und Dieb« (S. 395). In der Forschung wurde verschiedentlich auf Vitalis' masochistisches Begehren hingewiesen,⁵⁰ dessen »besonderer Geschmack« es ist, als

50 Auch Michael Andermatt weist auf die Praktiken hin, »die deutlich sadomasochistisch geprägt sind«, Michael Andermatt: Konfessionalität, Identität, Differenz. Zum historischen Erzählen von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 27, 1, 2002, S. 32–53,

Wüstling betrachtet zu werden. Er hätte sich eher »eine Hand abgehauen, als den geringsten Teil seines Rufes als Wüstling aufzugeben«; seine »martyrliche Specialität« (S. 395) trägt somit masochistische Züge.⁵¹ Keller verknüpft in der Legende das Martyrium und den Masochismus Vitalis', die über die Passion verbunden werden: »Dieser war jetzt wirklich von innen heraus ein Märtyrer; denn je ärger er getäuscht wurde, desto weniger konnte er von seinem Bemühen lassen« (S. 395). Vitalis kann nicht auf seine Bekehrungsversuche verzichten, obwohl sie ihm schaden, Schmerz und Lust verbinden sich. Sein Masochismus und sein Martyrium sind untrennbar miteinander verknüpft, sodass er durch seine erfolglosen Bekehrungsversuche in eine sadomasochistische Wiederholungsstruktur gerät.

Mit dieser Wiederholung geht ein Formungsprozess einher, wobei dieser nicht so verläuft, wie Vitalis es erwartet. Seine »Bekehrungskunst« (S. 400) zielt darauf ab, die Prostituierten zu einem Leben im Kloster zu bewegen, wo sie sich ebenfalls durch asketische Praktiken als christliche Moralsubjekte konstituieren sollen.⁵² Allerdings verdeutlicht die Engführung von Martyrium und Sadismus, dass diese Praktiken nicht nur christliche Moralsubjekte konstituieren, sondern auch die Konstitution begehrender Subjekte bewirken; und zwar sowohl im Falle der Prostituierten als auch im Falle Vitalis'. Während sie eine sadistische Lust daran empfindet, mit »wechselnden Künsten und Erfindungen den armen Mönch zu äffen«, zeigt sich ihr Masochismus darin, dass es ihr »höllisches Vergnügen« bereitet, sich immer wieder von Vitalis fesseln, festhalten und bekehren zu lassen. Für sie sind die christlichen Buß- und Askesepraktiken daher Quelle eines Lustgewinns. Auch Vitalis durchläuft im Zuge der wiederholten Einübung eine Transformation und macht die »Erfahrung seiner selber als Subjekt einer ›Sexualität‹«. ⁵³

hier S. 46. Früher bereits Barbara R. Frank: Irony in Keller's *Sieben Legenden*, in: *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory* 49, 2, 1974, S. 129–145, hier S. 138.

51 Der *Schlimm-beilige Vitalis* greift mit der Verbindung von Martyrium und Masochismus auf eine lange Tradition in der europäischen Kulturgeschichte zurück, die eine »Reihe einschlägiger Bilder, Szenen und Rollen eines Masochismus *avant le concept*« bereitstellt, Frauke Berndt: Endstation Ewigkeit. Martyrium und Masochismus in den Gryphschen Trauerspielen, in: *Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums*, hg. von Andreas Krass und Thomas Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 169–194, hier S. 171. Vgl. zu masochistischen Leidenspraktiken auch David Pister: Leidenspraktiken. Einleitung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 69, 1, 2024, S. 15–29.

52 Vgl. Foucault (Anm. 46), S. 40.

53 Foucault (Anm. 46), S. 12.

Die in der Wiederholungsstruktur verhaftete Paarkonstellation von Vitalis und der Prostituierten wird schließlich von einer zweiten abgelöst: Vitalis' vergebliche Bekehrungsbemühungen werden von Jole, der wohlhabenden Nachbarin der Prostituierten, beobachtet. Nachdem sie von deren Sklavin erfährt, »wie Vitalis von letzterer betrogen würde und wie es sich in Wahrheit mit ihm verhalte« (S. 396), entschließt sie sich, dem Treiben der Prostituierten ein Ende zu setzen. Sie kauft deren Haus und ersetzt die Prostituierte in ihrem Gemach – letztlich ist es also Jole und nicht Vitalis selbst, die die Wiederholungsstruktur durchbricht. Sie gibt sich als arme Waise aus, die vor der Entscheidung stehe, selbst als Prostituierte zu arbeiten oder ins Kloster zu gehen. Jole gefällt das »schwärmerische[] Feuer« in Vitalis' Augen und seine guten Eigenschaften, die sie »zu ihrem eigenen Nutzen und Vergnügen« einsetzen möchte, »und zwar in Gestalt eines verliebten und getreuen Ehemannes«. (S. 401) Ähnlich wie sich Vitalis in der ersten Paarkonstellation durch die Buß- und Bekehrungspraktiken als Begehrensubjekt erkannt hat, verliebt sich auch Jole während seines Gebets in ihn. Während er »seine schönste Predigt, die er je gehalten,« hält, hört sie ihm »anmutig und aufmerksam« zu (S. 400). Als er glaubt, sie zum Christentum bekehrt zu haben, gesteht sie ihm: »ich bin in Dich verliebt und habe eine zärtliche Neigung zu Dir gefaßt!« (S. 402)

Jole entschließt sich, »aus einem wackeren Märtyrer einen noch besseren Ehemann zu machen« (S. 401), was ihr durch geschicktes Kalkül auch gelingt. Sie behauptet, dass sie vom »Gebaren eines Klerikers« nicht zu überzeugen sei, da sie der Welt angehöre, weswegen sich Vitalis als Weltmann schmücken solle, um sie »in dieser weltlichen Lage« von der »Gottseligkeit« zu überzeugen (S. 407). Als Vitalis nämlich statt seiner Mönchskutte weltliche Gewänder trägt,

geschah aber ein wahres Wunder und eine seltsame Umwandlung mit dem Mönch; denn kaum saß er in seinem weltlichen Staat neben dem anmutvollen Weibe, so war die nächste Vergangenheit wie weggeblasen aus seinem Gehirn und er vergaß gänzlich seines Vorsatzes. (S. 407f.)

Keller greift damit das für Legenden »gattungstypische Wunder« auf, das eigentlich einen Durchbruch der Transzendenz in die Immanenz markiert.⁵⁴ Im *Schlimm-heiligen Vitalis* wird das Wunder aber ausgerechnet in dem Moment aufgerufen, in dem Vitalis vom Mönch zum Gatten bekehrt wird. Maria, die himmlische Braut, wird durch die weltliche Braut Jole ersetzt.

54 Köbele (Anm. 4), S. 367.

Jole führt Vitalis dadurch, dass sie ihn in ›weltlichem Staat‹ kleidet, ihn in Gemächer führt, die »mit allen Wohnlichkeiten versehen« (S. 406) sind und in denen er sich auf einem »seidene[n] Ruhebett« (S. 409) von den Strapazen seiner Bekehrungsbemühungen erholen kann, sowie durch die reich gedeckte Tafel, an der sie ihm »liebevoll etwas zu essen« reicht (S. 408) in die Praktiken eines vollkommenen Gatten ein. Die Transformation qua Praktiken gelingt vollends: Der letzte Absatz der Legende endet damit, dass Vitalis »ein ebenso trefflicher und vollkommener Weltmann und Gatte« wurde,

als er ein Märtyrer gewesen war; die Kirche aber, als sie den wahren Thatbestand vernahm, war untröstlich über den Abgang eines solchen Heiligen und wendete alles an, den Flüchtigen wieder in ihren Schoß zu ziehen. Allein Jole hielt ihn fest und meinte, er sei bei ihr gut genug aufgehoben. (S. 410)

Damit endet die Legende mit einem direkten Widerspruch zu dem, was das Motto anfangs fordert. Zu Beginn ist Vitalis jungfräulich und meidet den Umgang mit Frauen. Er hat aber den »allerschlechtesten Ruf« (S. 387), weil die Bewohner Alexandriens glauben, er folge dem asketischen Gebot nicht. Am Ende jedoch wird er zum trefflichen Ehemann bekehrt und folgt dem Gebot tatsächlich nicht mehr.

Der *Schlimm-beilige Vitalis* erzählt von zwei Paarkonstellationen und deren Einfluss auf Vitalis' Subjektivierung: In der ersten Paarkonstellation bestehend aus Vitalis und der Prostituierten führt die Verknüpfung von Masochismus und Martyrium durch asketische Praktiken zur Konstitution begehrender Subjekte. In der zweiten Paarkonstellation, die von Vitalis und Jole gebildet wird, nutzt Jole den Umstand, dass sich Vitalis bereits als Begehrenssubjekt erkannt hat. Sie führt ihn ebenfalls über Praktiken in das Verhaltensrepertoire der »normgebenden Institution«⁵⁵ Ehe ein. Anstelle christlicher Tugend wird eine bürgerliche Lebenspraxis eingeübt. Wie Eugenia erfüllt Vitalis damit zwar die Normen der bürgerlichen Gesellschaft, jedoch nicht mehr die Normen der legendarischen Tradition, die Askese fordert. Vitalis wird zwar weiterhin als exemplarische Gestalt präsentiert, allerdings ist er kein normatives Beispiel für einen vorbildlichen christlichen Lebenswandel mehr, sondern wird stattdessen zum Exempel für einen vollkommenen Welt- und Ehemann.

⁵⁵ Rocks (Anm. 39), S. 85.

3. Fazit

Indem Keller in den *Sieben Legenden* mit der Gattung Legende spielt, die Heilige als imitable Vorbilder inszeniert und der *Eugenia* und dem *Schlimmheiligen Vitalis* Gebote als Motti voranstellt, entsteht die Erwartung, dass die Legenden von Heiligen erzählen, die einen vorbildlichen christlichen Lebenswandel demonstrieren. Doch Kellers Legenden unterziehen die Gattung »einer aktiven Umnutzung«,⁵⁶ indem die Heiligen, von denen sie erzählen, nicht als jungfräuliche Asket*innen, sondern als normative Beispiele für Ehemänner und -frauen dargestellt werden, die in die Verhaltensrepertoires der normgebenden Institution Ehe eingeführt werden. Bei *Eugenia* findet dies statt, indem sie sich »dem Studium ehelicher Liebe und Treue« hingibt (S. 353), während *Vitalis* von Jole zum Ehemann erzogen wird. Indem Keller von Märtyrer*innen erzählt, die zu Eheleuten werden, greift er den sexuellen Normbruch auf, den das 19. Jahrhundert mit den Märtyrer*innen verband. Dieser war darin begründet, dass das asketische Jungfräulichkeitsideal den bürgerlichen Sexualvorstellungen widersprach, die auf familiäre Reproduktion ausgerichtet waren.⁵⁷

Die Heiligen in den *Sieben Legenden* finden anscheinend zum Liebesglück,⁵⁸ wobei dieses Versprechen ironisch gebrochen wird, insbesondere durch die Erzählstimme, die stets eine Distanz zum Erzählten erzeugt – wodurch es nicht nur um eine »erotisch-weltliche Historie«⁵⁹ geht, wie in Rückgriff auf Kellers Briefe oft argumentiert wird. Stattdessen werden normative Vorgaben für die Lebenspraxis grundsätzlich infrage gestellt: Seine Heiligen sind keine Vorbilder für »allgemeinverbindliche[] Lebensentwürfe«. ⁶⁰ Sie stellen weder normative Beispiele für eine christliche Lebenspraxis noch für eine erotisch-weltliche dar; vielmehr spielt Keller mit der Normativität. Dies wird insbesondere an den Hyazinthen deutlich, die sowohl zu den im Motto formulierten Normen und als auch zu den Normen des heteronormativen 19. Jahrhunderts quer stehen und dann auch noch zu Fürsprechern für faule Schülerinnen werden.

⁵⁶ Keller (Anm. 7), S. 297.

⁵⁷ Vgl. Detering (Anm. 35), S. 389.

⁵⁸ Mit der Liebeskonzeption in den *Sieben Legenden* beschäftigt sich Roland Spalinger: Heiligkeit der Liebe. Die Struktur ›reziproker Immanenz‹ in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*, in: Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen, hg. von Philipp Theisohn, Berlin und Boston 2022, S. 195–215, insb. S. 211f.

⁵⁹ Keller (Anm. 10), S. 375.

⁶⁰ Willer, Ruchatz, Pethes (Anm. 5), S. 10.

Diese ironische Brechung normativer Vorstellungen verweist auf eine grundlegende Veränderung im Umgang mit dem Beispiel, die sich um 1800 abzeichnete: Beispiele werden »nicht mehr als verbindlich, sondern allenfalls als orientierend angesehen«. ⁶¹ Besonders hervorzuheben ist die letzte der *Sieben Legenden*, das *Tanzlegendchen*, das keine Liebesgeschichte erzählt, sondern eine groteske Jenseitsvision entwirft. Auf Erden sehnt sich die Hauptfigur Musa nach dem »unaufhörlichen Freudentanze« im Himmel (S. 422), der ihr versprochen wurde; im Jenseits allerdings bricht »Erdenleid und Heimweh« aus und es kehrt erst Ruhe ein, als die unruhestiftenden neun Musen des Himmels verwiesen werden (S. 427). Himmlische Seligkeit gibt es nur durch Ausschluss. Es gibt keine Erlösung, weder im Himmel noch auf Erden, wodurch sich das *Tanzlegendchen* letztgültigen Ordnungssystemen und den damit einhergehenden normativen Vorgaben entzieht und sich einer einfachen Kategorisierung von Erlösung widersetzt.

61 Willer, Ruchatz, Pethes (Anm. 5), S. 55.

Literatur

- Art. seltsam, adj., Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, Bd. 16, Sp. 551, zitiert nach [https://woerterbuchnetz.de/? sigle= DWB&lemid= S26472](https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=S26472), letzter Zugriff 17.11.2024.
- Andermatt, Michael: Konfessionalität, Identität, Differenz. Zum historischen Erzählen von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 27, 1, 2002, S. 32–53.
- Berndt, Frauke: Endstation Ewigkeit. Martyrium und Masochismus in den Gryphschen Trauerspielen, in: Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums, hg. von Andreas Krass und Thomas Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 169–194.
- Detering, Nicolas: Die Kunst der Einfalt. Märtyrer und Legenden im bürgerlichen Zeitalter der Literatur, Konstanz 2024.
- Motivationsverzicht und Perspektivwechsel. Kellers Märtyrerinnenlegenden und die Faszination des Unerzählbaren, in: Kellers Wissen. Dinge – Diskurse – Praktiken, hg. von Cornelia Pierstorff, Berlin und Boston 2024, S. 67–88.
- Downing, Eric: Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction, Stanford 2000.
- Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, Bd. 4, Die Geständnisse des Fleisches, aus dem Französischen von Andrea Hemminger, hg. von Frédéric Gros, Berlin 2019.
- Sexualität und Wahrheit, Bd. 2, Der Gebrauch der Lüste, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1989.
- Frank, Barbara R.: Irony in Keller's *Sieben Legenden*, in: The Germanic Review. Literature, Culture, Theory 49, 2, 1974, S. 129–145.
- Hammer, Andreas: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im *Passional*, Berlin und Boston 2015.
- Herzhoff, Bernhard: Art. Hyakinthos, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 1998, Sp. 765–768.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Tübingen 82006.
- Keller, Andreas: Heiligenlegenden. Aufklären mit den Mitteln des Aberglaubens oder Rettung des Christentums mit seinen erzählerischen Frühformen? in: Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a.d. Saale, hg. von Frauke Berndt und Daniel Fulda, Hamburg 2018, S. 285–298.
- Keller, Gottfried: Sieben Legenden, in: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Walter Morgenthaler, Bd. 7, Das Sinngedicht, Sieben Legenden, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder und Peter Villwock, Basel und Zürich 1998, S. 331–427.
- Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Walter Morgenthaler, Bd. 23.2, Sieben Legenden, Apparat 2 zu Band 7, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder und Peter Villwock, Basel und Zürich 1998.
- Köbele, Susanne: Die Illusion der »einfachen Form«. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134, 3, 2012, S. 365–404.

- Kosegarten, Ludwig Theoboul: *Legenden*, Bd. 1, Berlin 1804.
- Krauß, Andrea: »Beim Lesen einer Anzahl Legenden«. Kellers aufmerksame Hermeneutik im Horizont der Säkularisierung, in: *Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen*, hg. von Philipp Theisohn, Berlin und Boston 2022, S. 167–193.
- Luz, Ulrich, Karl Suso Frank, John K. Riches und Hans-Joachim Klimkeit: Nachfolge Jesu, in: *Theologische Realenzyklopädie Online*, Berlin und New York 2010, zitiert nach https://doi.org/10.1515/tre.23_678_33, letzter Zugriff 17.11.2024.
- Pedde, Antje: »Große Dichtung redet von der Frau oft nicht anders als der Biertisch? Untersuchung der Wechselbeziehung von Narration und Geschlechterdiskurs in Gottfried Kellers »Sinngedicht« und »Eugenia«-Legende, Würzburg 2009.
- Pister, David: Leidenspraktiken. Einleitung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 69, 1, 2024, S. 15–29.
- Renz, Christine: Gottfried Kellers »Sieben Legenden«. Versuch einer Darstellung seines Erzählens, Tübingen 1993.
- Rocks, Carolin: Ästhetisches *ethos*. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66, 1, 2021, S. 69–95.
- McBride, S. Dean, Jr. und Wolfgang Roth: Deuteronomium/Deuteronomistisches Geschichtswerk/Deuteronomistische Schule, in: *Theologische Realenzyklopädie Online*, Berlin und New York 2010, zitiert nach https://doi.org/10.1515/tre.08_530_51, letzter Zugriff 17.11.2024.
- Schuller, Marianne: »Sieben Legenden« (1872), in: *Gottfried Keller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ursula Amrein, Stuttgart 2018, S. 92–109.
- Spalinger, Roland: Heiligkeit der Liebe. Die Struktur »reziproker Immanenz« in Gottfried Kellers Legende *Dorotheas Blumenkörbchen*, in: *Kellers Erzählen. Strukturen – Funktionen – Reflexionen*, hg. von Philipp Theisohn, Berlin und Boston 2022, S. 195–215.
- Strohschneider, Peter: Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg »Alexius«, in: *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*, hg. von Gert Melville und Hans Vorländer, Köln, Weimar und Wien 2002, S. 109–147.
- Traulsen, Johannes: Jungfrau und Mönch. Askese und Geschlecht in Crossdressing-Legenden des Mittelalters, in: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*, hg. von Ingrid Bennewitz, Jutta Emig und Johannes Traulsen, Göttingen 2019, S. 227–242.
- Weixler, Antonius: »Um modern zu reden«. Gottfried Kellers *Sieben Legenden* zwischen Reproduktion und Restauration erzählerischer Archetypik, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 44, 2, 2019, S. 512–548.
- Willer, Stefan, Jens Ruchatz und Nicolas Pethes: Zur Systematik des Beispiels, in: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, hg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes, Berlin 2007, S. 7–59.

Niklaus Largier

Symbolische Aufladung.

Exerzitien und Exzentrik bei Huysmans und Bataille

Die Kassierung der Horazischen Formel des *prodesse et delectare* und die Rekontextualisierung des *prodesse*, damit auch der Verbindung ethischer Formung mit ästhetischem Genuss in der sogenannten Autonomieästhetik der Neuzeit, die Kunst von ihrer Verbindung mit ethischer und religiöser ›Funktionalisierung‹ zu lösen postuliert, spiegelt eine Umformung auch des Übungs- und Praxischarakters der Produktion wie der Rezeption von ›Kunstwerken‹. Kunst, die dem Autonomiepostulat ›interesselosen Wohlgefallens‹, und um ein solches handelt es sich, nicht genügt, wird oft als ›Gesinnungsliteratur‹, ›Erbauungsschrifttum‹ oder ›Agitprop‹ bezeichnet. Dass Kunst und Literatur in ihrer ›Autonomie‹ von praktischer Lebensformung abgelöst und damit normativen Ideologien zumindest im Idealfall enthoben sein sollen, setzt voraus, dass sie nicht primär als Ort einer spezifischen Verbindung von Übung, Gestaltung und Ausdruck verstanden werden, in der *delectare* und *prodesse* auf irreduzible Weise – und als tendenziell antinomische Lebensformung jenseits der Normativität¹ – korreliert sind. Im Blick auf die Verbindlichkeit normativer Horizonte, so der implizite Konsens, ist das neuzeitliche ›Kunstwerk‹ dem Verdacht der Unfreiheit ausgesetzt und bedarf der Emanzipation aus den Fängen dieser Korrelation. Es ist indes im Blick zu behalten, dass sich in diesem Autonomiepostulat, zumindest in seiner idealtypischen Formulierung, auch der Gegensatz zu einem Antinomismus ausdrückt, wie er, so meine These, in Formen der Privilegierung übender Praxis in vormodernen meditativen Produktionstechniken und den sich daran anlehnenden Formen der Kunst sichtbar wird. Antinomismus heißt hier einerseits, dass nicht von einer normativen Rahmung im Sinne des Schönen, des Wahren, des Guten ausgegangen wird, andererseits, dass eine

1 Die antinomische Tendenz der »Macht der Bilder«, sich trotz vielfältiger Funktionalisierung immer wieder der Kontrolle zu entziehen, bildet auch den Ausgangspunkt des Einleitungsabschnitts in Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993, S. 11.

der Praxis eigene Logik der Überbietung geltend gemacht wird. Diese kann, da sie ihre Form aus sich selbst entwirft und immer neu vom Gefängnis der Norm absetzt, nur in einer Bewegung der Negation und der darin produzierten, diskursiv nicht einholbaren Fülle verstanden werden. Was dagegen in der sogenannten Autonomie seine Form findet, ist die Zurichtung der Produktion und Rezeption von Kunst, die den tendenziell immer vorhandenen Antinomismus der Übung im Bild der Freiheit des Werks neutralisiert und gleichzeitig zum Teil des bürgerlichen Lebensethos macht. Autonomie heißt und hieß in dieser Hinsicht, selbst in der Vorstellung der ästhetischen Bildung als Spiel, nie ethische Unabhängigkeit und konstitutive A-Moralität, sondern Einordnung in eine normative Verbindlichkeit naturalistisch gefasster neuzeitlicher Lebenszusammenhänge. Ein konstitutiver Antinomismus, fassbar etwa auch im Begriff der ›Indifferenz‹ der Ignatianischen Exerzitien,² der oft im Zentrum der Kritik an den Jesuiten und ihrer Rhetorik stand, ist dagegen Ausdruck der Privilegierung von Übung, die vom Nichtwissen ausgeht und im Übungsdispositiv mit formalen Mitteln neue Erfahrungs- und Wahrnehmungsformen produziert.

Dabei ist zu ergänzen, dass sich im Begriff der Autonomisierung der Kunst im 18. Jahrhundert, dem Begriff der Funktionalisierung, auch dem der sogenannten romantischen Kunstreligion, eine Thematik abbildet, die aus kulturalanthropologischer Sicht, etwa derjenigen Talal Asads in *Genealogies of Religion* (1993) oder Tomoko Masuzawas in *The Invention of World Religions* (2005),³ als Dominanz eines spezifisch neuzeitlichen, protestantisch-bürgerlichen Paradigmas erscheint. Dieses zeichnet sich dadurch aus, dass darin ›Religion‹ und die Produktion eines Lebensethos nicht zunächst als *in der Praxis*, sondern im *Glauben* als einer Wissensform verankert gesehen werden. Damit wird die Praxis der Lebensformung im neuzeitlichen Verständnis sekundär, das heißt, sie wird repräsentativen Wissenskonstellationen und -praktiken untergeordnet, die nun als vorgängig erscheinen und die Kunst, wo sie nicht autonom auftritt, in ein subordiniertes Medium verwandeln – und so vorneuzeitliche oder außereuropäische Kunst als der ›Religion‹ funktional untergeordnet erscheinen lassen.

Asad macht denn auch im Blick auf die Konfiguration von ›Religion‹ einen Paradigmenwechsel geltend, der in der Frühen Neuzeit einsetzt und, wie ich meine, letztlich auch die Ästhetik in eine Zone der Autonomie und des

2 Vgl. Ignatius von Loyola: *Exercitios spirituales* I.11 und VIII.1, in: *Obras Completas de San Ignacio de Loyola*, Madrid 1958, S. 419 und S. 443 f.

3 Talal Asad: *Genealogies of Religion*, Baltimore 1993; Tomoko Masuzawa: *The Invention of World Religions*, Chicago 2005.

bürgerlichen, vermeintlich reinen Kunstgenusses verbannt. Normative Glaubens- und Wissensform sind in dieser neuen epistemologischen Ordnung Priorität, übende Praxis ist dabei – etwa im Modell Luthers vom inneren und äußeren Menschen, selbst im Modell Kants vom öffentlichen und privaten Gebrauch der Vernunft, das explizit auf Praxis abhebt – subordiniert und so im Verhältnis dazu auch neu konstellierte. Dies betrifft nicht nur die Kunst, sondern auch die Praktiken der Meditation und Kontemplation, deren Anbindung an *aisthesis* und Verfahren artifizierlicher Figuration und Disfiguration für das Mittelalter charakteristisch ist. Kunst als Praxis, wie auch die meditative Praxis der Figuration, wird in dieser Hinsicht unter neuzeitlicher Perspektive bestimmt entweder als illustrierende Allegorie, als Erbauung und Belehrung, oder als Verkörperung einer postulierten autonomen Idealität im bürgerlichen Kunstgenuss, die sie aus solcher, erst unter Bedingungen der Privilegierung des normativen Glaubens oder Wissens entstandenen Subordination befreit. Damit wird in der Autonomie der Kunst das *delectare* idealtypisch als interesseloses Wohlgefallen isoliert. Gleichzeitig wird der ebenfalls in ästhetische Erfahrung investierten kontemplativen Praxis mit dem Verdacht begegnet, dass hier das *prodesse* dem *delectare* geopfert werde. Damit geht einher, dass die in der Kontemplationstechnik produzierte Wahrnehmung als ›religiöse Erfahrung‹ qualifiziert, von der ›ästhetischen Erfahrung‹ unterschieden, und weitgehend im privat regulierten Bereich verortet wird. Mit Michel Foucaults epistemologischer Ordnung in *Les mots et les choses* gedacht,⁴ heißt dies, dass unter dem Vorzeichen der neuzeitlichen Episteme der Repräsentation die Kunst zur Autonomie verpflichtet und so das *delectare* aus Produktions-, Handlungs-, und Wahrnehmungszusammenhängen gelöst wird, in denen ein fließendes, oft exzessives Changieren zwischen illustrativen, allegorisierenden, wahrnehmungsformenden, wissensvermittelnden, erregenden und erfreuenden Funktionen möglich wäre. Im gleichen Zug, in dem das *delectare* im Kunstgenuss isoliert wird, wird das *prodesse* für die ›religiöse‹ Übung verpflichtend, die sich vor der Übermacht des *delectare* im dekadenten Kunstgenuss schützen soll.⁵ Damit einher geht auch eine Neuformung der sogenannten Unterscheidung der Geister, die sich auf die changierenden ästhetischen Qualitäten der in der Übung produzierten Einheit von *prodesse* und *delectare* bezieht. Verfäht diese im Mittelalter und auch bei Ignatius oder Teresa von Avila noch vor-

4 Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 58f.

5 Vgl. zur Umformung des Praxisbegriffs vor allem Michel de Certeau: *Die Förmlichkeit der Praktiken. Vom religiösen System zur Aufklärungsethik (17.–18. Jahrhundert)*, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 12, 2008, S. 7–65.

nehmlich phänomenologisch-evaluativ, wird sie in der Neuzeit zunehmend rationalistisch-normativ.⁶

Dazu sei angemerkt, dass es eine autonome Kunst ebenso wenig gibt oder gegeben hat wie eine vom ästhetischen Genuss gelöste religiöse Praxis. Beides sind ideologische Konstrukte, die indes als solche seit dem 18. Jahrhundert – trotz der Gegenstimmen und -bewegungen – durchaus nicht nur sozialgeschichtlich, sondern auch poetologisch und ästhetisch relevante Wirkungen entfaltet haben. Was die ›Autonomie‹ dabei markiert, ist der Übergang von der Irreduzibilität und dem tendenziell antinomischen Charakter der Korrelation von *prodesse* und *delectare* in der kontemplativ-produktiven Übung – der noch in der barocken Emblematik sichtbar ist – zu einer Praxis, die beides territorial trennt und auf je bestimmte Weise kategorial als Kunst und Religion – oder ›Kunstreligion‹ – verfügbar macht.

Dass diese kategoriale Trennung und die autonome Position der Kunst in der späten Moderne gegebenenfalls – etwa in Werken von Joseph Beuys, Mark Rothko, Dan Flavin, oder Marina Abramović, aber auch in Postulaten philosophischer Kunsttheorie – versehen wird mit einer messianischen oder epiphanischen Residualkraft, restituiert scheinbar ex post prämoderne Übungsdispositive. Dabei mögen ›religiöse Motive‹ gelegentlich eine Rolle spielen, doch ist der postsäkulare Charakter dieser künstlerischen Interventionen wichtiger. Nicht von Rückkehr zu religiöser Funktionalisierung sollte hier gesprochen werden, sondern von der Restitution eines Übungscharakters von Kunst, der – man darf im Blick auf Beuys und Abramović sagen: schamanische Formen reaktivierend – die normative Ordnung und Verortung von Kunst dadurch unterläuft, dass sie sich jenseits von Autonomie und Heteronomie, ›säkular‹ und ›religiös‹ ansiedelt, indem sie eine Korrelation von Übungspraxis und Lebensform, von *prodesse* und *delectare* praktiziert, die das Autonomiepostulat durch die symbolische Aufladung der in der Übung entfalteten Mittel verdrängt. Dies bedeutet nicht, dass eine zusätzliche, tiefere oder höhere Bedeutungsebene produziert, auch nicht, dass im Symbol auf die Verkörperung eines Ideals abgehoben würde, sondern, dass die mit formalen Mitteln erzielte Amplifikation eine diskursiv und normativ nicht fassbare Wahrnehmungsintensität⁷ und antinomische Lebensform hervorgehen lässt.

6 Vgl. Niklaus Largier: Rhetorik des Begehrens. Die ›Unterscheidung der Geister‹ als Paradigma mittelalterlicher Subjektivität, in: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hg. von Martin Baisch, Königstein 2005, S. 249–270.

7 So spielt denn auch in Ernst Cassirers Begriff der symbolischen Form das Energiemoment eine wichtige Rolle. Vgl. Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Form

1.

Exemplarisch kann dies – und damit auch der Rekurs auf vormoderne Aspekte übender Praxis – bei Joris-Karl Huysmans und Georges Bataille nachgezeichnet werden, deren Texte beispielhaft den Begriff der religiösen Funktionalisierung von Kunst und Literatur, überhaupt die dem Begriff zugrundeliegende Unterscheidung zwischen religiös und weltlich, aber auch die von Autonomie und Heteronomie im Rekurs auf meditative Exerzitien aus den Angeln heben. Sie tun es nicht nur, aber vor allem darin, dass sie in Anlehnung an und im Zitat der Verfahren vormoderner Kontemplationstechniken, der meditativen, im und am Text vollzogenen Übung das *prodesse* und das *delectare* verschmelzen lassen. Dies geschieht über eine symbolische Potenzierung, eine energetische Aufladung mit rhetorischen und literarischen Verfahren, die sich vor allem im Rekurs auf mittelalterliche Gebets- und Meditationspraktiken nachzeichnen lassen.⁸ Hier kommen Übungen und poetische Formate in den Blick, die über die Amplifikation und in ihrer Pragmatik gerade nicht das *delectare* dem *prodesse* unter-, über- oder beordnen, sondern das Lebensethos, und zwar in der formalen Dekonstruktion aller diskursiv postulierten Normativität – oft im Rekurs auf negative Theologie –, aus der Verschränkung von *prodesse* und *delectare* hervorgehen lassen. Dabei nimmt die Verschränkung von *delectare* und *prodesse* in der Transfiguration der Wahrnehmung und der Lebensform als Genuss Gestalt an. Im Genuss, der *fruitio*, ist der Gegensatz von Autonomie und Heteronomie aufgehoben im sich bedingungslos verströmenden göttlichen Eros. Dass sich diese konstitutive Antinomie jenseits von Autonomie und Heteronomie, jenseits aller Normativität in Formen freigeistiger Artikulation äußert, begleitet diese Übungstradition denn auch durch ihre gesamte Geschichte.⁹

Wenn solche Momente des Kollabierens der Unterscheidung von Religiö-

im Aufbau der Geisteswissenschaften, in: ders.: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1997, S. 200, den Aufsatz abschließend: »Der Gang unserer Betrachtung hat zu zeigen versucht, wie hinter jedem bestimmten Kreis von Symbolen und Zeichen – mag es sich nun um sprachliche oder mythische, um künstlerische oder intellektuelle Zeichen handeln – immer zugleich bestimmte *Energien* [i. O. gesperrt, NL] des Bildes stehen. Sich des Zeichens nicht nur in dieser oder jener, sondern in aller Form entäußern, hieße zugleich diese Energien zu zerstören.«

8 Vgl. die Darstellung dieser Verfahren in Niklaus Largier: *Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter*, Zürich 2018; ders.: *Figures of Possibility. Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses*, Stanford 2022.

9 Vgl. Raoul Vaneigem: *Le mouvement du libre-esprit*, Paris 1986.

sem und Weltlichem, ethischer Formung und Genuss, *prodesse* und *delectare*, in der Meditationspraxis aus dem Blickpunkt einer modern säkularen Normativität als ›Transzendenzerfahrung‹ bezeichnet werden, verkennt dies die Dynamik der Meditations- und Kontemplationsübungen, deren Ziel gerade nicht in der ›Vergenwärtigung‹ einer irgendwie ›außerhalb‹ stehenden und zunächst im Glauben oder Wissen zugänglichen und verankerten Transzendenz besteht. Was die theologische Dogmatik aus einer übergeordneten Perspektive als Gnade im Glauben, die mystische Theologie als Erfahrung der Gegenwart Gottes bezeichnen würde, ist dem *Praktiker* die in der meditativen Übung, im Exerzitium als hinreißendes Begehren, Terror und Schmerz, Lust und *fruitio* produzierte Wahrnehmungsform.

Diese kann als Absorption in die Dynamik der in der Übung entfalteten Mittel gesehen, also, wenn man so will, aus der Immanenz und ›Indifferenz‹ verstanden werden, die das Übungsdispositiv zunächst herstellt. ›Intensität‹ und ›Absorption‹ – Wörter, die Georges Bataille in seinem Rekurs auf die Mystiker verwendet¹⁰ – sind dabei hilfreicher als die Vorstellung einer Produktion von Präsenz oder Epiphanie.¹¹ Sie heben auf eine Dynamik ab, die sich der temporalen Entfaltung rhetorischer Mittel der Wahrnehmungsformung verpflichtet sieht. Diese kommt nicht zum Stillstand und hebt nicht auf eine Vorstellung der Unio im Moment ab – auch wenn sich diese als Höhepunkt der Absorption durchaus einstellen kann.

Dabei steht keine Apologetik auf dem Spiel, sondern schon in frühester Zeit christlicher Meditationsübung eine konstitutive, man darf sagen, existentielle Exzentrik. Sie hat viele Namen: die Wüste, die Zelle, die Gemeinschaft der Betenden, der esoterische Zirkel, an den sich die *Mystische Theologie* des Dionysius Areopagita richtet, auch die Klostersgemeinschaft als Liebesgemeinschaft, später das Studiolo des Renaissancegelehrten, oder das Refugium des dekadenten Boudoirs oder Studierzimmers. In seiner Analyse der *Geistigen Übungen* des Ignatius von Loyola hat Roland Barthes auf diese formale Voraussetzung hingewiesen, die ihm zufolge einen Raum der Schrift entstehen lässt, die über instrumentelle und kommunikative Funktionen hinauschießt und damit zu Literatur wird.¹² Dabei stehen zunächst räumlicher Rückzug, Distanznahme, Dramatisierung der sedimentierten Welt- und Wahrnehmungsordnung im Vordergrund, oder auch, nun stärker

10 Georges Bataille: *L'Expérience intérieure*, Paris 1954, S. 27: »il faut lutter contre soi-même ...: assez vite augmente l'intensité des états et dès lors ils absorbent, même ils ravissent.«

11 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*, Frankfurt a.M. 2012.

12 Vgl. Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971, S. 8.

auf die Meditationsformate und -texte bezogen: Defamiliarisierung,¹³ Neuformung der Wahrnehmung, und Dramatisierung mit poetischen Mitteln. In die Übung einzutreten, meint die Konstruktion einer Situation, einer exzentrischen Installation der Defamiliarisierung – in der Meditation in Form eines Gebetstextes –, der in der Übung Wahrnehmungsintensitäten zu produzieren, zu modulieren und die Betenden darin zu absorbieren vermag. Dabei kommt zudem, ohne dass ich dies hier weiter ausführen kann, oft der Liturgie eine wichtige Rolle zu, die einen formalen Rahmen bestimmt und in diesem wirksame Mittel, oft ein Gefüge von Text, Musik, und Bild, installiert. Gerade die wahrnehmungsformende Kraft solch multimedialer Installationen hat auf die Kunst und Literatur von der Romantik und Dekadenz bis hin zum Dadaismus und Surrealismus faszinierend und stilbildend gewirkt.

Unter den Bedingungen dieser Exzentrik als einem Rahmen strenger Formalisierung und des Einsatzes rhetorischer Mittel wird die Meditationsübung zur Praxis symbolischer Aufladung, deren Energie sich im Vollzug wahrnehmungsformend entfaltet. Die Liste, die Litanei, die amplifizierende Aufzählung bildhaft wirkender Elemente sind die dabei zunächst privilegierten Formen, deren Funktion darin besteht, eine sedimentierte Wahrnehmungsform in konkretisierten Momenten defamiliarisierend, oft auch verrätselnd aufzulösen und diese Momente neu zu konfigurieren. Von symbolischer Aufladung ist im Blick auf die rhetorische Effektivität insofern zu sprechen, als den im Rahmen der Übung entfalteten Elementen nicht nur oft die Darstellungsform der *ekphrasis* eigen ist, sondern eine wahrnehmungsprägende Kraft zukommt, die schon Aristoteles als *energeia* identifiziert hat.¹⁴ Ihre Wirkung besteht im Transport in eine Situation seelischer Intensität, der mit rhetorischen und poetischen Mitteln produziert wird. Ein orphischer Symbolbegriff hallt hier nach, verbindet dieser doch das Symbol immer mit einer nicht vollständig auflösbaren Rätselhaftigkeit, einem Geheimnis, das in der Verwandlung des Übenden eine das Leben der Seele formende Wirklichkeit wird,¹⁵ diskursiv aber nicht oder doch erst sekundär einholbar ist.

13 Meinen Bezugspunkt bildet hier der Begriff der *ostranenie*, den Viktor Šklovskij in seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren* (dt. in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München 1971, S. 3–35) entwickelt hat und der in der Praxis der Verfremdung (auch hier auf kontemplativen Praktiken aufbauend und mit Aristoteles entwickelt) auf die Momente der energetischen Wirkung und der Wahrnehmungsformung abhebt.

14 Vgl. Aristot., rhet., 3,2 (zum Moment der Verfremdung) und 3,11,4–6 (zur *energeia*).

15 Vgl. Peter T. Struck: *Birth of the Symbol. Ancient Readers and the Limits of Their Texts*, Princeton und Oxford 2004.

2.

Die Konvergenz des *prodesse* und *delectare* unter den eben kurz angesprochenen Vorzeichen tritt in der Tradition hymnischen Schreibens als Produktion einer ethisch-ästhetischen Transfiguration der Wahrnehmung am deutlichsten vor Augen. So führt etwa hymnisches Sprechen über die Natur, das diese in ihrer Konkretheit aufzählend und rhetorisch amplifizierend zum Ausdruck bringt und in der Evokation des Konkreten alles begrifflich Allgemeine zersetzt, in der mittelalterlichen Praxis zu einem als *jubilus* bezeichneten Kollaps, der Ethisches von Ästhetischem, Irdisches von Göttlichem nicht mehr zu scheiden erlaubt.¹⁶ Ähnlich führt uns Pseudo-Dionysius Areopagita in seiner Schrift *Über die Namen Gottes* seinen Lehrer Hierotheus als Hymniker vor, der im Singen des Preisliedes nicht den göttlichen Eros diskursiv erläutert, sondern den poetischen Vortrag zum Ort seines Ausdrucks und der Übertragung auf die Zuhörer macht.¹⁷

Während in diesen Formen der Hymnik ein Höhepunkt der wahrnehmungsformenden Funktion geistiger Übung erreicht wird, folgen Joris-Karl Huysmans und Georges Bataille dem konkreter ausgearbeiteten Modell der Ignatianischen Exerzitien. Eine der bekanntesten Stellen, an der Huysmans auf zentrale Aspekte der *Geistigen Übungen* zurückgreift, begegnet in *À rebours (Gegen den Strich)*, wo der Protagonist, Jean des Esseintes – vorgestellt als ehemaliger Schüler eines Jesuitenkollegs –, sich in sein Haus zurückzieht und eine alle Normen der Natürlichkeit und des bürgerlichen Lebens hinter sich lassende Lebensform entwirft. Dazu gehört konstitutiv die Lektüre kontemplativer, sogenannten mystischer Texte ebenso wie die Gestaltung der Umwelt, die eine Neuformung der Wahrnehmung ermöglicht. Von ›Religion‹ als solcher ist dabei keine Rede, auch wenn sich hier alles an die rhetorischen Techniken meditativer Text- und Übungstraditionen anlehnt. Darin zeigt sich die zentrale Bedeutung der Ignatianischen Exerzitien.

Hier folgt die wohl bemerkenswerteste Stelle, an der von der Konstellation eines Wahrnehmungsraumes die Rede ist, in dem Jean des Esseintes »seinen

16 Siehe etwa Heinrich Seuse: *Deutsche Schriften*, hg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, Nachdruck Frankfurt a.M. 1961, S. 172–174. Zum Rekurs auf die Tradition des *jubilus* in Antonin Artauds Glossolalie, die ebenfalls auf das energetische Moment der Sprache abhebt, siehe Allen S. Weiss: *The Aesthetics of Excess*, Albany 1986, S. 128f.

17 Pseudo-Dionysius Areopagita: *Die Namen Gottes*, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Beate Regina Suchla, Stuttgart 1988, S. 40 (*De divinis nominibus* III 2). Vgl. Niklaus Largier: *Symbolische Texturen. Hymnische Wahrnehmungsformung bei Frauenlob und Novalis*, in: *Migrationen der Lyrik um 1300 und um 1800*, hg. von Susanne Reichlin, Berlin 2025, S. 321–340.

Blick bei der Betrachtung der Chronometer und Kompass, der Sextanten und Zirkel, [...] der Ferngläser und der Karten, die verstreut auf dem Tisch lagen«, ausruhen lässt, was ihm eine Seereise ersetzt:

Er konnte schließlich Angelruten wahrnehmen, lohegebräunte Netze, rostrote Segelrollen, einen Miniaturanker aus Kork, schwarz angemalt, alles auf einen Haufen geworfen neben der Tür [...]. So verschaffte er sich, ohne sich von der Stelle zu rühren, die raschen, fast jähren Eindrücke einer ausgedehnten Reise, und dieses Vergnügen der Ortsveränderung, das letztlich nur in der Erinnerung und fast nie in der Gegenwart existiert, d. h. der Minute, in der es eigentlich statthat, er schlürfte es in vollen Zügen ein, bequem ohne Ermüdung oder Plage, in dieser Kabine [...] Bewegung dünkte ihn übrigens unnützlich, und die Einbildungskraft schien ihm die gemeine Wirklichkeit der Tatsachen leicht ersetzen zu können. Seiner Meinung nach war es möglich, selbst die Wünsche, deren Erfüllung als die schwierigste galt, im gewöhnlichen Leben zu befriedigen, und dies durch eine leichte Ausflucht, durch ein spitzfindiges Einkreisen des erstrebten Objekts vermittels eben dieser Wünsche. [...] [O]hne Zweifel kann man sich, ohne sich von Paris fortzurühren, den wohltuenden Eindruck eines Bades im Meer verschaffen [...]. Man muss nur wissen, wie man es anstellt, wie man seinen Geist auf einen einzigen Punkt konzentriert, wie man sich der Wirklichkeit genügend entzieht, um die Halluzination herbeizuführen und den Traum von der Wirklichkeit an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen.

Im übrigen schien die Künstlichkeit des Essentia das Unterscheidungsmerkmal des menschlichen Geistes zu sein.

Wie er sagte, hat die Natur ausgedient; sie hat durch die abstoßende Eintönigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel die aufmerksame Geduld der Kenner endgültig erschöpft.¹⁸

Was Huysmans aus der Methode der Ignatianischen Exerzitien übernimmt,¹⁹ die darin einer langen mittelalterlichen Tradition folgen und diese systematisch

18 Joris-Karl Huysmans: *Gegen den Strich*, übers. und hg. von Walter Münz und Myriam Münz, Stuttgart 1992, S. 49–52; *À rebours*, hg. von Marc Fumaroli, Paris 1977, S. 100–103. Vgl. Martin Urmann: *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst* um 1900, Wien und Berlin 2016, S. 268–326.

19 Marc Fumaroli notiert dazu in seiner Einleitung (Anm. 18): »Dans *À rebours*, où la référence à Loyola n'est pas faite expressément, le cadre choisi pour la retraite (à l'écart du monde et de la lumière), le volontarisme et l'ingéniosité qui animent le »retraitant«,

formen, sind zwei Aspekte: die sogenannte *compositio loci* und die *applicatio sensuum* einerseits, die rhetorisch-poetische Amplifikation andererseits. In ihrem Zusammenspiel bilden diese bei Ignatius einen Raum der Meditation, in der intensive sinnliche und affektive Erfahrung an rhetorische Mittel der Produktion, oft zunächst an eine Bildmeditation gebunden werden. Dazu gehört eine bildhaft-imaginative Technik, die sich, ganz allgemein gesagt, an der Tradition rhetorischer *enargeia* und der mittelalterlichen Mnemotechnik orientiert und auf eine Intensivierung psychischer Erlebensqualitäten abhebt. Bei Ignatius, der die darin stattfindende Ästhetisierung in den Exerzitien einer komplexen diskursiven Strukturierung und Begleitung unterwirft, steht dies letztlich im Dienst einer *electio*, einer Klärung des Willens, in der die Indifferenz der Übenden gnadenhaft vom Göttlichen durchformt wird und diese so aus dem Bereich der Übung wirkend in die Welt hinaustreten. Davon ist bei Huysmans in *À rebours* – im Gegensatz zu seinen späteren Werken – explizit nicht die Rede. Dennoch übernimmt er die Grundstruktur der Übung, deren Ziel auch hier in der Fokussierung des Willens, doch nun stärker im Genuss der Intensität der Erfahrung und im Raffinement selbst besteht. Zudem begegnet auch bei Huysmans, deutlich sichtbar in der zitierten Textstelle, eine Metaebene diskursiver Reflexion, die die Übung begleitet. Und als Drittes übernimmt er die Logik der Übung, die in der Produktion eines dekadenten Ethos besteht, das ganz in der Verschmelzung von *prodesse* und *delectare* aufgeht. Dabei spiegelt sich die gnadenhafte Übernatürlichkeit, von der bei Ignatius auszugehen ist, in der von Huysmans postulierten Übernatürlichkeit dekadenten Genusses, in dem Heteronomie und Autonomie kollabieren.

Es sind indes nicht nur die am Modell der *compositio loci* und der *applicatio sensuum* orientierten Romanszenen, welche von der Adaptation der Ignatianischen Exerzitien zeugen und diese in exemplarische Übungsszenen für die Lesenden überführen. Noch deutlicher wird dies in der Rolle, die Bilder bei Huysmans spielen, wenn sie ekphrastisch in den Roman eingeblenet und darin exemplarisch als Übungsszenen vorgeführt werden. So etwa Matthias Grünewalds *Kreuzigung*, die er im Kasseler Museum gesehen hat, später der *Isenheimer Altar* und Gustave Moreaus *Salomé dansant devant Hérode* von 1876. Symbolismus wird hier, in den Augen Huysmans, zu einem ›spirituellen Naturalismus‹, oder, vielleicht besser, wie ich meine, zu einem

le recours à l'imagination méthodique et à la mise en scène de sa culture qui caractérisent sa ›spiritualité‹, autorisent le rapprochement avec la technique ignatienne. Évidemment, cette utilisation des *Exercices* est pervertie à des fins purement hédonistes, et elle dévie de l'esprit de la Compagnie de Jésus par une confusion narcissique entre le ›Directeur‹ et le ›retraitant‹.» (S. 34 f.) Zur *compositio loci* vgl. weiter S. 394 f.

›energischen Realismus‹, wie ihn Auerbach im Blick auf Tertullian – einem auch für des Esseintes bedeutenden kirchlichen Schriftsteller – und auf die Kassierung des Sublimen bei Baudelaire beschreibt.²⁰ Dieser Realismus findet sich auch in der Orientierung der Methodik des Ignatius am Konkreten.

Im Blick auf die Poetik der geistigen Übung, die hier gefordert ist, führt der Weg für Huysmans von Baudelaire zu Mallarmés

Meisterwerken des Prosagedichts [...], denn sie vereinten eine Sprache, so großartig angeordnet, dass sie aus sich selbst, wie eine melancholische Beschwörung eine berausende Melodie einwiegte, mit Gedanken von unwiderstehlicher Einflüsterung; eine Sprache mit seelischen Schwingungen des Empfindsamen, dessen erregte Nerven mit einer Schärfe vibrieren, welche einen bis zur Verzückung, bis zum Schmerz durchdringt.²¹

Dies verbindet Huysmans mit dem Verweis auf den Hymnus, der dabei nostalgisch evoziert, aber auch modern in der auf die Absorption in Momenten zu- und abnehmender Intensität abzielenden poetischen Form des ›alchemistischen Extrakts‹ überholt wird, das Mallarmé uns in seinen Gedichten vorlegt.²² Zur Mallarmé-Lektüre schreibt er weiter, dass er

weit weg von den Leuten Gefallen fand an den Überraschungen des Intellekts, den Visionen seines Gehirns, der Gedanken, die bereits scheinhaft waren, auf die Spitze trieb, sie mit byzantinischen Feinheiten verklammerte und mit leicht angedeuteten Deduktionen fortspann, die ein unwahrnehmbarer Faden kaum mehr verband.

Diese verflochtenen und präziösen Ideen verknüpfte er mit einer haften, einsamen und geheimen Sprache, voll von Satzverkürzungen und gewagten Tropen.

Beim Wahrnehmen der entferntesten Entsprechungen bezeichnete er oft mit einem Ausdruck, der durch einen Ähnlichkeitseffekt die Form, den Duft, die Farbe, die Eigenschaft und den Schall wiedergab, das Ding oder Wesen, bei dem man zahlreiche und verschiedene Epitheta hätte verbinden müssen, um alle Blickwinkel, alle Tönungen freizusetzen. Es gelang ihm

20 Erich Auerbach: Baudelaires ›Fleurs du mal‹ und das Erhabene, in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1967, S. 175–290. Vgl. dazu Niklaus Largier: Mit Auerbach lesen, in: ›Leib der Zeit‹. Ansätze und Fortschreibungen Erich Auerbachs, hg. von Anja Lemke, Göttingen 2024, S. 23–35.

21 Huysmans (Anm. 18), S. 227.

22 Huysmans (Anm. 18), S. 227.

so, den Wortlaut der Vergleichen außer Kraft zu setzen, die sich ganz allein durch Analogie im Geiste des Lesers herstellte [...]. Dies ergab eine verdichtete Literatur, einen wesensmäßigen Extrakt, ein Kunstsublimat ...²³

Auch hier liegt, angesichts der Poetik Mallarmés, der Vergleich mit der mittelalterlichen, liturgisch vermittelten Wahrnehmung und der Hymnik nicht fern. »Unaussprechliche Freuden beim Hören des Cantus planus« stehen als »archäologische Wunderlichkeit, als Überbleibsel der alten Zeiten«, als Reminiszenz an die »Seele des Mittelalters« parallel zur Lektüre moderner Prosagedichte:

Diese traditionelle Weise war die einzige, die mit ihrem machtvollen Gleichklang, ihren feierlichen und wie Quadersteine wuchtigen Harmonien sich den alten Basiliken zu paaren und die romanischen Gewölbe, deren Emanation und Stimme selbst sie zu sein schien, zu erfüllen vermochte.²⁴

Wie die Poesie und die Musik wird Huysmans auch Gustave Moreaus Bild der Salome, das Jean des Esseintes erworben hatte und vor dem er »nächtelang« träumte, zum Gegenstand einer meditativen *cogitatio*, die ihn »aus der« nur noch »verachtenswerten zeitgenössischen Lebensweise« in eine »unbekannte Welt« verschlägt. Was diese Textstelle wiederum vor Augen führt, ist die rhetorische Amplifikation, die ein ekphrastisches Moment des Erzählens in eine am Konkreten orientierte, über mehrere Seiten entfaltete rhetorisch-poetische Wahrnehmungsformung verwandelt. Die Produktion intensiver Erfahrung folgt dem Modell einer Bildmeditation, die zunächst den Bildeffekten in der Beschreibung verstärkten Ausdruck verleiht, dabei die energetische Aufladung des Textes und seine absorbierende Kraft durch neue Bildketten, Analogien, Vergleiche weitertreibt, und in der Feststellung endet, dass »des Esseintes niedergeschmettert, vernichtet, vom Taumel ergriffen« vor dem Bild verharrete.²⁵

Es ist die Wirkung der ekphrastischen Aufzählung in der Bildbetrachtung, die amplifizierend dem Bild seine Effektivität verleiht und die in Huysmans Sprache zur Form der Wahrnehmung, überhaupt des Lebens der Seele jenseits von Autonomie und Heteronomie wird. Dies führt beispielhaft auch die Charakterisierung der Baudelaire-Lektüre vor Augen, die in ihrer alliterativ-

23 Huysmans (Anm. 18), S. 224f.

24 Huysmans (Anm. 18), S. 231.

25 Huysmans (Anm. 18), S. 87.

kontrastiven Textur und in bildhaften Steigerungs- und Parallelisierungsformen die »Wucherungen des Denkens«²⁶ des Dichters nicht nur darstellen, sondern, was im französischen Original deutlicher als in der Übersetzung sichtbar wird, selbst produzieren:

Baudelaire était allé plus loin; il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme ou se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée.

Là, près des confins où séjournent les aberrations et les maladies, le tétanos mystique, la fièvre chaude de la luxure, les typhoïdes et les vomitos du crime, il avait trouvé, couvant sous la morne cloche de l'Ennui, l'effrayant retour d'âge des sentiments et des idées.

Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations; raconté les symptômes des âmes requises par la douleur, privilégiées par le spleen; montré la carie grandissante des impressions, alors que les enthousiasmes, les croyances de la jeunesse sont taris, alors qu'il ne reste plus que l'aride souvenir des misères supportées, des intolérances subies, des froissements encourus, par des intelligences qu'opprime un sort absurde.²⁷

Baudelaires Werke hatte des Esseintes »in einem Grossformat drucken lassen, das an jenes der Missale gemahnte, auf sehr leichtem und saugfähigem japanischem Filzpapier, weich wie Holundermark und in seiner milchigen Weiße unmerklich ein wenig rosa getönt«, in »samtiger Encre-de-Chine-Schwärze« gedruckt und in »ein herrliches echtes Schweinsleder gekleidet.«²⁸ Im Text verbindet sich nun das Befühlen und Wiederlesen dieses Bandes, die Körperlichkeit des Buches mit einer Charakterisierung Baudelaires, die den Leser unter die »Oberflächen der Seele«²⁹ führt. Dies lässt sich eindrücklich in der lauten Lektüre der oben zitierten Stelle nachvollziehen, bei der die Musikalität der vokalischen Gestaltung und der alliterative Sog sich mit asyndetisch-dramatisierenden, amplifizierenden Reihungs-, Parallelisierungs- und Ersetzungsfiguren verbinden. Was hier, hervorgehoben in Momenten der Alliteration und der Satzstruktur, auch sichtbar wird, ist eine Privilegie-

26 Huysmans (Anm. 18), S. 171.

27 Huysmans (Anm. 18), S. 252f.

28 Huysmans (Anm. 18), S. 170.

29 Huysmans (Anm. 18), S. 170.

rung des Rhythmus gegenüber der Semantik, wie sie Virginia Woolf und, im Anschluss an Émile Benveniste, Henri Meschonnic fordern werden.³⁰

Man darf dieses Verfahren, nun mit Georges Bataille, als die Einübung einer »inneren Erfahrung« bezeichnen, deren Kraft der meditativen Übung und der Entfaltung bestimmter rhetorischer Mittel entspringt. Sie löst sich in ihrem Vollzug von der diskursiven Erfassung der Bedeutung des Bildes und wird in der poetischen »*libération du pouvoir des mots*« zum Ort seelischer Bewegungen, die in der Fülle und der Modulierung der Intensität das Subjekt wie das Objekt im Genuss des ekstatischen Schwindels und des »*ra-vissement*« verschwinden lassen.³¹

3.

L'Expérience intérieure, ein 1943 von Georges Bataille publizierter Text, der ursprünglich den ersten Teil seiner unvollendeten *Somme athéologique* bilden sollte, bringt schon auf den ersten Seiten die Exerzitien des Ignatius ins Spiel. Wie Huysmans greift auch Bataille auf die Meditationsübungen der Mystiker zurück, wobei er dezidiert den Begriff der Mystik von seiner Bindung an den Glauben (»*confession*«) löst und mit dem gleichsetzt, was er »innere Erfahrung« nennt. Er verbindet diese gleich zu Beginn des Buches mit Dionysius Areopagita, Meister Eckhart, Teresa von Avila, Johannes vom Kreuz, später auch Angela Foligno. Sie alle stehen für Übungsformen, die »im Inneren von Traditionen« eine »extreme« Dramatisierung produzieren, welche die Validität normativer Wissensformen und diskursiver Äußerungen kollabieren lässt.³² Auch hier also Exzentrik, »Zustand der Nacktheit«, in dem Erfahrung zur Wahrnehmung des Konkreten in seiner ekstatischen Intensität werden soll. Bataille schreibt: »Was zählt ist nicht die Aussage über den Wind, sondern der Wind selbst.«³³

30 Virginia Woolf: *The Letters of Virginia Woolf*. Volume III, 1923–1928, London 1977, S. 247; Émile Benveniste: *La notion de »rythme« dans son expression linguistique*, in: *Journal de psychologie normale et pathologique* 44, 1951, S. 401–410; Henri Meschonnic: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris 1982. Vgl. dazu: Stefanie Heine: »*animi velut respirant*«. Rhythm and Breathing Pauses in Ancient Rhetoric, Virginia Woolf, and Robert Musil, in: *Comparative Literature* 69, 2017, S. 355–369; Marko Pajevic: *Beyond the Sign. Henri Meschonnic's Poetics of the Continuum of Rhythm. Towards an Anthropological Theory of Language*, in: *Forum for Modern Language Studies* 47, 2011, S. 304–318.

31 Bataille (Anm. 10), S. 27f. (kursiv i. O.).

32 Bataille (Anm. 10), S. 24.

33 Bataille (Anm. 10), S. 25.

Es ist auch hier (wie bei Ignatius und Huysmans) der Wille jenseits von Autonomie und Heteronomie, der über den Diskurs hinauschießt, wenn er sich nicht an den Sinn der Äußerung bindet, wenn er im Gegenteil das Gefühl der Kälte des Windes, des Nacktseins will. Deshalb wird nach Bataille in der dramatischen Imitation auf der Bühne der kontemplativen Übung die nicht-diskursive, schlagend sinnliche Gegenwart des Windes und der Kälte produziert – wie eine infektiöse Übertragung. Bataille schließt: »Aus diesem Grunde handelt es sich um ein klassisches Missverständnis, wenn man die Exerzitien des Heiligen Ignatius als diskursive Methode liest.«³⁴ Nach Bataille stellen die Übungen sich dem Diskurs anheim, insofern sie ein Regelwerk errichten, doch sie verfahren im dramatischen Modus, der darüber hinauschießt, insofern die dramatische Methode dazu zwingt, über das hinauszugehen, was sich als »natürliches Empfinden« oder als »diskursives Wissen« einstellt und als Lebensform sedimentiert; nur so wird sie zur Erfahrung und zur »Reise ans Ende des Möglichen«.³⁵ Darin ist die Erfahrung Negation aller Normativität, aller Autorität, aller Werke, und aller Projekte. Mit anderen Worten, die Übung lässt eine Unterscheidung von *prodesse* und *delectare* nicht mehr zu, da sie in ihrer Form alle Normativität dramatisch überholt und genuin amoralisch und antinomisch ist.

Was bei Bataille besonders deutlich wird, ist auf der einen Seite die Verbindung der Übung mit seinem Begriff der Erfahrung, auf der anderen Seite die Klarheit, mit der er die Übung gerade nicht als Implementierung einer programmatischen Form versteht. Übung ist hier, im expliziten Rückgriff auf Ignatius von Loyola, als Zurückweisung der vom Wissen getragenen Ordnung des Lebens und als radikale Privilegierung der Praxis verstanden.

Damit wird die symbolische Sphäre – und explizit die Sphäre poetischer Übung – in einer Geste radikaler Rationalitätskritik dem hermeneutischen, diskursiven, und psychologischen Zugriff entzogen.³⁶ Sie fungiert als Medium der Dramatisierung, die in der Übung nicht eine alte Welt einer neuen Welt, die ungeübte Seele der geübten gegenüberstellt, sondern, in der radikalen Negation jedes diskursiv fassbaren Inhalts oder »Projektes«, in der Übung nur noch absorbierende Intensitäten entstehen lässt. Bataille vollzieht dies in Ansätzen auch in seinem Text: etwa durch die Metaphorisierung, die zum Bei-

34 Bataille (Anm. 10), S. 19.

35 Bataille (Anm. 10), S. 19–21.

36 Bataille (Anm. 10), S. 17: »Dieu diffère de l'inconnu en ce qu'une émotion profonde, venant des profondeurs de l'enfance, se lie d'abord en nous à son évocation. L'inconnu laisse froid au contraire, ne se fait pas aimer avant qu'il renverse en nous toute chose comme un vent violent.«

spiel das Schweigen in einer »dilection malade du cœur« ansiedelt;³⁷ durch die Fragmentierung, die den Akt des Lesens seiner Kontinuität beraubt und in der Konzentration auf das Fragment zur Meditation umformt; und in den gebetsförmigen Gedichten, die den Schluss des Texts bilden. Dass diese Überwindung des Diskursiven im bürgerlichen Leben so nicht gelingen kann, ist selbstverständlich. Diskursive Sprache kann nicht einfach zurückgelassen werden. So wird bei Bataille das Wort »silence« selbst zum Gegenstand, an dem sich die Übung gleichzeitig vollzieht und gewissermaßen vollendet und über das sich der Gang ins »Unbekannte« in »Nacktheit« in die Sprache der Poesie einschreibt: »Wir sind nur dort vollkommen nackt, wo wir ohne Selbstbetrug ins Unbekannte gehen. Es ist das Unbekannte, das der Erfahrung Gottes – oder des Poetischen – ihre Autorität verleiht.«³⁸ Mit diesem Satz ist nicht bloß eine Aussage formuliert. Im Gang des Textes bildet die Textstelle vielmehr ein Intensitätsmoment, das, in aphoristischer Form, vom diskursiven Verstehen in die vom Rhythmus des Textes strukturierte Meditation überführt.

Es ist anzumerken, dass wohl weder Ignatius noch Eckhart oder Teresa dieser, von Bataille als atheologisch bezeichneten Praxis widersprochen hätten. Im Licht der Formeln der Selbstauflösung, der Dramatisierung, umkreist die meditative Übung, in ihrer rhetorisch-poetischen Form der Modulierung von Wahrnehmungsintensitäten, dieses »Unbekannte«, das sich in der radikalsten Formulierung gleichermaßen auf die Seele wie auf Gott bezieht. Was bleibt, ist in dieser radikalen negativen Theologie, die keine Unterscheidung von Säkularem und Religiösem mehr kennen kann, nur die Übung – und damit die Produktion seelischer Landschaften mit symbolischen Mitteln. Sie findet ihre Form für Huysmans in der Linie, die von Baudelaire zu Mallarmé führt, für Bataille darf man sie weiter spannen zu René Char und Maurice Blanchot. Und sie findet darin eine Form, in der das Säkulare und das Heilige nicht mehr unterschieden werden können, da die radikale negative Theologie, die Auflösung allen Zugriffs auf die Essenz, selbst den Kern der poetischen Übung und der artifiziellen Transformation der Wahrnehmung bildet. Sie lebt im Moment der Exzentrik, der Dramatisierung, der Defamiliarisierung, die immer nur praktisch, das heißt, in der Poesie und im Leben als Übung mit den Mitteln rhetorischer Amplifikation und in einer antinomischen und a-moralischen Form des »Nicht-Wissens«,³⁹ zu haben sind.

37 Bataille (Anm. 10), S. 29.

38 Bataille (Anm. 10), S. 17: »Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu. C'est la part d'inconnu qui donne à l'expérience de Dieu – ou du poétique – leur grande autorité.«

39 Bataille (Anm. 10), S. 15.

Literatur

- Asad, Talal: *Genealogies of Religion*, Baltimore 1993.
- Auerbach, Erich: Baudelaires »Fleurs du mal« und das Erhabene, in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, S. 175–290.
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971.
- Bataille, Georges: *L'Expérience intérieure*, Paris 1954.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993.
- Benveniste, Émile: La notion de »rythme« dans son expression linguistique, in: *Journal de psychologie normale et pathologique* 44, 1951, S. 401–410.
- Cassirer, Ernst: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in: ders.: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1997.
- Certeau, Michel de: Die Förmlichkeit der Praktiken. Vom religiösen System zur Aufklärungsethik (17.–18. Jahrhundert), in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 12, 2008, S. 7–65.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, Paris 1966.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz*, Frankfurt a.M. 2012.
- Heine, Stefanie: »animi velut respirant«. Rhythm and Breathing Pauses in Ancient Rhetoric, Virginia Woolf, and Robert Musil, in: *Comparative Literature* 69, 2017, S. 355–369.
- Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*, übers. und hg. von Walter Münz und Myriam Münz, Stuttgart 1992.
- *À rebours*, hg. von Marc Fumaroli, Paris 1977.
- Ignatius von Loyola: *Exercitios spirituales* in: *Obras Completas de San Ignacio de Loyola*, Madrid 1958.
- Largier, Niklaus: Symbolische Texturen. Hymnische Wahrnehmungsformung bei Frauenlob und Novalis, in: *Migrationen der Lyrik um 1300 und um 1800*, hg. von Susanne Reichlin, Berlin (2025, S. 321–340).
- Mit Auerbach lesen, in: »Leib der Zeit«. *Ansätze und Fortschreibungen Erich Auerbachs*, hg. von Anja Lemke, Göttingen 2024, S. 23–35.
- *Figures of Possibility. Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses*, Stanford 2022.
- *Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter*, Zürich 2018.
- *Rhetorik des Begehrens. Die »Unterscheidung der Geister« als Paradigma mittelalterlicher Subjektivität*, in: *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters*, hg. von Martin Baisch, Königstein 2005, S. 249–270.
- Masuzawa, Tomoko: *The Invention of World Religions*, Chicago 2005.
- Meschonnic, Henri: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris 1982.
- Pajevic, Marko: Beyond the Sign. Henri Meschonnic's Poetics of the Continuum of Rhythm. Towards an Anthropological Theory of Language, in: *Forum for Modern Language Studies* 47, 2011, S. 304–318.
- Pseudo-Dionysius Areopagita: *Die Namen Gottes*, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Beate Regina Suchla, Stuttgart 1988.
- Seuse, Heinrich: *Deutsche Schriften*, hg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, Nachdruck Frankfurt a.M. 1961.

- Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München 1971, S. 3–35.
- Struck, Peter T.: Birth of the Symbol. Ancient Readers and the Limits of Their Texts, Princeton und Oxford 2004.
- Urmann, Martin: Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900, Wien und Berlin 2016, S. 268–326.
- Vaneigem, Raoul: Le mouvement du libre-esprit, Paris 1986.
- Weiss, Allen S.: The Aesthetics of Excess, Albany 1986.
- Woolf, Virginia: The Letters of Virginia Woolf. Volume III, 1923–1928, London 1977.

Meditation und Fabulation.

Zu Form und Verfahren in Emmy Hennings' Gefängnis-Romanen

Gefängnis von Emmy Hennings erschien 1919, im Jahr nach dem Großen Krieg, dem Ende der bürgerlichen Zeit in Europa. Wenige Jahre später arbeitet sie das Buch um, kehrt danach aber wieder zu einer der ersten Fassung näherstehenden Form zurück. Für keine der neuen Versionen fand sie wieder einen Verleger. Es ist ihr eigenes Leben im Gefängnis, von dem sie in einer Zeit der laufenden Veränderungen immer wieder schreibt: 1919, zur Zeit der ersten, gedruckten Fassung, sind fünf Jahre seit der Entlassung aus der Haft vergangen und drei, nachdem sie und Hugo Ball das Züricher Cabaret Voltaire und den Dadaismus hinter sich gelassen haben. Die erste und eingreifende Umarbeitung folgt in der Mitte der Zwanzigerjahre, während sie und Ball an jeweils ihrem Verständnis einer poetischen und politischen Lebensform aus Katholizismus, Mystik und Heiligenviten arbeiten. 1919 ist, in einen anderen Rahmen gestellt, auch die Mitte der Zeitstrecke zwischen Georg Lukács' *Theorie des Romans* von 1916 und der Umarbeitung seiner literarischen Formtheorie in die Sozialphänomenologie der Entfremdung in *Geschichte und Klassenbewusstsein* von 1923. Bedenkt man, dass Lukács die *Theorie des Romans* als Grundlage für ein Buch über Dostojewski entworfen hat, erscheint die Zusammenstellung von Hennings' Arbeit am Roman und Lukács' *Theorie des Romans* weniger abwegig als auf den ersten Blick. Im Zusammenhang des Dostojewski-Plans stand die Romantheorie jedenfalls auf ihren letzten Seiten für eine Kritik des bürgerlichen Romans und die Umarbeitung seiner Form in Verfahren, die – wie Lukács meinte – die Rückgewinnung des Epos ermöglichen sollten. Hennings war nicht mit Romantheorie beschäftigt und dachte nicht in Kategorien des Epischen. In ihrer fortgesetzten Arbeit zum Gefängnisleben verband sie aber die Darstellung von Weltverhältnissen mit dem Interesse am Vollzug bestimmter Lebensformen – in ihrem wie in Balls Fall den Verfahren christlicher Spiritualität – und mit einer eigenen Bezugnahme auf Dostojewski.¹

1 In Hennings' *Das Brandmal* von 1920 nimmt *Schuld und Sühne* – so lautete der Titel

Wenn man also, Lukács vergleichbar, bei Hennings eine gegenläufige Bewegung gegen den Roman des 19. Jahrhunderts ausmacht, muss man dafür doch von einem ganz anderen Bezugsrahmen ausgehen. Noch weniger als die Begrifflichkeit der transzendentalen Heimatlosigkeit des Helden im Roman – bei Hennings: der Heldin – passt die der Entfremdung aus Lukács' sozialtheoretischer Schrift auf die Ich-Erzählerinnen in Hennings' Prosatexten. Beiden Theorien haftet ein Hegel'sches oder eigentlich bereits Schiller'sches Erbe an, das zum Ich in Hennings' Werk schlecht passt. Es passt zu ihren Protagonistinnen ähnlich schlecht wie zu Helden in der ersten und dritten Person bei Robert Walser, in Rilkes *Cornet Christoph Rilke* und *Malte Laurids Brigge* und vielen Figuren bei Hermann Hesse, aber auch schon zum Stephen Daedalus aus Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* oder zu Hugues Viane in Rodenbachs *Bruges-La-Morte*. Sie alle sind Helden, die nicht aus einer rekonstruierbaren Heimat kommen und für die man keine neue und letzte Heimat erdenken könnte. Es gibt für sie keinen Weg von Arkadien nach Elysium wie in Schillers Entwurf, der – wie Gerhard Kaiser gezeigt hat² – sein gesamtes Werk grundiert. Für Figuren wie Stephen Daedalus und Hugues Viane bis hin zur Ich-Erzählerin in Hennings' *Das Brandmal* geht es darum, einem Selbst Form erst zu geben, bevor es um die Frage einer ersten und einer letzten Heimat oder der Entfremdung gehen kann³ – was zum Beispiel bei Rilke und Hennings dann durchaus der Fall ist. Es geht bei diesen Figuren um die konstitutive Verwandlung in ein Selbst, bevor Fremde und Heimat für sie einen Unterschied bedeuten können. Eigentlich war das auch Lukács' erste Konzeption gewesen in den Essays des Bandes *Die Seele und die Formen*. Eine Erinnerung daran mitten in der *Theorie des Romans* ist der Satz von der Form des modernen Romans als »tiefste Bestätigung des Daseins der Dissonanz«. ⁴ Insofern der Roman der transzendentalen Heimatlosigkeit in der Ironie der Formgebung die Dis-

in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung, bei Hennings oft auch unter dem Titel *Raskolnikow* geführt – eine zentrale Stellung ein; vgl. Emmy Hennings: *Das Brandmal*. Ein Tagebuch, in: dies.: *Das Brandmal*. Das ewige Lied, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Nicola Behrmann und Christa Bamberger, Göttingen 2017, S. 7–244, hier S. 63–65, S. 119–126.

- 2 Vgl. Gerhard Kaiser: *Von Arkadien nach Elysium*. Schiller-Studien, Göttingen 1978.
- 3 Zu dem ganz anderen, existenziellen oder religiösen Sinn von Heimatlosigkeit heißt es bei Hennings gelegentlich: »Auch ist es nicht wichtig, zu wissen, woher ich gekommen bin. Was hat die geographische Lage meiner Herkunft, mein Geburtsort, mit meiner Heimatlosigkeit zu tun?« (Hennings (Anm. 1), S. 140).
- 4 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920, S. 64.

sonanz des Daseins bestätigt, ist er in seiner Modernität ursprünglicher als der Weg des Romans von Arkadien nach Elysium. Die Form des Romans in ihrem Trotzdem gegenüber Natur oder Leben, wie es Lukács etwas dramatisch formuliert, wäre danach der Vorgang – das Verfahren – einer Lebensformung, die es überhaupt erst ermöglicht, einen Roman in der Form von Heimat, Entfremdung und Rückkehr auszudenken.⁵ Dieses Verfahren steht quer zur heimatlichen oder fremden Welt des Romans.

1.

Ein Beispiel aus *Das Haus im Schatten*, der dritten Fassung von Hennings' Gefängnis-Erzählungen, zeigt, was mit einer Verfahrenshaftigkeit gemeint ist, die zur Form des Romans, in dem sie vorkommt, quer steht.

Die Ich-Erzählerin hat ihre Haftstrafe angetreten. Die Tür der Zelle schließt sich, und sie sieht ihre Mitinsassin: »[e]twas Weibliches [...] auf einem Holzbrett, das Gesicht im Schoss vergraben.«⁶ Der Verlauf der Episode ist gekennzeichnet durch harte Schnitte, wenn die Zellentür von außen geöffnet und wieder geschlossen wird, und durch die lange Dauer einer meditativen Versenkung in Erinnerung und Assoziationen zwischen den Schnitten. Damit ist die Phänomenologie der Zelle überhaupt charakterisiert.

Beim ersten Öffnen wird die Mitinsassin aus der Zelle abgeholt. In der Geschichte, die der Roman erzählt, ist es ein unvermittelter Moment. Der Einschnitt in der Geschichte wird erzählerisch aber durch den inneren Monolog der ersten Person verschliffen. Fantasierend baut sie den Einschnitt in ein Geschehen ein, das vorausgegangen sein mag, und eines, das vielleicht folgen wird: »Mir ist«, heißt es, als habe der abholende Beamte, »die ganze Zeit über draussen horchend vor der Tür gestanden«; und das »Gesicht« der Mitinsassin soll beim Verlassen der Zelle schon »den Ausdruck des Kommenden angenommen« haben.⁷ Beim Öffnen der Tür am Ende der Episode wird dann die Ich-Erzählerin ihrerseits abgeholt. Der Moment des Türöffnens wird diesmal gar nicht berichtet, er ist nur da im Echo auf Gesprochenes in

5 Rüdiger Campe: »The Most Profound Confirmation of the Existence of a Dissonance.« Émile Boutroux, Georg Simmel, and Lukács's *Theory of the Novel*, with an Outlook to *History and Class Consciousness*, in: *New German Critique* 149, 2023, S. 49–70.

6 Emmy Hennings: *Das Haus im Schatten. Eine Erzählung aus dem Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 231–382, hier S. 264.

7 Hennings (Anm. 6), S. 268f.

der Innenperspektive der Erzählerin: »Was machen Sie denn da?« Ah, man hat die Thür aufgeschlossen.« Warum der Beamte die Frage (»Was machen Sie denn da?«) gestellt hat, lässt sich nur aus der realen oder fantasierten Antwort der Erzählerin entnehmen: »Was ich mache? Nichts besonderes. Ich küsse.« Der innere Monolog ergänzt dazu, wer oder was geküsst wird: »[...] die Wand hat nichts dagegen einzuwenden.«⁸

Die Einschnitte sind Einbrüche des Außen ins Innere oder, anders gewendet, der Raum-Zeit-Form des Romans⁹ in fantasiertes Zeiterleben und Meditation. Der Abstieg ins Fantasieren beginnt mit der abschiedslosen Abwendung von der Zellengenossin in der Realwelt und der Erinnerung an einen Freund, der die Ich-Erzählerin verließ, um sein Glück in Paris zu versuchen. Und er endet mit der Evokation der Schauspielerin, die sie einmal war und die ihr Spiel an ein Publikum richtet, das sie nicht kennt, und mit dem in die Wirklichkeit zurückkehrenden Vorsatz, die Wand der Zelle, die »auch [...] nichts von mir weiss ...«, zu küssen.¹⁰ Den Kern der Erinnerung bildet die Geschichte der »Wandertheaterzeit«.¹¹ Dabei tritt zur Fantasierfähigkeit des Erinnerens im Erinnernten eine dem Theater eigene Art des Fantasierens hinzu. Das mangelnde Interesse des Publikums an Shakespeare und Schiller ließ die Wandertruppe nämlich ein Stück spielen, »das wir uns selbst ausgedacht hatten .. Nein, ausgedacht, das ist nicht das rechte Wort. Es kam von selbst. Wir hielten zusammen ...«.¹² Zusammenhalten heißt hier mehreres: zusammenhalten untereinander, den Bezug mit dem Publikum aufrechterhalten, den Zusammenhang des Spiels gewährleisten, und schließlich heißt es, den Zusammenhalt eines Selbst, der eigenen Person, möglich zu machen. »Beim Theater nennt man das ›Schwimmen‹, wenn man seine Rolle nicht gelernt hat und wenn man dann aus dem Stegreif spricht.«¹³ Und noch einmal genauer: »Wir hatten unsere Rollen schon gelernt, aber plötzlich sassen uns alle Worte inwendig fest. [...] Wir verzichteten auf das Stück, als hätten wir vergessen, was auf dem Programm stand.«¹⁴ Das ›Schwimmen‹ auf der Bruchlinie zwischen gelernter Rolle und freier Improvisation ist nicht nur,

8 Hennings (Anm. 6), S. 271.

9 Zum Chronotopos im Roman siehe Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, übersetzt von Michael Dewey, hg. von Edward Kowalski, Michael Wegner, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–9, S. 191–209.

10 Hennings (Anm. 6), S. 271.

11 Hennings (Anm. 6), S. 270.

12 Hennings (Anm. 6), S. 270.

13 Hennings (Anm. 6), S. 270.

14 Hennings (Anm. 6), S. 270f.

was hier erinnert wird, sondern auch der Modus des Erinnerns: Fabulation. Fabulation ist zunächst das Verfahren einer improvisierenden Schauspielerin, die in den Stücken, in denen sie sich erinnert gespielt zu haben, zum Beispiel den Pagen vor der Leiche Julias in Shakespeares Tragödie vorstellt. Aber das erinnerte Fabulieren der Schauspielerin ist dann auch das verfahrenshafte Vorbild des Erinnerns selbst.¹⁵ Es wird ein Moment der fabulierenden Selbstformation der Person zwischen dem Öffnen und dem Schließen der Zellentür; aber es setzt die Einbrüche auch nicht außer Kraft. Das Verfahren der Selbstformation entwickelt sich quer zur erzählten Raum-Zeit-Welt des Romans, in dem es seinen Platz hat.

Das Beispiel zeigt im Brennspeigel die Art von Rede und Imagination, die gegen die Einbrüche der unvermittelten Ereignisse in der Welt aus Zeit und Raum ›Zusammenhalt‹ gewährt. Man kann sie als Verfahren der Selbstübung bezeichnen. Dabei handelt es sich noch nicht um meditative Übungen im eigentlichen Sinne. In dem tagträumenden Räsionieren der Protagonistin verbindet sich vielmehr das freie Spiel der Erfindung fabulatorisch mit einer gewissen Konsistenz und Ausrichtung, indem die Erinnerung an die schweifende Stegreifrede auf den vergessenen Rollentext zurückgeht, der in ihr nachwirkt. Fabulation ist, so verstanden, protomeditativ. Wie in der eigentlichen Meditation sind in ihr unvorhergesehene Freiheiten mit innerer Richtungsnahme verbunden, nur dass die Fabulation aus sich selbst heraus entstehen lässt, was in der Meditation vorausgedacht und eingeübt ist.¹⁶ Das eigentümliche Flimmern zwischen dem aktualisierenden Fantasieren der Erinnerung und den in der Erinnerung aktualisierten Weisen des schauspielernden Fantasierens deutet aber doch an, was dann Selbstübung in dem allgemeineren Sinn von Meditation heißen kann. Ein Hinweis darauf findet sich am Anfang von *Das Haus im Schatten*. Noch bevor sie in Untersuchungshaft genommen wird, erwähnt die Ich-Erzählerin, sie habe

15 Auch die autofiktionale Erzählerin in *Das Brandmal* erzählt von den Improvisationen der Schauspielerinnenzeit. Im Vordergrund steht dort aber der Bruch mit der ästhetischen Einheit der Stücke und die Wirkung vor allem in den Dörfern, wo das Spiel für das Publikum zur gelebten Wirklichkeit wird. Die Direktoren der Theatertruppen reagieren freilich mit Entlassungsdrohungen. Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 172.

16 Robert Scholes hat Fabulation als eine Tendenz literarischer Fiktion im 20. Jahrhundert verstanden, bei der sich Realismus und Momente des Fantastischen überkreuzen und in der Überkreuzung das Wesen von Fiktion spiegeln (vgl. Robert Scholes: *The Fabulators*, New York 1967; ders.: *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979). Hennings' Bücher kann man als frühere Beispiele verstehen, bei denen die Fabulation aber nicht allgemeine Textstruktur ist, sondern aus der besonderen Welt der religiösen Praktiken entwickelt wird.

sich die *Exerzitien* des Loyola ins Reisegepäck gesteckt. Die Reise, mit der sie sich der Vorladung entziehen will, führt dann aber die Haft gerade herbei, weil sie die Fluchtabsichten belegt. So begleiten die *Exerzitien* die Ich-Erzählerin ins Gefängnis.¹⁷

2.

Im Umkreis der Gefängnis-Erzählungen findet man durchaus auch ausdrückliche Hinweise auf geistige Übungen. Bei Emmy Hennings wie auch bei Hugo Ball sind sie stets als christliche Meditation gedacht. Das vielleicht eindrücklichste Beispiel ist ein Gebet oder – wie meistens in Hennings' erzählenden Werken der Zeit – die Travestie und die Übung zugleich. Es steht am Beginn von *Das Brandmal. Ein Tagebuch* (1920).

Das Brandmal gehört nicht unmittelbar zu den Gefängnis-Romanen, stellt aber ihren weiteren autobiographischen Zusammenhang dar. Die Darstellungsweise ist dieselbe wie in den Gefängnis-Büchern: Der Text montiert wörtlichen Dialog, Bericht in der ersten Person Präsens und inneren Monolog. Trotzdem ist der Unterschied in der Gattung deutlich vermerkt. Während der Untertitel von *Das Haus im Schatten* »Eine Erzählung aus dem Gefängnis« lautet und die vorangegangenen Fassungen *Gefängnis* und *Das graue Haus* ohne Gattungsbezeichnung bleiben, ist *Das Brandmal* im Untertitel als Tagebuch markiert. Dieselben kompositorischen Elemente werden unter einen anderen Schlüssel gestellt. Was im Fall der Gefängnis-Romane ein Präsensroman ist, der von einer Ich-Erzählerin berichtet wird,¹⁸ ist im Fall von *Das Brandmal* eine Folge von Tagebucheinträgen, die sich im Verlauf immer wieder zu einzelnen romanartigen Handlungssträngen zusammenfinden.

Das *Tagebuch* beginnt mit einer biblischen Szene des Schreibens: »Im Namen des Namenlosen will ich beginnen, obgleich ich mich soweit von ihm entfernt fühle. Gerade aus diesem Grunde: in seinem Namen.«¹⁹ Das schreibende Ich besetzt hier – wie auf dem Vorblatt eines Tagebuchs – eine Position, die es in den Gefängnis-Romanen nicht einnehmen könnte. In den Romanen kann das Ich nur im Namen der eigenen Person sprechen, die Teil der raumzeitlichen Welt ist. Es kann nicht im Gestus negativer Theologie im Namen des Namenlosen sprechen, der »die Ursache des Daseins aller

17 Vgl. Hennings (Anm. 6), S. 242.

18 Vgl. Armen Avanesian und Anke Hennig: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012.

19 Hennings (Anm. 1), S. 9.

Menschen«²⁰ ist. In seinem Fortgang überführt das Tagebuch dann das im Namen des Namenlosen schreibende Ich²¹ aber doch auch in ein Ich in der Welt. Das bahnt sich in dem ersten, auf das Vorblatt der Schreibszene folgenden Eintrag des Tagebuchs an. Es handelt sich dabei um die einzige Passage in der Vergangenheit – es ist die Vorgeschichte, bevor das eigentliche Tagebuch im Präsens beginnt, und der Grund dafür, dass es im Tagebuch dann tatsächlich eine Geschichte zu erzählen gibt. In dieser Vorgeschichte wird das Gebet, eine Bitte um Fürbitte, in der ersten, nun nicht mehr schreibenden, sondern sprechenden Person eingeführt. Das Ich, könnte man sagen, wendet sich an eine vermittelnde Instanz und wird darüber aus dem Ich, das im Namen des Namenlosen schreibt, zur Protagonistin ihrer Geschichte.

So lautet die Vorgeschichte: Die Ich-Erzählerin war mit dem Abendzug im Kölner Bahnhof angekommen und aus der »gewölbte[n] Bahnhofshalle« ohne Aufenthalt zum Dom gegangen. Sie trat – als sei der Dom die Fortsetzung des Bahnhofs – in »das wunderbar hohe Gewölbe der Kirche« ein.²² Im Dom kniete sie unverzüglich vor dem Altar des heiligen Aloysius nieder. Ein Gebet mit vielen Wendungen und Enttäuschungen entspinnt sich wie von selbst: »Ich sah zum Heiligen hinauf, versuchte mich zu sammeln, um ihm mein Anliegen vorzutragen; denn das hat man doch immer.« Es bleibt offen, worin das Anliegen besteht. Es heißt sogar, dass es »gleichgültig« sei, »vor wem ich kniete«. Man erfährt von der Bitte um Fürbitte nur die Anrede an eine »Unbekannte Macht«. Dem entspricht, dass die Worte »nebensächlich« gewesen seien. »Ich wollte eigentlich gar nichts sagen. Ich wartete vielmehr darauf, daß zu mir etwas gesagt würde.«²³ Schließlich heißt es, die Betende habe die eigene Stimme wie eine fremde immer wieder den Satz sagen hören, es gehe nicht um Glück, sondern um etwas, das nicht zu sagen sei. Das ist nicht mehr die negative Theologie der Schreibszene, sondern eine in das reine Verfahren ihrer Exerzitien hinein gewendete Religiosität.²⁴

20 Hennings (Anm. 1), S. 9.

21 Das Tagebuchschreiben im Unterschied zu den romanhaften Sequenzen im Verlauf von *Brandmal* ist auch als Bekenntnis im Augustinischen Sinn bezeichnet worden; siehe zum Beispiel Christiane Schönfeld: Confessional Narrative/Fragmented Identity: Emmy Hennings's *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, in: *Autobiography by Women in German*, hg. von Mererid Puw Davies, Beth Linklater und Gisela Shaw, Oxford und New York 2000, S. 163–177.

22 Hennings (Anm. 1), S. 11.

23 Hennings (Anm. 1), S. 12.

24 Jonathan Culler hat den rituellen Sinn von Anrede bzw. Anrufung als den idiosynkratischen Charakter der lyrischen Dichtung bestimmt und mit der fiktionalen Darstellung kontrastiert (Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge und London

Die in ihre Verfahren gewendete Religiosität ist ebenso wenig keine Religiosität, wie negative Theologie alles andere als keine Theologie ist. Aber natürlich kommt es auf die Wahl des Heiligen nicht an, wenn man nicht weiß, wofür man Fürbitte sucht. Doch Aloysius Gonzaga, der auf sein Erstgeburtsrecht verzichtete, um in den gerade gegründeten Jesuitenorden einzutreten, ist – könnte man sagen – gerade darum auch wieder der richtige Heilige.²⁵ In der Vita dieses Heiligen scheint es um das Martyrium überhaupt zu gehen. Aloysius Gonzaga, so kann man verstehen, suchte in der Ausübung der Askese und im Dienst an anderen den Tod, und er suchte ihn, wenn möglich, in Rom. So gesehen, ist Aloysius der Patron der studierenden Jugend, der er in der Heiligsprechung wurde, nicht so sehr, weil er sich den Pestkranken widmete und darüber den Tod erlitt, sondern weil er die Askese und den Dienst als den Vollzug erstrebte und darüber dann, in der Pflege der Pestkranken, das Martyrium fand. Die Vorgeschichte der Bitte um Fürbitte eines Heiligen, um dessen besondere Zuständigkeit es weniger geht als um Gebet und Fürbitte selbst, stellt das Gebet als das Verfahren des ›Zusammenhalts‹ dem Tagebuch wie in einer Allegorie voran.

Von Aloysius als dem Schutzpatron der studierenden Jugend kann in einem Tagebuch, das den Weg der Ich-Erzählerin vom Animiermädchen zur Vertreterin von Desinfektionsmitteln, zur Prostituierten und am Ende zur Schauspielerin zum Inhalt hat, nur in heiterer Blasphemie die Rede sein. In der Weise von Erinnerungssplintern an das Gebet im Dom begleitet aber diese ins Verfahren gewendete Religiosität den gesamten Weg der Tagebuchschreiberin. Dieser Weg beginnt damit, dass sie ohne Geld in dem am Dom gelegenen Café ›Ewige Lampe‹ einen Kaffee bestellt und darauf sinnt, wie sie sich aus der Lage, nicht zahlen zu können, befreien soll.²⁶ »Vielleicht kann ich mit dem Kellner besser sprechen, als mit dem heiligen Aloysius.«²⁷ Als sie schließlich zusammen mit einem früheren Schauspielerkollegen das Café verlassen kann, weil er für sie bezahlt, fällt ihr der heilige Aloysius wieder ein oder genauer ihre Bitte um Fürbitte, wonach es nicht um Glück gehe, sondern etwas, das man nicht zu sagen weiß.²⁸ So splittert sich das Bemühen um die Übung der Konzentration und Sammlung vor dem heili-

2015, S. 186–243). Mit der Gegenläufigkeit meditativer Verfahren zur raumzeitlichen Form des Romans ist hier eine ähnliche Gegenüberstellung gemeint.

25 Christina Jetter: Die Jesuitenheiligen Stanislaus Kostka und Aloysius von Gonzaga: Patrone der studierenden Jugend – Leitbilder der katholischen Elite, Würzburg 2009.

26 Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 16 und 20f.

27 Hennings (Anm. 1), S. 20.

28 Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 27.

gen Aloysius im Dom von hier aus in immer kleinere Stücke auf, je weiter das Tagebuch zum Roman der Erzählerin und sie selbst zur Figur in ihrem eigenen Roman wird. Wenn sie zum ersten Mal in einen Akt des Beischlafs gegen Geld eingewilligt hat, kehrt zum Beispiel ganz kurz die Erinnerung an den »Namen [...], der über alle Namen ist«,²⁹ zurück. Die Ich-Erzählerin wartet im Büro des Stundenhotels auf ihren Lohn – um den der Mann sie betrügen wird –, während ihr Blick auf einen Kalender fällt, in dem die Zimmerreservierungen unter den Heiligennamen des Kirchenjahres verzeichnet sind.³⁰ So wird endgültig Teil einer Romanerzählung, deren Protagonistin sie dann ist, was mit der Schreibszenen und der Heiligenanrufung im Verfahren des Tagebuchs begonnen hatte.

Hugo Ball berichtet, der heilige Aloysius sei Emmy Hennings' Schutzpatron und der erste Heilige gewesen, dessen Bild sie sich nach der Konversion zum Katholizismus einprägte. Vielleicht kann man sagen, dass er für sie Patron der Konversion oder Selbstverwandlung eher als des Studiums war.³¹

3.

Von der ausdrücklichen Referenz auf geistliche Übungen im Tagebuch sollen die Überlegungen wieder zur Welt der Gefängnis-Romane zurückgelenkt werden. Ein Beispiel aus dem Anfang von *Das graue Haus*, der zweiten Gefängnis-Erzählung Emmy Hennings', bringt wieder die Verbindung aus Meditation und Fabulation ins Spiel, jetzt aber mit Anklängen an die Sprache der christlichen Sammlung und Übung. Dabei spielt es eine Rolle, dass *Das graue Haus* zwar eine Bearbeitung von *Gefängnis* ist und damit in der Reihe der Romanversuche steht, innerhalb dieser Reihe aber wieder dem Tagebuchtypus in *Das Brandmal* ähnelt.

Um es festzuhalten: Es gibt einen grundlegenden Gattungsunterschied zwischen den Gefängnis-Romanen und dem Tagebuch *Das Brandmal*. In *Gefängnis* und seinen Bearbeitungen ist der Verfahrenscharakter von Meditation und Fabulation in das Formganze der raumzeitlichen Romanwelt eingelassen. Im Tagebuch von *Das Brandmal* ist dagegen das Verfahren der

29 Hennings (Anm. 1), S. 91.

30 Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 89–93.

31 Anlass des Eintrags ist Emmy Hennings' und Hugo Balls Besuch der Messe »vor dem Aloysiusaltar in der Jesuitenkirche«, Chiesa di Sant' Ignazio di Loyola in Rom, Eintrag vom 5. Oktober 1924; Emmy Hennings-Ball: Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung, München 1931, S. 121.

Meditation und ihrer religiösen Grundierung von der Szene des Schreibens an und dann wieder vom Gebet vor dem heiligen Aloysius an leitend, wenn es auch im weiteren Verlauf nur noch in vereinzelt Anspielungen gegenwärtig ist und zu Details einer romanartig erzählten Handlung wird. Auf der Seite der Erzählungen kompliziert sich diese Unterscheidung aber. Ganz trifft der Vorschlag, bei den Gefängnis-Erzählungen von der Form des Romans zu sprechen, nur auf die erste Fassung, *Gefängnis*, und dann wieder auf die dritte Fassung, *Haus im Schatten*, zu. Die zweite Fassung, *Das graue Haus*, erzählt zwar dieselbe Geschichte von Untersuchungshaft und Gefängnis wie die beiden anderen. Aber sie erzählt sie anders. *Das graue Haus*, könnte man sagen, ist innerhalb der Gruppe der Gefängniserzählungen die Quasi-Tagebuchfassung, eine Wiedereinführung der Unterscheidung zwischen Roman und Tagebuch innerhalb des Romans. Die Erzählung lässt die zu erzählende Geschichte in dieser zweiten Fassung aus der gleichsam primär gesetzten meditativen Fabulation heraus sich nur indirekt abzeichnen, statt solche Stücke wie in der Episode vom ersten Tag in der Zelle zwischen Öffnen und Schließen der Zellentür dem Gang der Geschichte einzuordnen. Die Erzählung richtet sich hier nicht so sehr am Wechsel der Orte und am Fortgang der Zeit aus, sondern an der Erwartung der Ereignisse, in Furcht und in Hoffnung. Die Perspektive des Textes ist am Beginn gesteuert vom Warten auf die Morgenpost, die die Vorladung bringen kann oder nicht; von der immer wieder aufgeschobenen Lektüre des dann tatsächlich eingegangenen Schreibens; von der Möglichkeit der Verhaftung; vom Zögern und der Furcht beim Eintritt in das Gefängnis bei Antritt der Strafe; und schließlich von der Erwartung, dass die Zeit der Haft wieder zu Ende geht. Die Momente der Selbstübung bilden in dieser Fassung die direkte Umkehrung dieser affektiven Ausrichtung an Furcht und Hoffnung. Dem Vorbild der geistigen Übungen in den antiken Philosophenschulen in Stoa und Epikureismus folgend kann man sie als Exerzitien der seelischen Anspannung (stoisch) oder Abspannung (epikuräisch) beschreiben.

Was man als solche auf Furcht und Hoffnung bezogene Übung ansehen kann, ist in *Das Graue Haus* eng mit der vorausgegangenen Karriere der Ich-Erzählerin als Sängerin und Diseuse verbunden. Wie Emmy Hennings hat sie eigene und fremde Lieder und Gedichte vorgetragen. Diese Chansontexte werden in *Das graue Haus* nun ständig in Erinnerung gerufen. Die Vergegenwärtigung der Zeilen und Strophen hat dabei schon in sich den Charakter der An- bzw. Abspannung; mit der Erinnerung kommt aber auch die Furcht, die Stimme sei auf immer verschwunden, und dann wieder die Hoffnung, sie könne jeden Augenblick wiederkehren. Der Text versieht die Geschichte, die er erzählt, auf diese Weise mit einer Grundschicht mög-

licher und tatsächlicher Übungen. Unablässig werden Lied- und Gedichtzeilen aus dem Kabarett (aus München und Zürich), aus Hennings eigener Dichtung und romantischer Lyrik (Eichendorff), aus Volksliedern und katholischer Liturgie wachgerufen. Ein Amalgam aus Kabarett und Liturgie – Performanz in beiderlei Gestalt³² – gründet die Erzählung. Übung ist hier zunächst und vor allem anderen die Übung einer Singstimme, die den Text des Romans wie sein Medium umschließt.

Es gibt eine kleine Stelle, die das auf den Punkt bringt. Abwechselnd mit »Du, du, du, du, du, / Du bist kalt und doch so heiss« – einem Couplet aus dem Berliner Apollo-Theater vor der Jahrhundertwende, das sie zum Zweck der Anspannung ihrer Selbstpräsenz oder zur Abspannung der Sorge mit »Prachtstimme« singt – macht sich die Erzählerin an die Lektüre der gefürchteten Vorladung.³³ »Ich reibe mir die Hände, damit ich die Vorladung wenigstens anpacken kann.«³⁴ Im Laufe der Vorbereitung auf die Lektüre nimmt die Vorladung die Gestalt der Vorsehung an. »Hier ist die Vorsehung, schwarz auf weiss. Ruhe, Ruhe, nur Ruhe ... [...] Sieh es dir doch erst mal an, geh in Ruhe auf und ab. Nimm und lies.«³⁵ Theologisch ist das Zitat aus den *Confessiones* des Augustinus – »Nimm und lies« – so vieldeutig wie der heilige Aloysius im Kölner Dom. »Nimm und lies!« ist der Anruf, der in der Gartenszene an Augustinus ergeht, das Testament aufzuschlagen. Die Leseszene innerhalb der Gartenszene bezeichnet dort den Vollzug der Konversion. Das Lesen der in Vorsehung mutierenden Vorladung, das den meditativen Vollzug der Lektüre bei Augustinus aufruft, ist im Roman in die tieferliegende Übung des Coupletsingens eingelassen.

Handelt es sich nun beim Augustinus-Zitat um Parodie – und wenn: dann um Parodie im Sinne der Ironisierung oder von Parodie wie in Bachs Oratorien, wo weltliche Kantaten für geistliche Arien benutzt werden? Oder soll man sagen, dass mit Konversion hier die Verwandlung der Vorladung in Vorsehung gemeint ist? Ohne Zweifel gibt es in den Gefängnis-Erzählungen den Gedanken der Ich-Erzählerin, die Haft als Übung der Buße anzunehmen.

32 Vgl. Erika Stüllwold: Das gezeichnete und das ausgezeichnete Subjekt. Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball, Stuttgart und Weimar 1999, S. 48–98; Nicola Behrmann: Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings, Göttingen 2018, S. 140–155.

33 Emmy Hennings: Das graue Haus, in: dies.: Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 129–229, hier S. 145 (siehe dazu die Anm. S. 425f.).

34 Hennings (Anm. 33), S. 144.

35 Hennings (Anm. 33), S. 145f.

Die Zelle des Gefängnisses ist auch die des Klosters. Jedenfalls steht außer Zweifel, dass die Leseszene einer hermeneutischen Anstrengung gilt. Im Folgenden heißt es: »Wer hat diese Schrift verfasst? Kleber? Streber? Vermutlich ein Pseudonym.« Und: »Gründlich sehe ich das Schreiben an, ob ich nicht doch irgendeine kleine Spielerei entdecke, eine zierliche Selbstironie [...].« Schließlich: »Soll dieser dicke Löwe da [das bayerische Staatsiegel auf der Vorladung, RC] etwa ein Zeichen der Nächstenliebe sein?«³⁶ Wichtig ist für Hennings' Vorgehen in dieser tagebuchartigen Version der Gefängnis-Erzählung aber nicht nur die Übung der Lektüre. Die scheinbar ironisierende Verbindung mit dem Singen der Diseuse ist die tiefere Wahrheit der Übung und ihres Verfahrens an dieser Stelle. Man muss dafür noch einmal auf die *Confessiones* zurückkommen: Der Satz des »Tolle, lege« erreicht Augustinus aus einem benachbarten Haus. Es ist die Stimme eines Kindes, das den Satz spricht. Sein Geschlecht – Junge oder Mädchen – bleibt unbestimmt. Die körperlose Stimme artikuliert die Worte »tolle lege«, und zwar mehrfach, »cum cantu« (in singendem Ton). Bevor Augustinus in den Worten die Aufforderung versteht, die Bibel aufzuschlagen und zu lesen, konzentriert er sich auf die Stimme und ihren singenden Ton: »[...] intensissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me uspiam [...].« (»[...] gespannt besann ich mich, ob unter Kindern bei irgendeinem Spiel so ein Leierliedchen üblich wäre, aber ich entsann mich nicht, das irgendwo gehört zu haben.«)³⁷ Der geistlichen Übung des Lesens kommt die meditative Versammlung des Hörenden auf Stimme und Lied zuvor. In der Folge kommt dann auch eine physische Veränderung der geistlichen Konversion zuvor: Beim Hören der Worte im Gesang habe sich, sagt Augustinus wie in Beobachtung seiner selbst, seine Miene schlagartig verändert (»statim [...] mutato vultu«).³⁸

Hennings hat Texte wie Loyolas Exerzitien und Augustinus' *Bekenntnisse* und *Selbstgespräche* ebenso wie die liturgischen Texte der katholischen Tradition gut gekannt.³⁹ Es liegt nahe, dass dieses Zuvorkommen der affektiv-physiognomischen Veränderung vor der geistigen Kehre, von Stimme und Singen vor dem Lesen und Auslegen der Nerv der Anspielung im »Nimm und lies« ist. Auf jeden Fall gibt es am Anfang von *Das graue Haus* den Schlüs-

36 Hennings (Anm. 33), S. 146.

37 Augustinus: *Bekenntnisse*, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Joseph Bernhart, Vorwort Ernst Ludwig Grasmück [1955], Frankfurt a.M. 1987, S. 414f.

38 Augustinus (Anm. 37), S. 414f.

39 Vgl. Hennings-Ball (Anm. 31), S. 100.

sel zu den Übungen der Selbstversammlung, des Zusammenhalts der Person im Angesicht von Furcht und Hoffnung, so wie das Gebet um Fürbitte vor dem heiligen Aloysius in *Das Brandmal* den Weg ins Prekariat anleitet.⁴⁰

4.

Den Abschluss wird ein letztes Beispiel bilden, in dem es dann wieder um das eigentlich romanhafte Erzählen geht. Davor sollen die kleinen exemplarischen Lektüren aber unterbrochen werden für eine Bemerkung zur Bedeutung und Absicht, in denen hier von Meditation und Selbstübung die Rede ist. Es ist ein Exkurs zur historischen Semantik. Indem er das Verhältnis der Meditation zu ihren institutionellen Rahmenbedingungen ins Spiel bringt, bereitet er aber auch die abschließende Beispiellektüre vor, die *Gefängnis* in den Zusammenhang des Institutionenromans rücken wird.

Hennings hat Texte zur christlichen Meditation und Liturgie zusammen mit Hugo Ball gelesen und studiert, beeinflusst von dessen mentalitäts- und politikgeschichtlichen Interessen, aber in ihrer ganz eigenen Weise säkularer Spiritualität. Das gilt spätestens für die Zeit nach 1916, als das Paar Zürich und Dada verließ, und verstärkt noch einmal in den Zwanzigerjahren. Hennings' Interesse und die Art ihres Zugangs und ihrer Kenntnisse haben die Intensität der Konversion. 1911, im Alter von sechzehn Jahren, war die Protestantin zum Katholizismus übergetreten. In der spannungsreichen Beziehung des Paares Hennings-Ball hat sie offenbar eine wichtige Rolle dabei gespielt, dass Ball, der katholisch getaufte Partner, der die Kirche verlassen hatte, nach 1916 – wie sie es in einem Buchtitel sagt – auf den ›Weg zu Gott‹ und zur Kirche zurückfand. Wie alles andere im Werk von Hennings, so ist auch die Spiritualität auf ihre eigenen Lebenserfahrungen bezogen. Aber auch dieses Moment ist – das jedenfalls bestimmt den Ansatz der Überlegungen hier – im Sinne einer Autofiktion zu verstehen, wie man seit den Siebzigerjahren des letzten Jahrhunderts sagen wird:⁴¹ im Sinne einer Verbindung aus Meditation und Fabulation des Selbst, die in Hen-

40 Zum ökonomischen und ästhetisch-performativen Sinn von Prekariat in *Das Brandmal* siehe Sophie Duvernoy: In Search of a Divine Calling: Unproductive Labor in Emmy Hennings' *Das Brandmal*, in: Representing Social Precarity in German Literature and Film, hg. von Sophie Duvernoy, Karsten Olson und Ulrich Plass, New York, London u. a. 2024, S. 165–183.

41 Yvonne Delhey, Rolf Parr und Kerstin Wilhelms (Hg.): Autofiktion als Utopie – Autofiction as Utopia, Paderborn 2019; Max Saunders: Autofiction, Autobiografiction, Autofabrication, and Heteronymity. Differentiating Versions of the Autobiographical, in: biography 43, 4, 2020, S. 763–780.

nings' Fall auch die Wende zur Konversion betrifft. Gerade darum sollte man aber bei der Verwendung von Ausdrücken wie Meditation und Übung über das bei Hennings biographisch Nachweisbare hinausgehen. Für Emmy Hennings wie für Hugo Ball handelt es sich um die christliche Tradition. Augustinus und die Kirchenväter, die *Acta Sanctorum* und Loyola sind die Bezugsfiguren. Trotzdem lag jedenfalls für Hennings in der Selbstübung – im ›Zusammenhalt‹ der Person – eine von den dogmatischen Belangen abgehobene Bedeutung.

Darum soll hier modellartig auf zwei klassische Darstellungen zu Meditation und geistlicher Übung hingewiesen werden, die beide die christliche Meditation vor dem breiteren Hintergrund auch der antiken philosophischen Übung zum Thema gemacht haben: auf das Buch zur *Seelenführung* des Altphilologen Paul Rabbow, das 1954 erschien und auf Studien seit 1914 zurückging, und auf Pierre Hadots Buch *Exercices spirituelles* von 1981 und seine zahlreichen Fortsetzungen.⁴² Beide arbeiten die Unterschiede zwischen antiker und christlicher Seelenübung heraus, gehen dabei aber doch von einem übergreifenden Verständnis der Übung aus. Dieser breitere Zugang liegt für das Studium ›literarischer Exerzitien‹ bei einer Autorin wie Emmy Hennings als erste Annäherung nahe. Man hat es bei ihr nicht mit einer spezifischen Anschlussweise wie beispielsweise bei James Joyce' Bezug auf Loyola in *A Portrait of the Artist as a Young Man* zu tun. Bei Joyce ist nicht nur der Unterricht in einem jesuitischen College einschließlich eines *retreat* zur Einübung der Ignatianischen Übungen Teil der erzählten Geschichte. Die *applicatio sensuum*, deren Theorie nach Loyola Stephen Daedalus erklärt wird, bestimmt auch die Art des berühmten Eingangs des Romans. Vom Leben des *infans* Stephen Daedalus gibt dieser Beginn Auskunft, indem er stückweise Dinge nennt, die einem der fünf Sinne nach dem andern dargeboten werden.⁴³ Joyce stellt dem Roman damit einen Text voran, der aus einer personal zunächst unbestimmbaren Perspektive spricht, am Ende aber ein Selbst erschaffen hat, das die Einheit eines Bewusstseins und damit des Protagonisten bilden wird. Solche grundlegenden Bezüge sind in den Erzählwerken Emmy Hennings' nicht auszumachen. Wo man nachfasst – beim heiligen Aloysius oder in der Gartenszene des Augustinus –, schneidet Hennings die Verbindungen schnell ab. Sie bezieht sich durch die

42 Paul Rabbow: *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, München 1954; Pierre Hadot: *Philosophie als Lebensform*, übersetzt von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin 1991.

43 Rüdiger Campe: James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* und die zwei Seiten des Romans: *Bildung und Institution*, in: IASL 41, 2016, S. 356–375.

Anspielungen nicht auf durchgängige Subtexte, sondern auf den Verfahrenscharakter von Übungen überhaupt. Ihn erfasst man in der breiteren antichristlichen Charakteristik zureichend, und sogar treffender.

Rabbows Buch, die ältere Darstellung, behandelt *Seelenführung* als eigenes Fach von den Philosophenschulen der hellenistischen Antike bis zum christlichen Mittelalter und in der ihnen zeitgenössischen Rhetorik bis zu Ignatius und zu humanistischen Quellen der Frühen Neuzeit. Psychagogie ist hier eine begrenzte Aufgabe, ein abgeschlossenes Feld von Techniken, das seinen Zweck in seiner Ausübung hat. Zwar stellt Rabbow eine Bruchlinie zwischen den hellenistischen Philosophen und den christlichen Autoren heraus. An der Sprechakttheorie orientiert könnte man sagen: Die antiken Philosophen betreiben die Seelenführung nach Rabbow als eine illokutionäre Aufgabe. Die Selbstprüfung und das Selbstgespräch werden geübt, um die in ihnen liegenden geistigen Haltungen, die das philosophische Programm ausmachen, im Vollzug zu bewähren. Anders die Ignatianischen Übungen, die darum auch rhetorischer erscheinen als die der antiken Philosophen. Nach Rabbow sind sie wesentlich auf den Affekt und die Selbstlenkung des Willens angelegt. Sie sind, könnte man darum sagen, perlokutionär. Sie haben ihr Ziel außerhalb ihrer selbst in einem geänderten Zustand des Subjekts. Dennoch kann man trotz dieser Unterscheidung bei Rabbow doch von einem übergreifenden Verfahren der Psychagogie sprechen. Beide Übungen, diejenigen, die in ihrem Vollzug liegen, und die, die eine Änderung im Subjekt herbeiführen, realisieren ihre Wirkung im Rahmen einer Institution: in der Schule der Stoiker, in den Gärten der Epikuräer oder in den Zellen der Mönche. Die ›Gemeinschaftsformen‹, wie Rabbow das nennt, spielen eine bestimmende Rolle.⁴⁴

Für Pierre Hadot ist die spirituelle Übung dagegen die Grundform der antiken Philosophie, wie sie sich von Sokrates und Plato bis zu den hellenistischen Schulen entwickelt und in das Christentum durch philosophisch ausgebildete Lehrer und Mönche hineinwirkt. Der Rhetorik kommt dabei eine geringe Bedeutung zu, auch die Ignatianischen Übungen sind eher eine Erscheinung am Rande. Diese merklich andere historische Periodisierung und die Verschiebung der Akzente haben einen Grund. Hadots geistige Übung ist kein besonderes Fach, das sich Philosophen und Kirchenlehrer teilen, sondern die Antwort auf die Frage nach der Philosophie. Sie ist nicht Ethik als Zweig der Philosophie, sondern diejenige Existenzweise des Philosophen, die aller *theoria* entweder zugrunde liegt oder deren Zweck die Erkenntnisse der Theorie sind. Zwar spricht auch Hadot von der Schule als dem Ort, an

44 Rabbow (Anm. 42), S. 260.

dem philosophisches Leben stattfindet, vom Peripatos, der Stoa, vom Garten des Epikur und auch von der Klosterzelle. Aber der Ort ist nicht die institutionelle Gemeinschaft, die wie bei Rabbow die Gelingensbedingungen der Übung definiert. Für Hadot ist die geistige Übung der Weg, die existenzielle Form zu erlangen, in der man Philosoph sein, das heißt in der Schau der Wahrheit oder für sie leben kann.

An der schematischen Gegenüberstellung der beiden Rekonstruktionen ist in diesem Zusammenhang die Alternative in der Rahmung der Übung wichtig: Findet die Übung – ein mehr oder minder geregeltes Verfahren mit mehr oder minder erwartbaren, illokutionären oder perlokutionären Wirkungen – in einem institutionellen Rahmen statt (Rabbow)? Oder ist sie umgekehrt als Öffnung des individuellen Lebens aus seinen alltäglichen Befangenheiten zu verstehen, zur Schau sei es der Wahrheit des Wissens oder der göttlichen Wahrheit (Hadot)? Die Position Michel Foucaults zu diesem Thema kann hier in ihren Voraussetzungen und Folgerungen nicht gewürdigt werden.⁴⁵ Nur so viel ist festzuhalten: Sein Verdienst ist es, dass er das Wesen der Exerzitien gerade in die offene Alternative zwischen Institution und Existenzbewahrung setzt und sie anders als Rabbow und Hadot nicht auf eine der Seiten hin auflöst.

Die Selbstübung in dem allgemeinen Sinne, um den es hier geht, setzt institutionelle Rahmung voraus, nimmt sie aber nicht als bekannt an. So soll aus diesem kurzen Abriss in die abschließende Beispiellektüre diese These mitgenommen werden: Die Übung ist danach als ein Verfahren verstanden, das auf seiner institutionellen Seite an die Regel angrenzt und auf der Seite der Eröffnung eines existenziellen Raumes an die Probe auf das Exempel, dessen Ausgang immer ungewiss ist. Wenn man diese Spannung in einer Formel aussprechen will, kann man sagen: Die Übung, wie sie hier verstanden wird, bezieht sich auf den Rahmen, in den hinein sie sich entfaltet, ohne ihn vorzusetzen.

5.

Emmy Hennings hat *Gefängnis*, die erste der drei Fassungen aus dem Jahr 1919, ohne Gattungsbezeichnung erscheinen lassen. Wenn hier trotzdem von einem Roman gesprochen wird, dann besonders im Sinne des Institutio-

45 Vgl. Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France 1981/82, übersetzt von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2004; ders.: Die Regierung des Selbst und der anderen, Vorlesung am Collège de France 1982/83, übersetzt von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2009.

nenromans.⁴⁶ Das Buch teilt mit Werken wie Musils *Törless*, Walsers *Jakob von Gunten* oder Kafkas *Process* und *Schloss* die Eigenart, dass sein Ganzes – seine Totalität im Sinne von Lukács – eine Episode ist. Nicht die Entwicklung eines Lebenslaufs bestimmt die Formeinheit, so wie es Lukács vom bürgerlichen Roman seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gesagt hat, sondern der Eintritt in den Raum der Institution und am Ende der Austritt aus oder das Ende in ihr. Die Episode, die nur einen Ausschnitt aus einem Lebenslauf des Einzelnen darstellt, gilt im Gegenzug dem Ganzen der Institution, die die Leben von vielen formt. Im Fall von *Gefängnis* liegt der Vergleich mit dem Fragment gebliebenen *Process*, an dem Kafka vier Jahre zuvor die Arbeit eingestellt hatte, nahe. Wie Kafkas Roman beginnt *Gefängnis* mit der Verhaftung in der privaten Wohnung, am Morgen aus dem Schlaf und aus dem Bett heraus. Gewiss: K.'s Prozess kommt über die Voruntersuchung niemals hinaus, während seine Exekution an dem vom Autor vorbestimmten Ende feststeht. Dagegen tritt die Ich-Erzählerin bei Hennings nach der Untersuchungshaft ihre Gefängnisstrafe an und das Buch endet mit der Entlassung. In beiden Fällen erfährt der Leser den Grund der Verhaftung bzw. die Anklage nicht. Bei Kafka gibt es niemanden, der diesen Grund wüsste oder aufklären könnte; in Hennings' Roman interessiert sich dagegen niemand dafür, dass er zur Sprache kommt. Vor allem aber besteht der Unterschied bei aller Ähnlichkeit in der Art des Widerstands von Protagonist und Protagonistin gegen die Institution: Bei Kafka kommt die widerständige Handlungsmacht des Helden aus seiner Unkenntnis über den Raum, der die Institution ist, und die Möglichkeiten, sich in ihm zu bewegen. Dagegen baut die erste Person bei Hennings im Verfahren von Meditation und Fabulation an der prekären Gegeninstitution ihres Selbst, unabhängig von der Institution, nach deren Gesetzen ihr Leben im Ganzen der Episode geformt wird.

Diese Charakterisierung trifft auf *Gefängnis*, die erste Fassung, im Besonderen zu. Diese einzige im Druck erschienene Version bringt die Verfahren von Meditation und Fabulation am deutlichsten als Gegeninstitutionalisierung des Selbst innerhalb des Institutionenromans zur Geltung. Die zweite Version, das unveröffentlicht bleibende *Graue Haus* von 1924, in der Zeit intensivster Zusammenarbeit mit Ball, stellt die Erzählung in verknappter Form dagegen ganz unter das Vorzeichen des meditativ-fabulierenden, tagebuchartigen Ich, in der Konversionslogik des ›Nimm und lies‹. Umgekehrt verhält es sich dann in der dritten Version: In *Haus im Schatten* von 1930, nach Balls Tod, bemüht sich Hennings, die nicht mehr

46 Vgl. Rüdiger Campe: Die Institution im Roman. Robert Musil, Würzburg 2020, Hinweise auf weitere Veröffentlichungen zum Thema siehe Anm. 1.

verfügbare Druckfassung in Überarbeitung neu herauszubringen. Die Überarbeitung, die ebenfalls keinen Verleger findet, kehrt zum Geschehensablauf der ersten Fassung zurück. Der Versuch, den Personen und Situationen nun ausführlicher und auch mit deutlicherer Sozialkritik nachzugehen, lässt den Roman aber in die dem *Grauen Haus* entgegengesetzte Richtung von der ersten Fassung abweichen. Schon die bloße Ausweitung gibt in diesem Fall der Form des Institutionenromans ein stärkeres Gewicht gegenüber den gegenstrebigen Verfahren von Meditation und Fabulation, die nun im Roman wie Bruchstücke aus einem fremden Zusammenhang erscheinen. Die Arbeit an dem gleichbleibenden Material könnte also als die immer neue Reimagination desselben Passionsgeschehens mit wechselnden inhaltlichen Akzenten und in anderen formalen Rahmen untersucht werden. Die abschließende Beispiel-lecture bleibt hier aber dem *Gefängnis*-Buch vorbehalten.

Gefängnis ist in zwei Teile geteilt: in den Monat der Untersuchungshaft, aus der die Erzählerin für eine Zwischenzeit entlassen wird, und den Monat der Gefängnisstrafe, die sie danach antritt. Die aus Meditation und Fabulation herrührenden widerständigen Verfahren der Selbst-Institutionalisierung lassen signifikante Unterschiede zwischen dem ersten und zweiten Teil erkennen. Vorauszuschicken ist, dass die Erzählweise in allen drei Fassungen der Präsenzroman in der ersten Person ist und neben berichtenden Passagen frei zwischen Dialogen und innerem Monolog wechselt. Für die Verbindung aus Dialog und innerem Monolog kann man an Schnitzler denken, den frühen *Leutnant Gustl* und die spätere Erzählung *Fräulein Else*. Wie Schnitzler dort, so hat auch Hennings keine Schwierigkeit, mit Dialog, innerem Monolog und Präsenzrede eine sich sicher in Raum und Zeit bewegende Romanhandlung zu erzählen. In diese Art der Erzählung, die hier dem Roman der Institution gilt, sind Verdichtungen proto-meditativer Art (in Teil 1) und liturgischer Art (in Teil 2) eingelassen. Sie bilden in und kraft der Form des Institutionenromans die Gegenverfahren des Selbst.

Im ersten Teil, in der Zeit der Untersuchungshaft, kann man von einer kleinen Genealogie der Meditation sprechen. Sie kristallisiert sich aus um das Guckloch der Zellentür. Nachdem sich die Tür der Zelle hinter der Ich-Erzählerin geschlossen hat, versucht sie durch das Guckloch nach außen zu spähen. »Ich starre auf ein kleines schwarzes Loch, auf ein Nichts [...].«⁴⁷ Das Starren setzt sich in Fantasieren um. »[I]ch werde dieses schwarze Nichts mit der Zeit zum Leben zwingen. Immer sicherer, klarer wird eine

47 Emmy Hennings: *Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe*. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 7–127, hier S. 36.

kleine Welt hervortreten [...].«⁴⁸ Die Erfahrung des schwarzen Lochs, das das Guckloch ist, wird später mit dem Gedanken verbunden werden, dass es nicht dazu dient zu sehen, sondern gesehen zu werden. Die viel weniger naheliegende Funktion einer umgekehrten Linse nimmt stattdessen eine Erfahrung der Ich-Erzählerin während der Fahrt im vergitterten Kastenwagen der Polizei zum Untersuchungsgefängnis auf. Während dieser Fahrt konzentriert sich die Wahrnehmung der Erzählerin auf ein Bildersehen in der Außenwelt, wobei das Sehfeld im Wageninneren wie ausgelöscht ist. Durch die Fenster des Polizeiautos sieht sie scharfumrissen Passanten auf der Straße, während sie im Wageninnern von sich selbst abzusehen versucht (»[ich] denke mich hinweg [...].«), sich tatsächlich aus dem Blick verliert (»[ich] vergesse mein Gesicht«) und sogar ihren eigenen Körper vergisst.⁴⁹ Das ist aber die Grundregel der Ignatianischen Meditation: Die Imagination von Bildern aus sukzessiver *applicatio sensuum* erfolgt auf dem Grund – dem schwarzen Loch –, das sich der Löschung der gegenwärtigen Eindrücke verdankt.⁵⁰

Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die Gucklochszene und die Szene im Polizeiwagen in diesem Sinne zu verbinden sind. Von der ›kleinen Welt‹, die aus dem Guckloch heraustreten soll, heißt es, sie werde »bebändert und bunt« sein, »und es [das Leben, RC] wird Panorama werden«.⁵¹ Als sie in den »hausartige[n] Wagen« einsteigt, der sie zum Untersuchungsgefängnis bringt, ist der Erzählerin tatsächlich eingefallen, sie habe in ihrer Kindheit einen solchen Wagen in einem Panorama gesehen, das die »Cholera-Epidemie in Hamburg« zeigte.⁵² Die Passage um die Gucklochimagination herum ist mit einer Reihe weiterer Bestandteile verbunden, die den Zusammenhang von meditativer Praxis und zeitgenössischen neuen Medien nahelegen. Die Ich-Erzählerin beginnt beispielsweise wie in einer Gedächtnisübung sich ihrer Erinnerungen an das unmittelbar Vergangene zu vergewissern und stellt fest, sie habe »diesen Tag aufgenommen wie ein Objektiv«, »jeden Ton« gebe sie wieder »wie eine korrekte Grammophonplatte«.⁵³ Wichtiger noch ist eine Art ethischer Kritik der ›Welt vor dem Guckloch‹. Die Aufgabe ihrer meditativen Erzeugung sei ein Drittes zwischen der Alternative entweder »»natürlich« [zu, RC] bleiben«: denn »dann tobe ich«, oder

48 Hennings (Anm. 47), S. 36.

49 Hennings (Anm. 47), S. 35.

50 Ignacio de Loyola: Exerziten, in: ders.: Die Exerziten und aus dem Tagebuch, übersetzt von Ferdinand Weinhandl, München 1978, S. 61–189, hier S. 93 f.

51 Hennings (Anm. 47), S. 36.

52 Hennings (Anm. 47), S. 32.

53 Hennings (Anm. 47), S. 37.

aber »in diesem Käfig [ruhig]« zu bleiben: denn »ich darf mich nicht hinwegtäuschen, über mich selbst hinweg«. ⁵⁴ Für das Dritte zwischen Toben und Selbsttäuschung bietet der Text kein eigenes Wort an. Offenbar wäre es eine Einstellung zur Welt, die sich nicht zwischen Entfremdungserfahrung und ideologischer Leugnung entscheidet, sondern ein Verfahren, dem Selbst im Widerstand gegen die Institution – das Gefängnis – eine Form bedingter, aber hinreichender Festigkeit zu geben.

An die Genealogie der Meditation schließt sich eine halb burleske, halb düstere Szene an. In ihr geht es darum, der Verstetigung des Selbst institutionellen Halt zu gewähren, stünde eine solche Verstetigung wirklich zur Verfügung. So liest die Erzählerin in der Gefängnisordnung, dass die Häftlinge nach geistlichem Beistand verlangen dürfen. Nichts liegt ihr näher, als diese Bitte auszusprechen. Eine Konvertitin zum Katholizismus wie Hennings sieht sie die Anziehungskraft der neuen Konfession vor allem darin, dass sie die Beichte durch ihren sakramentalen und rituellen Charakter erleichtere. Natürlich denkt die Gefängnisleitung nicht daran, ihrem Wunsch nachzukommen. Diese Szene wird trotz des Gewichts von Kirche und Religion eher im Ton einer Farce vorgebracht. Eine Unterstützung ihrer meditativen Übungen ganz anderer Art hatte die Erzählerin zur Hilfe gerufen, noch bevor sie um den Besuch eines Priesters bat. Es ist der Versuch der Kabarettistin und Sängerin, in ihre alte Welt des Bühnenauftritts und der Darbietung einzutauchen und zu singen – so wie die Erzählerin in *Das graue Haus* es zur Stabilisierung ihres Selbst durchweg und mit Erfolg tun wird. In *Gefängnis* ist es dagegen nur ein kurzer Ansatz, der sofort in sich zusammenbricht: »Ach, wie die Tage so golden verfliegen, / Wie die Nächte so selig ...« Weiter geht es nicht. Meine Sinne reagieren nicht. ⁵⁵ Das Scheitern dieses eher frivol erscheinenden Versuchs der Selbst-Stabilisierung ist aber gerade im Ton großer Bedrückung geschildert. In der katholischen Beichte und im Einschwingen auf das Singen als Praktik der Memoria kann man mögliche Rahmen sehen für das fortlaufende Bemühen, das Guckloch der Zelle zum Panorama einer neuen Welt umzuschaffen. Um Roman Jakobsons Analyse aufzugreifen: Das bloße Fortlaufen der meditativen Übung sucht im Absingen der memorierten Zeilen und im Priesterbesuch nach Paradigmen, unter denen es sich nach dem Gesetz der Projektion der Ähnlichkeit auf die syntagmatische Achse erfassen und verstetigen ließe. Beide Paradigmen werden sich in der Welt des Romans aber nicht behaupten.

Innerhalb der Form des romanhaften Erzählens in *Gefängnis* – in der Or-

⁵⁴ Hennings (Anm. 47), S. 36.

⁵⁵ Hennings (Anm. 47), S. 38.

ganisation der Ereignisse in Zeit und Raum – bleibt es im ersten Teil, im Monat der Untersuchungshaft, soweit also bei nur augenblicklicher, fabulatorischer Verdichtung widerständiger Selbst-Übungen. Im zweiten Teil, im Monat der Gefängniszeit, dreht sich das Verhältnis nahezu um. Die fabulatorischen Augenblicke in der Präsenzrede der ersten Person treten zurück. Man könnte sagen: Raum und Zeit in der Form des Romans beginnen stattdessen die Voraussetzungen für Fabulation und Meditation, für die Verstetigung von Praktiken des Selbst anzubieten, die aber die Einzelnen selbst kaum erreichen. Der zweite Teil setzt die Liturgie an die Stelle der Meditation.

Der Monat der Haft liegt um Weihnachten herum. »Der Heilige Abend«, heißt es zwar, »wird hier nicht gefeiert.«⁵⁶ Aber »[a]m ersten Weihnachtsmorgen«, erfahren Leser und Leserinnen, »werden wir bereits um sieben Uhr aus den Zellen geholt, um in die Kirche geführt zu werden.«⁵⁷ Die Feier der Einzelnen fällt also aus, und an ihre Stelle tritt der Ritus, vollzogen durch die gleichsam militärische Ordnung des Gefängnisses. Die Institution tritt im Roman selbst ins Mittel und verfügt die Festigkeit einer Übung, die aus den Körpern und Seelen der Häftlinge die Insassen des Institutionenromans macht. Nach Geschlechtern getrennt werden die Gefangenen vorgeführt, um der Liturgie des weihnachtlichen Messgottesdienstes beizuwohnen.⁵⁸ In dieser ausführlichen Schilderung stehen die Kritik am Strafvollzug und der feierliche Vollzug der liturgischen Ordnung, der Widerspruch gegen die Zwangsmittel des Staates und die Bejahung der Institutionalität als Idee unvermittelt nebeneinander. Sie widersprechen einander, und stehen doch auf ein und demselben Blatt. Dieses Verhältnis kommt prägnant zum Ausdruck, wenn die weiblichen Gefangenen aus ihren Zellen geholt werden: »Wir stellen uns auf im langen Korridor, zwei für zwei. Es wird leise geplaudert«, heißt es im Berichtston, und im inneren Monolog fährt der Text fort: »Klingen unsere Gespräche nicht festtäglich, froher als sonst? Das Sprechen ist verboten.«⁵⁹

Es gibt mehr oder wenige deutliche Verbindungen, die die rituellen Abläufe im zweiten Teil wie die Antwort von der Seite der Institution auf die subjektiven Anstrengungen der Meditation aus dem ersten Teil erscheinen lassen. So legen es Stellen nahe, die dem Motiv des Kindes und der Kindlichkeit gelten, ohne im Übrigen von der Handlung her verbunden zu sein. Die

⁵⁶ Hennings (Anm. 47), S. 102.

⁵⁷ Hennings (Anm. 47), S. 103.

⁵⁸ Hennings (Anm. 47), S. 103–108.

⁵⁹ Hennings (Anm. 47), S. 103.

Kirchenlieder in der Messe am Weihnachtsmorgen singt ein unsichtbarer Kinderchor; die Gefangenen scheinen »Waisenkinder, die alles verloren haben«,⁶⁰ dann ist aber wieder von den »Kinder[n]« die Rede, »die wir bleiben«,⁶¹ wenn die Erzählerin vom Erlebnis des Gottesdienstes spricht. Man kennt die intensive Diskussion um die Spiritualität der Kindlichkeit aus den Gesprächen zwischen Hennings und Ball in dieser Zeit.⁶² Dabei ist aber von Kindern schon kurz vor Weihnachten die Rede. Man findet die Erzählerin bei dieser Gelegenheit wieder wie in den fabulatorisch-meditativen Augenblicken des ersten Teils am Guckloch der Zelle, »durch das ich nicht hindurchsehen kann«.⁶³ Sie hört jetzt aber, im zweiten Teil, Kinderstimmen auf dem Gang, ohne dass sie sich erklären könnte, wie Kinder dorthin gelangt sind. Handelt es sich vielleicht um die Kinder der Aufseher, fragt sie sich. Das brächte die Kinder aber selbst in die Situation von Aufsehern: »Vielleicht sehen sie in diesem Augenblick durch das Guckloch.«⁶⁴ Dem unsichtbaren Kinderchor in der Weihnachtsmesse geht so seine Perversion voraus: Kinder in der Position der Wärter. Diese Passage am Guckloch der Zelle und vor dem Gesang des unsichtbaren Kinderchors knüpft deutlich an die welt-erzeugenden Fantasien am Guckloch im ersten Teil an. Während das subjektive Verfahren der Meditation in seiner Widerständigkeit dort Bruchstück blieb, weil es sich in der raumzeitlichen Form des Romans nicht auf Dauer halten konnte, greift der Institutionenroman im zweiten Teil mit dem objektiven Verfahren der Liturgie unvermittelt auf die Einzelnen zu, ohne sie aber in ihrer Subjektivität zu erreichen. Hennings gibt so den Verfahren der meditativ-subjektiven und der liturgisch-objektiven Verstetigung in der Form des Institutionenromans Raum, und das auf eine Weise, in der der Widerstand gegen die Institution und die Affirmation von Institutionalität nebeneinander zu stehen kommen. Sie kommen in der Form zu keiner Einheit, auch zu keinem dialektischen Austausch. Der Roman der Institution wird durch die widerständigen Verfahren des Selbst in ihm nicht wieder – und gerade nicht – zum Bildungsroman.

60 Hennings (Anm. 47), S. 106.

61 Hennings (Anm. 47), S. 104.

62 Vgl. Eckhard Faul: Nachwort, in: Hugo Ball: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte, hg. von Eckhard Faul, Göttingen 2016, S. 293–325, S. 322–324; Hennings-Ball (Anm. 31), S. 97f.

63 Hennings (Anm. 47), S. 100.

64 Hennings (Anm. 47), S. 100.

Literatur

- Augustinus: Bekenntnisse, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Joseph Bernhart, Vorwort Ernst Ludwig Grasmück [1955], Frankfurt a.M. 1987.
- Avanessian, Armen und Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, Zürich 2012.
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, übersetzt von Michael Dewey, hg. von Edward Kowalski, Michael Wegner, Frankfurt a.M. 1989.
- Behrmann, Nicola: Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings, Göttingen 2018.
- Campe, Rüdiger: »The Most Profound Confirmation of the Existence of a Dissonance.« Émile Boutroux, Georg Simmel, and Lukács's *Theory of the Novel*, with an Outlook to *History and Class Consciousness*, in: *New German Critique* 149, 2023, S. 49–70.
- Die Institution im Roman. Robert Musil, Würzburg 2020.
- James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* und die zwei Seiten des Romans: Bildung und Institution, in: *IASL* 41, 2016, S. 356–375.
- Culler, Jonathan: *Theory of the Lyric*, Cambridge und London 2015.
- Delhey, Yvonne, Rolf Parr und Kerstin Wilhelms (Hg.): *Autofiktion als Utopie – Autofiktion as Utopia*, Paderborn 2019.
- Duvernoy, Sophie: In Search of a Divine Calling: Unproductive Labor in Emmy Hennings' *Das Brandmal*, in: *Representing Social Precarity in German Literature and Film*, hg. von Sophie Duvernoy, Karsten Olson und Ulrich Plass, New York, London u. a. 2024, S. 165–183.
- Faul, Eckhard: Nachwort, in: Hugo Ball: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1: *Gedichte*, hg. von Eckhard Faul, Göttingen 2016, S. 293–325.
- Foucault, Michel: *Die Regierung des Selbst und der anderen*, Vorlesung am Collège de France 1982/83, übersetzt von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2009.
- *Hermeneutik des Subjekts*. Vorlesung am Collège de France 1981/82, übersetzt von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2004.
- Hadot, Pierre: *Philosophie als Lebensform*, übersetzt von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin 1991.
- Hennings, Emmy: *Das Brandmal*. Ein Tagebuch, in: dies.: *Das Brandmal*. Das ewige Lied, *Werke und Briefe*. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Nicola Behrmann und Christa Bamberger, Göttingen 2017, S. 7–244.
- *Das graue Haus*, in: dies.: *Gefängnis*. *Das graue Haus*. *Das Haus im Schatten*, *Werke und Briefe*. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 129–229.
- *Das Haus im Schatten*. Eine Erzählung aus dem Gefängnis, in: dies.: *Gefängnis*. *Das graue Haus*. *Das Haus im Schatten*, *Werke und Briefe*. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 231–382.
- *Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis*. *Das graue Haus*. *Das Haus im Schatten*, *Werke und Briefe*. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 7–127.
- Hennings-Ball, Emmy: *Hugo Balls Weg zu Gott*. Ein Buch der Erinnerung, München 1931.
- Ignacio de Loyola: *Exerzitien*, in: ders.: *Die Exerzitien und aus dem Tagebuch*, übersetzt von Ferdinand Weinhandl, München 1978, S. 61–189.

- Jetter, Christina: Die Jesuitenheiligen Stanislaus Kostka und Aloysius von Gonzaga: Patrone der studierenden Jugend – Leitbilder der katholischen Elite, Würzburg 2009.
- Kaiser, Gerhard: Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien, Göttingen 1978.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920.
- Rabbow, Paul: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike, München 1954.
- Saunders, Max: Autofiction, Autobiografiction, Autofabrication, and Heteronymy. Differentiating Versions of the Autobiographical, in: *biography* 43, 4, 2020, S. 763–780.
- Schönfeld, Christiane: Confessional Narrative/Fragmented Identity: Emmy Hennings's *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, in: *Autobiography by Women in German*, hg. von Mererid Puw Davies, Beth Linklater und Gisela Shaw, Oxford und New York 2000, S. 163–177.
- Scholes, Robert: *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979.
- *The Fabulators*, New York 1967.
- Süllwold, Erika: *Das gezeichnete und das ausgezeichnete Subjekt. Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball*, Stuttgart und Weimar 1999.

Exerziten des Diesseits.

Die Lektürepraxis von *Bertolt Brechts Hauspostille*

Der mit *Exerziten* überschriebene Abschnitt aus *Bertolt Brechts Hauspostille* wird von Michael Morley als der Sammlung »rätselhafteste und auch beim Wiederlesen (mit wenigen Ausnahmen) nicht sofort verständliche Lektion«¹ bezeichnet. Morley erwähnt hier *en passant* ein für die *Hauspostille* zentrales Element: die Relektüre. Diese und weitere Gebrauchsdimensionen des Textes sind trotz der umfangreichen Forschungsliteratur bisher zwar immer wieder benannt,² aber noch nicht in ihrer Bedeutung für die Gedichtsammlung erschlossen worden. Ziel ist es daher im Folgenden, eine Interpretation von Brechts *Hauspostille* anzubieten, die ihre Gebrauchsdimensionen anhand der umfangreichsten Lektion der *Exerziten* exemplarisch untersucht. Herangezogen werden hierfür beide Ausgaben der Sammlung (1927 und 1960), die von der Forschung meist getrennt betrachtet werden.³ Vergleicht man beide Ausgaben miteinander, zeigt sich

1 Michael Morley: Bertolt Brechts Hauspostille, in: Brecht Handbuch. Band 2. Gedichte, hg. von Jan Knopf, Stuttgart und Weimar 2001, S. 147–161, hier S. 151. Für die Arbeit an diesem Aufsatz danke ich der Förderung durch den Schweizer Nationalfond.

2 Vor allem unter Verweis auf die christliche Gebrauchsliteratur der Tradition vgl. Jean-Marie Valentin: Die Hauspostille (1927). Brecht et la quête de la modernité poétique, in: *Études Germaniques* 66, 2011, S. 357–370 sowie Jean-Marie Valentin: Ut exercitium poesis. Sur la Hauspostille de Bertolt Brecht, in: *L'Allemagne des Lumières à la modernité. Mélanges offerts à Jean-Louis Bandet*, Rennes 1997, S. 295–305; vgl. außerdem Klaus-Detlef Müller: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, München 2009, S. 25–33, der die ältere Forschung zur *Hauspostille* aufarbeitet. Vgl. ebenso den Kommentar der Großen Frankfurter und Berliner Ausgabe: Bertolt Brecht: Gedichte I. Sammlungen 1918–1938, hg. von Werner Hecht u.a., Frankfurt a.M. 1988 (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 11), S. 301f. Diese Ausgabe gibt die Erstausgabe wieder und wird im Folgenden im Haupttext abgekürzt als GBA 11 mit Seitenangabe zitiert. Die zweite Ausgabe wird zitiert nach: Bertolt Brecht: Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitung, Gesangsnoten und einem Anhang, Frankfurt a.M. 1993, wofür ich im Haupttext die Sigle HP verwende.

3 Entstehung und Edition der *Hauspostille* sind komplex. Wenn ich hier von den bei-

jedoch, wie durch Brechts Umarbeitungen der Gebrauchscharakter gegenüber der Erstausgabe intensiviert und so seine Bedeutung für die *Hauspostille* hervorgehoben wird.

Unter ›Exerzitium‹ fasse ich den Begriff der christlichen Tradition, wie er als »geistliche Übung« vorrangig auf Ignatius von Loyola zurückgeführt wird.⁴ Aufgrund ihres Erfolgs werden Exerzitien später von katholischer wie protestantischer Seite betrieben und nehmen unterschiedlichste Formen der Meditation an.⁵ Brecht greift ebendiese Tradition geistlicher Übungen für die *Hauspostille* schon im Titel der Lektion der *Exerzitien* auf. Durch den Verbund von Paratext (das Vorwort *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen*) und Gedichten schafft er eine spezifisch praktische Dimension der *Hauspostille*, die die Exerzitanten (die Lesenden) aus der Ebene des Papiers in den Raum der Übung führen. In der *Hauspostille* geschieht dies durch bestimmte Lektüremodi, wie sie die *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen* vorschlägt. Die Lektürepraxis – eben die Exerzitien – der *Hauspostille* ergeben sich so aus der Verbindung von Lektüremodi (den ›Gebrauchsdimensionen‹) und der Interpretation der Sammlung. Das Ziel dieser Übung besteht in der Orientierung ihrer Leser:innen auf ein freies Leben in einem erfüllenden sinnlichen Diesseits.

Die Gebrauchsanleitung der ersten Ausgabe 1927 empfiehlt den Leser:innen eine rekursive Lektüre. Nach jeder Lektion – auch der *Exerzitien* – soll das Schlusskapitel bestehend aus dem Gedicht *Gegen Verführung* (wieder-)gelesen werden. Die Lektüre der zweiten Lektion soll außerdem »niemals ohne Einfalt« vorgenommen werden:

Die zweite Lektion (Exerzitien = geistige Übungen) wendet sich mehr an den Verstand. Es ist vorteilhaft, ihre Lektüre langsam und wiederholt, niemals ohne Einfalt, vorzunehmen. Aus den darin verborgenen Sprüchen sowie unmittelbaren Hinweisen mag mancher Aufschluß über das Leben zu gewinnen sein. So betrachtet Kapitel 11 (Orges Antwort) gewisse An-

den Ausgaben des Textes spreche, beziehe ich mich auf den in der GBA wiedergegebenen Text der Erstausgabe im Ullstein-Verlag (die weitestgehend mit der parallel erschienenen Ausgabe bei Hegner identisch ist) und der vom Suhrkamp-Verlag später vertriebenen zweiten Ausgabe, vgl. GBA 11, S. 299–304.

4 Vgl. Jos E. Vercruyse: Exerzitien. I. Historisch, in: Theologische Realenzyklopädie. Band 10, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin und New York 1982, S. 698–703, hier S. 698f. und Manfred Seitz: Exerzitien. II. Praktisch-theologisch, in: Theologische Realenzyklopädie. Band 10, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin und New York 1982, S. 703–707, hier S. 703.

5 Vgl. Vercruyse (Anm. 4), S. 700–702 und Seitz (Anm. 4), S. 704–706.

fechtungen, die wenigen erspart bleiben, während Kapitel 5 (Historie vom verliebten Schwein Malchus) eine Warnung darstellt, durch Gefühlsüberschwang Ärgernis zu erregen. (GBA 11, S. 39)

Freilich kann die *Anleitung* ihren Leser:innen die einfältige Lektüre, die langsam und wiederholt vorgeht, wie auch eine rekursive Lektüre, die das *Schlusskapitel* nach jeder Lektion wiederholt, nicht vorschreiben. Die *Exerzitien* können genauso reflektiert und linear, reflektiert und rekursiv oder auch einfältig und linear gelesen werden. Sowohl die einfältige wie auch die rekursive Lektüre sind als Empfehlungen formuliert: »Es ist *vorteilhaft*« sowie »Überhaupt *empfiehlt* es sich« (Hervorhebungen F. K.) – nicht aber als Vorgaben. Zudem widerstreben diese Empfehlungen den linearen und selektiven Lesegewohnheiten für moderne Gedichtsammlungen. Die *Anleitung* privilegiert so zwar einen bestimmten Lektüremodus. Ob die Lesenden dem jedoch folgen oder ob sie die Lektüremodi abwechseln, bleibt ihnen freigestellt.

Die Gebrauchsdimensionen der *Hauspostille* werden in der zweiten Ausgabe potenziert. Brecht überarbeitete die Sammlung 1937 für eine Ausgabe seiner *Gesammelten Gedichte* im Prager Malik-Verlag, die jedoch infolge der Besetzung der Tschechoslowakei nicht erscheinen konnte. Auf Grundlage dieser unveröffentlichten Fassung schloss er 1956 eine überarbeitete Ausgabe ab, die seit 1960 in Suhrkamp- und Aufbau-Verlag erscheint.⁶ Die Änderungen sind teils erheblich, besonders für die *Exerzitien*, bei denen Gedichte sowohl eingefügt als auch getilgt werden. Die *Anleitung* wird um die Gebrauchsanweisung zu einem weiteren *Orge*-Gedicht ergänzt: »Bei leisem oder lautem Lesen ist in ›Orges Wunschliste‹ nach jedem Zweizeiler ein Zungenschmalzer hinzuzufügen.« (HP, S. 8) Mit diesem Zusatz wird die Matrix der Lektüren in der späteren Ausgabe um zwei weitere Gebrauchsdimensionen ergänzt, nämlich die laute und die leise Lektüre. Es ergeben sich nun acht potentielle Lektüren, die die *Anleitung* vorstellt. Gegenüber der Erstausgabe wird der Gebrauchsscharakter der Sammlung dadurch ausgebaut. Noch komplexer wird der Gebrauch, wenn man außerdem annimmt, dass Lesende zwischen den verschiedenen Lektüremodi von Gedicht zu Gedicht, von Strophe zu Strophe oder gar von Vers zu Vers variieren können, indem sie die hermeneutische Aufmerksamkeit verringern oder erhöhen ebenso wie einzelne Lektionen linear fortlesen, um bei der nächsten wieder rekursiv entweder leise oder laut vor sich her zu lesen. Lesedisposition,

6 Vgl. GBA 11, S. 303f.

Leserichtung und Leselautstärke werden so zu unter sich kombinier- und abwechselbaren Modi im Rahmen einer dynamischen Lektüre.

Eine Interpretationsanweisung gibt das Vorwort ebenfalls nicht – weder für die Sammlung im Allgemeinen noch für die *Exerzitien* im Besonderen. Die Aussagegehalte müssen die Lesenden selbst erschließen. Wenn die Lektion der *Exerzitien* keine *geistlichen*, sondern *geistige* Übungen umfasst, die sich noch dazu »mehr an den Verstand richten«, so bedeutet dies, dass die Lesenden gefordert sind, sich selbst bei der Lektüre anzuleiten und das Unterweisungsziel möglichst selbstständig zu erreichen. Der vermeintliche Exerzitienmeister des Vorworts büßt an Souveränität ein, wenn empfohlen wird, die Lektion »niemals ohne Einfalt« zu lesen. Einhergehend mit den Lektüremodi wird so auch die Verstehensleistung den Lesenden überlassen. Die Exerzitien der *Hauspostille* geben auf diese Weise Raum zur Emanzipation der Lesenden.

Die *Hauspostille* entwirft eine kontrastive Moral, die sich *ex negativo* gegenüber der christlichen konstituiert. Das Lesesubjekt, das die *Hauspostille* allgemein und die *Exerzitien* insbesondere herstellen, ist keines mehr, das sich durch die Lektüre im Zuge christlichen Vervollkommnungstrebens auf ein immaterielles Jenseits vorbereitet, sondern eines, dem die Hinwendung zum materiellen Diesseits aufgezeigt werden soll.⁷ Diejenige Innerlichkeit, die durch die Lektüre geschaffen,⁸ oder auch diejenigen Technologien des Selbst, die mit ihr eingeübt werden sollen,⁹ sind solche der Bejahung und Gestaltung von Sinnlichkeit.

Inwiefern diese Bejahung und Gestaltung von Sinnlichkeit dezidiert diesseitig ist, erhellt ein Vergleich von Brechts Programm mit der ersten Bemerkung aus den *Exerzitien* von Ignatius von Loyola:

Unter geistlichen Übungen versteht man jede Art, das Gewissen zu erforschen, sich zu besinnen (meditar), zu betrachten (contemplar), münd-

7 Valentin 1997 (Anm. 2), S. 298f. spricht bereits von einer »maîtrise de soi« sowie einem »programme de rematérialisation« der *Hauspostille*, geht aber nicht genauer auf diese Beobachtungen ein.

8 Vgl. Pierre Hadot: *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 2002 sowie Carmen Dell'Aversano: *Ermeneutica letteraria ed esercizi spirituali*. Wolfgang Iser e Pierre Hadot, in: *Enthymema* 18, 2017, S. 76–104.

9 Vgl. Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, in ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 287–317. Zur Anwendung von Foucaults Praxeologie auf die Literaturwissenschaft vgl. Carolin Rocks: *Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66,1, 2021, S. 69–96.

lich und im Geiste zu beten und andere geistige Tätigkeiten, wie später erklärt wird. Denn wie Lustwandeln, Ausschreiten und Laufen körperliche Übungen sind, so nennt man geistliche Übungen jede Weise, die Seele vorzubereiten und in Bereitstellung zu setzen (disponer), dazu hin, alle ungeordneten Hinneigungen von sich zu tun, und nachdem sie abgelegt sind, den göttlichen Willen zu suchen und zu finden in der Einrichtung (disposición) des eigenen Lebens zum Heil der Seele.¹⁰

Die Gewissenserforschung spielt für die *Hauspostille* eine geringere Rolle, jedoch leitet sie gleichfalls zu Meditation und Betrachtung an. Das laute und leise Beten lässt sich gegenüber Ignatius sogar als Parallele zum lauten und leisen Lesen der *Hauspostille* erkennen. Während jedoch bei Ignatius alle körperlichen Übungen wie das »Lustwandeln, Ausschreiten und Laufen« auf einen geistlichen Zweck abgestellt sind, sind die körperlichen Vollzüge bei Brecht Zwecke ihrer Selbst. Für die Exerzitien der *Hauspostille* besteht keine Notwendigkeit, »die Seele vorzubereiten und in Bereitstellung zu setzen«, »den göttlichen Willen zu suchen und zu finden« und damit »d[a]s eigene[] Leben[] zum Heil der Seele« hin auszurichten. Der Übergang von »geistige[n] Tätigkeiten« (Balthasar) zu »geistliche[n] Betätigungen« (Knauer) ist bei Ignatius fließend, wie der Übersetzungsvergleich zeigt. Bei Brecht bedeutet die »geistige Tätigkeit« eine rein kognitive Leistung ohne metaphysischen Überbau.

Auch die ignatianischen Exerzitien adressieren so das Verhältnis zur eigenen Sinnlichkeit, wirken durch Meditation und Reflexion subjekt-konstituierend und bieten Raum für die persönliche Lektüre. Wenngleich also Brecht und Ignatius beide diesseitige Sinnlichkeit regulieren, so ist der Materialismus der *Hauspostille* für die Ziele ihrer Lektüre und der damit verbundenen Exerzitien entscheidend. Wenn es für die *Hauspostille* keine postmortale Existenz gibt, bedeutet dies für die Gedichtsammlung eine Aufwertung des Diesseits. Die Exerzitien der *Hauspostille* werden somit in einem positiven Sinne selbstzwecklich. Die christlichen Exerzitien bleiben demgegenüber trotz Ähnlichkeiten immerzu in einem negativen Sinne funktional, weil fälschlicher Weise auf ein Fortleben der Seele nach dem Tod bezogen. Die *Hauspostille* verfährt so auch mit anderen christlichen Traditionsbeständen. Diese werden auf ihre postmortale Ausrichtung verkürzt und ihre

10 Vgl. Ignatius von Loyola: Die Exerzitien. Übertragen von Hans Urs von Balthasar. Freiburg i.Br. ²³2023 (Christliche Meister 45), S. 7. Den Text habe ich abgeglichen mit der Übersetzung von Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen. Nach dem spanischen Autograph übersetzt von Peter Knauer SJ, Freiburg i.Br. ⁵2021, S. 27.

diesseitigen Subjektivierungstechniken als Machtstrategien kritisiert. Aufgrund dieser mangelnden Differenzierung der christlichen Hintergrundfolie wird der Kontrast umso stärker und die Befreiungsleistung der *Hauspostille* damit umso größer.

Während Ignatius außerdem explizit als Exerzitienmeister auftritt, macht sich Brecht nicht als eine solche Autorität sichtbar, die bei Befolgung ihrer Anweisungen Heil verspricht. Einher mit dem Emanzipationsprogramm der *Hauspostille* geht ebenfalls die Aufwertung der Lese- gegenüber der Schreibinstanz. Durch die Offenheit der *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen* und die Konzentration der exerzitalen Tätigkeit auf die Lektüre selbst – bei Ignatius sind etwa auch Gespräche und Gebete vorgesehen – findet eine Privilegierung der Rezeptionsseite statt. Am exemplarischen Vergleich mit Ignatius von Loyola wird deutlich, wie die souveränen Leser:innen der *Hauspostille* durch Konzentration auf die diesseitige, sinnliche Lektüre den Kontrast bilden zum dominanten christlichen Exerzitienmeister, dessen Übungen die Exerzitanten auf eine postmortale Existenz hin vorbereiten sollen.

Als diskursiver Horizont des in der *Hauspostille* artikulierten Materialismus kann Nietzsche plausibel gemacht werden. Konkrete Prätextbezüge, die eine diskursive Auseinandersetzung erkennen ließen, sind allerdings kaum zu belegen.¹¹ Ein der Sammlung zugrunde liegender Marxismus konnte –

11 Brechts Nietzsche-Rezeption ist in der Forschung verschiedentlich herausgearbeitet worden, vgl. hierzu mit Aufarbeitung der älteren Forschungsliteratur Jürgen Hillesheim: Zwischen »kalten Himmeln« und »schnellen Toden«. Brechts Nietzsche-Rezeption, in: Der Philosoph Bertolt Brecht, hg. von Mathias Mayer, Würzburg 2011, S. 175–197 und Ulrich Kittstein: Das lyrische Werk Bertolt Brechts, Stuttgart 2012, S. 41–43. Verweise der *Hauspostille* auf konkrete Stellen bei Nietzsche auszumachen, gestaltet sich jedoch als schwierig, denn es handelt sich oftmals um Allusionen ohne genau erkennbare Prätextbezüge. Von einem Nihilismus Brechts zu sprechen ist nur sinnvoll, insofern damit die auf Nietzsche zurückgehende persönliche Befreiung nach dem Tod Gottes verstanden wird, vgl. Müller (Anm. 2), S. 25–33. Naheliegender ist es daher, etwa die Aphorismen von Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* als losen diskursiven Rahmen zu verstehen, vgl. auch Ulrich Kittstein: Das lyrische Werk Bertolt Brechts, Stuttgart 2012, 48f. Die frühere Forschung stritt noch teils aufgrund mangelnder Präzisierung um den Nihilismusbegriff, vgl. Wolfgang Hagen: Listig Nihilistisches. Zum Nihilismus-Gemeinplatz der Brechtforschung und zu einigen ihrer Verfahrensweisen, in: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen, hg. von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Stuttgart 1978, S. 231–249, der etwa Carl Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus, Frankfurt a. M. 1974 kritisiert.

wenn auch naheliegend – von der Forschung nicht erwiesen werden.¹² Die in der *Hauspostille* formulierte Kritik lässt sich deshalb als undogmatisch materialistische charakterisieren.¹³ Die Exerzitien der *Hauspostille* und die Lektion der *Exerzitien* bestehen so in der geistigen Einübung einer materialistischen Haltung des Selbst. Das heißt: Die *Hauspostille* will ihre Lesenden dazu befähigen, ihr Leben als sich selbst genügend anzunehmen und die sinnlichen Möglichkeiten, die die endliche Leiblichkeit bedingt (wie Stoffwechsel oder Geschlechtsverkehr), vollends auszuschöpfen.

Brechts Text steht damit in einer langen Tradition materialistischer Befreiungsliteratur, die mit Epikur und Lukrez beginnt.¹⁴ Letztlich unterscheidet sich damit die *Hauspostille* von christlichen Postillen – Auslegungen der heiligen Schrift *post illa verba*, die auf Martin Luther zurückgehen – vor allem in ihrer Gedichtform, nicht aber in ihrer Lektürepraxis. Allein das Ziel der Lektüre wird umgekehrt: Die in der christlichen Postillenliteratur angelegte wie auch die durch die Exerzitien zu befördernde Selbstaufgabe (ἐξαγόρευσις) wird von einer Sorge um sich (ἐπιμέλεια σαυτοῦ) ersetzt.¹⁵ Analog hierzu sind die *Exerzitien* daher auch keine *geistlichen*, sondern *geistige*

12 Ein der *Hauspostille* zugrunde liegender Marxismus wird verschiedentlich von der Forschung abgelehnt, vgl. Valentin 2011 (Anm. 2), S. 359f.; Horst Jesse: Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914–1956 unter besonderer Berücksichtigung der ars vivendi angesichts der Todesbedrohungen, Frankfurt a. M. 1994, S. 11; Franz Norbert Menne-meier: Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte, Tendenzen, Düsseldorf 1982, S. 88. Gleichwohl sind marxistische Theorieelemente (materialistische Grundlage, dialektische Denkfiguren) in der *Hauspostille* erkennbar, allerdings kein Marxismus als daraus destillierbares Aussagen- noch zugrunde liegendes Referenzsystem. Wie beim Nihilismus steht auch hier die Frage im Vordergrund, was genau aus welchem Begriffsverständnis heraus als ›marxistisch‹ zu bezeichnen ist.

13 Vgl. ebenso Valentin (Anm. 2), S. 357–370 sowie Valentin 1997 (Anm. 2), S. 295–305. Die Einordnungen der Forschung waren, wie in den Anmerkungen zuvor bereits erläutert, immer vom jeweiligen Begriffsverständnis und damit der diskursiven Ordnung abhängig, die die Sekundärliteratur selbst herstellen musste. Da die *Hauspostille* selbst keine konkreten Hinweise erkennen lässt, die eine diskursive Auseinandersetzung mit einzelnen Argumenten Nietzsches oder Marx' suchen, ist es sinnvoller, Aussagen und Phänomene möglichst konkret und vom Text ausgehend zu benennen, ohne einen größeren argumentativ oder dogmatisch organisierten Aus-sagenzusammenhang herstellen zu wollen.

14 Vgl. auch Frank D. Wagner: Brecht als Philosoph, Würzburg 2021, S. 305–320, der dieser Befreiungsleistung antiker materialistischer Philosophie im Gesamtwerk Brechts nachgeht.

15 Vgl. Foucault (Anm. 9), S. 287–317.

Übungen. Sie sollen durch Verstandesgebrauch aufklären.¹⁶ Kulturhistorisch handelt es sich mit Foucault demnach bei der *Hauspostille* um eine materialistische Umfunktionalisierung christlicher Konstitutionsmechanismen des Lesesubjekts, die unter Benutzung etablierter christlicher Formen auf antike Praktiken zurückführen.

Im Folgenden konzentriere ich mich – unter Berücksichtigung der Sammlungschronologie – auf eine repräsentative Auswahl von Gedichten der ersten und zweiten Ausgabe, anhand derer lesepraktische Dimensionen – das heißt die sinnliche Diesseitsorientierung sowie die Bedeutung von Lesedisposition, Leserichtung und Leselautstärke – besonders sichtbar werden. Die Abwechslung unterschiedlicher Modi formt dabei die Lektüre, indem sie sie erleichtert (so bei *Gegen Verführung*), Machtkritik erkennt (wie bei der *Historie vom verliebten Schwein Malchus*) oder aber akustisch bereichert (wie beim *Herrn der Fische*, dem *Lied der verderbten Unschuld* oder den *Orge-Gedichten*). Die besondere Aufmerksamkeit auf die Leselautstärke hat einen Grund: Durch die Umarbeitung von Vorwort und Lektion in der zweiten Ausgabe wird lautes und leises Lesen als besonders wirksamer, weil sinnlicher Lektüremodus etabliert. Einhergehend mit der materialistischen Befreiungsbotschaft der *Hauspostille* ist die Leselautstärke gegenüber der Lesedisposition und der Leserichtung nicht bloß kognitiv, sondern als akustische auch sinnlich. Der Gebrauchscharakter der Sammlung wird durch diese Umarbeitung dergestalt verstärkt, dass die Materialität von Sprache gegenüber der Geistigkeit von Sinn in den Vordergrund tritt.

Das in der zweiten Ausgabe eingefügte *Der Herr der Fische* gibt einen unkonventionellen Bericht vom Wirken einer Jesus-Figur (das griechische ἰχθύς, »Fisch«, ist ein Anagramm von Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, »Jesus Christus, Sohn Gottes und Erlöser«). Der Text schildert die regelmäßige Teilnahme eines namenlosen Herren am Abendessen der Fischer: »Wenn er da war / War für einen Abend / Einer unter ihnen da / Wenig fordernd, manches für sie habend / Allen unbekannt und allen nah.« (HP, S. 42) Der Herr der Fische hält regelmäßig Abendmahl mit seinen Jüngern, wie Jesus, der seine Jünger bekanntlich zu Menschenfischern machen will.¹⁷ Der Herr der Fische der *Hauspostille* gibt allerdings kein Heilsversprechen. Er spricht mit den Fischern über ihr Tagwerk und »vor allem [darüber, F.K]: wie man Steuern spart.« (HP, S. 43) Er kann sich zudem nicht einmal die Namen seiner Abendgesellschaft merken und geht keiner geregelten Arbeit nach. Bis zur

¹⁶ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Das Schwimmgedicht, in: ders.: Brecht lesen, Berlin 2016, S. 273–295; hier S. 282, und Valentin 1997 (Anm. 2), S. 301.

¹⁷ Vgl. Mt 4,19.

siebten Strophe ist der Bericht im Präteritum gehalten und schließt an deren Ende mit »Immer kam er ungebeten / Doch sein Essen war er wert.« (HP, S. 43) Die folgenden letzten drei Strophen wechseln in das Futur und führen hypothetisch vor, was passieren wird, wenn ihm die Frage »Sag, was ist es, was dich zu uns führt?« (HP, S. 43) gestellt wird. Der Herr der Fische wird spüren: »Jetzt ist ihre Stimmung umgeschlagen.« (HP, S. 44) Er, »der nichts zu bieten hatte«, wird sich dann entfernen, »es bleibt von ihm kein kleinster Schatte / Keine Höhlung in des Stuhls Geflecht.« (HP, S. 44) Der Herr der Fische lässt vielmehr zu, »daß auf seinem / Platz ein anderer sich reicher zeigt«, denn »er verwehrt es keinem / Dort zu reden, wo er schweigt.« (HP, S. 44) Der Herr der Fische zeigt sich als ein solcher, weil er Meister des Schweigens ist (Fische sind bekanntlich stumm), und nicht als Herr der Fischer, der Jesus dagegen wäre. Er ist ein Durchgangsphänomen, das keine wahrnehmbaren Spuren hinterlässt, lediglich eine angenehme Gesellschaft ohne weiteren Nutzen für die Fischer, von denen er sich gratis verköstigen lässt. Die Parallelen zwischen dem Herrn der Fische und Jesus suggerieren eine Identifikation und werfen die Frage auf, inwiefern nicht auch Jesus wie der Herr der Fische zu einem Übergangsphänomen werden wird, sobald sein fragliches Wirken benannt und ein anderer Prophet seinen Platz einnehmen wird. Erwartungen an eine versprochene Erlösung werden, so lässt sich folgern, enttäuscht. Es bleibt nur die angenehme gemeinsame Zeit mit dem Herrn der Fische.

Die den Leser:innen der zweiten Ausgabe freigestellte Leselautstärke wird gleich zu Beginn des Textes bedeutsam. Das einleitende polyseme »Ach« kann bei lautem Lesen entweder schwelgend oder gleichgültig intoniert werden:

Ach, er kam nicht zu bestimmten Zeiten
 Wie der Mond, doch ging er so wie der.
 Ihm sein billiges Essen zu bereiten
 War nicht schwer. (HP, S. 42)

Eigentlich bedarf es hier der Textkenntnis, um auf die geschilderte Vergangenheit des angenehmen Besuchs oder die künftige Ersetzung des namenlosen Herren bezogen zu werden. Und selbst bei lauter Relektüre bleibt »Ach« interpretationsbedürftig, insofern eine der beiden Möglichkeiten aktualisiert werden muss. Das leise Lesen hingegen muss sich nicht festlegen. Haben die Leser:innen die emanzipatorische Botschaft angenommen und akzeptiert, dass der Herr der Fische nur in seiner Gegenwart angenehm bleibt, aber keine Zukunftsversprechen einhalten kann, werden sie das »Ach« beim lauten Lesen wohl eher schwelgend-genussvoll vorlesen.

Die *Historie vom verliebten Schwein Malchus* ist der eine der beiden Texte, den die *Anleitung* der ersten Ausgabe mit einer Selbstdeutung versieht, nämlich dass die *Historie* »eine Warnung darstellt, durch Gefühlsüberschwang Ärgernis zu erregen.« (GBA 11, S. 39) Das Schwein Malchus verliebt sich in dieser versifizierten *Historie*, die vielmehr Schwank und Tierfabel ist, in die Sonne und versucht sie durch mancherlei Anstalten für sich zu gewinnen. Zunächst wird geschildert, dass das Schwein sich genau dann in die Sonne verliebt, als die üblichen Hiebe, die es erhält, bei Sonnenschein ausbleiben. Im Glauben, dass dieses einmalige Ausbleiben der regelmäßigen Misshandlung nun eine Liebesbekundung der Sonne sei, fasst Malchus Vertrauen zu sich, beschließt »zu handeln / Um im ewigen Sonnenschein / Nun hinfort zu wandeln.« (GBA 11, S. 65) Malchus beginnt, eine loyale Anhängerschaft um sich zu scharen. Als die Sonne dann einmal ausbleibt – notwendig bedingt durch den Tageslauf – verlegt sich Malchus auf Zauberei: »Und mit einem anderen Schwein / Übte es zusammen / Mit dem Rüssel Gift zu spein / Mit den Augen Flammen.« Als die Sonne – notwendigerweise – wiederkehrt, glaubt sich Malchus erfolgreich, bedeutet gestisch seinen Triumph und tut »voll Erregung ... Eine Fußbewegung / In der alles lag, was je- / mals ein Schwein empfunden.« (GBA 11, S. 66f.) Malchus wird danach noch diktatorischer. Hatte er vor seinem vermeintlichen Triumph bereits ein anderes Schwein gezwungen ihm »Algier abzutreten« (GBA 11, S. 66), legt er der Sonne, »seiner Frau[,] / Afrika zu Füßen« und droht mit einem Erregung suggerierenden Enjambement, dass er »einfach alle / Die ihm diesen Seelenbund / Störten, niederknalle.« (GBA 11, S. 67) Freilich bleibt die Beziehung von Malchus zur Sonne nicht ungestört, nicht aber aufgrund Dritter, sondern aufgrund des Tag-Nacht-Wechsels sowie schlechten Wetters. Die von Malchus unterworfenen Tiere sind deshalb auch gezwungen, wenn die Sonne bei Regen verschwindet, sich ebenso zu ereifern: »Und man sah dort, wie das Vieh / Das erschreckend blaß war / Wütend in die Wolken spie / Bis es selber naß war.« (GBA 11, S. 67) Das Schwein Malchus selbst droht seiner untreuen Geliebten sogar, »daß es sie / Einstmals doch noch fresse.« (GBA 11, S. 67) Das *fabula docet* lautet mit der letzten Strophe: »Aber jedes Schwein ist schlau / Weiß, die Sonn im Himmelsblau / Ist stets nur die liebe Frau / Von der jeweils größten Sau.« (GBA 11, S. 68) Einen weiteren Zug frühneuzeitlichen Erzählens kann man im Auftritt narrativ wenig motivierter Figuren erkennen wie dem Zauberkomplizen der zehnten sowie dem »alten[n] schwarze[n] Schwein« (GBA 11, S. 66) der elften Strophe, dem das Schwein Malchus Algier abpresst. Die *Historie* führt Elemente der frühneuzeitlichen Tradition – Erzähltempus, unmotivierte Nebenfiguren, Lizenzen bezüglich der dargestellten Wirklichkeit (z.B. Zauberei) – fort. Sie

erhält eine religiöse Komponente, indem ein unerhört handelndes Schwein den biblischen Namen eines Verräters Jesu trägt.¹⁸ Fabelhaft gerät die Historie nicht nur durch das handelnde Tier, sondern auch durch das Epimythion in der letzten Strophe, das eine Moral von der Geschichte' vorschlägt. Interpretationsanweisungen für den Text bestehen so auf zwei Ebenen, einmal in der *Anleitung* zu Beginn der *Hauspostille*, einmal am Ende der *Historie vom verliebten Schwein Malchus*. Dem Deutungsangebot der *Anleitung* zufolge ist die Historie »eine Warnung [...], durch Gefühlsüberschwang Ärgeris zu erregen.« (GBA 11, S. 39) Der Gefühlsüberschwang lässt sich in der absurden Liebe des Schweins zur Sonne erkennen. Als »Ärgeris« wird dagegen der kolonialistische Totalitarismus bezeichnet, den das Schwein Malchus den anderen Tieren auferlegt. Hieran schließt das Deutungsangebot der Historie: Das Begehren »der jeweils größten Sau« diktiert die Ausrichtung einer Gesellschaft. Diese Macht- und Gesellschaftskritik ist jedoch nicht nur weltlich codiert. Durch den Namen des biblischen Verräters Malchus erhält die Kritik eine zusätzliche religiöse Komponente. Die Historie wird mit einer reflektierten Lesedisposition, die die Moraldidaxe erkennt, so als eine Gattung der Kritik an weltlichen wie geistlichen Autoritäten lesbar. Der parodistische Modus, von Fabeltieren zu handeln sowie euphemistisch Malchus' Gewalt als »Ärgeris« zu bezeichnen, ist dabei bedeutender Teil dieser neuen, kritischen Historie, die so die vermeintlich autoritative Gattung durch Elemente der Schwank- und Fabelliteratur auch formal unterläuft.¹⁹

Im *Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten* in der zweiten Ausgabe berichtet ein weiblich artikuliertes Ich seine sexuellen Erfahrungen, die es der Wäsche des von ihm gefalteten Leinens gegenüberstellt – suggestiv in Anspielung darauf, durch das Gedicht Intimes öffentlich zu machen und gleichsam schmutzige Wäsche zu waschen. Das Ich bezweifelt zu Beginn den Satz der Mutter, dass es »einmal befleckt« (HP, S. 47) nie mehr rein würde. Es schließt *per analogiam* von der Wäsche auf sich selbst, um seine Mutter zu widerlegen: »Das gilt nicht für das Linnen / Das gilt auch nicht für mich. / Den Fluß laß drüber rinnen / Und schnell ist's säuberlich.« (HP, S. 47; Kursivierung im Original) In der zweiten und dritten Strophe berichtet es sodann von seinem ersten Geschlechtsverkehr sowie dem darauf folgenden Schamgefühl. Dessen vorübergehende Bewältigung schil-

18 Vgl. Jürgen Hillesheim: Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte, Würzburg 2013 (Der neue Brecht 11), S. 98.

19 Meine Interpretation versucht hier eine Alternative zu den vorrangig biographischen Deutungsansätzen dieses eigenartigen Textes vorzuschlagen, vgl. GBA 11, S. 316, und Hillesheim (Anm. 18), S. 96–100.

dert es in der vierten Strophe, indem es das Verschwinden seines Schmerzes mit dem Verschwinden des Schmutzes vom Leintuch parallelisiert. Die in der fünften Strophe dargestellten Anfeindungen durch andere übersteht es schließlich in der sechsten Strophe. Erkenntnis wird wieder analog zum Wäschewaschen gewonnen: »*Mit Sparen und mit Fasten / Erholt sich keine Frau. / Liegt Linnen lang im Kasten / Wird's auch im Kasten grau.*« (HP, S. 48; Kursivierung im Original) Das Umdenken kommt mit der Einsicht, dass es dem körperlichen Ich ergehen wird wie dem Leinentuch, die beide zuletzt in Auflösung übergehen werden, was zum Genuss des Lebens bzw. Gebrauch des Leinens mahnt: »Nur wenn es nie getragen war / Dann war das Linnen verschwendt.« (HP, S. 49) Die Strophen des Textes sind – wie bereits an den Zitaten und im Folgenden an den letzten drei Strophen ersichtlich – in recte gesetzten Gesang und kursiv gesetzten Gegengesang unterteilt:

5

Doch als die andern kamen
 Ein trübes Jahr anfang.
 Sie gaben mir schlechte Namen
 Da wurd ich ein schlechtes Ding.
*Mit Sparen und mit Fasten
 Erholt sich keine Frau.
 Liegt Linnen lang im Kasten
 Wird's auch im Kasten grau.*

6

Und wieder kam ein andrer
 In einem andren Jahr.
 Ich sah, als alles anders war
 Daß ich eine andre war.
*Tunk's in den Fluß und schwenk es!
 's gibt Sonne, Wind und Chlor!
 Gebrauch es und verschenk es:
 's wird frisch als wie zuvor!*

7

Ich weiß: noch viel kann kommen
 Bis nichts mehr kommt am End.
 Nur wenn es nie getragen war
 Dann war das Linnen verschwendt.

*Und ist es brüchig geworden
Dann wäscht's kein Fluß mehr rein.
Er spült's in Fetzen fortan.
So wird es einmal sein.* (HP, S. 48f.)

Aus der Erkenntnis eines vergänglichen Lebens – das Ich wird sich dereinst wie das Leinentuch auflösen – folgt die Hinwendung zur eigenen Leiblichkeit. Die laute Lektüre ermöglicht hier ein differenzierendes Lesen zwischen Gesang und Gegengesang, die aufeinander bezogen die fortschreitende Emanzipation des Ichs bestärken. Lautes Lesen wird so erneut mit dem Interpretationsprozess verquickt, hier allerdings nicht durch metrische oder intonatorische Überforderung der Leser:innen wie beim »Ach« in *Der Herr der Fische*, sondern durch eine Unterstützung des Deutungsprozesses mittels stimmlicher Modulierung der Gegenstrophen, die die Selbstbehauptung des weiblichen Ichs vorantreiben. Indem das Ich seine schmutzige Wäsche durch die Gedichtrede öffentlich wäscht, wird gegenüber den Lesenden einerseits ein Sprechen über Sexualität enttabuisiert und andererseits dazu aufgefordert, die eigene Sexualität auszuleben. An die Stelle einer postmortalen Verurteilung für die sexuellen Handlungen im Leben tritt so die Mahnung, von der eigenen Leiblichkeit Gebrauch zu machen, da diese sonst wie ein unbenütztes Leinentuch verschwendet würde.²⁰

Orges Antwort ist der andere der beiden Texte, für den die *Anleitung* der ersten Ausgabe ein Deutungsangebot gibt. Das Gedicht schildere »gewisse Anfechtungen, die wenigen erspart bleiben.« (GBA 11, S. 39) Referiert wird damit auf die Frage nach Sinn und Zweck des eigenen Lebens. Orge erhält einen geseiften Strick geschickt, der gewöhnlich für den reibungsfreien Ablauf von Hinrichtungen verwendet wurde.²¹ Er nimmt die Morddrohung mit Humor: »Oft sang er, es wäre ihm sehr recht / Wenn sein Leben besser wär: / Sein Leben sei tatsächlich sehr schlecht – / Jedoch sei es besser als er.« (GBA 11, S. 73) Die Seife versteht er nach ihrem eigentlichen Verwendungszweck als Waschmittel: »Es sei eine Schweinerei / Wie er auf diesem Sterne / Schmutzig geworden sei.« (GBA 11, S. 73) Dennoch gilt es, nicht zu verzweifeln, denn das Leben sei schön, weil die Welt trotz aller Anfechtungen immer noch Angenehmes bereithalte. Und wenn man den Strick benützen wollte, dränge die Ausführung keineswegs:

20 Angesichts des Programms der *Hauspostille* ist eine solche emanzipatorische Deutung plausibel. Angesichts des historischen Kontexts sowie der Autorenbiographie ist sie zu problematisieren, was allerdings den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde.

21 Vgl. Hillesheim (Anm. 18), S. 119.

3
 Doch gäbe es Höhen und Täler
 Die man noch gar nie gesehn:
 Es sei desto rentabler, je wähler-
 ischer man sei im – Vorübergehn.

4
 Solange die Sonne noch nah sei
 Sei es noch nicht zu spät:
 Und er warte, solange sie noch da sei
 Und – solange sie noch untergeht.

5
 Es blieben noch Bäume in Mengen
 Schattig und durchaus kommun
 Um oben sich aufzuhängen
 Oder unten sich auszuruhn. (GBA 11, S. 73f.)

Die reflektierte Lektüre erkennt im morphologischen Enjambement von »wähler- / ischer« eine der möglichen Überraschungen, die die Welt bereithält, und um derentwillen ein (zumindest einstweiliges) Weiterleben lohnt. Todesformel im Text ist dann allerdings nicht das Sich-Aufhängen, sondern (wohl statt des Halses) das Zerschneiden der letzten Fäkalie:

6
 Jedoch seine letzte Realie
 Gibt ein Mann nur ungern auf.
 Ja, auf seine letzte Fäkalie
 Legt er seine Hand darauf.

7
 Erst wenn er von Ekel und Hasse
 Voll bis zur Gurgel sei:
 Schneide er sie, ohne Grimasse
 Wahrscheinlich lässig, entzwei. (GBA 11, S. 74)

Der Stoffwechsel ist Zeichen der eigenen Sterblichkeit, weil er durch endliche Körperlichkeit bedingt ist. Die Kreisläufe von Nahrung und Leben werden auf diese Weise miteinander gekoppelt. Die motivische Provokation der Fäkalie wird zusätzlich formal verschärft: Der Satz der beiden letzten

Verse von Strophe sechs wird unbeholfen mit »auf ... darauf« konstruiert und beide Strophen lassen den Lesefluss durch den Gebrauch von Füllungs-freiheit sowie schwebenden Betonungen (»Legt er«, »Voll bis«, »Schneide er«) stocken. Die für die meisten unausweichlichen »Anfechtungen«, von denen in der *Anleitung* die Rede ist, bestehen in der Sinnfrage, die *Orges Gesang* mit provokanter fäkal-sarkastischer Leichtigkeit beantwortet. Leben hat – so lässt sich der Text interpretieren – keinen Sinn, der über es hinausgeht, und genügt sich selbst. Der Selbstmord ist für Orge deshalb keineswegs Sünde, sondern lediglich eine *ultima ratio*, das Leben zu beenden, wenn es nichts Angenehmes mehr bereithält.²²

Das in der Überarbeitung hinzugefügte *Orges Wunschliste* soll gemäß der *Anleitung* der zweiten Ausgabe mit einem Zungenschmalzer nach jedem Verspaar gelesen werden:

Von den Freuden, die nicht abgewogenen.
Von den Häuten, die nicht abgezogenen.

Von den Geschichten, die unverständlichen.
Von den Ratschlägen, die unverwendlichen.

[...]

Von den Orgasmen, die ungleichzeitigen.
Von den Feindschaften, die beiderseitigen.

Von den Künsten, die unverwertlichen.
Von den Lehrern, die beerdlichen.

Von den Genüssen, die aussprechlichen.
Von den Zielen, die nebensächlichen.

[...]

Von den Untergehenden, die Lober.
Von den Jahreszeiten, der Oktober.

Von den Leben, die hellen.
Von den Toden, die schnellen. (HP, S. 69f.)

²² Vgl. Hillesheim (Anm. 18), S. 118f.

Orges eigentümliche Wünsche sind an sich bereits ironisch-spielerisch. Die laute Lektüre mit Zungenschmalzer unterstreicht ihre Keckheit noch akustisch. Der Zungenschmalzer erzeugt außerdem eine Sprechpause, während derer Reflexion stattfinden kann, um die Pointen der jeweiligen Verspaare zu verstehen. Die Leselautstärke wird so, wie sich hier und auch im *Herrn der Fische* oder dem *Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten* zeigt, in der zweiten Ausgabe zur herausgehobenen Gebrauchsdimension der Sammlung ausgebaut. Bei *Orges Wunschliste* zeigt sich zudem besonders deutlich, wie die Leselautstärke mit einer naiven Lesedisposition einhergehen kann: Es wird möglich, den Text um seiner selbst willen zum rein akustischen Genuss von Metrum, Reim und Zungenschmalzen zu lesen, ohne zu sehr auf die Pointen zu achten. Tut man dies, vollzieht man ein besonders materialistisches Exerzitium, indem man sich rein auf die Materialität der Sprache konzentriert – ohne jegliche Erbauung, die einer für die *Hauspostille* fremdzwecklichen Vervollkommnung dient.

Entgegen der Empfehlung zur einfältigen Lektüre bedürfen Texte wie die *Historie vom verliebten Schwein Malchus* einer reflektierten Lesedisposition, um angemessen verstanden zu werden. Für die *Historie* ist eigentlich die Kenntnis frühneuzeitlicher literarischer Konventionen notwendig, um auch die formale Dimension der Autoritätenkritik zu erkennen, was die Auffassungsgabe einer einfältigen Lektüre jedoch übersteigt. Weniger fordernd wird eine Lektüre der *Exerzitien*, wenn sie rekursiv erfolgt. Während die lineare Lektüre im Fortgang der Lektionen die auch in den *Exerzitien* formulierte Religions- und Kirchenkritik nach und nach erschließt, stößt die empfohlene rekursive Lektüre die Leser:innen nach Ende jeder Lektion auf die Kernbotschaften der *Hauspostille*. Die rekursive Lektüre rahmt die *Exerzitien* mit dem *Schlusskapitel*, das lediglich aus dem Gedicht *Gegen Verführung* besteht:

I
 Laßt euch nicht verführen!
 Es gibt keine Wiederkehr.
 Der Tag steht in den Türen;
 Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
 Es kommt kein Morgen mehr,

2

Laßt euch nicht betrügen!
 Das Leben wenig ist.
 Schlürft es in vollen Zügen!
 Es wird euch nicht genügen
 Wenn ihr es lassen müßt!

3

Laßt euch nicht vertrösten!
 Ihr habt nicht zu viel Zeit!
 Laßt Moder den Erlösten!
 Das Leben ist am größten:
 Es steht nicht mehr bereit.

4

Laßt euch nicht verführen!
 Zu Fron und Ausgezehr!
 Was kann euch Angst noch rühren?
 Ihr sterbt mit allen Tieren
 Und es kommt nichts nachher. (GBA II, S. 116)

Gegen Verführung artikuliert in der ersten Strophe die soziale wie existentielle Befreiung des lesenden Selbst: Vor der Verführung durch Autoritäten wird gewarnt, einen Morgen und damit eine Wiederauferstehung gebe es nicht. Aus dieser Feststellung folgt die Forderung der zweiten Strophe, das Leben angesichts seiner Vergänglichkeit vollends auszuschöpfen. Die dritte Strophe wiederholt den Appell der zweiten, die vierte Strophe schließt die *Hauspostille* mit der materialistischen Einsicht, dass dem Menschen keine Sonderstellung zukomme und auf seinen Tod nichts folge.

Eine rekursive Lektüre wird durch *Gegen Verführung* auf die Kernbotschaften der *Hauspostille* gestoßen. Das Gedicht artikuliert diese knapp und deutlich, sodass deren Nachvollzug bei der Lektüre der zweiten Lektion erleichtert wird. Die Pointe der *Exerzitien* als geistige Übungen, die sich mehr an den Verstand richten, ist dann diejenige, dass eine reflektierte Lesedisposition zwar mehr Details bemerkt, eine einfältige jedoch zu derselben Erkenntnis gelangt. Die Einsichten der Gedichtsammlung allgemein und der *Exerzitien* im Besonderen nämlich sind so einleuchtend, dass sie keiner aufwendigen Verstandesarbeit bedürfen. Eine einfältige Lektüre, die rekursiv verfährt sowie ab und an lautes mit leisem Lesen abwechselt, erweist sich so tatsächlich als ein empfehlenswerter Gebrauch der Lektion. Gleich-

gültig jedoch, welcher Lektüremodus gewählt wird, führt dieser zur Emanzipation des lesenden Subjekts von verführerischen religiösen Autoritäten. Die Wahlfreiheit beim Lektüremodus ermöglicht den Lesenden wiederum in Analogie zur Befreiungsintention der Sammlung, die Lektüre – wenn gleich im von der *Hauspostille* abgesteckten Rahmen –²³ selbstbestimmt zu gestalten.

Bertolt Brechts Hauspostille steht, wie gezeigt wurde, in der langen Tradition, mittels materialistischer Kritik Leser:innen befreiende Technologien des Selbst zu vermitteln. Sie greift dabei auf etablierte christliche Formen zurück, um diese statt für die hergebrachte Selbstaufgabe des Subjekts neu für eine ἐπιμέλεια σαυτοῦ, eine Sorge um sich, zu funktionalisieren, die auf Grundlage eines undogmatischen Materialismus ermöglicht, dass das Lesesubjekt durch Gebrauch der Sammlung die soziale wie existentielle Befreiung von einem als limitierend vorausgesetzten christlichen Jenseitsglauben vollzieht. Zu diesem Ziel gelangt ein Gebrauch der *Hauspostille* auf verschiedenen Wegen der einfältigen, reflektierten, linearen, rekursiven, lauten oder auch leisen Lektüre. Lesedisposition, Leserichtung und insbesondere Leselautstärke erzeugen so zusammen mit der fortlaufenden Interpretationsarbeit die Exerzitien der *Hauspostille*, die ohne weitere Verrichtungen wie noch bei Ignatius ganz in dieser Lektürepraxis aufgehen.

23 Die *Hauspostille* scheint mir hier aufgrund ihrer Gattung mehr Lizenzen gewähren zu können als etwa Calvins Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, vgl. hierzu das Fazit von Felix Kraft und Erik Schilling: Zur Geschlossenheit eines ›offenen Kunstwerks‹. Strategien der Leserlenkung und Typologie der Leserfiguren in Italo Calvins *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in: GRM 68, 2018, S. 429–449.

Literatur

- Brecht, Bertolt: Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitung, Gesangsnoten und einem Anhang, Frankfurt a.M. 1993.
- Gedichte 1. Sammlungen 1918–1938, hg. von Werner Hecht u.a., Frankfurt a.M. 1988 (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 11).
- Dell’Aversano, Carmen: *Ermeneutica letteraria ed esercizi spirituali*. Wolfgang Iser e Pierre Hadot, in: *Enthymema* 18, 2017, S. 76–104.
- Foucault, Michel: *Technologien des Selbst*, in: ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 287–317.
- Hadot, Pierre: *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 2002.
- Hagen, Wolfgang: *Listig Nihilistisches. Zum Nihilismus-Gemeinplatz der Brechtforschung und zu einigen ihrer Verfahrensweisen*, in: Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen, hg. von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Stuttgart 1978, S. 231–249.
- Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte, Würzburg 2013 (Der neue Brecht 11).
- Zwischen »kalten Himmeln« und »schnellen Toden«. Brechts Nietzsche-Rezeption, in: *Der Philosoph Bertolt Brecht*, hg. von Mathias Mayer, Würzburg 2011, S. 175–197.
- Ignatius von Loyola: *Die Exerziten*. Übertragen von Hans Urs von Balthasar. Freiburg i.Br. 232023 (Christliche Meister 45).
- *Geistliche Übungen*. Nach dem spanischen Autograph übersetzt von Peter Knauer SJ, Freiburg i.Br. 52021.
- Jesse, Horst: *Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914–1956 unter besonderer Berücksichtigung der ars vivendi angesichts der Todesbedrohungen*, Frankfurt a.M. 1994.
- Kittstein, Ulrich: *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Stuttgart 2012.
- Kraft, Felix und Erik Schilling: *Zur Geschlossenheit eines ›offenen Kunstwerks‹. Strategien der Leserlenkung und Typologie der Leserfiguren in Italo Calvinos *Se una notte d’inverno un viaggiatore**, in: GRM 68, 2018, S. 429–449.
- Lehmann, Hans-Thies: *Das Schwimmgedicht*, in: ders.: *Brecht lesen*, Berlin 2016, S. 273–295.
- Mennemeier, Franz Norbert: *Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte, Tendenzen*, Düsseldorf 1982.
- Morley, Michael: Bertolt Brechts Hauspostille, in: *Brecht Handbuch*. Band 2. Gedichte, hg. von Jan Knopf, Stuttgart und Weimar 2001, S. 147–161.
- Müller, Klaus-Detlef: *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*, München 2009.
- Pietzcker, Carl: *Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus*, Frankfurt a.M. 1974.
- Rocks, Carolin: *Ästhetisches ethos. Praxeologie, Foucaults ethische Praktiken und die Literaturwissenschaften*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 66,1, 2021, S. 69–96.
- Seitz, Manfred: *Exerziten. II. Praktisch-theologisch*, in: *Theologische Realenzyklopädie*. Band 10, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin und New York 1982, S. 703–707.
- Valentin, Jean-Marie: *Die Hauspostille (1927). Brecht et la quête de la modernité poétique*, in: *Études Germaniques* 66, 2011, S. 357–370.

- Ut exercitium poiesis. Sur la Hauspostille de Bertolt Brecht, in: L'Allemagne des Lumières à la modernité. Mélanges offerts à Jean-Louis Bandet, Rennes 1997, S. 295–305.
- Vercruyse, Jos E.: Exerziten. I. Historisch, in: Theologische Realenzyklopädie. Band 10, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin und New York 1982, S. 698–703.
- Wagner, Frank D.: Brecht als Philosoph, Würzburg 2021.

Übungen im Leben und im Sterben.

Ödön von Horváths dramatischer Totentanz

Glaube Liebe Hoffnung im Zeichen einer Ethik des Subjekts

In den letzten Lebensjahren vor seinem unerwartet-tragischen Tod 1938 im Pariser Exil nimmt die schriftstellerische Tätigkeit Ödön von Horváths einen auffallend ethisch-religiösen Zug an.¹ Die Hinwendung zu theologisch geprägten Motivkomplexen lässt sich späten Texten wie *Jugend ohne Gott* (1937), *Der jüngste Tag* (1936) oder *Glaube Liebe Hoffnung* (1933) bereits am Titel ablesen. Aber auch schon Horváths frühere Texte zeigen deutliche Spuren eines religiösen Einflusses. Der pseudo-kultivierte Bildungsjargon (so Horváths eigene Bezeichnung), den das kleinbürgerliche Figurenpersonal der Kurzprosa und volksstückhaften Komödien ab Mitte der 1920er-Jahre zu sprechen pflegt, ist durchsetzt von theologischen Gemeinplätzen und biblischen Plattitüden – profanisierten Redeweisen also, deren kultische Provenienz aber auch dann noch evident ist, wenn die Figuren selbst gar kein Bewusstsein dafür besitzen.² Horváth, der als Jugendlicher mit dem Gedanken spielt, Priester zu werden, und 1930 seinen Austritt aus der römisch-katholischen Kirche erklärt,³ weist selbst auf die religiöse Dimension insbesondere seiner dramatischen Texte hin: »Glaube Liebe Hoffnung«, heißt es in der sogenannten *Randbemerkung*, die dem Volksstück von 1933 als kurze Programmschrift vorangestellt ist, »könnte jedes meiner

1 Vgl. die werkbiographische Skizze von Jürgen Schröder: Ödön von Horváth, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hg. von Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 452–464, hier S. 452.

2 Auf die religiösen Versatzstücke in Horváths Dramatik weist Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken, Zürich 1976 in seiner einschlägigen Untersuchung der frühen Dramen hin. Zum Bildungsjargon vgl. den nicht weniger als grundlegenden Aufsatz von Dieter Hildebrandt: Der Jargon der Uneigentlichkeit. Zur Sprache Ödön von Horváths, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur 19, 1972, S. 109–123.

3 Vgl. Peter Baumann: Ödön von Horváth. ›Jugend ohne Gott‹ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke, Bern 2003, S. 15 f.

Stücke heißen.«⁴ Das Bekenntnis, dass der titelgebende Vers aus dem ersten Korinther-Brief des Paulus paradigmatische Bedeutung über das damit bezeichnete Stück hinaus hat,⁵ lässt freilich den Schluss zu, dass Horváth dem Stück selbst einen besonderen Modellcharakter einräumt. Diese Zuordnung wirft allerdings Fragen auf. Wie ernst kann es Horváth mit der im Titel apostrophierten christlichen Tugendethik sein angesichts der Handlung um die arbeits- und mittellose Korsettwarenvertreterin Elisabeth, endet doch Elisabeths Ringen mit einem erbarmungslosen Disziplinarapparat unausweichlich im Suizid. Unausweichlich? Die Forschung hat den Umstand bislang nur wenig berücksichtigt,⁶ dass Horváth in einer frühen Fassung des Stücks an einem alternativen Ende arbeitet, in dem Elisabeth überlebt. Doch auch dieser Entwurf verspricht allem Anschein nach keine Versöhnung mit dem christlichen Tugendkatalog. Im Gegenteil: Elisabeth überlebt, gerade weil sie sich mit den repressiven Praktiken des Disziplinarapparats arrangiert und zur moralischen Verbrecherin wird.

Welche Rückschlüsse lassen sich aus der Existenz von zwei komplementären Varianten des Endes von *Glaube Liebe Hoffnung* ziehen? Horváth vermisst an der Figur der Elisabeth, die dem unter Arbeitslosigkeit, behördlicher Gängelung und Hunger darbedenden Kleinbürgertum der Zwischenkriegsjahre ein Gesicht gibt, den Handlungsspielraum des sozioökonomischen Prekariats. An den Handlungsszenarien von Elisabeths Überleben und Sterben spielt Horváth infolgedessen zwei unterschiedlich erfolgreiche soziale *coping strategies* durch: eine der Assimilation und eine der Individuation. Die sozialpolitisch wie tugendethisch bittere Pointe dieser Versuchsanordnung kann darin gesehen werden, dass Überleben offensichtlich nur dort gelingt, wo das Individuum den Anspruch einer autonomen Lebensführung aufgibt und die Kollektivierungslogik des Disziplinarapparats adaptiert. Tatsächlich schafft Horváth in der Gegenüberstellung dieser beiden Sozialisierungsszenarien eine Konstellation, die frappierende Ähnlichkeit mit den zwei

4 Ödön von Horváth: *Glaube Liebe Hoffnung*, in: ders.: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020, S. 297. Forthin wird im Text aus dieser Ausgabe unter der Sigle WA zitiert.

5 »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.« (1, Kor 13, 13) Alle Bibelstellen werden nach der auch von Horváth verwendeten Übersetzung der Lutherbibel zitiert.

6 Eine im Folgenden noch wichtige Ausnahme stellt die Studie von Jürgen Schröder dar: Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*, in: *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne*, hg. von Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Tübingen 2003, S. 283–295.

Übungsmodellen hat, die Christoph Menke in Foucaults Überlegungen zu den Technologien des Selbst bzw. der Mikrophysik der Macht unterscheidet: Übungen im Rahmen eines »ästhetisch-existentialen Selbstverhältnisses« einerseits, als »Technik der Disziplinierung« andererseits.⁷ Beide Übungsmodelle laufen auf eine Konzeption von Subjektivität hinaus, die Foucault als Effekt der sozialisierenden und auf das Subjekt gerichteten Ausführung bestimmter Tätigkeiten – Selbstpraktiken – versteht.⁸

Nicht nur zwei Sozialisierungsmodelle werden also in *Glaube Liebe Hoffnung* dramatisch ausgestellt, sondern zugleich zwei Subjektivierungsmodelle. Die bei Horváth poetologisch so wichtige Kategorie des (vergesellschafteten) Individuums erhält damit eine Ergänzung: Mit Elisabeth wird das Individuum als ein Subjekt in Szene gesetzt, dessen Handeln auf die eigene Lebensführung gerichtet ist und in diesem Selbstbezug eine zutiefst ethische Dimension hat. Das gilt umso mehr, als die sozialen Umstände der Zwischenkriegszeit dem Individuum nur einen minimalen Handlungsfreiraum für die eigene Fürsorge zugestehen. Wo Elisabeth als Individuum nicht (anders als unter sozialem Druck) handeln kann, testet Horváth an ihr als Subjekt die Möglichkeiten eines wirksamen Selbstbezugs in der Handlungs-ohnmacht einer sozial prekären Existenz. Die Ethik des Subjekts, die Horváth in *Glaube Liebe Hoffnung* entwirft, ist folglich gerade keine Ethik des Handelns, sondern der Handlungs(un)fähigkeit. Auf der einen Seite wird Elisabeths Assimilation an den Disziplinarapparat so als disziplinierende Subjektivierung lesbar: Die ohnehin kaum vorhandenen Möglichkeiten selbstbestimmter Lebensführung werden gegen die staatliche Wohlfahrt eines Straf- und Überwachungssystems eingetauscht, zu dessen Vollzugshelferin Elisabeth sich macht, um zu überleben. Auf der anderen Seite stirbt Elisabeth nicht zuletzt deswegen einen einsamen Tod, weil sie gar nicht erst die Möglichkeit bekommt, sich im Sinn des Disziplinarapparats zu assimilieren. Auch dieses Sozialisierungsszenario der (gezwungenen) Individuation lässt

7 Christoph Menke: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299, hier S. 284.

8 »Subjektivität heißt Handlungsmacht, und Handlungsmacht ist eine doppelte, die zur Aus- und zur Selbstführung. In dieser doppelten Macht besteht Subjektivität. Wirksam ist sie in jeder Tätigkeit, gewonnen wird sie durch Übungen. Indem wir die Fähigkeit erwerben, eine bestimmte Tätigkeit auszuführen, gewinnen wir auch eine neue Dimension der Selbstführung. Übungen sind Medien der Herstellung und Erweiterung eines Selbstbezugs, Medien der Subjektivierung. Zugleich sind Übungen Medien der Sozialisierung.« (Menke (Anm. 7), S. 288) – Dazu grundlegend Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt a.M. 1989, S. 40f. und passim.

sich als Subjektivierungsübung lesen, über die ein in seiner Handlungsfreiheit eingeschränktes Individuum ein gewisses Maß an subjektiver Handlungsmacht ausbilden kann. Auffälligerweise unterlegt Horváth gerade diese Subjektivierungsübung um Elisabeths Sterben, die der Untertitel der Endfassung mit der Gattungsbezeichnung *Ein kleiner Totentanz* versieht, mit einer liturgischen Zeichenebene. Der Rückgriff auf die Formsprache des christlichen Kultus gibt dieser Subjektivierung ein bestimmtes ethisches Profil: Als Alternative zur Disziplinierung durch den Macht- und Disziplinarapparat profiliert Horváth eine christlich konnotierte, aber säkular gewendete Ethik des Leidens. Das Subjekt dieser Ethik, das die Verantwortung für sich selbst nicht aus der Hand gibt, erfährt im tätig-leidenden Selbstbezug – gewissermaßen über den Tod hinaus – eine zumindest partielle Erlösung.

Diese Interpretation von *Glaube Liebe Hoffnung* will ich im Folgenden in drei Schritten entfalten: (I) Nach einer kurzen Rekapitulation der Dramenhandlung entlang der allegorischen Lesart des Totentanzes arbeite ich aus Horváths poetologischer *Randbemerkung* eine theologische Vollzugebene heraus. Diese bildet die ambivalente ethische Basis für die Subjektivierungsübungen, die Horváth an Elisabeth dramatisch testet. (II) Daran anschließend werde ich in den textgenetischen Schichten des Stücks die Fäden eines eucharistischen Verweissystems freilegen, die in Elisabeths Sterbeszene im stilisierten Vollzug der Kommunion zusammengeführt werden. Horváth entwirft dort die Möglichkeit eines existentiellen Selbstverhältnisses des Subjekts, das noch im Sterben die Würde einer ethischen Grundhaltung bewahrt. (III) Im letzten Schritt analysiere ich die Disziplinierungstechniken des Machtapparats, die Elisabeth übernehmen wird, um zu überleben, und die sich im Stück in der kollektiven Vollzugsform der Polizeiparade vergegenwärtigen.

1. Totentanz, Eschatologie und das Formproblem der Bestialität

Der paratextuelle Hinweis auf die spätmittelalterliche Gattungstradition der Totentänze, die eine bis in die Gegenwart anhaltende Konjunktur in Kunst, Literatur und Musik erfahren,⁹ legt eine bestimmte Lesart von Horváths *kleinem Totentanz* nahe: Die allegorische Darstellung von Figuren

9 Allgemein zur Bild- und Texttradition des spätmittelalterlichen Totentanzes vgl. die kommentierte und eingeleitete Anthologie *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, hg. von Gert Kaiser, Frankfurt a.M. 1983. Zur produktiven Rezeption des Totentanzes in Kunst und Literatur der Moderne vgl. exemplarisch die einzelnen Beiträge des Sammelbandes *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. von Franz Link, Berlin 1993.

des Todes, die mit Vertreter*innen der Ständepyramide einen Reigen tanzen, versinnbildlicht Elisabeths Todeskampf. Ohne sich bisher ernsthaft mit der Frage nach den konkreten Vorlagen von Horváths dramatischem Totentanz beschäftigt zu haben – neben literarischen Vorbildern wie Strindbergs *Dödsdansen* (1900) wäre hier vor allem an das Wandgemälde in der Berliner St. Marien-Kirche zu denken –,¹⁰ stellt die Horváth-Forschung vor allem zwei Aspekte von *Glaube Liebe Hoffnung* in produktiven Bezug zur Totentanz-Gattung: die zyklische Struktur des Stücks und seine omnipräsente Todessymbolik.¹¹ Beides zeigt sich bereits in einem kurzen Handlungsabriss: Das erste der insgesamt fünf Bilder der Endfassung beginnt zu den Tönen des »beliebten Trauermarsch[s] von Chopin« (WA, S. 298) auf dem Schauplatz *Vor dem anatomischen Institut*, wo die mittellose Elisabeth noch zu Lebzeiten ihren Körper verkaufen möchte, »das heißt: Wenn ich einmal gestorben sein werde, daß dann die Herren da drinnen mit meiner Leiche im Dienste der Wissenschaft machen können, was die Herren nur wollen – daß ich aber dabei das Honorar gleich ausbezahlt bekomme. Schon jetzt.« (WA, S. 299) Der Verweis auf die Wissenschaft kann über die sexuell aufgeladene und bis ins Nekrophile gesteigerte Semantik der Selbstprostitution nicht hinwegtäuschen – die Überblendung der Themenbereiche Tod und (Gelegenheits-)Prostitution ist ein zentraler und wiederkehrender Zug, der bereits die frühesten Vorarbeiten des Stücks charakterisiert.¹²

Noch bevor Elisabeth ihr Anliegen dem Präparator – einem Angestellten des Instituts, der ihr kurz darauf unter Annahme falscher Tatsachen das Geld für einen kommerziellen Gewerbeschein leihen wird – vorbringen

- 10 Eine Besonderheit, die den sog. *Berliner Totentanz* von anderen (spätmittelalterlichen) Totentanzdarstellungen abhebt, ist die Kreuzigungsszene Christi im Zentrum des monumentalen Wandgemäldes. Vgl. Peter Walther: *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, Berlin 1997. Horváth hätte während seiner langen Aufenthalte in Berlin ausreichend Gelegenheit gehabt, dieses Ende des 19. Jahrhunderts wieder freigelegte und restaurierte Wandgemälde zu sehen.
- 11 Vgl. u. a. Herbert Gamper: *Todesbilder in Horváths Werk*, in: Horváth-Diskussion, hg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, Kronberg i. T. 1976; Johann Bauer: *Totentanzadaption im modernen Drama und Hörspiel: Hofmannsthal, Horváth, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth*, in: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. von Franz Link, Berlin 1993, S. 463–488; Ingrid Haag: *Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form*, Frankfurt a. M., Berlin und Bern 1995, insb. S. 71–106.
- 12 Vgl. die Einleitung der historisch-kritischen Edition des fünften Bandes der *Wiener Ausgabe* von Martin Vejvar: *Vorwort*, in: *Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020, S. 1–26, hier insb. S. 6.

kann, trifft sie vor dem Gebäude auf den Schutzpolizisten Alfons Klostermeyer, ihren späteren Verlobten, mit dem es einen kurzen Wortwechsel gibt:

SCHUPO (*lächelt.*) Gebens nur acht, Fräulein – Da drinnen stehen die Köpfe in Reih und Glied.

ELISABETH Ich habe keine Angst vor den Toten.

SCHUPO Ich auch nicht.

ELISABETH Mir graust es noch lange vor nichts.

SCHUPO In diesem Sinne – (*Er salutiert legere und ab.*) (WA, S. 298)

Beim Präparator und dem Schupo Klostermeyer, den zentralen männlichen Antagonisten des Stücks, handelt es sich um Agenten des Todes. Nicht nur tragen beide maßgeblich zu Elisabeths Niedergang bei, in ihnen personalisiert sich auch die Todessymbolik des Stücks. Mit beiden gibt es ein Wiedersehen im letzten Bild: Nachdem der Präparator Elisabeth fälschlicherweise der Lüge bezichtigt (zweites Bild), woraufhin sie zu einer Haftstrafe verurteilt wird, und der Schupo die ihm Angelobte aus Angst um seine Karriere ob der Verbindung zu einer verurteilten Straftäterin ohne zu zögern verlässt (viertes Bild), sieht die gesellschaftlich isolierte und vor allem körperlich ausgehungerte Elisabeth keinen anderen Ausweg als den nächtlichen Sprung in den winterlichen Fluss. Ein Passant zieht sie aus dem Wasser und bringt sie auf die nahegelegene Polizeiwache, wo sowohl der Schupo als auch der Präparator anwesend sind. Auch die Szenerie dieses Bildes beginnt zu den Klängen des »beliebten Trauermarsch[s] von Chopin« (WA, S. 319) und endet mit dem Tod Elisabeths, den der anwesende Vizepräparator unter Verweis auf die anstehende Obduktion der Leiche lapidar kommentiert, sie habe »es überstanden. Wahrscheinlich das Herz. Na, wir werden es ja morgen sehen –« (WA, S. 327). Diese Sterbeszene trägt sich derweil unter allgemeinem Zeitdruck zu, denn wie der Tag dämmt, müssen die diensthabenden Schutzpolizisten zur morgendlichen Parade: »SCHUPO Die Parade – (*Er setzt sich seinen Helm auf.*) Höchste Eisenbahn.« (WA, S. 326) Damit schließt sich, motivisch wie handlungsbezogen, der Kreis, den das erste Bild eröffnet hat: Elisabeth, die als »lebendige[] Tote[]« (WA, S. 300) vergeblich Eingang in die Anatomie verlangt, wird im Nachgang des Stücks als nun tatsächlich Tote in die Rechtsmedizin gebracht werden, während die Polizisten in paradiegender »Reih und Glied« und zu den Klängen eines Militärmarschs an der Toten vorüberziehen.

Die Rollen in diesem Ende sind vermeintlich klar verteilt: Elisabeth ist das Opfer einer sozialen Ordnung, an deren Rand sie steht und die keine

Möglichkeit der Integration zulässt.¹³ Jürgen Schröder meldet in einem hell-sichtigen Aufsatz jedoch Bedenken gegen diese beinahe schon klassische Lesart des Stücks an, die Elisabeths Individualismus gegen die Normzwänge des als krisenhaft wahrgenommenen kapitalistischen Wirtschafts- und Sozialsystems moralisch überhöht.¹⁴ Schröders überzeugende Interpretation, dass Horváth vielmehr eine Kritik am Individuum übe, setzt bei einem Begriff an, den Horváth in der *Randbemerkung* poetologisch für die Deutung seiner Dramatik insgesamt profiliert: die Bestialität. Horváth geht vom Grundkonflikt des »gigantischen Kampf[s] von Individuum und Gesellschaft« aus, spezifiziert allerdings, dass der in der Tat »aussichtslose Kampf des Individuums auf bestialischen Trieben basiert, und daß also die heroische oder feige Art des Kampfes nur als Formproblem der Bestialität, die bekanntlich weder gut ist noch böse, betrachtet werden darf«. (WA, S. 296) Die Frage, wie das Individuum seinen Kampf mit der Gesellschaft führt, wird als reines Formproblem diskreditiert. Vom Standpunkt der Bestialität aus, so lässt sich Horváth verstehen, gibt es keinen moralisch richtigen oder falschen Kampfstil. Ganz im Gegenteil: Weder gibt es für das Individuum einen Ausweg aus dem Kampf mit der Gesellschaft noch unlautere Mittel. Es gilt allein das Ziel, (so lange wie möglich) zu überleben.

Vor dem Hintergrund von Horváths Bestialitätsbegriff erscheint Elisabeth nicht notwendigerweise als tragische Einzelkämpferin, deren Schicksal moralisch zu verklären wäre. Ihr Tod zeigt sich vielmehr als Resultat falscher Entscheidungen, als Ergebnis einer schlechten Strategie unter vielen, mit denen das Individuum seinen Kampf gegen die Gesellschaft führen kann. Horváth macht in der Folge klar, dass sein darstellerisches Interesse nicht auf der Seite der Gesellschaft liegt, anders als es etwa drameninterne Aussagen wie diejenige Elisabeths suggerieren: »Das seh ich schon ein, daß es ungerecht zugehen muß, weil halt die Menschen keine Menschen sind – Aber es könnt doch auch ein bißchen weniger ungerecht zugehen.« (WA, S. 315) Stattdessen gilt sein vorrangiges Darstellungsinteresse dem Individuum, und zwar dem Individuum, wie es sich in seinen »Gefühlsäußerungen« zeigt, nämlich »verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit« (WA, S. 296f.). Horváth begreift das Individuum nicht als authentischen Ausdruck einer sozialen Existenzform, sondern als gesellschaftliche Larve, die im zwischenmenschlichen Umgang die eigenen bestialischen Triebe ka-

13 So etwa bei Haag (Anm. 11), S. 84–86 als eine der Konsequenzen von Horváths Fassaden-Dramaturgie.

14 Vgl. Schröder (Anm. 6), S. 284f.

schiert. »Erkenne Dich bitte selbst!«, lautet daher Horváths poetologische, an das Individuum gerichtete Aufforderung, »[a]uf daß Du Dir jene Heiterkeit erwirbst, die Dir Deinen Lebens- und Todeskampf erleichtert, indem Dich nämlich die liebe Ehrlichkeit gewiß nicht über Dich (denn das wäre Einbildung), doch neben und unter Dich stellt« (WA, S. 296).

Aus dieser poetologisch-soziologischen Perspektive heraus betrachtet, scheint es für Horváth keine Ethik über die der kritisch-heiteren Selbsterkenntnis hinaus zu geben, und schon gar keine Ethik des tugendhaften Handelns, die den bestialischen Überlebenskampf des Individuums moralisch nobilitieren könnte. Umso überraschender ist es daher, dass Horváth die agonale Ausgangssituation am Ende der *Randbemerkung* in ein theologisches Vollzugsmodell überführt, dessen Fundament er mit dem titelgebenden Verweis auf die christlichen Tugendethiken bereits gelegt hat. Horváth stellt den Konflikt von Individuum und Gesellschaft auf biblischen Boden, indem er *Glaube Liebe Hoffnung* als Motto die Erzählung vom Ende der Sintflut voranstellt:

Und der Herr roch den lieblichen Geruch und sprach in seinem Herzen: Ich will hinfort nicht mehr die Erde verfluchen um der Menschen willen, denn das Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf; und ich will hinfort nicht mehr schlagen alles, was da lebet, wie ich getan habe. So lange die Erde stehet, soll nicht aufhören Samen und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht. (Mos. I. 8, 21) (WA, S. 297)

Anders als es das Vorwort der *Wiener Ausgabe* beschreibt, handelt die Passage aus der *Genesis* nicht vom (neuen) Bund, den Gott nach der Sintflut mit den Menschen eingeht.¹⁵ Dieser wird (als einer der Bünde des Alten Testaments) erst im nächsten Kapitel geschlossen, wenn Gott im Bundeszeichen des Regenbogens Noah und seine Söhne segnet und spricht: »Siehe, ich richte mit euch einen Bund auf und mit euren Nachkommen« (1. Mos 9, 1). Der Bundschluss wird in der zitierten Bibelstelle – wohlgermerkt unter dem Geruch des von Noah dargebrachten Brandopfers – zwar vorbereitet, aber nicht vollzogen. Von allen denkbaren Möglichkeiten wählt Horváth als biblisches Setting seines Stücks also ausgerechnet ein Szenario, das die Teilhabe Gottes am Weltgeschehen suspendiert oder das – mit heilsgeschichtlichem Optimismus gesprochen – zumindest vor Gottes Wiedereintritt ins weltliche Kampfgeschehen situiert ist. Gerade aber der (gekappte) Bezug zur Heilserwartung ist relevant. Denn erst über den Bund des Alten Testaments und –

15 Vgl. Vejvar (Anm. 12), S. 15.

in dessen Extension durch das Selbstopfer Christi – den Bund des Neuen Testaments erfährt das zyklische Kreislaufmodell der Schöpfung (»Samen und Ernte«) die Ausrichtung auf eine eschatologische Endzeit. Horváth setzt also genau an der Stelle einen Schnitt, an der das zyklische Strukturmodell christlicher Zeitlichkeit an seine heilsgeschichtliche Erfüllung geknüpft werden würde. Die Folgen, die dieser Eingriff zeitigt, sind beträchtlich. Denn ohne eschatologischen Vorbehalt perpetuiert sich sowohl der ewige Kreislauf der Schöpfung als auch der darin eingebettete gigantische Kampf des Individuums mit der Gesellschaft, den Horváth zum Movens seiner Dramatik macht. Auch aus theologischer Perspektive scheint es damit keinen Ausweg aus dem Problem der Bestialität zu geben: Die Frage von Leben und Sterben wird entkoppelt vom Heilsversprechen des Bundesschlusses – die christlichen Tugenden von Glaube, Hoffnung und Liebe gewähren keine Aussicht auf jenseitige Erlösung. Es ist somit vollkommen plausibel, wenn Schröder vorschlägt, dass es Erlösung in *Glaube Liebe Hoffnung* nur in der Negation geben kann: als einen »Zustand totaler Unerlöstheit und Unerlösbarkeit, der ohne eschatologische Maßstäbe nicht mehr zu fassen ist«. ¹⁶

Es ist jedoch fraglich, ob eine Deutung, die das biblische Motto allein durch die Brille der Unmöglichkeit von Erlösung liest, die ethische Dimension erfasst, die in Horváths Aufforderung zur Selbsterkenntnis steckt. Immerhin erzählt der *Genesis*-Vers von einem Menschen, der von Grund auf böse ist. Jenseits aller gesellschaftlichen Zwänge und Missstände – die Stelle setzt ja gerade nach dem gewaltsamen Zivilisationsbruch ein – ist der Mensch selbst die Ursache seines Unglücks. Schröders kritischer Fokus auf das Individuum ist mithin auch theologisch gerechtfertigt. Das allerdings schließt die Möglichkeit der Erlösung einem positiven Sinn nach nicht gänzlich aus. Denn mit dem Rückzug Gottes aus dem Schöpfungsgeschehen wird das Schicksal des Menschen in dessen eigene Hände gelegt. Der Verlust des eschatologischen Jenseitsbezugs führt zu einer radikalen, weil tatsächlich alternativlosen Verpflichtung des Menschen auf das Diesseits mit seinen zyklischen Wechseln von »Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht«. Dem tut es keinen Abbruch, dass die Bibelstelle das menschliche »Trachten« als böse darstellt. Auch in der Negativität dieser Zuschreibung wird darin ein ethisches Profil des Menschen erkennbar. Die Einsicht in die eigene Schlechtigkeit trägt das Potential einer ethischen Neubestimmung des Individuums, das die Verantwortung seines Handelns bei sich und nicht der Gesellschaft sieht. Es ist daher gerade die von Horváth geforderte Selbsterkenntnis, die dem Menschen die Freiheit er-

¹⁶ Schröder (Anm. 6), S. 295.

öffnet, sich im Zweifel auch gegen die Schlechtigkeit seines Trachtens entscheiden und entsprechend handeln zu können. Der Begriff des Trachtens, den Horváth hier nach der Übersetzung der Lutherbibel zitiert, führt beides semantisch zusammen: eine ethische Grundhaltung und ein dieser Haltung entsprechendes Handeln. In der Bibelstelle wird somit ein streng aufs Diesseits bezogener Möglichkeitsraum ethischer Lebensführung konstituiert. Die Verabschiedung der Hoffnung auf jenseitige Erlösung impliziert daher nicht notwendigerweise die Verabschiedung einer Hoffnung auf diesseitige Erlösung. Im grundlegenden Perspektivwechsel von einer eschatologischen Endzeit auf eine zyklische Jetztzeit ist Erlösung durchaus möglich, allerdings säkular gewendet als das Telos einer ethischen Grundhaltung des Menschen sich selbst gegenüber. So hält das Formproblem der Bestialität wieder Einzug in Horváths Dramenpoetik, ironischerweise aber in der Form einer christlichen Ethik, deren radikaler Gegenwartsbezug in der Frage kulminiert, wie ein redliches Leben gelingen kann, das sich gerade nicht jenseitig zu verantworten hat.

2. Existentielle Subjektivierung: Eucharistie und die Ethik des Leidens

Mit der Bestialität und dem Formproblem der Bestialität bietet Horváth in der *Randbemerkung* zwei Lesarten des Stücks an: eine materialistische und eine ethische. Nach ersterer muss das Individuum tun, was es kann, um zu überleben. Den pragmatischen Opportunismus, der sich daraus als Überlebensstrategie ableiten lässt, demonstriert Horváth in einer frühen Fassung des Stücks. Aus dem textgenetischen Material lässt sich ein Ende rekonstruieren, in dem Elisabeth letztlich überlebt, weil sie sich mit dem Disziplinarapparat arrangiert und zum Spitzel für die Polizei wird. Bekanntlich bleibt es aber nicht bei diesem Ende. Wenn Horváth für die letzte Fassung des Stücks auch den Schluss noch einmal grundlegend umgestaltet und Hunger und Verzweiflung Elisabeth in den Selbstmord treiben lässt, scheint aus materialistischer Perspektive der Kontrapunkt eines fehlgeschlagenen Überlebenskampfes gesetzt. Jedoch stirbt Elisabeth nicht einfach, indem sie in den Fluss springt. Nachdem sie aus dem Wasser gezogen und auf die Polizeiwache gebracht wird, erhält die ausgezehrtc Elisabeth ein Brötchen, an dem sie noch knabbert, ehe die Lebensgeister sie verlassen. Nicht von ungefähr erinnert diese Sterbeszene an die Eucharistie. Tatsächlich wird, wie gleich noch gezeigt werden soll, das eucharistische Motiv des Brots/Brötchens schon früh in der Textgenese angelegt und langsam aufgebaut, bevor es in der Endfassung im szenischen Empfang der Sterbekommunion gipfelt. Materialistisch gelesen, mutet diese freilich stark verfremdete, viel-

leicht sogar ridikülisierte Szene einer Eucharistie wie ein zynisches Stück Sozial- und Religionskritik an: Vom Leib Christi wird das ausgezehrte Individuum nicht satt. Allerdings erschöpft sich der theologische Gehalt der Szene nicht in dieser Persiflage. Mit der Eucharistie schließt sich nämlich der christliche Rahmen, den das *Genesis*-Motto in der *Randbemerkung* geöffnet hatte. Horváth setzt am Ende des Stücks dort an, wo er zu Beginn abgebrochen hatte: beim göttlichen Bundesschluss. Im liturgischen Vollzug der Eucharistie erneuert und bekräftigt sich der neue Bund, den Jesus beim letzten Abendmahl mit seinen Jüngern schließt, und infolgedessen auch das neutestamentarische Heilsversprechen eines kommenden Himmelreichs. Elisabeths Tod steht damit unter ganz anderen ethisch-theologischen Vorzeichen als ihr Überleben als Polizeispitzel. Jenseits aller Sozialromantik erfährt Elisabeth am Ende ihres Leidenswegs so eine ethische Anerkennung ihres Leids. Aus der Delinquentin/Kollaborateurin des Disziplinarapparats wird eine Erlöste. Insofern ist es nur zwingend, dass diese untrennbar mit den Umständen ihres Todes verknüpfte christliche Erlösungstopik den Blick auf die Lebensumstände lenkt, die eine solche Erlösung möglich machen: Nicht die, die die Moral dem Überleben opfert, sondern die im Überlebenskampf Scheiternde empfängt das Sakrament der Kommunion. In der doppelten Versuchsanordnung von Leben und Sterben werden folglich zwei komplementäre Modelle praktischer Lebensführung und Subjektivierungsweisen dramatisch erprobt und auf ihren ethischen Gehalt hin untersucht. Von Elisabeths Tod her betrachtet, verschiebt sich damit der Fokus von einer materialistischen Ethik des Überlebens zu einer christlich durchformten Ethik des Leidens am und im Leben. Dieses eucharistische Subjektivierungsmodell will ich im Folgenden zuerst analysieren.

Dank Martin Vejvars akribischer Edition des textgenetischen Materials von *Glaube Liebe Hoffnung* lässt sich relativ leicht nachvollziehen, wann Horváth im Verlauf des Produktionsprozesses auf die Idee kommt, sein Stück Totentanz zu nennen.¹⁷ Grundsätzlich unterscheidet Vejvar in dem Textkonvolut aus Horváths Nachlass drei Konzeptionsstufen, von denen trotz stellenweise lückenhafter Überlieferung plausibel angenommen werden kann, dass sie nahezu vollständig ausgearbeitete Versionen des Stücks darstellen. An ihnen lässt sich der grundlegende Umbau der Form des Stücks ablesen: Verspricht der Untertitel der ersten Konzeption noch ein *Volks-*

17 Dazu grundsätzlich Vejvar (Anm. 12). Zur Textgenese vgl. ebenfalls Klaus Kastberger: Ödön von Horváth: ›Glaube Liebe Hoffnung‹, in: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien 1999, S. 49–57.

stück in zwei Teilen, hat sich diese Angabe in der dritten Konzeption zum finalen *kleinen Totentanz in fünf Bildern* modifiziert. Was ist unterwegs passiert? Die zweite Konzeption dokumentiert primär eine Reinschrift mit dem Untertitel *Volksstück in sieben Bildern*, die allerdings nach dem sechsten Bild abbricht. Horváth überführt hier die lose Schauplatzfolge der ersten Konzeption in eine konventionellere Struktur, ohne dabei vom bereits ausgearbeiteten Text maßgeblich abzuweichen. Nur für den Schluss, der in der ersten Konzeption in Form eines Epilogs vorliegt, existieren verschiedene Skizzen und Entwürfe eines gänzlich neu konzipierten szenischen Bildes. Dieses Bild ersetzt die volksstückhaft-komödiantische Auflösung des ursprünglichen Epilogs durch ein zunehmend düsteres Ende. Hier, im Kontext der Szenenfolge des neuen siebten Bildes, das mit verschiedenen Todes-szenarien experimentiert, findet sich erstmals im genetischen Material die Bezeichnung Totentanz (vgl. WA, S. 235).

Aus der Textgenese wird also eine enge konzeptuelle Verbindung von Elisabeths Tod, seiner eucharistischen Rahmung und der Strukturvorlage des Totentanzes ersichtlich; enger, als es sich allein aus der Todessymbolik des Figurenpersonals und der zyklischen Rahmung des Stücks erklären würde. Es lohnt sich daher, einen genauen Blick auf die Umstände von Elisabeths Tod zu werfen. Elisabeths »*tollkühner Lebensretter*« (WA, S. 321), eine Figur namens Joachim, hat in der Endfassung seinen einzigen Auftritt, wenn er die leblose Elisabeth aus dem Fluss rettet. Aus den vorherigen Konzeptionen ist er aber als Sohn der Irene Prantl bekannt, Elisabeths früherer Arbeitgeberin, die sie nach den falschen Anschuldigungen des Präparators kurzerhand vor die Tür setzt. Erwartungsgemäß kann Elisabeth – »Ich bin doch nur ins Wasser, weil ich nichts mehr zum Fressen hab« (WA, S. 325) – der Tat ihres Lebensretters wenig abgewinnen. Für sie ist die Errettung aus dem Fluss die Verlängerung ihrer existentiellen Not: »Jetzt war ich schon fort, und jetzt gehts wieder los, und niemand ist zuständig für dich, und du hast so gar keinen Sinn –« (WA, S. 323). Angesichts des quälenden Hungers, der sie in den Freitod treibt, ist es keineswegs unplausibel, dass ihr einer der anwesenden Schutzpolizisten etwas zur Stärkung anbietet:

VIZEPRÄPARATOR Was knurrt denn da?

BUCHHALTER Dem Fräulein ihr Magen.

DRITTER SCHUPO (zum KAMERADEN) Hast nichts dabei?

KAMERAD Doch – (Er gibt aus seiner Manteltasche ELISABETH ein Brötchen.)

ELISABETH (nimmt es apathisch und knabbert daran.)

DRITTER SCHUPO (*zieht sich ebenfalls seine weißen Handschuhe an.*)
Schmeckts?

ELISABETH (*lächelt apathisch – plötzlich lässt sie das Brötchen fallen und sinkt über den Tisch.*) (WA, S. 326)

Es ist allerdings kein Zufall, dass es sich gerade um ein Brötchen handelt, denn dieses szenische Detail wird im Verlauf des Stücks bereits vorbereitet. Im dritten Bild der Endfassung *Vor dem Wohlfahrtsamt* kommt es in Bezug auf Elisabeths Hunger zu einem ähnlichen Verweis auf ein Nahrungsmittel, in diesem Fall ein Schinkenbrot. Die betreffende Szene spielt sich zwischen Elisabeth und der ebenfalls arbeitslosen Maria ab, die vor dem Amt auf die Gelegenheit eines Unterkommens warten: »MARIA (*erhebt sich plötzlich.*) Geh komm mit! Schaun wir mal da vor – da sitzt schon einer drin, der uns ein Schinkenbrot kauft! ELISABETH Also nur das nicht (*Stille*) MARIA Warum? ELISABETH Nein. Aus Selbsterhaltungsprinzip nicht.« (WA, S. 309)

Nun lässt sich am Motiv des Schinkenbrots sehr anschaulich die spezifische Faktur der Horváthschen Dramentexte festmachen, die, wie Martin Vejvar beschreibt, das Resultat gezielter Kürzungen, Einschnitte und Konzentrationen sind. Aus ehemals vollständigen Dialogsequenzen werden so die offen zutage liegenden Fragmente misslingender Kommunikation. Der übrig bleibende und oftmals zusammenhangslose Jargon der Figurenrede wird zum Indikator des unter ihm Verborgenen und Ausgestrichenen:

Die Ursachen von Friktionen und Konflikten verschwinden zunehmend unter der Oberfläche des Textes, zurück bleiben einzelne Repliken und ambivalente Motive, die nun wie Eisberge in der (Nicht-)Kommunikation der Figuren treiben. Unter der dramatischen Wasserlinie verbergen sich die ursprünglichen und nun nur noch indirekt benannten Gründe eines bestimmten Zerwürfnisses ebenso wie die konventionellen bis trivialen Muster, aus denen sie entstanden sind. [...] Die schlussendlich gesprochenen Worte sind nur mehr, als Spitzen der Eisberge, die im Schreibprozess gekürzt, verstellt und sublimiert hervorragenden Konflikte, in deren gefährliche Fahrwasser Horváth Figuren wie Publikum entlässt.¹⁸

18 Martin Vejvar: *Fassade, Messer, Eisberg. Zu Sprache und Textgenese bei Ödön von Horváth*, in: »Ich denke ja garnichts, ich sage es nur.« Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik, hg. von Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar, Salzburg 2018, S. 117–129, hier S. 128f. In diesem Sinn spricht auch Jürgen Schröder von

Das Schinkenbrot, so zeigt sich aus dieser Perspektive, die die verschiedenen Materialschichten und Textstufen konstruktiv aufeinander bezieht, ist ein solcher Eisberg. Bereits in den fragmentarisch überlieferten Entwürfen der ersten Konzeption taucht das Schinkenbrot auf, in einer Weise, die es deutlich als Motiv für (Gelegenheits-)Prostitution ausweist: »MARIA Habens denn keinen Hunger? Könnens ein Schinkenbrot essen -- der ist garnicht so! Nur bares Geld gibt er nicht her! Der möcht gleich immer sehen, zuschaun, wie mans frisst! ELIS Ist das aber komisch (*sie lacht*)« (WA, S. 93). Im Vergleich zu dieser frühesten Textstufe ist leicht zu erkennen, wie sich in der Endfassung die Semantik der Prostitution merklich abschwächt und nur über Elisabeths entschiedene Weigerung (»Aus Selbsterhaltungsprinzip nicht!«) in diesen Bedeutungskontext eingerückt werden kann. Die palimpsesthafte Bedeutungsdimension des Schinkenbrots wird dadurch nur noch tief- und abgründiger.

Horváth entwickelt für die erste Konzeption ein Bild, das maßgeblich um das Schinkenbrot herum organisiert ist. Zwar wird dieses Bild in den späteren Fassungen restlos gestrichen werden, dramatisch, sprachlich und motivisch kondensiert es aber in anderen Bildern. Der Schauplatz *Im blauen Schiff* stellt eine studentische Nebenhandlung in einer Kneipe vor. Elisabeth und Maria lassen sich von zwei Männern, darunter eine Figur namens Pascha, ausführen, alle sind schwer betrunken. Die Szene beginnt unvermittelt mit einem Schinkenbrotraub:

MARIA (*umarmt plötzlich heftig Elisabeth -- die Musik bricht ab mitten im Takt -- und gibt ihr einen längeren herzhaften Kuss*)

ELISABETH (*reißt sich von ihr los und stürzt an den Tisch*) Mein Schinkenbrot! Mein Schinkenbrot!

BARON Aber ich habe doch nur genascht!

PASCH Noch ein Schinkenbrot! Noch zwei Schinkenbrot!

MARIA Drei Schinkenbrot!

BARON Vier Schinkenbrot! Lächerlich! Prost Ihr Mädchen! (WA, S. 136)

Auch im Folgenden bleibt das Schinkenbrot der zentrale motivische Bezugspunkt der Szene. In ihm manifestiert sich die (finanzielle) Abhängigkeit der beiden Frauen von ihren Gastgebern bzw. ihrem Gastgeber. Denn auch der Baron pumpt sich Geld bei Pascha – für Sex. Die Geschlechterasymmetrie verfestigt sich über den ökonomischen Graben hinweg. Dabei erregt der seltsame Name ihres Gönners Elisabeths Neugier: »ELISABETH Pascha? Ist

den Schlussfassungen der Horváthschen Dramen als »Verdichtungen reiner Negativität« (Schröder (Anm. 6), S. 286).

denn das ein Araber? MARIA Nein. Da hast ja noch ein Schinkenbrot. Friss!« (WA, S. 137) Der Name bleibt Gesprächsthema: »MARIA Pascha! Die fragt mich da, ob Du ein Araber bist? PASCHA Warum? MARIA Halt wegen Deinem Spitznamen! PASCHA (*nähert sich wieder dem Tisch*) Ich heiße Pascha, weil ich eben ein Pascha bin. Fata morgana, Gummi arabicum. Tausend und eine Nacht!« (WA, S. 138) Tatsächlich handelt es sich bei Pascha weder um einen Araber noch um einen hohen Beamten, wie ihn der Titel in der Nomenklatur des Osmanischen Reichs eigentlich bezeichnet, sondern um den Sohn der Irene Prantl, der Elisabeth in der Endfassung unter dem Namen Joachim aus dem Fluss ziehen wird und hier mit beiden Händen das Geld seiner Mutter ausgibt.

Pascha/Joachim ist also eine durch und durch profane Erscheinung. Dennoch setzt er sich über die Worte, die Jesu nach dem Zeugnis der Evangelisten bei der Kindersegnung spricht,¹⁹ als quasi-messianische Figur in Szene. Man muss einer einzelnen biblischen Redewendung in den Texten Horváths keine herausgehobene Bedeutung beimessen, hier aber wird das anzüglichenentstellte Christus-Zitat in direkten Bezug zu einer bestimmten Handlung gesetzt – der Stiftung von Schinkenbrot:

PASCHA (*streichelt Elisabeth und grinst*) Lasset die Kleinen zu mir kommen --

BARON Der Dirne lass ich die Wege nicht frei, halli und hallo! Wauwau!

ELISABETH Ich geh nicht mit.

MARIA So sei doch nicht so feig!

ELISABETH Nein. Aus Prinzip nicht.

BARON Aus was für Prinzip nicht?

ELISABETH Aus Selbsterhaltungsprinzip.

PASCHA Aber unsere Schinkenbröter, die kannst fressen, was?! Da stört Deine Selbsterhaltung nicht, ha?! (WA, S. 138)

Natürlich fügt sich das Schinkenbrot über den dramatischen Kontext und die sexuell aufgeladene Sprache motivisch in den für *Glaube Liebe Hoffnung* zentralen Themenkomplex der Alltags- und Gelegenheitsprostitution ein.²⁰ Es geht darin aber nicht gänzlich auf. Gerade Elisabeths Weigerung, der implizierten Aufforderung zur Prostitution zu folgen, lenkt den Blick auf das (damit unterbrochene) ritualisierte Programm der Szene, das über die Gabe der Schinken-

19 »Lasset die Kinder zu mir kommen und verwehret ihnen nicht, denn solchen gehört das Reich Gottes« (Mk 10, 14).

20 Vgl. Vejvar (Anm. 12), S. 6.

brote und den in diesem Zusammenhang geäußerten Sprechakt («Lasset die Kleinen zu mir kommen») vollzogen wird und offensichtlich einem bewährten Ablauf folgt. Liest man das Schinkenbrot-Motiv durch die Brille der hier angedeuteten rituellen Vollzugshandlung, wird die Frage nach der Bedeutung der Figurenbezeichnung Pascha relevant, die Elisabeth im Stück ja selbst aufwirft. Im genetischen Material finden sich keine Anhaltspunkte für die Provenienz des auffälligen Namens. Sucht man allerdings in einem zunächst von Horváth unabhängigen, spezifisch theologischen Kontext, etwa im Umfeld der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils (1962–65), ergibt sich eine regelrechte Inflation des vom hebräischen *pesach* abgeleiteten Worts.²¹

Es sind maßgeblich die liturgiewissenschaftlich wegweisenden Studien Odo Casels aus den 1920er- und -30er-Jahren, die die katholische Liturgie wieder verstärkt auf die Vergegenwärtigung des sog. Pascha-Mysteriums verpflichten und in dieser Kapazität zu zentralen ideengeschichtlichen Bezugspunkten der offiziellen Liturgiereform des II. Konzils werden.²² Im Anschluss an Casel ist es vor allem im Kontext der katholischen Liturgie/-wissenschaft gebräuchlich geworden, Passion und Auferstehung Christi unter dem Begriff des Pascha-Mysteriums zu fassen. Als österliche Heilstat, die sich im Martyrium Christi zwischen letztem Abendmahl (dem Zeichen des neutestamentarischen Bundes), Kreuzigung und Wiederauferstehung vollzieht, bildet es – zumal in der durch das II. Konzil ins Werk gesetzten Rückbesinnung der heiligen Liturgie auf ihre wesentlichen Strukturmomente und Glaubensinhalte – das rituelle Zentrum und den Fluchtpunkt des liturgischen Geschehens. Bezieht sich demnach die (katholische) Liturgie in ihrer Gesamtheit auf das Gründungsereignis des Opfertods Christi, konzentriert sich die tatsächliche kultische Vergegenwärtigung von Jesu Leiden, Sterben und Auferstehen maßgeblich in der Eucharistie, die – je nach theologischem Kontext unterschiedlich interpretiert – in der Gabe und der Wandlung von Brot und Wein dem neuen Bundesschluss im Opfer Christi gedenkt und ihn im erinnernden Nachvollzug des Opfermahls erneuert.²³

Kehrt man mit diesen Eindrücken zur Totentanz-Endfassung zurück,

21 Hierzu und nachfolgend vgl. Adolf Adam und Winfried Haunerland: Grundriss Liturgie, Freiburg i.Br. 192014, insb. S. 398–400 und passim.

22 Casels *Die Liturgie als Mysterienfeier* erscheint 1923, 1932 – im selben Jahr, in dem Horváth die Arbeit an *Glaube Liebe Hoffnung* aufnimmt – folgt *Das christliche Kultmysterium*. Vgl. Irmgard Pahl: Das Paschamysterium in seiner zentralen Bedeutung für die Gestalt christlicher Liturgie, in: Liturgisches Jahrbuch 46, 2, 1996, S. 77–81.

23 Vgl. dazu grundlegend die liturgiewissenschaftlich wegweisende Studie von Dom Gregory Dix: *The Shape of the Liturgy*, London 2015 [1945].

zeigt sich, dass die eucharistische Prägung des Schinkenbrot-Motivs stark eingedampft wurde. Der namentlich mit dem Christusmysterium überschriebene Pascha erhält lediglich am Ende des Stücks einen kurzen Auftritt als Lebensretter Joachim. Das Schinkenbrot ist bis auf eine einzige Nennung im dritten Bild zusammengestrichen. Jedoch bleibt der eucharistische Hintergrund des Motivs salient, auch wegen des wie beiläufig getätigten Ausspruchs eines Buchhalters – der rätselhaftesten Todesfigur des Stücks – im gleichen Bild, nur wenige Szenen vorher: »Unser täglich Brot gib uns heute.« (WA, S. 307) Es ist dieser Buchhalter, der später als unscheinbarer Passant in einer Art Botenbericht auf der Polizeiwache einen Selbstmordversuch melden wird und den die delirierende Elisabeth, aus ihrer Ohnmacht erwachend, vor allen anderen Anwesenden anspricht:

ELISABETH (*zum BUCHHALTER*) Wer bist du?

BUCHHALTER Wer? Meine Wenigkeit?

(*Stille*)

DRITTER SCHUPO (*hält ihr die Schnapsflasche hin.*) Da, Fräulein –

ELISABETH (*starrt den BUCHHALTER noch immer an.*) Wer bist du?

VIZEPRÄPARATOR (*zum BUCHHALTER*) So redens doch!

BUCHHALTER Ich? Nichts.

ELISABETH (*lächelt.*) Nichts – (*Sie sieht sich plötzlich ängstlich um.*) Bin ich denn noch? (WA, S. 323)

Elisabeths Reaktion auf die Antwort des Buchhalters, die sie als die erhoffte Bestätigung ihres Todes miss-/versteht, und die schockartige Erkenntnis ihres Überlebens legen die verdeckte Dramatik der Szene frei: Die bereits Totgeglaubte kehrt nur widerwillig ins Leben zurück. In ihrer Rettung erkennt sie keine Wohltat, sondern die wieder neue Finte eines Disziplinar- und Strafapparats, der seine Delinquenten weder selbstständig leben noch selbstbestimmt sterben lässt: »Grün, grau, silber – Habt ihr mich denn schon wieder? Was hab ich denn schon wieder verbrochen?« (WA, S. 323) Dabei erinnert das dramatische Setting des Bildes – Elisabeths Selbstmordversuch, ihre Rettung, kurz darauf ihr endgültiger Tod – aus der christologisch-liturgischen Perspektive nicht von ungefähr an das im Pascha-Mysterium vergegenwärtigte Ostergeschehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Joachim als sprechender Name verstehen, dem der hebräische Gottesname Jahwe innewohnt: Der Herr hat erstehen lassen.²⁴ Ebenso deutet die

24 Vgl. Wilhelm Gesenius: Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament, hg. von Herbert Donner, Berlin und Heidelberg 182013, S. 448.

explizite Angabe des Vizepräparators, man werde »morgen« (WA, S. 327) nach der Obduktion wissen, woran die Tote gestorben sei, angesichts des anbrechenden Tages auf einen bestimmten Zeitpunkt der Handlung hin: Es ist Sonntag.

Horváth drängt also die Strukturelemente des Pascha-Mysteriums, des, wie man wörtlich übersetzen könnte, Ostergeheimnisses – Kreuzestod, Wiedergeburt, Himmelfahrt –, in einem Sonntagmorgen zusammen. Mit dem angeknabberten Brötchen und der Frage »Schmeckts?«, die als freilich sehr freie Anverwandlung der liturgischen Einsetzungsworte verstanden werden kann, treten die beiden notwendigen Strukturmomente – *elementum* und *verbum* – für den kultischen Vollzug der Eucharistie zusammen. Das Opfer, das damit vergegenwärtigt wird, ist aber niemand anderes als Elisabeth selbst. Horváth legt mit dem Vollzug einer solchermaßen entstellten Eucharistie den Finger genau in die Wunde von Elisabeths zutiefst profaner Existenznot, ihrem Hunger. Im Empfang der Kommunion kann diese Not aber nicht adressiert, geschweige denn gelindert werden. Die bis ins Zynische gesteigerte Diskrepanz zwischen dem im Brot (nach katholischem Verständnis) realpräsentisch vergegenwärtigten Leib Christi und dem Brötchen, das ein Tropfen auf den heißen Stein von Elisabeths Hunger ist, ist nur bedingt Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit des modernen Individuums. Vielmehr legt es Zeugnis ab vom sehr realen Leidensdruck des sozioökonomischen Prekariats. Die eucharistische Form wird materialistisch gegen den Strich gebürstet. Angesichts Elisabeths erdrückender Existenznot erscheint das christliche Heilsversprechen, das im Vollzug der Eucharistie rituell erneuert wird, schal.

Das Versprechen auf jenseitige Erlösung, so könnte man die Sozialkritik hinter der persiflierten Eucharistie auf den Punkt bringen, schafft keine Abhilfe gegen den diesseitigen Leidensdruck des Individuums. Das allein erfasst aber noch nicht die volle Funktionsweise der eucharistischen Szene. Das zeigt sich an Elisabeths auffälligem Stimmungs- und Mentalitätswechsel nach dem Empfang der Kommunion. Ihre zuvor noch geäußerte Verzweiflung ob der Fortdauer ihrer Existenznot (»Bin ich denn noch?«) verkehrt sich ausgerechnet in ihren letzten Worten, mit denen sie ihr eigenes Sterben kommentiert, in einen regelrechten Zwangsoptimismus: »Es soll ja noch schlechter werden, aber ich lasse den Kopf nicht hängen – (*Sie schlägt mit der Hand in die Luft, als würde sie Fliegen abwehren.*) Na! Da fliegen lauter so schwarze Würmer herum – (*Sie stirbt sanft.*)« (WA, S. 326) Das nämlich ist keine im Delir dahingesagte Floskel. Horváth legt Elisabeth hier ein Selbstzitat in den Mund. Bereits im ersten Bild rechtfertigt sie ihren Plan, die eigene Leiche zu verkaufen, gegenüber dem Präparator mit eben den Worten:

»Jetzt habe ich eigentlich nichts. Es soll ja noch schlechter werden. Aber ich lasse den Kopf nicht hängen.« (WA, S. 299) Die wiederaufgegriffene Aussage, den Kopf nicht hängen zu lassen, spannt einen Bogen um das ganze Stück. Elisabeths am Ende allesamt erfolglose Versuche, zu einer selbstbestimmten Existenz zu gelangen, erhalten auf diese Weise eine sprachliche Rahmung, in der sich einerseits die für den Totentanz charakteristische zyklische Struktur von Leben und Tod widerspiegelt. Angesichts dieser Verschränkung resümiert auch Jürgen Schröder: »Im Vergleich zur traditionellen christlichen Gattung des Memento mori und des Totentanzes – der Tod als Übergang von dieser in jene Welt und als Vorwegnahme des Jüngsten Gerichts – ist sie [die Totentanz-Struktur; K.S.] bei Horváth fast restlos säkularisiert. Der Lebenskampf erscheint mehr und mehr als Todeskampf.«²⁵

Auf der anderen Seite enthält die Aussage aber auch ein unverkennbares Bekenntnis zum Leben bzw. zu einer bestimmten Lebensweise. Die Durchhalte-Losung ist eine an sich selbst gerichtete Handlungsdirektive, mit der Elisabeth in die Vergeblichkeit einer selbstbestimmten Lebensführung hinein interveniert. Sie erschöpft sich jedoch nicht – das wird über die Rahmung deutlich – im Vollzug dieses Sprechakts. Denn diese Verhaltenslehre, falls man sie so nennen kann, hat ein grundlegendes Ethos, das über den einzelnen Sprechakt hinausgeht. Elisabeth formuliert mit ihrer Selbstverpflichtung das Programm einer ethischen Lebensweise, nämlich einer, die ein positives, weil selbstbestimmtes Verhältnis zum Leiden hat. Nicht umsonst zielt die Losung weniger auf eine konkrete Strategie zur Vermeidung weiteren Leids als vielmehr auf eine bestimmte Haltung der Existenznot gegenüber. Bezeichnenderweise drängt daher der Sprechakt, mit dem sich Elisabeth in dieser Haltung bestärkt, weder zur Tat noch beschreibt er einen Zielhorizont des Handelns; sein Telos gründet allein in sich selbst, das heißt: in der Fähigkeit und der Bereitschaft, existentielle Not hinzunehmen und zu ertragen. Die Leidensfähigkeit wird so zum Medium eines existentiellen Selbstbezugs: Elisabeth erfährt sich im Leiden als Leidende. In dieser reflexiven Geste verliert das Leiden (im Sinne des Erleidens) seine Passivität und wird als Praktik der Lebensführung re-funktionalisiert. Leben und die Erfahrung von Leid werden gleichgesetzt. Die Säkularisierung der eschatologischen Teleologie, die Schröder an der dramatischen Struktur von Horváths Totentanz beobachtet, vollzieht sich in der Schlusszene somit auch auf der Ebene der eucharistischen Form. Der liturgisch vergegenwärtigte Opfertod Christi und das dramatisch ausgestellte (Selbst-)Opfer Elisabeths werden enggeführt. Während aber in der Eucharistie der sterbliche

25 Schröder (Anm. 6), S. 289.

Körper Christi mit Blick auf den heilsgeschichtlichen Fluchtpunkt einer Erlösung nach dem Tod vergegenwärtigt wird, ist Elisabeths Passion sozusagen konsequenzlos im Diesseits verankert. Gemessen an ihren letzten Worten, erscheint selbst der Selbstmord nicht mehr als Endpunkt oder Ausweg eines Leidenswegs, sondern schlichtweg als eine weitere Station, der Elisabeth nolens volens mit der gleichen Grundeinstellung begegnet wie den anderen Leidensprüfungen zuvor. Die Teleologie des christologischen Heilsmodells wird in den diesseitigen Handlungs- und Leidenshorizont des Individuums überführt. Sofern in diesem säkularisierten Modell also überhaupt noch davon die Rede sein kann, besteht die Möglichkeit auf Erlösung nicht mehr in der Erlösung vom Leid, sondern resoniert in der freiwilligen Annahme des Leids als einem der letztmöglichen Akte selbstbestimmter Lebensführung.

›Wie soll ich leiden?‹ lautet daher die ethische Grundfrage, auf die Elisabeth mit ihrer Losung ›Aber ich lasse den Kopf nicht hängen‹ antwortet. Aus offensichtlichen Gründen steht diese Praktik des Leidens in keinem Widerspruch zu den nicht vorhandenen Möglichkeiten des Individuums, aus seiner sozioökonomisch prekären Lage heraus zu agieren. Im Gegenteil: Gerade dort, wo Elisabeth zur faktischen Handlungsunfähigkeit verurteilt ist, wird im Leiden eine alternative Möglichkeit aufgeworfen, tätig zu sein. Freilich folgt dieser Tätigkeitsmodus keinem starken Konzept von Handlung. Im Leiden tätig zu sein, bedeutet in Elisabeths Kontext, in ein existentielles Verhältnis zu sich selbst einzutreten und dieses Selbstverhältnis angesichts immer neuer Notlagen immer wieder aufs Neue zu aktualisieren. Insofern diese Leidenstätigkeit also vollständig selbst-zentriert ist, lässt sie sich nicht mehr unter dem Begriff des Individuums fassen, der bei Horváth seine Kontur aus der Dichotomie zur Gesellschaft erhält. ›Aber ich lasse den Kopf nicht hängen‹ ist Elisabeths subjektive, weil auf die Sorge um sich selbst bezogene Entsprechung ihrer Klage, dass es in der Welt ›doch auch ein bißchen weniger ungerecht zugehen‹ (WA, S. 315) könnte. Agens und Patiens des hier artikulierten existentiellen Selbstbezugs fallen im grammatischen Subjekt der ersten Person Singular zusammen und konstituieren – sogar bzw. gerade dann, wenn das Individuum im Todeskampf die Segel streicht und Hand an sich selbst legt – ein in seiner Leidensfähigkeit autonomes Subjekt.

Wie ernst es Horváth mit diesem subjektivistischen Gegenentwurf zum Individuum meint, zeigt sich tatsächlich erst nach Elisabeths Tod. Es ist die rätselhafte Todesfigur des Buchhalters, die über Elisabeths totem Körper die folgenden Verse eines bekannten mittelalterlichen Spruchs zitiert:

Ich lebe, ich weiß nicht wie lang,
 Ich sterbe, ich weiß nicht wann,
 Ich fahre, ich weiß nicht wohin,
 Mich wundert, daß ich so fröhlich bin – (*ab*) (WA, S. 327)

Diese »Krone aller Priamelvierzeiler des Mittelalters«,²⁶ wie es in einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung von 1905 heißt, kann auf eine reiche Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte zurückblicken.²⁷ Im Kontext von *Glaube Liebe Hoffnung* deutet Heinrich Küntzel den Spruch als Ausdruck der »Gottverlassenheit« in einer ansonsten »von einem Gefühl ebenso gnadenloser wie gedankenloser Daseinszufriedenheit« gefärbten Tragödie.²⁸ Diese Lesart ist überraschend, ja irritierend: die akute Mittellosigkeit, die den Verkauf der eigenen Leiche motiviert, der quälende Hunger, der Selbstmordversuch – alles im Zeichen eines selbstzufriedenen Lebensentwurfs? Tatsächlich ist diese Deutung gar nicht abwegig, allein sie steht auf dem Kopf. Anders als von Gottverlassenheit kann zumal von gedankenloser Daseinszufriedenheit in Elisabeths Fall schon deswegen nicht die Rede sein, weil sie unentwegt an einer Verbesserung ihrer ökonomischen Notlage arbeitet. Interessanterweise führt der Spruch des Buchhalters als Schlussakkord des Stücks beide Momente zusammen und bildet sie aufeinander ab: die (proto-moderne) Erfahrung religiöser Desintegration aus dem teleologischen Ordnungszusammenhang der Heilsgeschichte und eine heitere Gelassenheit, die angesichts dieser Erfahrung existentiell-transzendentaler Unsicherheit geradezu leichtfertig anmutet. Eben weil diese Heiterkeit dem Ich der Sprechsituation selbst so bemerkenswert erscheint, ist sie aber weder unvermittelt noch gänzlich unmotiviert. Die als Verwunderung über die eigene Fröhlichkeit artikulierte Selbstbeobachtung der Sprechinstanz schiebt sich zwischen die Trias von Leben, Sterben, Auferstehung und den Affekthaushalt des Ich. Als reflexive Atempause unterbricht sie die syntaktisch parallelgeschaltete Zwangsläufigkeit der Unsicherheitserfahrung in ihrer Wirkung auf das Ich. Sie ermöglicht es dem Spruch-Ich, sich emotional von dieser krisenhaften Erfahrung zu distanzieren und damit nicht nur

26 Karl Euling: Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie, Breslau 1905, S. 408.

27 Vgl. dazu Gerd Dicke: Mich wundert, das ich so fröhlich bin. Ein Spruch im Gebrauch, in: Kleinstformen der Literatur, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1994, S. 56–90; Heinrich Küntzel: »Mich wundert, daß ich fröhlich bin«. Marginalien zu einem alten Spruch, in: DVjs 61, 1987, S. 399–418.

28 Küntzel (Anm. 27), S. 403.

einen affektiven Kontrapunkt gegen die in die Zukunft projizierte meta-/physische Verunsicherung zu setzen, sondern auch einen temporalen. Das Selbstbekenntnis ankert nämlich im Hier und Jetzt der Aussage: Das Ich der Sprechsituation ist fröhlich und, solange es fröhlich ist, offensichtlich auch am Leben. Der mittelalterliche Vierzeiler hat damit eine auffallend säkulare, und zwar säkular-optimistische Pointe. Er zeichnet, um mit Küntzels Begriffen zu sprechen, eine Transition von der Gottverlassenheit zur Daseinszufriedenheit nach, die aber nicht automatisch passiert, sondern über ein seiner selbst bewusstes Ich vermittelt wird. Die Selbstreflexion wird zur Chance, den Verlust christlich-metaphysischer Heilsgewissheiten affirmativ umzudeuten in die Erkenntnis vom Wert des Lebendigseins.

Welche Funktion also erfüllt der Spruch im Nachtrag zu Elisabeths Tod? Gewissermaßen parallelisiert der erstaunliche Reflexionsprozess, den der Spruch abbildet, Elisabeths Sterbeszenario: die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation und das fraglos überraschende Leidens- und Lebensbekenntnis im Moment ihres Todes. Es bleibt aber nicht bei der bloßen Analogie. Wenn Horváth an Elisabeth die Möglichkeit eines im Leiden tätigen Selbstbezugs dramatisch exerziert, abstrahiert der Spruch diesen Selbstbezug vom leibhaftigen Subjekt und überführt ihn in eine ent-anthropomorphisierte Vorstellung reiner Subjektivität. In der abschließenden Selbstvergewisserung des Spruch-Ich, trotz allem fröhlich zu sein, spiegelt sich Elisabeths Leidensethos, wird dort aber nicht länger namentlich einem tätigen Subjekt zugeordnet, sondern prozessiert rein grammatikalisch im Indikativ Präsens der ersten Person Singular: *Ich bin* fröhlich. Die asketische Selbstverpflichtung zum Leiden geht im affirmativen Einverständnis eines gottverlassenen Lebens auf.²⁹ Die subjektive Tätigkeit wird in diesem Ausdruck einer Gefühlslage zwar auf das Minimum eines expressiven Sprechakts reduziert. Nichtsdestoweniger macht der gleichwohl einen existentiellen Unterschied: Im dreifach selbstbezüglichen Sprechen – selbst von sich zu sich sprechend – setzt sich das Ich zugleich als Subjekt, Objekt und Adressat seiner Rede. Das Selbstgespräch wird zur ethisch-existentiellen Selbstpraktik schlechthin.

29 Vgl. dagegen Hajo Kurzenberger: Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens, München 1974, S. 108, der aus dem Vergleich beider Fassungen das abwegige Urteil zieht, die Endfassung schließe »einfallslos konventionell und oben-drein gefährlich larmoyant mit dem Selbstmord der Heldin«.

3. Subjektivierung und Disziplin: Polizeiparade

Elisabeths Tod gibt einem Subjektivierungsszenario die Bühne, dessen Voraussetzung *und* Folge die Vereinzelung des Subjekts im gesellschaftlichen Sozialgefüge ist. Die Existenznot, die an Elisabeth exemplarisch ausgestellt wird, mag eine kollektiv geteilte Erfahrung der Zwischenkriegszeit sein. Sie bleibt aber für sich selbst genommen eine hochgradig persönliche, ja einsame Erfahrung. Gleichwohl wird das Leiden genau dadurch zur Praktik eines tätigen Subjekts, das darin einen Widerstand aufbaut zur sozioökonomischen Handlungssohnmacht des Individuums. Die Eucharistie, in deren Zeichen Elisabeth stirbt, bildet dieses Verhältnis von solitärer Erfahrung und kollektivem Ereignis in der eigenen Struktur ab. Mit ihr steht ein (theologisches) Vollzugsmodell zur Verfügung, in dem die soziale Vereinzelung konstruktiv gewendet und als Selbsterfahrung zugänglich gemacht wird. Vor dem Hintergrund dieses eucharistischen Subjektivierungsmodells wird deutlich, dass die frühe Fassung des Stücks gegenüber der letzten nicht einfach einen materialistischen Gegenentwurf darstellt. Sie inszeniert einen grundlegend anders operierenden Subjektivierungsmechanismus: Subjektivierung geschieht hier nicht im Modus der passionsartigen Individuation, sondern der disziplinierenden Kollektivierung. Das Vollzugsmodell, das dieser Subjektivierungsübung Pate steht, ist die Polizeiparade, mit der beide Fassungen mehr oder weniger deutlich schließen – in der Endfassung im szenischen Hintergrund der Polizeiwache, in der frühen Fassung aber als großes Spektakel im Bühnenvordergrund. In der Parade kulminieren die Subjektpraktiken des Disziplinarapparats, dessen Wirken sich nicht auf die Unterwerfung der Subjekte unter der geltenden Norm der Dressur beschränkt, sondern der die Subjekte mit einer der Disziplin konformen Handlungsmacht ausstattet. Die unterworfenen Subjekte setzen sich auf diese Weise in ein tätiges Verhältnis zu der sie kollektivierenden Disziplin.

Auch Jürgen Schröder stellt im Vergleich der beiden Fassungen fest, dass Elisabeth überlebt,

weil sie die einzig mögliche Art des Überlebens in der gegebenen Situation wählt, nämlich die scheinbar zynische Anpassung an den Staatsapparat, die Kapitulation ihres offenen Kampfes und die Preisgabe ihres Selbstständigkeitsanspruchs; deshalb wird sie beim großen Finale, der Polizeiparade, die der Herr Polizeipräsident mit seinem Stabe abschreitet, in das ebenfalls angepaßte uniforme Figurenensemble eingereiht.³⁰

30 Schröder (Anm. 6), S. 287.

Allerdings argumentiert Schröder ausschließlich vom Standpunkt der Bestialität. Die Anpassung an den Disziplinarapparat, die dramaturgisch wie motivisch in der Polizeiparade gipfelt, ist für Schröder insofern nur eine »scheinbar zynische«, als auch die moralisch vermeintlich integre Elisabeth der Endfassung nichts anderes tut als ihren bestialischen Trieben zu folgen. In jedem Fall treten die ethischen Implikationen des bestialischen Handelns hinter der Überlebensproblematik selbst zurück.³¹ Das lässt jedoch außer Acht, dass Elisabeth trotz aller Überlebenspragmatik sehr wohl eine ethische Grundhaltung hat, die sie mit ihrem Durchhalte-Credo im Rahmen der eucharistischen Schlusszene auch artikuliert. Eine solche ethische Haltung wird ebenfalls im Rahmen des disziplinierenden Subjektivierungsszenarios formuliert, bezeichnenderweise aber nicht von Elisabeth, sondern von einem Vertreter des Disziplinarapparats. Es ist der Schupo Klostermeyer, der Elisabeth mit der Phrase »Pflicht ist Pflicht« (WA, S. 314) erst zu imponieren versucht, nur um ein Bild später unter Verweis auf eben diese Pflicht sein Verlobungsgelübde zu lösen: »SCHUPO Du hast mich belogen, und das ist für mich der entscheidende Punkt. ELISABETH Nein, deine Karriere, das ist er, dein entscheidender Punkt. SCHUPO Nein! Aber zuerst kommt die Pflicht, und dann kommt noch Ewigkeiten nichts! Radikal nichts!« (WA, S. 318) Sowohl Elisabeths Leidens- als auch Klostermeyers Pflichtethos sind in hochgradig selbstbezüglichen Sätzen formuliert. Wie Elisabeth auf der ethischen Grundlage einer Selbstverpflichtung leidet, so handelt auch Klostermeyer auf der ethischen Grundlage einer Pflicht, auch wenn es nur die Pflicht ist, die eigene Karriere zu retten. Anders aber als in Elisabeths Fall liegt in Klostermeyers tautologischer Formulierung die Referenz des Selbstbezugs nicht im Subjekt der Rede, sondern in einer abstrakten Entität. Nicht das Ich, sondern die Pflicht ist der Ausgangs- und Zielpunkt von Klostermeyers Handeln: Die Pflicht, der er vorgibt zu folgen, ist nur sich selbst verpflichtet. Aus diesen zwei unterschiedlichen ethischen Haltungen heraus – der Selbstverpflichtung und der Verpflichtung gegenüber der Pflicht – entstehen zwei dichotome Subjektivitätswürfe. Ähnlich sind sich diese Subjekte darin, dass sie eine gewisse Handlungsmacht haben – auch wenn es, wie in Elisabeths Fall, nur die Macht ist, das eigene Leiden affirmativ anzunehmen. Sie unterscheiden sich darin, wie sie ihre Handlungsmacht ethisch rechtfertigen und auf welche Infrastrukturen der Macht sie zurückgreifen (können), um ihr Ethos durchzusetzen.³²

31 Vgl. Schröder (Anm. 6), S. 287–289.

32 Zur Frage der Haltung als dem Zünglein an der Waage zwischen existentiellen und disziplinierenden Übungen vgl. Menke (Anm. 7), S. 299.

Der paradigmatische Vollzug der Disziplinartechniken des Machtapparats zeigt sich in der Polizeiparade, die im fünften und letzten Bild der Endfassung den Hintergrund des Bühnengeschehens bestimmt. Die ganze zweite Hälfte des Bildes auf dem Polizeirevier – von dem Moment an, da Elisabeth zwischen allen Umstehenden ihren ehemaligen Verlobten erkennt, bis zu ihrem Tod – ist unterlegt von einem zunehmenden Zeitdruck aufgrund der anstehenden morgendlichen Polizeiparade. Was sich im Verlauf der einzelnen Szenen zu einem kollektiven Ereignis entwickelt, an dem alle anwesenden Polizisten partizipieren (müssen), beginnt als fast schon intimes Zwiegespräch zwischen Elisabeth und Klostermeyer:

SCHUPO (*zieht sich seine weißen Handschuhe an.*) Ich habe Dienst. Ich muß zur Parade.

ELISABETH Parade?

SCHUPO Vor der Residenz. Es wird bald Tag.

ELISABETH Es ist noch dunkel, Alfons.

SCHUPO Zwischen uns ist alles klar. (WA, S. 325)

Klostermeyer, dem das Aufeinandertreffen mit Elisabeth sichtlich unangenehm ist, bringt die Parade als Ausrede vor, um sich der Situation zu entziehen, wird aber von Elisabeth gestellt, die das Manöver als solches durchschaut. Die Szene imitiert die motivische Konstellation des ersten Bildes, wo direkt zu Beginn der Marsch der Toten als Folie für Elisabeths Vorhaben aufgeworfen wird, ihre Leiche zu verkaufen: »SCHUPO (*lächelt.*) Gebens nur acht, Fräulein – Da drinnen stehen die Köpfe in Reih und Glied. ELISABETH Ich habe keine Angst vor den Toten. SCHUPO Ich auch nicht.« (WA, S. 298) Im Licht des letzten Bildes zeigt sich nicht nur der proleptische Charakter des Totenmarsch-Motivs, es wird auch dessen Zuschreibung an die Figur des Schupos deutlich. Jedoch ist die Parade per definitionem ein kollektives und kein individuelles Ereignis – die Zuschreibung betrifft also nicht Klostermeyer allein, sondern wird auf die Gesamtheit der anwesenden Polizisten erweitert, die auf Klostermeyers Drängen anfänglich zwar noch beschwichtigend reagieren, dennoch aber als Funktionsträger und Repräsentanten der Staatsgewalt nach und nach im uniformierten Kollektiv aufgehen: »SCHUPO Die Parade – (*Er setzt sich seinen Helm auf.*) Höchste Eisenbahn. KAMERAD Ist noch Zeit, Klostermeyer. Wart auf uns – (*Er zieht sich seine weißen Handschuhe an.*)« (WA, S. 326) Die in der Parade figurierende Kollektivierungsdynamik ist derart umfänglich, dass sich das Geschehen in der letzten Szene der Endfassung in den Paratext verlagert und die Regieanweisungen übernimmt: »Und nun marschierst draußen eine Formation mit

Musik vorbei – und zwar abermals auf den Marsch ›Alte Kameraden‹. DIE DREI SCHUPOS setzen sich ihre Helme auf und verlassen das Polizeirevier, denn sie müssen bekanntlich zur Parade. Nur ALFONS KLOSTERMEYER wirft noch einen letzten Blick auf seine tote Braut ELISABETH. Vorhang.« (WA, S. 327) Diese letzte Szene steckt voller latenter Gewalt. Indem sie Klostermeyers Perspektive auf die Tote als dessen Braut adaptieren, schlagen die Regieanweisungen Elisabeth, die sich nicht mehr wehren kann, gewaltsam einem Vertreter des Disziplinarapparats zu. Dass zudem der Schupo ironischerweise nicht über seine amtliche Funktionsbezeichnung, sondern als bürgerliches Individuum mit Vor- und Zunamen adressiert wird, offenbart den zynischen Charakter der Macht, die sich im Angesicht des Todes sentimentale Züge anzunehmen gestattet.

Die Parade, so lässt sich dieses Ende interpretieren, entfaltet eine tödliche Vollzugsdynamik. In ihr figuriert eben jene Disziplinarmacht, die von Beginn des Stücks an Elisabeths Handlungsspielräume kontrolliert und sukzessive limitiert, bis ihr buchstäblich kein Raum mehr bleibt. Jedoch zeigt sich in der Parade auch ein dem entgegen gelagertes Vollzugsmoment, das dem Individuum unter den Bedingungen des Disziplinarapparats Handlungsspielräume eröffnen kann. Die volle Bedeutungsdimension der Parade erschließt sich erneut erst über den Vergleich der einzelnen Konzeptionsschichten von *Glaube Liebe Hoffnung*. Dabei lässt sich im Fassungsvergleich exakt der Moment benennen, an dem sich für Elisabeth die Möglichkeit eines dramatischen Glückwechsels ergibt. Alles beginnt mit einem Oberinspektor, der im vierten Bild der Endfassung die verurteilte Straftäterin trotz Ableistung ihrer Strafe zur unangekündigten Kontrolle in ihren Privaträumen überrascht: »OBERINSPEKTOR Geduld bringt Rosen. (*Er sieht sich um und deutet auf das unordentliche Bett.*) Ich habe Sie wohl im Schlaf gestört?« (WA, S. 316) Unterstreicht die Jovialität im Auftritt des Kriminalbeamten den autoritären Gehalt der durch ihn repräsentierten Disziplinarmacht, prozessiert diese Macht im Performativ einer Vollzugsform, die sich selbst ihre Handlungsbefugnis gibt:

OBERINSPEKTOR Keine Hetzreden bitte! Polizeiwidrig ist nicht, wer kein Unterkommen hat, polizeiwidrig ist nur, wer dadurch die öffentliche Ordnung gefährdet.

ELISABETH Aber ich gefährde doch nicht die öffentliche Ordnung!

OBERINSPEKTOR Solange Sie sich nicht über Ihre Einkünfte ausweisen können, ist dies fraglich. (WA, S. 315f.)

Diese Aussage freilich bedeutet einen Blankoscheck für den Kriminaler, denn natürlich liegt es hier im Ermessensspielraum der Polizei, zu entscheiden, wer die öffentliche Ordnung gefährdet und damit polizeiwidrig ist. Das Individuum wird so zu einer Delinquentin, deren soziale Existenzform allein den Anlass repressiver Praktiken gibt.³³ Dabei ist die Kontrolle, das Sich-Zeigen und Sich-Sichtbarmachen des Disziplinarapparats selbst schon ein repressiver Akt, der sich im Vollzug sein eigenes Recht gibt. Es ist ein Zirkel repressiver Machtausübung: Erst über die Kontrolle kann sich ein Verdacht bestätigen, der seinerseits der Auslöser einer Kontrolle ist. Ganz im Foucault'schen Sinn haben diese Disziplinartechniken einen doppelten Effekt: Sie sammeln (und erzeugen) ein Wissen vom Individuum und üben, auf Grundlage dieser Erkenntnis des Individuums, eine Unterwerfung aus.³⁴

Elisabeth, die den Schaden hat – der Schupo Klostermeyer verlässt sie aufgrund der Intervention des Oberinspektors –, braucht daher nicht auch noch für den Spott zu sorgen:

OBERINSPEKTOR Sie wollen doch nicht behaupten, daß Sie unschuldig sind?

ELISABETH Oh nein, das habe ich mir schon längst abgewöhnt. Entschuldigungs, aber jetzt muß ich lachen – (*Sie setzt sich auf den Bettrand und lacht lautlos.*)

OBERINSPEKTOR Lachens Ihnen nur ruhig aus. (*ab*) (WA, S. 319)

Als Reaktion auf ihr mehr oder weniger unverdientes Unglück wirkt Elisabeths geräuschloses Lachen – das Wortspiel des Kriminalers hebt es hervor – merkwürdig unpassend. Dabei ist es nicht das erste Mal, dass Elisabeths Affektregulation fehlschlägt. Im dritten Bild fährt ihr ausgerechnet in dem Moment ein Lächeln übers Gesicht, als ihr Klostermeyer von seiner (ersten) verstorbenen Verlobten erzählt, was dieser denn auch prompt bemerkt: »Warum lächeln Sie da?« (WA, S. 311) Wäre es einerseits vorstellbar, dass Elisabeth angesichts des unbeabsichtigten Kalauers in Klostermeyers Rede – »Wir waren nämlich ein Herz und eine Seele. Aber sie hatte es mit der Leber zu tun« (WA, S. 311) –, nicht anders kann als zu lachen, zeigt sich andererseits in diesem »Motiv des makabren Lächelns«³⁵ ein wenig vorteilhafter Charakterzug: die Missgunst anderen Frauen gegenüber. Der

33 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1994, S. 323.

34 Vgl. Foucault (Anm. 33), S. 380f.

35 Haag (Anm. 11), S. 101. Auf den für Horváths Todessymbolik topischen Zusammen-

Auslöser des Aufeinandertreffens von Elisabeth und Klostermeyer ist ein öffentlicher Vorfall, als Maria vom Baron denunziert und vor dem Wohlfahrtsamt verhaftet wird:

MARIA (*fixiert den BARON.*) Du hast mich verschuftet?

KRIMINALER Sind Sie augenblicklich ruhig!

MARIA Du? Dem ich drei Mark geliehen hab? Drei Mark?

KRIMINALER Halten Sie den Mund.

BARON (*grüßt wieder chevaleresk.*) Kompliment, Madonna! (*ab*) (WA, S. 310)

Elisabeth, die das Geschehen beobachtet hat und vom herbeieilenden Klostermeyer nach dem Vorgefallenen gefragt wird, antwortet mit einer an Niedertracht grenzenden Lakonie: »SCHUPO Was hat sich denn da abgespielt? ELISABETH (*lächelt böse.*) Nichts. Es ist bloß ein Fräulein verhaftet worden. Wegen nichts.« (WA, S. 311)

Tatsächlich ist Elisabeths abgründiges, böses Lächeln ein weiterer Eisberg in der dysfunktionalen Kommunikation von Horváths Dramenfiguren. Der Dialog, ja die ganze Szene findet sich bis in den exakten Wortlaut hinein schon in der frühen Fassung, dem *Volksstück in zwei Teilen*, dort allerdings in einem vollständig anderen Kontext. Auch hier geht dem Gespräch zwischen Elisabeth und Klostermeyer die Verhaftung Marias voraus, auch hier ist Maria verschuftet worden. Der Schuft ist jedoch nicht der Baron, sondern Elisabeth. Es ist der Oberinspektor, der Elisabeth das Angebot machen wird, als Spitzel für die Polizei zu arbeiten, was diese denn auch annehmen wird und in dieser Funktion Maria an die Polizei denunziert:

OBERINSPEKTOR Lachens Ihnen nur ruhig aus.

ELISABETH (*lacht plötzlich nicht mehr*) So sagens mir doch, was ich jetzt tun soll -- vielleicht kauft mir der Staat noch einen Strick.

OBERINSPEKTOR Na so schlimm sind wir doch auch wieder nicht -- (*er lächelt*) Ich hab mir nämlich jetzt etwas durch den Kopf gehen lassen -- [...]

OBERINSPEKTOR Kommen Sie morgen Vormittag zu mir ins Büro. [...] Dann reden wir weiter darüber -- Wiedersehen! (*ab*) (WA, S. 176f.)

In Elisabeths Figurenrede wird ihr Selbstmord – mit der Disziplinargewalt als Vollzugshelfer – als mögliches Szenario zwar aufgerufen, im Folgenden

hang von Lächeln und dem Zeigen von Zähnen weisen u. a. auch Gamper (Anm. 11) und Schröder (Anm. 6) hin.

jedoch suspendiert. Auf den zweiten Teil, der mit dem Abgang des Oberinspektors endet, folgt der Epilog, der die Handlung um Marias Verhaftung szenisch auf der Straße vor dem blauen Schiff situiert und in dem Horváth, wie gesagt, ursprünglich Elisabeth in der Rolle des Polizeispitzels vorsieht.

MARIA (*fixiert ELISABETH*) Wer hat mich denn da verschuftet? Du bist das?

KRIMINALER Sind Sie augenblicklich ruhig!

MARIA Du Sau Du dreckige – –

KRIMINALER Halten Sie Ihren Mund!

MARIA Spitzel! Polizeimensch! (WA, S. 180)

Elisabeths böses Lächeln zeugt also nicht (nur) von misogyner Missgunst, sondern auch und vor allem von der Reuelosigkeit ob ihres Verrats. Elisabeth wechselt damit die Seiten: Aus der Delinquentin wird ein spitzelnder »Polizeimensch« und folglich eine Kollaborateurin des Disziplinarapparats, der sich mit Maria eine andere Delinquentin zum Objekt seiner Repression nimmt. Ihre neue Rolle als Kollaborateurin berechtigt Elisabeth zwar nicht zur aktiven Teilnahme an der Parade – das bleibt den Schutzpolizisten vorbehalten –, aber immerhin darf sie zusehen. In der absurden Überzeichnung eines komödiantischen Volksstückendes fährt der Epilog in den letzten beiden Szenen eine Polizeiparade auf, an der alle Dramatis Personae (mit Ausnahme der verhafteten Maria) entweder direkt oder indirekt beteiligt sind.

Verwandlung:

Paradeplatz.

Rasch wird es Tag.

Aufmarsch der Schupo mit Fahnen, Trommeln und Musik. Auch Alfons Klostermeyer marschiert natürlich mit.

Dann: Aufstellung zur Parade.

Und dahinter stehen alle, nämlich: [Es folgt eine längere Aufzählung des Dramenpersonals; K.S.] der Buchhalter, die Kellnerin, der Oberinspektor, der Kriminaler und Elisabeth. Alle – ausser Maria, die zur Zeit keine Paraden sehen darf.

Szene Nummer 11

Finale:

Trommelwirbel. Präsentieren. Defiliermarsch.

Und nun schreitet der Herr Polizeipräsident persönlich die Front ab, gefolgt von seinem Stabe.

Und die Sonne scheint und der Himmel lacht. (WA, S. 181)

In diesem Ende zeigt sich die volle subjektivierende Dimension der Disziplinartechniken. Die Dramenfiguren, die die Parade begleiten, partizipieren gemeinsam im und als Kollektiv an einer Unterwerfung unter die staatliche Disziplin. Zu der tragen sie insoweit selbst bei, als sie sich, wie an Elisabeth zu sehen, mit den Praktiken ihrer Disziplinierung gemein machen. Eine daraus abzuleitende pragmatische Verhaltenslehre produziert zwar notwendigerweise Opportunisten, Mitläufer*innen oder eben Kollaborateurinnen der Disziplinarmacht, aber eben auch Subjekte, die im begrenzten Umfang der von ihnen adaptierten Disziplinartechniken handlungsmächtig sind. Anders als im eucharistischen Subjektivierungsszenario, dessen Handlungsmacht – im Rahmen von Praktiken wie der Selbsterfahrung und des Selbstgesprächs – auf das eigene Selbst gerichtet ist, richten sich die disziplinierenden Praktiken gegen ein anderes Subjekt. Die disziplinierten Subjekte reproduzieren damit im Kleinen die Machthierarchien, die für ihre eigene Unterwerfung ursächlich sind. Als Kollektiv zusammengehalten werden sie allein vom Kitt einer Disziplinartechnik, der sie alle gleichermaßen ausgeliefert sind.

Dass zwischen den existentiellen und den disziplinierenden Subjektivierungsweisen selbst nur ein schmaler Grat besteht, zeigt sich indes an der Kippfigur, welche die Enden beider Fassungen zeichnen.³⁶ Die Differenz, aber auch die Nähe vom »Polizeimensch« und dem »arme[n] Menschenkind« (WA, S. 327), wie Klostermeyer in einer sentimentalischen Anwendung die tote Elisabeth bezeichnet, drückt sich in der Verschränkung aus, mit der beide über die Fassungen hinweg motivisch verflochten werden. Zum einen bleibt die Parade, obgleich nur indexikalisch angedeutet und in die Regieanweisungen verschoben, als Menetekel der Disziplinarmacht in der Endfassung permanent präsent. Und zum anderen wird die Fröhlichkeit des Spruchs, mit dem das eucharistische Subjektivierungsszenario in der Endfassung schließt, in Elisabeths deplatziert-abgründigem Lachen, aber auch im volkstückhaft-grotesken Schlussbild des lachenden Himmels (»*Und die Sonne scheint und der Himmel lacht.*«) in der frühen Fassung motivisch bereits vorbereitet und anzitiert. Der tatsächliche Unterschied zwischen beiden Subjektentwürfen scheint mithin weniger in den Praktiken zu liegen, aus denen heraus sich die Subjekte konstituieren und die in letzter Konsequenz einem kontingenten Handlungsverlauf geschuldet sind, auf den die Subjekte selbst keinerlei direkten Einfluss nehmen können. Viel entscheidender scheint für Horváth das Ethos zu sein, mit der sich die Sub-

³⁶ Eine solche Kippfigur von existentiellen und disziplinierenden Selbstübungen beobachtet auch Menke (Anm. 7), S. 285.

jekte in die Kontingenz der sozialen Umstände fügen und – trotz der Unfähigkeit, effektiv intervenieren zu können – damit womöglich auch dem eigenen Fatalismus opponieren. Auch wenn Horváth an Elisabeths Leben und Sterben beide Subjektivierungsübungen gleichberechtigt testet, so sind seine Sympathien doch klar zu erkennen. Letztlich ist es die arme und dulddende Sünderin, der jenseits aller Satire und Sozialkritik in der Eucharistie ein Rest an menschlicher Würde verliehen wird. Am Vorabend der nationalsozialistischen Machtergreifung zeigt sich Horváth, der selbst bald ins Exil gehen wird, mit den Entrechteten und Ausgestoßenen solidarisch.

Literatur

- Adam, Adolf und Haunerland, Winfried: Grundriss Liturgie, Freiburg i.Br. ¹⁰2014.
- Bauer, Johann: Totentanzadaptionen im modernen Drama und Hörspiel: Hofmannsthal, Horváth, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth, in: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. von Franz Link, Berlin 1993, S. 463–488.
- Baumann, Peter: *Ödön von Horváth. ›Jugend ohne Gott‹ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*, Bern 2003.
- Dicke, Gerd: *Mich wundert, das ich so fröhlich bin. Ein Spruch im Gebrauch*, in: *Kleinstformen der Literatur*, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1994, S. 56–90.
- Die Bibel, nach Martin Luthers Übersetzung in der revidierten Fassung von 2017, Stuttgart 2017.
- Dix, Dom Gregory: *The Shape of the Liturgy*, London 2015 [1945].
- Euling, Karl: *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, Breslau 1905.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1994.
- *Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt a.M. 1989.
- Gamper, Herbert: *Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken*, Zürich 1987.
- *Todesbilder in Horváths Werk*, in: *Horváth-Diskussion*, hg. von Kurt Bartsch, Uwe Bauer und Dietmar Goltschnigg, Kronberg i.T. 1976, S. 67–81.
- Gesenius, Wilhelm: *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, hg. von Herbert Donner, Berlin und Heidelberg ¹⁸2013.
- Haag, Ingrid: *Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form*, Frankfurt a.M., Berlin und Bern u.a. 1995.
- Hildebrandt, Dieter: *Der Jargon der Uneigentlichkeit. Zur Sprache Ödön von Horváths*, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 19, 1972, S. 109–123.
- Horváth, Ödön von: *Glaube Liebe Hoffnung*, in: *ders.: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020.
- Kastberger, Klaus: *Ödön von Horváth: ›Glaube Liebe Hoffnung‹*, in: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien 1999, S. 49–57.
- Kaiser, Gert (Hg.): *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a.M. 1983.
- Küntzel, Heinrich: *›Mich wundert, daß ich fröhlich bin‹. Marginalien zu einem alten Spruch*, in: *DVjs* 61, 1987, S. 399–418.
- Kurzenberger, Hajo: *Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens*, München 1974.
- Link, Franz (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993.
- Menke, Christoph: *Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz*, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299.
- Pahl, Irmgard: *Das Paschamysterium in seiner zentralen Bedeutung für die Gestalt christlicher Liturgie*, in: *Liturgisches Jahrbuch* 46, 2, 1996, S. 71–93.
- Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváths kleiner Totentanz Glaube Liebe Hoffnung*, in:

- Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne, hg. von Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Tübingen 2003, S. 283–295.
- Ödön von Horváth, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hg. von Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 452–464.
 - Vejvar, Martin: Vorwort, in: Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020, S. 1–26.
 - Fassade, Messer, Eisberg. Zu Sprache und Textgenese bei Ödön von Horváth, in: ›Ich denke ja garnichts, ich sage es nur.‹ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik, hg. von Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar, Salzburg 2018, S. 117–129.
 - Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien, Berlin 1997.

Gelächter und Geständnis.

Übungen des Grotesken in Dürrenmatts Erzählung *Die Panne*

Als im März 2023 mit der Übernahme der Credit Suisse durch die UBS ein Schweizer Mythos öffentlich beerdigt wurde, spukte ein Gemälde von Friedrich Dürrenmatt durch die Medien.¹ Es handelt sich um die *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt* von 1966.² Dort treffen apokalyptische Farben auf Reste einer Erlösungshoffnung, die an das Letzte Abendmahl erinnert. Das einen kollektiven Suizid darstellende Gemälde wird oft in den Kontext von Dürrenmatts *Frank der Fünfte. Oper einer Privatbank* von 1959 bzw. in der überarbeiteten Fassung mit neuem Untertitel *Komödie einer Privatbank* von 1964 gestellt. Auch dort gibt es eine Bank, die *too big to fail* ist und sich überdies noch hervortut durch Versicherungsbetrug und Unterschlagung. Das endet in diesem Fall damit, dass nach gescheiterten Beichtversuchen eine Figur reinen Tisch machen will und

1 Vgl. etwa das Interview von Urs Birchler auf cash.ch vom 2.4.23: Urs Birchler und Manuel Boeck: »Die UBS darf dank impliziter Staatsgarantie bergab fahren«, in: cash.ch, <https://www.cash.ch/news/top-news/die-ubs-darf-dank-impliziter-staatsgarantie-bergab-fahren-698137>, letzter Zugriff 27.6.2025 oder den Beitrag von Jakob Tanner im Blog *Geschichte der Gegenwart* vom 3.5.23: Jakob Tanner: Bankenkrisen, verspieltes Vertrauen und die Zukunft der UBS, in: *Geschichte der Gegenwart*, <https://geschichtedergegenwart.ch/bankenkrisen-verspieltes-vertrauen-und-die-zukunft-der-ubs/>, letzter Zugriff 27.6.2025.

2 Friedrich Dürrenmatt: *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt*, 1966, Öl auf Leinwand, 72 x 60 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Zum Bild vgl. Daniel Cuonz: *Weltbankrott und Welttheater: Dürrenmatt*, in: *Die Sprache des verschuldeten Menschen*, hg. von Daniel Cuonz, Paderborn 2018, S. 303–326, hier S. 303; vgl. weiter Martin Stingelin: *77 Recht und Gerechtigkeit*, in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 292–294, hier S. 293. Ulrich Weber: *Geldsegen und Goldsagen. Zur Darstellungsproblematik abstrakter Geldströme*. In: *Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, hg. von Madeleine Betschart, Pierre Bühler, Julia Röthinger, Göttingen, Zürich und Neuchâtel 2022, S. 163–191, bes. S. 167–170.

eine ganze Reihe von Verbrechen gesteht. Doch der Staatspräsident, der die Bank vor dem Bankrott rettet und an den sich dieses Geständnis richtet, setzt angesichts der Dimensionen der Verbrechen das Recht aus. Die Schulden sind schlicht zu hoch, der Morde zu viele: »Ich müsste ja die ganze Weltordnung umstürzen.«³ Mit diesem Urteil einer verkehrten Ordnung, die den »Topos des *mundus inversus*« aktualisierend Betrug und Mord legitimiert,⁴ wenn er nur groß genug ist, verschiebt sich der Fokus des Stücks auf eigentümliche Weise vom Geständnis der sich auf dem Bild kollektiv suizidierenden Betrügenden zu einem Vertreter der Ordnung, der den Betrug und Mord legitimiert. In diesem dergestalt verschobenen Geständnis überlagern sich damit auch juristische und religiöse Dimensionen. Es geht Dürrenmatt also nicht um das Eingeständnis einer Schuld oder gar um Absolution von dieser, sondern um die Entlarvung einer Ordnung. Mittel dieser Entlarvung sind für Dürrenmatt – das möchte ich im Folgenden ausführen – Übungen des Grotesken, die eine eigentümliche Verzerrung auf sprachlicher Ebene ins komische Extrem treiben.

Während *Frank der Fünfte* zumindest in der Erstfassung und bei der Aufführung in Zürich von 1959 wohl einer der größten Flops von Dürrenmatt war,⁵ möchte ich die Funktion des Geständnisses in einer seiner wohl erfolgreichsten Erzählungen untersuchen: *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*. Neben der 1956 erschienenen Erzählung existieren noch ein Hörspiel aus demselben Jahr,⁶ ein Drehbuch zum Fernsehspiel (1957) und

3 Friedrich Dürrenmatt: *Frank der Fünfte*. Komödie einer Privatbank. Neufassung 1980, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 6), S. 122.

4 Moritz Wagner: 24 *Frank der Fünfte*, in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 98–100, hier S. 99. Darüber hinaus wird auch in diesem Drama permanent gegessen, vgl. Lucas Marco Gisi: *Masslosigkeit und Mangel*. Friedrich Dürrenmatts Soziologie der letzten Mahlzeit, in: *Le grand festin. Das grosse Festmahl*, hg. von Madeleine Betschart u. a., Neuchâtel 2019, S. 67–79, hier S. 70f.

5 Wagner (Anm. 4), S. 98.

6 Zur Frage, ob die Erzählung oder das Hörspiel zuerst entstanden ist, wobei heute mehrheitlich davon ausgegangen wird, dass die Arbeit an der Erzählung vor dem Hörspiel begonnen wurde, vgl. Max Roehl: *Der abwesende Souverän*. Zum Politischen im Werk Friedrich Dürrenmatts, Bielefeld 2021, S. 127; Peter Schnyder: *Pannenpoetik*. Dürrenmatt als Nachfahr Schillers?, in: *Dramaturgien der Phantasie*. Dürrenmatt intertextuell und intermedial, hg. von Ulrich Weber u. a., Göttingen und Zürich 2014, S. 61–76, hier S. 68; Peter Rüedi: *Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen*. Biographie, Zürich 2011, S. 557. Zur Relation von Hörspiel und Erzählung mit deutlicher Präferenz für die Erzählung vgl. bereits Hans Mayer: »Die Panne« [1967], in: *Über Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Daniel Keel, Zürich 1990, S. 292–308, hier S. 298–304.



Abb. 1 Friedrich Dürrenmatt, »Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt«, 1966, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel. © Centre Dürrenmatt/Schweizerische Eidgenossenschaft.

eine Komödie (1979).⁷ Der gemeinsame Nenner dieser Fassungen besteht in einer Tendenz zum Exzess. Ich lese *Die Panne* entsprechend als Übung des Grotesken, in der die Grenzen des ›Noch-Möglichen‹ in einer Reihe von sich überbietenden Exzessen – inhaltlich wie formal – ausgereizt werden. Das Geständnis und wie es dazu kommt, spielen dabei die strukturell entscheidende Rolle, weil in den narrativen Übungen des Gestehens das Spiel »in die Wirklichkeit umzukippen« (P, S. 64) droht, wie es die Hauptfigur der Panne in einem luziden Moment und einer Schlüsselstelle des Textes formuliert.⁸ In diesem Zusammenhang ist die narrative Form zentral für mein Argument, weil nur in der Erzählfassung der *Panne* – und auf die Erzählung von 1955/56 stützen sich meine Überlegungen in diesem Aufsatz hauptsächlich – die Überblendung verschiedener Praktiken sichtbar wird, von der die Reihe des Exzesses abhängt. Das exzessive juristische Gericht, das eine Privatjustiz mit Todesstrafe im Spiel konstituiert und die Grenzen der Prozessordnung genauso wenig beachtet wie die der historischen Rechtsordnung, trifft auf eine wiederum exzessive Reihe von kulinarischen Gerichten, ein Abendessen, ja eine ausgewachsene Fress- und Sauforgie, die jede Tischordnung ebenfalls überschreitet. Diese beiden Gerichte besitzen eine jeweils eigene Rhetorik, die in verschiedenen Redegattungen der Tischrede und Gerichtsrede kodifiziert ist. Das ethische Profil des Geständnisses in *Die Panne* – so meine These – zeigt sich in der Überblendung von einander widersprechenden Redegattungen, von verschiedenen rhetorischen Steigerungsfiguren und auf dem schmalen Grat zwischen Verlachen und Mitlachen. Dass bei Dürrenmatt das Geständnis eminent komisches Potenzial besitzt, das sich in seinen Formen aktualisiert, ist die Konsequenz dieser These. Gelächter und Geständnis hängen damit wechselseitig voneinander ab; das Lachen im »Erzählexperiment«,⁹ das *Die Panne* durchführt, ist poeto-

7 Außerdem existiert noch eine freiere Verfilmung unter der Regie von Ettore Scola mit dem Titel *La più bella serata della mia vita* (1972). Vgl. Ulrich Boss und Elio Pellin: 114 Verfilmungen, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 399–403, hier S. 399f. Zur »Unentschiedenheit«, wenn es um die Definition von Gattungen geht vgl. Gerhard Neumann: Friedrich Dürrenmatt. Dramaturgie der Panne, in: Dürrenmatt. Frisch. Weiss. Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart, hg. von Gerhard Neumann, Jürgen Schröder und Manfred Karnick, München 1969, S. 27–59, hier S. 28.

8 Friedrich Dürrenmatt: *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, in: *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21), S. 35–94, hier S. 35. Alle Zitate aus dem Primärtext sind dieser Ausgabe entnommen und werden im Fließtext mit der Sigle (P) nachgewiesen.

9 Daniel Cuonz: *Über den Rahmen des Möglichen. Übertragung, Inszenierung, Spiel –*

logisch ernst zu nehmen, obwohl es in der Forschung meist mit Hinweisen auf das Groteske der Figuren und der Situation eher weggeschoben als untersucht wird.¹⁰ Anders als im Experiment, das mit vorgegebenen Mitteln in einer kontrollierten Umgebung eine These falsifiziert oder verifiziert, geht es in der Übung um eine Wiederholung gleicher Muster, deren spielhafter und eminent komischer Charakter in der Groteske unhintergebar ist. Dabei geht es mir um das Groteske als Verlaufs begriff, der eine kontinuierliche Steigerung narrativ einübt und die Grenzüberschreitung als Verzerrung stetig produziert, ohne dass die Grenze zum Grotesken immer genau festzumachen wäre. Die Verschiebung dieser Grenze ist der Effekt eines kontinuierlichen Übens, das *Die Panne* als Komik des Gestehens konkretisiert. Gerade indem das Gelächter die Dynamik des Gestehens antreibt, werden die Grenzen des zu Gestehenden permanent und graduell verschoben. Am Ende dieses Spiels von Gelächter und Geständnis steht der unhintergebare Verdacht, dass die dargestellte Welt immer schon grotesk gewesen ist.¹¹

Meine Argumentation folgt der Zweiteilung des Textes. Anhand des ersten kurzen Teils möchte ich zunächst die Möglichkeit des Geständnisses herausarbeiten, die zentral für Dürrenmatts Pannenpoetik ist. Anschließend erläutere ich die Struktur des zweiten Teils und gehe dabei insbesondere auf die Charakterisierung der Figuren ein. Drittens fokussiere ich die den Text sowohl in quantitativer als auch in poetologischer Hinsicht dominierende Anklagerede, die auf das Geständnis hinführt, indem sie den Angeklagten zum Gestehen verführt. Abschließend und viertens fasse ich die ethische Dimension der *Panne* kurz zusammen.

Zu Friedrich Dürrenmatts »Panne«, in: Rhetorik der Übertragung, hg. von Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier, Würzburg 2013, S. 181–192, hier S. 181.

10 Vgl. zur Groteske allgemein vgl. Philippe Wellnitz: 96 Parodie/Satire/Groteske, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 353–356, hier S. 355f. und jüngst Alexander Honold: Hochgebirge und Unterwelt. Dürrenmatts Helvetisierung der Groteske, in: Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 272–283. Dabei bemerkt bereits Neumann bezogen auf die *Panne*: »Viel bedeutsamer als das theatralische Mittel der Groteske in der Dürrenmattschen Dramaturgie aber scheinen die in diesem Mittel wirksamen Tendenzen zu sein« (Neumann [Anm. 7], S. 48).

11 Damit wäre die Tendenz in der Forschung zu relativieren, die Dürrenmatt erst ab den 1960ern eine »Autonomie des grotesken Stils« attestiert, weil bereits in der *Panne* kein wie auch immer geartetes satirisches Gegenbild erkennbar ist. Vgl. Wellnitz (Anm. 10), S. 355.

1. Statt eines Geständnisses: Möglichkeiten ausloten und einüben

Die Panne gliedert sich in zwei Teile: einen ersten kurzen poetologischen Teil und einen zweiten eigentlich narrativen Teil, wobei diese Teile – hier folge ich Daniel Cuonz – auf unterschiedlichen Erzählebenen angesiedelt sind und der erste Teil die Struktur der Ermöglichung exponiert.¹² Das Handlungsschema des die Möglichkeiten durchspielenden zweiten Teils ist relativ simpel: Erzählt wird von Alfredo Traps, einem Textilvertreter, der nach einer Autopanne bei einem alten Herrn übernachtet und dort mit drei weiteren alten Herren an einem Spiel teilnimmt. Dieses Spiel findet im Rahmen eines opulenten Abendessens nebst veritablem Besäufnis statt und besteht darin, dass die vier alten Herren ihre ehemaligen Berufe ausüben: Staatsanwalt, Anwalt, Richter und Henker. Traps übernimmt die Rolle des Angeklagten. Ein Mord an Traps' ehemaligem Chef Gygax wird konstruiert, Traps wird anschließend zum Tode verurteilt. Er nimmt das Spiel ernst und hängt sich im Morgengrauen auf. Oder er fährt – wie in der Hörspielfassung – am nächsten Tag unbeirrt weiter, nachdem er seinen Rausch ausgeschlafen hat.

Es erscheint keinesfalls zufällig, dass Dürrenmatt eine Erzählung mit diesem Plot 1955 parallel zu seinen Arbeiten an *Der Besuch der alten Dame* (UA 1956) geschrieben hat, wobei die Hauptfiguren Alfred Ill und Alfredo Traps auch abseits des Figurennamens konzeptuelle Ähnlichkeiten aufweisen, insbesondere was ihr Verhältnis zu Geständnis und Gericht betrifft. Darüber hinaus ist Dürrenmatts Position in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur eine spezifische, weil sie – nicht zuletzt in der Verbindung von Essen und Politik – den Wirtschaftswunderdiskurs nicht grundsätzlich von den Nachholeffekten der so genannten Fresswelle und von der Zäsur des zweiten Weltkriegs wie der deutschen Teilung her perspektiviert, was Dürrenmatt selbst anlässlich der Preisverleihung für die Hörspielfassung der *Panne* in seiner Dankesrede 1957 reflektiert. Dort spricht er davon, dass »zwischen den Schweizern und den Deutschen ein gewisses Problem noch nicht ganz gelöst zu sein scheint«, weil die Schweiz den Frieden »durchmachen« muss.¹³ Vom Frieden schließt Dürrenmatt auf den Alltag, der »ein recht mäßiges und spannungsloses Drama« ergäbe, wenn er nicht spezifisch

¹² Vgl. Cuonz (Anm. 9), bes. S. 183. Vgl. anders Roehl (Anm. 6), S. 127–129.

¹³ Friedrich Dürrenmatt: Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises, in: ders.: *Die Panne. Hörspiel und Komödie*, Zürich 1998 (Werkausgabe in sieben- und dreißig Bänden, Bd. 16), S. 177–180, hier S. 177. Zu seinem »Hörspiel-Sonderweg« gegenüber den zeitgenössischen Konventionen der BRD vgl. Dieter Lohr: 13 Hör-

poetisch erschlossen wird. »Dorthin vorzustoßen, durch die Schichten der Politik, tiefer noch, durch die Schichten des Alltags hindurch« – darin erkennt Dürrenmatt seine Aufgabe, die er hier nicht auf den Begriff bringt, die aber zu einer bestimmten Definition des Grotesken führt, wie er in der *Anmerkung zur Komödie* bereits 1952 auf die attische Komödie rekurrierend expliziert, wenn er »eine schauerliche Groteske des Zweiten Weltkriegs« im Gegensatz zu einer Tragödie für denkbar erklärt.¹⁴ In der Wahl des Grotesken als Darstellungsoption unterscheidet er sich von deutschen Autor*innen der Nachkriegszeit, weil er keine »Vorstellung der richtigen Welt« mehr positiv formuliert,¹⁵ die transgressive Komik des Grotesken aber zugleich nicht ins Absurde und ihrer alles andere als notwendig komischen Darstellung von unvereinbaren Gegensätzen kippt.¹⁶ Stattdessen suggeriert *Die Panne* in grotesker Übersteigerung, der damit unhintergehbaren komischen Dimension und besonders in der Doppelung von kulinarischem und juristischen Gericht eine Kontinuität der Gegenwart zum 19. Jahrhundert, die in der *Panne* einen besonderen Ausdruck findet.

Vor diesem Hintergrund ist auch der erste poetologische Teil der Erzählung zu lesen, der den Untertitel – »Eine noch mögliche Geschichte« – ausführt. Er beginnt mit der rhetorischen Frage, ob es überhaupt noch mögliche Geschichten gibt. Anschließend verwirft der Text die Möglichkeit

spiele, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 49–61, hier S. 52 und S. 58f.

- 14 Friedrich Dürrenmatt: *Anmerkung zur Komödie*, in: ders.: Theater. Essays, Gedichte, Reden. Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 30), S. 20–25, hier S. 25. Zur Einordnung von Dürrenmatts Begriff der Groteske vgl. Reinhold Grimm: Parodie und Groteske im Werk Friedrich Dürrenmatts, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift XI, 1961, S. 431–450, bes. S. 437f. Allgemein zum Grotesken vgl. Günter Oesterle: Das Groteskkomische, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 35–42.
- 15 Ursula Amrein: Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne, in: *Colloquium Helveticum* 35, 2004, S. 243–266, hier S. 258. Dass die »Kategorien unserer Weltorientierung« beim Grotesken versagen, bemerkt mit Rekurs auf Dürrenmatt bereits: Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957, hier S. 11 und S. 199.
- 16 Die Abgrenzung zwischen Groteskem und Absurdem hat freilich eigene Fallstricke und ist hier in der holzschnittartigen Gegenüberstellung von gradierter Steigerung der Groteske und dem Zusammenstoß von Unvereinbarem im Absurden nur angedeutet. Vgl. zur Differenzierung allgemein: Arnold Heidsieck: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart u. a. 1969, bes. S. 37–46 und S. 87–94; weiter im Hinblick auf Dürrenmatts Sprachgroteske und mit Rekurs auf Kaysers breiten Groteskebegriff vgl. Grimm (Anm. 14), S. 436.

eines autobiographischen Bekenntnisses: »Will einer nicht von sich erzählen«, und das heißt »von seinen Hoffnungen und Niederlagen [...] und von seiner Weise, bei Frauen zu liegen« (P, S. 37) nicht erzählen; will der hier im Konditional eingeführte Autor also gerade keine Rechenschaft und damit kein Bekenntnis ablegen, dann bleibt nur die Trennung von Autorschaft und Stoff. Doch selbst dann »wird Seele gefordert, Geständnisse, Wahrhaftigkeit eben, höhere Werte sollen geliefert werden« (P, S. 37). Die Weigerung ist in der Wiederholung und Reihung eine hartnäckige Setzung. Kein Bekenntnis, keine Geständnisse, keine sentenziösen Wahrheiten und schon gar keine Wahrhaftigkeit – all das hat poetologisch abgewirtschaftet. Doch was dann? Alltag, »westeuropäisch [...], schweizerisch«, »schlechtes Wetter und Konjunktur« (P, S. 38) – Banalität und Ereignislosigkeit scheinen die Konsequenz dieses Abbaus von Möglichkeiten. ›Echte‹ Geschichten wären so tatsächlich nicht mehr möglich und so fasst der erste Teil die Diagnose zusammen: »Das Schicksal hat die Bühne verlassen, auf der gespielt wird, um hinter den Kulissen zu lauern, außerhalb der gültigen Dramaturgie, im Vordergrund wird alles zum Unfall, die Krankheiten, die Krisen« (P, S. 39). Die Ereignisse auf der Bühne werden zu Unfällen, die ohne Notwendigkeit passieren – Unfälle, die nicht dem Schicksal anzurechnen sind, sondern der »Möglichkeit, daß eine Schraube sich lockert, eine Spule in Unordnung gerät, ein Taster falsch reagiert, Weltuntergang aus technischem Kurzschluß, Fehlschaltung« (P, S. 39).

Genau in diesen Pannen verbergen sich noch Möglichkeiten für Geschichten. Kein Gott, keine Gerechtigkeit, kein Fatum gibt es mehr in dieser kleinen Welt, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche, Atomunfälle – alle sind unabsichtlich passiert und nicht notwendigerweise verursacht, sie ignorieren das lauernde Schicksal massiv und beerben es doch im Zufall. Auffallend in diesen Gegenüberstellungen der abgewirtschafteten Schicksalsinstanzen und den möglichen Unfällen in einer Welt der Pannen, ist ein Begriff, der sich auf beiden Seiten findet. Denn in der Welt der Pannen werden – so der letzte Satz des ersten Teils – »Gericht und Gerechtigkeit sichtbar [...], vielleicht auch Gnade, zufällig aufgefangen, widergespiegelt vom Monokel eines Betrunkenen« (P, S. 39). Gerechtigkeit ist nun also zwar nicht mehr zwischen Gott und Fatum auf der großen Bühne zu finden, sondern zwischen Pech und zufälliger Gnade, aber mit dieser Verschiebung ist zumindest die Möglichkeit von Gerechtigkeit in die kleine Welt der Pannen hinübergerettet. Dann aber ist Gerechtigkeit die bloß zufällige Konsequenz von Pannen und längst nicht mehr die planvolle Realisierung eines Ideals.

Mit der Bühne und dem Schicksal stehen ausgerechnet Bilder aus einer dramatischen Poetologie vor einem Text, der dezidiert narrativ funktioniert.

Was Peter Schnyder als »auffällig ungeschmeidige[] Reihungsstruktur« des Textes bezeichnet,¹⁷ lässt sich mit Blick auf die Motivierung der Ereignisse konkretisieren. Die einzelnen Ereignisse sind als Pannen auch möglich, genauer gesagt: sie sind auch *noch* möglich. Und in diesem Sinne lese ich den Untertitel, indem das ›noch‹ nicht so sehr als ein Adverb eines bald ›nicht mehr‹ Möglichen zu verstehen wäre. Stattdessen ist es ein ›noch mehr‹ im Sinne eines ›auch noch‹, ein ›noch‹, das wie in ›noch und nöcher‹ die Überbietung qua Steigerung bezeichnet und den Exzess stilistisch markiert.¹⁸

Wie passt das zu einer Praktik des Geständnisses? Die Begriffe des ersten Teils deuten ein juristisches Paradigma an: Gericht, Gerechtigkeit und Gnade. In der antiken Gerichtsrede ist das Geständnis ein starkes, wenn auch nicht über alle Zweifel erhabenes Beweismittel;¹⁹ es ist also Teil einer juristischen Praktik, die über Spielräume verfügt, die die Rhetorik auslotet und in Vorübungen erkundet. Auch im Spiel ist das Geständnis aber Teil einer disziplinären Praktik, die letztlich auf eine Technik der Macht hinführt. Das Geständnis meint in diesem Sinne ein ›Sagen-machen‹, das auf ein Urteil, ja ein Verurteilen abzielt. Daher ist jede Gerichtsrede auch eine Stilübung, weil sie auf das Geständnis bzw. auf das Urteil hinzielt, noch bevor normative Begriffe wie Gerechtigkeit im Raum stehen. Wenn Quintilian – wie Rüdiger Campe ausgeführt hat – im zehnten Buch seiner *Ausbildung des Redners* die »copia cum iudicio« – die »mit Urteil gepaarte Fülle« thematisiert, dann geht es auch um die »Fülle von Möglichkeiten« – mögliche Dinge, Redewendungen, aber auch Effekte.²⁰ Und um diese Möglichkeiten auszuloten oder zu erwerben, braucht es die dezidiert stilistische Übung. Als eine solche Übung zur Groteske möchte ich die *Panne* lesen, eine Übung zum Geständnis, die die Möglichkeiten nicht mehr nur auslotet, sondern die Grenzen des Möglichen im Auffinden von immer noch mehr Möglichem verschiebt und überschreitet. Die Negation des Geständnisses im ersten Teil partizipiert so gesehen an dieser Exploration des Möglichen und ist vor allem rhetorisch zu verstehen. In diesem Sinn folgt *Die Panne* einer narrativen Stilistik der Groteske, weil es um die »äußerste Stilisierung« einer rätselhaften Gegen-

17 Schnyder (Anm. 6), S. 69.

18 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: »NOCH«, in: Deutsches Wörterbuch (Online-Version), <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=N05833>, letzter Zugriff 27.6.2025.

19 Walter Magaß und Franz-Hubert Robling: Confessio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 348–350.

20 Rüdiger Campe: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: *Interjektive* 14, 2022, S. 17–31, hier S. 19.

wart geht.²¹ Dabei bezeichnet der für Dürrenmatt in Anschlag gebrachte Begriff der Groteske dieses Verfahren in spezifischer Weise, weil hier nicht nur ein Äußerstes in eigentümlicher Verzerrung beschrieben wird, sondern das Verfahren des Überzeichnens selbst auf die Spitze getrieben wird. Das Groteske ist ein Verlaufs begriff. Das geht so weit, dass am Ende ein Geständnis ohne Schuld steht und dass die sich im »Monokel eines Betrunkenen« spiegelnde Gnade mit gleicher Wahrscheinlichkeit gewährt oder versagt werden kann. Dieses Monokel verweist bereits im ersten Teil als Metonymie auf den Staatsanwalt, womit die Anklagerede im zweiten Teil der Erzählung als noch mögliche Geschichte von »Gericht und Gerechtigkeit« hervorgehoben ist.²²

2. Die narrative Struktur als Diffamierung der Figur

Der gesamte zweite Teil kann also als eine derartige Geschichte gelesen werden mit besonderem Fokus auf die im Monokel bereits vorweggenommene Perspektive des Staatsanwalts und seiner Anklagerede. Dabei legt es meine These von den Übungen der Groteske schon nahe, dass ich *Die Panne* als eine Serie von Pannen und Fallen lese, die einer Logik der Überbietung folgen, aber dabei in den zahlreichen strukturellen Wiederholungen immer auch eine Art Paradigma des noch mehr Möglichen bilden. Es ist also weniger ein Erzählexperiment, das im ersten Teil angelegt und im zweiten Teil durchgeführt wird, sondern die Einübung ins Gestehen, die zum Exzess tendiert und sich in der Komik des sich sukzessive übersteigernden Grotesken selbst überbietet. Diese Überbietung folgt mehreren Stationen, die sich lose an den Phasen einer Gerichtsverhandlung orientieren, was die Forschung öfter mit der Strafprozessordnung in Zusammenhang bringt.²³ Auf eine kurze Exposition der harmlosen Autopanne folgt der gespielte Prozess, wobei die Prozessordnung von Anklage, Beweisaufnahme, Schlussvorträgen und Urteil frei interpretiert wird. Vor allem aber wird ihr gut komödiantisch eine zweite Gerichtsordnung beigelegt, die den Prozess überlagert: die Ordnung der Speisenfolge, mehr aber noch der Getränkefolge, welche das

21 Dürrenmatt (Anm. 14), S. 24.

22 Vgl. Peter Schnyder: 17 Die Panne, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 73–75, hier S. 74; Ernest W.B. Hess-Lüttich: Pannen vor Gericht. Sprache, Literatur und Recht in einem frühen Hörspiel von Friedrich Dürrenmatt, in: Literatur im Jahrhundert des Totalitarismus, hg. von Elke Gilson, Barbara Hahn und Holly Liu, Hildesheim 2008, S. 149–169.

23 Vgl. exemplarisch Hess-Lüttich (Anm. 22), bes. S. 163.

Spiel wesentlich strukturiert. Ein doppeltes Gericht tagt also in der *Panne*: Zum Apéro werden die Spielregeln erklärt, zum Fisch wird die Beweisaufnahme eröffnet, zum Kalbsnierenbraten ein Toter »aufgestöbert« (P, S. 57), zum Hähnchen wird ein ursächlicher Zusammenhang des Todes mit dem Angeklagten hergestellt, zum Käse wird daraus Mord und zum Kaffee der Strafantrag formuliert. Zur Torte gibt es die Verteidigung und pünktlich vor dem Champagner wird das Urteil serviert.²⁴ Diese Überblendung möchte ich genauer untersuchen anhand der durch die Speisenfolge und vor allem durch die in der Folge der Alkoholika vorgegebenen Ordnung.

Bereits vor dem Prozessbeginn und vor den nur vage explizierten Spielregeln des Gerichts werden die Spielregeln des Erzählens deutlich. Das beginnt schon im ersten Satz des zweiten Teils:

Unfall, harmlos zwar, Panne auch hier: Alfredo Traps, um den Namen zu nennen, in der Textilbranche beschäftigt, fünfundvierzig, noch lange nicht korpulent, angenehme Erscheinung, mit genügenden Manieren, wenn auch eine gewisse Dressur verratend, indem Primitives, Hausiererhaftes durchschimmert – dieser Zeitgenosse hatte sich eben noch mit seinem Studebaker über eine der großen Straßen des Landes bewegt, konnte schon hoffen, in einer Stunde seinen Wohnort, eine größere Stadt, zu erreichen, als der Wagen streikte. Er ging einfach nicht mehr. (P, S. 40)

Diese elliptische Vorstellung der Hauptfigur und ihrer Situation einer scheinbar harmlosen Autopanne,²⁵ verdichtet topisch die Charakteristika einer Figur mit ihrer Situation, wobei die beiden »nochs« in dieser »noch möglichen Geschichte« auch hier auffallen: »noch lange nicht korpulent« beschreibt als Adverb die Erscheinung der Figur in einer wenig schmeichelhaften, sondern

24 Zum Verhältnis von Gericht und Gerichten in der *Panne* vgl. Cuonz (Anm. 9), S. 187; Andrea Bartl: Kulinarische Dramaturgien. Essen in Friedrich Dürrenmatts multimedialem Projekt »Die Panne«, in: *Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 198–215, bes. S. 204–207. Eine Verbindung der sieben Gänge zu den sieben Todsünden konstatiert darüber hinaus Alois Wierlacher: *Das letzte Gericht. Zum Gerichtsspiel in Dürrenmatts »Die Panne«*, in: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*, hg. von Alois Wierlacher, Stuttgart u. a. 1987, S. 222–225, hier S. 224.

25 Zum Motiv des Unfalls bei Dürrenmatt vgl. Claudia Lieb: *Der Unfall bei Dürrenmatt*, in: *Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 295–306, bes. S. 302.

eher parodistischen Schärfe.²⁶ Die Korpulenz ist noch nicht ausgeschöpft, der Leibesumfang im Hinblick auf das anstehende Gelage noch steigerbar. Es ist kein Sympathieträger, der hier vorgestellt wird, sondern ein »Zeitgenosse«, ein Durchschnittsmensch, der den gesellschaftlichen Aufstieg in seinem Auftreten nicht immer verbergen kann. Das zweite ›noch‹ ist klar ein temporales Adverb, das die Zufälligkeit der Panne betont: gerade noch und nun nicht mehr. Damit ist eigentlich alles gesagt. Der Rest der Erzählung ist gnadenlose Konsequenz dieser Exposition. Und als solche wird auch die erzählte Welt ebenfalls parodistisch zugespitzt eingeführt:

[D]as Dorf, an dessen Rand sich die Garage befand, freundlich, verzettelt gegen bewaldete Hügel hin, mit einem kleinen Bühl samt Kirche, Pfarrhaus und einer uralten, mit mächtigen Eisenringen und Stützen versehenen Eiche, alles solide, proper, sogar die Misthaufen vor den Bauernhäusern sorgfältig geschichtet und herausgeputzt. Auch stand irgendwo ein Fabriklein herum und mehrere Pinten und Landgasthöfe[.] (P, S. 41)

In den elliptischen Reihen der Raumbeschreibung in der *Panne* scheint auf den ersten Blick eine nüchterne Aufzählung idyllischer Gemeinplätze zu dominieren. Knapp und deutlich werden die prägnantesten Aspekte einer ländlichen Bilderbuchlandschaft koordiniert akkumuliert. Spätestens bei den sorgfältig geschichteten und herausgeputzten Misthaufen wird aber klar, dass es sich hier um eine parodistische Überzeichnung handelt. Dass ein »Fabriklein« auch noch irgendwo herumsteht, als wäre es ein schlecht abgestelltes Möbelstück, zeigt darüber hinaus, dass es nicht um eine Raumbeschreibung geht, sondern – wie bereits bei der Figurencharakterisierung von Traps – um eine Milieu-Diagnose, die mit kulissenhafter Topographie und allen ihr zur Verfügung stehenden Holzhämmern arbeitet. Entsprechend ist es natürlich der in diesem Abziehbild einer Idylle ansässige Kleintierzüchterverein, der durch seine Jahrestagung die Gasthäuser besetzt hält, sodass Traps in einer Privatvilla um Unterkunft bitten muss. Aus der Autopanne des Zeitgenossen ist eine kleinbürgerlich-ländliche und pseudoidyllische Falle geworden.

26 Zur grotesken Körperlichkeit bei Dürrenmatt vgl. Christine Weder: 70 Körper, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 268–270; Barbara Lide: Dürrenmatt's Gastronomic Grotesqueries. Eating in a Dis-ordered World, in: Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment, hg. von Lilian R. Furst und Peter W. Graham, University Park, Pennsylvania 1992, S. 215–230.

Besonders auffällig in dieser Exposition ist neben den asyndetischen Raumbeschreibungen die hohe Mittelbarkeit des Erzählens und die damit einhergehende Schematik der Figurenzeichnung. Alfredo Traps – ganz sprechender Name – trapst in jede sich ihm bietende Falle. Dieses Klischee von einer Figur kommt am Anfang gar nicht zu Wort, wenn zu Beginn der Erzählung neben dem Erzählerbericht die indirekte Rede dominiert. Und selbst das erste Zitat wörtlicher Rede ist eine Wiederholung des Erzählerberichts. Als der Gastgeber und Hausherr der Villa nämlich nach Traps' Beruf fragt, antwortet dieser: »In der Textilbranche beschäftigt« (P, S. 41). Diese Wiederholung hat es in sich, weil sie einerseits ein Hinweis ist auf die Beschränkung der Perspektive, in der das erzählte Innenleben wie alle Wahrnehmungen stets an Traps gebunden sind. Andererseits tritt eine so betont überlegene, fast diabolische Erzählstimme auf den Plan, die den Durchschnittsmenschen, seine Bildung und Artikulationsmöglichkeiten wie auch seine allenfalls mittleren geistigen Fähigkeiten deutlich zu überschreiten behauptet. Es ist eine Stimme, die Traps' Situation mühelos mit Raubrittern, Ortsgöttern und Dämonen bebildert, eine Stimme, die sich in Anspielungen ergeht, welche *Die Panne* zu einer Allegorie verdichten, eine Stimme, die zwar öfter die Perspektive von Traps einnimmt, ihn aber zugleich umstandslos diffamiert, wenn sie ihn etwa als »ohne allzugroße Denkkraft und Neigung zu dieser Tätigkeit« (P, S. 47) charakterisiert. Diese narrative Spannung von souveräner, mitunter überheblicher Übersicht einerseits und der perspektivischen Beschränkung auf den Durchschnittsmenschen Traps andererseits spiegelt den Konflikt der Handlung: zwischen den überlegenen Spielern, die den Staatsanwalt, Verteidiger, Richter und Henker abgeben, und ihrem »lebenden Material« (P, S. 46), dem in jeder Hinsicht unterlegenen Angeklagten und Fall Traps. Selbstbewusste Ignoranz zeigt dieser auch, wenn es um die Bedeutung seiner Arbeit geht. Zwar ist er Generalvertreter eines Kunststoffes, aber was dessen Namen – Hephaiston – bedeutet, weiß er nicht. Die Erzählstimme tritt auch hier gegenüber den Figuren auffällig zurück; der Richter erklärt an ihrer Stelle den Mythos von Hephaistos, lateinisch Vulkan, der seine Frau Aphrodite mit ihrem Liebhaber Ares beim Fremdgehen mit einem unsichtbaren Netz gefangen hat und in dieser Falle den anderen Göttern zum Gespött freigibt.²⁷ Und dieses Gespött bezieht sich überdeut-

27 Vgl. Hom., Od., 8, 266–366. Der Verweis wurde in der Forschung verschiedentlich interpretiert. Spycher betont die ökonomische Dimension des universell einsetzbaren Kunststoffes als Ausdruck einer »Amoral des Geschäftlichen« (Peter Spycher: »Die Panne«, in: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk, Frauenfeld 1972, S. 231–271, hier S. 236); vgl. weiter besonders Schnyder (Anm. 6), S. 73 f.

lich auch auf Traps. Die *Panne* hat also ihre narrative Schlagseite – zunächst entschieden zu Ungunsten ihrer Hauptfigur.

Der so narrativ diffamierte Traps sieht sich dabei im Laufe des Abends mehrfachen Aufforderungen zum Geständnis ausgesetzt. Bereits in der Vorbesprechung beim Portwein mit seinem Verteidiger ermuntert dieser ihn: »Gestehen Sie es mir« (P, S. 48). Und das erste Geständnis folgt auf dem Fuß: »Ich führe ein alltägliches Leben, meine Herren, ein kommunes Leben, wie ich gleich gestehen will« (P, S. 52), führt Traps die Rede ein, die ihn Kopf und Kragen kosten wird. »Gestehen muß man, ob man will oder nicht, und zu gestehen hat man immer was, das dürfte Ihnen doch langsam dämmern!« (P, S. 64), wiederholt der Verteidiger. Dass es zum Geständnis kommt oder zumindest zu einer Aussage, die die alten Herren kreischend als »[e]in Geständnis, ein Geständnis!« (P, S. 66) interpretieren, hängt in erheblichem Maß von der Speisen- und Weinfolge des Abends ab. Insbesondere haben die Weine ausgewiesene Jahrgänge, die unter anderem auf politische Zäsuren verweisen. 1933, 1921, 1914 und 1893 wären auch politisch zu deuten, wenn 1933 auf den Beginn der nationalsozialistischen Diktatur, 1914 auf den ersten Weltkrieg und 1893 vielleicht auf die erste Schweizer Volksinitiative, die antisemitische Volksabstimmung zum ›Schächtverbot‹ verweist. Damit wird das 20. Jahrhundert »konsumier- und trinkbar, parallel zu seinen historischen Katastrophen und Ereignissen«, wie Andrea Bartl die Funktion der Weine mit ihren Jahrgängen auf den Punkt bringt.²⁸ Einzig das Jahr 1921 sticht aus dieser Reihe heraus. Peter Rüedi bringt als Dürrenmatts Biograph gegen eine politische Deutung die profunden Weinkenntnisse des Autors ins Spiel und die Information, dass der Château Pavie 1921 keine Offenbarung gewesen sein kann, weil er als schlechter Weinjahrgang gilt. 1921 ist aber auch das Geburtsjahr Dürrenmatts und vielleicht übertrifft der Jahrgang in der *Panne* auch deshalb die Erwartungen der Figuren.²⁹ Zugleich ist die allegorische Fährte der Jahrgänge eine, die nirgends expliziert wird und durch die schiere Menge des Alkohols und seiner Effekte auf die Figuren überboten wird. Der Abend eskaliert zusehends und bei dem Geständnis von Traps, dass er eine Affäre mit der Frau seines an einem Herzinfarkt verstorbenen Chefs und Vorgängers hatte, bleibt es nicht. Und auch bleibt es nicht dabei, dass ihm infolgedessen ein bösartiger Vorsatz mit den für ihn unverständ-

28 Bartl (Anm. 24), S. 212; vgl. zur Gedächtnisfunktion der Weinjahrgänge Caspar Battegay: Fressen. Gericht und Gedächtnis bei Friedrich Dürrenmatt, in: *Gegessen? Essen und Erinnerung in den Literaturen der Welt*, hg. von Caspar Battegay, Lena Henningsen und Kai Wiegandt, Berlin 2019, S. 235–252, hier S. 248f.

29 Vgl. Rüedi (Anm. 6), S. 676; vgl. weiter Bartl (Anm. 24), S. 209.

lichen Worten »dolo malo« (P, S. 67) unterstellt wird und der Henker ausruft »es kommt zum Todesurteil« (P, S. 68). Damit komme ich zum dritten Punkt: den Plädoyers.

3. Die Rhetorik des Geständnisses: Anklagen, verteidigen, verurteilen

Denn erst die Plädoyers von Staatsanwalt und Verteidiger führen dazu, dass Traps nicht nur gesteht, sondern dass er ein überschießendes und deshalb falsches Geständnis ablegt, also dass er eine Tat gesteht, die er gar nicht begangen hat. Diese Reden nehmen einen erheblichen Teil der Erzählung ein. Bisher ist nur etwa die Hälfte des Textes vergangen, der Fokus liegt damit klar weniger bei der Ermittlung eines vermeintlichen Mordes, sondern bei etwas anderem. Dieses Andere ist narrativ, denn die Anklagerede des Staatsanwalts erzählt eine Geschichte, genauer: eine Geschichte mit eindeutigen Motiven und einer lückenlosen Kausalkette. Diese Stringenz ist in der Forschung verschiedentlich betont und verbunden worden mit der Rolle der lebhaften Fantasie bzw. einer »Liebe zum Detail«, die die Lücken des Verhörs füllt.³⁰ Dabei wird allerdings ein Aspekt übersehen, der mit der Poetik der Möglichkeit aus dem ersten Teil zusammenhängt. Der Staatsanwalt erzählt keine Geschichte, wie sie notwendigerweise gewesen ist, sondern eine mögliche Geschichte, die Plausibilität erst herstellt. Das ist ein großer Unterschied: notwendige Stringenz als ein Nachweis, dass es so und nicht anders gewesen ist, oder die wahrscheinlichste Möglichkeit, aus der nur Übereinstimmung mit der Wirklichkeit erwächst, weil der Angeklagte in Zwischenrufen die Möglichkeiten jeweils vereindeutigt oder korrigiert und damit die Kraft der anschaulichen Rede bekräftigt – und noch mehr: den Ankläger zu immer weiteren Möglichkeiten provoziert. Es handelt sich also nicht um eine noch mögliche Geschichte in dem Sinne, dass sie gerade noch möglich ist und bald nicht mehr möglich sein wird. Sondern die Anklage ist eine noch mögliche Geschichte, die die Spielräume des ›noch mehr‹-Möglichen in Überbietung weitertreibt und dabei das Spielerische des Gerichtssetting bis zur Sabotage ausstellt.

Zunächst und ganz schlicht aber ist ein Bruch in der zeitlichen Struktur festzustellen, insofern sich das Spiel hier entschieden dehnt. Keine schnelle Speisensabfolge mehr, in der ein Gang den nächsten überbietet, stattdessen ist

³⁰ Hess-Lüttich (Anm. 22), S. 106. Die durch den Staatsanwalt in seinem Plädoyer produzierte Notwendigkeit (vgl. Schnyder [Anm. 6], bes. S. 68–72) hängt damit auch von den ausschmückenden Details ab, die mit dem Kausalzusammenhang der Ereignisse nichts zu tun haben.

man mit dem 1914er Château Margaux am über zwei Stunden andauernden Höhepunkt des Abends angekommen: einer breiten Erzählung auf mehr als 14 Seiten, was in etwa einem Viertel des gesamten Textes entspricht. Erzähltheoretisch ist diese Zeitdehnung auf der ersten Ebene – wenig überraschend – kontrastiv verbunden mit einer Raffung auf einer zweiten Ebene, wenn der Staatsanwalt mit Monokel eine geraffte Geschichte vom Mord an Gygax erzählt. Dieses repetitive Erzählen ist vor allem durch seinen Adressaten bestimmt. Es richtet sich vorwiegend an Traps selbst, weil der Staatsanwalt den Mord herleitet im Gestus einer parodierten Taufrede, die von einem »freudige[n] Ereignis« (P, S. 70) spricht, zu dem man dem »voraussichtlichen Täter gratulieren« (P, S. 70) muss, und vom »wohlmeinende[n] Geschick« (P, S. 70) redet, das Traps in die Runde geführt habe. Rhetorisch ist dabei zu beobachten, dass sich die Redegattungen vertauschen. Statt um eine Anklagerede im *genus indicale* handelt es sich bei der Rede des Staatsanwalts um eine Lobrede im *genus demonstrativum*. In der Lobrede geht es weniger um die Frage der Schuld, hier also um die Frage, ob Traps den Mord begangen hat oder nicht, sondern mehr um die Frage seiner Ehre. Mord wird zur Ehrensache erklärt und führt im Gegensatz zur Gerichtsrede gerade nicht dazu, dass der Mörder seine Ehre verliert. Der Zweck der Rede verändert sich damit ebenfalls, weil nun kein Urteil zu fällen ist, sondern der Genuss als traditionelle Funktion der Lobrede im Vordergrund steht. Und dieser Genuss ist hier metonymisch durch das exzessive Abendessen überdeutlich vorbereitet. Die Anklagerede des Staatsanwalts ist demnach als Fortsetzung des Verhörs und seiner stark am Abendessen orientierten Struktur zu lesen. Die Rede ist kein Beiwerk, sondern eine Fortsetzung mit anderen Mitteln und – wiederum rhetorisch: eine Steigerung der auch kulinarischen Möglichkeiten, die bisher durchexerziert wurden.

Es geht dem Staatsanwalt wie gesagt dezidiert um eine Würdigung von Traps, die vor allem auf unvollständigen Argumenten beruht und die Lücken der Beweiskette mit stereotypen Details füllt, die Traps sogleich bestätigt: »Wie du das alles weißt, Kurtchen! Das ist ja wie verhext!« (P, S. 80). Die Entgegnung des Staatsanwalts ist dabei vielsagend: »Übung«, erklärte der Staatsanwalt. »Die Schicksale spielen sich alle gleich ab. [...]« (P, S. 80). Die Übung des Anklagenden wird in der *Panne* als Teil von umfassenderen Übungen des Grotesken lesbar, die von einer unhintergehbaren Komik abhängen und auf eine Reihe von ähnlichen Fällen verweisen, die durch den Fall Traps nun gesteigert werden. Den Höhepunkt dieser auf Übung basierenden und als Einübung lesbaren Rede bildet das homerische Gelächter, in das die alten Herren ausbrechen, wenn Traps einmal mehr ihren Verdacht nährt, Details bestätigt, Rückfragen im Sinne der Anklage beantwortet – und

vor allem wenn er von einem zweiten Geständnis erzählt.³¹ Als solches wird das Gespräch nämlich bezeichnet, das Gygax von der Affäre seiner Ehefrau und Traps in Kenntnis gesetzt und dessen tödlichen Herzinfarkt herbeigeführt haben soll. In der Logik des Textes überlagern sich also hier die Geständnisse so weit, dass die Letalität des Geshens nicht mehr in Frage steht.

Das damit verbundene homerische Gelächter ist meiner Ansicht nach der Schlüssel zu Dürrenmatts Erzählweise, weil er einen expliziten Intertext und einen impliziten Intertext miteinander verbindet. Den expliziten Intertext hat der Richter bereits erklärt: Das homerische Gelächter bezieht sich – mit Hephaistos überdeutlich markiert – auf die Szene in der *Odyssee*, in der Hephaistos seine Frau Aphrodite mit ihrem Liebhaber Ares in flagranti erwischt.³² So gefangen wird das Paar dem Spott der Götter preisgegeben, die im sprichwörtlichen homerischen Gelächter das Paar und nicht zuletzt den betrogenen Hephaistos verlachen. Aber in dieser Szene verbirgt sich nur die Hälfte der Anspielung. Denn in der *Ilias* findet sich eine Parallelstelle des homerischen Gelächters, in der ebenfalls Hephaistos die tragende Rolle spielt. Dort drohen die menschlichen Konflikte des Trojanischen Krieges auf die Götterwelt überzugreifen. Hephaistos löst diesen Konflikt zwar nicht mit Alkohol, aber mit dem olympischen Äquivalent, indem er großzügig Nektar ausschenkt. Im Gelage überwinden die Götter ihren Streit und brechen – dionysisch entgrenzt – in heiteres homerisches Gelächter aus.³³

Diese zwei Pole des spottenden Verlachens und des heiteren, einvernehmlichen Gelächters sind nach Bernhard Greiner typologisch für die Ambivalenz des Lachens: Einerseits verweist es auf ein Lachen der Herabsetzung, das desintegrierend Distanz schafft und seine Objekte spottend preisgibt.³⁴

31 Als Phraseologismus in Form eines Autorkommentars, aber ohne jeden intertextuellen Verweis analysiert das homerische Gelächter bei Dürrenmatt Liliana Mittrache: Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der *Panne* von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Grotteske und Ironie, Uppsala 1999, S. 98.

32 Vgl. Hom., Od., 8, 306–327; Schuster verweist auf die Inversion der *Panne*, weil bei Homer Hephaistos seine Frau beim Ehebruch ertappt, während Traps als Generalvertreter für Hephaistos selbst fremdgeht (vgl. Ingrid Schuster: Dreimal »Die Panne«: Zufall, Schicksal oder »moralisches Resultat«?, in: Zu Friedrich Dürrenmatt, hg. von Armin Arnold, Stuttgart 1982, S. 160–172, hier S. 166). Eine Verbindung zwischen dem Netz von Hephaistos und der Falle, in die Traps tappt, konstatiert Mayer (Anm. 6), S. 294.

33 Vgl. Hom., Il., 1, 595–600.

34 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen, Tübingen 2006, S. 16–21; zur Ambivalenz der Komik vgl. Greiner (Anm. 34), S. 88–104.

Auf der anderen Seite steht ein Lachen der Heraufsetzung, das Einverständnis schafft und ihr Objekt in die Gemeinschaft der Lachenden integriert. Verbunden mit der narrativen Asymmetrie, dass Traps nicht weiß, wie ihm geschieht, liegt in dieser nur halb offengelegten intertextuellen Anspielung der Kern des Groteskkomischen bei Dürrenmatt. Die Kombination ist grotesk und die Erzählung des Staatsanwalts bringt beides auf den Punkt: spottendes Verlachen und einvernehmliches Gelächter, alkoholgeschwängerte Gemeinschaftsstiftung und grausames Verlachen eines nicht-ebenbürtigen Gegners. Dass der Staatsanwalt nicht nur sein Wissen, sondern auch das von Traps überschreitet – etwa in der Schilderung wie Gygax stirbt – ist dabei weniger wichtig als die persuasive Kraft, die er damit auf Traps ausübt. Er präsentiert nicht nur eine stringente Kausalkette, sondern überredet Traps zu einem Selbstbild als Mörder, der nun gar »glücklich [ist], die Wahrheit zu erfahren, seine stolze, kühne, einsame Wahrheit« (P, S. 81). Während des Plädoyers des Staatsanwalts verschiebt sich aber auch die Konstellation zwischen den Figuren, weil die alten Herren ebenfalls zum Gegenstand des Gelächters werden. Mittel dieser Inversion eines nicht mehr nur unterlegenen Angeklagten ist ausgerechnet Traps' Hang zur detaillierten Affirmation: Wenn Traps die Vermutungen des Staatsanwalts bestätigt, subtil korrigiert und vor allem mit weiteren Details anreichert, dann spielt er eben nicht mehr die Rolle des sich zu verteidigenden Angeklagten, sondern subvertiert und karikiert auch die pseudo-juridische Konstellation der alten Herren und mit seinem »unmäßig[en]« (P, S. 69) Lachen ihre Lust am »gestrenge[n] Gericht« (P, S. 46).³⁵

Zum Cognac von 1893 im Salon stellt der Staatsanwalt schließlich den Strafantrag. Die Todesstrafe wird zur »Belohnung für ein Verbrechen, das Bewunderung, Staunen, Respekt verdiene und ein Anrecht darauf habe, als eines der außerordentlichsten des Jahrhunderts zu gelten« (P, S. 84). Der Salon als Ort dieses Antrags, der nun folgenden Verteidigungsrede und des Urteils ist zu allem Überfluss auch noch räumlich eine Steigerung des Speisemanns – ein überladender Raum:

Enorme Stiche an den Wänden, Stadtansichten, Historisches, Rütlichswur, Schlacht bei Laupen, Untergang der Schweizergarde, das Fähnlein der sieben Aufrechten, Gipsdecke, Stukkatur, in der Ecke ein Flügel, bequeme Sessel, niedrig, riesig, Stickereien darauf, fromme Sprüche, ›Wohl dem, der den Weg des Gerechten wandelt‹, ›Ein gutes Gewissen ist das beste Ruhekitzen‹. (P, S. 82f.)

35 Nicht umsonst steigern sich die Verbrüderungsszenen zwischen den Figuren während der Anklagerede bis hin zum angebotenen ›Du‹ des Staatsanwalts (vgl. P, S. 71).

Schweizerisches Interieur verbunden mit spießigem Nippes und seichten Aphorismen – eine Kleinbürgerfantasie wie für Traps gemacht. Der Angeklagte nimmt gemeinsam mit Pilet, dem Henker, auf dem Sofa Platz mit dem gestickten »Spruch: ›Hab oft im Kreise der Lieben‹« (P, S. 85), Chamisso anzitierend. Und wie in Chamissos Lied wird auch hier für Traps zumindest gefühlt »alles [...] wieder gut«. ³⁶ Die figurale Geborgenheit, die in diesem Interieur ihren Ausdruck findet, wird durch den Erzähler freilich deutlich limitiert und gnadenlos persifliert. Denn dieser findet hier an ausgesuchten Stellen klare Worte: Traps mit seinem »beschränkten Horizont« (P, S. 86) ist »an der Grenze seiner Denkkraft« (P, S. 85) entsprechend erbost über die nun folgende Verteidigungsrede.

Die Verteidigungsrede, die wie auch alle Äußerungen von Traps zu diesem Zeitpunkt mit Ausnahme von kleinen Interjektionen (vgl. P, S. 89) in indirekter Rede wiedergegeben wird und sich allein schon dadurch von der prononcierteren Anklagerede absetzt, ist trotz der Proteste des Angeklagten darum bemüht, Traps' vermeintlichen Mord »in etwas Gewöhnliches, Bürgerliches, Alltägliches zurückzuverwandeln« (P, S. 86). ³⁷ Dabei greift der Verteidiger insbesondere die Motivierungsstruktur der Anklagerede an:

[U]nzusammenhängende Tatsachen seien zusammengeknüpft, ein logischer Plan ins Ganze geschmuggelt, Vorfälle als Ursachen von Handlungen dargestellt worden, die auch gut hätten anders geschehen können, Zufall hätte man in Absicht, Gedankenlosigkeit in Vorsatz verdreht, so daß schließlich zwangsläufig dem Verhör ein Mörder entsprungen sei wie dem Zylinder des Zauberers ein Kaninchen. (P, S. 87f.)

Die Verteidigungsrede lässt also gehörig Luft aus der Anklage des Staatsanwalts, indem sie die dort aufgezählten Notwendigkeiten als unwahrscheinliche Möglichkeiten entlarvt. Sie baut so zwar einerseits die Möglichkeiten ab, die vom Staatsanwalt als Notwendigkeiten präsentiert werden, doch andererseits bringt sie noch eine weitere Möglichkeit ins Spiel, die abermals auf Traps' Charakter zielt. In dessen Bestätigung der durch die Anklage vor-

36 Adalbert von Chamisso: Frisch gesungen!, in: Sämtliche Werke in zwei Bänden, Bd. 1: Gedichte, Dramatisches, Leipzig 1980, S. 63–64, hier S. 64.

37 Zu den unterschiedlichen Argumentationen von Staatsanwalt und Verteidiger vgl. Urs Büttner: Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte »Die Panne« (1955/56), in: Monatshefte 101, 4, 2009, S. 499–513, bes. S. 504–506.

gebrachten Punkte erkennt der Verteidiger eine »geistige Panne« (P, S. 88), die ihn so weit führt, den Angeklagten als »nicht zur Schuld fähig« (P, S. 86) zu inszenieren. Obwohl der Gestus der Rede also den Horizont des noch-Möglichen einschränkt, bringt sie selbst eine weitere Möglichkeit ins Spiel. Dass Traps das mit »[l]ächerlich!« (P, S. 88) in seinem Zwischenruf kommentiert, kann als Indiz für die Gratwanderung zwischen Mitlachen und Verlachen gedeutet werden, die auch in dieser Rede dominiert. Analog dazu widerspricht Traps in seinem letzten Wort vor der Urteilsverkündung heftig, das Urteil selbst beschwört den »reinen Strahl der Gerechtigkeit, die [...] sich im Monokel eines greisen Staatsanwaltes spiegle« (P, S. 91) und es kommt zum Todesurteil, »obgleich juristisch nur darauf gestützt, daß der Verurteilte sich selbst als schuldig bekenne« (P, S. 91). Die Urteilsbegründung voller »Dichterei« (P, S. 91) preist das Todesurteil,³⁸ in dem »sich das Leben folgerichtig im Sinne eines Kunstwerkes« (P, S. 91) vollende.³⁹ Anschließend gibt es Champagner und Traps wird »in ihr Kollegium als ein Meisterspieler aufgenommen« (P, S. 92).

4. Fazit: Die Ethik der Übung

Die Anklagerede des Staatsanwalts ist der unbestrittene Höhepunkt der Erzählung, weil sie Traps in der Umdeutung der Redegattungen zu seinem Geständnis überredet. Der Verteidiger überzeugt ihn dagegen nicht. Traps ist in seinem – nur in indirekter Rede wiedergegebenen – letzten Wort vor dem Urteil nun davon überzeugt, »es sei ein Mord gewesen, ein bewußter Mord« (P, S. 89). Wenn Traps hier »die höheren Ideen der Gerechtigkeit, der Schuld und der Sühne« (P, S. 89) für sich reklamiert, fehlt ihm freilich sowohl das Ausdrucksvermögen wie auch das Gespür für den doppelten Boden in der Anklagerede, die den Tod von Gyax zu einem »schöne[n] Verbrechen« (P, S. 88) stilisiert. Und deshalb ist der abschließende Suizid nur eine weitere Panne, weil dieser stilistische Balanceakt nicht weitergeführt wird. Worin besteht also das ethische Profil dieses überschießenden Geständnisses eines

38 Die ungeduldige Reaktion der anderen Figuren auf die »Dichterei« (P, S. 91) des Richters widerspricht dabei einer Privilegierung des Urteils über die Anklage- oder Verteidigungsrede. Der Exzess des Erzählens widerspricht jeder eindeutigen Entscheidung. Vgl. anders Büttner (Anm. 37), S. 506–508.

39 Dieses Urteil unterscheidet sich grundlegend vom doppelten Urteil in der Hörspielfassung, das Traps zugleich verurteilt und freispricht. Vgl. Martin W.J. Tegelkamp: Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa, Baden-Baden 2013, S. 62–66.

Verbrechens? Sicher erschöpft es sich nicht in – bis heute zu lesenden – moralisierenden Interpretationen von Dürrenmatts Erzählung, dass hier ein nicht justiziables Verbrechen durch Einsicht aufgedeckt und der Generalvertreter Traps zu einem moralischen Menschen erzogen würde.⁴⁰ Auch eine sozialkritische Interpretation – der zweite Rezeptionsstrang des Textes – verfehlt den Text, weil die *Panne* nicht in einer schweizerisch perspektivierten Gesellschaftskritik des Wirtschaftswunders aufgeht, die die Abgründe der Rechtsordnung zeigt und die ein ethisches Fundament des Gerechtigkeitsdenkens zu Zeiten der Hochkonjunktur desavouiert.⁴¹ Ich hoffe dagegen gezeigt zu haben, dass das ethische Profil des Geständnisses in der rhetorischen Überblendung verschiedener Redegattungen, von Steigerungsfiguren und auf dem schmalen Grat zwischen Verlachen und Mitlachen umstellt und in der Dynamik des mehrfach codierten Exzesses ausgestellt wird. Dass Traps das grotesk-komische, auf ein Pergament gekritzelte und vor rühmenden Wendungen nur so strotzende Urteil, das ihm die alten Herren aufs Bett legen wollen, eben nicht mehr lesen kann, ist Teil dieser Pannepoetik. Kein Gott, keine Gerechtigkeit, kein Fatum, aber ein komischer Exzess zeichnen das Geständnis und seinen Genuss aus, zu dem Traps rhetorisch verführt wird, der das pseudo-juridische Setting infrage stellt und der stets auf der Schwelle zum Fatalen balanciert. Nicht die Möglichkeit der Gerechtigkeit ist die Frage des Textes, sondern die Möglichkeit des Erzählens als die lustvoll einzuübende wie auszuübende Möglichkeit des Geständnisses: »Gestehen muß man, ob man will oder nicht, und zu gestehen hat man immer was« (P, S. 64).

40 Vgl. exemplarisch die Kontroverse zwischen Mayer und Spycher; Mayer (Anm. 6), S. 295 und Spycher (Anm. 27), S. 256–258.

41 Vgl. exemplarisch Spycher (Anm. 27), S. 236. Zur Rezeption insgesamt vgl. Schnyder (Anm. 22), S. 74f.

Literatur

- Amrein, Ursula: Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne, in: *Colloquium Helveticum* 35, 2004, S. 243–266.
- Bartl, Andrea: Kulinarische Dramaturgien. Essen in Friedrich Dürrenmatts multimedialem Projekt »Die Panne«, in: *Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt*, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 198–215.
- Battegay, Caspar: Fressen. Gericht und Gedächtnis bei Friedrich Dürrenmatt, in: *Geessen? Essen und Erinnerung in den Literaturen der Welt*, hg. von Caspar Battegay, Lena Henningsen und Kai Wiegandt, Berlin 2019, S. 235–252.
- Birchler, Urs und Boeck, Manuel: »Die UBS darf dank impliziter Staatsgarantie bergab fahren«, in *cash.ch*, <https://www.cash.ch/news/top-news/die-ubs-darf-dank-impliziter-staatsgarantie-bergab-fahren-698137>, letzter Zugriff 27.6.2025.
- Boss, Ulrich und Pellin, Elio: 114 Verfilmungen, in: *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 399–403.
- Büttner, Urs: Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte »Die Panne« (1955/56), in: *Monatshefte* 101, 4, 2009, S. 499–513.
- Campe, Rüdiger: Stil als Übung. Eine Skizze zu Stilus, Stil und Schreibszenen, in: *Interjekte* 14, 2022, S. 17–31.
- Chamisso, Adalbert von: *Frisch gesungen!*, in: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte, Dramatisches*, Leipzig 1980, S. 63–64.
- Cuonz, Daniel: *Weltbankrott und Welttheater: Dürrenmatt*, in: *Die Sprache des verschuldeten Menschen*, hg. von Daniel Cuonz, Paderborn 2018, S. 303–326.
- *Über den Rahmen des Möglichen. Übertragung, Inszenierung, Spiel – Zu Friedrich Dürrenmatts »Panne«*, in: *Rhetorik der Übertragung*, hg. von Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher und Christoph Steier, Würzburg 2013, S. 181–192.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Anmerkung zur Komödie*, in: *ders.: Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 30), S. 20–25.
- *Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises*, in: *ders.: Die Panne. Hörspiel und Komödie*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 16), S. 177–180.
- *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, in: *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 21), S. 35–94.
- *Frank der Fünfte. Komödie einer Privatbank. Neufassung 1980*, Zürich 1998 (Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Bd. 6).
- Gisi, Lucas Marco: *Masslosigkeit und Mangel. Friedrich Dürrenmatts Soziologie der letzten Mahlzeit*, in: *Le grand festin. Das grosse Festmahl*, hg. von Madeleine Betschart u. a., Neuchâtel 2019, S. 67–79.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 2006.
- Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: »NOCH«, in: *Deutsches Wörterbuch (Online-Version)*, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=N05833>, letzter Zugriff 27.6.2025.

- Grimm, Reinhold: Parodie und Grotteske im Werk Friedrich Dürrenmatts, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift XI, 1961, S. 431–450.
- Heidsieck, Arnold: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart u. a. 1969.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Pannen vor Gericht. Sprache, Literatur und Recht in einem frühen Hörspiel von Friedrich Dürrenmatt, in: Literatur im Jahrhundert des Totalitarismus, hg. von Elke Gilson, Barbara Hahn und Holly Liu, Hildesheim 2008, S. 149–169.
- Honold, Alexander: Hochgebirge und Unterwelt. Dürrenmatts Helvetisierung der Grotteske, in: Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 272–283.
- Kayser, Wolfgang: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957.
- Lide, Barbara: Dürrenmatt's Gastronomic Grotesqueries. Eating in a Dis-ordered World, in: Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment, hg. von Lilian R. Furst und Peter W. Graham, University Park, Pennsylvania 1992, S. 215–230.
- Lieb, Claudia: Der Unfall bei Dürrenmatt, in: Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt, hg. von Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen 2024, S. 295–306.
- Lohr, Dieter: 13 Hörspiele, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 49–61.
- Neumann, Gerhard: Friedrich Dürrenmatt. Dramaturgie der Panne, in: Dürrenmatt. Frisch. Weiss. Drei Entwürfe zum Drama der Gegenwart, hg. von Gerhard Neumann, Jürgen Schröder und Manfred Karnick, München 1969, S. 27–59.
- Magaß, Walter und Robling, Franz-Hubert: »Confessio«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 348–350.
- Mayer, Hans: »Die Panne« [1967], in: Über Friedrich Dürrenmatt, hg. von Daniel Keel, Zürich 1990, S. 292–308.
- Mitrache, Liliana: Intertextualität und Phraseologie in den drei Versionen der *Panne* von Friedrich Dürrenmatt. Aspekte von Grotteske und Ironie, Uppsala 1999.
- Oesterle, Günter: Das Grotteskkomische, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 35–42.
- Roehl, Max: Der abwesende Souverän. Zum Politischen im Werk Friedrich Dürrenmatts, Bielefeld 2021.
- Rüedi, Peter: Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie, Zürich 2011.
- Schnyder, Peter: 17 Die Panne, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 73–75.
- Pannenpoetik. Dürrenmatt als Nachfahr Schillers?, in: Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial, hg. von Ulrich Weber u. a., Göttingen und Zürich 2014, S. 61–76.
- Schuster, Ingrid: Dreimal »Die Panne«: Zufall, Schicksal oder »moralisches Resultat«?, in: Zu Friedrich Dürrenmatt, hg. von Armin Arnold, Stuttgart 1982, S. 160–172.
- Spycher, Peter: »Die Panne«, in: Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk, Frauenfeld 1972, S. 231–271.
- Stingelin, Martin: 77 Recht und Gerechtigkeit, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben –

- Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 292–294.
- Tanner, Jakob: Bankenkrisen, verspieltes Vertrauen und die Zukunft der UBS, in: Geschichte der Gegenwart, <https://geschichtedergegenwart.ch/bankenkrisen-verspieltes-vertrauen-und-die-zukunft-der-ubs/>, letzter Zugriff 27.6.2025.
- Tegelkamp, Martin W.J.: Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa, Baden-Baden 2013.
- Wagner, Moritz: 24 Frank der Fünfte, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 98–100.
- Weber, Ulrich: Geldsegen und Goldsagen. Zur Darstellungsproblematik abstrakter Geldströme. In: Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog, hg. von Madeleine Betschart, Pierre Bühler, Julia Röthinger, Göttingen, Zürich und Neuchâtel 2022, S. 163–191.
- Weder, Christine: 70 Körper, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 268–270.
- Wellnitz, Philippe: 96 Parodie/Satire/Groteske, in: Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ulrich Weber, Andreas Mauz und Martin Stingelin, Stuttgart 2020, S. 353–356.
- Wierlacher, Alois: Das letzte Gericht. Zum Gerichtsspiel in Dürrenmatts »Die Panne«, in: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass, hg. von Alois Wierlacher, Stuttgart u. a. 1987, S. 222–225.

Abbildung

- Abb. 1: Friedrich Dürrenmatt, *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt*, 1966, Öl auf Leinwand, 72x60 cm, Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel
© Centre Dürrenmatt/Schweizerische Eidgenossenschaft.

Konkrete Poesie und das Exerzitium als Struktur: *das stundenbuch* Eugen Gomringers

die inhaltsfrage ist für den konkreten dichter eng verbunden mit einer solchen der lebenshaltung [...]¹

1. Gegenspiel: Kunst als »fortwährende Realisation von Freiheit«

Ernst Jandl beginnt 1969 einen Vortrag über *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise* mit einer Erläuterung dessen, was »Kunst heute« ausmache:

Kunst heute, also auch Dichtkunst, kann als eine fortwährende Realisation von Freiheit interpretiert werden.²

Jandls Definition bringt sehr präzise als Verständnis gegenwärtiger – moderner – Kunst und Literatur auf den Begriff, was als Forderung nach ästhetischer Autonomie bereits im Weimarer Klassizismus seine poetologische Begründung und in Kants und Schillers Schriften seine theoretische Grundlegung gefunden hatte. In der Freiheit künstlerischer Darstellung und der Freiheit des ästhetischen Geschmacksurteils von äußeren Zwecken und Zwängen über sie zeigt sich die moderne Kunst und Literatur. Kunstwerke und literarische Praktiken sind in diesem Sinne andauernde »Schauspiel[e] des Vollzugs von Freiheit«, wie Jandl treffend formuliert.³ Genau hierin, und nur hierin, liegt nach Jandl auch »die Funktion der modernen Kunst für den einzelnen und die Ge-

1 Eugen Gomringer: konkrete dichtung (1956), in: ders.: worte sind schatten. die Konstellationen 1951–1968, hg. und eingeleitet von Helmut Heißenbüttel, Reinbek b.H. 1969, S. 285–287, hier S. 286. Ich danke Carolin Rocks und Jakob Heller für zahlreiche Anregungen bei der Ausarbeitung des vorliegenden Beitrags.

2 Ernst Jandl: *Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise* (1969), zitiert nach: *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*, mit einer Einführung hg. von Thomas Kopfermann, Tübingen 1974, S. 41–64, hier S. 41.

3 Jandl (Anm. 2), S. 42.

sellschaft«, die sich implizit aus dieser Bestimmung ergibt: die »Grenzen« zu durchbrechen, die als »eine Art angelegter Zwang« »das Leben und Denken irgendeines einzelnen umschließen«. ⁴ Therapeutische, ethisch-moralische oder gar religiöse Zwecksetzungen von Kunst schließen sich damit aus, wo sie über die Realisierung der, wie es scheint, einzigen wesentlichen Funktion der Kunst hinausgehen, »immer wieder neue Modelle von Freiheit« ⁵ zu artikulieren.

Diese Grundbestimmung moderner Kunst nimmt Jandl im Laufe des Vortrags indirekt wieder auf, wenn der Autor seine eigene ›poetische Arbeitsweise‹ mit hörbarer Skepsis gegenüber pauschalen Etikettierungen in das Panorama zeitgenössischer poetischer Verfahren der »sogenannten experimentellen Dichtung« ⁶ und der »sogenannte[n] konkrete[n] Poesie« ⁷ einordnet und zu letzterer ausführt:

Diese konkrete Poesie ist Dichtung mit den Elementen der Sprache. Das konkrete Gedicht ist ein Gegenstand, nicht eine Aussage über einen Gegenstand. Es verwirklicht Möglichkeiten innerhalb von Sprache. Seine Struktur entsteht aus dem Zusammenspiel gleichrangiger Elemente [...]. ⁸

Das »konkrete Gedicht« versteht Jandl seiner Ausgangsbestimmung von Kunst folgend als ein *strukturell* freies Spiel mit isolierten Sprachelementen. Es eruiert sprachliche »Möglichkeiten«, die in unterschiedlich bestimmter Weise zur realen »Außenwelt der Sprache« ⁹ in Beziehung treten und gleichberechtigt ›zusammenspielen‹. Als eine eigene Wirklichkeit, als »ein Gegenstand«, lässt sich die Funktion dieses Spiels mit Jandl daher als eine fortwährende Erforschung des Verhältnisses von sprachlichen und realen Gegenständen verstehen. Jandl zitiert zur Erläuterung aus Eugen Gomringer's ›Manifest‹ der Konkreten Poesie *vom vers zur constellation. zweck und form einer neuen dichtung* (1954):

›Das neue Gedicht ist deshalb als ganzes und in den Teilen einfach und überschaubar. Es wird zum Seh- und Gebrauchsgegenstand: Denkgegenstand – Denkspiel.‹ ¹⁰

4 Jandl (Anm. 2), S. 42.

5 Jandl (Anm. 2), S. 42.

6 Jandl (Anm. 2), S. 45.

7 Jandl (Anm. 2), S. 47.

8 Jandl (Anm. 2), S. 47.

9 Jandl (Anm. 2), S. 47.

10 Jandl (Anm. 2), S. 48. Vgl. Eugen Gomringer: *vom vers zur constellation. zweck und*

So bewundernswert präzise und prägnant Jandls Lesart der Konkreten Poesie Gomringers ist – sie wird begleitet von einer ebenso konzentrierten exemplarischen Analyse von Gomringers Gedicht (>Konstellation<) »schweigen« –,¹¹ so ist doch die durch das suggestive Zitat unterstützte Reduktion der Konkreten Poesie Gomringers auf einen »Denkgegenstand« und ein »Denkspiel« einseitig. Sie ist so einseitig, wie die sympathische Bestimmung von »Kunst heute [...] als eine fortwährende Realisation von Freiheit« die vielfältigen Zweckbestimmungen von Kunst und Literatur noch vor aller moralischer, politischer oder religiöser Inanspruchnahme auch und gerade in der Moderne ausblendet: von Viktor Šklovskis Zielsetzung für die Kunst, einzig »das Empfinden des Lebens wiederherzustellen«, bis zu Hans Georg Gadamer's Bestimmung der Kunst als eines Wahrheitsgeschehens in Form von »Spiel, Symbol und Fest«, um nur zwei konträre Beispiele zu nennen.¹² So hat auch bei Gomringer nicht die Artikulation ästhetischer Freiheit in der Literatur das letzte Wort, sondern die Vermittlung von »Zweck und Form« zu »einer neuen Dichtung«, die die alte Frontstellung von ästhetischer Autonomie und Heteronomie, freier und angewandter Kunst, in deren Horizont Jandl noch formulierte, hinter sich lassen will.¹³

2. Konkrete Poesie als eine »art wirklicher gebrauchsliteratur«

Schon in der von Jandl zitierten kurzen Passage aus Gomringers programmatischem Essay *vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen Dichtung* wird das Verständnis von Dichtung als einem »Denkspiel« konkretisiert durch seine Charakterisierung als »Seh- und Gebrauchsgegenstand« und bereits der Untertitel des Essays *Zweck und Form einer neuen Dichtung* nimmt mit der Formulierung »Zweck und Form« nicht zufällig eine zentrale Formel der Werkbundbewegung seit 1900 auf, die als »die höchsten Aufgaben unserer Tage [...] zwischen den beiden Polen, zwischen Zweck und

form einer neuen dichtung (1954), in: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie, hg. von Eugen Gomringer, Stuttgart 1976, S. 155–160, hier S. 158.

11 Jandl (Anm. 2), S. 47f.

12 Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren (1916), in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München 1969, S. 5–35, hier S. 15; Hans Georg Gadamer: Kunst als Spiel, Symbol und Fest, in: Kunst heute, im Auftrag des Direktoriums der Salzburger Hochschulwochen hg. von Ansgar Paus, Graz 1975, S. 25–84 [überarbeitet: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977].

13 Gomringer (Anm. 10), S. 155.

Form, die Leitung [wieder] herzustellen« suchte.¹⁴ Gomringer ist der europäischen Nachkriegsrenaissance der Werkbundbewegung, die Zweck und gute Form im Sinne einer neuen Synthese von Kunst und Leben vermitteln will,¹⁵ auch biographisch – 1954 bis 1958 als Sekretär Max Bills an der Hochschule für Gestaltung in Ulm und 1962 bis 1967 als Leiter des Schweizerischen Werkbundes in Zürich – tief verbunden. So spricht auch Gomringer statt von Freiheit, von der in seinem Essay tatsächlich kein einziges Mal die Rede ist,¹⁶ vielmehr ausdrücklich vom *Dienst* der neuen Dichtung an der Gesellschaft, von ›Abhängigkeit‹ und ›Zweck‹,¹⁷ vom »platz des dichters zu seinem nutzen und zum nutzen der gesellschaft«, wenn »dem heutigen menschen« gedient sein soll.¹⁸ Statt fortwährender Realisation von Freiheit weist Gomringer der neuen Dichtung in Form Konkreter Poesie einen doppelten Dienst zu. Das Gedicht »dient dem heutigen menschen durch seinen objektiven spiel-charakter, und der dichter dient ihm durch seine besondere begabung zu dieser spieltätigkeit«.¹⁹ Der Sinn des Spielens in und mit dieser »art wirklicher gebrauchsliteratur« liegt in einem dreifachen »beitrag der dichtung«, den diese realisiert: »die konzentration, die sparsamkeit und das schweigen«.²⁰

14 Peter Jessen: Der Werkbund und die Großmächte der deutschen Arbeit, in: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele im Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1, 1912, S. 2–10, hier S. 4.

15 Vgl. etwa auch das vom Ostberliner Institut für Angewandte Kunst herausgegebene Jahrbuch *Form und Zweck*, das seit 1956 in der DDR erscheint und als »zuverlässiger Ratgeber auf dem Gebiet der angewandten Kunst dienen« will. Vorwort, in: Form und Zweck. Jahrbuch 1, 1956/1957, S. [5f.], hier S. [6].

16 Sie klingt von fern nur einmal und zwar bezeichnenderweise kritisch im Hinweis auf den »freie[n] vers« an, der, »wenn man ihn nicht zur prosa zählen will«, nach Gomringer so antiquiert wie alle andere Gegenwartsdichtung in traditionellen Formen ist und wie diese »heute meist ohne ansprüche auf stellvertretung für zeitsprache und zeitgefühl auftritt«, Gomringer (Anm. 10), S. 156.

17 Vgl. Gomringer (Anm. 10), S. 156f.: »die dichtung unserer zeit und die dichtung der zukunft, einer wahrscheinlich noch bewußter organisierten zeit, kann aber nicht darauf beruhen – wenn sie der gesellschaft dienen will –, daß sie individualistische gefühle und gedanken in einer sprache ausdrückt, die vor allem einige eifrige interpreten interessiert. [...] es stellt sich heute vielmehr die aufgabe, die dichtung unserer zeit in ihrem entwicklungsgeschichtlichen standort, ihrem mittel, ihrer abhängigkeit und ihrem zweck zu bestimmen, um uns damit ihre form zu gewinnen.«

18 Gomringer (Anm. 10), S. 158.

19 Gomringer (Anm. 10), S. 158.

20 Gomringer (Anm. 10), S. 158.

Es ist leicht zu sehen, dass der »beitrag« einer neuen, zeitgemäßen Literatur nicht nur in Begriffen besteht, die als Qualitätsbezeichnungen auf die ›konzentrierten‹, ›sparsamen‹ und dem ›Schweigen‹ Raum gebenden Erzeugnisse der Konkreten Poesie angewendet werden können, auf sprachlich-literarische Gebrauchsgegenstände also, die der Autor Konkreter Poesie bereithält, sondern, dass ›Konzentration‹, ›Sparsamkeit‹ und ›Schweigen‹ gleichermaßen Vorgänge bezeichnen, die im Zuge des künstlerischen wie des rezeptiven ästhetischen Spiels angeregt und erfordert werden: sich konzentrieren, sparsam sein und schweigen können. Sie bezeichnen Tugenden, die Übung erfordern und sich als Ziele literarischer Exerzitien für Schreibende wie für Lesende empfehlen.

3. Stundenbuch und Exerzitium

Eugen Gomringers selbstständige literarische Publikationen erscheinen nur unter drei verschiedenen Titeln: *Konstellationen* (1953, 1960, 1963), *Ideogramme* (1960) und schließlich *das stundenbuch* (1965). Die ersten beiden stellen von Gomringer selbst geprägte Gattungsbezeichnungen dar für die »zwei haupterscheinungsformen« der Konkreten Poesie.²¹ Die ›Konstellation‹ als einer »gruppierung von wenigen verschiedenen Worten« akzentuiert die Vielfalt der Beziehungsmöglichkeiten der Worte untereinander, wogegen das ›Ideogramm‹ als ein »gebilde aus buchstaben und wörtern« »als ganzes einprägsame sehgegenstände« bezeichnet.²² Der Titel *das stundenbuch* – auch wenn die Werkausgabe von 1968 *das stundenbuch* später unter »konstellationen in buchform« rubriziert –²³ fällt demgegenüber heraus. Angesichts des modernistischen Grundzugs, den Gomringer in Theorie und Praxis pflegt, mutet er eigentümlich traditionell an. Er lässt an Rainer Maria Rilkes gleichnamigen Gedichtband *Das Stunden-Buch* von 1905 erinnern (dem es seiner literarischen Form nach allerdings diametral entgegengesetzt ist)²⁴ oder auch an den ersten Band *Jean Paul, ein Stundenbuch für seine Ver-*

21 Eugen Gomringer: [konstellation und ideogramm], in: Kopfermann (Anm. 2), S. 93.

22 Eugen Gomringer: definitionen zur visuellen poesie (1972), in: Gomringer (Anm. 10), S. 165 f., hier S. 165. Zur ›Konstellation‹ siehe auch Ernst Jandls oben wiedergegebene Gomringer-Zitate.

23 Siehe Gomringer (Anm. 1), S. 137.

24 Peter Demetz macht mit Dieter Kessler auf die Rilke-Affinität des jungen Gomringers aufmerksam, vor deren Hintergrund sich *das stundenbuch* auch als bewusster Gegenentwurf deuten ließe. Peter Demetz: Eugen Gomringer und die Entwicklung der Konkreten Poesie, in: Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel, hg. von Klaus Weissenberger, Düsseldorf 1981, S. 277–286, hier S. 284 f. Vgl.

ehrer der von Stefan George (dem Gomringer nahestand)²⁵ und Karl Wolfskehl herausgegebenen Auswahlsgabe *Deutsche Dichtung* (1900–1902). Vor allem aber stellt Gomringer *das stundenbuch* wie seine modernen Vorgänger in die alte Tradition religiöser, täglich zur Andacht genutzter Gebrauchsliteratur, die vor der Frage nach inhaltlichen Bezügen zunächst einmal Gomringers Vorstellung vom »gedicht als gebrauchsgegenstand«²⁶ in besonders sinnfälliger Weise einzulösen scheint.

Die Gattung, auf die *das stundenbuch* Gomringers anspielt – mehr noch, mit dem bestimmten Artikel ›das‹ wie schon bei Rilke deren paradigmatische Realisierung zu sein beansprucht –, reicht ins Spätmittelalter zurück. Das Stundenbuch stellt eine spezifische, mitunter illuminierte, der christlichen Erbauung dienende Sammlung von Texten dar, die in Form und Inhalt sehr verschieden sein können und sich an den liturgischen Formen des Kirchenjahrs, aber auch am Tagesablauf mit Stunden- und Tagzeitengebeten orientieren.²⁷ Gemeinsam ist den individuell für ihre Nutzer gefertigten Stundenbüchern die Ausrichtung auf die täglichen Erfordernisse einer frommen Lebenspraxis, der Sorge um das eigene ›geistliche Leben‹, die u. a. Gebete zu Beichte und Buße, zur Eucharistie, zur Anrufung Mariens oder zum Gedenken der Toten bereithält. So dient das mittelalterliche Stundenbuch der privaten, individuellen Erbauung jenseits des Kleriker-Standes, der täglichen Hingabe (*devotio*) an Gott. Mit einem weiten Literaturbegriff gesprochen,

Dieter Kessler: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen, Theorien, Texte, Hain 1976, S. 220–223: »Exkurs über Eugen Gomringers vorkonkrete Gedichte«.

25 »man kann die dichter aller zeiten in zwei grosse gruppen einteilen: bei den einen wird das wort transzendent, bei den andern wird es als begriff und form zu einer einheit. zu den letzteren, unter denen man die die künstler findet und zu denen wir vor allem stefan george zählen, gehöre ich ebenfalls, aus veranlagung, ohne dass es jemand sieht, werde ich mich immer und immer wieder an gedichten von stefan george prüfen.« Eugen Gomringer: [o. T.], in: Kein Ding sei, wo das Wort gebricht. Ein Gedenkheft für Stefan George, hg. von Manfred Schlösser und Hans-Rolf Ropertz, Darmstadt 1958, S. 122.

26 Vgl. Eugen Gomringer: das gedicht als gebrauchsgegenstand (1960), in: Gomringer (Anm. 1), S. 291–293.

27 Vgl. insbesondere zum zeitstrukturierenden Aspekt der Stundenbücher Monika Schmitz-Emans: Graphien der Zeit. Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit, in: Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte, hg. von Jörg Robert, Berlin und Boston, Mass. 2017, S. 215–235; zum weiteren Zusammenhang und mit Forschungshinweisen Stephan Waldhoff: Art. Stundenbuch, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 10, Berlin 2012, Sp. 1279–1290.

stellt es die literarische Grundlage eines religiösen Exerzitiums dar, in Gebet und Andacht eine christliche Lebensweise zu realisieren und täglich neu zu üben. In den *Geistlichen Übungen* des Ignatius von Loyola (lat. zuerst 1548), der diese individuelle mittelalterliche Frömmigkeitspraxis zu systematisieren und zu rationalisieren trachtete, heißt es hierzu:

Unter diesem Namen ›Geistliche Übungen‹ ist jede Weise, das Gewissen zu erforschen, sich zu besinnen, zu betrachten, mündlich und geistig zu beten, und anderer geistlicher Betätigungen zu verstehen. [...] Denn so wie das Umhergehen, Wandern und Laufen leibliche Übungen sind, genauso nennt man ›geistliche Übungen‹ jede Weise, die Seele darauf vorzubereiten und einzustellen, [...] den göttlichen Willen in der Einstellung des eigenen Lebens zum Heil der Seele zu suchen und zu finden.²⁸

4. Eugen Gomringer, *das stundenbuch*

Eugen Gomringers *stundenbuch* adaptiert nach Maßgabe des ›Beitrags‹ und ›Dienstes‹ der Konkreten Poesie am Lesenden durch Konzentration, Sparsamkeit und Raum für Schweigen diese verbreitete Form der religiösen Gebrauchsliteratur und gibt ihr, wie es schon Ignatius' zentrales Anliegen in der Mitte des 16. Jahrhunderts war, eine strenge, rationale Ordnung und Struktur. Inwiefern Gomringer allerdings mit diesem Formangebot aus der religiösen Tradition auch eine religiöse Semantik übernimmt, die dem Stundenbuch ursprünglich seinen Sinn verlieh, ist in der Forschung umstritten.²⁹

28 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*, nach dem spanischen Urtext übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998, S. 27.

29 Demetz zufolge »drängt [Gomringers *stundenbuch*; JJ] eher zu irdischen als theologischen Meditationen«, sind die in ihm versammelten »Wortgruppen [...] menschlichen Erfahrungen, nicht transzendenten Erfahrungen verbunden«, Demetz (Anm. 24), S. 285. Ähnlich erkennt Mark E. Cory im *stundenbuch* am ausgeprägtesten Gomringers »Vorstellung von Dichtung als ein Medium zur ästhetischen Restrukturierung unserer Welt«, Mark E. Cory: *Die Konstellation als offenes System*, in: *Deine Träume – Mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie*, hg. von Cornelius Schnauber, Nördlingen 1989, S. 254–266, hier S. 265. Cornelius Schnauber sieht im *stundenbuch* dagegen »noch einmal einen mystischen Kreis von Ich und Du, Tod und Leben, Natur und Geist, Welt und Gott« vollzogen, Cornelius Schnauber: *Einleitung. Vom Löschblatt zur konkreten Poesie*, in: Schnauber (Anm. 29), S. 5–25, hier S. 25. Zur weiteren Diskussion siehe im Folgenden.

das stundenbuch erscheint 1965 im Max Hueber Verlag als schmale Broschur im Format 13 × 20,5 cm. Sein einziges illustratives Schmuckelement ist eine einfache Kreisform auf der Vorderseite, die, mit den beiden Titelworten ›das stundenbuch‹ in 23 Zeilen gefüllt, die einfache Grundform des Kreises ausstellt (Abb. 1). Kann letztere assoziativ mit der zirkulären Ordnung des Stundengebets in Verbindung gebracht werden, ist auffällig, dass ansonsten Wort- und Bildgestalt gerade nicht zur Deckung kommen. Darauf weist die angesichts der hohen typographischen Sorgfalt, die alle Publikationen Gomringers auszeichnet, kaum zufällige Zahl von 23 Zeilen, die den 24 Stunden des Tagesablaufs gerade nicht entsprechen, ebenso hin wie die nur an einer einzigen Stelle zur Übereinstimmung gebrachte Bild- und Wortgrenze am rechten Rand der 11. Zeile, die gerade nicht die Achsenmitte darstellt, sondern um eine Zeile nach oben versetzt ist. Bild und Wort sind demnach als jeweils eigene materielle Konkretionen behandelt und folgen im *stundenbuch* eigenen Gesetzen, die sich erst dem kontemplativen Blick erschließen.

Auf je einer Seite enthält *das stundenbuch* 56 Konstellationen, denen ein »Nachwort« in Form einer weiteren, aber von den übrigen Konstellationen in Umfang und Sprachduktus deutlich abweichenden, Konstellation angefügt ist. Hinzu kommt ein fünfseitiges Vorwort »Zur Einführung« des Literaturwissenschaftlers und bekennenden Katholiken Wilhelm Gössmann. Insofern Gössmanns Vorwort durch alle Einzelausgaben bis in die neueste Ausgabe dem *stundenbuch* vorangestellt ist,³⁰ kann es als integrales, vom Autor zumindest gebilligtes Deutungsangebot gelten. Gössmann zufolge ist *das stundenbuch* in einem »Zwischenraum« zwischen »reine[r] Lyrik« und »geistliche[r] Dichtung« angesiedelt, mit dessen Titel »die vorliegenden Texte hinübergeführt [werden] aus der reinen Vorstellungswelt der Lyrik in einen gewissen Gebrauchswert für das Leben.«³¹ Nähme man »die Technik des Schreibens oder Lesens« der Texte im Übergang von der Vorstellung in den Gebrauch hinzu, die Praktiken ihrer Herstellung und Wahrnehmung, »könnte man von meditativen Konstellationen sprechen«.³²

30 Eugen Gomringer und Josef Linschinger: *das stundenbuch* in kanji und code, mit einem Vorwort von Wilhelm Gössmann und einem Nachwort von Eugen Gomringer, hg. von der Kunstuniversität Linz, Weitra, Linz, Wien und München 2005, S. 6–11 (»nachwort als vorwort«).

31 Wilhelm Gössmann: Zur Einführung, in: Eugen Gomringer: *das stundenbuch*, München 1965, S. 3–9, hier S. 5. Im selben Jahr erscheinen im Max Hueber Verlag von Gössmann eine Abhandlung über *Sakrale Sprache*, christliche *Meditations-Texte* und zusammen mit Elisabeth Gössmann eine Broschüre *Die Bergpredigt*.

32 Gössmann (Anm. 31), S. 5. Zum »meditative[n] Grundzug der ›konkreten poesie‹«, allerdings mit sehr kritischem Urteil, siehe auch Michael Zeller: *Gedichte haben Zeit*.

undenbuch das stunde
stundenbuch das stundenbuch
uch das stundenbuch das stundenbuch.
undenbuch das stundenbuch das stundenbuch.
nbuch das stundenbuch das stundenbuch das st
ch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
nbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
stundenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
as stundenbuch das stundenbuch das stundenbuch das st
undenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
nbuch das stundenbuch das stundenbuch das stundenbuch
idenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stundenbu
s stundenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
das stundenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
undenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stundenbu
nbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunden
undenbuch das stundenbuch das stundenbuch das stunde
undenbuch das stundenbuch das stundenbuch
ich das stundenbuch das stundenbuch das
stundenbuch das stundenbuch das stunde
undenbuch das stundenbuch
undenbuch das stunde

das stundenbuch · eugen gomringer

Abb. 1 Umschlag der Erstausgabe des *stundenbuchs* 1965.

Die Vorlagen bzw. Produkte dieses meditativen Spiels und ihre Anordnung im *stundenbuch* sind genauestens durchorganisiert und lassen sich aus den Zahlen 4 und 6 herleiten.³³ Die 56 Konstellationen verteilen sich auf vier Abschnitte zu 4, 24, 4 und 24 Gedichten. Die einzelnen Konstellationen umfassen zwischen sechs und zwölf paarweise angeordnete Zeilen mit jeweils zwei Worten. Nur der dritte Abschnitt versammelt vier sechszeilige Konstellationen mit jeweils drei Worten.

Angeboten werden dem meditativen Spielsinn im *stundenbuch* genau 24 verschiedene Nomen bzw. nominalisierte Verben, die mit den Possessivpronomen ›mein‹ und ›meine‹ oder ›dein‹ und ›deine‹ kombiniert werden, wodurch dem Buch ein gewisser dialogischer Charakter – »eine allgemeine Zwiesprache«³⁴ – eingezeichnet wird. Wobei allerdings nicht vergessen werden darf, dass diese grammatisch hergestellte ›Zwiesprache‹ semantisch auch das *Selbstgespräch* mit allen seinen Implikationen, nicht zuletzt die des meditierenden Soliloquiums, beinhaltet.³⁵ Die 24 Wortelemente werden im ersten Abschnitt vollständig präsentiert und in den folgenden drei Kapiteln dreimal, jeweils einer konstanten Permutationsregel folgend, variiert.

Exemplarisch hierfür sei die vierte und letzte Konstellation des ersten Abschnitts zitiert:

dein baum
mein baum

dein blühen
mein blühen

deine gabe
meine gabe

dein haus
mein haus

Aufriß einer zeitgenössischen Poetik, Stuttgart 1982, S. 74; zum *stundenbuch* Gomersingers Zeller (Anm. 32), S. 80–85.

33 Vgl. zum Folgenden auch die ›Formbeschreibung‹ bei Zeller (Anm. 32), S. 82.

34 Gössmann (Anm. 31), S. 8.

35 Siehe dazu Günter Butzer: Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur, München 2008, zur Bedeutung der Meditation pass., bes. Kap. 4, S. 163–180.

dein jahr
mein jahr

deine stunde
meine stunde³⁶

Gössmanns Vorschlag zur Deutung der Wörter dieser Reihe, dass sie »insgesamt für die menschliche Lebenswelt stehen, die sich im Jahreszyklus und im sinnvoll erlebten Dasein anmeldet«, zusammen mit den übrigen Worten des Zyklus »als eine *Rückführung* auf das Wesentliche also«³⁷ zu verstehen seien, hat vermutlich mit dazu beigetragen, dem *stundenbuch* eine mystifizierende ahistorische Ideologie und eine einseitige Betonung des »Inhaltlich-Meditativen« vorzuwerfen, die mit den ›weisen Spielen‹ des Frühwerks Gomringers nichts mehr zu tun habe.³⁸ Dass eine solche Grenzziehung dem im Spielsinn angelegten meditativen Grundzug auch schon des Frühwerks nicht gerecht wird, ist das eine; das andere ist, dass auch die in den Konstellationen des *stundenbuchs* angebotenen Wortelemente zum Gegenstand eines Assoziationsspiels werden können, dessen erster Reiz vielleicht darin liegt, zu ergründen, in welcher Art Baum, Blühen, Gabe, Haus, Jahr und Stunde überhaupt in eine konstellative »gedanklich-stoffliche beziehung« zu bringen sind.³⁹ In diesem Sinne wäre allerdings auch Gössmanns Deutungsvorschlag zu allgemein und zu rasch auf eine sinnfällige Synthese ausgerichtet, die an den einzelnen Wortelementen wenig Halt zu haben scheint bzw. diese immer schon als Repräsentanten eines zugrunde liegenden ›wesentlichen‹ Sinns von Dasein, Lebenswelt und Natur transzendiert.

Neben den Bezügen, die sich mit entsprechendem Spielsinn zwischen den sechs Nomina aufspannen ließen, tritt mit den possessiven Determinativen ›dein‹ und ›mein‹ noch als eine weitere Dimension in dieses Beziehungsgefüge ein. Die possessiven Determinative tragen der *IdS-Grammatik* zufolge »zur Gegenstandsbestimmung dadurch bei, daß eine spezifische Zugehörigkeitsrelation zum Sprecher (*mein*), zum Adressaten (*dein/Ihr*) oder

36 Gomringer (Anm. 31), S. 16.

37 Gössmann (Anm. 31), S. 7.

38 So Zeller (Anm. 32), S. 80f., mit Bezug auf Gössmann. Der Hinweis auf die »weisen Spiele« zitiert eine Formulierung Gomringers aus seinen *definitionen zur visuellen poesie*: »in den besten fällen sind konstellationen aber auch weise spiele.« Gomringer (Anm. 22), S. 165.

39 Gomringer (Anm. 10), S. 159.

entsprechenden Gruppen (*unser, euer/Ihr*) hergestellt wird«.40 Gleich sieben solcher möglichen Zugehörigkeitsrelationen zwischen Gegenstand und Sprechendem bzw. Adressiertem stellt die *IdS-Grammatik* exemplarisch vor. So lassen sich im vorliegenden Abschnitt des *stundenbuchs* Zugehörigkeitsrelationen u. a. unterscheiden als Zuschreibung einer ›Handlung‹ (›dein / mein blühen‹), eines ›Besitzes‹ (›dein / mein baum‹, ›deine / meine gabe‹, ›dein / mein haus‹), einer ›allgemeinen Eigenschaft‹ oder eines ›Disponiertseins‹ (›deine / meine gabe‹) oder auch, mit Beispielen aus anderen Abschnitten des *stundenbuchs*, als Zuschreibung eines ›Betroffenseins‹ (›deine / meine herkunft‹)⁴¹ oder eines ›psychischen Zustands‹ (›deine / meine freude‹)⁴². In der Zusammenstellung mit den gewählten Nomen erzeugen ›dein‹ und ›mein‹ zudem in einigen Fällen metaphorische Ausdrücke, durch die strukturell die Semantik der Relationen weiter vervielfacht wird. So bringt ›dein blühen / mein blühen‹ beispielsweise Leben, Wohlergehen oder intentionsloses Aufgehen in einen konnotativen Zusammenhang, bei ›deine stunde / meine stunde‹ lässt sich etwa an den richtigen oder auch an den schicksalhaften Moment denken. Schließlich ermöglicht die *genus*-Neutralität in den Formen ›mein‹ und ›dein‹ nicht nur die Mehrdeutigkeit bzw. Unbestimmtheit der Kategorie des Geschlechts der Sprechenden und Angesprochenen, sondern auch – wie bereits Gössmann feststellt – den Einzug einer sächlich-dinglichen Dimension, die die Deutung der Verse als »eine Zwiesprache mit den Dingen bzw. der Dinge untereinander« ermöglicht,⁴³ aber auch ein Angesprochenwerden bedeuten kann, zum Beispiel durch die Natur, die ihr »blühen« mit meinem in Beziehung setzt.

Einen eigenen Effekt löst zuletzt noch die von Gomringer gewählte Permutationsregel aus, ›mein‹ und ›dein‹ kontinuierlich abwechseln zu lassen. Sie führt zu konträren Deutungsmöglichkeiten, nach denen die ununterbrochene Iteration ›dein‹ und ›mein‹ entweder bis zur Aufdringlichkeit verfestigt oder aber im Gegenteil destabilisiert wird, sodass Besitzverhältnisse, Fremd- und Selbstbezüge oder auch durch ›mein‹ und ›dein‹ alltagssprachlich klar angezeigte Zugehörigkeiten auf die verschiedenste Weise relativiert erscheinen.

Überraschend ist, was auf diesem Spielfeld fehlt. Denn ausgerechnet die elementare Zugehörigkeitsrelation einer ›sozialen Beziehung‹ (in der *IdS*-

40 Gisela Zifonun, Ludger Hoffmann und Bruno Strecker u. a.: *Grammatik der deutschen Sprache*, Bd. 1, Berlin und New York 1997, S. 35.

41 Gomringer (Anm. 31), S. 15.

42 Gomringer (Anm. 31), S. 14.

43 Gössmann (Anm. 31), S. 9.

Grammatik am Beispiel »deine Tochter« erläutert),⁴⁴ ist im *stundenbuch* nicht realisiert. Die Leerstelle wird noch sprechender mit der Konstellation »Nachwort«, die Gomringer an das Ende des *stundenbuchs* setzt:

das dorf, das ich nachts hörte
der wald, in dem ich schlief

das land, das ich überflog
die stadt, in der ich wohnte

das haus, das den freunden gehörte
die frau, die ich kannte

das bild, das mich wach hielt
der klang, der mir gefiel

das buch, in dem ich las
der stein, den ich fand

der mann, den ich verstand
das kind, das ich lehrte

der baum, den ich blühen
sah, das tier, das ich fürchtete

die sprache, die ich spreche
die schrift, die ich schreibe⁴⁵

Statt ›dein‹ und ›mein‹ artikuliert sich im Paratext des »Nachwort[s]« mit dem in gleicher Weise iterativ eingesetzten ›ich‹ erstmals im *stundenbuch* explizit eine Redeinstanz. Sprachlich in Syntax und Lexikon deutlich reicher als zuvor, manifestiert sich im »Nachwort« eine Subjektivität, die an die Ursprünge des Stundenbuchs als individuelle, eng mit der Person seines Besitzers oder seiner Besitzerin verknüpfte Textsammlung zurückverweist. Durch den vollständigen Austausch der Possessivpronomen ›mein‹ und ›dein‹ durch die bestimmten Artikel ist jedoch zugleich von der sozialen Beziehunghaftigkeit abstrahiert, in der ein solches Ich aufgehoben

44 Vgl. Zifonun (Anm. 40), S. 35.

45 Gomringer (Anm. 31), S. 77.

wäre. Die soziale Beziehung ist vielmehr zu einer Objektbeziehung herabgestimmt, in die in sprachlich paralleler Konstruktion auch die Mitmenschen eingereiht werden: »das haus, das den freunden gehörte« – »die frau, die ich kannte« – »der mann, den ich verstand« – »das kind, das ich lehrte«. Das Ich artikuliert keine Gefühle oder Befindlichkeiten, sondern registriert allein Wahrnehmungen, Begegnungen und Erinnerungen, die nicht mit subjektiver Bedeutung versehen werden. Den meditierend Mitspielenden bleibt freigestellt, die aufgerufenen Wahrnehmungs- und Begegnungskonstellationen mit eigener Anschauung und Bedeutung zu füllen oder sie dahingestellt sein zu lassen.

5. Literarisches Exerzitium und Geist

Gomringers Manifest *vom vers zur constellation* versteht sich, wie gezeigt, als ein einziges Plädoyer für Literatur als ›Gebrauchsliteratur: ›es ist nicht abwegig zu denken«, so Gomringer, »dass es in zukunft überhaupt nur noch gebrauchsliteratur geben wird.«⁴⁶ Ihr Dienst liegt in der Einübung dreier Tugenden, der Konzentration, der Sparsamkeit und des Schweigens, die für ein gelingendes Leben nützlich (und im Fall von Konzentration und Sparsamkeit aktuell wie nie!) sind. In diesem Sinne stellt die Konkrete Poesie ein einziges ›literarisches Exerzitium‹ sowohl für die Lesenden als auch für die Schreibenden dar. Sie verlangt Einübung von sprachlicher Konzentration und Sparsamkeit in der Darstellung und eine Rezeptionshaltung, die sich darauf versteht, viel aus Wenigem zu machen und an elementaren Bausteinen ihren Beziehungs- und Spielsinn zu trainieren. Das Schweigen schließlich ließe sich in diesem Zusammenhang als Einübung in den Respekt vor Grenzen und begrenzten Ressourcen deuten oder auch als ideellen Endpunkt einer auf die ›Elemente‹ zurückführenden Ästhetik, hinter denen es nichts mehr zu sagen gibt.

Dass der Begriff des ›Exerzitiums‹ noch häufiger im Umkreis der Konkreten Poesie fällt, ist vor diesem Hintergrund sicher kein Zufall. Besonders eingehend hat Helmut Heißenbüttel in seinem häufiger in diesem Zusammenhang zitierten Essay *So etwas wie eine Selbstinterpretation* (1964) das »Wort ›Übung« zum Ausgangspunkt einer Selbsterkundung über das eigene Schreiben am Beispiel seines *Gedicht über die Übung zu sterben* (1961/1962) gemacht. Interessant ist der Akzent, den Heißenbüttel dabei in ungewöhnlicher Wortwahl auf das ›Nachüben‹ legt: »man übt den Regeln, die das Exerzitium

46 Gomringer (Anm. 10), S. 158.

vorgibt, nach.«⁴⁷ In diesem Fall hatte das Exerzitium in einem zielgerichteten »kontinuierlichen Memorieren[]« von »Sprachpartikeln« und eines literarischen »Reagierens« darauf bestanden, aus dem das Gedicht hervorgegangen war,⁴⁸ das in der »Umkehrung« nun eines Ideallesers bedarf, der sich seinerseits »in das Bedeutungsfeld des Sprachrepertoires, des Textbogens hineinbegibt und dessen Bewegungen memorierend nachübt«.⁴⁹ Der Sinn dieser Übung liegt im Ausschreiten einer »Welterfahrung«, die durch »die Grenzen meiner Sprache« begrenzt, aber eben auch zugänglich ist.

Geht das Exerzitium bei Heißenbüttel auf diese Weise in einer fundamental-ästhetisch »übenden« Weltaneignung durch Sprachaneignung auf, stellt sich die Frage, ob sich im Unterschied dazu in Gomringers *stundenbuch* noch ein religiös besetzbares Residuum erhält, das sein Titel und die mit ihm angesprochene Gattung zweifellos aufruft. Der fragliche Anschluss an beide vollzieht sich dabei jedoch auf dem Wege einer durch und durch rationalistischen Transformation, die die religiöse Semantik und Funktion des mittelalterlichen Stundenbuchs zu einem »reinen« Strukturmodell umbaut. Dieses Modell verkörpert Regelmäßigkeit und Ordnung. Im Unterschied jedoch zu Ignatius von Loyola, dessen Exerzitien ebenfalls von dem Ziel bestimmt waren, alles Ungeordnete auszuschalten, »um über sich selbst zu siegen und sein Leben zu ordnen, ohne sich bestimmen zu lassen durch irgendeine Anhänglichkeit, die ungeordnet wäre«,⁵⁰ zeigt sich die Ordnung im *stundenbuch* Gomringers als eine von einem souveränen Autor gesetzte Struktur. Ebenso wie »die konstellation [...] vom dichter gesetzt [wird]. er bestimmt

47 Helmut Heißenbüttel: So etwas wie eine Selbstinterpretation, in: ders.: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen, München 1970, S. 221–224, hier S. 221.

48 Vgl. den ersten Abschnitt: »Holzrauch über Heschlach blendet Februarsonne Geräusch am / Bahndamm Zuruf Echoschritt Musterlandschaft veraltet / Gittertext quer überlegt nachdrücklich nachdenklich nachlässig / nachzüglich und anzüglich der Appetit ist wash'n wear / Bleiwand Glanzspur afterrain in den Sommerhöhlen chinesisch / altdeutscher Tages und Waldlandschaft alter Bahnhof zweite Station / langfristig langmütig langsam allmählich des Gesicht des / Vaters hat Löcher Lochfeld backsteinbraun Fensterläden / und Perspektiven weiß nachmittags Blauabstufungen / flachtreppig Treppe der Ebene Windmeer in sonntagnachmittags«. Helmut Heißenbüttel: Gedicht von der Übung zu sterben, in: ders.: Textbuch 3, Olten und Freiburg i.Br. 1962, S. 35–40, hier S. 37.

49 Heißenbüttel (Anm. 47), S. 222. Zur Abgrenzung dieses zum »lange[n] Gedicht« tendierenden literarischen Produktionsverfahrens von der »andere[n] Möglichkeit der Einübung« durch Gomringers (dessen Name nicht fällt) »Konzentration auf das einzelne Wort« siehe Heißenbüttel (Anm. 47), S. 223.

50 Ignatius von Loyola (Anm. 28), S. 37, Nr. 21.

den spielraum, das kräftefeld und deutet seine möglichkeiten an.«⁵¹ Das »kräftefeld«, das dieser Autor in seinem *stundenbuch* inszeniert, zeigt sich im Vollzug nie verletzter Permutationsregeln in der Variation gegebener Wortelemente in einer symmetrischen und durch Abstraktion gebändigten Perfektion, in der jeder Gedanke an ein »unordentliches«, hilfsbedürftiges Leben getilgt ist, das zu Exerzitien religiöser Art, wie sie Ignatius entworfen hatte, Anlass geben könnte.

Gleichwohl legt *das stundenbuch* gleich mit seinen ersten beiden Versen:

dein geist
mein geist

mit dem Wortelement »geist« eine in den folgenden Konstellationen bis in den Beginn des letzten Abschnitts hinein (aber nicht bis an sein Ende) permutierte Fährte aus, die, wenn man will, in das Assoziationspiel als schwache religiöse Dimension eingezogen werden kann. Schwach oder blass ist diese Spur, weil die Bandbreite des Begriffs »Geist« in der Mitte des 20. Jahrhunderts so groß geworden ist, dass sich auch ein Heiligkeit- oder Transzendenzsuchender leicht in ihr verlieren kann. »Geist ist wesentlich Form«,⁵² heißt es bei Gomringers frühem Weggefährten Max Bense. Jedoch gilt auch, dass der »geist« in der Vieldeutigkeit seiner Bestimmungen auf diese Weise im Spiel gehalten wird und den meditierenden weisen Lesenden beschäftigen, ja, nützlich sein kann.

51 Gomringer (Anm. 10), S. 159.

52 Max Bense: Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik, Bd. 2: Die Mathematik in der Kunst (1949), S. 244, zitiert nach: Claus Zittel: »Geist ist wesentlich Form«. Max Benses Stilbegriffe, in: Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung, hg. von Andrea Albrecht, Masetto Bonitz, Alexandra Skowronski und Claus Zittel, Stuttgart 2019, S. 173–197, hier S. 177.

Literatur

- Bense, Max: Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik, Bd. 2: Die Mathematik in der Kunst (1949), zitiert nach: Zittel, Claus: »Geist ist wesentlich Form«. Max Benses Stilbegriffe, in: Max Bense. Werk-Kontext-Wirkung, hg. von Andrea Albrecht, Masetto Bonitz, Alexandra Skowronski und Claus Zittel, Stuttgart 2019, S. 173–197.
- Butzer, Günter: Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur, München 2008, S. 163–180.
- Cory, Mark E.: Die Konstellation als offenes System, in: Deine Träume – Mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie, hg. von Cornelius Schnauber, Nördlingen 1989, S. 254–266.
- Demetz, Peter: Eugen Gomringer und die Entwicklung der Konkreten Poesie, in: Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel, hg. von Klaus Weissenberger, Düsseldorf 1981, S. 277–286.
- Gadamer, Hans Georg: Kunst als Spiel, Symbol und Fest, in: Kunst heute, im Auftrag des Direktoriums der Salzburger Hochschulen, hg. von Ansgar Paus, Graz 1975, S. 25–84 [überarbeitet: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977].
- Gomringer, Eugen: definitionen zur visuellen poesie (1972), in: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Anthologie, hg. von Eugen Gomringer, Stuttgart 1976, S. 165 f.
- vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung (1954), in: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie, hg. von Eugen Gromnger, Stuttgart 1976, S. 155–160.
 - das gedicht als gebrauchsgegenstand (1960), in: ders.: Worte sind schatten. die Konstellationen 1951–1968, hg. von Helmut Heißenbüttel, Reinbek b.H. 1969, S. 291–293.
 - konkrete dichtung (1956), in: ders.: Worte sind schatten. die Konstellationen 1951–1968, hg. von Helmut Heißenbüttel, Reinbek b.H. 1969, S. 185–287.
 - das stundenbuch, München 1965.
 - o. T., in: Kein Ding sei, wo das Wort gebricht. Ein Gedenkheft für Stefan George, hg. von Manfred Schlösser und Hans-Rolf Ropertz, Darmstadt 1958, S. 122.
- Gomringer, Eugen und Linschinger, Josef: das stundenbuch in kanji und code, hg. von der Kunstuniversität Linz, Weitra, Linz, Wien und München 2005.
- Gössmann, Wilhelm: Zur Einführung, in: Eugen Gomringer: das stundenbuch, München 1965, S. 3–9.
- Heißenbüttel, Helmut: So etwas wie eine Selbstinterpretation, in: ders.: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen, München 1970, S. 221–224.
- Gedicht von der Übung zu sterben, in: ders.: Textbuch 3, Olten und Freiburg i.Br. 1962, S. 35–40.
 - Vorwort, in: Form und Zweck. Jahrbuch 1, 1956/1957, hg. vom Institut für Angewandte Kunst, S. [5 f.].
- Jandl, Ernst: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise (1969), zitiert nach: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Biographie, hg. von Thomas Kopfermann, Tübingen 1974, S. 41–64.
- Jessen, Peter: Der Werkbund und die Großmächte der deutschen Arbeit, in: Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele im Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1, 1912, S. 2–10.

- Kessler, Dieter: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Versformen, Theorien, Texte, Hain 1976, S. 220–223.
- von Loyola, Ignatius: Geistliche Übungen, nach dem spanischen Urtext übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998.
- Schmitz-Emans, Monika: Graphien der Zeit. Über Stundenbücher in Mittelalter und Neuzeit, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hg. von Jörg Robert, Berlin und Boston, Mass. 2017, S. 215–235.
- Schnauber, Cornelius: Einleitung. Vom Löschblatt zur konkreten Poesie, in: *Deine Träume – Mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie*, hg. von Cornelius Schnauber, Nördlingen 1989, S. 5–25.
- Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren (1916), in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. von Jurij Striedter, München 1969, S. 5–35.
- Waldhoff, Stephan: Art. Stundenbuch, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 10, Berlin 2012, Sp. 1279–1290.
- Zeller, Michael: *Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik*, Stuttgart 1982.
- Zifonun, Gisela, Hoffmann, Ludger und Strecker, Bruno u. a.: *Grammatik der deutschen Sprache*, Bd. 1, Berlin und New York 1997.

Abbildungen

Abb. 1: Gomringer, Eugen: *das stundenbuch*, München 1965, Umschlag.

Exerzitium des Widerstands.

Thomas Bernhards Pathografie (*Der Atem* und *Die Kälte*)

Dass bestimmte Themen, Phrasen und Figuren in Thomas Bernhards Texten immer wiederkehren, ist längst bekannt: Strukturen der Wiederholung gelten als charakteristisch für das gesamte Œuvre, sind »wichtiges Element seines Erzählens«,¹ mithin und noch grundlegender wird das »Erzählen als Wiederholen«² *per se* verstanden. Bernhards Prosa beinhaltet zahlreiche repetitive Strukturmuster, die wiederkehrende Formulierungen ebenso umfassen wie rhetorische und syntaktische Konstruktionen von »Tautologien, Paradoxa, Anakoluthe[n]« bis hin zu »hektische[n] Reihungen (asyndetisch), die häufig im Kürzel ›usf.‹ enden«.³ Auch motivisch lassen sich in den Texten wiederkehrende Elemente finden, darunter vor allem Misstrauen und Skepsis, die die erzählerische Haltung bestimmen: so etwa die Kritik an Institutionen jeglicher Art wie Wissenschaft, Staat und Kirche oder die berüchtigten »[n]icht endenwollende[n] Schimpfreden über Wien und Österreich«.⁴ Wie Eva Marquardt grundlegend aufgezeigt hat, sind die Bernhard'schen Wiederholungsmuster allerdings nicht als literarische Minderwertigkeit oder »hand-

- 1 Anette Horn und Peter Horn: Einleitung, in: dies.: *Der Schrei ist das einzig Ewige. Die Romane Thomas Bernhards*, Bielefeld 2016, S. 11–46, hier S. 15.
- 2 Eva Marquardt: Wortwörtlich. Formen der Wiederholung im Werk Thomas Bernhards, in: *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, hg. von Carola Hilmes und Dietrich Mathy, Opladen u. a. 1998, S. 229–243, hier S. 232f. Vgl. zur Wiederholung bei Bernhard weiterhin Oliver Jahraus: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt a. M. 1991; Anne Betten: *Thomas Bernhards Syntax. Keine Wiederholungen des immer Gleichen*, in: *Deutsche Grammatik – Thema in Variationen*, hg. von Karin Donhauser u. a., Heidelberg 1998, S. 169–190; Boris Previšić: »Das unzurechnungsfähigste Gehör«. Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards *Kalkwerk* (1970), in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2, 2014, S. 256–270.
- 3 Wolfgang Maier: Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen, in: *Über Thomas Bernhard*, hg. von Anneliese Botond, Frankfurt a. M. 1970, S. 11–23, hier S. 20.
- 4 Marquardt (Anm. 2), S. 231.

werkliche Schwäche«⁵ zu fassen, sondern zeichnen sich durch ihr produktives Zusammenspiel aus: »Das Besondere der Wiederholung bei Bernhard besteht in der Korrespondenz dieser verschiedenen Formen. Die sprachliche Wiederholung kommuniziert mit der im Erzählverfahren und sie wird auf der thematischen Seite gespiegelt. In der Wiederholung reflektiert sich das Kunstwerk selbst.«⁶ Wiederholungen stehen bei Bernhard also im Zeichen eines ästhetischen Programms, das zum Strukturmerkmal der Texte gerät. Dass der Wiederholung in Form des Exerzitiales darüber hinaus eine maßgebliche Funktion im Rahmen von Bernhards Poetik des Selbst zukommt, soll im Folgenden gezeigt werden: Wiederholung dient bei Bernhard der Behauptung eines pathologisierten Selbst gegen die Gesellschaft und ihre Institutionen.

Beobachten lässt sich dies besonders deutlich in Bernhards Autobiografie-Projekt: Die fünf Bände, *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) und *Ein Kind* (1982), präsentieren allesamt ein widerständiges Subjekt, das sich über exerzitiale Schreibweisen und Selbsttechniken als ebensolches im Spannungsfeld aus Norm und deren Missachtung konstituiert. Während die Forschung repetitive Muster primär für Bernhards Prosatexte wie das *Kalkwerk*, *Frost* oder *Geben* fokussiert hat, fallen auch in der Autobiografie strukturelle Wiederholungen auf, die eng an grundlegende autobiografische Kategorien des Erinnerns und Erzählens geknüpft sind. Das zirkuläre Erinnern an und Rasonieren über die eigene Kindheit, den eigenen Lebens- und vor allem Leidensweg – kreist ein Großteil der autobiografischen Erinnerungen doch um die in Bernhards Jugend persistierenden Krankheitserfahrungen – gestaltet sich in der Autobiografie grundlegend repetitiv. Die vorliegenden Ausführungen widmen sich diesen Wiederholungsmustern mit dem Fokus auf zwei Bände der autobiografischen Pentalogie: *Der Atem. Eine Entscheidung* und *Die Kälte. Eine Isolation*. Besonders auffällig in diesen beiden Pathografien, die von langen und qualvollen Aufenthalten in Krankenhäusern und Heilanstalten handeln, sind sich wiederholende Strukturen und Phrasen, die »gebetsmühlenartig« aufgesagt werden und bestimmte Themen- und Erinnerungsfelder konstituieren; so etwa der immer wieder thematisierte »fortgesetzte Unwillen gegen Krankheitszustände«,⁷ das fundamentale »Mißtrauen gegen die Ärzte«⁸ wäh-

5 Marquardt (Anm. 2), S. 230.

6 Marquardt (Anm. 2), S. 241.

7 Thomas Bernhard: *Der Atem. Eine Entscheidung*, in: ders.: *Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind*, Salzburg 2014, S. 241–349, hier S. 245. Im Folgenden zitiert mit der Sigle A.

8 Thomas Bernhard: *Die Kälte. Eine Isolation*, in: ders.: *Die Autobiographie. Die Ursa-*

rend der häufigen und lang andauernden Krankenhausaufenthalte des jungen Thomas Bernhard sowie die skeptische Reflexion der eigenen Erinnerung, die in Wiederholungsschleifen immer wieder ent- und verworfen, geradezu exerzitial erprobt wird. Über eine ästhetische Funktion hinaus kommt der Wiederholung in Bernhards Autobiografie also ebenso eine grundlegend selbstkonstitutive Funktion zu, indem sie der eigenen Existenz Kontinuität verleiht. Die »Dialektik von Erinnern und Wiederholen«⁹ erzeugt ein exerzitienartiges Erinnern und Schreiben, das sich der eigenen Erinnerung und einer von Bernhard immer wieder ver- und entworfenen ›Wahrheit‹ nur probeweise annähern kann. Bernhard nutzt exerzitiale Formbestände sowohl antiker als auch christlicher Tradition und wendet diese für die Konstitution eines gänzlich selbst- und weltverhafteten Subjekts *ad absurdum*: In *Der Atem* und *Die Kälte* dient das exerzitiale Schreiben der retrospektiven Selbststretzung über das autobiografische Narrativ, das über den Widerstand gegen Institution und Gesellschaft das Subjekt als Ganzes erschreibt – und dies gerade in einer bemerkenswerten Doppelbewegung aus Normbefolgung und -missachtung.

1. Autobiografie, probeweise: Erinnern und Erfinden

»[E]s gibt nichts Schwierigeres, aber auch nichts Nützlicheres, als die Selbstbeschreibung. Man muß sich prüfen, muß sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen«,¹⁰ heißt es im ersten Band von Bernhards Autobiografie-Projekt *Die Ursache*. Damit ist das Programm der Autobiografie klar umrissen: Die Selbstbeschreibung ist nur unter beständiger Selbstprüfung, Selbstbefragung und vor allem -hinterfragung möglich.¹¹ Das Exerzitium, hier zunächst anklingend im Sinne einer von Foucault im Kontext der *Technologien des Selbst* aufgestellten Selbsttechnik, ist der Autobiografie eingeschrieben. Über das (autobiografische) Erinnern – bei Foucault als »dritte stoische Technik« genannt: »*askêsis*: [...] ein Akt des Erinnerns«¹² –

che. Der Keller. *Der Atem. Die Kälte*. Ein Kind, Salzburg 2014, S. 351–456, hier S. 366. Im Folgenden zitiert mit der Sigle K.

- 9 Dietrich Mathy: Vorab ergänzend, in: *Die Ästhetik der Wiederholung*, hg. von Carola Hilmes und dems., Opladen u.a. 1998, S. 7–11, hier S. 9.
- 10 Thomas Bernhard: *Die Ursache*. Eine Andeutung, in: ders.: *Die Autobiographie. Die Ursache*. Der Keller. *Der Atem. Die Kälte*. Ein Kind, Salzburg 2014, S. 5–122, hier S. 97.
- 11 Vgl. dazu Georg Feitscher: *Kontemplation und Konfrontation. Die Topik autobiographischer Erzählungen der Gegenwart*, Tübingen 2018.
- 12 Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, in: ders.: *Ästhetik der Existenz*. Schriften

erfolgt die »Subjektivierung der Wahrheit«,¹³ und damit die Erschreibung des Selbst über die Verinnerlichung ebenjener Wahrheit, bei Bernhard in radikal skeptischer Form. Bezieht sich Foucault auf antike Formen der Selbstkontemplation, die Welterschließung inkludieren, so lassen sich Bernhards in der Autobiografie angewandte exerzitiale Formbestände in erster Linie auf diese Tradition zurückführen. Christliche Exerzitien finden zwar Erwähnung, werden im Text allerdings umgedeutet. Grundlegend konstituiert Ignatius von Loyola in seinen für den Exerzitien-Begriff der Neuzeit zentralen *Geistlichen Übungen*:

Unter dem Namen geistliche Übungen versteht man jede Art, das Gewissen zu erforschen, sich zu besinnen (meditar), zu betrachten (contemplar), mündlich und rein geistig (mental) zu beten und andere geistliche Tätigkeiten ... Denn so wie Spazierengehen, Marschieren und Laufen körperliche Übungen sind, gleicherweise nennt man geistliche Übungen jede Art, die Seele vorzubereiten und diese bereit zu machen (disponer), alle ungeordneten Neigungen (affecciones) von sich zu entfernen und nachdem sie abgelegt sind, den göttlichen Willen zu suchen und zu finden in der Ordnung (disposición) des eigenen Lebens zum Heil der Seele ...¹⁴

Ähnliche Formen geistlicher Übungen finden sich bei Bernhard sowohl auf Ebene der Form als auch des Inhalts *ex negativo* formuliert. Die autobiografischen Texte strukturieren sich über syntaktische und semantische Wiederholungen und enthalten stellenweise konkrete Beschreibungen exerzitialer Praktiken, die das Subjekt im autobiografischen Narrativ erschreiben.

Dazu zählt die für Bernhard typische und für die Selbstprüfung symptomatische »skeptische und subjektivistische Schreibweise«, die sich in der Autobiografie des als »Verweigerungskünstler titulierten Thomas Bernhard«¹⁵ deutlich zeigt. Die Protagonisten der Texte sind, wie so oft bei Bernhard, in monologischen Strukturen verhaftet, verfangen sich in polemischen und anti-thetischen Aussagen und erzeugen zynische, sich selbst beständig

zur Lebenskunst, hg. von Daniel Defert u. a., übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 72022, S. 287–317, hier S. 304, H.i.O.

13 Foucault (Anm. 12).

14 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*, übertr. und erkl. von Adolf Haas, Freiburg i.Br. 1966, S. 15.

15 Bastian Reinert und Clemens Götze: *Einleitung: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*, in: Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. *Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*, hg. von dens., Berlin und Boston 2019, S. 1–9, hier S. 1.

hinterfragende Erzählschleifen. Obwohl die Autobiografie Bernhards kurz nach ihrem seriellen Erscheinen von 1975 bis 1982 als Wendepunkt in seinem Schreiben gefasst und mit der Hoffnung auf eine mögliche Enträtselung der vorherigen Texte rezipiert wurde,¹⁶ besteht in der Forschung mittlerweile Konsens, dass die erzählenden Protagonisten der Texte trotz der autobiografischen Gattungszuschreibung nur schwerlich mit Bernhard selbst gleichzusetzen sind. Alle fünf Texte verfügen über eine hochgradig rhetorische und fiktionale Faktur, eigene thematische Akzente, und können als jeweils in sich geschlossene Texte gelesen werden;¹⁷ damit exponieren sie gängige Mechanismen autobiografischen bzw. autofiktionalen Schreibens.

Bernhards Autobiografie ist freilich nicht als authentischer Lebensbericht aufzufassen, wenngleich die Texte dies zu suggerieren suchen.¹⁸ Angesiedelt ist die Autobiografie zwischen Fakt und Fiktion, zwischen ›Erinnern‹ und

16 Vgl. für die zeitgenössische Rezeption exemplarisch Peter Laemmlé: Karriere eines Außenseiters. Vorläufige Anmerkungen zu Thomas Bernhards fünfteiliger Autobiographie, in: *Text+Kritik* 43: Thomas Bernhard, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1982, S. 1-7; Johann Strutz: »Wir, das bin ich« – Folgen zum Autobiographienwerk von Thomas Bernhard, in: *In Sachen Thomas Bernhard*, hg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Metzler, Königsstein 1983, S. 179-198.

17 Vgl. dazu schon die erste grundlegende Untersuchung von Bernhards Autobiografie von Urs Bugmann, der feststellt, dass die Texte einen hochgradig »fiktiven, irrealen Charakter« aufweisen, obgleich sie sich auf tatsächliche biografische Ereignisse beziehen. Urs Bugmann: *Bewältigungsversuch: Thomas Bernhards autobiographische Schriften*, Bern und Las Vegas 1981, S. 15. Die heutige Forschung ist sich einig, dass die »autobiographischen Schriften [...] ebenso stilisiert und fiktional [sind], wie dies auch für die übrige Prosa gilt«. Eva Marquardt: *Der Atem. Eine Entscheidung*, in: *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer, Stuttgart 2018, S. 178-182, hier S. 181.

18 »Das Raffinement der Bernhard'schen Autobiographie liegt darin, dass hier mit Hilfe rhetorischer Strategien suggeriert wird, die autobiographischen Schriften seien weniger literarische Fiktionen als historische Dokumentationen. Bernhard spielt mit der naiven Rezeptionshaltung und beschwört entsprechende Fehldeutungen bewusst herauf [...]. Wer in den Authentizitätsmodus schaltet, verkennt schnell die rhetorischen Strategien, die am Werk sind, aber auch die ästhetische Dimension dieser Texte, in denen Erinnerungsfetzen ja mit erheblichem ästhetischen Aufwand dargeboten werden.« Olaf Kramer: Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt, in: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhards* hg. von Joachim Knappe und dems., Würzburg 2011, S. 105-122, hier S. 108. Kramer fasst die in der Autobiografie so prominente, zwischen Fakt und Fiktion changierende Erzählweise weiterhin als »Persuasionsstrategie«, die suggeriere, »dass seine Autobiographie authentische Kommentare zur historischen oder aktuellen Wirklichkeit sind«. Kramer (Anm. 18), S. 113.

›Erfinden‹ – ein Gegensatzpaar, das sich bei Bernhard apodiktisch und untrennbar aufeinander bezieht. Das Autobiografie-Projekt, das uns heute mit seinen fünf Bänden als Pentalogie vorliegt, war ursprünglich als Trilogie geplant: Erscheinen sollte, so heißt es im Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Siegfried Unseld, im September 1973 ein »erste[r] Band mit dem Titel ›Erinnern‹. Diesem Buch werden dann in Jahresabständen ›Erinnern 2‹ und ›Erinnern 3‹ folgen«. ¹⁹ Die Praxis des Erinnerns ist der Autobiografie also konzeptuell von Beginn an eingeschrieben – allerdings unter der Einsicht, dass die eigene Herkunftsgeschichte immer nur partiell rekonstruierend darzustellen sei. Das gilt für das wiederholende, exerzierende Moment seiner Erinnerungspraxis – so ist noch zu zeigen – genauso wie für seinen paradoxen und viel besprochenen Wahrheitsbegriff, der stets zwischen dem bereits erwähnten »Erinnern« und »Erfinden« schwankt. ²⁰ Das autobiografische, ›erinnernde‹ Schreiben stellt für Bernhard eine Wende in seinem Werk dar; er sieht sich »nach einer jahrzehntelangen Zeit des Erfindens [...] in einer Periode des Erinnerns«. ²¹ Wird das Autobiografie-Projekt damit dezidiert vom ›erfindenden‹, fiktionalen Schreiben zuvor abgegrenzt – Bernhard geht sogar so weit, den Autobiografien den Kunstcharakter völlig abzuspochen, wohingegen Erzählungen wie *Watten* und *Ungensch* die »wirkliche[n] Autobiographien« ²² seien –, so erweist sich diese Unterteilung jedoch als obsolet: Erinnern und Erfinden sind bei Thomas Bernhard ein- und dasselbe, lassen die autobiografischen wie auch die restlichen Prosatexte in ihrer Wechselwirkung erscheinen: Erfundenes ist Erinnerung und Erinnerung ist erfunden.

19 Thomas Bernhard und Siegfried Unseld: Der Briefwechsel, hg. von Raimund Fellingner, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt a. M. 2009, S. 279. Zu Unselds Verdruss publiziert Bernhard die autobiografischen Texte allerdings nicht wie geplant unter diesen Titeln bei Suhrkamp, sondern im Salzburger Residenz Verlag. Vgl. zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte Martin Huber und Manfred Mittermayer: Autobiographie: Entstehungsgeschichte, in: Bernhard-Handbuch (Anm. 17), S. 166–168.

20 Vgl. zum radikal skeptizistischen Wahrheitsbegriff bei Thomas Bernhard die Ausführungen von Martin Huber: Philosophie, in: Bernhard-Handbuch (Anm. 17), S. 394–402.

21 Bernhard, Unseld (Anm. 19), S. 745.

22 Eva Marquardt: ›Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?‹ ›Erfinden‹ und ›Erinnern‹ in den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards, in: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, hg. von Joachim Knape und Olaf Kramer, Würzburg 2011, S. 123–134, hier S. 124. Die apodiktische Trennung zwischen Prosa und Autobiografie bekräftigt Bernhard weiterhin, indem er die autobiografischen Schriften als »Biographie« betitelt. Bernhard, Unseld (Anm. 19), S. 644.

Dies schlägt sich in den autobiografischen Texten in einer stetig hinterfragenden und damit stetig wiederholenden Herangehens- und Erzählweise nieder, die kontemplative Techniken, zu denken wäre etwa an die Foucault'sche »Praxis der allabendlichen Selbstprüfung«,²³ überspitzt in nicht enden wollenden Wiederholungsschleifen aufgreift. Dabei geht es bei Bernhard jedoch weniger um ein grundlegend verunsichertes Subjekt, das auf solche Techniken angewiesen wäre; vielmehr setzt er das autobiografische Erinnern als Übung in Szene, die ein souveränes Subjekt erschreibt beziehungsweise voraussetzt.

Leben wie auch (autobiografisches) Schreiben sind bei Bernhard Übungssache, indem die Darstellbarkeit des eigenen Lebens, mithin die Existenz einer ontologischen Wahrheit überhaupt, über »poetologische[] Reflexionen zur Selbstbeschreibung«²⁴ immer wieder kritisch hinterfragt wird. So heißt es im zweiten Band der Autobiografie *Der Keller*:

Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die genaue Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas ganz anderes, als es tatsächlich gewesen ist.²⁵

Die Mitteilung, das heißt hier: Verschriftlichung und sprachliche Verarbeitung der Erlebnisse, machen den Betroffenen zum Lügner, führen lediglich Verfälschungen herbei – während das Gedächtnis vermeintlich eine »genaue Chronologie« enthalte.²⁶ Die Überhöhung des eigenen Er-

23 Foucault (Anm. 12), S. 304.

24 Marquardt (Anm. 22), S. 126.

25 Thomas Bernhard: *Der Keller*. Eine Entziehung, in: ders.: *Die Autobiographie*. Die Ursache. *Der Keller*. *Der Atem*. *Die Kälte*. *Ein Kind*, Salzburg 42014, S. 123–239, hier S. 152, H.i.O.

26 Die Autofiktionsforschung hat ebendiesen Vorgang als maßgeblich für die in jeder Autobiografie vorhandenen Fiktionalisierungen gesetzt: Wie Serge Doubrovsky konstatiert, ist es bereits die Umwandlung des Erlebten in arrangierte Sätze, also die Versprachlichung, die diesem eine fiktionale Dimension zukommen lässt. Diesem weiten Verständnis der Autofiktion zufolge erhält jede geordnete Niederschrift einen (auto-)fiktionalen Status, indem den sprachlich arrangierten Fakten unweigerlich ein Fiktionsgehalt zukommt. Vgl. dazu Serge Doubrovsky: *Nah am Text*, in: *Kultur &*

innerungsvermögens, das wiederholt erprobt und unter Beweis gestellt wird, steht der tiefgreifenden Sprachskepsis gegenüber. Daraus ergibt sich notwendigerweise ein Spannungsfeld aus Erinnertem und Erzähltem, das es zunehmend unmöglich macht, die Verschränkung von Fiktion und Faktizität vollständig aufzulösen: »Die poetologischen Reflexionen [...], die durchgängige Stilisierung, vor allem der ins Paradoxe gesteigerte Wahrheitsbegriff kreieren ein ›System Bernhard‹, welches kein Außen und keine Objektivität kennt.«²⁷ Ein solches – für wohl die meisten autobiografischen Texte kennzeichnendes – Spiel mit Fakt und Fiktion führt in Bernhards Fall derweil keineswegs zur Verunsicherung des Subjekts; dieses konstituiert sich fast souverän in diesen exerzitialen Schreibübungen, die sich gerade aus der Verunsicherung von ›Wahrheit‹ und ›Erinnerung‹ speisen.

Während *Die Ursache* und *Der Keller* Bernhards Schul- und Ausbildungszeit in verschiedenen Institutionen nachzeichnen, befassen sich Band drei und vier, *Der Atem* und *Die Kälte*, mit der Krankenbiografie, der Pathografie des jugendlichen Thomas Bernhard (bzw. des fiktionalisierten Alter Ego). *Die Kälte* schildert seinen Aufenthalt in der Lungenheilstätte Grafenhof, in die er, kurz nach langen Krankheitstorturen während seines Aufenthaltes im Salzburger Landeskrankenhaus in *Der Atem*, wegen Tuberkuloseverdachts eingeliefert wird: »Mit dem sogenannten Schatten auf meiner Lunge war auch wieder ein Schatten auf meine Existenz gefallen.« (K, S. 355) Die verschiedenen Kliniken werden, noch drastischer als die vorherigen Bildungsinstitutionen von Schule und Ausbildung, als »Krankheits- und Todesgetriebe« (A, S. 264), als »Todesproduktionsstätte[n]« (A, S. 265) in all ihrer Schrecklichkeit beschrieben. Insbesondere die *Kälte* geht einmal mehr auf das Erinnern ein, das als Übung präsentiert wird. Und das sowohl produktionsseitig im Sinne des Jahrzehnte später diesen Text schreibenden, erinnernden und erfindenden empirischen Autors Thomas Bernhard als auch auf formaler Ebene: Exerzitienartige Wiederholungen und Einübungen bestimmen die Struktur des Textes, der das Erinnern so als Prozess in Szene setzt.

Es zeigen sich in der *Kälte* motivisch, aber auch syntaktisch und narrativ repetitive Strukturen. Bestimmte Phrasen und Sätze werden immer wieder wiederholt, so etwa in Bezug auf die Semantisierung der »Heilstätte als

Gespenster, Autofiktion 7, 2008, S. 123–133, bes. S. 131. Bernhard ruft hier zentrale narratologische Grundkategorien von Fiktionalität (»Lügner«, »Fälschung«), Faktualität (»Chronologie«) und Erinnerung (»Gedächtnis«) auf, überblendet sie und erzeugt so die radikale Verunsicherung alles Erzählten.

27 Marquardt (Anm. 22), S. 130.

Strafanstalt« (K, S. 365), das »streng militärische[] Gehabe[]« der Ärzte, die die Patient:innen als »gemeine Soldaten« behandelten (K, S. 364), oder den Aufenthalt in der »Heilstätte als Isolationshaft« (K, S. 373): »Ob du willst oder nicht, du hast die Vorschriften, die in dieser Strafanstalt herrschen, haargenau zu befolgen. Befolgst du sie nicht, wird deine Strafaft verschärft. Teile deine Strafaft mit deinen Mithäftlingen, aber verbünde dich nie mit den Aufsehern.« (K, S. 379) Aufgerufen wird über solche Beschreibungen die bei Foucault beschriebene Disziplinarmacht, die sich in Institutionen in verschiedenen Techniken niederschlägt.²⁸ Zentral ist für Foucault wie auch für die von Bernhard beschriebenen marterähnlichen Maßnahmen der Heilanstalten die Kontrolle von »Körpern mit ihrer Materialität und ihren Kräften«,²⁹ gleichzeitig die Offenlegung institutionenübergreifender Machttechniken und ihre Auswirkungen auf das Individuum: »Grafenhof war ein Schreckenswort, in ihm herrschten absolut und in völliger Immunität der Primarius und dessen Assistent und dessen Assistent und die für einen jungen Menschen wie mich entsetzlichen Zustände einer öffentlichen Lungenheilstätte. [...] Die Lage der Patienten verbesserte sich nicht, sie verschlimmerte sich mit der Zeit« (K, S. 355). Zur eigenen Selbsterhaltung innerhalb der miserablen Bedingungen der Heilstätte – beschrieben als Schreckenswort und Schreckensort zugleich – flüchtet sich der junge Thomas Bernhard in exerzitielle Praktiken. Er verbindet die verschiedenen institutionell verankerten Bedeutungswerten des Exerzitiums-Begriffs miteinander, indem das militärische mit dem religiösen Exerzitium überblendet wird. Kommentiert wird seine militärstrategische Erkenntnis folgendermaßen:

Diese Sätze entwickelten sich in mir damals ganz von selbst, einem Gebet nicht unähnlich. Sie sind mir bis heute geläufig, manchmal sage ich sie mir vor, sie haben ihren Wert nicht verloren. Sie enthalten die Wahrheit aller Wahrheiten, so unbeholfen sie auch abgefaßt sein mögen. Sie treffen auf jeden zu. (K, S. 379)

Das »Gebet«, das exerzitiellartig wiederholt und aufgesagt wird, dient dem Überleben innerhalb des Machtgefüges der Institutionen, die der Protagonist durchlaufen hat: »Im Grunde war ich auf Grafenhof vorbereitet. Ich hatte das Salzburger Krankenhaus, ich hatte Großgmain hinter mir. Ich hatte schon die Elementarschule der Krankheiten und des Sterbens hinter mir, ja

28 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1977, bes. S. 173–219.

29 Foucault (Anm. 28), S. 38.

schon die Mittelschule.« (K, S. 379) Krankheit und Sterben werden zur erlernbaren Übung, die der junge Bernhard in persistierendem Widerstand gegen die Institutionen erprobt. Die hier beschriebenen Übungsformen – insbesondere das Gebet, in das sich das gepeinigte Subjekt flüchtet – ermöglichen ebenjenen Widerstand, über den sich auch das autobiografische Erinnern konstituiert, denn enthalten ist darin nun doch die »Wahrheit aller Wahrheiten«.

In Szene gesetzt ist eine Institutionenkritik, die sich mit Foucaults Ausführungen in *Überwachen und Strafen* auf die Klinik beziehen lässt und die sich durch fast alle Bände der Autobiografie zieht. Dass ebendieses autobiografische Subjekt dabei verfangen ist in medizinischen Heilanstalten, ist bezeichnend: Über die topografische Isolation ergibt sich die Analogie zum christlichen heilssuchenden Individuum, das sich für Askese und geistliches Exerzitium ins Kloster begibt.³⁰ Beides – Kloster wie Heilanstalt – lassen sich mit Foucault, dem Gefängnis ähnlich, als »totale und asketische Institutionen« fassen, die sich durch das »Prinzip der Isolierung«³¹ auszeichnen und das Individuum der institutionellen Disziplinarmacht aussetzen. Gleichzeitig sind diese Orte ebenfalls im Foucault'schen Sinne Heterotopien, also »tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind«,³² und die damit Freiheitsräume eröffnen. Bernhards widerständiges Subjekt konstituiert sich über diese Ambivalenz, indem es zwischen Freiheitsakten der Missachtung institutioneller wie medizinischer Regeln und der Befolgung ebendieser Normen changiert: Selbstrettung erfolgt im Widerstand.

Auch das eigene Scheitern wiederholt der Erzähler für seine auch außerhalb der Institutionen lebenslang empfundene Unzugehörigkeit formelartig: »Ich hatte versagt« (K, S. 393, auf dieser Seite fünfmal wiederholt). Das beständige (Er-)Schreiben des eigenen Lebens, geprägt vom persistierenden (und eigens persistierten) Ausgeschlossensein, produziert ein paradoxes Narrativ des Scheiterns. Dieses fußt auf dem eigenen Außenseiterstatus und ist in der ständig wiederholten Übung notwendig, um die Selbstkonstitution als

30 Vgl. zum Kloster – in Analogie zur Heilanstalt – als Zufluchtsort Foucaults Ausführungen zur frühchristlichen Askesepraxis, die maßgeblich innerhalb des Klosters reglementiert sei: Michel Foucault: *Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit* 4, hg. von Frédéric Groß, Berlin 2019, bes. S. 165 f.

31 Foucault (Anm. 28), S. 301.

32 Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hg. von Karlheinz Barck, 7., durchges. Auflage, Leipzig 2002, S. 34–46, hier S. 39.

Ausgeschlossener aufrechtzuerhalten. Zugleich ähnelt die ständige Wiederholung der eigenen Unzulänglichkeiten einem exerzitial anmutenden Sermon, der das Subjekt eben genau über die zu scheitern drohende, widerständige Selbstbehauptung erschreibt. Bernhard setzt hier erneut auf eine Subjekterschreibung über Vereinzelung und Ausgrenzung:

[Ich] war krank geworden, ausgeschieden aus der Scherzhauserfeldsiedlungsgemeinschaft, ausgestoßen worden, vergessen, wahrscheinlich. Wie gern hätte ich diese Menschen angesprochen, mich zu erkennen gegeben, aber ich durfte nicht, aus Selbsterhaltungstrieb. So war ich wieder abgezogen, deprimierter, zurückgeworfen in eine verdoppelte Einsamkeit. Überall hatte ich versagt, zuhause, von Anfang an, als Kind, als junger Mensch, in der Schule als Kind, als junger Mensch, in der Lehre, immer und überall [...]. [...] Ich war immer abgewiesen, niemals angenommen, aufgenommen worden. (K, S. 393)

Ähnlich wie das Kloster auf die dialektische Topologie des asketischen Rückzugs des Einzelnen aus der Gesamtgesellschaft hinein in die Mikro-Gemeinschaft des Klosters baut, lebt auch das Bernhard'sche Subjekt in selbstgewählter Einsamkeit innerhalb verschiedener Gemeinschaften. Es folgt die radikale (und repetitive) Abrechnung mit Familie, Gesellschaft und Institutionen. Das autobiografische Ich ist hier keines, das sich Kontinuität und Zugehörigkeit in der Welt erschreibt, sondern ein gewollt vereinsamtes.

2. »Auf dem Baumstumpf sitzend«: Exerzierte Erinnerung

In der Kontemplation dieses vereinsamten Subjekts finden sich Bezüge zu mediativen Techniken – die abermals einer paradoxen Umkehr unterzogen werden, indem sie nicht zum Ausdruck ernsthaft kontemplativer Einkehr und Einsicht werden, sondern formelhaft und zirkulär auf das eigene Elend und die Unmöglichkeit eines identifikatorischen Schreibens verweisen. Als Exerzitium in Erinnerung erweist sich konkret die in der *Kälte* repetitiv geschilderte »Baumstumpf-Episode«. Auf wenigen Seiten wiederholt sich die Formel »Auf dem Baumstumpf sitzend« neunmal (vgl. K, S. 392–399), die jeweils einen Reflexions- und Erinnerungsvorgang an die eigene Herkunfts- und Familiengeschichte einleitet. Der auf einem Baumstumpf im Garten der Heilanstalt Grafenhof sitzende Protagonist beobachtet die Mitpatient:innen aus der Ferne und übt sich in Erinnerung:

Ich saß auf dem Baumstumpf zwischen zwei Buchen und beobachtete [...]. [...] Ich saß auf dem Baumstumpf und beobachtete hinter dieser Beobachtung meine Salzburger Zwischenzeit, die Zeit zwischen Großgmain und Grafenhof, eine Schreckenszeit, eine Zeit der Demütigung und der Trauer [...]. (K, S. 392)

Und weiter:

Auf dem Baumstumpf sitzend, das Heukareck vor mir, betrachtete ich die Infamie einer Welt, aus der ich mich mit allen möglichen Vorbehalten gelöst, herausgeschwungen hatte, um sie aus meinem Winkel und durch mein Objektiv sehen zu können. (K, S. 397)

Die asketische Positionierung auf dem Baumstumpf ruft verschiedene Bezüge auf. Der Protagonist mutiert einerseits zum Säulenheiligen, dessen abgeschiedene, beobachtende, mithin sezierende Perspektive auf die Welt auch maßgeblich die Erzählperspektive bestimmt («durch mein Objektiv»). Als auf dem Baumstumpf sitzender Stylit erscheint er in der Tradition ebener frühchristlichen Mönchasketen des 5. Jahrhunderts, die meist auf eigens dafür hergerichteten Säulen asketische Ideale praktizieren, indem sie zwecks Kontemplation und Meditation vor Gott stehend auf den Plattformen verweilen.³³ Diese »Klasse von Anachoreten, eine der monströsesten Ausgeburten mönchisch-asketischer Wertheiligkeit in der christlichen Kirche«, wie es in der *Real-Enzyklopädie protestantischer Theologie* wie auch der generellen Rezeption der Styliten des 19. Jahrhunderts fast polemisch heißt,³⁴ nahmen »auf hohen Säulen ihren Wohnsitz [...], unter freiem Himmel, Tag und Nacht, Sommer und Winter«. In der abendländischen Tradition gelten sie als Symbol außergewöhnlicher Askese und Weltabgewandt-

33 Vgl. Art. »Styliten«, in: *Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, hg. von Johann Jakob Herzog, Bd. 15: Styliten bis Tregelles, Leipzig 2017 [Nachdruck des Originals von 1885], S. 1–4, hier S. 1.

34 Die skeptische Rezeption der Säulenheiligen zeigt sich bereits seit der Aufklärung, wie Mathias Mayer anmerkt: »Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* bringt im 37. Band von 1743 ›St. Simeon Stylita‹ [dem Begründer des Stylitentums, A.B.] erhebliches Misstrauen entgegen [...]. Noch schärfer geht Herder mit den Styliten ins Gericht [...]. Die Styliten sind ihm vom erstickenden Ostwind der Wüste malträtierte Sonderlinge, die [...] wenig ernstzunehmen seien«. Mathias Mayer: *Stillstand. Entrückte Perspektive. Zur Praxis literarischer Entschleunigung*, Göttingen 2014, S. 23f.

35 Art. »Styliten« (Anm. 33), S. 1.

heit in der Nähe zu Gott. Während die christliche Komponente bei Bernhard keine große Rolle spielt, lässt sich die Baumstumpf-Askese des Protagonisten mit Mathias Mayer doch als »kulturelle Praxis«³⁶ fassen, die poetologische Implikationen mit sich bringt. Die abgeschiedene, entrückte Perspektive auf die Welt – oder vielmehr den beschränkten Mikrokosmos der ohnehin schon abgelegenen Heilanstalt – fungiert als »kulturkritische Alternative zu einer von besinnungsloser Schnelligkeit geprägten Zeit«.³⁷ Für Bernhard geht es um fundamentale Kritik an Welt und Gesellschaft, die in der Askese auf dem Baumstumpf praktiziert wird.

Diese inszeniert Bernhard allerdings nicht im Sinne einer spirituellen Programmatik, sondern radikal pessimistisch: »[D]ie Welt ist zum größten Teil ekelierend, in eine Kloake schauen wir hinein, wenn wir in sie hineinschauen. [...] Mein Großvater hatte die Welt richtig gesehen: als Kloake« (K, S. 398). Erneut zeigt sich einerseits, dass die meditative, repetitive Denk- und Erinnerungsbewegung nicht auf eine geistige Vereinigung mit Gott abzielt, sondern zynisch in typisch Bernhard'scher Hasstirade mündet. Andererseits lässt sich auch die hier aufgestellte Blickkonstellation als konträr zur kontemplativen Gottesschau bezeichnen: Anstelle einer in der Kontemplation eingenommenen aufwärts gerichteten Haltung hin zu Gott richtet sich Bernhards Blick nach unten, und zwar auf die Welt »als Kloake« und somit auf die unterste Ebene niedrigster menschlicher Bedürfnisse und den Entsorgungsort von Exkrementen.

Zugleich zeigt sich ein selbstreferenzieller intertextueller Verweis auf die eigene (Auto-)Biografie, da sich in den Baumstumpf-Episoden immer wieder Lebensereignisse rekapituliert finden, die in den vorherigen zwei Bänden der Autobiografie, *Die Ursache* und *Der Keller*, bereits erzählt wurden: »[W]ar ich vielleicht für meine Kühnheit bestraft worden? Weil ich von einem Augenblick auf den andern in die entgegengesetzte Richtung gegangen war, anstatt ins Gymnasium eines Morgens in die Kaufmannslehre? Dort, beim Abladen der Erdäpfelfuhre hatte ich mir die Krankheit geholt« (K, S. 389f.). Der Erzählaufbau ist hier mise-en-abyme-artig gestaltet und stellt den Erzähler einmal mehr als Selbstbeobachter heraus: Er beobachtet sein achtzehnjähriges, beobachtendes Ich. Der Protagonist gerät damit zum Beobachter zweiter Ordnung,³⁸ und zwar seiner selbst wie auch der Gesellschaft, der er noch nie angehörte. Vom Baumstumpf aus durchschreitet er

36 Mayer (Anm. 34), S. 19.

37 Mayer (Anm. 34), S. 24.

38 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 94: »Als Beobachtung zweiter Ordnung wollen wir die Beobachtung von Beobachtungen be-

imaginativ die eigene Vergangenheit und praktiziert dabei die ›Beobachtungskunst‹, mittels derer er vor allem das eigene Leben retrospektiv reflektiert und einer gewohnt zynischen Selbstprüfung unterzieht: »Ich saß auf dem Baumstumpf und startete meine Existenz an, die ich so innig lieben, gleichzeitig so entsetzlich hassen mußte« (K, S. 394); kurz darauf: »Auf dem Baumstumpf sitzend, sah ich die absolute Absurdität meiner Existenz.« (K, S. 396) Erinnert werden Episoden aus der eigenen Kindheit, die vergleichsweise innige Bindung zum Großvater oder etwa die in *Ein Kind*, dem letzten Teil der Autobiografie, breit thematisierte Suche nach dem unbekanntem Vater. Dabei fungiert neben der Buche, die in der christlichen Tradition als heiliger Baum und »Wallfahrtsort« gilt,³⁹ auch der Baumstumpf als designierter Ort der asketisch-meditativen Kontemplation und Symbol des progressiven Verfalls, mit dem sich Bernhard identifiziert. Anders als das Symbol des intakten Baumes, das für die zyklische Erneuerung der Natur steht, steht der abgetrennte Baumstumpf bei Bernhard als Todesvorausdeutung und repräsentiert zugleich die absolute Alleinstellung.⁴⁰ Die Natur gerät zum Rückzugs- und Reflexionsort, zum Ort der Erinnerung und der Bernhard'schen ›Ursachenforschung‹ bezüglich der eigenen Herkunft; denn »auf dem Baumstumpf sitzend« reflektiert (und erzählt) der Protagonist das eigene Leben.

Eine weitere Baumstumpf-Episode setzt eine Erinnerungspraxis in Szene, die wiederum Foucault'sche Selbsttechniken aufruft:

Auf dem Baumstumpf sitzend, praktizierte ich diese Beweisführung in der Erinnerung jetzt zur Entspannung, ich versuchte meine Recherchen zu wiederholen, sie mir abermals zu vergegenwärtigen, in dieser Art von Versuchen hatte ich schon Meisterschaft erlangt, ich hatte die Möglichkeit, die Erinnerung, wo ich wollte, abzurufen und sie wieder und wieder zu überprüfen. [...] Dieser Mechanismus hält mich am Leben, macht mich existenzmögich. (K, S. 69f.)

Wiederholen, Praktizieren, Einüben bedingen die Existenz, erzeugen ein Subjekt, das retrospektiv das eigene Leben festschreibt. Bemerkenswert ist diese Textstelle auf verschiedenen Ebenen. Erstens zeigt sich hier kon-

zeichnen.« Bernhard selbst nennt sich gleich zu Beginn der *Kälte* den »Beobachter« (K, S. 356, H.i.O.).

39 Art. »Buche«, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1: Aal – Butzemann, Berlin und Leipzig 1927, S. 1692.

40 Vgl. Gabriele Feulner: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2010, S. 151.

kret eine asketische, meditativ angelegte Erinnerungspraxis: Die »Beweisführung in der Erinnerung« wird praktiziert, gerät – mit Foucaults Selbsttechniken – zur »Übung in Gedanken«,⁴¹ die vom erinnernden, erzählenden Ich exerziert wird und es erst »existenzmöglich« macht. Bemerkenswert im Kontext der *memoria*-Problematik ist zweitens die aufgerufene Erinnerungs-*metaphorik* als vermeintlich abruf- und überprüfbare Festplatte – eine Behauptung, die schon die Bernhard'sche Autobiografie selbst grundlegend durchkreuzt. Was für Autobiografien generell gilt,⁴² und wie es rezent in den *Memory Studies* erneut formuliert wurde, ist die Erinnerung keineswegs als »konsolidierendes Moment« zu fassen, »sondern als flüchtig, prozessual und von wechselnden Trägern gestaltet«. ⁴³ Diesen Befund versucht Bernhards Erinnerungspraxis nun zu umgehen: Die auf dem Baumstumpf sitzend herbeiexerzierten Erinnerungen sind vermeintlich genau nicht flüchtig und assoziativ, sie unterliegen einer eigensinnig-souveränen »Beweisführung«, sind jederzeit abrufbar, in Meisterschaft »recherchiert« und exerziert. Diese Faktizität suggerierende Speichermetaphorik steht im Widerspruch zum eigentlichen Duktus der Autobiografie wie auch den Selbstaussagen Bernhards, sind auch hier doch eher Fragen von »Erfinden« als von »Erinnern« relevant. Was der Text in Szene setzt, übersteigt eine in vielen autobiografischen Texten vorzufindende »Mimesis des Erinnerns«, ⁴⁴ die Gedächtnis- und Erinnerungsprozesse problematisiert, indem »konkrete Erinnerungsprozesse [...] durch verschiedene Erzähltechniken direkt zur Darstellung« kommen. ⁴⁵

41 Foucault (Anm. 12), S. 307.

42 Vgl. hierzu etwa bereits grundlegend Roy Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*, Stuttgart 1965, S. 89f.: »Die Verfälschung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung ist ein so grundlegendes Wesensmerkmal der Autobiographie, daß man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muß.«

43 Urania Milevski, Tom Vanassche und Lena Wetenkamp: *Literatur und Erinnerung. Einleitung zu transphilologischen Studien*, in: *Literatur und Erinnerung: Transphilologische Analysen / Literature and Memory: Transphilological Readings*, hg. von dens., *Philologie im Netz* 29, 2022, S. 1–9, hier S. 1.

44 Vgl. Michael Basseler und Dorothee Birke: *Mimesis des Erinnerns*, in: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin 2005, S. 123–147.

45 Basseler, Birke (Anm. 44), S. 123. Im Kontext kulturanthropologischer Überlegungen zu Gedächtniskonzeptionen findet sich bei Bernhard die Darstellung eines »körperlich-mechanische[n] Gedächtnis[ses] [...], das durch Übung und Dressur eingerichtet und manipuliert werden kann«, wie es etwa seit dem 17. Jahrhundert in Opposition zum »nach autonomen Regeln funktionier[enden]«, von der Einbildungskraft gesteuerten Gedächtnis steht. Bettina Bannasch und Günter Butzer: *Einleitung*, in:

Bernhard setzt das eigene Erinnerungs- und Erzählvermögen in der Kontemplation als absolut.

In Verbindung zu setzen ist diese Beschreibung des optimal trainierten Gedächtnisses darüber hinaus zu dem von Foucault beschriebenen »gelehrigen Körper«.46 Diesen fasst Foucault in *Überwachen und Strafen* als »Körper, den man manipuliert, formiert und dressiert, der gehorcht, antwortet, gewandt wird«47 und somit zum Gegenstand von »Disziplinarprozeduren«48 wird, die sich in ebenjenen gesellschaftlichen Institutionen abspielen, die auch Bernhard in der *Kälte* aufruft: in »den Klöstern, in den Armeen«49 – und in Heilanstalten, die »allesamt den Gefängnissen gleichen«.50 Die optimal und in Meisterschaft trainierte Erinnerungspraxis des jungen Thomas Bernhard entsteht allerdings genau nicht aus der körperlichen Disziplinierung und Überwachung in der Heilanstalt Grafenhof, wenngleich diese im Text immer wieder übermäßig deutlich beschrieben werden:

Wie die Schweine an den Trog drängten sich die Patienten an die Wasserleitungen im Waschraum [...]. Die Todesangst macht sie stark, erhebt die Rücksichtslosigkeit zum Prinzip [...]. [...] Der Geruch in den Zimmern und in der ganzen Heilstätte war nichts für einen empfindsamen Menschen, er war dem Grau, das hier herrschte, entsprechend. Umso auffallender gebärdeten sich bei ihrem Auftreten die schneeweißen Ärztekittel. [...] Die Hände in die Hüften gestemmt, bestimmte der Primarius die Therapien, verordnete er die Medikamente, indem er von Bett zu Bett ging. (K, S. 363f.)

Diesen desolaten Zuständen in den Heilstätten der Nachkriegszeit – in denen in Bernhards Worten die »absolute[] Menschenunwürdigkeit« (K, S. 357) herrschte – entgegen steht der asketische und erzählerische Rückzug des Protagonisten in die Perspektive des Beobachters und Außenseiters innerhalb der »Todesgemeinschaft« (K, S. 361) von Grafenhof.

Bernhard selbst verweist immer wieder auf die vermeintliche Kunstlosigkeit der autobiografischen Texte, es seien bloße »Notizen«, »nur so hin-

Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, hg. von dens., Berlin und New York 2007, S. 1–7, hier S. 3.

46 Foucault (Anm. 28), S. 173.

47 Foucault (Anm. 28), S. 174.

48 Foucault (Anm. 28), S. 176.

49 Foucault (Anm. 28), S. 176.

50 Foucault (Anm. 28), S. 292.

geschrieben«. ⁵¹ Dagegen stehen die Fiktionalisierung der Lebensgeschichte, die rhetorisch und stilistisch hochaufgeladene Faktur der Texte wie auch widersprüchliche, distanzierende Aussagen von Bernhard selbst. Über den Wahrheitsgehalt der Autobiografie heißt es:

Wer weiß, ob das, was ich da geschrieben hab', überhaupt stimmt. Ich bin immer wieder selbst überrascht, wie viele Leben man als das eigene ansieht, die zwar alle miteinander Ähnlichkeiten haben, aber eigentlich doch nur Figuren sind, die mit einem selbst genauso viel und so wenig zu tun haben wie irgendwelche andere Leben. Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts. ⁵²

Diese für viele Autobiografien gängige Verunsicherung von Wahrheits- und Authentizitätsgehalt findet sich wiederholt, wird auch auf Textebene ›durchexerziert‹, geradezu zelebriert, denn: »Während nun Subjektivität und Schwierigkeiten, sich zu erinnern, zu den Voraussetzungen autobiographischen Schreibens gehören, die ein klassischer Autor wie Goethe zu sublimieren sucht, [...] unternimmt Bernhard einen solchen Versuch nicht.« ⁵³ Der unzuverlässige Status des Erzählten wird nicht aufgelöst, vielmehr die Unmöglichkeit eines ›authentischen‹ autobiografischen Schreibens gesetzt. So heißt es im *Atem* über die Annäherung an die Erinnerung:

Im Vertrauen auf sein Gedächtnis und auf seinen Verstand, auf diese zusammen [...], wird auch dieser Versuch, wird auch diese Annäherung an einen Gegenstand unternommen [...]. Gerade diese Mängel und Fehler gehören genauso zu dieser Schrift als Versuch und Annäherung wie das in ihr Notierte. Die Vollkommenheit ist für nichts möglich, geschweige denn für Geschriebenes und schon gar nicht für Notizen wie diese, die aus Tausenden und Abertausenden von Möglichkeitsfetzen von Erinnerung zusammengesetzt sind. Hier sind Bruchstücke mitgeteilt, aus welchen sich, wenn der Leser gewillt ist, ohne Weiteres ein Ganzes zusammensetzen läßt. Nicht mehr. Bruchstücke meiner Kindheit und Jugend, nicht mehr. (A, S. 300)

⁵¹ Bernhard, Unselde (Anm. 19), S. 651.

⁵² Thomas Bernhard: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke 22.2, hg. von Wolfram Bayer u.a., Frankfurt a.M. 2015, S. 155.

⁵³ Kramer (Anm. 18), S. 114.

Diese ›Annäherung an einen Gegenstand‹ erfolgt über probeweises, inkohärentes schriftliches Selbstzeugnis: die ›Bruchstücke‹ der Kindheit und Jugend. Zuverlässigkeit und Wahrheitsgehalt werden radikal verunsichert, was sich maßgeblich über Bernhards tiefgreifende Sprach- und Erinnerungsskepsis ausdrückt. Gleichzeitig wird immer wieder der ›Wille[] zur Wahrheit‹ (A, S. 245)⁵⁴ beschworen, der mit dem Übungscharakter der Schriften und der in der *Kälte* beschriebenen meisterhaften Erinnerung in Verbindung steht.

Immer wieder geht es auch in der *Kälte* um diesen Wahrheitsbegriff, um die ›totale Wahrheit‹ (K, S. 413), die apodiktisch erprobt werden muss, an die sich allenfalls angenähert werden kann, und die für das autobiografische Erinnern und Schreiben gleichzeitig doch grundlegend ist: ›Die Wahrheit ist immer ein Irrtum, obwohl sie hundertprozentig die Wahrheit ist‹ (K, S. 399). Erkenntlich wird hier die für Bernhards Autobiografie von der Forschung konstatierte ›scheinbar unauflöseliche[] Spannung [...] zwischen einer hoch rhetorischen sprachlichen Organisation (›Form‹) und dem Anspruch auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit (›Inhalt‹)‹.⁵⁵ Dieser Anspruch muss ein vorgeblicher bleiben, konstituiert sich Bernhards autobiografisches Subjekt doch genau über die Unauflöslichkeit dieser Spannung, die über das Erproben des eigenen Lebensnarrativs erzeugt wird. Weniger als die von der Forschung betonte rhetorische Formgebung rückt hier also das Exerzitielle dieses Schreibens in den Fokus: Das Subjekt konstituiert sich über die Wiederholung der eigenen Unzulänglichkeiten.

Bernhard zieht den ›authentischen‹ Erinnerungsbericht immer wieder in Zweifel:

Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen, Mitteilung zu machen, sie läßt dem Schreibenden nur die Annäherung, immer nur die verzweifelte und dadurch auch nur zweifelhafte Annäherung an den Gegenstand, die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wider, das erschreckend Verzerrte, sosehr sich der Schreibende auch bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verrücken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zur Lüge. (K, S. 413)

54 Vgl. zu Bernhards ›Wahrheitsrigorismus‹ Helmut Gross: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus, in: Text + Kritik 43, 1991, S. 112–121.

55 Werner Michler: *Die Ursache. Eine Andeutung*, in: Bernhard-Handbuch (Anm. 17), S. 169f.

Was hier seinen direkten Ausdruck findet, ist die Bernhards gesamtes Werk durchziehende fundamentale Sprachskepsis einerseits und das gleichzeitige Ringen um eine wie auch immer gartete ›Wahrheit‹ andererseits. Neben bereits viel besprochenen Bezügen zu einer Nietzscheanischen oder Wittgenstein'schen Philosophie⁵⁶ setzt Olaf Kramer Bernhards Wahrheitsbegriff in Verbindung zu skeptizistischen Theoremen, denen zufolge eine sichere Erkenntnis unmöglich sei: »Bernhard führt die Konsequenzen eines sophistischen Skeptizismus vor Augen, wenn er immer wieder antithetisch mit absoluter Gewissheit Einschätzungen hervorbringt, die sich gegenseitig ausschließen.«⁵⁷ Wahrheit und Erinnerung können bei Bernhard immer nur übungsweise erfasst werden; dies dient allerdings nicht der abschließenden Erkenntnis, dass es keine absolute Wahrheit geben könne. Vielmehr beharren die Texte auf Widersprüchen, die schleifenartig immer wieder hergestellt werden und schließlich im Desinteresse an einer Wahrheit münden.

Dass die Negation einer sprachlich ausgedrückten Wahrheit in einem im Paratext als Autobiografie gekennzeichneten Text so persistierend in Szene gesetzt wird, vermag zu irritieren. Kramer fasst solche Verweigerungsspiele, die maßgeblich auf dem wiederholten Wechselspiel zwischen Referenzbezug und dessen Negation beruhen, als Teil von Bernhards zahlreichen Provokationen: »Thomas Bernhard [...] schließt einen autobiographischen Pakt durch die Kennzeichnung des Textes als Autobiographie, durch [...] die Darstellung von Fakten seines Lebens im Text usw., verweigert dann aber eine ›authentische Darstellung‹ seiner Vergangenheit, [...] indem er genau diese Rezeptionsweise ins Kalkül zieht und stärkt, um das provokative Potenzial seiner Texte zu steigern.«⁵⁸ Gleichzeitig bieten solche Passagen einen metapoetologischen Kommentar zum autobiografischen Schreiben selbst: Erinnerung und Autobiografie sind Lüge gleichermaßen und bedingen sich gegenseitig.

3. Meisterschaft der Krankheit: Selbststrettung Pathografie

Dass sich das autobiografische Selbst in Thomas Bernhards Fall *ex negativo*, in widerständiger Behauptung gegen soziale und institutionelle Systeme erschreibt, zeigt sich deutlich anhand der umfassenden Institutionenkritik. Diese durchzieht die gesamte Autobiografie, auch das gesamte Werk Bernhards, und bezieht sich in *Der Atem* und *Die Kälte* auf die Erfahrungen in

⁵⁶ Vgl. dazu Huber (Anm. 20), S. 394–402.

⁵⁷ Kramer (Anm. 18), S. 115.

⁵⁸ Kramer (Anm. 18), S. 108.

verschiedenen Kliniken und Heilstätten. »Ich mißtraute und wurde gesund, kann ich sagen« (K, S. 366), schreibt der Erzähler in *Die Kälte* und skizziert damit das quasi-poetologische Programm der Autobiografie. Der vierte und als »dramatischer Höhepunkt«⁵⁹ von Bernhards autobiografischer Pentalogie rezipierte Band erzählt von seinem Aufenthalt in Grafenhof von 1949 bis 1951 und schließt damit an die eindrücklichen Krankheitsschilderungen im vorangehenden Teil *Der Atem* an. Beide Texte zeichnen sich durch die akribische, mithin drastisch-körperliche Beschreibung der Krankheit und des Alltags in den unterversorgten öffentlichen Heilanstalten der Nachkriegszeit aus. Der Erzähler beider Bände erzeugt dabei ein Selbstnarrativ, das wiederum auf Wiederholung und ›Einübung‹ bestimmter Verhaltensweisen gegen institutionelle Machtdispositive setzt.

Der knapp 18-jährige Protagonist wird in *Der Atem* infolge einer verschleppten Erkältung mit einer nassen Rippenfellentzündung ins Salzburger Landeskrankenhaus eingeliefert – damit beginnt die Tortur durch die medizinischen Institutionen. Im »Sterbezimmer« (A, S. 258), einem kleinen Badezimmer des desolaten Krankenhauses, in dem die Totgeweihten der Anstalt gelagert werden, kämpft Bernhard gegen den Tod, besiegt ihn schlussendlich. Nachdem er den Tod seines Mitpatienten im Sterbezimmer akustisch miterlebt (über das plötzliche Ausbleiben des titelgebenden Atems), trifft er die Entscheidung zum Leben. Der Sieg über den Tod wird als Selbstermächtigung inszeniert: »Jetzt will ich leben. [...] Ich will nicht sterben, denke ich. Jetzt nicht.« (A, S. 253, H.i.O.) Obwohl er schon das Zeremoniell der »[l]etzte[n] Ölung« (A, S. 254, H.i.O.) des Krankenhauspfarrers erhalten hat, entscheidet sich der Protagonist gegen den Tod: »Ich wollte leben, alles andere bedeutete nichts« (A, S. 254, H.i.O.). Der Widerstand gegen den Tod durchzieht den Text von da an leitmotivartig, wird schließlich auch am Ende der *Kälte* wiederaufgegriffen. Über die autonome Entscheidung für das Leben und gegen den Tod, die der Protagonist ganz allein verantwortet, erschreibt er sich die eigene »Existenz und Subjekthaftigkeit«, sie führt zur »Neu- und Selbsterfindung des jungen Mannes«⁶⁰ im Widerstand gegen den medizinischen Machtapparat.

Doch nicht nur das: Bernhard selbst entscheidet vermeintlich über Leben und Tod, präsentiert Allmachtsphantasien, die sich auch in der *Kälte* konkretisieren. Hier wird das Kranksein einmal mehr zur Übung, in der der Erzähler brilliert: »Ich beherrschte das Einmaleins der Krankheit und des Sterbens.

59 Michaela Holdenried: Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman, Heidelberg 1991, S. 370.

60 Marquardt (Anm. 17), S. 179.

Nun besuchte ich auch schon den Unterricht in der Höheren Mathematik der Krankheit und des Todes.« (K, S. 379f.) Die eigene Pathografie, bis hin zum Tod, ist performativ erprob- und erlernbar, wird zur Übungssache eines ultimativ souveränen Subjekts. So übt sich der tuberkuloseerkrankte Protagonist in Grafenhof in seiner »Auswurfkunst« und der »Kunst des Spuckens« (K, S. 358), bis er – endlich und in ironischer Wendung – in der Lage ist, die Spuckflasche zur Zufriedenheit der Ärzte zu füllen: »[S]chließlich hatte ich den Willen, Sputum zu produzieren, nichts als diesen Willen, und ich versuchte mich in der Kunst des Spuckens, indem ich alle Arten von Auswurferzeugung neben und hinter und vor mir studierte und selbst probierte« (K, S. 357f.). Der Erzähler bemüht sich um die Eingliederung in die Anstaltsgemeinschaft, bis er selbst an Tuberkulose erkrankt: »Genugtuung stand auf den Gesichtern, die Ärzte hatten sich beruhigt« (K, S. 360) – die »Perversität dieses Zustands« (K, S. 359) innerhalb der medizinischen Anstalten machen beide Texte überdeutlich.

Es folgt eine unerbittliche Kritik in Bezug auf die medizinischen Institutionen. Die Infizierung mit Tuberkulose erst innerhalb der Lungenheilstalt wird ironisch als Erfolg verbucht: »Aber ich war immer *negativ*. Zuerst waren, schien mir, nur die Ärzte enttäuscht, schließlich ich selbst. Etwas stimmte nicht! Hatte ich nicht zu sein wie alle andern? *Positiv*? Nach fünf Wochen war es soweit, der Befund war: *positiv*. Ich *war* plötzlich Vollmitglied der Gemeinschaft. Meine offene Lungentuberkulose war bestätigt.« (K, S. 359, H.i.O.) Nach monatelanger erfolgloser Liegekur und weiterer als quälend empfundenen Therapiemaßnahmen kann die Heilung in dieser invertierten, ironischen Logik folgerichtig nur über das fundamentale Mißtrauen in diese Institutionen und ihre Ärzte erzielt werden.

Ich mißtraute und wurde gesund, kann ich sagen. [...] Der Kranke muß sein Leiden selbst in die Hand und vor allem in den Kopf nehmen gegen die Ärzte [...]. Ich vertraute auf mich, auf nichts sonst, je größer mein Mißtrauen gegen die Ärzte, desto größer das Vertrauen zu mir selbst. Es geht nicht anders, will ich eine schwere, das heißt eine tödliche Krankheit besiegen, aus dieser schweren und tödlichen Krankheit herauskommen. (K, S. 366)

Es ist ebenjener Widerstand gegen die medizinische, institutionelle Praxis, der die Heilung und Selbstbildung im erinnernden, sich selbst prüfenden Subjekt verortet. Nicht die Disziplinartechniken und medizinischen Therapien der Institution Heilstalt sind es, die kurativ wirken. Bernhard präsentiert stattdessen eine retrospektive – Jahrzehnte später erfolgende – Text-

praxis des Heilens, die dem autobiografischen Schreiben des Subjekts selbst kurative Potenziale aneignet: Während der junge, fiktive Thomas Bernhard als Protagonist der autobiografischen Texte den eigenen Körper der medizinischen Verfügungsgewalt entzieht und so eine Selbstrettung versucht, gestaltet sich die textpraktische nachträgliche Heilung für den inzwischen fünfzigjährigen Autor Bernhard über das (Er-)Finden ebenjenes kohärenten Selbstnarrativs unter dem Vorzeichen des Misstrauens. Selbstsorge, die »Sorge um sich selbst«,⁶¹ wie sie Foucault entwirft, ist angesiedelt zwischen Normerfüllung- und missachtung. In diesem Spannungsfeld bewegt sich auch das Bernhard'sche Subjekt der Autobiografie, das sich innerhalb der Heilanstalten *gegen* das medizinische Wissen, dessen Machttechniken und Institutionen positioniert.

Heilung kann indes nur erfolgen, indem sich das Subjekt die in Grafenhof herrschenden Gesetze zu eigen macht:

Das Schädliche war das Ärztliche, das in der Anstalt herrschende System, alles Übel geht von den Medizinern aus [...]. [...] [I]ch mußte diesen medizinischen und klinischen Apparat gebrauchen, ich durfte mich von ihm aber nicht mißbrauchen lassen. [...] Jede freie Minute verwendete ich auf die verstärkte Wachsamkeit gegenüber dem Heilapparat, der, ist die Wachsamkeit außer acht gelassen oder läßt sie auch nur um wenig nach, doch nur ein Unheilsapparat sein konnte. (K, S. 447f.)

Deutlich formuliert findet sich hier die Vereinnahmung des »Heilapparats« durch das Subjekt, das seine überhöht-souveräne, fast triumphale Selbstermächtigung aus der Doppelbewegung zwischen der Befolgung der Sanatoriumsregeln und der Widerständigkeit gegen ebenjene erschreibt. Im Unterschied zu Foucaults Selbstpraktiken, die nur minimale Freiheitsräume eröffnen, erlangt Bernhard allerdings den vermeintlichen Sieg über das medizinische System: »Ich hatte bald alles unter Kontrolle [...]. *Ich* bestimmte, wieviel Streptomycin ich zu bekommen hatte, nicht die Ärzte, aber ich ließ sie in dem Glauben, daß *sie* es bestimmten, denn sonst wäre meine Rechnung nicht aufgegangen« (K, S. 448, H.i.O.). In gewohnt polemisch gehaltenen Größenwahn- und Allmachtsphantasien wird dargelegt, wie das Nichtbefolgen der klinischen Therapie die Heilung herbeiführen soll. Selbstsorge ist radikal skeptisch und im Subjekt selbst, in ebenjenem Spannungsfeld aus Norm und Freiheit verortet. Zugleich, weniger polemisch gewendet, lässt sich hier der verzweifelte Versuch der Selbsttherapie und -rettung eines

61 Foucault (Anm. 12), S. 972.

dem institutionellen Machtapparat ausgelieferten, heilssuchenden Subjekts beobachten. Der junge Thomas Bernhard verantwortet als mündiger Patient die eigene Therapie im Widerstand gegen das medizinische System, das – gerade im Kontext der unzulänglich versorgten Heilstätten der Nachkriegszeit – kein »Heilapparat« sein kann, sondern nur Unheil bringt.

Dass auch dieser Entwurf einer buchstäblichen Sorge des Selbst um sich scheitern muss, zeigt sich am Ende des Textes. Denn nachdem der Protagonist Grafenhof auf eigene Faust verlässt, zieht er sich bei einer weiteren ärztlichen Behandlung eine Lungenembolie zu, weshalb er eigentlich wieder zurück nach Grafenhof müsste. Der letzte Satz steht programmatisch: »Aber ich weigerte mich und fuhr nicht mehr hin.« (K, S. 456) Dieses Ende der Pathografie ist die logische Konsequenz des Bernhard'schen autobiografischen Programms: Denn nur solange sich das schreibende Subjekt gegen vorgesehene Normen (wie die Gesundheit) und Gemeinschaften (wie Gesellschaft, Familie und Institutionen) positionieren kann, bleibt es bestehen.

Deutlich zeigt sich in *Der Atem* und *Die Kälte* der Widerstand gegen die institutionelle Gewalt, aber auch gegen jegliche Form von identitätsstiftender Gemeinschaft: Kern des Selbstkonzeptes ist das Misstrauen in ebenjene Medizin, die Gesellschaft und alle weiteren Institutionen. Die exerzitienartigen Wiederholungen, die sich in ihrer Form christlicher wie antiker Tradition bedienen, sind auf deren radikale Subjektivierung hin angelegt: Die autobiografische Selbststrettung findet nicht in Verbindung mit der übergeordneten Institution, der Medizin oder Religion statt, sondern im erinnernden, sich selbst prüfenden und erschreibenden – und dergestalt erfindenden – Ich. Heilsbringend ist bei Bernhard sowieso nicht die Religion, die über Exerzitien erfahrbare geistige Vereinigung mit Gott, und auch nicht die moderne Medizin mit ihren Disziplintechniken und Institutionen, sondern einzig und allein das widerständige, auf sich gestellte Subjekt, dessen *Selbstsorge* radikal auf sich selbst gestellt sein muss. Die ständigen Wiederholungsstrukturen in Bernhards Texten, die zwar nicht als fehlendes handwerkliches Können, aber doch als »etwas nahezu Einhämmerndes«⁶² aufgefasst wurden, können unter dieser Perspektive einmal mehr produktiv gelesen werden: als Exerzitien, als Einübung und Erschreibung des widerständigen Subjekts.

62 Nicholas J. Meyerhofer: Thomas Bernhard, Berlin 1985, S. 25.

Literatur

- Art. »Buche«, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 1: Aal – Butzemann, Berlin und Leipzig 1927, S. 1692.
- Art. »Stylisten«, in: Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, hg. von Johann Jakob Herzog, Bd. 15: Stylisten bis Tregelles, Leipzig 2017 [Nachdruck des Originals von 1885], S. 1–4.
- Bannasch, Bettina und Günter Butzer: Einleitung, in: Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses, hg. von dens., Berlin und New York 2007, S. 1–7.
- Basseler, Michael und Dorothee Birke: Mimesis des Erinnerns, in: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin 2005, S. 123–147.
- Bernhard, Thomas: Journalistisches. Reden. Interviews. Werke 22.2, hg. von Wolfram Bayer u.a., Frankfurt a.M. 2015.
- Der Atem. Eine Entscheidung, in: ders.: Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind, Salzburg 42014, S. 241–349.
 - Der Keller. Eine Entziehung, in: ders.: Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind, Salzburg 42014, S. 123–239.
 - Die Kälte. Eine Isolation, in: ders.: Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind, Salzburg 42014, S. 351–456.
 - Die Ursache. Eine Andeutung, in: ders.: Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind, Salzburg 42014, S. 5–122.
 - und Siegfried Unseld: Der Briefwechsel, hg. von Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt a.M. 2009.
- Betten, Anne: Thomas Bernhards Syntax. Keine Wiederholungen des immer Gleichen, in: Deutsche Grammatik – Thema in Variationen, hg. von Karin Donhauser u.a., Heidelberg 1998, S. 169–190.
- Bugmann, Urs: Bewältigungsversuch: Thomas Bernhards autobiographische Schriften, Bern und Las Vegas 1981.
- Dobrovsky, Serge: Nah am Text, in: Kultur & Gespenster. Autofiktion 7, 2008, S. 123–133.
- Feitscher, Georg: Kontemplation und Konfrontation. Die Topik autobiographischer Erzählungen der Gegenwart, Tübingen 2018.
- Feulner, Gabriele: Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2010.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, hg. von Daniel Defert u.a., übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2022, S. 287–317.
- Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit 4, hg. von Frédéric Groß, Berlin 2019.
 - Andere Räume, in: Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, hg. von Karlheinz Barck, 7., durchges. Auflage, Leipzig 2002, S. 34–46.
 - Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1977.
- Gross, Helmut: Biographischer Hintergrund von Thomas Bernhards Wahrheitsrigorismus, in: Text + Kritik 43, 1991, S. 112–121.

- Holdenried, Michaela: Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman, Heidelberg 1991.
- Horn, Anette und Peter Horn: Einleitung, in: dies.: Der Schrei ist das einzig Ewige. Die Romane Thomas Bernhards, Bielefeld 2016, S. 11–46.
- Huber, Martin und Manfred Mittermayer: Autobiographie: Entstehungsgeschichte, in: Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von dens., Stuttgart 2018, S. 166–168.
- Huber, Martin: Philosophie, in: Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von dems. und Manfred Mittermayer, Stuttgart 2018, S. 394–402.
- Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen, übertr. und erkl. von Adolf Haas, Freiburg i.Br. 1966.
- Jahraus, Oliver: Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Œuvre Thomas Bernhards, Frankfurt a.M. 1991.
- Kramer, Olaf: Wahrheit als Lüge, Lüge als Wahrheit. Thomas Bernhards Autobiographie als rhetorisch-strategisches Konstrukt, in: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, hg. von Joachim Knappe und dems., Würzburg 2011, S. 105–122.
- Laemmle, Peter: Karriere eines Außenseiters. Vorläufige Anmerkungen zu Thomas Bernhards fünfteiliger Autobiographie, in: Text+Kritik 43: Thomas Bernhard, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1982, S. 1–7.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997.
- Maier, Wolfgang: Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen, in: Über Thomas Bernhard, hg. von Anneliese Botond, Frankfurt a.M. 1970, S. 11–23.
- Marquardt, Eva: *Der Atem. Eine Entscheidung*, in: Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer, Stuttgart 2018, S. 178–182.
- »Ist es ein Roman? Ist es eine Autobiographie?« »Erfinden« und »Erinnern« in den autobiographischen Büchern Thomas Bernhards, in: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, hg. von Joachim Knappe und Olaf Kramer, Würzburg 2011, S. 123–134.
- Wortwörtlich. Formen der Wiederholung im Werk Thomas Bernhards, in: Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung, hg. von Carola Hilmes und Dietrich Mathy, Opladen u.a. 1998, S. 229–243.
- Mathy, Dietrich: Vorab ergänzend, in: Die Ästhetik der Wiederholung, hg. von Carola Hilmes und dems., Opladen u.a. 1998, S. 7–11.
- Mayer, Mathias: Stillstand. Entrückte Perspektive. Zur Praxis literarischer Entschleunigung, Göttingen 2014.
- Meyerhofer, Nicholas J.: Thomas Bernhard, Berlin 1985.
- Michler, Werner: *Die Ursache. Eine Andeutung*, in: Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Martin Huber und Manfred Mittermayer, Stuttgart 2018, S. 169–173.
- Milevski, Urania, Tom Vanassche und Lena Wetenkamp: Literatur und Erinnerung. Einleitung zu transphilologischen Studien, in: Literatur und Erinnerung: Transphilologische Analysen / Literature and Memory: Transphilological Readings, hg. von dens., Philologie im Netz 29, 2022, S. 1–9.
- Pascal, Roy: Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt, Stuttgart 1965.
- Previšić, Boris: »Das unzurechnungsfähigste Gehör«. Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards *Kalkwerk* (1970), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2, 2014, S. 256–270.
- Reinert, Bastian und Clemens Götze: Einleitung: Intertextualität – Korrelationen – Kor-

- respondenzen, in: Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen, hg. von dens., Berlin und Boston 2019, S. 1–9.
- Strutz, Johann: »Wir, das bin ich« – Folgen zum Autobiographiewerk von Thomas Bernhard, in: In Sachen Thomas Bernhard, hg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Metzler, Königsstein 1983, S. 179–198.

»Es ist die Kunst zu leben, von der ich spreche. Auf dem Papier ist das alles kein Problem.«

Meditation und Konfession in Karl Ove Knausgård's *Min Kamp*

An Knausgård scheiden sich die Geister. Den einen ist sein *Min-Kamp*-Projekt, die von 2009 bis 2011 in nur zwei Jahren veröffentlichte Serie von sechs Romanen mit insgesamt dreieinhalbtausend Seiten, unerträgliches narzisstisches Gerede über sich selbst, den anderen die gültige Form der Selbstdarstellung spätmoderner männlicher Subjektivität – und den dritten irgendwie beides.¹ Knausgård's Versuch einer radikalen Offenlegung seiner selbst zieht offensichtlich viele Leser:innen an und hat wohl symptomatische Bedeutung, die extrem breite Erzählung seines eigenen Lebens als Vater und Schriftsteller provoziert aber auch die sich im Verlauf der Lektüre unweigerlich einstellenden Fragen, wozu das alles erzählt wird und warum wir uns das antun sollen. Was ist das eigentlich für ein Text, ist das der Proust des 21. Jahrhunderts oder wird die autobiographische Tradition zu Schanden geritten, unter Wert verkauft? Ist das große Kunst oder schlicht ein Hype?

Beantworten lassen sich diese Fragen natürlich nicht. Liest man *Min Kamp* aber als Exerzitium – also grob gesagt als Konfiguration von Praktiken am Schnittpunkt von Selbstformung, Textproduktion und Imagination – wird eine Verschränkung von Leben und Schreiben mit ethischen und existentiellen Anliegen erkennbar, die sowohl paradigmatisch für jene spätmoderne Subjektivität als auch für den Stand moderner Literatur sein könnte. Schärfer als der notorisch vieldeutige Begriff der Autofiktion und neutraler als die in der Literaturkritik verbreitete, pathologisierende Rede vom Exhibitionismus lässt das Modell des Exerzitiums eine Praxis der Verkopplung von Leben, Vorstellen und Schreiben hervortreten, die sich am Schnittpunkt von Privatheit und Öffentlichkeit vollzieht – denn es sind Exerzitien vor Zuschauern, die Knausgård aufführt, und diese Zuschauer sind natürlich wir, die Subjekte einer massenmedialen und massenindividualistischen, latent narziss-

1 Vgl. die pointierte Darstellung in Moritz Baßler: Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens, München 2022, S. 267–272.

tischen und hochgradig selbstdarstellerischen Gesellschaft. Denn tatsächlich wird Knausgårds Schreiben immer stärker von einer Übung in der Selbstbeobachtung zu einer Praxis der Selbstdarstellung vor anderen, genauer: die Selbstbeobachtung enthüllt sich zunehmend als Selbstdarstellung, ohne dass sich die beiden Momente gänzlich trennen lassen. Wie diese Verkopplung funktioniert, sei im Folgenden notgedrungen kursorisch in sechs Schritten umrissen: Schreibszenen, Meditationsbilder, Work-Life-Balance, Geständnisse, Serialität und Opfer.

1. Schreibszenen

Für die ignatianischen Exerzitien ist die *compositio loci*, die Vorbereitung des Ortes zentral, im doppelten Sinne der methodischen Vorbereitung des konkreten Ortes, an dem meditiert wird, und des Aufbaus der Topoi, Vorstellungen und Bilder, die zum Gegenstand der Meditation werden: Die Imagination soll sich zunächst vom Treiben der Welt ablösen und wird dann durch die »assoziative Kraft« besagter Bilder aufgebaut.² Bei Knausgård geschieht beides in Form einer Schreibszenen, also einer Inszenierung der Niederschrift des Textes, die nach ungefähr 30 Seiten des ersten Bandes von *Min Kamp* das erste Mal auftaucht. Der Autor betrachtet nachts sein Bild im Spiegel der dunklen Fensterscheibe:

Heute ist der 27. Februar 2008. Es ist 23:43. Ich, der ich dies schreibe, Karl Ove Knausgård, wurde im Dezember 1968 geboren und bin folglich im Augenblick der Niederschrift 39 Jahre alt. Ich habe drei Kinder Vanja, Heidi und John, und bin in zweiter Ehe mit Linda Boström Knausgård verheiratet. Alle vier schlafen in den Zimmern ringsum, in einer Wohnung in Malmö, wo wir seit anderthalb Jahren leben. Mit Ausnahme einiger Eltern von Kindern in Vanjas und Heidis Kindertagesstätte kennen wir hier niemanden. Wir vermissen deshalb nichts, jedenfalls ich nicht, denn die Gesellschaft anderer Menschen gibt mir ohnehin nichts. Ich sage nie, was ich wirklich denke, nie was ich wirklich meine, sondern passe mich unweigerlich meinem jeweiligen Gesprächspartner an und tue so, als würde es mich interessieren, was er oder sie erzählt, es sei denn ich trinke, denn dann ver falle ich meist in das andere Extrem, um anschließend voller Furcht zu erwachen, die Schwelle des Erlaubten überschritten zu haben, eine Angst, die mit den Jahren immer größer geworden ist und mittlerweile

2 Vgl. dazu Roland Barthes: *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt a.M. 1986, S. 66, zur Vorbereitung vgl. auch S. 59.

wochenlang anhalten kann. [...] Deshalb trinke ich nicht mehr. Ich will nicht, dass jemand an mich herankommt, ich will nicht dass jemand mich sieht, und so ist es mittlerweile auch: Niemand kommt an mich heran und niemand sieht mich. Das muss sich in mein Gesicht eingebrannt haben, das muss es so steif und maskenhaft gemacht haben, wodurch es mir kaum möglich ist, es mit mir selbst in Verbindung zu bringen, wenn ich auf der Straße in einer Fensterscheibe zufällig darauf stoße.³

Das ist ein emphatischer Beginn: Hier wird der Roman geschrieben, den wir gerade lesen. Im »Ich, der ich dies schreibe« identifiziert sich das Subjekt mit ungefähigem Geburtstag, Eigennamen, Wohnort und authentifiziert das mit Datum und Uhrzeit. Er entwirft sich als einsames Subjekt, das sich im Spiegel betrachtet – umgeben von nahen Anderen, aber sonst allein und gerade dadurch zur Selbstbeobachtung prädestiniert. Schon hier werden freilich auch Warnungen vergeben: Nicht nur dass sich Karl Ove selbst nicht erkennt, wenn er sich zufällig im Spiegel sieht, er zeigt sich auch niemals anderen – »Ich sage nie, was ich wirklich denke« – und wird von niemand gesehen – »Niemand kommt an mich heran und niemand sieht mich«. Warum er sich uns überhaupt zeigen will, und wie er vielleicht schreiben könnte, was er denkt, wird ebenfalls bereits angedeutet: Nur im Exzess, nur durch das Überschreiten der Schwelle des Erlaubten, kann er sich mitteilen – im Suff nämlich. Aber dieses Zeigen löst Scham aus und muss daher vermieden werden. Das Schreiben ist also nur als Kampf möglich, als Kampf mit den konventionellen Bildern, Rollen und Masken, aber auch als Kampf mit sich selbst und mit der Scham, die doch von diesem Kampf ausgelöst und zugleich bearbeitet werden muss.

Dieser Kampf, diese Überschreitung informiert das Programm der Selbsterforschung, das dann auf den folgenden Seiten entworfen wird: »Wie bin ich hier gelandet? Warum haben sich die Dinge so entwickelt? [...] Woher kommt all diese Wirrnis in unserem Leben?«⁴ Primär bezieht sich das hier auf die Familie, die zwar im Moment der Niederschrift noch ruhig schläft, aber wenig später Karl Ove und auch die Lesenden ziemlich in Anspruch nehmen wird, weil lange, wirklich sehr lange vom anstrengenden und auch wirren Leben mit kleinen Kindern erzählt wird, das ihn unter vielem anderen auch am Schreiben hindert. Was zur dritten Frage dieser Exerzitien

3 Karl Ove Knausgård: *Sterben*, München 2011, S. 36f.

4 Knausgård (Anm. 3), S. 50.

führt: »Warum soll die Tatsache, dass ich Schriftsteller bin mich von dieser Welt ausschließen?«⁵

Hier will also ein Ich von seinem Verhältnis zur Welt erzählen, genauer gesagt schreiben, ein Ich, das seine Geschichte als Kampf gegen diese Welt figuriert, von der es sich zugleich nicht trennen will: ein Akt innerweltlicher Askese und Meditation. Beide sind für die Exerzitien typisch und unterscheiden diese gerade von mystischen Praktiken, die auf den Weltverlust zielen. Und es ist ja nicht zuletzt die Welt, die die »Wirrnis«, die Unruhe erzeugt, welche das Schreiben antreibt; die zwar Scham erzeugt, aber auch vertreibt und letztlich ebenfalls ein Weiterschreiben ermöglicht.

2. Meditationsbilder

Die ignatianischen Exerzitien zielen vor allem auf die Imagination und operieren mit dem sehr langen Vorstellen bestimmter Bilder – ein Medium, das sie ganz bewusst dem reformatorischen Wort entgegensetzen.⁶ Auch bei Knausgård formiert sich das Subjekt imaginär, im Blick. Die zitierte Schreibszene am Fenster beginnt wie erwähnt mit dem Blick Karl Oves in den Spiegel des dunklen Fensters. Und dieser Blick bleibt nicht allein, sondern verbindet sich mit anderen visuellen Szenen, die dann jeweils den Text aus sich herausspinnen, aber auch zueinander in komplexe Figurationsverhältnisse treten.

Der Blick in den Spiegel wiederholt dabei ein anderes Bild aus jenen 30 Seiten, die der zitierten Stelle vorangehen. In ihnen wurde zuerst allgemein über den Tod reflektiert, über die Abwesenheit des physischen und die Allgegenwart des symbolischen Todes in unserer Gesellschaft – ein typisch essayistischer Anfang, der aber auch gleich deutlich macht, dass es hier um Leben und Tod geht. Im Laufe dieser Überlegungen nun fällt dem Erzähler ein, wie er einmal im Fernsehen die Nachrichten von einem untergehenden Schiff gesehen hatte: »Ich sitze allein davor und sehe es, vermutlich irgendwann im Frühling, denn mein Vater arbeitet im Garten. Ohne zu hören, was der Reporter sagt, starre ich auf die Meeresoberfläche, *und plötzlich tauchen die Umrisse eines Gesichtes auf*«. ⁷ Hier blitzt ein Bild auf, und zwar sowohl auf dem Bildschirm als auch in der Erinnerung: Unterstützt durch die Kursivierung fungiert dabei »und plötzlich« als der entscheidende Shifter, denn so

5 Knausgård (Anm. 3), S. 50.

6 Vgl. Barthes (Anm. 2), S. 76–80, Barthes beschreibt diese Bilder auch als topisch strukturierte und bewusst gemachte »Ansichten« im Gegensatz zu die Ordnung überschreitenden »Visionen« (S. 66).

7 Knausgård (Anm. 3), S. 12 f.

plötzlich, wie das Gesicht im Spiel der Wellen auftaucht, wechselt hier auch der Text von der essayistischen Erörterung in die erste Person, vom neutralen Präsens in das historische und von der Gegenwart in die Vergangenheit: in das Jahr 1976, wo der achtjährige Karl Ove versucht, seinem Vater von diesem Gesicht zu erzählen. Der reagiert, wie üblich, mit abweisendem Spott, fragt ihn ironisch, ob es vielleicht Jesus gewesen sei, den er dort gesehen habe. Aber bis zum Abend hofft der Junge noch, sein Vater werde das Gesicht schon selbst im Fernsehen sehen – nur um dann zu beobachten, wie seine Eltern die Nachrichten schauen und gemeinsam lachen, wohl über ihn.

Das Auftauchen des Gesichts im Geflimmer des Bildschirms und seine Spiegelung im dunklen Fenster des Schreibraums sind somit poetologische Szenen, an denen Bedeutung entsteht, und zwar gerade dadurch, dass sie aufeinander verweisen und im Verlauf des Romans dann auch immer wieder auftauchen. So wird etwa das Bild des Vaters an jenem Abend »eine Art Doppelbelichtung«: »Einerseits sehe ich ihn, wie ich ihn damals sah, mit den Augen des Achtjährigen, unberechenbar und beängstigend, andererseits sehe ich ihn als einen Gleichaltrigen, durch dessen Leben die Zeit weht und unablässig größere Stücke Sinn mit sich reißt.«⁸

Erinnerte Zeit und Lebenszeit treffen sich also in einem Bild – und dieses schreibt sich weiter, in das Spiegelbild im dunklen Fenster, aber nunmehr auch in den gesamten Text, der immer weiter zweizeitig erzählt wird. *Sterben*, der erste Roman der *Min-Kamp*-Reihe, erzählt daher abwechselnd und ineinander verschränkt von Karl Oves Vater und den Erinnerungen, davon, wie der Vater älter wird und wie Karl Ove zusammen mit seinem Bruder nach dem Tod des Vaters dessen vollkommen verwahrloste Wohnung aufräumt, immer wieder unterbrochen von Sprüngen in die Erzählgegenwart wie in der zitierten Schreibszenen.

Auch quer zur komplizierten erzählten Entwicklung wirkt diese Schreibszenen fort, etwa einige hundert Seiten später, als Karl Ove beim Schreiben die Tafelung in seinem Arbeitsraum beobachtet: »Plötzlich sah ich, dass die Astlöcher und Jahresringe etwa zwei Meter von dem Stuhl entfernt, auf dem ich saß, ein Bild von Christus mit Dornenkrone ergaben«; und dabei »fiel mir auf einmal ein, was an einem Abend vor langer Zeit geschehen war, weit zurück in meiner Kindheit, als ich ein ähnliches Bild auf dem Wasser gesehen hatte«.⁹ Hier entsteht nicht das Schreiben aus dem erinnerten Bild, sondern umgekehrt gewinnt im Schreibvorgang das erinnerte Leben Form – sogar eine religiöse Form. Es ist nicht das einzige Mal, dass die Erkennt-

8 Knausgård (Anm. 3), S. 17f.

9 Knausgård (Anm. 3), S. 248, S. 249.

nis seiner selbst eine religiöse Dimension hat. Im zweiten Band *Lieben* beschreibt Knausgård, wie er bei der Taufe seiner Tochter, ohne zu wissen, warum, zum Abendmahl geht und ihm dabei etwas über sein Schreiben bewusst wird: »Worauf ich dabei hinauswollte« sei »das Heilige«, das in seinem damals geschriebenen Roman – gemeint ist wohl der 2004 erschienene Roman *Alles hat seine Zeit*, eine Nacherzählung und Umschrift biblischer Geschichten – »sowohl travestiert als auch angerufen« wurde.¹⁰

Die Schreibszenen am Fenster vervielfältigt sich aber nicht nur figurativ durch ähnliche Szenen, sondern taucht auch ganz wörtlich wieder auf. Am Ende des zweiten Bandes wird einmal mehr von der Dauerkrise zwischen Karl Oves und seiner zweiten Frau Linda erzählt:

So ging es nicht weiter, es ging einfach nicht, wir mussten da herausfinden und einen neuen Weg einschlagen. Um halb zwölf begab ich mich ins Schlafzimmer, schaltete den PC ein, öffnete ein neues Dokument, begann zu schreiben *Im Fenster vor mir sehe ich vage den Widerschein meines Gesichts* [...]. Am nächsten Tag machte ich weiter. Die Idee war, meinem Leben so nah zu kommen wie möglich, also schrieb ich über Linda und John, die im Nebenzimmer schliefen, Vanja und Heide, die im Kindergarten waren, die Aussicht aus meinem Fenster, die Musik, die ich hörte.¹¹

Hier wird also die Szene, im ersten Band als gegenwärtig erzählt, nochmals als vergangene wiederholt, was dort die Erzählung der Vergangenheit rahmte, erscheint nun selbst als gerahmt – ein Verfahren, das sich, wie wir noch sehen werden, im Laufe der Romanserie immer wiederholt und intensiviert. Hier kehrt sich jedenfalls plötzlich das Verhältnis von Text und Leben um:

Plötzlich war ich *unter* dem Text, plötzlich hatte er Macht *über* mich, und es gelang mir nur mit Hilfe der allergrößten Willensanstrengung, die fünf Seiten zu schreiben, die ich mir pro Tag als Ziel gesetzt hatte. Aber auch das ging. Ich hasste jede einzelne Silbe, hasste jedes Wort, jeden Satz, aber wenn mir nicht gefiel, was ich tat, hieß das noch lange nicht, dass ich nicht weitermachte.¹²

10 Karl Ove Knausgård: *Lieben*, München 2012, S. 583.

11 Knausgård (Anm. 10), S. 750f.

12 Knausgård (Anm. 10), S. 759.

Das Schreiben wird nun selbst zu einer Art Exerzitiu[m]: zur andauernden Arbeit an der Überwindung des Widerstandes, einer Übung, die nun sowohl eine neue Form des Schreibens wie auch ein neues Leben ermöglichen soll.

3. Work-Life-Balance

Für Roland Barthes errichten die Exerzitien eine Sprache.¹³ Das Bestreben der ignatianischen *Exerzitien*, alles zu ordnen und zu klassifizieren, der »Zählzwang«, die säuberliche Disposition – all das dient wesentlich dazu, dem stummen Subjekt eine Sprache zu geben, mit der es sich an Gott wenden kann. Auch Knausgård kommt mit Zwang und Struktur, mit »Willensanstrengung« und »Weitermachen« zu seinem Text. Das ist kein einfacher Durchbruch, keine Epiphanie, die eine neue Welt öffnet, sondern eine andauernde Anstrengung, ein Kampf. Diese Anstrengung, also das Verhältnis von Schreiben und Leben ist das große Thema des zweiten Bandes *Lieben*, in dem nun nicht mehr eine Erinnerung und ein Ereignis erzählt wird, sondern breit und wirklich breit vom Alltag berichtet wird – da kann der Gang zum Kindergarten und das Vergessen der Vesperbox locker zwanzig Seiten einnehmen. Zugleich geht es in diesem Alltag immer wieder darum, Zeit zum Schreiben zu gewinnen – Zeit an jenem anderen Ort der Bespiegelung, am nächtlichen Fenster. Es sind Exerzitien im Alltag – eine im Übrigen sehr protestantische Wendung der ignatianischen Form –, die der Text oft und nachdrücklich beschreibt und auch reflektiert:

Das alltägliche Leben mit seinen Pflichten und wiederkehrenden Abläufen war etwas, das ich ertrug, nichts worüber ich mich freute, nichts, was mir einen Sinn gab und mich glücklich machte. Es ging nicht darum, dass ich keine Lust hatte, den Fußboden zu putzen oder Windeln zu wechseln, sondern um etwas Fundamentaleres, dass ich in dem mir nahen Leben keinen Wert erblickte, ich stattdessen unablässig fortsehnte und das schon immer getan hatte. Das Leben, das ich führte, war folglich nicht mein eigenes. Ich versuchte, es zu meinem zu machen, das war der Kampf, den ich ausfocht, denn das wollte ich doch, aber es gelang mir einfach nicht, alles, was ich tat, wurde von der Sehnsucht nach etwas ganz anderem vollständig ausgehöhlt.¹⁴

So, wie die Bilder aus dem bedeutungslosen Rauschen des Fernsehbildes, der Maserung der Wandtäfelung auftauchen, so hebt sich aus dem Alltag

¹³ Vgl. Barthes (Anm. 2), v. a. S. 59–63.

¹⁴ Knausgård (Anm. 10), S. 87.

etwas »ganz anderes« ab: etwas Sinn- und Wertvolles, etwas Fundamentales, ein eigenes Leben. Dieses eigene Leben ist notwendig an das Schreiben und auch an die Erinnerung geknüpft, denn es ist nicht nur die alltägliche Pflicht, die es überwuchert, sondern auch seine Nichtigkeit, die es aushöhlt und unmöglich macht, geschrieben zu werden. Bereits in der Fensterszene hatte Karl Ove betont, dass er ein Leben ohne Vergangenheit führe:

Wenn Sie mich fragen, was ich vor drei Tagen gemacht habe, erinne ich mich nicht [...] Es passiert viel im kleinen, alltäglichen Leben, aber alles ereignet sich beständig innerhalb des gleichen, und mehr als alles andere als das meine Auffassung der Zeit verändert.¹⁵

Daher sei die Zeit nicht mehr ein vielversprechender Horizont, wohinter sich etwas neues abzeichnet, sondern eher ein langsam volllaufendes Becken: »Und mit jedem neuen Tag wächst die Sehnsucht nach dem Augenblick, in dem das Leben den Rand erreicht, nach dem Augenblick, in dem sich die Tore öffnen und es wieder vorwärtsgleitet.«¹⁶ Es sind also nicht einfach epiphanische Momente im Leben, die es zu finden gilt, sondern es handelt sich eher um eine Art Äquilibrium, in dem die Fülle des Alltags irgendwann einmal einen Schwall des Neuen und des »ganz Anderen« hervorbringt. Tatsächlich war genau dies das Programm jener zweiten Fensterszene, die vom Ausbrechen aus dem Teufelskreis handelt: dem Leben so nahe zu kommen wie möglich, gewissermaßen durch den Alltag hindurchzuschreiben. Und es entspricht auch mehr oder weniger deutlich der Komposition des Romans, in dem immer wieder sehr lange, ermüdende Erzählungen des bedeutungslosen Alltags von kurzen Momenten des Durchbruchs, der sich öffnenden Schleusentore des Lebens, unterbrochen werden.

Die Entgegensetzung von Leben und Schreiben verschärft allerdings auch das Problem der Erinnerung und ihrer Echtheit. Ebenfalls in der Fensterszene ließ Karl Ove uns wissen, dass er sich nie zeige, wie er wirklich sei, und dass er sich nicht erinnert, was er vor drei Tagen gemacht hat. Am Anfang des dritten Bandes, *Spielen*, der seiner frühen Kindheit gewidmet ist, sagt Knausgård uns erneut, er wisse wenig über diese Zeit und habe »an meine ersten sechs Lebensjahre praktisch keine Erinnerungen. Mir ist so gut wie nichts im Gedächtnis haften geblieben«.¹⁷ Außer indirektem Wissen aus Erzählungen und Fotos könne er sich nur noch an einige wenige Situatio-

15 Knausgård (Anm. 3), S. 42.

16 Knausgård (Anm. 3), S. 42f.

17 Karl Ove Knausgård: *Spielen*, München 2013, S. 15.

nen von Angst und Wut und an die Landschaft erinnern. Überhaupt sei das Gedächtnis »keine verlässliche Größe im Leben«, weil es keinen »Wahrheitsanspruch« kenne und »pragmatisch hinterhältig und listig« sei: »Entscheidend ist der Eigennutz«. ¹⁸ Wenn aber der einzige Nutzen ein »eigenes« Leben ist, kann man das Gedächtnis vielleicht trainieren?

Im imaginativen Training der Exerzitien geht es darum, sich das Imaginierte – etwa die Passion Christi – so vorzustellen, als wäre man dabei, das heißt, wie im Traum, eine »schwebende Anwesenheit des Subjekts im Bild« herzustellen. ¹⁹ Knausgård geht ähnlich vor, er lässt der Imagination freien Lauf und stellt sich, genauer: den kleinen Karl Ove, von dem er nichts mehr weiß, in die Landschaft: »Ich muss meinen Gedanken lediglich die Tür öffnen und hinausgehen, und schon strömen die Bilder auf mich ein«. ²⁰ Und das geschieht dann in *Spielen*, das immer neue Bilder und Szenen entwirft, in denen der ganz vergessene Knausgård in der Vergangenheit umhergeht, bis es am Ende heißt, er hätte niemals geglaubt, »daß mir jedes Detail der Landschaft und jeder einzelne Mensch, der in ihr wohnte, für alle Zeiten präzise und genau im Gedächtnis bleiben würde, mit einer Art absolutem Gehör der Erinnerungen«. ²¹ Gerade weil die Vergangenheit nur als imaginierte bedeutsam werden kann, gewinnt sie diese eigenartige, absolute Präsenz. Das ist freilich nicht mehr ein einsames Exerzitium, sondern bedarf eines Publikums.

4. Geständnisse

Die Exerzitien finden nicht allein statt, sie bedürfen eines geistlichen Vaters. Sie sind ein Diskurs auch insofern, als nicht einfach über etwas geredet wird, sondern auch zu jemanden, und zwar eben auf komplexe Weise, insofern die Rede vom geistlichen Vater an den Exerzianten letztlich zu dessen Rede an Gott, ja zur Antwort Gottes an den Exerzianten führen soll. ²² Nicht erwähnt wird von Barthes dabei, dass dieser ganze Prozess auf der Voraussetzung der vorigen Beichte beruht, dass der geistliche Vater also nicht nur Lehrer sondern auch Beichtvater ist, jene eigenartige Figur, die zwischen Vater, Arzt und Richter changiert. Auch wenn die Exerzitien, jedenfalls mit Barthes gelesen, eher auf eine Kultivierung des äußeren Wortes als auf eine

¹⁸ Knausgård (Anm. 17), S. 15.

¹⁹ Barthes, (Anm. 2), S. 76.

²⁰ Knausgård (Anm. 17), S. 17.

²¹ Knausgård (Anm. 17), S. 571.

²² Barthes (Anm. 2), S. 51–54.

Enthüllung des inneren hinauslaufen, gibt es eine offensichtliche und nicht leicht zu klärende Beziehung zwischen dem Training einer Sprache und der Kultur des Geständnisses.²³

Knausgårds Programm der radikalen Ehrlichkeit eines Schreibens, das ganz nah am Leben sein will, basiert auf dem Gestus des Geständnisses und dem dazugehörigen Affekt der Scham. Schon in der ersten Fensterszene hatte Karl Ove berichtet, dass ihn jedes Mal, wenn er sich zeigt, die Scham überfällt; präludiert wird das in der komplementären Szene mit dem Gesicht im Wasser, die wie erwähnt damit endet, dass Karl Ove hört, wie seine Eltern beim abendlichen Fernsehen über ihn und seine Visionen lachen:

Das Schamgefühl, das sich in mir ausbreitete, war so stark, dass ich nicht mehr klar denken konnte. Mir schien, als wäre mein Inneres vollkommen leer. Die Kraft dieser plötzlichen Scham war in meiner Kindheit nur vergleichbar mit der intensiven Angst, die ich manchmal empfand, und dem Jähzorn natürlich, und allen gemeinsam war, dass ich selbst wie ausstrahlt wurde. Nur dieses eine Gefühl zählte.²⁴

Hier wird die Scham zum extremen Affekt mit geradezu traumatischen Folgen, der es eben verunmöglicht, etwas zu sehen, zu hören, oder zu denken, ja auch nur man selbst zu sein. Was zugleich die Episode und ihre Folgen so schwer zu erzählen macht: Er wisse heute, so weiter, wie es damals gewesen sein müsse. »Aber ich sah nichts, hörte nichts, dachte nichts.«²⁵ Die Scham darüber, sich gezeigt zu haben, verwischt dieses Zeigen gleich wieder; sie ist zugleich das Wirkliche und das, was man nicht sieht, hört oder denkt. Seinem Leben so nah zu kommen wie möglich bedeutet, diese Scham zu wiederholen und diese Szenen wieder heraufzubeschwören, obwohl und weil sie sich gerade entziehen.

Das geschieht im Modus des Geständnisses. Knausgård gesteht ständig, ausufernd, höchst detailliert. Er lässt uns wissen, dass er sich nicht traut, den Flugbegleiter um ein Glas Wasser zu bitten, dass er versucht, seine Rührung zu verbergen, dass er als Vater ungeduldig ist, seine Kinder anschnauzt, sich

23 Hier wäre das Verhältnis zwischen Barthes' Schreiben und dem Foucault'schen Wahrheitsregime bzw. Wahrheitsakt zu diskutieren, vgl. Michel Foucault: *Die Regierung der Lebenden*, Frankfurt a.M. 2014, S. 118–125, S. 197–200, sowie insgesamt zum Bekenntnis Jeremy Tambling: *Confession, Sexuality, Sin, and the Subject*, Manchester 1990.

24 Knausgård (Anm. 3), S. 34.

25 Knausgård (Anm. 3), S. 34.

ständig mit seiner Frau streitet, dass er von ihr geschlagen wird und anfängt zu weinen, dass er parteiisch und nachtragend ist. Uns wird exzessiv geschildert, in welch peinliche Situationen man mit seinen Kindern gerät, wenn sie im Supermarkt quengeln oder schreien, wenn man der einzige Mann in der Babygymnastik-Gruppe ist, wenn man mit anderen Eltern auf Kindergeburtstagen reden muss.

Allerdings gibt es in dieser ganzen Flut an Selbstentblösungen bereits eine auffällige Diskrepanz, nämlich dass Karl Ove zwar die kleinsten Dinge beichtet, anderes aber eigenartig unbeteiligt erwähnt wird. Über dutzende Seiten beschreibt er, dass er laut wird, wenn sich das Baby beim Wickeln windet, wie er sich dafür schämt, wie er seine Aggressionen zu verbergen und schönzureden versucht. Doch nur im Vorübergehen lässt er uns wissen, dass er nach der Geburt des ersten Kindes seine Frau für ein paar Monate verlassen hatte: Kaum zwei Seiten lang, und im Kontext einer Diskussion über die Romanform versteckt, schildert er, wie aus der gemeinsamen Wohnung ins Büro zieht, »da ich Tag und Nacht schreiben müsse«, obwohl seine Frau das verzweifelt zu verhindern versucht – und nur eine Seite weiter versöhnen sie sich wieder und Linda will wissen, »wie es lief, ich sagte gut, sie sagte, das ganze tue ihr leid«. ²⁶ Das ist wohl die kürzeste Szene im Buch überhaupt und ihr fehlt alles, was zu einem Geständnis nötig ist: die Analyse, die Vertiefung, die Ausbreitung und Wiederholung, und die Reue, denn es ist ja hier Linda, der das leid tut.

Literarische Geständnisse, so J.M. Coetzee, sind immer »double thoughts«: Solange das Geständnis monologisch bleibe, solange es keinen Adressaten, keinen geistlichen Vater gibt, der dem Bekenner vergeben könne, verberge sich hinter jeder Enthüllung eine weitere Enthüllung, weil jede gestandene Wahrheit immer nur die halbe sei – wenn nicht gar der Versuch, den Leser zu täuschen. ²⁷ Neben Rousseau und Tolstoi ist es für Coetzee vor allem Dostojewski, dessen *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* deutlich machen, dass literarisches Bekennen zwar literarisch fruchtbar ist, weil es erlaubt, ja

26 Knausgård (Anm. 10), S. 444f. Ein ähnlicher Fall eines verschobenen Geständnisses betrifft den Missbrauch einer Minderjährigen, von dem Knausgård bereits im Roman *Aus der Welt* fiktional erzählt hatte (als vollzogen) und der im vierten Band der *Min Kamp* Serie (als Phantasie) wieder vorkommt; eine Differenz, über die wieder der letzte Band reflektiert: »In *Außerhalb der Welt* [...] schrieb ich die Wahrheit, indem ich mich dem Roman gegenüber verpflichtete, in den ersten *Min Kamp*-Bänden, schrieb ich die Wahrheit, indem ich mich der Wirklichkeit gegenüber verpflichtete« (Karl Ove Knausgård: *Kämpfen*, München 2017, S. 1067).

27 John Maxwell Coetzee: *Confession and Double Thoughts*, in: ders.: *Doubling the Point. Essays and Interviews*, Cambridge MA 1992, S. 281.

fast erzwingt, immer neuen Text zu produzieren, aber existenziell fruchtlos bleibt, weil es sich nicht zum Abschluss bringen lässt. Das Wahrheitspathos, dass dabei erzeugt, aber eben nicht kontrolliert werden kann, passt gut zu der Polemik gegen die ›sekundäre Welt‹ bloßer Zeichen, Bilder und Fiktionen, die sich in Knausgårds essayistischen Passagen immer wieder findet:

Das einzige, worin ich einen Wert erblickte, was weiterhin Sinn produzierte, waren Tagebücher und Essays, die Genres in der Literatur, in denen es nicht um eine Erzählung ging, die von nichts handelten sondern nur aus einer Stimme bestanden, der Stimme der eigenen Persönlichkeit, einem Leben, einem Gesicht, einen Blick, dem man begegnen konnte.²⁸

Aber gerade diese Begegnung ist im literarischen Bekenntnis natürlich fiktiv, besser gesagt sie ist verschoben hin zur Begegnung mit dem Leser, der an die Stelle des göttlichen, väterlichen oder auch geistlichen Adressaten tritt, ohne freilich dessen Absolution erteilen zu können. Die literarische Konfession muss ihre Leser:innen daher auch viel weniger überzeugen als eher verführen: Sie macht sie zu Komplizen, die, je weiter sie lesen umso mehr in den Prozess des Gestehens verwickelt werden.²⁹ Die Raffinesse von Knausgårds Text könnte nun nicht nur darin bestehen, dass wir geneigt sind und immer geneigter werden, Karl Ove von seinen vielen kleinen Vergehen freizusprechen und schon dadurch auf seine Seite geraten. Die offensichtliche Ehrlichkeit gibt dem Berichteten auch eine Glaubwürdigkeit, die überdeckt, dass das Erzählte doch weitgehend erfunden ist. Der eigentliche Clou liegt jedoch in der verzögerten Auflösung dieser Situation, die – so kann man spekulieren – zur Folge hat, dass die Leserinnen und Leser auch dann noch auf Knausgårds Seite stehen, wenn sie es eigentlich nicht mehr ganz verantworten können, dass sie sich nunmehr selbst schämen, somit ihrerseits etwas zu gestehen haben und daher erst recht auf seiner Seite stehen.

5. Das Gesetz der Serie

Das Grundprinzip der ignatianischen Exerzitien ist Wiederholung: immer wieder tut der Exerziant dasselbe, immer wieder wiederholt er dieselben Übungen, immer wieder meditiert er dieselben Bilder und niemals soll er

²⁸ Knausgård (Anm. 10), S. 724.

²⁹ Vgl. grundsätzlich zu diesem Komplex Dennis A. Forster: *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge 1987.

dabei ungeduldig sein und schon zum nächsten Schritt übergehen.³⁰ Knausgårds Bild der Schleuse, die periodisch vollläuft und sich dann wieder entleert, folgt diesem Rhythmus. Und es steht nicht nur für die Erzählweise des Romans, sondern auch für die Art seiner Publikation: konsekutiv, als Serie von sechs Teilen, die innerhalb von zwei Jahren erschienen, sodass die ersten Bände schon veröffentlicht vorlagen, bevor die letzten geschrieben waren. Das Prinzip der Überlappung von Leben und Werk, das wir schon in der Fenster-Szene gesehen haben, wiederholt sich dabei beständig, etwa wenn man am Anfang des zweiten Bandes – Erzählzeit ist Sommer 2008 – erfährt, dass Karl Ove vor einem Monat den ersten Roman beendet habe, der also auch nur ein Jahr vor dem Erscheinen fertiggestellt wird. Knausgård setzt sich damit nicht nur selbst unter Druck, denn sein »Kampf« ist auch immer ein Kampf gegen die Zeit, wodurch so etwas wie eine interne Romanzeit entsteht, die einen wichtigen Wirklichkeitseffekt darstellt und das Verhältnis von Leben, Text und Imagination verändert. Denn sein »Kampf« wird jetzt auch in die Öffentlichkeit verschoben und erzeugt dort ganz andere Resonanzen.

Wie schon Philippe Lejeune an Rousseaus *Confessions* und insbesondere an den Episoden mit Fräulein Lamercier und dem gestohlenen Seidenband herausgearbeitet hat, folgt das literarische Geständnis in der Öffentlichkeit einer eigenartigen Dynamik.³¹ Es ist ja per definitionem das verspätete und verschobene Geständnis, das sich nicht mehr an das vom eigenen Handeln betroffene Gegenüber richtet, sondern an uns, die Leser:innen; es wird daher von einem Mittel der Buße und Versöhnung zu einem der Selbstbehauptung und der Komplizität, weil die Leser:innen in dieser verschobenen Form eine Doppelperspektive einnehmen: die des geständigen Subjekts und die der richtenden oder verzeihenden Instanz. Denn es sind ja – daran lässt Rousseau niemals einen Zweifel – letztlich die Leser:innen, die über ihn richten werden, und sie werden ihn nicht nur wegen seiner Ehrlichkeit loben, sondern letztlich auch nicht auf die Genugtuung verzichten, ihrem Helden und damit sich selbst zu verzeihen.

Diese Dynamik ist natürlich am ausgeprägtesten im letzten Band der Reihe, *Kämpfen*. Hier wird breit erzählt, wie die Veröffentlichung des Romans vorbereitet wird, wie die Zyklusidee entsteht und welche Auseinandersetzungen der Roman provoziert. Da in den Romanen seine Mitmenschen erkennbar und mit Eigennamen beschrieben – und wie wir ja auch schon wissen: mitunter recht subjektiv beschrieben, ja erfunden – werden, wird

30 Barthes (Anm. 2), S. 71–73.

31 Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, Frankfurt a.M. 1994, S. 55–98.

Karl Ove plötzlich klar, dass er diese Mitmenschen ja irgendwie fragen muss. Er gibt also seinen Text anderen zu lesen, seinem Bruder Yngve, der etwas erschüttert ist, weil er im Buch dermaßen distanziert erscheint, und seinem Onkel Gunnar, der die Publikation des Buchs durch eine gerichtliche Verfügung verhindern will, weil es die Ereignisse völlig verzerre: Der im ersten Band beschriebene Tod von Knausgårds Vater sei ganz anders verlaufen, denn weder sei das Haus so verwaorlost gewesen, noch sei der doch nun wirklich unpraktisch veranlagte Sohn – der ›Schriftsteller‹, wie es immer ironisch heißt – irgendwie wesentlich am Aufräumen beteiligt worden.

Hier müsste man nun eine weitere Schleife machen: Das alles ist ja nicht erfunden, es hat wirklich solche Auseinandersetzungen gegeben und sie sind dann nach dem Erscheinen der ersten Bände auch sehr breit in der Öffentlichkeit diskutiert worden, als die norwegische, später die internationale Presse ausschwärmte, um Knausgårds Familie ausfindig zu machen – das war einfach, die Namen waren ja bekannt – und weitere Geständnisse und Zeugenaussagen einzusammeln: »[D]ie Bücher waren erschienen und von der Öffentlichkeit mit einer ungewöhnlichen Aufmerksamkeit aufgenommen worden. Und das führte dazu, dass die Bücher ein Eigenleben bekamen und außerhalb meiner Kontrolle wirklich wurden.«³² Leben und Werk sind somit nicht nur im Werk, sondern auch in der Öffentlichkeit miteinander verbunden, und zwar durch andere Institutionen wahren Sprechens: das Recht und die öffentliche Meinung. Dass der Text sich dessen bewusst ist und damit arbeitet, macht ihn symptomatisch für das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit und dem Ort, den die Literatur darin einnimmt. Eine gründlichere Analyse müsste nun diesen öffentlichen Diskurs mitlesen, was hier – schon aufgrund mangelnder Sprachkompetenz – nicht geschehen kann.

Aber diese Schleife wirkt auch auf den Text zurück und wird dort reinszeniert. Denn Knausgård antwortet den Vorwürfen des Onkels mit einem weiteren Geständnis, das die Enthüllungen verdoppelt, intensiviert und doch auch untergräbt:

Wenn er Recht hatte mit dem, was zwischen den Zeilen stand, wenn der Zustand des Hauses normal und meine Beschreibung grotesk übertrieben war, brach alles auseinander. Es betraf etwas Grundlegendes, in erster Linie natürlich die gesamte Prämisse des Romans, die Beschreibung der Wirklichkeit, aber auch das eigentliche Romanmotiv, also warum ich über den Tod meines Vaters und die sich anschließenden furchtbaren Tage ge-

32 Knausgård (Anm. 26), S. 1066f.

schrieben hatte. Als Yngve damals die ganzen Flaschen im Auto verstaut hatte und sagte, sollte ich je darüber schreiben, würde mir niemand glauben, weil all das, was wir gerade gesehen hatten, wie aus einem Roman oder Film war, aber nicht wie etwas reales.³³

Auch hier erreicht das schriftliche Geständnis verspätet seine Adressat:innen: den primären, den Onkel, der es nicht annimmt und die Veröffentlichung des Romans weiterhin verhindern will, aber auch den verschobenen, uns, die wir nun in Erwägung ziehen müssen, dass der Tod des Vaters gar nicht so gruselig gewesen ist, dass der Sohn nicht so beteiligt war, kurz, dass seine Erinnerungen falsch sind – und, wohlgemerkt, nicht die poetisierten Kindheitserinnerungen, sondern solche, die kaum zehn Jahre alt sind. Wenn das stimmt, bricht wirklich »alles« auseinander.

Aber auch das erreicht uns ja als Geständnis, als Geständnis möglicher Unzuverlässigkeit. Und weil es nur ein weiteres in der langen Reihe vorangegangener Geständnisse ist, die zu verzeihen wir uns schon längst gewöhnt haben, die wir vielleicht sogar als Ausweis besonderer Ehrlichkeit betrachten, ist es alles andere als unwahrscheinlich, dass wir auch hier wieder verzeihen oder auch einfach ignorieren. Denn als Geständnis kommt es einfach zu spät, weil es inzwischen auch unsere Erinnerungen sind, die wir nicht gerne preisgeben wollen. Schließlich haben wir die Geschichte vom Sterben ja bereits vor hunderten von Seiten gelesen, geglaubt und für wirklich gehalten; und wir haben die grausame und hässliche Wirklichkeit des Todes auch zum Anlass genommen, den langen und teils mehr teils weniger offensichtlich unzuverlässigen Erinnerungen Karl Oves ebenso zu folgen wie seinen Vermutungen und Selbstentblößungen. Geständnisse, zumal geschriebene, produzieren eine voyeuristische Lust, ein Gefühl der Intimität, auch ein Machtgefühl – und diese Gefühle werden wir, die Leserinnen und Leser wohl kaum aufgeben, nachdem sie uns schon über mehrere tausend Seiten getragen haben. Schon gar nicht für Onkel Gunnar, der wenig sympathisch gezeichnet ist und selbst noch gar nichts gestanden hat.

6. Das Opfer

Knausgård geht aber noch einen Schritt weiter. Wenn das Geständnis ein immer wieder trainierter Akt der Selbstbehauptung ist, so fordert er doch auch seine Opfer: Bei Rousseau ist es das Dienstmädchen Marion, das er fälschlicherweise des Diebstahls bezichtigt hatte und das nun nichts mehr

³³ Knausgård (Anm. 26), S. 183.

vom verspäteten Geständnis dieser Lüge hat; bei Knausgård die Ehefrau, deren voller bürgerlicher Name auffälliger Weise schon in der Fensterszene vorkam: Linda Boström Knausgård. Denn das eigentliche Problem des öffentlichen Gestehens ist nicht die Welt, gegen die es anschreibt, nicht die ›Feinde‹, die das geständige Individuum verurteilen, sondern diejenigen, die ihm nahestehen, konkret: seine Familie und seine Frau. Sie waren schon in der initialen Schreibszenen eigenartig anwesend-abwesend: im Nebenzimmer, noch schlafend, aber jeden Moment aufwachend und die Ruhe des Schriftstellers bedrohend, gleichzeitig sein Hindernis und sein Garant für die Teilnahme am normalen Leben.

Über die Ehe werden wir dann in den folgenden Bänden sehr viel erfahren, auch sehr Privates, auch solches, dessen man sich schämen kann – etwa, dass Karl Ove von seiner Frau geschlagen wird aber auch – wie gesagt: im Vorbeigehen – dass er sie mit der Familie alleine lässt. Aber eigentlich problematisch wird es im letzten Band, auf den letzten 200 Seiten von *Kämpfen*, nach dem einigermaßen monströsen Exkurs zu Adolf Hitler und somit wirklich am Schluss des ganzen *Min-Kamp*-Projektes – als eigenartig nachgeschobene Coda. Denn er muss das Buch ja nicht nur dem Bruder, dem Onkel und allerhand anderen Leuten zeigen, die im Buch beschrieben werden, sondern auch der Ehefrau, und »[m]it der Beschreibung von Linda verhielt es sich anders«. ³⁴ Und zwar nicht nur, weil er ihr besonders nahesteht, und nicht nur, »weil ihr Bild vom Geschehen das exakte Gegenteil von dem war, was tatsächlich passierte«, ³⁵ weil in Wirklichkeit doch immer er geputzt habe, wie er nun länglich ausbreitet, sondern weil er diesen typischen Ehestreit auf besondere Weise ausbreitet:

Daß diese Wahrheit nicht einfach in einem Brief an sie stand, der nur für ihre Augen gedacht war, sondern in einem Roman für die Augen aller, ließ meine Bitte eigentlich zu etwas Unmenschlichem werden. Angst und Schuld stauten sich in meiner Brust wie Wasser an einem Damm. ³⁶

So ein Roman, heißt es wenig später, sei eine »Grenzüberschreitung«, weil er »das Spezifische und mit Personen verknüpfte [...] in den öffentlichen Raum verlegt« und damit dem öffentlichen Urteil aussetzt. ³⁷ Eigentlich geschehe so etwas nur Prominenten und Verbrechern – und das heiße im Um-

³⁴ Knausgård (Anm. 26), S. 1073.

³⁵ Knausgård (Anm. 26), S. 1075.

³⁶ Knausgård (Anm. 26), S. 1080.

³⁷ Knausgård (Anm. 26), S. 1105.

kehrschluss: Das ganz normale Leben seiner Verwandten, Freunde und Geliebten »bekam die Form eines Verbrechens, also etwas, das verurteilt werden konnte. Und ich hatte sie zu Verbrechern gemacht.«³⁸ Und genau das passiert mit Linda auf den letzten Seiten von *Kämpfen*: Sie wird zum pathologischen Fall.

Auf die »unmenschliche« Bitte folgt – wie schon bei Karl Oves Flucht ins Büro – zunächst schnell eine Versöhnung. Linda ist ob dieser »Wahrheit« gekränkt und auch ein wenig eifersüchtig, schreibt aber bald in einer freundlichen Mail, dass sie Karl Ove liebt. Auch diese Klippe scheint überwunden – aber der Text hört nicht auf. Hatte er bisher über seine Ehe gesprochen, wendet er sich nun Linda selbst und ihren Schwächen zu: Sie ist ängstlich, alles bedroht sie, vor allem die Arbeit ihres Mannes. Und sie verliert dann doch den Halt, nachdem sie das Manuskript ihres Mannes gelesen hat – ob es »nach« oder »wegen« der Lektüre geschieht, lässt Knausgård dabei im Vagen. Sie kann nicht mehr arbeiten, kümmert sich um nichts mehr, macht schließlich eine Therapie, weil Karl Ove sich nicht betroffen sieht – »Gäbe es die Wahl zwischen Paartherapie und dem Tod, hätte ich zweifellos den Tod gewählt«.³⁹ Aber er weiß bald Bescheid, spricht von »Manie« und »Depression« und stellt schließlich lakonisch fest: »Die Ärzte schlugen eine Elektroschock-Therapie vor [...] Ich wußte, dass sie Angst hatte, eigentlich wollte sie es nicht.«⁴⁰ Was Karl Ove dazu denkt, ob er hilft, sie unterstützt, erfahren wir nicht, weil er schnell dazu übergeht zu erzählen, wie Linda ihren Sohn vernachlässigt.

Was den ganzen Roman über mitläuft und am Ende manifest wird, ist, dass *Min Kamp* nicht nur um die Alternative von Leben im Sinne des Alltags und der öffentlichen Rolle und erfülltem, echtem, eigenem Leben geführt wird, sondern dass auch das Leben der anderen in diesen Kampf verwickelt wird – eben vor allem das von Frau und Kindern. Und das ist keine Frage des Geständnisses, sondern des Verrats. Denn während das eigene Leben durch die fingierte Intimität mit den Leser:innen geschützt und gehalten wird, gilt das für diese anderen Leben nicht: »Ich hatte den Spiegel aufgestellt, und sie sah darin nicht nur sich selbst, sondern alle anderen sahen sie auch.«⁴¹ Wie verletzend das ist, scheint kurz in einer Szene auf, in denen der Blick sich einmal umkehrt, als nämlich Karl Ove mithört, wie Linda mit einer Freundin über ihn redet: »Ihr Ton war vertraulich, aber die Vertraulichkeit rich-

38 Knausgård (Anm. 26), S. 1105.

39 Knausgård (Anm. 26), S. 1178.

40 Knausgård (Anm. 26), S. 1263.

41 Knausgård (Anm. 26), S. 1202.

tet sich an die Freundin, nicht an mich. Dass andere über mich redeten, war das Schlimmste, was ich mir vorstellen konnte.«⁴² Aber das bleibt nur angedeutet, an sich gibt es im Roman wenig Gegenrede und Vertraulichkeit nur zwischen Karl Ove und uns, den Leserinnen und Lesern.

Eine Vertraulichkeit, die uns auf den letzten Seiten von *Min Kamp* wohl langsam unheimlich wird. Dass hier ein Verrat stattfindet, haben wir wohl schon immer geahnt, dann aber nicht wissen wollen, obwohl es immer schon seltsam ist, wenn wir eine Beziehung nur aus einer Perspektive erklärt bekommen. Aber spätestens als klar wird, dass die Verrätene ihm auch noch zustimmen muss, ja gar, ihm zum Opfer fällt, merken wir, worauf wir uns eigentlich eingelassen haben. Erst jetzt, viel zu spät, erfahren wir auch überhaupt, dass der männliche Kampf um Autorschaft, dem wir so gerne gefolgt sind, nicht der einzige ist:

All die Jahre mit Kindsgeburten, Stillen und Säuglingen hatte sie gekämpft. Ihr Kampf war ein ganz anderer gewesen als meiner, in ihrem Kampf ging es um Leben und Tod. Ich hatte geschrieben, dass ich ein nicht-authentisches Leben führte, dass ich das Leben eines anderen führte, und es mag sein, dass ich es tat. Es quälte mich, aber es bedrohte mich nicht: Linda bedrohte es.⁴³

Dass es diese Bedrohung gibt, dass es auch Lindas Version gibt und diese vielleicht ganz anders, vielleicht radikaler ist als die eines männlichen Autors – auch das haben wir wohl geahnt, aber es bei der Ahnung belassen. Denn lieber waren wir Komplizen bei einem Kampf, der so bedrohlich nicht ist, als dass wir wirklich auf Leben und Tod dabei sein wollten.

Dabei könnten wir das durchaus, jedenfalls heute. Eine weitere Schleife der Lektüre würde durch Linda Boström Knausgårds im Original 2019 veröffentlichten Roman *Oktoberkind führen*, die Geschichte einer namenlosen Schriftstellerin, die während einer Elektroschocktherapie um ihre Existenz ringt. Es ist in vieler Hinsicht ein Gegentext zu *Min Kamp*: Kurz und poetisch verdichtet, situiert in einer Institution, und zwar einer repressiven, genauso mit dem Vergessen – Nebenwirkung der Therapie – wie mit dem Erinnern beschäftigt, und immer wieder in die zweite Person fallend, wenn sie zu ihrem abwesenden Ex-Mann spricht, der sich von ihr hat scheiden lassen, als sie in die Klinik kam.

Für die Leser:innen von *Min Kamp* kommt diese Schleife natürlich zu spät.

42 Knausgård (Anm. 26), S. 1226.

43 Knausgård (Anm. 28), S. 1256f.

Von Lindas Kampf haben wir ja auch in Knausgårds Text erst gehört, als wir längst Karl Oves Kampf mitgekämpft haben und uns diesen nun auch nicht mehr so einfach nehmen lassen wollen. Es bleibt dann auch etwas unklar, was dieser Nachtrag eigentlich soll: Soll die Intimität noch einmal auf die Probe gestellt werden? Sollen wir hier langsam aus dem Bann gelöst werden? Oder braucht der Roman letztlich ein Frauenopfer? Es könnte ja sein, dass man mit Übung, Imagination, Wiederholung zwar einen ›Text‹ im Sinne Barthes' schreiben könnte, dass es aber für ein ›Werk‹ doch noch mehr braucht, etwas Reales, und da ist eine tote Frau immer noch eine sichere Bank.

Wie auch immer, Knausgård überspielt auch diese Spannung wieder – mit noch mehr Geständnissen. Denn kaum hat er seine Frau mit der ›Wahrheit‹ seines Romans konfrontiert und in die Klinik gebracht, gesteht er noch einmal die Unzuverlässigkeit dieser Geschichte:

Ich weiß, daß die Geschichte des vorigen Sommers, die ich gerade erzählt habe, sich in Wahrheit ganz anders abgespielt hat. Warum? Weil Linda ein Mensch ist, und das Wesentliche an ihr lässt sich nicht beschreiben.⁴⁴

Und auch auf dieses erneut eigenartig verschobene Geständnis – nicht ich, sondern das Menschliche ist schuld – folgt schließlich sogar noch ein weiteres, das nun gar in die Zukunft reicht.

Ich habe Linda so gern, und ich habe unsere Kinder so gern. Ich werde mir nie verzeihen, was ich ihnen angetan habe, aber ich habe es getan, damit muss ich leben. [...] Es ist 07:07 und der Roman ist endlich fertig. In zwei Stunden kommt Linda, dann werde ich sie umarmen und sagen, dass ich fertig bin und ihr und unseren Kindern nie wieder so etwas antun werde.⁴⁵

Uns gegenüber ist gestanden, dass etwas Unverzeihliches getan worden ist – aber wir sind längst so darin verwickelt, dass wir es verzeihen werden, zumal es nun ohnehin zu spät ist. Und es ist doch irgendwie tröstlich, dass er sich dann in Zukunft, also in zwei Stunden, wirklich noch mal entschuldigen wird. Und dann werden sie glücklich leben bis an das Ende aller Tage. Oder bis zu ihrer Scheidung, fünf Jahre nachdem das geschrieben ist.

⁴⁴ Knausgård (Anm. 26), S. 1268.

⁴⁵ Knausgård (Anm. 26), S. 1269.

7. Ein Experiment

Exerzitien haben, so kann man bei Roland Barthes lernen, eine »interrogative Struktur«:⁴⁶ Sie zielen systematisch auf eine Antwort, auf eine Anweisung, wie zu handeln sei, sie sind ein Experiment, wollen ein Problem lösen. In dieser Hinsicht zieht Knausgård eine negative Bilanz:

Es war ein Experiment, und es ist missglückt, denn ich habe niemals auch nur annähernd gesagt, was ich eigentlich meine, und beschrieben, was ich eigentlich gesehen habe. Aber es ist nicht wertlos, jedenfalls nicht ganz, denn wenn die Beschreibung der Wirklichkeit eines einzelnen Menschen, die so aufrichtig wie möglich versucht wird, als unethisch und skandalös bewertet wird, zeigt sich die Kraft des Sozialen, und damit auch die Art und Weise, wie das Individuum reguliert wird.⁴⁷

Als *exercitium realis* oder besser als *exercitium quotidianum*, als Übung im, über und gegen den Alltag beginnt Knausgård ein antifiktionales Projekt, das sich aber dann über die Imagination in die Listen und Doppeldeutigkeiten der Fiktion verwickelt und die Disziplin des Weiterschreibens mit der Lust des Gestehens verbindet. Die gegenweltliche fast gnostische Attitüde gegen die Welt und das Soziale, die in den zuletzt zitierten Formulierungen noch mal deutlich wird, ist dabei wohl auch eher ein Anstoß für die Lüste der Imagination und Intimität, die aus dieser Verbindung von Selbst und Text, von Leben und Schreiben und von Autor und Lesenden hervorgeht. Ob dabei der Traum vom ganz Anderen letztlich nicht doch einfach den Alltag beschreibbar macht, ob der Teufelskreis eigentlich verlassen oder nicht vielmehr gerade betreten wird: also die eigentliche Frage der Unterscheidung der Geister, die ein Exerzitium krönen und abschließen müsste, bleibt dabei freilich so offen wie am Anfang.

⁴⁶ Barthes (Anm. 2), S. 56.

⁴⁷ Knausgård (Anm. 26), S. 1104.

Literatur

Barthes, Roland: *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt a.M. 1986.

Baßler, Moritz: *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München 2022.

Coetzee, John Maxwell: *Confession and Double Thoughts*, in: ders.: *Doubling the Point. Essays and Interviews*, Cambridge MA 1992.

Forster, Dennis A.: *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge 1987.

Foucault, Michel: *Die Regierung der Lebenden*, Frankfurt a.M. 2014.

Knausgård, Karl Ove: *Kämpfen*, München 2017.

– *Spielen*, München 2013.

– *Lieben*, München 2012.

– *Sterben*, München 2011.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M. 1994.

Tambling, Jeremy: *Confession, Sexuality, Sin, and the Subject*, Manchester 1990.