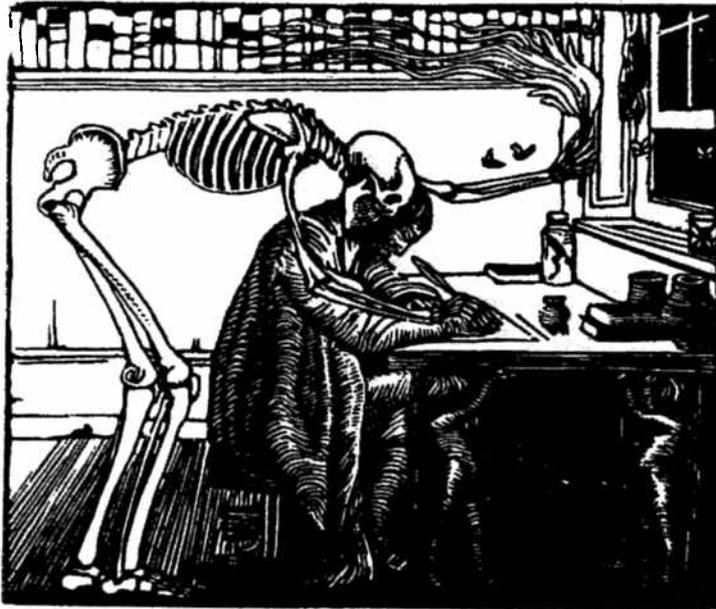


Eva Horn

Trauer schreiben

Die Toten im Text der Goethezeit



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
I. TRAUER ODER MELANCHOLIE.....	8
1. Trauer.....	8
Das Normale und das Pathologische. Die psychoanalytische Theorie der Trauer nach Freud.	8
Dezentrierung des Subjekts: Identifikation, Introjektion, Inkorporation	14
Trauernde Autorschaft.....	21
2. Melancholie.....	23
Unverlierbarer Mangel - Signatur des Todes	23
Traurig spielend: Sprache und Melancholie.....	27
II. MEDIA VITA IN MORTE SUMUS. Tod im Barock	34
Der Blick des Todes	34
Affekt als Text-Effekt.....	37
Performanz und semiotische Überspannung	40
Trauer, Allegorie, Melancholie	45
III. DER UNAUSSPRECHLICHE TOD	48
Das Ende des barocken Totenkults.....	48
Trauer und Seelen-Sprache.....	50
IV. DIE GRENZE VON LEBEN UND TOD: Der Scheintod.....	56
V. DIE BILDER DES TODES. Der Putto mit gesenkter Fackel.....	64
Euphemismen: Lessing und Herder.....	64
Der Triumph des Schönen: Goethe	71
Ideal und Klage: Schiller	72
„Tod - eine nähere Verbindung liebender Wesen“: Novalis	76
VI. TROPEN DER ABWEHR. Goethe	81
1. Trauer-Theater: Euphrosyne	84
2. Der stumme Freund: Goethes Trauer um Schiller	92
Dioskuren - Dichotomien	92
„Vollendung und Antithese“	96
Deckerinnerungen: Im ernsten Beinhaus war's... ..	102
3. Das Lebende und das Tote: Die Wahlverwandschaften	113
Metaphorologisches Vorspiel: Die Gleichnisrede.....	116
„Soziale Verhältnisse“: Leichen im Keller des Subjekts	119
Die Ordnung der Zeichen und die Ordnung der Toten.....	124
Lesen und Trauern	131
Inkarnation und Typologie	134
VII. DIE WIEDERKEHR DER TOTEN	144
Bettine von Arnim: Die Günderode	144
1. Trauern - Schreiben.....	147
Geisterhände: Abschreiben, Umschreiben, Neuschreiben	147
Die Intertextualität der Trauer	150
2. Begegnung der Mängelwesen	156
Inszenierung der Heteronomie: „mein lieber Widerhall“	156
Schmerzhafte Lücke Melancholie	160
3. Autorschaft zwischen Leben und Tod	164
Poetik des Todes.....	164
In den Wind schreiben: Poetik des Lebens.....	169

VIII. DIESE DUNKLE STELLE.....	175
Friedrich Rückert: Kindertodtenlieder	175
„Ein höchst eigenthümliches Sprachgenie“	175
Verfälschte Subjektivität: die Kindertodtenlieder als Erlebnis-Dichtung.....	177
Exkurs: Rückert als Sprachgelehrter.....	181
Melancholische Übersetzung.....	181
Der Philologe als Fetischist: Rückerts Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae	185
Arithmetik der Trauer	189
Inversionen: irdische und himmlische Kinder	192
„Könnt ich sie mir wieder holen!“: Reimen, Wiederholen, Enden	197
Vertiefung der Trauer - Strategien des Scheiterns.....	205
Schluß.....	210
Literatur.....	214

Le premier mot est mot de deuil.
Edmond Jabès

Einleitung

Seit jeher ist Literatur ein Ort des Totengedenkens gewesen, Trauer eine Arbeit der Texte. Texte erinnern und beschwören die Toten, sie feiern ihre Anrufung oder geben ihnen eine Stimme, sie klagen und sie trösten. In den radikalen Transformationen dessen, was Literatur war und wozu sie diente, ist sie vielleicht die einzige Trauerpraxis, die alle Wechselhaftigkeiten einer Mentalitäts- und Kulturgeschichte des Todes durchzieht. Wie in jeder Form von Trauer-Riten und -Praktiken steht in ihr die Grenze von Lebenden und Toten, An- und Abwesendem auf dem Spiel, die inszeniert und befestigt werden soll - aber Literatur reflektiert diese Grenze zusätzlich in der Struktur ihrer Repräsentation. Das heißt: Literatur zeigt nicht nur, sondern reflektiert auch die Tatsache, daß Lebende und Tote, das Leben und der Tod durch semiotische Prozesse aufeinander bezogen werden, die den Raum der Texte zwar mit umfassen, aber weit über ihn hinausgehen: sie regeln die Formen des Eingedenkens in Bildern und Reliquien, sie bilden die Matrix für Schmerz und Trost, sie definieren den sozialen Ort der Toten (als Ahnen, Erblasser, Gespenster, Betrauerte usw.) in der Gesellschaft der Lebenden, und sie bestimmen den Übergang von Leben und Tod in den Zeichen und Symptomen des Körpers. Trauer im Text, oder besser noch: *als* Text hat dabei eine Geschichtlichkeit, die es unmöglich macht, Trauer als anthropologisches Faktum, ein trans-historisch gegebenes Gefühl zu behandeln, das in seinen jeweiligen Thematisierungen oder Verarbeitungsweisen zu betrachten wäre. Trauer-Texte sind keine Formen der „Sinnstiftung“ angesichts der immer gleichen, *einen* Frage des Todes - sondern: was Tod ist, was Text und was Trauer, das bestimmt sich erst im Blick auf die Ordnung der Lebenden und der Toten, auf den Bezug und die Abgrenzung beider, die eine Kultur herstellt. „Trauer“ wird nicht einfach in einem Text abgebildet oder ausgedrückt, sondern dieser Text ist die Bühne eines *Vollzugs*, einer „Arbeit“ der Trauer, und dieser Vollzug strukturiert den Text in seinem Innersten. Das

Verhältnis von Tod und Sprache, von Sprache und Subjekt, das Trauer als Text entwirft, trägt so stets einen historischen Index. Es sind die geschichtlichen Transformationen der Konstellation von Tod, Sprache und Subjekt, denen dieses Buch nachgeht. Sein Gegenstand sind also die Veränderungen einer Ordnung der Lebenden und der Toten, innerhalb deren bestimmt wird, wie über den Tod und die Toten gesprochen werden kann, welche Gattungen und welche Zeichentypen dafür zugelassen sind und wer das Subjekt einer Sprache der Trauer sein kann. Historischer Fluchtpunkt ist die Goethezeit, Ursprungsort einer Autorschaft, die sich einerseits emphatisch auf die Instanz eines unbeschädigten, sich aussprechenden Subjekts beruft und andererseits im Tod *die* Crux solcher Subjektivität und solchen Schreibens gefunden hat. Denn der Tod, das entdecken die Trauer-Texte wie die ästhetischen Debatten des späten 18. Jahrhunderts, stört diese Instanz eines *eigenen* Sprechens, trägt eine Negativität und eine Alterität in dieses Eigene ein, das in umständlichen Verfahren der Abwehr, der halluzinatorischen Vergegenwärtigung oder des melancholischen Sprachspiels aufgefangen werden muß. Die Bedrohung des Subjekts durch die Einschreibung des Todes, die an den Texten und theoretischen Entwürfen der Goethezeit lesbar ist, hat die Psychoanalyse hundert Jahre später in die Formel von „Trauer und Melancholie“ gebracht - als die Alternative von ‘normaler’ und ‘pathologischer’ Trauer, ‘richtiger’ und ‘falscher’ Arbeit an diesem Einbruch des Todes. So ingenüös Freuds Theorie der Trauer diese als eine Abwehr der Toten entwirft und damit den Blick öffnet für ihre Abgründe an Schuld und Ambivalenz, so problematisch ist das Schwesternverhältnis, in das er Trauer und Melancholie stellt. Schon innerhalb der Logik seiner eigenen Theorie erweist sich nicht nur die Unmöglichkeit eines Begriffs von ‘normaler’ Trauer, sondern auch ein Überschuß und eine Unentschiedenheit im Konzept der Melancholie, das diese über den Rahmen der Trauer hinaustreibt. Die asymmetrische Paarung, in die Freud Trauer und Melancholie bringt, verdankt sich einer historisch unvordenklichen (und ungedachten) Konjunktion, die auf einen Zeitraum zurückverweist, von dem sich die Autoren der Goethezeit explizit und ostentativ absetzen: das Barock. Die barocke Konstellation von Sprache und Tod, von *memento illius* und *memento mori*, von Trauer und Melancholie, die im 18. Jahrhundert vehement verabschiedet wird, kehrt in der psychoanalytischen Formel wieder, nunmehr subjekttheoretisch gewendet. Der „düstre Pomp“ des Barock ist darum unverzichtbar als Folie, vor der die Spezifik der Veränderung im 18. Jahrhundert weniger als Bruch (so ihr

Selbstverständnis) lesbar wird denn als Verschiebung und Rearrangement einer Zeichenordnung und eines Literatursystems.

Nach dem Ende des Barock, dem der Tod zugleich paradoxes und privilegiertes Zentrum seiner Zeichenordnung ist, verfällt Trauer einem Verdikt der Unsagbarkeit, der Tod einem Verdikt der Undarstellbarkeit. Dieses neue Verhältnis gegenseitiger Negation von Sprache und Tod, proklamiert und vorgeführt von Lessing und anderen, führt nicht zu einem Verstummen der Trauer-Texte, aber zu einer Rede, die sich in jedem Moment ihres prekären Charakters bewußt ist: der Tod - so argumentiert das 18. Jahrhundert mit besonderer Emphase bei Goethe und Schiller - ist aus dem Raum des Schönen auszuschließen; Trauer, will sie sich als „echtes Gefühl“ ausweisen, hat ergriffen zu schweigen. Was damit verschwindet, ist einerseits die barocke Offizialität, die den Todesfall zum Ort sozialer und religiöser Repräsentation machte, andererseits die rhetorische Codifikation einer Sprache der Affekte. Stattdessen wird das Verhältnis zum Tode privatisiert und introvertiert: Trauer wird zur intimen Angelegenheit, der Tote kommt als Individuum, als *dieser* Freund, *diese* Geliebte und *dieser* Gegenspieler in den Blick eines einsam trauernden, aber auch einsam schreibenden und lesenden Subjekts.

Mit der Emphase auf der Singularität des anderen und der Privatheit des Verhältnisses öffnet sich zugleich der Raum der Ambivalenz. Als Gegenstand von Schuld und Angst der Lebenden wird der Tote so zum ‘Gespenst’ - er drängt sich in Denken, Reden und Schreiben der Lebenden hinein, er sucht sie heim und er wird zum Objekt einer Abwehr, der es darum zu tun ist, den unheimlichen Toten zum Schweigen zu bringen und ihm einen Ort anzuweisen, an dem er schließlich „ruht“. Wenn die Toten als Bilder, intertextuelle Spuren und Einsprüche, süße oder schmerzhaftige Erinnerungen die Lebenden heimsuchen, dann ist Autorschaft als *eigenes* Sprechen immer wieder - in jedem einzelnen Verlust - neu zu bestimmen, aber auch in jeder Trauer neu gefährdet. Sie wird so zur scheinbar unlösbaren Aufgabe: zu sprechen, wo das Gebot der Singularität jede Mitteilbarkeit obszön macht; sich zu trösten, wo Untröstlichkeit die einzig angemessene Form scheint, dem anderen gerecht zu werden. Seit der Goethezeit ist darum Trauer durchaus nicht verstummt, aber sie spricht aus einer Position der Unmöglichkeit, die ihr zugleich zum Anlaß und zur Schwierigkeit wird. Und es ist diese Unmöglichkeit, das Ausschließungsverhältnis von Sprache und Tod, das nun den Tod zum paradigmatischen Fall literarischer Selbstreflexion werden läßt. Als solche geht er ein in eine Literatur, die sich - analog zur Individualisierung und Introversion der Trauer - als subjektzentrierte Zeichenpraxis, „Seelensprache“ versteht. Wird so der Tod zur Crux des Schreibens und der Zeichen, so erklärt sich, warum die Goethezeit Fragen nach der Verbindlichkeit von Zeichenordnungen, nach der Verbürgtheit der Sprache als Weltzugang, nach Figuralität und Darstellbarkeit in Termini des Lebens und des Todes faßt. Von hier aus läßt sich der Zusammenhang

so heterogener Erscheinungen wie der Debatte um die Darstellung des Todes als Skelett oder Putto (Todesgenius), der um 1800 grassierenden Angst vor dem Scheintod oder der insistenten Todes-Metaphorik in der Sprachphilosophie herstellen: immer wieder geht es um die Tragfähigkeit von Zeichenordnungen und den Ort der Subjekte, die der Tod auf den Prüfstand stellt - die Referentialität von Schrift, die Lesbarkeit von Körperzeichen, die Selbstsetzung eines Autors.

Die Texte, die hier exemplarischen Lektüren unterzogen werden, machen all dies zum Thema. Ihre Auswahl verdankt sich einem Interesse an Komplementarität: Goethe, dessen Programm eines Schreibens als Bewältigung von Negativitätserfahrung in der Formel von "Erlebnis und Dichtung" bis ins 20. Jahrhundert hinein folgenreich war, steht für eine Abwehr und Abweisung des Todes und der Toten in der Rekonstitution einer emphatisch eigenen Autorschaft - Bettine von Arnim bildet das Gegenmodell einer Auflösung der eigenen Schrift in der halluzinatorischen Inszenierung fremder Stimmen und Autorschaften. Dabei steht Goethe auch für den (mit Schiller geteilten) klassizistischen Gestus einer ästhetischen Aufhebung des Todes im Nachruhm. Sein Roman *Die Wahlverwandtschaften* liefert den reflexiven Kommentar zu den Verstrickungen von Tod und Zeichenpraktiken - vom fleischgewordenen Buchstabenspiel bis zum lebenden Bild; die „thanatologische“ Lektüre dieses Textes entwirft eine goethezeitliche Theorie der Trauer, die - zumal in ihren Divergenzen - der psychoanalytischen Trauer-Theorie eine historische Tiefenschärfe verleihen kann. Bettine von Arnim setzt diesem Entwurf von Autorschaft, dessen Inszenierung der Autor Goethe folgenreich betreibt, ein Licht auf, indem sie den Konnex von Person und Werk, Subjekt und Text an der Figur Günderoles bis zu seinem tödlichen Ende nachbuchstabiert. Sie selbst entzieht sich - in der zur Schau getragenen Heteronomie und Flüchtigkeit ihres Schreibens - den Aporien einer Autorschaft, die - wie im Fall der Günderoles - das Überdauern der Schrift durch die Mortifikation der Schreibenden erkauft.

Die *Kindertodtenlieder* des heute weithin vergessenen Orientalisten und Sprachwissenschaftlers Friedrich Rückert bringen das Drama der Trauer auf die Bühne der Melancholie: der melancholische Sprachzweifel, der nicht umstandslos als Abform der Trauer zu verrechnen ist, entfaltet eine subjekttheoretische und sprachphilosophische Grundierung des Trauer-Themas, die das Verhältnis von Sprache, Tod und Subjekt in einer neuen Konstellation fortschreibt. Nicht mehr der Verlust des anderen verschlägt dem Subjekt die Sprache, sondern diese Sprache ist immer schon gezeichnet vom Bewußtsein einer Ohnmacht, einer Arbitrarität der Zeichen, die der Melancholiker zugleich leugnet und anerkennt. Rückerts Sprachtheorie und seine Übersetzungspraxis lassen sich so lesen als Ausdruck einer solchen Melancholie der Sprache, formuliert in den Termini und Denkfiguren der Sprachphilosophie um 1800. Die Trauer des Melancholikers Rückert aber entwirft

eine alternative Konjunktion von „Trauer und Melancholie“, die nicht aufgeht in einer Logik von Norm und Abweichung: sie bringt beide in ein paradoxes Verhältnis der Repräsentation und Figuration, in der Trauer zum Bild für etwas wird, was der Melancholie unsagbar bleibt.

Gerade dieser Fall einer Überlagerung von Trauer und Melancholie macht eine Revision der psychoanalytischen Theorie nötig. Im Anfangskapitel wird es darum gehen, die theoretischen Inkonsistenzen zu klären, die sich aus diesem Verhältnis der ‘dunklen Schwestern’ Trauer und Melancholie ergeben, - und das heißt: ihre Verwandtschaft wie ihre Fremdheit neu zu bestimmen. Ausgangspunkt ist dabei die Grundfigur einer Sprache des Mangels: sowohl Trauer als auch Melancholie sind Paradigmen eines Sprechens gezeichnet von Sterblichkeit, ein Sprechen am Ort einer unerträglichen Abwesenheit - eines Mangels, der zugleich Quelle und Schwierigkeit allen Sprechens ist. Wo aber Trauer diesen Ort benennt als einen konkreten Verlust und die Möglichkeiten einer Repräsentation des Verlorenen exploriert, da geht es in der Melancholie um eine fundamentale und nicht zu bezeichnende Verletzung des Subjekts und seiner Sprache selbst. Der Tod figuriert diese Verletzung, aber nicht mehr als Tod des anderen, sondern als Zeichnung des Ich mit Sterblichkeit. Ausschließlich in diesem Sinne, als eine Sprache des Mangels und des Todes, wird Melancholie hier in den Blick kommen - nicht aber als die jahrhundertealte Tradition eines Bild- und Diskursarsenals der Melancholie von Saturnkindschaft, Genialität und schwarzer Galle.

In dem Maße, wie die Psychoanalyse sich von den Veränderungen herschreibt, die sich um 1800 am Begriff des Subjekts und seiner Sprache vollzogen haben, ist das Verhältnis von historischen Texten und Theorie hier keines der Applikation, die am literarischen Beispiel ein psychisches Phänomen zu belegen sucht. Vielmehr werden psychoanalytische Figuren wie Deckerinnerung, Verneinung, Verleugnung etc. als Figuren des Textes aufgesucht. Es geht um die Analogie von Textstrukturen, deren Ordnung bis ins 18. Jahrhundert die Figurenlehre der Rhetorik geliefert hatte, und jenen Strukturen des „Psychischen“, die in der Goethezeit an die Stelle der getilgten Rhetorik treten.

I. TRAUER ODER MELANCHOLIE

1. Trauer

Das Normale und das Pathologische. Die psychoanalytische Theorie der Trauer nach Freud

Es ist diese schreckliche Einsamkeit, die meinige oder die unsrige, beim Tode des anderen, die jene Selbstbeziehung konstituiert, die man „ich, „uns“, „unter uns“, „Subjektivität“, „Intersubjektivität“, „Gedächtnis“ heißt.¹

Die Psychoanalyse hat die Theorie eines Subjekts entworfen, das sich von Anfang an in der Erfahrung des Mangels und der Abwesenheit des anderen konstituiert: das Ich, sein Bewußtsein, seine Sprache formieren sich im Begehren nach dem anderen - einem Begehren, das an der Stelle eines Verlustes entsteht: jenem ersten „Fort“, das das unvordenkliche, symbiotische „Da“-Sein der Mutter beendet. Vielleicht ist deshalb die Trauer - als Figur und Wiederholung dieses konstitutionellen Verlusts - einer der Knotenpunkte psychoanalytischer Theoriebildung. Mit dem Anspruch, den Menschen zugleich zu erklären und zu therapieren, bringt die Psychoanalyse die Struktur dieses „einsamen“ und begehrenden Subjekts, seine Topik und Ökonomie in die Form einer Theorie, deren Erkenntnisinteresse von der Unterscheidung zwischen Funktion und Dysfunktion, Norm und Abweichung strukturiert ist: im Falle der Trauer der zwischen „Trauer und Melancholie“.

Freuds Argumentation in diesem 1915 entstandenen Text, auf den sich alle weiteren psychoanalytischen Überlegungen zum Komplex „Trauer/Melancholie“ beziehen, gründet auf jener epistemologischen Voraussetzung, die schon seiner Neurosenlehre zugrundeliegt: die Unterscheidung zwischen einem

¹ Jacques Derrida: „Mnemosyne“, in: Mémoires. Für Paul de Man, Wien 1988, S.57.

„Normalvorbild“ und seiner pathologischen Variante. In dieser Logik ist Trauer das „Normalvorbild“ von Melancholie, so wie der „Traum als das Normalvorbild der narzißtischen Seelenstörungen gedient hat“.² Die Logik von Norm und Abweichung, in die Trauer und Melancholie gebracht werden, impliziert aber zugleich eine strukturelle Gleichheit, eine Kontinuität zwischen beiden Erscheinungen, die es legitimiert, von der Analyse der Trauer und ihrer „Arbeit“ auf die Mechanismen der Melancholie zu schließen. Daß sich die Erkenntnisrichtung im Laufe des Textes jedoch umkehrt und von der Melancholie her sich Licht auf die Trauer werfen läßt, legt eine bemerkenswerte Formulierung Freuds in einem wenige Monate nach *Trauer und Melancholie* verfaßten Text, *Vergänglichkeit*, nahe: „Dem Psychologen [...] ist die Trauer ein großes Rätsel, eines jener Phänomene, die man selbst nicht klärt, auf die man aber anderes Dunkle zurückführt.“³ Dies scheint das Resumé zu sein, das Freud aus seinen Überlegungen in *Trauer und Melancholie* zieht: ein Versuch, das „Dunkle“, die Melancholie, mit Hilfe des „Rätsels“ Trauer zu klären. Damit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis dieser zwei Dunkelheiten neu: vielleicht sind „Trauer“ und „Melancholie“ (in Freuds Sinn) weniger in Termini von Norm und Abweichung voneinander zu unterscheiden, sondern vielmehr als Grade der Radikalisierung oder Vertiefung jener psychischen Katastrophe „beim Tod des anderen“ zu beschreiben, die die Kategorien von „Subjekt“, „Anderem“, „Gedächtnis“ selbst erschüttert.

Aber kommen wir auf *Trauer und Melancholie* zurück. Trauer wird, wenngleich mit durchgreifenden Verhaltensstörungen verbunden, hier als der begründete „Normalaffekt“ eingeführt, dessen pathologisches „Zerrbild“ Melancholie einzig der Erklärung bedarf. Freud bemerkt: „Eigentlich erscheint uns dieses Verhalten [der Trauer, E.H.] nur deshalb nicht pathologisch, weil wir es so gut zu erklären wissen.“ (198) Denn Trauer hat einen scheinbar offen zutage liegenden Grund, den Tod eines geliebten Menschen. Demgegenüber ist Melancholie für Freud die Folge eines unbewußten, vom Ich nicht anzuerkennenden und nicht rationalisierbaren Verlusts; ein Verlust, der die Beziehung zwischen Ich und anderem als solche erschüttert, also auch als tiefe Enttäuschung durch den anderen zu denken wäre. Die kausale Erklärbarkeit der Trauer als plausible Folge eines Verlusts und dessen Bewußtheit oder Unbewußtheit ermöglichen so eine erste Unterscheidung zwischen „krank“ und „normal“ (199). Bei ähnlicher Symptomatik („eine tief schmerzliche Verstimmung“, 198) trennt Trauer und Melancholie neben der ausschließlich melancholischen „Störung des Selbstgefühls“ vor allem ihr Ergebnis: die Trauer findet ihr Ende im Rückzug der Libido, in der Lösung jener Bindung, die das Ich an

² Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“ (1917), Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt/M. 1975, Bd.3, S.197.

³ Sigmund Freud: „Vergänglichkeit“ (1916), in: Studienausgabe Bd.10, S.226.

das verlorene Liebesobjekt geknüpft hat, während die Melancholie unendlich und unabschließbar trauert. Das Aufgeben des verlorenen Objekts, das Freiwerden der Libido und damit die „Fähigkeit, irgendein neues Liebesobjekt zu wählen - was den Betrauten ersetzen hieße“ (198), ist das Ziel und Ende, auf das die „außerordentlich schmerzhaft“ „Arbeit der Trauer“ hingeht. Die Trauer selbst besteht in der zeitweiligen Suspendierung dieser „Fähigkeit“, einem Festhalten am Toten, selbst dann, wie Freud bemerkt, wenn dem Trauernden „Ersatz bereits winkt“.⁴ Das Ende der Trauer kennzeichnet also ein Paradox: das in der Trauerarbeit angestrebte Freiwerden der Libido erweist sich zuletzt darin, daß sich die Libido an ein anderes Objekt bindet.⁵ Umgekehrt läßt sich so sagen: die vollzogene Abziehung der Libido vom Objekt als Ergebnis einer in Freuds Auffassung gelungenen Trauerarbeit zeigt sich erst nachträglich am glücklich gefundenen Ersatz. So gefaßt ist die Trauer, wie Marianne Schuller bemerkt, „darauf gerichtet, den Verlust und damit ineins die Trauer aufzuheben“.⁶ Die Abwesenheit des verlorenen Objekts wird „aufgehoben“ durch die Gegenwart eines neuen, verfügbaren Liebesobjekts.

Das Ende der Trauer ist also durch einen Akt der Substitution bezeichnet, die anstelle einer unerträglichen Absenz Präsenz wiederherstellt. Wo aber ein Ersatz der Liebesobjekte nicht möglich oder nicht erwünscht ist (die Wünschbarkeit einer solchen Ersetzung ist noch zu diskutieren), da tritt eine andere, symbolische Form der Substitution an ihre Stelle: Repräsentation. Ein Ersatz ersetzt den anderen, der Tote wird nicht durch einen Lebenden substituiert, sondern er wird durch sein Bild, seine Bezeichnung präsent gehalten. Die Repräsentation der Toten ist darum nicht nur historisch ein zentrales Element der Trauerpraktiken, sondern erweist sich als Analogon dessen, was in der Trauer als psychischer Vorgang beschreibbar ist. Aber in genau dem Maße, wie die Substitution der Liebesobjekte in der Trauer nicht umstandslos zu vollziehen ist, so ist auch die Setzung eines Zeichens oder Bilds für den betrauten anderen zweiseitig. Denn einerseits setzt die Repräsentation die Abwesenheit des Repräsentierten notwendig voraus und besiegelt damit den Tod

⁴ Auch in *Vergänglichkeit* betont Freud die Wichtigkeit des Ersatzes durch „gleich kostbare oder kostbarere neue“ Objekte als eigentlichen Endpunkt der Trauer, wenn diese „sich selbst aufgezehrt“ hat. Studienausgabe Bd. 10, S.227.

⁵ Auf dieses Paradox im Ende der Trauer, daß nämlich „das Verfahren der Loslösung in nichts anderem als einer Neubindung besteht“, weist Ulrike Dünkelsbühler hin in: „Good Mourning, Melancholia“, in: *Fragmente* 44/45, Juli 1994, S.229-243, hier: 231.

⁶ Marianne Schuller: „Zum Abschied. Eine Miszelle“, in: *Fragmente* 42/43, Dez. 1993, S.15-22, hier: 15. Ihre Unterscheidung zwischen „Restitutionstrauer“ und „Abschied“ greift die Unterscheidung zwischen Trauer und Melancholie exakt wieder auf, wobei sie auf den Zusammenhang der „Restitutionstrauer“ mit der das „Identitätsgesetz“ wiederherstellenden Repräsentation hinweist.

des anderen; andererseits bringt sie diese Absenz im Akt des Re-Präsentierens zu einem - illusionären - Verschwinden. Die Verweisung im Zeichen kann - je nach Struktur dieser Signifikation in unterschiedlichem Maße - den Surrogatcharakter dieser Ersetzung bewußt halten. Während etwa Portraitbilder von Toten in der Abbildung diese Abwesenheit restlos zu tilgen suchen, tragen indexikalische Formen der Kommemoration - von der Totenmaske, dem Schattenriß oder der Haarlocke bis hin zum Namenszug auf dem Grabstein - im Charakter der Reliquie den Verweis auf die Abwesenheit selbst mit sich: mehr Spur als Darstellung, tragen sie nicht nur einen Rest geradezu magischer Präsenz des Toten in sich, sondern bewahren mit dem Verweis auf den Toten auch das Bewußtsein seiner Abwesenheit. Goethes *Wahlverwandtschaften* liefern eine präzise Reflexion auf den historischen Stand dieser Verknüpfung von Tod und Repräsentation, indem sie das Ersetzen von Liebhabern mit dem Ersetzen von Menschen durch ihr Bild engführen. Es wird noch zu untersuchen sein, wie verschiedene semiotische Modelle in unterschiedlichem Maße geeignet sind, Absenz nicht zum Verschwinden zu bringen, sondern in der referentiellen Verweisung gleichsam „offenzuhalten“, einer vollständigen Substitution des Abwesenden durch das Anwesende zu widerstehen.

Ist der Ersatz des Toten durch ein neues Liebesobjekt das Ende aller Trauer, dann ist Trauern umgekehrt zu definieren als Resistenz gegen die Ersetzung, d.h als jene Unfähigkeit, „irgendein neues Liebesobjekt zu wählen“ (198). Diesen Widerstand, das „Sträuben“ gegen eine Substitution des verlorenen Objekts hat die Trauer mit der Melancholie gemein. In der Logik von Freuds Unterscheidung stellt sich nun die Frage, wie Trauer und Melancholie in ihrer inneren Ökonomie, ihrer „Arbeit“ divergieren: die Arbeit der Trauer vollzieht in einer mühsamen und schrittweisen Erinnerungsarbeit die Ablösung der Libido vom verlorenen Objekt (211). Demgegenüber scheitert die Melancholie an dieser Aufgabe einer Loslösung vom verlorenen Objekt; das Objekt kann nicht aufgegeben - und das heißt in letzter Konsequenz: ersetzt - werden, auch wenn die Libido von ihm abgezogen wird. Die „freie Libido [wird] nicht auf ein anderes Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen. [Dort dient sie dazu,] eine *Identifizierung* des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen. Der Schatten des Objekts [fällt] so auf das Ich, welches nun von einer besonderen Instanz wie ein Objekt, wie das verlassene Objekt beurteilt [wird].“ (203) Der „Objektverlust“ schlägt in der Melancholie um in einen „Ichverlust“ (ebd.).

Trauer und Melancholie nach Freud implizieren also beide einen Bezug zwischen dem Ich und dem anderen, dessen prekäre, weil ambivalente Natur im Augenblick des Verlusts mit besonderer Schärfe hervortritt: „Der Verlust des Liebesobjekts ist ein ausgezeichneter Anlaß, die Ambivalenz der

Liebesbeziehungen zur Geltung und zum Vorschein zu bringen“ schreibt Freud (204). Damit ist der „Ambivalenz-konflikt“ offenbar eine jeder Verlusterfahrung vorgängige Eigenschaft menschlicher Beziehungen, denn gemäß dem Modell Freuds vom Ursprung aller Objektwahl in der oralen Einverleibung, „auf dem Wege des Fressens“ ist jedes Begehren von Anfang an imprägniert von Vernichtungsdrang. Aber über diese Ambivalenz allen Begehrens hinaus tritt in der Trauer, so legt Freud nahe, ein ihr eigener Ambivalenzkonflikt auf, der sich der Erledigung der Trauerarbeit entgegenstellt und sie so schwierig wie schmerzhaft macht: die Ambivalenz zwischen Bewahren und Aufgeben des Toten, den das Ich, korrumpiert durch die „Summe der narzißtischen Befriedigungen, am Leben zu sein“ in der normalen Trauer schließlich zu seinen Gunsten entscheidet, indem es den Toten aufgibt, um nicht „dieses Schicksal [zu] teilen“ (209). In der Melancholie hingegen gelingt genau diese Entscheidung, diese Loslösung nicht; gerade aufgrund seiner prekären Beziehung zum anderen, kann das Ich diesen nicht aufgeben, identifiziert sich mit ihm und wird (im Extremfall des melancholischen Selbstmords), wie Freud formuliert, „vom Objekt überwältigt“ (206).

In der deutlichen Aufwertung einer Treulosigkeit gegenüber den Toten, an der die pathologische Trauer, Melancholie, scheitert, erweist sich die klare Parteinahme Freuds *für die Lebenden* und *gegen die Toten*: der Schnitt, den die Moderne zwischen dem Reich der Lebenden und dem der Toten angstvoll zieht, wird hier vom Therapeuten als Vertreter des Gesunden und der kulturellen Ordnung bekräftigt. Die Unfähigkeit, das Verlorene loszulassen, die Treue zu den Toten ist in dieser Sicht kulturell „unheimlich“, weil sie die Abgrenzung zwischen Lebenden und Toten stört, und genau dies ist der pathologische Gehalt der Melancholie. Andererseits ist es gerade die Psychoanalyse, die eine Theorie bereitstellt, um zu beschreiben, warum diese Grenzziehung so notwendig wie unhaltbar ist. Denn es ist fraglich, ob diese Trennung der Lebenden von den Toten, die die Trauerarbeit im Kampf mit allen Ambivalenzen gleichwohl bewerkstelligen soll, wirklich möglich ist. Damit stellt sich die Frage nach dem Wesen der Ambivalenzkonflikte, die der Arbeit der Trauer entgegenstehen.

In einem zwei Jahre zuvor entstandenen Aufsatz, *Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen*, bietet Freud eine Erklärung des Zusammenhangs zwischen Tod und Ambivalenzkonflikt, die in letzter Konsequenz die Unterscheidung von Trauer und Melancholie, normaler und pathologischer Trauer unterläuft. Die Ambivalenz beim Tod des anderen, so argumentiert Freud dort, erweist nachträglich nur die immer schon bestehende Ambivalenz der Beziehung zwischen Ich und anderem: Liebe und Verehrung für den anderen verdecken stets einen Anteil an verborgener Aggression gegen ihn. Darum findet sich der Trauernde beim Tod des anderen gefangen zwischen „bewußtem Schmerz und der unbewußten Befriedigung über

den Todesfall“.⁷ Der unbewußte Todeswunsch, der dem Verstorbenen galt und nunmehr in Erfüllung gegangen ist, kehrt wieder als Projektion einer Verfolgung durch den Toten oder einer zu erwartenden Strafe. Die ursprüngliche Funktion von Trauer und Trauer-Riten, so pointiert Freud diese Einsicht, ist damit weniger der „Rückzug der Libido“, Einübung des Verzichts, als vielmehr ein Dienst am Toten, der vor allem dessen rächende Wiederkehr verhindern soll. Die „in gewissem Sinne berechtigte“ Selbstanklage Trauernder⁸, die Freud auch in *Trauer und Melancholie* als Folge des Ambivalenzkonflikts kennzeichnet, verdankt sich so dem Gefühl der Schuld, den Tod des anderen indirekt verursacht zu haben. In diesem Modell der Trauer ist der von den Söhnen getötete Urvater der Tote par excellence, dessen Tod den Söhnen (indem sie seine Stelle einnehmen wollen) ihr sexuelles Begehren erfüllt.⁹ Der Schuldkomplex, der hier der Trauer eingeschrieben wird, ist so lesbar als die Spur des Todeswunsches gegen den anderen (in der Ambivalenz *aller* Gefühle). Darüber hinaus aber zeugt er von einem heimlichen Begehren, einem genau zu bezeichnenden Profit, den das Ich - wie verleugnet auch immer - am Tode des anderen hat. *Jede* Trauer verfällt damit dem Ambivalenzkonflikt als dem Gefühl der Schuld gegenüber dem Toten: sie ist Reue, tendenziell selbstzerstörerische Buße aus Furcht vor der Rache des Toten. Das Paradox, daß die Trauer im Ersatz des verlorenen Objekts sich selbst aufhebt, wird in dieser Perspektive zum *double bind*: das neue Objekt, der Ersatz, der das glückliche Ende aller Trauer sein sollte, wird nun nachträglich zu dem Profit, um dessentwillen das Ich am anderen schuldig geworden ist. Der Ersatz des verlorenen Objekts wird im nachhinein zum 'Mordmotiv'. Damit reaktiviert und verschärft das Ende der Trauer gerade den ihrer Beendigung entgegenstehenden Schuldkomplex aufs Neue: wenn die Trauer zuende ist, beginnt sie erst wirklich. Der rätselhafte Schmerz, der die Arbeit der Trauer begleitet, verdankt sich darum - so hat Maria Torok vermutet - vielleicht weniger dem „Sträuben, eine Libidoposition zu verlassen“ (Freud 198), sondern ist verdrängte, in Schmerz travestierte Lust.¹⁰ In der Unlösbarkeit dieses Konflikts kann die Trauer nur zu dem werden, was Freud als Melancholie beschreibt: die ihr eigene „Wendung gegen die eigene Person“ (205), die „Selbstvorwürfe“ (202), die gesamte „Störung des Selbstgefühls“ (198) wären dann weniger - wie Freud vorschlägt - Klagen über das verlorene Objekt, mit dem das Ich sich identifiziert, sondern die berechtigten Klagen des Objekts über das Ich -

⁷ Sigmund Freud: „Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen“, in: Totem und Tabu (1912/13), Studienausgabe Bd.9, S.352.

⁸ Ebd., S.351.

⁹ Ebd., S.341/2 und „Die infantile Wiederkehr des Totemismus“, in: Totem und Tabu, a.a.O., bes. S.425-430.

¹⁰ Maria Torok: „Maladie du deuil et phantasme du cadavre exquis“ (1968), in: Nicolas Abraham/Maria Torok: *L'écorce et le noyau*, Paris 1987, S.247.

ein Ich, das es 'ermordet' hat und - wie Freud schreibt - es im Prozeß seiner Ablösung von ihm immer wieder neu „erschlägt“ (211).¹¹

Die Unterscheidung Freuds zwischen Trauer und Melancholie, die auch in den daran anschließenden Texten von Karl Abraham, Melanie Klein und Nicolas Abraham/Maria Torok in einer merkwürdigen Weise immer wieder zugleich aufgegriffen und eingezogen wird, erweist sich so schon in der Logik Freuds selbst als schwer haltbar. Es gibt keine „normale“, nicht-melancholische Trauer - es sei denn die vollkommene Abwesenheit von Trauer im Ersatz, jener triumphierenden Sucht nach neuen Libidobesetzungen, die die Psychoanalyse als Manie beschreibt. Trauer ist damit strukturell, wie Daniel Lagache in seinen Texten über die „maladies du deuil“ formuliert, stets entweder „melancholische“ oder „manische Trauer“: Beherrschtwerden vom Objekt in der melancholischen Trauer - oder Triumphieren über das Objekt im gewaltsamen Gestus des 'dennoch' der manischen Trauer.¹² So ist das Subjekt beim Verlust des anderen in eine paradoxe, seine Integralität selbst bedrohende Beziehung zum anderen gebracht, die nicht abzuarbeiten ist, sondern es zwischen zwei gleichermaßen inakzeptable Alternativen bringt: schuldhaft ersetzen, abschließen - den Toten getötet haben werden - oder unendlich, melancholisch, besessen vom anderen trauern.

Dezentrierung des Subjekts: Identifikation, Introjektion, Inkorporation

Wenn nun eine strukturelle Abgrenzung zwischen Trauer und ihrer pathologischen Variante nicht möglich ist, liegt es nahe, Freuds Tendenz weiterzuverfolgen, eher von der Melancholie auf die Trauer zu schließen. Eben dies unternimmt Karl Abraham in seinem 1924 erschienen Aufsatz „Versuch einer

¹¹ In einem frühen Manuskript (vom 31.5.1897) erwähnt Freud diesen Zusammenhang ebenfalls: „Dann ist es eine Äußerung der Trauer, sich Vorwürfe über ihren [der Eltern, E.H.] Tod zu machen (sog. Melancholien) oder sich hysterisch, mittels der Vergeltungsidee, mit denselben [Krankheits-]Zuständen zu bestrafen, welche sie gehabt haben.“, in: Studienausgabe Bd.3, S.195.

¹² Daniel Lagache: „Le travail du deuil. Ethnologie et psychanalyse“ (1938) und „Deuil maniaque“ (1938), in: Oeuvres I. Les hallucinations verbales et travaux cliniques, Paris 1977, S.227 und 249. Vgl. auch: Daniel Lagache: „Deuil pathologique“, in: Psychanalyse No. 2, 1956, S.45-74.

Entwicklungsgeschichte der Libido“; er arbeitet die bei Freud angelegte, aber nicht explizite Kontinuität zwischen Trauer und Melancholie weiter aus: „Es wird später darauf einzugehen sein,“ so Abraham, „daß die Melancholie eine *archaische Form der Trauer* darstellt. Die vorstehende Beobachtung [eine Fallgeschichte, E.H.] aber läßt uns darauf schließen, *daß die Trauerarbeit des Gesunden sich in tiefen psychischen Schichten ebenfalls in der archaischen Form vollzieht.*“¹³ Indem er die klare Abgrenzbarkeit von Trauer und Melancholie in Frage stellt, lenkt Abraham den Blick der Trauer-Theorie auf das Verhältnis zwischen Trauerndem und Totem und auf die Modulationen dieses Verhältnisses in der Trauerarbeit. Dabei stößt er auf eine Dezentrierung des Ichs in der Trauer, in der der Tote den Trauernden beherrscht und bewohnt, als „Einverleibter“ in ihm spricht und handelt.

Freud hatte die Melancholie durch die „Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt“ gekennzeichnet und auf die orale Einverleibung als die archaische Form dieser identifizierenden Objektwahl hingewiesen (203). Diese Figur der Einverleibung des verlorenen Objekts ins trauernde Ich greift Abraham auf und benutzt dafür den von Ferenczi eingeführten Begriff der *Introjektion*. Als eine psychische Einverleibung des geliebten Objekts erinnert dieser Begriff jene ursprüngliche Form jeder Objektwahl „auf dem Wege des Fressens“ (Freud). Ferenczi hatte Introjektion darum allgemein als Grundform „jeder Objektliebe“ gefaßt: „Im Grunde kann der Mensch eben nur sich selbst lieben. Liebt er ein Objekt, so nimmt er es in sein Ich auf.“¹⁴ Abraham dagegen benutzt den Begriff in wesentlich begrenzterem Sinne in bezug auf Freuds Beobachtung von der Identifikation mit dem Toten als eine Einverleibung, die das Ich des Trauernden - wie Abrahams Fallstudien zeigen - in unterschiedlichem Maße affiziert bis hin zur völligen „Aufzehrung“ des trauernden Ich durch das Objekt.¹⁵ Schon in Freuds Begriff der Identifikation war in diesem Zusammenhang die intersubjektive Dimension der Trauer hervorgetreten: die Identifikation des Subjekts mit dem Objekt impliziert eine „Entdeckung des Subjekts im Objekt“, die Entdeckung der Alterität des anderen als eigenständiges Subjekt.¹⁶ Diese intersubjektive Dimension in der Trauer erhält nun aber in Abrahams Modell der Einverleibung eine

¹³ Karl Abraham: „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido. II. Objektverlust und Introjektion in der normalen Trauer und in abnormen psychischen Zuständen“ (1924), in: Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften, hg. v. Johannes Cremerius, Frankfurt/M. 1969, S.130.

¹⁴ Sándor Ferenczi: „Zur Begriffsbestimmung der Introjektion“ (1912), in: Schriften zur Psychoanalyse, Bd.1, hg. v. Michael Balint, Frankfurt/M. 1970, S.100, vgl. auch im selben Band: „Introjektion und Übertragung“ (1909), S.12-47, wo Ferenczi die Introjektion als eine das Ich erweiternde Objektwahl beschreibt, die schwer von der Übertragung zu trennen ist.

¹⁵ Abraham: „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido“, a.a.O., S.132.

¹⁶ Helm Stierlin: Das Tun des einen ist das Tun des anderen, Frankfurt 1971, S.72.

unheimliche Wendung: das Verhältnis zwischen Ich und anderem erweist sich als kannibalisch, Trauer ist Leichenschmaus.¹⁷ Abraham betont sehr naturalistisch die oralen Ursprünge dieser Einverleibung; die Eß-Metaphorik prägt die Symptomatik der Melancholiker in seinen Fallstudien (Eßstörungen, Koprophagie, Nekrophagie) ebenso wie die primitiven Trauerritten („der Verzehr des Getöteten“, 136).¹⁸ Die Arbeit der Trauer, gefangen in der Ambivalenz der Gefühle des Trauernden für den Toten, wird in diesem Modell als ein Prozeß der Verdauung gefaßt. In diesem Zustand der Einverleibung ist der Konflikt zwischen Liebe und Haß, „Begehren und Vernichten“ (Abraham), Bewahren und Aufgeben in einer Gleichzeitigkeit beider Tendenzen suspendiert, eine Gleichzeitigkeit oder Unentschiedenheit, die für die Dauer der langsamen, schrittweisen Abarbeitung, der „Unzahl von Einzelkämpfen ums Objekt“ (Freud) einen zeitweiligen Kompromiß zu bieten scheint.¹⁹ Die endgültige Aufgabe des Toten ist damit zeitlich aufgeschoben, die *Arbeit* der Trauer impliziert die Vorstellung einer Dauer, die sich weder in plötzlichem Umschlagen noch in unendlicher Anstrengung erschöpft. Bleibt man im Modell der Verdauung, so ist es aber die Begrenzbarkeit dieser Dauer, ein Verbleiben oder endgültiges Ausstoßen des Toten, die Maßstab für ein 'Gelingen' oder 'Scheitern', für Trauern als einer „geradlinigen Erledigung des Geschäfts“ oder der „endlosen Anstrengung“ der Melancholie wäre.²⁰ Denn wenn das Subjekt das Objekt in sich aufnimmt und in sich präsent erhält, dann immer nur in der Perspektive eines anzustrebenden Aufgebens, einer Ausstoßung des anderen, die die Grenzen von Ich und anderem, Leben und Tod wiederherstellen würde. Der Akt des Verschlingens muß damit stets auch einer der Vernichtung sein. Ohne einfach dasselbe zu sein, fallen so 'Gelingen' und 'Scheitern' der Trauer zusammen. Derrida formuliert dies als das jeder Trauer inhärente Paradox:

¹⁷ Zu diesen kannibalischen Implikationen der psychoanalytischen Theorie der Trauer vgl.: Eva Horn: „Leichenschmaus. Psychoanalyse und Anthropophagie“, in: Annette Keck/Inka Kording/Anja Prochaska (Hg.): *Anthropophagie und Literatur*, Tübingen 1998.

¹⁸ Vgl. dazu auch den Vergleich zwischen der Trauer in Psychoanalyse und Ethnologie bei Lagache: „Le travail du deuil“, a.a.O., S.243-257.

¹⁹ So resümiert Maria Torok die Position Freuds und Karl Abrahams; sie betont dabei den Aspekt der Zeit, der „temporisation“ für die Arbeit der Trauer. Die Unzahl der Einzelschritte braucht eine Zeitspanne, die die Identifikation gewährt. „L'objet incorporé, auquel le Moi s'identifie partiellement, rend possible une certaine temporisation en attendant de rééquilibrer l'économie, redistribuer les investissements. A défaut de pouvoir liquider le mort et décréter définitivement: „il n'est plus“, l'endeuillé le devient pour soi-même et, par là, il se donne le temps d'élaborer, peu à peu et pas à pas, les effets de la rupture.“ in: „Maladie du deuil“, a.a.O., S.234.

²⁰ Zur Zeitstruktur der Trauer im Gegensatz zur Melancholie bei Freud und Benjamin vgl. Anselm Haverkamp: „Kryptische Subjektivität. Zur Archäologie des Lyrisch-Individuellen“, in: *Laub voll Trauer*, München 1991, S.19.

[...] das Mögliche bleibt unmöglich, *der Erfolg ist ein Scheitern*, die getreue Verinnerlichung ergreift den andern und nimmt ihn mit lebendig und tot zugleich in mir (in uns), sie macht aus dem anderen einen *Teil* von uns, unter uns - und der andere scheint nun genau deshalb nicht mehr der andere zu sein, weil wir ihn *in uns* beweinen und tragen wie ein noch zu gebärendes Kind, wie eine Zukunft. In Umkehrung dazu *ist das Scheitern ein Erfolg*: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung (*l'intériorisation qui avorte*) ist zugleich die Achtung vor dem anderen als anderen, eine Art sanfter Zurückweisung, eine Begegnung der Entsagung, die ihn allein, draußen, dort unten, in seinem Tod, außerhalb von uns beläßt.²¹

Es ist dieser prekäre und paradoxe Bezug, der in der Einverleibung und der Metaphorik des Verschlingens und Ausscheidens zwischen dem Ich und dem verlorenen anderen hergestellt wird.²² Mit seiner Metaphorik des Gebärens und Abtreibens, die Derrida hier an die Stelle der psychoanalytischen Rede von Einverleibung und Verdauung setzt, stellt er zuletzt die Trauer - mehr als im Modell der Einverleibung möglich - zurück in den Kontext von Leben und Tod: Trauer als unmögliche Belebung, ein (Wieder)Herstellen des anderen, das den anderen erst im Tod zu dem macht, was er im Leben hätte sein können.²³ Die Einverleibung des anderen ins Ich macht die Trauer zur Figur einer internen Alterität, einer Selbst-Differenz oder Inter-Subjektivität, die alle Vorstellungen von einer Abgrenzbarkeit der Subjekte gegeneinander, von Differenz und (Selbst-)Identität erschüttert. Umgekehrt ist in dem Maße, wie die Alterität und Einzigartigkeit des anderen in der Einverleibung als schmerzhaftes, disharmonisches Ineinandergeraten von Ich und anderem erfahrbar wird, auch der Selbstbezug des Ich affiziert. Die Trauer wird zum „Prüfstein“ einer Beziehung zum anderen²⁴ und sogar zum Prüfstein der Bedingung der Möglichkeit jeder Beziehung, insofern die Kategorien, innerhalb deren Beziehungen zwischen Subjekten gedacht werden, Alterität und Identität, Subjektivität und Intersubjektivität hier prekär werden - und mit ihnen, das wird noch zu zeigen sein, auch eine Vorstellung von literarischer Subjektivität. Denn, so Derrida, „das 'in-uns'-Sein, das Sein des anderen 'in uns', im von Trauer getragenen Gedächtnis, kann weder die so geheißene Wiedererweckung des anderen *selbst* (der andere ist tot und

²¹ Derrida, „Mnemosyne“, a.a.O., S.59.

²² Vgl. neben den zitierten *Mémoires* vor allem Derridas direkte Auseinandersetzung mit Nicolas Abrahams und Maria Toroks Modell der „Krypta“ in: „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, Vorwort zu Nicolas Abraham/Maria Torok: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S.5-58.

²³ Vgl. Anselm Haverkamp: „Miltons Counterplot. Dekonstruktion und Trauerarbeit 1637: *Lycidas*“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 63, 1989, S.608-627.

²⁴ Vgl. Haverkamp: „Kryptische Subjektivität“, a.a.O., S.20.

nichts kann ihn daraus erretten, und niemand kann uns davor bewahren) noch die einfache Einschließung durch ein narzißtisches Phantasma in eine über sich selbst geschlossene, ja mit sich selbst identische Subjektivität sein.“²⁵ Damit wird die Trauer zur Figur (wenn es für diese ins Subjekt eingetragene Differenz noch eine Figur geben könnte) einer Dekonstruktion von Subjektivität. Der Trauernde, so wird sich zeigen, ist nicht nur nicht mit sich selbst identisch, sondern auch nicht ungeteilte, 'in-dividuelle' Instanz seines eigenen Schreibens, *Autor* - ins Subjekt und sein Schreiben dringt der Tote ein als fremde Stimme, Wunde, als insistierende Reminiszenz.

Die psychoanalytische Theorie der Trauer hat eher versucht, die Radikalität dieser Dezentrierung, die die trauernde Einverleibung des anderen in die Subjektivität des Ichs einträgt, in Grenzen zu halten. Einen ersten Vorstoß in diese Richtung hat Melanie Klein unternommen. Sie bietet ein Modell des Ichs, dessen Innenwelt mit „guten“ und „schlechten inneren Objekten“ ausgestattet ist; in der Introjektion der Trauer wiederholt sich damit ein Prozeß, der schon vom kleinen Kind vorgenommen worden ist. Die Trauerarbeit reorganisiert und restituiert ein inneres Verhältnis des Ich zu seinen „internal objects“, deren Einschluß ins Ich aber gerade die Integralität dieses Ichs konstituiert hat. Trauer ist damit immer schon Wiederholung der kindlichen Introjektion, „Re-introjection“: „The rebuilding of this inner world characterizes the successful work of mourning.“²⁶ Damit wird zwar die tiefgreifende, das Subjekt in seiner Gesamtkonstitution desintegrierende Wirkung der Trauer erklärt, insofern sie die Wiederholung einer kindlichen, subjektkonstitutiven Verlustsituation (samt den ihr inhärenten Schuldgefühlen) darstellt. Das Subjekt in seiner Konstitution wird als System der Introjekte, als Ort einer „inneren Welt“ aus vielfältigen anderen - aufgeteilt in 'gute' und 'schlechte' Objekte - gefaßt. Aber das Verhältnis von Ich und anderem (auch der bedrohlichen schlechten Objekte) ist keines einer virulenten Alterität, sondern vermittelt im „inneren Objekt“: es ist *mein* anderer, der vom Ich assimilierte andere, er muß nicht ausgeschieden, sondern an einen neuen Platz in dieser „inneren Welt“ der Introjekte gestellt werden. Diese „inneren Objekte“ bilden damit Instanzen der Vermittlung zwischen Ich und anderem, Instanzen des anderen im Ich, über die die Rückkopplung mit den realen äußeren Objekten möglich wird. Die Differenz von Subjekt und Objekt, die Unverfügbarkeit des toten anderen wird in diesem Modell aufgefangen von einer legitimen Vertretung des anderen im Ich. Die Gewalttätigkeit aber, mit der in der Einverleibung der andere verschlungen und aufgezehrt wird, ist

²⁵ Derrida: „Mnemosyne“, a.a.O., S.41.

²⁶ Melanie Klein: „Mourning and its Relation to Manic-Depressive States“, in: Love, Guilt, and Reparation & Other Works, New York 1977, S.344-369, hier: 363.

in dieser Version der „Introjektion“ zusammen mit ihren oralen, kannibalischen Konnotationen ausgelöscht.

Im Blick auf diesen kannibalischen Aspekt der melancholischen Trauer hat dagegen Pierre Fédida darauf insistiert, daß die trauernde Einverleibung gerade die Einziehung der Differenz zwischen Ich und anderem, eine Auslöschung von Alterität zum Ziel hat, deren Gewaltsamkeit im Mythos des Kannibalismus erinnert ist:

[...] le cannibalisme figure toute tentative de *comprendre* l'autre par identification projective ou introjective dès lors il se révèle étranger et *différent* de soi. Le cannibalisme [mélancholique, E.H.] est le mythe d'une mise à mort pour que soit méconnue une *différence* et que soit accréditée l'espérance de l'identité possible par la croyance en l'incorporation.²⁷

Nicolas Abraham und Maria Torok gehen (im Rekurs auf Klein) in dieser Richtung einen Schritt weiter, indem sie eine methodische Differenzierung innerhalb des Einverleibungsmodells („Introjektion“ bei K.Abraham und M.Klein) vorschlagen, die eine Radikalisierung der Differenz zwischen dem Ich und dem inneren anderen anstrebt. Maria Torok bezieht sich auf den ursprünglichen Sinn des Begriffs „Introjektion“ bei Ferenczi als eine das Ich erweiternde Ausdehnung der Libido auf ein Objekt. Kategorial trennt sie zwischen der ich-erweiternden Einziehung der Libido beim Verlust des Objekts als „Introjektion“ und der phantasmatischen Einverleibung eines zugleich verbotenen und verlorenen Objekts als „Inkorporation“.²⁸ In ihrer Schärfe zitiert diese Trennung Freuds Differenzierung und Verbindung von „Trauer *und* Melancholie“: „Deuil *ou* mélancholie. Introjecter - incorporer“²⁹ ist der programmatische Titel des zentralen Textes von Abraham und Torok zur Theorie der Trauer. In der sogenannten 'normalen' Trauer, wo das Ich seine Beziehung zum Objekt immer schon (im engeren Sinne bei Ferenczi) „introjiziert“ hatte, d.h. ein Verhältnis zu ihm hatte, in dem die Ambivalenz des Begehrens suspendiert war, „garantiert die Integralität des Ich“ den glücklichen „Ausgang“.³⁰ Die Inkorporation hingegen geschieht nach Abraham und Torok exakt *anstelle* einer Introjektion, die zweifach unmöglich geworden ist: im präzisen Falle eines Objekts, das zuerst eine Quelle der Lust war, dann unter ein Verbot fiel und schließlich real verloren wurde. Der *doppelte* Verlust dieses Objekts kann nicht anerkannt, nicht eingestanden und nicht bewußt gemacht werden, denn der Trauernde kann und darf nicht sagen, was er an diesem Objekt verloren hat.

²⁷ Pierre Fédida: „Le cannibale mélancholique“, in: L'absence, Paris 1978, S.66.

²⁸ Torok: „Maladie du deuil“, a.a.O., S.236ff.

²⁹ In: Abraham/Torok: L'écorce et le noyau, a.a.O.

³⁰ Torok: „Maladie du deuil“, a.a.O., S.240.

Anstelle einer (bewußten und erlaubten) Introjektion, die das Begehren nach dem verlorenen anderen ins Ich zurückzieht, nimmt das Ich ihn in einer phantasmatischen Geste wortwörtlichen Einverleibens in sich auf. Die Inkorporation ist dabei nicht das Phantasma eines oralen Verschlingens und Zerstörens, sondern das eines Begräbnisses des anderen im Ich: der andere wird als Ganzer, als eigenständige Person in einer „inneren Krypta“ des Subjekts eingeschlossen. Er wird, so schreiben Abraham und Torok, „ver-schluckt und konserviert.“

Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de souvenirs de mots, d'images et d'affects le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète, avec sa propre topique [...] ³¹.

Indem er den anderen wie in einer intrapsychischen Höhlung, einer inneren Grabkammer - der „Krypta“ - unassimiliert, als anderen und *unverdaulich* in sich einschließt, bewahrt er ihn, ohne seinen Verlust anerkennen und ohne im Rückzug der Libido die um das verbotene/verlorene Objekt konstruierte Topik neu organisieren zu müssen: „C'est pour ne pas 'avalé' la perte, qu'on imagine d'avalé, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet.“³² In der „Krypta“ als „im Inneren des Innen ausgeschlossenes Außen“ (Derrida³³), bleibt das einverlebte Liebesobjekt aufbewahrt im Unbewußten als ein dem Ich selbst unzugängliches und unaussprechliches „Geheimnis“.³⁴ Die Inkorporation als unmögliche Ausscheidung markiert so die Grenze einer Logik der Einverleibung und Verdauung. Sie ist der exakte Rand des Feldes, innerhalb dessen sich die „Arbeit der Trauer“ - in all ihren Ambivalenzen und Unabschließbarkeiten - vollziehen kann. Insofern sie den anderen als *ganz anderen*, in seiner radikalen Differenz zum Ich *im Ich* einschließt, ist die Inkorporation im Sinne Abrahams und Toroks die extremste Version einer Dezentrierung des Subjekts in der Trauer. Denn in der Inkorporation hinterläßt das Andere im Eigenen nicht nur seine Spur, sondern nistet sich im Zentrum des Ich als dessen Ureigenstes ein. Damit ist sie - so Abraham/Torok - ein Extrem, ein Grenzwert der Trauer, der selbst keine Trauer, vielmehr „refus de deuil“, die Verweigerung von Trauer ist. Denn die vollkommene, undurchlässige Ein- (und das heißt immer auch: Aus)schließung des anderen im Ich, „solange die Krypta hält“³⁵, erlaubt keinerlei *Arbeit* der Trauer,

³¹ Abraham/Torok: „Deuil *ou* mélancholie“, a.a.O., S.266.

³² Ebd., S.261.

³³ Derrida: Fors, a.a.O., S.13.

³⁴ Abraham/Torok: „Deuil *ou* mélancholie“, a.a.O., S.267.

³⁵ Ebd., S.273.

keinerlei Austausch zwischen Ich und anderem mehr. Erst wenn ihre Mauern Risse zeigen, wenn eine Berührung und Beziehung zwischen Ich und anderem möglich und nötig wird, kann ein Prozeß des Trauerns denkbar werden.

Trauernde Autorschaft

Jenseits aller Unterscheidung von normaler und pathologischer Trauer sind Identifikation, Introjektion und Inkorporation Versionen einer Beziehung zwischen Trauerndem und Betrauertem, Ich und anderem, Subjekt und Objekt, in denen diese Kategorien selbst ins Wanken geraten: die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Anderen, Leben und Tod, Präsenz und Absenz werden in paradoxer Weise sowohl unhaltbar als auch überlebenswichtig. Für das trauernde Schreiben hat diese Dezentrierung des Subjekts weitreichende Konsequenzen: analog der prekären Inter-Subjektivität der Trauer wäre eine entsprechende Inter-Textualität trauernder Autorschaft zu denken. In der Arbeit der Texte wird der Diskurs des anderen einverleibt, Erinnerungspartikel durchziehen den trauernden Text wie Spuren des anderen. Die Formen einer solchen Präsenz des anderen im Text des Ichs sind ebenso vielfältig wie die Fallgeschichten der Trauer - aber immer situieren sie sich in dem Rahmen, den das Verhältnis von Ich und anderem, Identifikation und radikaler Alterität eröffnet: als Versuche, den Toten im Text eine Stimme zu leihen, oder aber sie zum Schweigen zu bringen; ihnen ein triumphales Monument zu stiften oder sie als Geheimnis im eigenen Text zu verstecken. Die Toten tauchen auf als überscharfes Bild oder als geheime Allusion; ihre Sprache skandiert die Sprache des Ich - als Störung oder als Gegenstand der Sehnsucht. Sie können als übermächtige Vorläufer oder vergessene Freunde dem eigenen Schreiben entgentreten. Der trauernde Text zitiert den anderen oder übertönt ihn; der eigene Diskurs wird heimgesucht von fremden Reden, die ihm in die Feder diktieren oder als Bauchredneri zu Worte kommen.³⁶ Trauernde Autorschaft ist weniger denn je Textherrschaft.

³⁶ Diesen Effekt des In-die-Feder-Diktierens und Bauchredens untersucht Avital Ronell für das Verhältnis Goethe-Eckermann-Freud, in: Dictations. On Haunted Writing, Bloomington/Indiana 1986, deutsch (unter Aufgabe der Pointe im Titel): Der Goethe-Effekt, München 1994.

Zur literaturwissenschaftlichen Rezeption des Konzepts der Krypta vgl. auch Tilman Lang: „Diktat der Geister“, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus - Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995, Stuttgart 1997, S.94-122.

Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Lesbarkeit, der Entzifferbarkeit solcher textuellen Einschließungen, die von der expliziten Inszenierung des anderen bis hin zum anagrammatischen Kryptonum gehen kann. Die Dezentrierung des Subjekts wie seiner Autorschaft macht, wie im Extremfall der Inkorporation, auch „eine andere Archäologie [...] als die des Subjekts“ (Haverkamp)³⁷ nötig, eine Lektüre, die das erratische Sprechen des anderen gerade in jenen Diskursformen entziffert, die emphatisch „ich“ sagen. „Die 'kryptische' Interpretation kann sich nicht mehr an einer Rücksicht auf Darstellbarkeit orientieren, allenfalls an einer Rücksicht auf Versteckbarkeit, wie sie in der Tradition der Hermetik entgegen jeder Hermeneutik des Aufdeckens verfolgt worden ist.“ (ebd.) Noch das minutiöse Eingedenken, das elegische Erinnerungsbild des Toten ist so vor allem im Hinblick darauf zu lesen, was es impliziert, was es verbirgt und löschen will, welche heimliche Debatte hier zwischen Ich und anderem zum letzten Mal ausgetragen wird. Denn auch die Figur des anderen, des Toten, der Gegenstand des trauernden Textes wird, bleibt nicht unangetastet. Im Gedächtnis der Trauer wird der andere nicht der sein, der er gewesen ist, er wird nicht treu erinnernd restituiert, sondern er ist der gedenkenden Aneignung zugleich ausgeliefert und widersetzt sich ihr. Trauerndes Andenken wird - zumal wenn es sich des memorialen Pathos' der Literatur bedient - „das Verlorene vollends zu dem [machen], was es im Leben hätte sein können - nein sein sollen, aber nicht hatte sein können; dessen übermächtiges Nachbild in allen nachträglich zu einer trügerischen Aktualität erwachenden Ambivalenzen durchzuarbeiten ist, bis es verblaßt ist und als Bild nachträglich hergestellter Vergangenheit dem Vergessen überlassen werden kann.“³⁸ Damit sind nicht nur das Stimmengewirr im trauernden Schreiben zu bedenken, sondern auch die Überblendungen und Retuschen des trauernden Andenkens. Nur in der Nachträglichkeit entsteht so ein Entwurf des anderen, der in seinen Nachbildern, den Schicksalen seines Namens, den Stilisierungen seiner Person zu entziffern sein wird.

³⁷ Haverkamp: „Kryptische Subjektivität“, a.a.O., S.24.

³⁸ Haverkamp: „Miltons Counterplot“, a.a.O., S. 616.

2. Melancholie

Unverlierbarer Mangel - Signatur des Todes

In der Theorie der Trauer verstellt, wie wir sahen, die Unterscheidung zwischen normaler und pathologischer Trauer eher ihre strukturelle Gemeinsamkeit im Verlust. Schon bei Freud aber gibt es eine Rede über die Melancholie, die weniger die Verwerfungen im Verhältnis zum anderen betrifft denn ein Selbstverhältnis, eine narzißtische Verletzung. Qualitativ von der Trauer trenne sie, so heißt es, eine „Störung des Selbstgefühls“ (198). Diese andere, nicht mehr auf einen Verlust beziehbare Version der Melancholie kristallisiert sich in der psychoanalytischen Theoriebildung um die Frage nach ihrer Ätiologie. Denn in den Überlegungen zur Melancholie als pathologische Form der Trauer fällt auf, daß für ihre Entstehung einerseits das Scheitern der in der Trauer virulenten Konflikte angegeben wird, andererseits aber immer wieder die Vermutung auftaucht, daß dieses Scheitern andere, „kon-stitutionelle“ und nicht aus der Verlustsituation allein stammende Gründe haben könnte. Diese Unentschiedenheit zwischen einem 'immer schon' und einem 'jetzt erst' (der Kranke war immer schon melancholisch disponiert oder: seine Melancholie folgt dem Verlust des Objekts X) trägt - besonders in den Fallgeschichten - in die Theorie dessen, was als Melancholie bezeichnet wird, ein Element ein, das die strukturelle Analogie von Trauer (als Objektverlust) und Melancholie aufbricht. Es scheint in dieser dispositionellen Version weniger um eine Melancholie zu gehen, die mit Objektverlust, Ambivalenzkonflikt, Schuld, kurz: dem Verhältnis zum *anderen* zu tun hat, als mit einem prekären Bezug zum *Ich*; der disponierte Melancholiker leidet nicht am Verlust des anderen, sondern an einem immer schon gegebenen Mangel im Ich, dessen Maske oder Reaktivierung die Trauer bestenfalls sein könnte. In diesem Sinne hätte Melancholie mit der Verletzung der Trauer zunächst einmal wenig gemein: es ginge um eine viel tiefer liegende, ursprüngliche Wunde eines primären Narzißmus, der noch vor aller Sprache liegt und sich darum genau auf die Sprache, auf die Bedingung ihrer Möglichkeit, bezieht.

In ihrem Buch über Melancholie und Depression, *Soleil noir*, entwirft Julia Kristeva eine Theorie der Melancholie, die diese subjektgenetisch noch *vor* jedem denkbaren Verlust eines Liebesobjekts verortet. Melancholie in Kristevas Sinne ist

ein unendliches und unstillbares Verlangen (bei Kristeva „Trauer“) nach einem jeder Objektwahl vorgängigen „archaischen Ding“:

Le dépressif narcissique est en deuil non pas d'un Objet mais de la Chose. Appelons ainsi le réel rébelle à la signification, le pôle d'attrait et de répulsion, démeure de la sexualité de laquelle se détachera l'objet du désir.[...] Depuis cet attachement archaïque, le dépressif a l'impression d'être déshérité d'un suprême bien innommable, de quelque chose d'irréprésentable, que seul peut-être une dévoration pourrait figurer, une *invocation* pourrait indiquer, mais qu'aucun mot ne saurait signifier.³⁹

Der Melancholiker ist damit, so Kristeva mit Blick auf Nervals Gedicht *El Desdichado*, ein Enterbter, er ist mit einem fundamentalen und angeborenen Mangel behaftet. Dieser Mangel bezieht sich nicht, wie im Falle der Trauer, auf ein *verlorenes Liebesobjekt*, einen vom Ich getrennten und bezeichnenbaren anderen, sondern auf ein der Konstitution des Subjekts vorgängiges, lebensnotwendiges Anderes. Dieses muß aufgegeben werden, um das Subjekt als solches erst zu konstituieren; sein akzeptierter Verlust ist die Basis und Voraussetzung für alle kommenden Objekt-Beziehungen des Ich, ebenso wie für seine Fähigkeit, diese Objekte zu symbolisieren. Die Negativität dieses primären „Dings“, dieser allererste Mangel wird so zur Quelle, zum Ausgangspunkt allen Begehrens, zur Bedingung der Begehrensfähigkeit des Subjekts. Was in der Trauer die „Wunde“ des Verlusts ist, ist in der so gefaßten Melancholie vielmehr ein angeborener Mangel, eine Verstümmelung von Geburt (der Geburt des Subjekts) an. Dabei ist das „Ding“, der Gegenstand dieses Mangels nie als positiv erhältlich zu denken: man hat es ebensowenig wie das Reale. Es ist reine Negativität: das Fehlende, die Absenz schlechthin. Melancholie in diesem Sinne ist - jenseits aller Trauer - der Zustand eines dem Subjekt immer schon gegebenen Mangels, eines Mangels, der prä-objektal ist, noch vor aller Objektwahl liegt und darum durch keine Ersatz-Objekte oder Symbolisierungen je zu stillen sein wird. Dieser melancholische Mangel kann so auch nie Gegenstand irgendeiner Form der Trauer sein. Das „Ding“ ist weder greif- noch repräsentierbar: es ist schiere Leere, „Lücke im Ich“ (Günderode), „Entleerung der Welt“ (Benjamin).

Mit dieser tiefgreifenden und konstitutiven Störung des Subjekts selbst, die diese dispositionelle Theorie der Melancholie entwirft, nähert sie sich gleichwohl jenem Extrem pathologischer Trauer, der kryptierenden Melancholie, die Abraham/Torok entworfen haben: vom Ergebnis her fallen damit eine Theorie der Melancholie als Disposition und eine Theorie der Melancholie in der Folge eines unbetrauerbaren Verlusts zusammen. Die Frage ist, ob sich diese beiden Theorien

³⁹ Julia Kristeva: *Soleil noir. Dépression et melancholie*, Paris 1987, S.22f.

zusammen denken lassen, ohne die strukturelle Differenz zur Trauer aufzugeben. In einem Artikel, der einen Überblick über die Melancholie-Theorien Freuds, Abrahams und Kleins entwirft, bringt J.O. Wisdom dieses theoretische Paradox als Grundzug aller „erklärenden Theorie“ der Melancholie auf den Punkt: sie besteht immer aus „zwei Teilen“, zwei Theoremen: einerseits „(T) Der Melancholiker hat eine primäre narzißtische Wunde“ und andererseits „(t) Als „Auslöser“ („*trigger*“) wirkt z.B. ein tatsächlicher Verlust“.⁴⁰ Damit wären für die Genese der Melancholie also zwei Faktoren, eine Disposition *und* der auslösende Anlaß wichtig. Wo die Trauer also kausal einstellig ist, ist die Melancholie zweistellig. Diese Unentschiedenheit in der psychoanalytischen Theoriebildung zur Ätiologie der Melancholie wiederholt so jene „traditionelle *obcuritas* der Melancholie [...], die Opazität ihrer erdrückenden Gemütsschwere sowie ihre überlieferte semiotische Intransigenz“, wie Martina Wagner-Egelhaaf angemerkt hat.⁴¹ Disposition oder Anlaß, konstitutive Verletzung oder unsagbarer Verlust? Vom Subjekt her betrachtet, kann das Wesen der Melancholie nur in der theoretischen Unentscheidbarkeit zwischen diesen Alternativen, diesen unterschiedlichen kausalen und zeitlichen Strukturen des 'immer schon' und 'jetzt erst' liegen.

Zu dieser subjektlogischen Explikation der Melancholie hat Walter Benjamin, dessen Überlegungen zur barocken Melancholie ihre impliziten Bezüge auf Freud nicht verleugnen können⁴², das phänomenologische und zeichentheoretische Gegenstück geliefert im Versuch einer „Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut“.⁴³ Dabei hat seine Verortung dieser „Welt“ im Barock nicht nur „den Vorteil der historischen Applikation“⁴⁴, die im folgenden Kapitel für die barocke Trauer-Praxis noch genauer zu explizieren ist, sondern macht gerade die Verknüpfung von Zeichentheorie und Tod greifbar, um die es hier geht. Denn „jene Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut“ ist - historisch präzise, aber vor allem strukturell triftig - die allgemeiner Todverfallenheit. Was Benjamin für den barocken Protestanten als „kreatürliche

⁴⁰ John O. Wisdom: „Die psychoanalytischen Theorien über die Melancholie. Entwicklungsgeschichte und Vergleich“, in: Jahrbuch der Psychoanalyse, Bd.IV, 1967, S.102-157, hier: 106.

⁴¹ Martina Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration, Stuttgart/Weimar 1997, S. 160.

⁴² Zur Lektüre der Melancholie-Passagen des Trauerspiel-Buches in der Perspektive von Freuds *Trauer und Melancholie* vgl. Anselm Haverkamp: „Kryptische Subjektivität. Zur Archäologie des Lyrisch-Individuellen“, in: Laub voll Trauer, München 1991, S.17ff.

⁴³ Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd.I.1, S.203-430, hier: 318.

⁴⁴ Haverkamp: „Kryptische Subjektivität“, a.a.O., S.18.

Traurigkeit“ (324) und Exaltation des „Erdgeborenen“ (246), ein der „Physis selber“ inhärentes „memento mori“ beschreibt (392), ist der Blick auf die allgegenwärtige Signatur des Todes in der Welt, genauer noch: in der Konstitution des Menschen. Der theologischen Rede von der 'Kreatürlichkeit', 'Gefallenheit des Fleisches', dem 'Sündenstand' des Menschen, die Benjamin als Konstituens barocker Melancholie aufruft, korrespondiert - in Termini der Psychoanalyse - genau jene vorgängige narzißtische Wunde des Melancholikers. Vor allem aber expliziert sie, worin diese besteht: daß in der Geburt des Subjekts von Anfang an seine Todverfallenheit, seine Versehrbarkeit festgeschrieben ist. Der Mangel jenes „höchsten Guts“, dessen Fehlen dem Melancholiker in verschärfter Form bewußt ist, äußert sich in dieser Perspektive als obsessives Kreisen um die Sterblichkeit, Verletzbarkeit, die Fragilität des Ich und das Ephemere der Dinge. Die Unentschiedenheit zwischen einer Zeitstruktur des 'immer schon' und des 'jetzt erst', die die psychoanalytische Theoriebildung über die Melancholie kennzeichnet, läßt sich so auflösen als Zeitstruktur der Sterblichkeit: die melancholische Wunde ist der 'immer schon' gegebene Vorgriff auf ein Ereignis 'jetzt erst', den Tod als Ereignis. Aber dieses Ereignis des Todes wird erst sicht- und sagbar mit dem Tode des anderen - Trauer steht also zur Melancholie in einem Verhältnis des Sichtbarmachens, der Repräsentation. Der Verlust des anderen *figuriert* jenen unnennbaren Verlust, die 'Verlorenheit' der Melancholie. In der Reflexion auf den Tod nähert sich Melancholie in ihren Symbolen und Symptomen der Trauer, ohne damit einfach eine Spielart der Trauer zu sein - nicht umsonst hat sich Melancholie immer wieder mit den Insignien des Verlusts und des Todes, Schädeln, Gräbern, Ruinen und Kirchhöfen geschmückt. Dennoch läßt sich von hier aus, in dieser Berührung zwischen Trauer und der konstitutiven, ursprünglichen Melancholie, sehr genau die Differenz zwischen beiden ausmachen: ist die Trauer ein (prekäres) Verhältnis zum anderen, so ist Melancholie ein Selbstverhältnis, das umschlägt in ein Weltverhältnis, einen „Lese-blick“⁴⁵. Aber dieses Selbst- und Weltverhältnis findet seine privilegierte Darstellungs- und Reflexionsform genau in dem Verhältnis zum abwesenden anderen, um das es der Trauer geht. Denn sofern das „melancholische Ding“ (Kristeva) ebenso unrepräsentierbar ist, wie der eigene Tod denkbar, bedarf die Melancholie der Trauer als Form ihrer Repräsentation: Trauer, der Verlust des konkreten anderen, wird ihr zum Bild für einen Verlust, der selbst nicht sagbar ist und darum die Gesichter der Trauer als Maske, als Figuration des Unfigurierbaren trägt.

⁴⁵ Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur, a.a.O., S.181 und Bettine Menke: Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Walter Benjamin, München 1991, S. 166 und 170.

Traurig spielend: Sprache und Melancholie

Kern der Melancholie ist ein Unsagbares, Unfigurierbares, sie ist, so Wagner-Egelhaaf, eine Krise der Zeichen, insofern sie sich durch „eine konstitutive Instabilität ihrer Signifikation auszeichnet.“⁴⁶ Kristevas Theorie der Melancholie, die im Grunde Benjamins Verknüpfung von Zeichen- und Todes-Reflexion in der Melancholie noch einmal subjekttheoretisch umformuliert, expliziert diese als Krise der Signifikation angesichts jenes unbezeichnenbaren, archaischen „Dings“. Wo dieses „Ding“ nicht aufgegeben werden kann, werden die Prozesse der Objektwahl und des Symbolisierens erschüttert, wenn nicht tendenziell unmöglich gemacht: „La Chose mélancolique rompt la métonymie désirante, comme elle s'oppose à l'élaboration intrapsychique de la perte.“(23) Der Gebrauch der Sprache, das Bezeichnen des abwesenden Objekts werden wertlos, wo kein bezeichnenbares Objekt des Begehrens je dem melancholischen Mangel nach dem „Ding“ genügen kann. Entweder desintegriert sich das melancholische Subjekt vollends in einer schizoiden Spaltung (30) oder aber es verliert die Fähigkeit, Zeichen in eine sinnvolle Sequenzialität zu bringen. Der Melancholiker besitzt eine „Hyper-Luzidität“ in bezug auf die Arbitrarität der Zeichen:

Une séquence signifiante, forcément arbitraire, lui apparaîtra lourdement, violemment arbitraire: il la trouvera absurde, elle n'aura aucun sens. [...] La séquence arbitraire reçue par le dépressif comme absurde est coextensive à une perte de la référence. Le déprimé ne parle de rien, il n'a rien dont parler: agglutiné à la Chose (*Res*), il est sans objets. (62)

Im melancholischen Diskurs sind die Worte leer, analysierbar sind eher die *blancs* der Rede, die in Kristevas Terminologie dem Semiotischen (nicht dem Symbolischen) zuzurechnenden „Vokalismen, Rhythmen, Silben der abgestorbenen Worte“ (37). Der fundamentale Mangel, so Kristeva, muß „verneint“ (d.h. im Sinne Freuds: negativ anerkannt)⁴⁷ werden, um Zugang zum „Reich der Zeichen zu erhalten“ (54). Aber das für die Melancholie kennzeichnende Scheitern dieser „verneinenden“ Anerkennung, die anstelle der „Verneinung“ auftretende „Verleugnung“ des Mangels (55), zerstört die repräsentationslogische Funktionalität der Zeichen, sie verlieren ihre „neutralité signifiante.“

⁴⁶ Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur, a.a.O., S.162.

⁴⁷ Vgl. dazu Sigmund Freud: „Die Verneinung“ (1925), in: Studienausgabe, Bd.3, S.373-377.

Il [die Verleugnung des Mangels] les charge d'affects, ce qui a pour effet de les rendre ambigus, répétitifs, simplement allitératifs, musicaux et parfois insensés.“ [Die den Mangel „übersetzende“ Sprache] cherche à se rendre étrangère à elle-même, pour trouver, dans la langue maternelle, un '*mot total, neuf, étranger à la langue*' (Mallarmé), afin de capter l'innommable. (54)

Die Materialität der Sprache, ihre Töne, ihre sinnfernen Korrespondenzen, ihre Doppeldeutigkeiten sind der eigentliche Gegenstand des melancholischen Sprechens: nicht das 'was', sondern das 'wie' der Sprache faszinieren den Melancholiker. Aber in dieser Aufladung der Zeichen sieht Kristeva die Möglichkeit einer „Übersetzung“ des melancholischen „Affekts“ (77f, 109-114) in Sprache, mehr noch: in ein ästhetisches Objekt. Ihre Theorie der melancholischen Kreativität verfällt zuletzt einer problematischen Theorie der Sublimierung und der ästhetischen Aufhebung von Vergängnis in Dauer: sie nimmt an, daß eine solche Kunst eine Verbindung zwischen dem „Ding“ und dem „Sinn“ herstellen könnte (112); und daß - in der Form der melancholischen Allegorie - „das Kunstwerk an die Stelle des Vergänglichen treten“ könnte (111). In dieser melancholischen Kreativität wäre für Kristeva der „Königsweg“ gefunden, „auf dem der Mensch den Trennungsschmerz transzendiert: der Weg einer Sprache, die dem Leid verliehen wäre.“⁴⁸

Gegenüber dieser tröstlichen Sublimierungstheorie Kristevas hält Walter Benjamins Figur des Melancholikers als eines „Grüblers über Zeichen“ diese Diskrepanz zwischen der Unsagbarkeit des Mangels und der Sprache dieses Mangels offen: der Melancholiker konstituiert in den Gegenständen der Welt Bedeutung, gerade indem er „alles Leben von ihnen abfließen“ läßt, sie jeden eigenen Sinnes beraubt und ihnen nur die Bedeutung zukommen läßt, die er selbst ihnen als „Allegoriker verleiht“.⁴⁹ Der Melancholiker weiß, daß den Dingen - oder sagen wir: den Zeichen - keinerlei 'natürliche' Bedeutung innewohnt und gerade darum betont und exponiert er ihre unendliche, „tiefsinnige“ Bedeutsamkeit. Aber dieses Wissen um die Arbitrarität der Zeichen und der Schmerz dieses Wissens erhebt sich nur vor dem Hintergrund eines hybriden Wunsches: dem nach einer natürlichen, gegebenen und garantierten Ordnung der Bedeutungen. Der melancholische Umgang mit den Zeichen, mit der Sprache tötet und belebt sie zugleich: „Trauer“ - so schreibt Benjamin im Hinblick auf das, was in unserem Kontext Melancholie zu nennen wäre - „ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.“ (318) Ein „rätselhaftes Genügen“, vielleicht sogar Gefallen... -

⁴⁸ Kristeva, *Soleil noir*, a.a.O., S.111, Übersetzung E.H.

⁴⁹ Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a.a.O., S.359.

rätselhaft ist dieses Genügen oder Gefallen des Melancholikers jedenfalls genau in seiner ambivalenten Haltung zur Sprache, die er zugleich abtötet, ihres Sinnes beraubt und neubelebt, neue Bedeutungen, Korrespondenzen und Kräfte in ihr entdeckt: „bodenlo-sen Tiefsinn“ erzeugt der Melancholiker. Die paradigmatische Form dieses melancholischen Sprachverhaltens ist für Benjamin die Allegorie. In ihr ist Bedeutung gesetzt und zugleich als willkürliche Setzung reflektiert. Als zwieschlächtige Figur, die eine Fülle von Bedeutsamkeit gerade um den Preis einer Entleerung, auf der Basis dieser Entleerung und Abtötung ihres Gegenstandes herstellen kann, ist die Allegorie Ausdruck der zwiespältigen Haltung des Melancholikers zur Sprache.

Diese Zwiespältigkeit ist aber mehr als eine „Ambivalenz der Gefühlsregungen“ (Freud), sie ist vielmehr radikale Spaltung zwischen Wissen und Nicht-Wissen. Kristeva nennt das melancholische Verhältnis zur Sprache eines der „Verleugnung“ (54ff.) - die Verleugnung (im exakten Sinne Freuds) produziert eine Spaltung im Subjekt: es gibt eine Instanz, die den Mangel, bzw. das narzißtische Trauma anerkennt, und eine andere, die diese bestreitet - „je sais bien ... mais quand-même“ ist das Motto dieser Ich-Spaltung in Wissen und Nicht-Wissen.⁵⁰ Die symptomatische Erscheinungsweise dieser Verleugnung ist nach Freud der Fetischismus, jene Haltung, in der ein Fetisch die Anerkennung eines unerträglichen Wissens umgebar macht.⁵¹ Wenn nun der für die Melancholie konstitutive und archaische Mangel die Möglichkeit der Signifikation als solcher affiziert, indem er jede Form der sprachlichen Symbolisierung als leer, jedes Zeichen als arbiträr und hinfällig desavouiert, dann liegt es nahe, daß die Verleugnung dieses Mangels, bzw. der Fetischismus, der ihr „Symptom“ ist, sich auf die Sprache selbst bezieht. Anders gesagt: die Sprache ist für den Melancholiker nicht mehr das Medium einer wie auch immer gebrochenen, dem Verstummen abgerungenen Sublimierung (Kristeva), sondern der *Ort sowohl des Mangels als auch der Sehnsucht nach dessen Behebung*, der Er-Füllung der Leere. Die Sprache (als *langue*, Sprachsystem) ist damit der Gegenstand einer

⁵⁰ Vgl. dazu Freuds letzten Text: „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ (1938), in: Studienausgabe, Bd.3, S.391-94. Zum Zusammenhang von Glauben, Verleugnung und Fetischismus vgl. auch Octave Mannoni: „Je sais bien ... mais quand-même“, in: *Les temps modernes* 19, 1964, S.1262-1286.

⁵¹ Freud bezieht seine These über den Ursprung des Fetischismus auf das Wissen um die Geschlechterdifferenz. Es geht um die Verleugnung dessen, was beim Anblick des mütterlichen Geschlechts 'gesehen' wurde: die 'Kastriertheit' der Mutter. Der Fetisch dient in der Folge dazu, dieses Fehlen (eines Penis) gleichzeitig zu *markieren* (er war das letzte, was vor der 'Entdeckung' der Kastriertheit gesehen wurde) und zu *negieren*. Die „Verleugnung“ bezeichnet genau diese doppelte Haltung des Anerkennens und Nicht-Anerkennens eines unerträglichen Wissens. Vgl. Freud: „Fetischismus“ (1927), in: Studienausgabe, Bd.3, S.383-388.

Fetischisierung.⁵² Der Fetisch wären die Wörter (die *parole*, die gesprochene Sprache), die sich wie ein Schutzschild vor die Anerkennung einer fundamentalen A-Signifikanz und Arbitrarität der Zeichen schiebt. Dem zwiespältigen, vergrübelten „Spielen“ mit den Zeichen und Bedeutungen, das Benjamin als die Bewegung des Allegorikers beschreibt, eignet darum keinerlei spielerische Leichtigkeit, sondern es ist schiere Notwendigkeit im Ausagieren dieser Spaltung. Die Allegorie ist dabei nur eine mögliche (und historisch zu spezifizierende) Form dieses fetischistisch-melancholischen Sprachverhaltens.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß schon in Freuds Text über den Fetischismus als erstes Beispiel der Fall eines „jungen Mannes“ genannt wird, dessen Fetisch sich erst im Spiel zwischen zwei Sprachen, dem deutschen Wort „Glanz“ und dem englischen Wort „glance“ erschließt (383). Diesem „jungen Mann“, der als „Wolfsmann“ vor allem in der *Geschichte einer infantilen Neurose* zu Freuds „berühmtestem Fall“⁵³ geworden ist, haben Nicolas Abraham und Maria Torok eine Studie gewidmet, die den Zusammenhang von Melancholie (als Melancholiker in unserem Sinne erweist sich der Wolfsmann schon bei Freud) und einem spezifischen Gebrauch der Sprache in einer besonderen Weise erhellt. Sie haben es beim Wolfsmann mit einem Diskurs zu tun, der nicht einfach „symbolisiert“, d.h. in dem die Worte nicht Träger einer - in der Analyse lesbaren - Bedeutung sind, also „Symbole“.⁵⁴ Das Subjekt dieses Diskurses ist ein fundamental gespaltenes, und durch diesen „zusätzlichen Spalt“ hindurch wird „das Subjekt auf dem Diwan [...] zum Träger eines Puzzles von Scherben [...]“ (ebd.). Die „Scherben“ dieses Diskurses, so zeigen Abraham und Torok, sind fetischisierte Wörter, „Kryptonime“ (168), die weniger durch ihre semantische Bedeutung als durch ihre Reime auf andere Wörter, bzw. auf das unsagbare, „stumme“ „Zauberwort“ *tjeretj* verweisen. Durch das Reimen der Wörter, die „sich aussprechen lassen“ auf „Worte, die sich nicht aussprechen lassen“, wird der Klang, die Assonanz zum Ort einer fetischistischen Lust:

Wenn man [diese Wörter] des näheren untersucht, so zeigt sich, daß sie nicht den Symbolen gleichgesetzt werden können, die sich als Metonymien oder Metaphern dekryptieren lassen. Es sind *Reime*. [...] Von den vollen Reimen bis zur Assonanz, den Reimen fürs Ohr bis zu den Reimen fürs Auge, den Reimen,

⁵² Eingetragen in Freuds Theorie des Fetischismus tritt so die Sprache an die Stelle des weiblichen Geschlechts, dessen 'Kastriertheit' verleugnet werden muß.

⁵³ Die gesamte Fallgeschichte mit den anderen Analysen des Wolfsmanns findet sich dokumentiert bei Muriel Gardiner (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann*. Sigmund Freuds berühmtester Fall, Frankfurt/M. 1982.

⁵⁴ Abraham/Torok: *Kryptonimie*, a.a.O., S.166.

die durch Abwesenheit glänzen, bis zu den Reimen über den Sinn ist alles wie in einem Handbuch der Poetik vertreten. (169f)

Diese Reim-Korrespondenzen, deren Glossar für den Fall des Wolfsmanns Abraham und Torok im Anhang ihres Buches liefern, spannen sich bemerkenswerterweise zwischen Worten verschiedener Sprachen: sie sind sozusagen Übersetzungen - aber solche, die keinen Sinn übersetzen, sondern den Klang des Wortes (nehmen wir: *Glanz* - *glance*) von der einen in die andere Sprache übertragen. In den Reimen des Wolfsmanns tritt das Wort in seiner klanglichen Materialität in eine Konstellation, einen „Zusammenklang“ (Friedrich Rückert) mit anderen Worten, und es ist dieser Zusammenklang, nicht die semantische Valenz der Worte (welche der Melancholiker ja immer schon als instabil und arbiträr durchschaut), der - wie für den Allegoriker der „Tiefsinn“ - zur Quelle seiner einzigartigen, inkommunikablen und daher „rätselhaften“ Lust wird. Der Melancholiker „spielt traurig“ mit Worten⁵⁵, indem er ihre Bedeutungen - oder die Ordnung dieser Bedeutungen - nie ernst nimmt, an diesem Un-Ernst aber zugleich zutiefst leidet. Hans-Jost Frey hat - umgekehrt von der sprachlichen Struktur des Wortspiels ausgehend - gezeigt, daß im Wortspiel selbst die Entscheidbarkeit zwischen einem „Vertrauen“ und einer „Skepsis“ gegenüber der Sprache suspendiert ist: „der Wortspieler bleibt in eine Luzidität gebannt, aus der sich nichts machen läßt, außer daß sie sich in der Wiederholung selber erhält.“⁵⁶ Dabei bezieht sich das Spielerische im melancholischen Umgang mit der Sprache nicht nur auf die Materialität der Zeichen im Klang (dies ist der Fall bei Friedrich Rückert), oder die Hinfälligkeit der Dinge und Bedeutungen (im Fall des barocken Allegorikers), sondern auch auf die Erkenntnis ihrer Deriviertheit: alles was zu sagen ist, ist nur Zitat, Übernommenes und Gelesenes, das nurmehr neu zu kombinieren, neu zu bewahrheiten ist - so die Melancholikerin Karoline von Günderrode. So ist das melancholische Sprach-Spiel nie bloßes Spiel, sondern zutiefst affektiv besetzt, es ist Notwendigkeit, sofern es eine ständige Bewegung zwischen den zwei Polen eines Verhältnisses zur Sprache ist: eine Skepsis gegenüber der Bezeichnungsfunktion der Sprache einerseits, das Gefühl ihrer Arbitrarität, Deriviertheit und Bedeutungsleere - andererseits eine Euphorie, daß die Sprache doch „sagen“, besser: „tun“ könnte, daß in ihr eine Ordnung und Nicht-Arbitrarität herrschte. In dieser magischen, mächtigen Sprache wäre eine Erlösung möglich von der melancholischen Verstümmelung des Subjekts.

⁵⁵ Dies legt Bettine Menke nahe, wenn sie ihr Kapitel über Benjamins Melancholiker mit einem Hölderlin-Zitat einleitet: „... da saß ich traurig spielend.“ Menke: Sprachfiguren, a.a.O., S.165.

⁵⁶ Hans-Jost Frey: „Wortspiel und Sprachwirklichkeit“, in: Sprache im technischen Zeitalter 132, Dezember 1994, S.455-468, hier: 467.

In Trauer und Melancholie kreuzen sich also Sprache und Tod als unterschiedliche Erscheinungsweisen einer Beschädigung des Subjekts. Sie sind zwei Formen eines Sprachverhaltens wie eines Verhaltens zum Tod: seiner Erfahrbarkeit am Tod des anderen oder seine Einschreibung im Zeichen eigener und allgemeiner Sterblichkeit. Ist Trauer aber der Einbruch des Todes ins Subjekt am *Tod des anderen*, und damit die Erfahrung der Alterität (des Ich und des anderen), so ist Melancholie als konstitutive Wunde des Ich die Einschreibung des Todes als *eigene Versehrtheit*, als Sterblichkeit und Verstümmelung. Trauer bezieht sich auf einen einzigen, singulären Tod - Melancholie leidet an einer fundamentalen Verwundung des Ich.

Die Unentschiedenheit, die die psychoanalytische Theorie im Hinblick auf die Ätiologie der Melancholie prägt, ihr Schwanken zwischen Anlaß (was die Melancholie der Trauer analog machen würde) und Disposition (in der Figur des „immer schon“) ist nun auflösbar mit Blick auf die spezifische Zeitstruktur der Melancholie: sie übergeht ihren Anlaß, um von hier aus auf das 'immer schon' Mangelnde, die konstitutive Wunde zu kommen, aber dieses 'immer schon' wird erst nachträglich, im Rückblick vom Anlaß aus, sicht- und sagbar. In dem Maße aber wie Trauer, in all ihren Verwerfungen, auf den singulären Tod bezogen bleibt, kann sie der Melancholie zur Figur ihrer Darstellung werden. Der allgemeinen und eigenen Sterblichkeit bietet sie im einen, einzelnen Tod eine Begrenzung und Bezeichenbarkeit. Aber auch noch innerhalb dieser Trauer-Figur, das wird am Fall der *Kindertodtenlieder* zu zeigen sein, beharrt die Melancholie auf ihrem Sprach-Spiel und ihrer spezifischen Dissoziation des Subjekts, die nicht die der Trauer ist.

Trauer und Melancholie problematisieren Sprache, aber auf unterschiedlichen Ebenen und auf unterschiedliche Weise. Stellt Trauer die Frage nach der Möglichkeit und Legitimität von Repräsentation (des verlorenen anderen) und verlangt nach einer Referentialität, die den anderen nicht ersetzt, sondern sein Fehlen bezeichnet, so stellt die Melancholie diese Frage nach dem Gebrauch der Zeichen, nach der Sprache auf einer fundamentalen Ebene: sie fragt nach dem Wesen, der Kraft von Sprache, dem Funktionieren von Signifikation, ihrer Allmacht oder Ohnmacht, ihrer Performanz. Im Gestus des Erprobens ist sie 'traurig spielerisch', immer wieder neu ansetzend, strukturell unendlich. Ist trauerndes Schreiben skandiert und erschüttert vom Diskurs des anderen, intertextuell im Hinblick auf eine zitierbare *andere* Rede, so ist melancholisches Schreiben stets unterminiert von dem Wissen um die *eigene* Deriviertheit, die Willkür und Nichtigkeit ihrer Bedeutungssetzungen.

Freuds Formel von „Trauer und Melancholie“, die Trauer zum ersten Mal in der Begriffsgeschichte der Melancholie zu deren Schwesterbegriff macht, verdeckt deren strukturelle Asymmetrie, indem sie auf die Ähnlichkeit ihrer Bilder und Symptome hinweist. Was sich aber in der Theoriebildung des zwanzigsten Jahrhunderts, auf die ich mich hier bezogen habe, in dieser Weise analytisch voneinander abheben *und* aufeinander beziehen läßt, hat eine Geschichte, die nicht einfach in den historischen Ausprägungen eines als solchen konstanten Gefühls bestehen kann. Wie sich Tod und Sprache zueinander verhalten, wie der Tod des anderen die Sterblichkeit des Ich figuriert, reflektiert oder aber eskamotiert, ist nur im Blick auf eine gegebene kulturelle Zeichenordnung und auf die Transformationen solcher Ordnungen zu bestimmen. Die Geschichtlichkeit der jeweiligen Literarisierungen von Tod und Trauer erweist sich dabei ebenso wie die Relativität der modernen Analysekatégorien. Anders gesagt: ein Blick auf die historischen Orte von Tod und Toten impliziert auch eine Archäologie der Beschreibungssprache, in der sich heute über Tod, Trauer und Melancholie reden läßt. Denn die merkwürdige Verknüpfung von Trauer und Melancholie, von der ich ausgegangen bin, verweist auf eine geschichtliche Konstellation, in der - *vor* allen modernen Differenzierungen - Trauer und Melancholie, der andere und der eigene, der eine und der allgemeine Tod, so mit einander verknüpft waren, daß ihre Abtrennung von hier aus als historisch relative Formation sichtbar wird: das Barock.

II. MEDIA VITA IN MORTE SUMUS. Tod im Barock

Die Trauer, deren Theorie in der Moderne die Psychoanalyse entworfen hat, ist keine dreihundert Jahre alt. Am Ursprung dieser modernen Trauer liegen Veränderungen im 18. Jahrhundert, die den kulturellen Ort des Todes und der Toten ebenso betreffen wie das System der Literatur. Diese Veränderungen implizieren nicht nur einen völlig neuen Bezug von Mensch und Text, Gefühl und Ausdruck, sondern sie bedeuten eine Transformation in der Ordnung der Lebenden und der Toten, jenem Code, der die Formen des Austauschs und der Abgrenzung zwischen einem Raum des Lebens und der Lebenden und dem Raum der Toten regelt. Mit diesen Entwicklungen entsteht zugleich eine neue Konstellation von Trauer und Text. Die Konstellation der Goethezeit läßt sich jedoch nur vor dem Hintergrund dessen konturieren, wogegen sich noch Goethe und Schiller explizit absetzen: den „düstren Pomp“ des barocken Totenkults und seiner Texte. Denn im Übergang vom Barock zur Goethezeit wird die barocke Tradition abgearbeitet und verabschiedet. Die Textformen, die an der Stelle dieser Verabschiedung entstehen, sind jedoch von Anfang an belastet mit der Hypothek dieses Endes: die Matrix eines regelhaften Bezugs von Lebenden und Toten, von Trauer und Text, die das Barock zur Verfügung stellt, wird abgelöst werden von einer Doktrin der Unmöglichkeit - dem barocken Pomp folgt stille Trauer.

Der Blick des Todes

Walter Benjamin hat den sprechenden Totenkopf das Emblem der barocken Kultur genannt.⁵⁷ Der Tod ist dem Barock nicht Grenze des Lebendigen und des Bezeichnbaren, sondern die privilegierte Perspektive, unter der die Welt überhaupt erst Ordnung und Bedeutung gewinnt. Leben und Tod sind einerseits klar von

⁵⁷ Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. I.1., S.203-430, hier: 390ff.

einander abgegrenzt, es gibt keine Bereiche des Zweifels über ihre Zeichen und keine schleichenden, unheimlichen Übergänge: die Annäherung und Verwechselbarkeit von Tod und Schlaf, die das 18. Jahrhundert vollzieht, fehlt dem Barock, das vielmehr die Zeichen des Todes und Verfalls in ihrer ganzen Drastik dem blühenden Leben entgegenhält. Andererseits ist das Leben immer schon auf den Tod bezogen, „*media vita in morte sumus*“ - der Tod lauert in jedem Moment des Lebens, das Leben ist von Anfang an gezeichnet von Flüchtigkeit und Vergängnis. So stellt das Barock Tod und Leben in einen Zusammenhang gegenseitiger Verweisung: *Der Tod ist das Leben, das Leben ist der Tod*, lautet die oft variierte, paradoxe Formel,⁵⁸ die den Tod zur eigentlichen Bedeutung des irdischen Lebens, das ewige Leben aber wiederum zur eigentlichen Bedeutung des Todes macht. Die Literatur ist privilegierter, wenn auch nicht einziger Ort dieser Bezugsetzung. Sie inszeniert und organisiert das Bezeichnungsverhältnis von Leben und Tod; sie bietet Formeln für den Austausch und Übergang zwischen der Welt der Lebenden und der Toten in der Fülle von Textgattungen, die den Tod zu ihrem Anlaß und Blickpunkt nehmen. Nicht alle dieser Gattungen, die den Tod zu ihrem Ausgangspunkt machen, sind Trauer-Gattungen wie die zahlreichen Leichencarmen, Epicedien, Dissertationes funebres, Trauerelegien und Leichenpredigten, die im 17. Jahrhundert eine historisch einzigartige Konjunktur haben. Vielmehr zielen nicht wenige jener Gedichte „bei einer Leichen“ oder die zahlreichen epigrammatischen Grabsprüche auf gänzlich anderes als die memorialen, eschatologischen und affektregulierenden Funktionen der gelegenheitsgebundenen Trauer-Gattungen, von denen noch zu reden ist. Dem Barock ist der Tod nicht zuletzt eine Quelle des Witzes, der scharfsinnigen und scharfzüngigen Analyse sozialer Verhältnisse, der pointierten Charakteristik von Typen und historischen Personen oder auch - etwa in den Grabschriften und Leichengedichten auf Tiere - des groben Scherzes. So schreibt etwa Michael Caspar Lunderoff im *Epitaphium oder Grabschrift/Uber den traurigen Fall dieses unseligen abgestorbenen armen und wohlgeplagten Esels* in herzhaften Details die Geschichte eines an Schierling vergifteten, beim Abziehen des Fells aber wiedererwachten und schließlich im Wald verendeten Esels.⁵⁹ Besonders signifikant für den analytischen oder komischen Gebrauch des Todes ist das Genre

⁵⁸ Vgl. etwa bei Johann Michael Moscherosch: *Les visiones de Don Francesco de Quevedo Villegas Oder Wunderbare Satyrische gesichte Verteutscht durch Philander von Sittewald*, Straßburg 1640-1677, 4. Gesicht „Toden-Heer“, S.187-282: Dort spricht der Tod: „Ihr Menschen kennet den Tod nicht recht. Ihr seid der Todt selbst. [...] Euer ganzes Leben ist der Todt: und was ihr sterben nennt, das ist aufhören zu leben: [...] Leben aber ist sterben, indem man lebet.“

⁵⁹ Michael Caspar Lunderoff: *Wißbadisch Wisenbrünlein: Das ist / Hundert schöne kurtzweilige / zum theil new / zum theil aber aus etlichen Lateinischen vnd Teutschen Scribenten zusammengelesene und verdeutschte Historien [...]*, Franckfurt 1610, S.116-118.

der Poetischen Grabschrift. Diese kurzen, meist vierzeiligen Epigramme zeichnen eine historische oder biblische Figur, einen sozialen Typus, einen literarischen Vorgänger in pointierter, oft ironischer Schärfe. So entstehen Grabschriften *Eines Pauren*, *Eines Lasterhaften*, *Einer Wittib*, *Opitzens*, *Aesopus* (Hoffmannswaldau: *Poetische Grabschriften*), *Des Esau*, *Des Judas Ischarioths* (Porsch: *Biblische Grabschriften*), *Cleopatra*, *Thomas Müntzer* (Ziegler und Kliphausen: *Täglicher Schau-Platz der Zeit*), *Eines alten bösen Weibes*, *Eines Dachs-Hundes* (anon.) usw.⁶⁰ Der Blick auf die Welt, auf die Geschichte, die Figuren der Bibel oder der Literatur schärft sich *sub specie mortis*; die Grabschriften sagen eine letzte und eben deshalb treffende, endgültige Wahrheit über ihre Träger, weil sich erst vom Ende her das Wesentliche eines Lebens, eines Charakters oder eines Typus' sagen läßt. So wird der Tod zum Ort eines satirischen oder überhistorischen Blicks auf die gesamte Welt, der unter den Erscheinungen des Lebens und dem illusionären Selbstverständnis der Menschen ein Eigentliches hervortreibt. In diesen Grabschriften ist der Tod Name für eine Erkenntnishaltung dem Leben gegenüber. Das Barock bringt Leben und Tod so in ein Verhältnis von Schein und Sein, Zeichen und Bedeutung, das in Texten immer wieder aufs neue probiert und erwiesen wird. Dieses Verhältnis aber ist getragen von einer Paradoxie, in der das schlechthin Gegensätzliche sich bezeichnet: „Tod ist das Leben selbst: er führt uns zu dem Leben“ heißt es in einem Epicedium Paul Flemings, der diese Kunst der paradoxen Verweisung auf die Spitze getrieben hat. „Wol dem, der so verdirbt! Wer eh' stirbt, als er stirbt, der stirbt nicht, wenn er stirbt.“⁶¹ Die vierfache Wiederholung des Wortes „sterben“ springt immer wieder um zwischen figuralem und literalem Register: ein Leben vor dem physischen Tod als fromme, stoische Mortifikation des Selbst macht den Tod zum ewigen Leben.

Durch diese paradoxe Anlage aber kann das Verweisungsverhältnis von Leben und Tod nie statisch sein, sondern muß in komplizierten Operationen der Verweisung und der Lektüre immer aufs neue hergestellt werden. Jene Wahrheit, die der Tod in den Poetischen Grabschriften über das Leben aussagt, erprobt sich darum an stets neuen Gegenständen, die nicht selten in präziser Negation aufeinander bezogen werden. So lautet die Grabschrift *Eines Pauren* von Hoffmann von Hoffmannswaldau:

Das Erdreich gab mir Brot, das Brot erhielt mein Leben,

⁶⁰ Vgl. etwa die Anthologie von Eberhard Haufe (Hg.): *Wir vergehn wie Rauch von starken Winden. Deutsche Gedichte des 17. Jahrhunderts*, München 1985, Bd.II.

⁶¹ Paul Fleming: *Dem Edlen und Hochgelarten Herrn Philipp Krusen, der Rechten Lic. Fürstl. Holst. hochbetrauten Rath, und dero Zeit ansehnlichen Gesandten an den Großfürsten in Moskow und an den Hof von Persien, sc. geliebten Haußfrauen Ableben* (1634), in: *Teütsche Poemata*, Lübeck 1642, repr. Hildesheim 1969, S.129.

Vor Brot hab ich das Fleisch der Erden hingegeben.
 Ich gebe wohl zu viel. Das Fleisch kam aus der Erden
 Und muß auch, was es war, in kurzem wiedergeben.⁶²

Was das Element des Lebens war, wird - in einer Geste der Rückerstattung - Ort des Todes. Der biblische Satz, daß wir aus der Erde stammen und zur Erde zurückkehren, ist im Falle des Bauern wörtlich gewendet: die Arbeit am „Erdreich“ als *Lebensform* wird zur Rückkehr ins Erdreich im Tod - so ist der Tod das exakte negative Abbild, die Pointe, in der sich die Wahrheit, das Wesentliche des Bauernlebens verdichtet. Zugleich öffnet der Topos von der Rückkehr des menschlichen Fleisches in die Erde den ganzen Horizont theologischer Bilder der Sterblichkeit und geht damit über die pointierte Charakteristik des Bauern hinaus. Denn der Tod des einzelnen (so typenhaft oder unbestimmt er in den Poetischen Grabschriften oder namenlosen Leichengedichten oft ist) verweist nicht nur auf eine Wahrheit dieser einzelnen Existenz, sondern zugleich auch auf die allgemeine Sterblichkeit der Menschen. Jeder Tod und jeder Tote ist zugleich *memento mori*. Am Tod des anderen, am Leichnam, der im Barock mit berücktigter Drastik dargestellt ist, wird die Leiblichkeit des Menschen lesbar als seine Todverfallenheit, an ihm tritt die Zeichnung des Menschen durch den Tod mit besonderer Prägnanz hervor. Man denke an jene Bilder, die seit dem Mittelalter hinter der Maske des schönen Frauenkörpers das Grinsen des Totenkopfs als deren wahre Bedeutung präsentieren. Aber die paradoxe Form, in der das Lebendige auf den Tod hin gelesen wird als die Wahrheit hinter den Erscheinungen des Lebens, ist auch umgekehrt zu wenden. Der Tod, die Merkmale des Verfalls als Signaturen der Sterblichkeit verweisen zuletzt auf das ewige Leben. Vergänglichkeit wird so vom Bezeichneten zum Zeichen selbst, sie springt um ins Zeichen der Auferstehung: der Tod ist das Leben.

Affekt als Text-Effekt

Damit ist der Tod nicht nur integraler Bestandteil der kulturellen und semiotischen Ordnung des Barock - er ist ihr, wenngleich paradoxes, Zentrum. Nur vor dem

⁶² Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: Poetische Grabschriften, in: Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil [...], Leipzig 1697, Nr. LIV. Zit. nach: Haufe (Hg.): Wir vergehn wie Rauch von starken Winden, a.a.O., Bd.II, S.229.

Hintergrund einer solchen Ordnung der Lebenden und der Toten als zeichenhafter Bezogenheit von Leben und Tod aufeinander ist sowohl die Blüte der Trauer-Gattungen als auch die spezifische Struktur und Funktion dieser Texte zu verstehen. Teils autonomer poetischer Text (wie die Leichengedichte und Elegien), teils „Gelegenheitsdichtung“ und als solche eingebunden in die opulenten Trauerfeiern, vollziehen und zelebrieren diese Texte das Verweisungsverhältnis von Leben und Tod. Das System dieser Textgattungen umfaßt Funktionen des Übergangs wie in den *artes moriendi*, den Lehren vom „guten Sterben“⁶³; die verschiedenen Trauer-Genres ermöglichen Gedächtnisstiftung, Abschied und Selbstdarstellung der Hinterbliebenen; sie dienen der Regulierung der Affekte; und sie bestimmen die Formen des Nachlebens - im politischen oder künstlerischen Nachruhm, im Leben der Kinder und Kindeskinde, aber vor allem in der individuellen Eschatologie des seligen Lebens. Die klassischen Textformen der Trauer und Totenehrung - vom antiken *Epicedion* und der *oratio funebris* über die klassische Trauer-Elegie (die sog. threnetische Elegie)⁶⁴ bis hin zu den barocken Formen des Epicediums, Leich=Abdanckungen, Leichenpredigten, Ehren=Gedächtnissen usw. - sind weniger von dem rituellen Rahmen getragen, in dem sie verlesen und für den sie hergestellt werden, als daß sie diese Ritualität überhaupt erst herstellen. Zwar sind sie in den Ablauf einer Leichenfeier eingelassen, aber schon die schriftlichen Ausgaben dieser Texte in Gedenkbänden zeigen, daß sie in ihrer Länge tendenziell den Rahmen einer Begräbnisfeier sprengen. Ihr Vollzugscharakter liegt so weniger in der rituellen Einbindung als in ihrer Textstruktur selbst. Die barocken Trauer-Texte sind angelegt als ein (fast nicht beendbarer) Prozeß, in dem das Fehlen des Verstorbenen in der Gemeinschaft, der Verfall des Körpers, die Zerstörung sozialer Bindungen überführt werden soll in die Reaffirmation dieser Gemeinschaft, des individuellen und kollektiven Heils, der Schmerz der Hinterbliebenen in Trost. Für diesen Vollzug gibt die Rhetorik drei Schritte vor: Lob des Verstorbenen (*laudatio*), Klage der Hinterbliebenen (*lamentatio*) und zuletzt - als Abschluß des Trauergeschehens - der Trost (*consolatio*).⁶⁵ Die rhetorische Reglementierung bestimmt präzise sowohl

⁶³ Vgl. dazu die Kapitel zum „gezähmten Tod“ in Mittelalter und Renaissance, bei Philippe Ariès: Geschichte des Todes, München 1985, S.13-42, und: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München/Wien 1976.

⁶⁴ Vgl. dazu die formgeschichtliche Studie von Friedrich Beißner, deren rein formale Definition der Elegie allerdings keinen Einblick in die unterschiedlichen Ausprägungen des Inhalts - allgemeine Klage, Totenklage (threnetische Elegie), aber auch erotische Sujets - ermöglicht. Friedrich Beißner: Geschichte der deutschen Elegie, Berlin³1965.

⁶⁵ Vgl. zur rhetorischen Tradition in den barocken Leichenreden den grundlegenden Aufsatz von Hans-Henrik Krummacher: „Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert“, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, 18. Jahrg., 1974, S.89-147, hier: 97.

Inhalt (*inventio* und *dispositio* der Topoi) als auch die performative Durchführung des Textes: zunächst Affekterregung in der Klage, die zuvor durch das Lob der verstorbenen Person gesteigert ist (teilweise ist noch eine „Darstellung des eingetretenen Verlusts“, *iacturae demonstratio* vorgesehen) und schließlich eine Affektdämpfung im Schlußteil der *consolatio* (und gegebenenfalls deren praktisch-erbauliche Umsetzung in der „Ermahnung an die Lebenden“, *exhortatio*). So zielt die Klage als wesentliche Funktion der klassischen Trauer-Gattungen immer auf ein Ende im Trost: sie hat darin ihren eigentlichen Zweck. Dies gilt auch und gerade für die einschlägige Gattung der Klage, die Trauer-Elegie, die nicht unmittelbar Gelegenheitsdichtung, sondern frei von der Einbindung in Gedächtnis- oder Begräbniszeremonielle ist. Sie wiederholt - in ihrer traditionellen Form⁶⁶ - die performative Struktur der rituellen Trauer-Genres, indem sie in der literarischen Klage auf einen Trost zielt, der nicht selten eben jener literarische Nachruhm ist, den das Gedicht dem Verstorbenen stiftet. In seinem Geschrieben-Sein selbst stellt so der Text den Trost her, den zu stiften er angetreten ist, er erzeugt das Gedächtnis, das zum Argument dieses Trostes wird. Goethes Trauer-Elegie *Euphrosyne*, die noch zu betrachten ist, steht in dieser Tradition, deren Hohlform sie neu und vollkommen 'unbarock' füllen wird.

Es ist diese rhetorisch generierte und regulierte Performanz barocker Trauertexte, der Anspruch darauf, ihren Anlaß aufzuzehren und zu überwinden, der sie von moderner Trauer und ihren Texten scheidet. Andererseits ist es gerade die performative Dimension und der Anspruch eines Zu-Ende-Kommens, das in der Moderne (und namentlich bei Freud) als das Bewußtsein von jener „Arbeit der Trauer“ wiederauftaucht, über deren Wesen und Vollzug die Psychoanalyse nachdenkt. Freuds explizites Insistieren auf einer „normalen“ Trauer als ein beendbarer Prozeß, einer Trauer, die sich irgendwann tröstet und zum Abschluß kommt, steht so in der Tradition der rhetorischen Affektlehren und deren Vorstellung eines Vollzugs und Endes des Trauer-Affekts. Bei Freud allerdings ist die *consolatio* nun säkularer Art: Gesundung. Die Vorstellung vom Trauernden, seiner Sprache und seinem Bezug zum Toten sind - von 17. zum 20. Jahrhundert, vom barocken Trauer-Text zur psychoanalytischen Theorie der Trauer - gänzlich andere; was als eine Analogie sich durchhält und damit überhaupt eine Kommensurabilität innerhalb der historischen Differenz ermöglicht, ist die Struktur eines Vollzugs in der Zeit - Trauer-Arbeit. Andererseits trennt die Rhetorizität der barocken Trauer-Gattungen, ihre kunstreiche Erfüllung vorgegebener Diskurs-

⁶⁶ Gegen diese Struktur hebt Jahan Ramazani für die englischsprachige Tradition der Trauer-Elegie die moderne Elegie ab, der es eher um Aushalten und Auskosten der Trauer gehe als um ihren Abschluß im Trost, vgl. Jahan Ramazani: *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago 1994, S.xi und 3f.

Regeln, sie unendlich weit von den Individualitätsanmutungen moderner Trauer und ihren subjekt- und texttheoretischen Implikationen. Der barocke Text beansprucht, Trauer und Klage als Erregung von Affekten zu vollziehen, die man nicht *hat*, sondern die *durch den Text induziert* und im Verlauf des Textes auch wieder reduziert werden sollen. „Das Begräbnisgedicht“, so Hans-Henrik Krummacher, „[...] hat geradezu die Trauer wach- oder wieder wachzurufen, die dann im letzten Teil durch den Trost gestillt werden soll.“⁶⁷ Der barocke Text versteht sich nicht als Ausdruck gegebener Gefühle der Trauernden, sondern trägt sie als Affekte an diese heran. Er konstituiert, strukturiert und reguliert diese Affekte als *affizierte*, als seelisch-körperliche Zustände, die in dem Sinne äußerlich sind, als sie nicht auf ein „Wesen“ der Person rekurrieren. Als Affekt unterliegt Trauer und ihre rhetorische Elaboration im Barock keinem Kriterium der Authentizität: was zählt, ist, was der Text an Erregung und Tröstung leistet und wie er es leistet. Maß dieser Leistung ist die Antithetik von *laudatio* und *lamentatio* als Stimulierung, *consolatio* als Stillstellung der Trauer. Die Variationsbreite und das persönliche Ingenium barocker Autoren geht dahin, in Erfüllung und Abweichung von der (mindestens) dreiteiligen *dispositio* diese Spannung zwischen Affekterregung und -stillung - ausgedrückt im emphatischen „aber“ am Beginn der *consolatio* - auf ein höchstes Maß zu treiben.⁶⁸ Nichts läge dieser Vorstellung von Trauer als Affekt - Effekt des Textes - ferner als die goethezeitliche Idee der Homologie von Gefühl und Sprache, eines „Seelen-Ausdrucks“. Erst mit der Erfindung dieser „Seelen-Sprache“ wird Trauer zum Problem eines zugleich emphatischen und einsamen Subjekts, aber auch zum Problem eines Literatursystems, das auf eben dieser Ökonomie von Sprache und Seele basiert.

Performanz und semiotische Überspannung

Die goethezeitliche Abwehr des Barocken hat sich darum nicht zufällig an der sogenannten Gelegenheitsdichtung entzündet, zu der die barocken Epicedien, Leich=Abdanckungen und Leichenreden gehören. Diese Texte sind, bei aller

⁶⁷ Krummacher: „Das barocke Epicedium“, a.a.O., S.109f.

⁶⁸ Vgl. Krummacher: „Das barocke Epicedion“, a.a.O., S.111.

Kodifikation ihres Ablaufs, stark spezifiziert im Hinblick auf diese Gelegenheiten: sie beziehen sich auf einen konkreten Tod, wenden sich mit hoher Sachkenntnis über die Familiengeschichte, das Leben und die Todesumstände des Verstorbenen an die Hinterbliebenen und zielen darauf, ihren Trost aus den Bildern und Fakten dieser Lebens- und Familiengeschichte abzuleiten. In allen Details seines Lebenslaufs wird der Tote erinnert als sozial und ethisch exemplarische Figur: jedem Charakterzug, jedem Zufall seiner Vita wird eine allgemeine - religiöse, historische oder naturgesetzliche - Bedeutsamkeit abgerungen. So parallelisiert etwa die Leich=Ab-danckung des Andreas Gryphius auf Mariane von Popschitz deren Geburtsumstände mit denen des Lebens Christi, so wird der berufliche Werdegang des schwedischen Kriegskommissars Sigismund Müller allegorisch entfaltet im Bild von „Schlesiens Stern in der Nacht“.⁶⁹ Leben und Sterben der Toten werden so zu Zeichen einerseits ihrer individuellen Nähe zu Gott und ihrer exemplarischen Tugendhaftigkeit, andererseits verweisen sie darin (weltlich) auf eine umfassende soziale und politische Ordnung und (geistlich) auf die Heilsgeschichte. Die Effekte von Lob, Klage und Trost werden in ihrer Mikrostruktur so durch eine Form der Bedeutungskonstitution gezeitigt, die aus dem Kontingenten, Konkreten und Individuellen den Sinn gesetzmäßiger Exemplarität ableitet.

Die Struktur solcher Verweisung wurde immer wieder 'allegorisch' genannt, was als solches nicht viel erklärt.⁷⁰ Die Frage stellt sich, *wie* der Tote zum Zeichen werden kann und *wofür*. Anders gefragt: wie bezieht sich der Text auf den Toten, welcher Art ist der Verweisungszusammenhang, in den er den im Leichenbegängnis vor aller Augen aufgebahrten Leichnam stellt? Signifikant für die barocken Leichenreden ist nicht nur die Überdeterminierung der einzelnen Lebensumstände, sondern auch die weit hergeholte Konstruktion dieser Bedeutsamkeit. So wird die Geburt der Popschitzin im polnischen Exil verglichen mit der Geburt Christi in einem Stall, ihr Geburtsdatum, der 29. Dezember, wird bedeutsam, insofern sie hier dem Heiland „als dem Braeutigam dem Vortrit“ gelassen habe.⁷¹ Ihr Tod an den „anstecken-den Blattern“, ihr von den

⁶⁹ Andreas Gryphius: „Magnetische Verbindung des HERRN JESU/ und der in Ihn verliebten Seelen [...]“ (Abdanckung auf Mariane von Popschitz) und „Schlesiens Stern in der Nacht [...]“ (Abdanckung auf Sigismund Müller), in: *Dissertationes funebres oder Leich=Abdanckungen / Bey / Unterschiedlichen hoch= und ansehnlichen Leich=Begängnissen gehalten [...]*, o.O. 1666.

⁷⁰ So etwa bei Maria Fürstenwald: Andreas Gryphius. *Studien zur Didaktik der Trauerreden*, Bonn 1967, S.29.

⁷¹ Andreas Gryphius: *Magnetische Verbindung Des HERRN JESU / und der in Ihr verliebten Seelen Als die Seeligst=erblichene Leiche Der weyland Hoch=Edelgebohrnen / Höchst=Tugend Zucht und Ehrenreichen Jungfrauen / Jungfr. Marianen gebohrnen von Popschitz / [...]*, zit. nach: Maria Fürstenwald (Hg.): *Trauerreden des Barock*, Wiesbaden

„aufschissenden Flecken“ der Pusteln wie von „Schlangenbissen“ gequälter Körper wird in Bezug gesetzt zu dem Schlangenbiß, an dem Cleopatra starb, ebenso wie zur Schlange des Sündenfalls.⁷² Das von der Krankheit entstellte Aussehen ihres Leichnams schließlich wird zum Garanten einer höheren und ewigen Schönheit als „des Höchsten Braut“: „Jtzt nu die Ewigkeit mir ihren Schmuck umgiebt“.⁷³ Die allegorische Bedeutungskonstitution ist hier zweistellig: ein Faktum des Lebens wird bezogen auf ein Versatzstück historischen, biblischen oder naturkundlichen Wissens - und es ist dieser Bezug, der erst das Licht der Bedeutsamkeit und Exemplarität auf das einzelne Leben wirft. Dieses weit hergeholte Wissen besticht dabei gerade durch seine Diskrepanz zu dem Gegenstand, an den es herangetragen wird. Walter Benjamin hat eben dies als die Struktur der allegorischen Verfahren des Barock beschrieben: die ostentative Kluft zwischen Zeichen und Bedeutung, zwischen Leiche und Unsterblichkeit wird hier zur Quelle unerschöpflicher Bedeutungsproduktion.⁷⁴ Die Diskrepanz zwischen den penetranten Zeichen des Verfalls (die Bestattungsfeiern fanden manchmal erst Wochen nach dem Tod statt) und dem rhetorischen und optischen Pomp ist es, die die barocken Trauer-Reden weniger überbrücken denn hervortreiben - so wie die Gelungenheit eines Epicediums gerade in der scharfen Antithese zwischen Klage und Trost liegt. Denn die kleinschrittige Auslegung einer ganzen Vita im Hinblick auf eine in ihr lesbare Exemplarität, die Bezugsetzung jedes lebensweltlichen Details auf ein Exemplum antiken Wissens oder ein biblisches Gleichnis ist allegorisch in genau dem Sinne Benjamins, daß hier der Tod als „zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung“ (343) Zentrum einer Zeichenordnung ist, die sich gerade am Nicht-Evidenten, an der Divergenz zwischen Bild/Zeichen und Bedeutung erprobt.

Der Tote wird dabei in doppelter Hinsicht zum 'materialen' Bedeutungsträger: einerseits als Körper, andererseits in der Schrift, der Ostentation seines Namens. Rot, fett und gesperrt prangt der Name auf den Deckblättern der Gedenkausgaben, die Texte selbst entfalten ihn in umständlichen Familiengenealogien, umspielen ihn sprachlich oder machen ihn zum Zentrum ihrer

1973, S.170. Die Trauerreden auf Mariane von Popschitz umfassen neben der Leich=Abdankung ein Ehrengedächtnis, das mit Emblemen ausgeschmückt ist, und ein Trauer-Gedicht („Ab-schids=Worte“).

⁷² Andreas Gryphius: Letzes Ehren=Gedächtnüß/ Der Hoch=Edelgebohrnen Hoch=Tugend=Zucht/ und Ehrenreichen Jungfrauen/ Jungf. Marianen von Popschitz [...], in: Fürstenwald (Hg.): Trauerreden des Barock, a.a.O., S.153.

⁷³ Andreas Gryphius: Abschids=Worte/ der weyland Hoch=Edel=Gebornen/ Hoch=Tugend=und Viel=Ehrenreichen/ nunmehr Seeligsten Jungfrauen Marianen/ Geboren von Popschitz/ Auß dem Hause Popschitz/ An Ihre Höchstbetrübe Frau Mutter, in: Fürstenwald (Hg.): Trauerreden des Barock, a.a.O., S.201.

⁷⁴ Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, a.a.O., S.343.

Bildfindung.⁷⁵ Körper und Schrift (Leiche und Name) werden im Zuge ihrer Allegorisierung zur Materie, aus der Bedeutung erst in der 'Ansiedlung des Wissens' in ihr entspringt.⁷⁶ Die Dynamik solcher Semiose hat eine doppelte Bewegungsrichtung: einerseits zielt sie - in der Überdetermination des einzelnen Gegenstands (etwa der breiten Ausdeutung des Namens Schönborn im *Brunnen=Discurs*) auf eine Vertiefung, die in der Unendlichkeit ihrer Bilder und Vergleiche zum „bodenlosen Tiefsinn“ (Benjamin) tendiert; andererseits schlägt diese Bewegung der Überdetermination um in Breite und Fülle der Gegenstände: „Um der Versenkung Widerpart zu halten, hat ständig neu und ständig überraschend das Allegorische sich zu entfalten.“⁷⁷ Diese immer wieder neu ansetzende Bewegung der allegorischen Intention aber verbindet die barocke Allegorie mit dem melancholischen Spielen um Macht und Ohnmacht der Sprache. Die allegorische Verweisung erprobt sich wieder und wieder im Paradoxen. Denn das Schwelgen der Leichenreden in den Details körperlicher Hinfälligkeit zielt - wie Benjamin argumentiert hat - in letzter Konsequenz darauf, an diesem Körper und an seinem Tod umso herrlicher das ewige Leben als ein „Umschlagen“ von Extremen zu feiern. In ihnen ist der Tod nicht das Bezeichnete, sondern das Bezeichnende: „Vergänglichlichkeit ist in ihr [der Schädelstätte, E.H.] nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung. Zuletzt springt in den Todesmalen des Barock - nun erst im rückgewandten größten Bogen und erlösend - die allegorische Betrachtung um. [...] In Gottes Welt erwacht der Allegoriker.“⁷⁸ Die barocke Allegorie ist Allegorie der Auferstehung, nicht insofern sie „Auferstehung“ bedeutet, sondern insofern sie das *vollzieht*, was die Auferstehung ist: sie macht den Tod zum Leben. Aber was bei Benjamin erst am Schluß seines Buches über das barocke Trauerspiel als ein spätes, jähes und nur mehr subjektives Umspringen der Vergängnis in Unsterblichkeit, der „erdhaften“ Immanenz in Transzendenz aufscheint, ist eine zweite, reflexive Bewegung, die die Allegorie auf sich selbst

⁷⁵ So entfaltet etwa Andreas Gryphius aus dem Namen des Verstorbenen, Georg von Schönborn, im Spiel von Born = Brunnen den gesamten Aufbau und die tragende Topik seines 67 Seiten umfassenden *Brunnen=Discurses*. Andreas Gryphius: „Brunnen=Discurs [...]“, in: *Dissertationes funebres* [...], a.a.O., S.1-67. Zur genauen Struktur dieser Abdankung vgl. Sibylle Rusterholz: *Rostra Sarg und Predigtstuhl. Studien zu Form und Funktion der Totenrede bei Andreas Gryphius*, Bonn 1974, S.64-84; zum historischen und rhetorischen Kontext Karl-Heinz Habersetzer: „Mors vitae testimonium. Zu Form und Absicht in Andreas Gryphius' Leichabdankung auf Georg von Schönborn ('Brunnen-Discurs')“, in: Rudolf Lenz (Hg.): *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Bd. 2, Marburg 1979, S.254-283.

⁷⁶ Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a.a.O., S.360.

⁷⁷ Ebd., S.359.

⁷⁸ Ebd., a.a.O., S.406.

zurückwendet. Gerade als Zeichen der Vergänglichkeit und Gefallenheit des Fleisches werden die Stigmata der Leiche zu Zeichen der Auferstehung. In den *Abschids=Worten* der Popschitzin spricht diese selbst von der Auferstehung ihrer Leiche:

Frau Mutter: warum denn so schmerzlich mich beweint?
 Umb daß der Glieder Schnee Euch als zutreten scheint?
 Daß meiner Wangen Ros' und liebliche Corallen
 Der Lippen so verstellt / verschrumpffen und verfallen?
 Das Seiden-Haar verwirrt und klebt von Todes-Schweiß?
 Und ich voll Narben lig'? Ach Mutter! Nein! ich weiß;
 Eur reiner Geist versteht / daß dieses Ehren-Zeichen.
 Ich muß dem Bräutigam [dem gekreuzigten Christus, E.H.] / der schir so
 abschid / gleichen.
 [...]
 So wird auch meine Leich' auffgehn auß ihrer Nacht;⁷⁹

Die Marter ihres Körpers verbindet die Verstorbene mit der Leiblichkeit und Kreuzigung Christi. Aber in dieser Marter als der Vernichtung des Körpers ist die Leiblichkeit - und damit die Gefallenheit des Menschen in der Sterblichkeit - selbst vernichtet: Christi Auferstehung als Überwindung dieser Gefallenheit im Fleisch garantiert die Auferstehung der Toten, *dieser* Toten Mariane Popschitz, am jüngsten Tag, „Wenn nun der Erden Bau auff die Posaun erkracht“ (ebd.). Die Zeichen der Hinfälligkeit und Sterblichkeit (negativ gewendete petrarkistische Schönheits-Topoi: Corallen-Lippen etc.) werden so in einem zweiten Schritt gläubigen „Verstehens“ zu „Ehren-Zeichen“. Dieser zweite Schritt markiert in seiner Nachträglichkeit, seiner Angewiesenheit auf die erste Bedeutung allgemeiner Todverfallenheit noch einmal die Spannung innerhalb der barocken Verweisung. Der „überspannten Transzendenz“, als die Benjamin den eschatologischen Rahmen barocker Allegorisierung gekennzeichnet hat, entspricht die *semiotische Überspannung* des Verweisungsverhältnisses von Leben und Tod. Die Antithetik zwischen *lamentatio* und *consolatio* wie die paradoxe Verweisung des Toten auf das Lebendige und des Lebendigen aufs Tote erfordern eine Performanz, die diese Überspannung in einen Vollzug überführt. Was in dieser Performanz, der barocken „Arbeit der Trauer“ auf dem Spiele steht, ist zweierlei: zum einen die Möglichkeit, in der allegorischen Verweisung aus Zeichen des Todes Zeichen des (Nach)Lebens werden zu lassen und damit den Tod eschatologisch zu überwinden; und das heißt zweitens: in der gelingenden Konstruktion dieser Verweisung die *consolatio* und

⁷⁹ Andreas Gryphius: *Abschids=Worte*, zit. nach Fürstenwald (Hg.): *Trauerreden des Barock*, a.a.O., S.201.

damit ein Ende der Trauer zu vollziehen. In doppelter Weise aber ist diese Performanz vom Scheitern, die Überspanntheit des Verweisens vom Auseinanderbrechen des Bezugs bedroht. Die Antithetik von *lamentatio*, *laudatio* und *consolatio* ist getragen von einer Dynamik der Überbietung: die erregte Klage muß überboten und negiert werden von den Gründen des Trostes. Diese Dynamik der Überbietung aber öffnet das Vollzugsschema des Textes hin auf eine unendliche Wiederhol- und Steigerbarkeit. So durchläuft etwa Gryphius' *Begräbnis-Ode eines Kindes an die Eltern* das Schema von „Satz“, „Gegensatz“ und „Abgesang“ zweifach, wobei die Steigerung nicht nur die Folge der einzelnen Teile bestimmt, sondern auch eine Überbietung des ersten durch den zweiten Ablauf erzeugt. Die Erregung der Affekte übersteigt die Möglichkeit ihres Trostes, die darum immer hyperbolischer angelegt werden muß. Die andere Bedrohung des 'Gelingens' barocker Trauer liegt in der allegorischen Struktur selbst: der „bodenlose Tiefsinn“, mit dem der Allegoriker nach Benjamin die Bruchstücke des Faktischen mit Bedeutung belehnt, tendiert zum leeren, unbeendbaren Spiel. Die unendliche Zeichenhaftigkeit, in die die barocken Trauer-Texte Leben und Person des Toten überführen, generiert nicht nur überlange Texte, sondern exponiert zuletzt vor allem die Arbitrarität der weit hergeholten Bezüge. Die Körper-Zeichen des Verfalls stellen zugleich die Anstrengung aus, mit der sie als „Ehren-Zeichen“ erst richtig zu „verstehen“ sind. So sind sie zuletzt weniger Signaturen der Auferstehung denn Verweis auf das Verweisen selbst. In diesem Sinne ist die Allegorie, wie Benjamin bemerkte, „nicht Konvention des Ausdrucks, sondern Ausdruck der Konvention“.⁸⁰

Trauer, Allegorie, Melancholie

In dem Maße aber, wie die allegorische Struktur der barocken Trauer-Texte die Überspannung ihrer Konvention vorführt, ist die Arbeit der Trauer, die in ihnen geleistet werden soll, tingiert von Melancholie. Denn der Melancholiker als „traurig Spielender“ leidet, wie sich mit Freud, Kristeva und Benjamin argumentieren ließ, an genau diesem schmerzhaften Bewußtsein von der Willkürlichkeit aller

⁸⁰ Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, a.a.O., S.351.

Zeichenhaftigkeit. Er setzt und entzieht, entzieht und setzt Bedeutung. Die Bedrohung der barocken Performanz in den ausufernden Trauer-Gattungen ist eine Bedrohung durch Unendlichkeit: Unabschließbarkeit der Texte im Nicht-zu-Ende-Kommen des Trostes, Bodenlosigkeit der allegorischen Verweisung im Bewußtsein ihrer Willkürlichkeit. Das Melancholische, das die barocke „Arbeit der Trauer“ affiziert, ist so strukturell lokalisierbar als das Moment ihrer Endlosigkeit. Als eine Form des melancholischen Sprach-Spiels ist die Allegorie und die allegorische Verfaßtheit der barocken Trauer-Texte der Ort dieses Einschlags der Melancholie in die Trauer. In der Überspannung ihrer Verweisung, dem Paradox des barocken Bezugs von Leben und Tod liegt die Möglichkeit des Bruchs, des Auseinanderreißen der Kette von Zeichen und Dingen. Dann bleibt der tote Gegenstand als pure Dinghaftigkeit und Immanenz in der Hand des Allegorikers; dann wird in jedem Zeichen des Lebens zwar universale Todverfallenheit, aber im Tod nicht mehr der Vorschein des ewigen Lebens sichtbar; dann verweisen die Stigmata der Leiche auf nichts anderes mehr als die verwesende Leiblichkeit. Was sich in den Termini der Psychoanalyse als „Spaltung“ des Melancholikers zwischen Macht und Ohnmacht der Sprache, Willkür und Notwendigkeit der Bedeutungen beschreiben ließ, lokalisiert sich im Barock innerhalb der allegorischen Figuration. In ihrem „Umspringen“ in Auferstehung sind Immanenz und Transzendenz, Todverfallenheit und ihre Überwindung fragil suspendiert. Was den modernen Melancholiker von dieser barocken Form scheidet, ist die Reflexivität, mit der er diese Suspendierung, die Zwiespältigkeit seiner Bedeutungssetzungen behandelt - eine Reflexivität, die sich am Gegenstand und auf der Bühne der Texte entfaltet. Die Anatomie *dieser* Melancholie wird an der Romanfigur Günderröde und am Fall des Dichters und Linguisten Friedrich Rückerts noch zu untersuchen sein.

Die Hinfälligkeit des Menschen, seines Leibes, seiner Sprache und seines Wissens, der entlarvende Blick des Todes auf das Leben bilden den melancholischen Hintergrund, vor dem sich die barocken Trauer-Praktiken und -Texte situieren und von dem sie nicht zu trennen sind. Gerade darum vollziehen die Trauer-Gattungen des 17. Jahrhunderts stets sogleich den Verweis vom einzelnen Tod auf die allgemeine Sterblichkeit: das *memento illius* ist *memento mori* - der Tod des anderen ist mein Tod, aller Tod, aber auch: aller Auferstehung. - Nur heuristisch und von der modernen Formel von Trauer *und* Melancholie (Trauer unterschieden von Melancholie) aus blickend sind im Barock diese beiden Momente also voneinander abzuheben. Die barocken Figurationen selbst trennen sie nicht. Ihre Differenzierung wird erst möglich vor dem Hintergrund einer Individualisierung der Trauer und einer Austreibung des Todes aus dem Raum des Sag- und Darstellbaren, die sich im 18. Jahrhundert allmählich vollzieht. Von nun an wird der Tod als singulärer erfahren, als Verlust dieses einen Freundes, dieser einen

Geliebten, und das *memento illius* wird vom *memento mori* entkoppelt. Mit diesem Auseinandertreten aber werden Trauer und Melancholie von einem Verhältnis der Kontiguität zu einem der Repräsentation übergehen, ihre metonymische Verknüpfung wird zur metaphorischen Bebilderung werden.

III. DER UNAUSSPRECHLICHE TOD

Das Ende des barocken Totenkults

Die barocke „Gelegenheitsdichtung“ der Leichen-Predigten, *Dissertationes funebres*, Trauergedichte, Ehren=Gedächtnisse und Grabreden sind als Element von Trauer- und Gedächtnisfeiern eine öffentliche Gattung: sie sind Teil einer Zelebration nicht nur des Trostes und der Erbauung, sondern auch der sozialen Repräsentation. Mit teilweise mehrstündiger Redezeit bestimmen sie den Verlauf und Zuschnitt des Leichenbegängnisses als öffentlicher Selbstinszenierung der hinterbliebenen Familie. Der barocke Totenredner versteht sich nicht als privater Beistand, sondern als *interpretes publicae tristitiae*, „Dolmetscher der allgemeinen Trauer“⁸¹. Über ihren jeweiligen Anlaß hinaus zielen die barocken Trauerreden in ihrer Verbreitung als gedruckte Gedenkausgaben und Erbauungsschriften zugleich auf eine Publizität der Schrift, in der sie weniger das Gedächtnis des Toten zu bewahren denn den Ruhm ihres Autors zu mehren haben. So stehen Gedenkausgaben zur Erinnerung an einen bestimmten Todesfall mit Beiträgen verschiedener Autoren neben Anthologien von Leichenreden eines Autors.

Das barocke Verhältnis zwischen individuellem Todesfall und öffentlicher Trauer-Praxis, weltlichem und geistlichem Nachleben, Erbauung und Repräsentation wird in besonderem Maße an der zugleich säkular und religiös argumentierenden Leich=Abdankung anschaulich. Ursprünglich als Dankesrede an die Trauergäste gedacht, entfaltet sie sich zum zentralen Teil der prunkvollen Leichenfeiern. Der eigentliche Dank-Passus nimmt oft nur einen sehr geringen Teil des Textumfangs ein; als die wesentlichen Aufgaben der Rede werden ebenfalls *laudatio*, *lamentatio*, *consolatio* und *gratiarum actio* angegeben, wobei - wie Maria Fürstenwald anmerkt - die *lamentatio* hier nicht selten als eigener Programmpunkt reduziert wird auf das „klagende Echo, das dem Lob antwortet“.⁸² Die Funktion der Abdankung ist eine doppelte: sozial-säkular (in der Form ihrer öffentlichen Inszenierung) und theologisch-erbaulich (in der eschatologischen Intention ihrer Allegorien). Sie ist einerseits Selbstdarstellung der trauernden Familie in der Erhöhung des Verstorbenen, dem Resümee eines Lebens und seiner

⁸¹ Peter Lauremberg: *Castrum doloris*, Rostock 1638, zit. nach Maria Fürstenwald: „Theorie und Funktion der Barockabdankung“, in: Rudolf Lenz (Hg.): *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Bd. 1, Köln/Wien 1975, S. 372-389, hier: 377.

⁸² Vgl. Maria Fürstenwald: „Zur Theorie und Funktion der Barockabdankung“, a.a.O., S.379.

Errungenschaften. Andererseits zielt sie auf Trost durch den Hinweis auf den „hochgewuenschten Tod“⁸³ als Befreiung von den Mühsalen und Hinfälligkeiten des irdischen Lebens und - über den Kreis der Hinterbliebenen hinaus - auf Erbauung durch die Exemplarität einer Vita. Die säkulare und die erbauliche Funktion aber stehen in einer fragilen Balance: die Rede von der Erlösung von allem Irdischen und der stetige Verweis auf die Vergänglichkeit der weltlichen Dinge gerät in eine logische Konkurrenz mit der säkularen Repräsentationsfunktion als einer Bestätigung weltlicher Ordnung. Schärfer noch wird dieser Kontrast im Genre der Leichenpredigt, die ursprünglich ausschließlich religiös-erbaulich als Exegese einer Bibelstelle angelegt ist, aber im Verlauf ihrer zweihundertjährigen Blütezeit von 1550 bis 1750 zunehmend zum literarischen Ort der Selbstdarstellung begüterter Familien wird.⁸⁴ Dient die mehr oder minder umständliche Ausfaltung des Lebenslaufs und der Ämter des Verstorbenen zunächst dem Nachweis, „daß der Herr an den Verstorbenen eine besondere Gnade in ihrem Leben und Sterben bewiesen und uns Beispiele des Glaubens gegeben“ hat,⁸⁵ so löst sich das Interesse an diesem Einzelleben immer mehr von ihrer erbaulichen Exemplarität ab. Einerseits wird der Personiateil, die Auflistung der Ämter oder das Schriftenverzeichnis des Verstorbenen hypertroph und abgekoppelt vom eigentlichen Predigttext; es kommen Stammtafeln der Familie, eine genaue Beschreibung der Trauerzeremonie und der Prozession hinzu. Andererseits wird der tatsächliche Lebenslauf und soziale Ort des Toten für den biographischen und repräsentativen Aufwand der Totenfeier zunehmend irrelevant. So läßt sich auch aus dem kurzen Leben eines Kleinkindes noch der Redeanlaß zu pompöser Selbstdarstellung einer Familie ziehen. Symptom für die „Selbsterstörung der Literaturgattung Leichenpredigt“ ist zweifellos das Übergewicht der weltlichen Repräsentation über die religiöse Erbauung.⁸⁶ Aber die Poetiken, die im 18. Jahrhundert beginnen, eine Kritik an der Hypertrophie der Gattung zu üben, argumentieren anders und entwerfen damit - scheinbar im Modus einer internen Gattungskritik - das Programm für eine Ab- und Auflösung der Gattung. So schreibt Gottsched in seiner *Ausführlichen Redekunst*:

Man kan weder die Klage, noch den Trost brauchen, wenn an dem Verstorbenen nicht viel zu bedauern ist, oder wenn niemand da ist, der sich um ihn grämen

⁸³ Zitiert nach Fürstenwald, a.a.O., S.383.

⁸⁴ Rudolf Mohr: „Das Ende der Leichenpredigten“, in: Rudolf Lenz (Hg.): *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Bd.3, Marburg 1984, S.293-330.

⁸⁵ Herrmann von Wied: *Einfältiges Bedenken. Reformationsentwurf für das Erzstift Köln, 1543*, zit. nach Mohr: „Das Ende der Leichenpredigten“, a.a.O., S.297.

⁸⁶ Mohr: „Das Ende der Leichenpredigten“, a.a.O., S.296.

wird. Solche Leichen aber kommen nicht selten vor, und da thut ein kluger Redner wohl, wenn er kein groß Aufhebens machet.⁸⁷

Über die rhetorische Lehre des *aptum*, der stilistischen und thematischen Anpassung an den jeweiligen Anlaß, hinaus, stellt Gottsched hier die Frage nach der Angemessenheit des rhetorischen Trauer-Aufwands schlechthin: nicht *wie* der Text seinem Gegenstand optimal gerecht werden kann, sondern *ob* der Text als solcher Berechtigung hat. Wer ist der Tote? Die Kategorie der Angemessenheit, des richtigen Verhältnisses zwischen Totem und Text, ist nicht - wie im *aptum* - Generator des richtigen Texts, sondern sie wird zum Ausschlußprinzip. Obskure oder unbetruerte Leichen brauchen „kein Aufhebens“, „weder die Klage, noch den Trost“ - also gar keinen Trauer-Text. Mag es bei dieser Angemessenheit zwar noch um den sozialen Ort des Toten, nicht um die Intensität persönlicher Bindungen gehen, so wird hier doch dieser Ort, die Exemplarität des Toten und die Notwendigkeit zu Trauer und Trost als nicht mehr selbstverständliche Grundlage des Trauer-Textes befragt. Das Verhältnis von Trauerndem, Totem und Text fällt aus dem Rahmen seiner rhetorischen Reglementierung und gesellschaftlichen Notwendigkeit in unregelte Fraglichkeit. Wer ist der Tote? Wer sind wir, daß wir um ihn trauern? Was für ein Text ist möglich?

Trauer und Seelen-Sprache

Im Fortgang des 18. Jahrhunderts wird die Kategorie der Angemessenheit durch die der Authentizität ersetzt: die Wahrhaftigkeit eines individuellen und intimen Verhältnisses zwischen Trauerndem und Totem garantiert die Wahrhaftigkeit des Textes. Zunächst scheint es, als schlosse Schrift - als schlechthin 'Auswendiges' - Trauer, die nunmehr als 'Innerliches' entdeckt wird, aus. So schreibt Lessing am 6.9.1759 in einem Brief an Gleim über eine Leichenrede Nicolais auf Christian Ewald von Kleist:

⁸⁷ Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst, Leipzig 1736, Repr. Hildesheim/New York 1973, S.456f.

Er hat ihm eine Standrede gehalten. Ein anderer, ich weiß nicht wer, hat auch ein Trauergedicht auf ihn gemacht. Sie müssen nicht viel an Kleist verloren haben, die das itzt im Stande waren!“ [Lessing bittet Gleim, zu einer etwaigen Gedenkausgabe nichts beizusteuern:] „Liebster Gleim, das müssen Sie nicht thun! Das werden Sie nicht thun. Sie empfinden itzt mehr, als daß Sie, was Sie empfinden, sagen könnten.“⁸⁸

Was hundert Jahre zuvor eine nicht versiegende Quelle von Textpraxis war, zeigt sich hier als Unsagbares - es unterliegt dem Ethos ergriffenen Verstummens. Wahres Gefühl spricht nicht. Jede Trauer wird von nun an einem Kriterium der Authentizität unterliegen, die eher im betroffenen Schweigen als im gelehrten Redeschwall sich zu manifestieren hat. Am Ort dieses Verstummens aber entstehen nunmehr Texte, die fern aller sozialen Repräsentation und Gedächtnisstiftungen sich nur auf eine individuelle Besinnung auf den Toten konzentrieren. Dem „düstren Pomp“ folgt „stille Trauer“. Mentalitätsgeschichtlich ist dieser Prozeß als Individualisierung und Introversion der Trauer beschrieben worden: von einem Anlaß sozialer Repräsentation und religiöser Vergewisserung wird sie zur höchst persönlichen und intimen Angelegenheit.⁸⁹ Sie wird entritualisiert als etwas, dem nur die private Auseinandersetzung des Trauernden mit dem Toten gerecht werden kann, aber keine Form rhetorischer Affektregulierung. Individualisiert und bezogen auf den anderen als singuläre Person, ist solchermaßen 'einzigartige' Trauer kaum mehr kommunikel: Trauer ist nicht mehr ein Affekt, dessen Erregung und Dämpfung an Texte gebunden ist, sondern sie wird unsagbares Gefühl, dem das ganze Register rhetorischer Codierung und erbaulicher Bedeutungstiftung nicht mehr genügen kann.

Die unverblümete Darstellung des Todes wird ebenso wie die ausführliche und kunstvolle Rede über ihn zur Obszönität. Jeder Trauer-Text muß von nun an mit dieser Negativität rechnen; er wird in den Widerspruch von Tod und Sprache hineingezogen, muß sich vor ihm rechtfertigen und Strategien finden, diese Obszönität zu umgehen. Das heißt nicht, daß er schlechterdings einem Schweigen verfällt, daß er de facto „unaussprechlich“ wird, wie es gelegentlich heißt. Vielmehr: was immer gesagt werden soll, wie auch immer Trauer zum Text werden kann, muß sich vor der *Norm* des Unsagbaren messen; es ist das Sprechen aus einer Negativität heraus, das sich stets seiner prekären Situation bewußt ist und darum eine besondere Rückwendung auf sich selbst erfährt.

Rüdiger Campe hat den Rückzug der Rhetorik aus den Texten, den Übergang von einem „rhetorischen“ zu einem „hermeneutischen“ Textverständnis im Verlauf

⁸⁸ Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner, Helmut Kiesel u.a., Bd.11/1, Frankfurt/M. 1987, S.333.

⁸⁹ Vgl. Philippe Ariès: Geschichte des Todes, München 1985.

des 18. Jahrhunderts in einer umfassenden Studie entfaltet. An einem Trauer-Gedicht Johann Jacob Bodmers auf seinen Sohn und dessen Kommentierung durch Bodmer selbst in seinen *Critischen Betrachtungen* (1741) analysiert Campe ein Stadium dieser Entrhetorisierung, an dem zugleich aufscheint, wo die im 18. Jahrhundert aus der Literatur scheinbar ausgetriebene Rhetorik einen neuen Ort finden wird. Bodmers Selbst-Komentierung, die literaturkritische Revision seines eigenen Trauer-Affekts, liest Campe als ersten Schritt hin zu einer Psychologisierung des rhetorisch induzierten und inszenierten Affekts: „Während das Gedicht rhetorisch Plan und Übung der pugna affectuum und des Einsatzes figuraler bzw. argumentativer Waffen war, buchstabiert der kritische Kommentar den historischen Bericht vom Streit seelischer Instanzen.“⁹⁰ Damit konstituiert sich eine Funktion der Literatur, die zur zentralen Regelungsinstanz sowohl des Lesens wie des Schreibens werden wird: Autorschaft, „die dem rhetorisch verfaßten Gedicht den Status des Exemplars naturhaft vorkommender Affektausdrücke einträgt.“⁹¹ Campe zeigt mit Blick auf den biographischen Hintergrund des Textes, wie sich diese Autorschaft in und durch den Trauerfall, den Verlust des Sohnes und der Nachkommenschaft konstituiert. Wichtiger noch als diese spezifische Verknüpfung, für die Bodmer allerdings exemplarisch steht, ist die generelle Tendenz in der Ablösung von „rhetorischer Verfasserschaft“ zu „Autorschaft“ in dem emphatischen Sinne, den das späte 18. Jahrhundert, und namentlich der Autor Goethe dieser Funktion geben werden. Der Rhetorizität der Affektregulierung wird in der Goethezeit eine Emphase des unregulierten, spontanen und individuellen Gefühls eines Autor-Ichs entgegengestellt werden; die codifizierte Rezeption der Trauer-Gattungen (Trost/Er-bauung) wird ein Leser ablösen, der sich idealiter in die Seelenzustände des Autor-Ichs einfühlt, der empathisch nachvollzieht, was in der Sprache unverstellt zum Ausdruck kommen soll. Die Rhetorik wird, wie aus der Literatur insgesamt, auch aus den Trauer-Texten nicht einfach ausgetrieben: sie wird verdrängt (Campe nennt das „Tilgung“) von der Meta-Figur des sprechenden Subjekts, dessen Diskurs und Reflexionen sie gleichwohl (in Form von Figuren und Performanzen) strukturiert, nun aber unsichtbar, als dementierte Rhetorik. Dementiert ist die Rhetorik darin in genau dem Maße, wie sie sich als Rhetorik, als vorgegebenes sprachlich-topisches Regelwerk zur Erstellung von wirksamen Texten, verbergen muß zugunsten einer Norm von Sprache, die in sich und im Hinblick auf ihren Referenten restlos transparent ist. Eine Sprache, die ihre Sprachlichkeit in der unvermittelten Kommunikation eines „Seelischen“ auslöscht, um einzig auf ihre Quelle, die emphatische Instanz des sprechenden Subjekts - des Autors - zu verweisen.

⁹⁰ Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S.28.

⁹¹ Campe: *Affekt und Ausdruck*, a.a.O., S.32.

In der Abweisung codifizierter Trost-Formeln und der seinerseits zur Norm erhobenen Ungeregeltheit⁹² verliert der Tod seine diskursive Regulation und Eingrenzung. So wird er zur doppelten Katastrophe, die den Trauernden (wie den Sterbenden) schutzlos trifft: Untröstlichkeit und Unsagbarkeit werden die Topoi dieser Katastrophe der introvertierten und entthetorisierten Trauer. In der Rede von der Untröstlichkeit, die Lessings Brief über Kleists Tod unterliegt, zeichnet sich die fundamentale Tendenz moderner Trauer ab, unendlich und unabschließbar zu werden, eher im Aushalten und - wie Benjamin schreibt - einer „Vertiefung ihrer Intention“⁹³ zu verharren, statt Klage in Trost und Verlust in Figuren des Nachlebens aufzuheben. In dem Maße aber, wie der Tod und die Toten zum schlechthin Persönlichen, Individuellen werden, werden sie auch zur Bedrohung, zum Grauenhaften und Ekeleregenden. Nun, da die Rede über die Toten keinerlei Maßgaben mehr hat als den Seelenzustand eines im Schreiben und Lesen einsam gewordenen Subjekts, können Tod und Trauer zur nachhaltigen Bedrohung dieses Subjekts und seiner Sprache werden, einer Bedrohung, deren Unheimlichkeit die Schauergeschichten des 19. Jahrhunderts in bluttriefende Bilder bringen werden.⁹⁴ Und die Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts wird genau an dieser Stelle ansetzend ihre Theorie pathologischer Trauer entwerfen.

Die Individualisierung des Todes, so hat Philippe Ariès argumentiert, erweist sich in einer Entdeckung des anderen im Toten: sein Kapitel über die Todesauffassung im 18. und 19. Jahrhundert überschreibt er „Der Tod des Anderen“⁹⁵: „La mort du XIXème siècle [...] n'est plus ce qu'on redoute pour soi, qui nous prend en traître, mais celle qui vous enlève ceux que vous aimez.“⁹⁶ - Nicht, daß es vorher neben der langen Tradition philosophischer Reflexion über den eigenen Tod keinen Blick für den Tod des anderen gegeben hätte; aber nun rückt der Tote ins Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Tod als geliebter Mensch, als Verwandter, Freund,

⁹² Die Erhebung des Regelverstoßes zur poetischen Norm hat Marianne Wünsch für das Literatursystem der Goethezeit beschrieben, in: Marianne Wünsch: Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes, Stuttgart 1975, S.57.

⁹³ Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. I.1, S.203-430, hier: 318.

⁹⁴ Karl Heinz Bohrer hat diese Radikalisierungsbewegung der Trauer im 19. Jahrhundert am Fall Baudelaires bewußtseinsgeschichtlich als Ausfall aller Geschichtsphilosophie beschrieben. Seiner Studie *Der Abschied*, die sich als „Theorie der Trauer“ versteht, geht es jedoch weniger um Trauer im engeren Sinne (er trennt analytisch nicht zwischen „Trauer“ und „Melancholie“), als um die wesentlich weiter gefaßte „Reflexionsfigur“ des Abschieds als ästhetische Reflexion des „je schon Gewesenen“. Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt/M. 1996.

⁹⁵ Ariès: *Geschichte des Todes*, a.a.O., Vierter Teil: *Der Tod des Anderen*, S.519-712.

⁹⁶ Philippe Ariès: *Images de l'homme devant la mort*, Paris 1983, S.249.

Kind - als Individuum, dessen Alterität und Unverfügbarkeit sein Tod in radikaler Weise sichtbar macht. Das *memento mori* geht auf, verschwindet im *memento illius*.⁹⁷ Gerade als individualisierte und introvertierte aber wird die Trauer damit zur tiefen Verletzung des Überlebenden; es wird das Desintegrierende des Verlusts erkannt.⁹⁸ Damit ändert sich auch das Verhältnis von Text und Tod: es gibt keine Verbindlichkeit der Formen mehr, wie sich die Texte auf den Tod und die Toten zu beziehen haben. Der Tod wird zum Unaussprechlichen, Undarstellbaren - nicht mehr paradoxes Zentrum, sondern *Grenze* der Sagbarkeit. Und alles, was sich von nun an zu Tod und Toten sagen läßt, wird im Bewußtsein dieser Grenze, dieses möglichen Abbrechens der Rede gesagt. In seiner ungeheuren Verknappung und Lapidarität ist Lessings berühmter Brief über den Tod seiner Frau dafür ein Beleg. Lessing schreibt an seinen Freund Johann Joachim Eschenburg:

Lieber Eschenburg,

Meine Frau ist tot: und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht.[...]

Wolfenb.,

Der Ihrige

den 10. Jänner 1778

Lessing.⁹⁹

Der Trauer selbst ist hier kein Name und kein Prädikat gegeben. Sie wird angedeutet als eine „Erfahrung“ reinster Negativität, die noch die Möglichkeit anderer Erfahrungen mit sich nimmt. Es bleibt nichts mehr übrig. - Vier Tage später bittet Lessing Eschenburg um einen Artikel „aus Ihrem *großen* Johnson“ und findet im „Laudano literarischer und theologischer Zerstreung“ einige Erleichterung.¹⁰⁰ Vielleicht ist es kein Zufall, daß es der Artikel über *Evidence* „mit allen Beweisstellen“ ist, den Lessing anfordert.¹⁰¹ Der Verdunklung und Verknappung

⁹⁷ Ariès: Geschichte des Todes, a.a.O., S.586.

⁹⁸ Auf diese Verknüpfung von Individualisierung, sozialer Ausgrenzung des Todes (und der Sterbenden) und Schuldgefühlen, deren Struktur wir in der psychoanalytischen Theorie der Trauer entfaltet fanden, verweist auch Norbert Elias, in: Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen, Frankfurt/M. ²1991. S.61f.

⁹⁹ Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd.12, Frankfurt/M. 1994, S.119.

¹⁰⁰ Brief vom 14. Jänner 1778, ebd., S.121f.

¹⁰¹ Samuel Johnson: A Dictionary of the English Language. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe London 1755. Hildesheim 1968. Dort findet sich unter dem Stichwort EVIDENCE die Bedeutung 1. The state of being evident; clearness; indubitable certainty [...]; ferner die Bedeutungen 2. Testimony; Proof und 3. Witness.

der Sprache in der Trauer wird die Beschäftigung mit „Evidenz“, „Klarheit“, „Gewißheit“ entgegengesetzt. Damit deutet sich an, mit welcher Form von Literatur Trauer nunmehr, wenn sie literarisch wird, zu rechnen hat. Der individualisierten und introvertierten Trauer steht eine Literatur zur Verfügung, die sich ihrerseits als individualisierte und subjekt-zentrierte Zeichenpraxis versteht; eine Zeichenpraxis, die sich nicht mehr im gelehrten Verweis gefällt, sondern unmittelbarer 'Ausdruck der Seele' sein will - transparent und selbst-evident. Evidenz, Transparenz, Klarheit sind das genaue Gegenteil jener semiotischen Überspannung des Barock. Goethes folgenreiche Theorie des Symbols, in dem die Idee durchs Bild unmittelbar anschaulich werden soll, wird schließlich die präzise Formulierung dieses semiotischen Ideals liefern, das sich nicht zufällig vor der Negativfolie der barocken Figur par excellence, der Allegorie, entfaltet.¹⁰²

Aber die Literatur wird das semiotische Problem, das Tod und Trauer nun stellen, in ihrem Selbstverständnis von „Seelen-Sprache“ nicht einfach aufheben - im Gegenteil: der verschärfte Anspruch auf zeichenlogische Kohärenz und Transparenz treibt den Tod als semiotische Crux erst eigentlich hervor, und zwar als Crux sowohl des Subjekts wie seiner Sprache. Der Ausschluß von Sprache und Tod, die Verschiebung des Todes an die Grenze semiotischer Ordnung stellt die Trauer-Texte seit dem 18. Jahrhundert selbst in eine paradoxe Situation: zu sprechen, wo einzig ein Verstummen angemessen wäre, zu bezeichnen, was nicht bezeichnet werden kann. Weil er sprechen muß, wo er nicht sprechen darf, wird der Text doppelbödig und selbstreflexiv. Am Paradigma einer Abwesenheit, die die aller Repräsentation vorgängige Absenz figuriert, wird die Reflexion auf das Funktionieren des Texts als Zeichensystem virulent; am Paradigma einer kulturellen Zeichenordnung, für die der Tod nicht mehr Zentrum, sondern Grenze ist, wird die Frage nach Lesbarkeit und Unlesbarkeit, nach den Grenzen dieser Zeichenordnung selbst dringlich; am Paradigma des im Verlust des anderen beschädigten Subjekts wird der Zusammenhang von Subjekt und Sprache, von Sprache und Referenz zur Debatte gestellt. Trauer wird zum Ort einer Selbstreflexion der Literatur. Nicht nur die romantischen Autoren der Goethezeit stellen diese Fragen - und formulieren ihre semiotischen Überlegungen in Termini des Lebens und des Todes: Fichte unterscheidet „tote“ und „lebendige“ Nationalsprachen (was Rückert aufgreifen wird)¹⁰³; die Dichotomie vom „toten Buchstaben“ und der „lebendigen Stimme“ prägt die Phantasmen und

¹⁰² Einschlägigster und folgenreichster Beleg dafür sind Goethes Gegenüberstellungen von Symbol und Allegorie, insbesondere in den *Maximen und Reflexionen*, in: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd. 12, S.471.

¹⁰³ Johann Gottlieb Fichte: Reden an die Deutsche Nation, eingeleitet von Reinhard Lauth, nach dem Erstdruck von 1808, Hamburg 1978, S.68ff.

Selbststilisierungen der romantischen Texte¹⁰⁴ - sie strukturiert noch Bettine von Arnims spätes Nach-Bild der Zeit um 1800 in ihrem Roman *Die Günderröde*; die Frage nach der ästhetischen Darstellung als Verlebendigung oder Tötung ihres Gegenstands schließlich steht hinter den Formulierungen Goethes zu Symbol und Allegorie - im Roman *Die Wahlverwandtschaften* wird sie zum expliziten Thema. Der Goethezeit und dem 19. Jahrhundert werden Leben und so Tod zu poetischen Metaphern, wo sie als poetische Gegenstände zunehmend unheimlich - ebenso insistent wie bedrohlich - werden.

Die poetische Selbstreflexion, die die Trauer in radikalierter Form notwendig macht, ist zugleich der Ort, an dem die zutiefst asymmetrische 'Schwesternschaft' von Trauer und Melancholie in den Blick kommt. Denn wenn die Trauer die Problematiken von Repräsentation und Referenz, Subjekt und Sprache an einem Ereignis - dem Verlust des anderen - paradigmatisch virulent macht, so hat die Melancholie, das melancholische Schreiben, dieses Problem von Anfang an. Der Erschütterung der Zeichenordnung durch den Tod entspricht im melancholischen Sprachzweifel eine von ihrer Hinfälligkeit gezeichnete Welt, eine immer schon zertrümmerte Ordnung der Zeichen, ein immer schon beschädigtes Subjekt. Friedrich Rückert und Karoline von Günderröde werden zeittypische Exponenten dieser goethezeitlichen Melancholie sein, die Günderröde und Werther ihre literarische Figuration.

IV. DIE GRENZE VON LEBEN UND TOD: Der Scheintod

¹⁰⁴ Vgl. dazu die grundlegenden Arbeiten von Bettine Menke, u.a.: „Prosopo-poia. Die Stimme des Textes - die Figur des 'sprechenden Gesichts'“, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus - Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 1995, Stuttgart 1997, S.226-251.

Wenn im Barock Tod und Leben in jenes spannungsreiche Verweisungsverhältnis gebracht werden, dessen Form par excellence die barocke Allegorie ist, so geschieht dies auf der Basis eines Wissens um Leben und Tod, das beide für gesicherte Größen hält. Es gibt keine Unklarheiten, keine unsicheren Übergänge, sondern eine klare Grenze, die zugleich die Achse ist, um die herum das gegenseitige Bezeichnungsverhältnis organisiert ist. Aber Leben und Tod können sich nie auf einer gemeinsamen Ebene der Literalität begegnen, sondern immer ist das eine mit dem Index der figuralen Bedeutung versehen: der Tod ist das „Leben“, das Leben ist der „Tod“. Dabei bleibt relativ fraglos, was Tod und Leben sind, was sie voneinander abgrenzt, wo sie sich berühren. Der tote Körper wird zwar mit unnachahmlicher Drastik geschildert und ausgedeutet, aber diese Drastik versteht sich nicht als realistische Darstellung physischer Auflösung, sondern als eine Überdeutlichkeit der Zeichen. Dagegen ist die Leiche im 18. Jahrhundert nicht mehr, wie Benjamin fürs Barock sagen konnte, „Emblem“, zeichenhaft bedeutsam, sondern wird selbst Gegenstand eines zugleich forschenden und entsetzt sich abwendenden Blicks. Sie wird zum Inbegriff des Grauenhaften, des „Abjekten“¹⁰⁵, das die Grenze und Bedrohung kultureller Ordnung markiert. Der Tod und die Merkmale des Verfalls werden aus Kunst und Leben vertrieben - die Gründe und Strategien dieser Austreibung aus dem Raum des Ästhetischen werden an der Debatte, die das späte 18. Jahrhundert um die Darstellung des Todes führte, noch zu betrachten sein. Auch räumlich strebt man nun eine radikale Trennung von Lebenden und Toten an, die sich in den Friedhofsreformen des frühen 18. Jahrhunderts niederschlägt.¹⁰⁶ Die Toten werden nicht nur unheimlich, sondern infektiös und bedrohlich für die Lebenden. Man entdeckt die unhygienischen Ausdünstungen der Gräber und verlegt sie aus den Kirchen und Stadtzentren als grüne Friedhöfe an die Peripherie der Städte. Man spekuliert über fressende und knirschende Leichname.¹⁰⁷ Und man beginnt, sich nach dem physiologischen Wesen von Tod und Leben zu fragen.

Diese Frage, was Tod und Leben des Körpers eigentlich ausmache, welche Symptome und Prozesse sie kennzeichnen und wie diese zu erkennen seien, geht einher mit einer historisch einzigartigen Panik, der epidemischen Angst vor dem

¹⁰⁵ Vgl. dazu Julia Kristevas Theorie der *abjection* als das, was eine Ordnung und ihre Grenzen bedroht: Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980, S.9-39. Sie nennt die Leiche das Paradigma des Abjekten.

¹⁰⁶ Vgl. dazu Barbara Happe: *Die Entwicklung der deutschen Friedhöfe von der Reformation bis 1870*, Tübingen 1991.

¹⁰⁷ Vgl. dazu Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München 1985, S.451-503 und zu den Friedhofsreformen bis ins 19. Jahrhundert: ebd., S.603-712.

Scheintod.¹⁰⁸ Waren schon im 17. Jahrhundert Maßnahmen gegen eine verfrühte Beisetzung nur scheinbar Toter getroffen worden (einige Tage Wartezeit, *conclamatio*, Zufügung eines starken Schmerzes, Öffnung, Herzstich), so entwickelt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine vielfältige Literatur über die „Ungewißheit der Kennzeichen des Todes“ (Bruhier).¹⁰⁹ Dabei zeigt sich von Anfang an, daß die Scheintod-Angst ein semiotisches Problem ist, das Problem einer Krise der Lesbarkeit: die Zeichen des Todes am Körper sind nicht mehr zuverlässig. Es entsteht die paradoxe Vorstellung, daß im Körper noch Leben sein kann, „ohne daß [...] ein Zeichen davon übrigbleibe.“¹¹⁰ Diese Krise der Lesbarkeit körperlicher Symptome geht einher mit einer veränderten Definition des Lebens. Bichat definiert das Leben als „l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort.“¹¹¹ Ähnlich faßt Hufeland in seiner *Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* Leben als eine allmähliche, aber zu verzögernde „Konsumption“ der „Lebenskraft“, Tod entsprechend als die restlose Erschöpfung derselben.¹¹² Wenn Leben als Resistenz gegen den Tod definiert wird, wird es einerseits in allen seinen Funktionen auf den Tod bezogen: Leben ist allmähliches Absterben. Andererseits wird die Grenze, der Moment des endgültigen Auslöschens dieser Funktionen zunehmend unbestimmbar. Unter dem Titel des Scheintods und der Frage nach praktikablen Möglichkeiten seiner Diagnostik entfaltet sich eine reichhaltige Theoriebildung über das Wesen des Lebens. Der Brownianer Carl Caspar Créve unternimmt in einem Buch, das sich vom Titel her als Vorstellung einer Möglichkeit zur Feststellung des Todes präsentiert (*Vom Metallreize, einem neuentdeckten untrüglichen Prüfungsmittel des wahren Todes*), den Versuch einer umfassenden und konsistenten Theorie des Lebens und der „Lebenskräfte“.¹¹³ Er unterscheidet darin drei verschiedene, unterschiedlich komplexe „Lebensgattungen“ (§21): die physische, die vegetabilische und die animalische, wobei die niederste unter ihnen,

¹⁰⁸ Vgl. dazu die eher anekdotischen Bemerkungen bei Ariès, a.a.O., S.504-518, ferner die medizinhistorischen Arbeiten von Elisabeth Vogl: *Der Scheintod. Eine medizinhistorische Studie*, Dissertation München 1986, Margit Augener: *Scheintod als medizinisches Problem im 18. Jahrhundert*, Dissertation Kiel 1965 und Martin Patak: *Die Angst vor dem Scheintod in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1967.

¹⁰⁹ Jacques Jean Bruhier: *Von der Ungewißheit der Kennzeichen des Todes, und dem Misbrauche, der mit übereilten Beerdigungen und Einbalsamierungen vorgeht*. Aus dem Französischen übersetzt, und mit Anmerkungen und Zusätzen vermehret herausgegeben von Johann Gottfried Jancke, Leipzig/Copenhagen 1754

¹¹⁰ Johann Peter Frank: *System einer vollständigen medicinischen Policey*, Bd. V, Tübingen 1813, § 2, S.7ff.

¹¹¹ Xavier Bichat: *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Paris³1805.

¹¹² Christoph Wilhelm Hufeland: *Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern*, Bonn 1890, S.25-44.

¹¹³ Carl Caspar Créve: *Vom Metallreize, einem neuentdeckten untrüglichen Prüfungsmittel des wahren Todes*, Leipzig und Gera 1796.

die physische, schon in der puren Stofflichkeit, in der Affinität oder Kohäsion von Körpern und Substanzen besteht. Mit einem so ausgedehnten Begriff des Lebens wird der Tod zur Zäsur mitten im Leben: er ist lediglich der irreversible Kollaps der „Hauptverrichtungen des vegetabilischen und animalischen Lebens“ (54ff), aber „physikalisches Leben“ besteht weiter, solange ein Körper sichtbar gegeben ist (59). Die Grenze zwischen Leben und Tod wird so verschoben in einen Bereich der Potentialität, wie sich an Créves Definition des Scheintods zeigt:

Wenn indessen alle Hauptverrichtungen des animalischen und vegetabilischen Lebens gänzlich unterdrückt werden, so, daß nicht mehr eine Spur von denselben zu erkennen ist, [...] und diese Hauptlebenswirkungen nicht mehr für sich geschehen, *jedoch wieder zurückkehren können*: so nennen wir diesen unvollkommenen Zustand des Lebens Scheintod (*mors apparens*). (60, Hervorhebung E.H.)

Was den Scheintod vom Tod unterscheidet, ist allein die Möglichkeit, daß die Lebenskräfte wieder zurückkehren, die Eventualität eines Ereignisses. In verschiedenen Abschnitten seines Buches behandelt Créve dann die „zweydeutigen und gewissen Zeichen des Todes“: immer wieder wird die absolute Unzuverlässigkeit gängiger Todessymptome (Puls- und Atemstillstand, Brechen der Augen, Leichenfleck, Versteifung etc.) nachgewiesen. Einzig brauchbares Kriterium sei das Erlöschen des vegetabilischen Lebens - nicht für den Tod, sondern für die Irreversibilität der Funktionsstörung. Das Leben ist so eine Potentialität inmitten eines Zwischenzustandes, der Tod und Leben kontinuierlich miteinander verbindet. Es gibt keine Grenze mehr, sondern einen graduellen Übergang. Die Lesbarkeit von Zeichen ist geknüpft an eine klare Distinktion von Bedeutung - hier aber ist weniger das Feld der Zeichen als das der Bedeutung in Unordnung geraten, sodaß man selbst bei klarer Identifikation der Symptome plötzlich nicht mehr weiß, worauf diese hindeuten: ein gebrochener Blick, die halbtransparente Hornhaut kann genauso gut auf eine Augenkrankheit verweisen, die Muskelstarre auf eine extreme Verkrampfung. Diese Krise der Lesbarkeit wird zur Panik, wo es in der Tat um Leben und Tod geht; mit dem ganzen Pathos einer Verhütung von Leiden machen sich nun die unterschiedlichsten Autoren daran, aus dieser theoretischen Unmöglichkeit die praktischen Konsequenzen zu ziehen. Man entwickelt „Lebens-prüfer“ (Créve, Struve¹¹⁴), plädiert für ein Abwarten der Fäulnis (Bruhier) und plant Leichenhäuser zur Aufbewahrung Lebloser

¹¹⁴ Christian August Struve: Der Lebensprüfer oder Anwendung des von mir erfundenen Galvanodesmus zur Bestimmung des wahren von dem Scheintode, um das Lebendigbegraben zu verhüten, Hannover 1805.

(Hufeland¹¹⁵). Die panische Angst vor dem Tod, vor der Vorstellung, auf diese Weise den eigenen Tod zu „erleben“, führt zu einer intensiven Beschäftigung mit ihm. Die Ausgrenzung und Privatisierung des Todes im 18. Jahrhundert geht so einher mit seiner obsessiven Präsenz im kollektiven Imaginären.

In dieser Obsession für den Tod, seinen Modalitäten und Erscheinungsweisen verwischen sich die Grenzen von literarischer, wissenschaftlicher und pragmatischer Beschäftigung. Besonders instruktiv ist dafür das Buch des Goethe-Freundes Christoph Wilhelm Hufeland, *Der Scheintod oder Sammlung der wichtigsten Thatsachen und Bemerkungen darüber, in alphabetischer Ordnung* aus dem Jahre 1808.¹¹⁶ Bemerkenswert an diesem Werk ist die wahllose Zusammenstellung von medizinischen, literarischen und historischen Referenzstellen über todesähnliche Zustände mit zahlreichen Anekdoten über die Rettung oder auch das grauenhafte Ende zu früh Beerdigter. Hufelands Anspruch, die abergläubische Scheu vor den Toten durch den Hinweis auf natürliche Vorgänge abzubauen und damit Leben zu retten, ist getragen vom Pathos des Aufklärers: „Irrtum und Wahn“, so Hufeland, „bethören die Kinder der Dummheit und des Aberglaubens“ und machen sie „für die Stimme der Verzweiflung“ lebendig Begrabener „taub“ (7).¹¹⁷ Dabei ordnet er sein Material in einer alphabetischen Ordnung, die Stichworte umfaßt wie „Betäubte“, „Augustins scheintodter Priester“, „Armfeld (die Freyfrau von) stirbt scheintodt, und gebiert in der Todtengruft“. Was sich liest wie eine Stoffsammlung für Gothic Novels und Gespenstergeschichten (aus denen er z.T. sein Material schöpft), ist das durchaus dringliche Plädoyer für die Einrichtung von Leichenhäusern, da Hufeland mit Bruhier die Ansicht teilt, daß einzig die Fäulnis den unwiderruflich eingetretenen Tod anzeigen könne. Die alphabetische Ordnung und der rhetorische Überschwang, mit dem die Fallgeschichten lebendig Begrabener präsentiert und kommentiert werden als Gipfelpunkte menschlicher Ignoranz und Grausamkeit, sind Elemente einer einzigen Strategie: das Buch versteht sich als Volksaufklärung, als Verbreitung eines Wissens über den Tod, das nicht nur - in der Emphase seiner

¹¹⁵ Christoph Wilhelm Hufeland: Über die Ungewüßheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel, sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen, und das Lebendigbegraben unmöglich zu machen. Nebst der Nachricht von der Errichtung eines Leichenhauses in Weimar, Weimar 1791.

¹¹⁶ Christoph Wilhelm Hufeland: *Der Scheintod oder Sammlung der wichtigsten Thatsachen und Bemerkungen darüber, in alphabetischer Ordnung*, Berlin 1808, Faksimile-Ausgabe, hg. von Gerhard Köpf, Bern/Frankfurt a.M./New York 1986.

¹¹⁷ Zum Zusammenhang von Aufklärung und Scheintod-Angst vgl. grundlegend Daniel Krochmalnik: „Scheintod und Emanzipation. Der Beerdigungsstreit in seinem historischen Kontext“, in: Trumah. Zeitschrift der Hochschule für Jüdische Studien, Heidelberg, Nr. 6, 1997, der die jüdischen Stellungnahmen in der Debatte um die Reform des Begräbniswesens in den Kontext der jüdischen Emanzipationsbestrebungen stellt.

Argumentation - eindringlich in seiner allgemeinen Wichtigkeit vor Augen gestellt, sondern auch - durch die alphabetische Ordnung - im Notfall so schnell wie möglich griffbereit sein soll. Die ästhetische Verdrängung des Todes im 18. Jahrhundert, die noch zu betrachten sein wird, hat so ihr Gegenstück in seiner diskursiven Ausbreitung: wo der Tod, wie Herder schreibt, „aus Sprache und Kunst verbannet“ wird,¹¹⁸ da kehrt er wieder als omnipräsente Angst und popularisiertes Wissen. Denn die ästhetische Undarstellbarkeit des Todes greift zurück auf die antike Beschönigung, die den Tod dem Schlaf annähert - und genau diese Annäherung von Tod und Schlaf wird umgekehrt zur Unsicherheit, wenn es darum geht, die Zeichen des Lebens oder des Todes am Körper zu lesen: „[...] bey jedem Todesfalle einer von uns gekannten, geschätzten oder gar geliebten Person wird unsre Theilnahme und unser Schmerz durch den qualvollen Zweifel erhöht: ‘sie ist vielleicht nicht todt - sie schläft wol nur‘“, (1) schreibt Hufeland in seiner Einleitung. Die als lebensbedrohlich empfundene semiotische Unsicherheit über die Zeichen des Todes ist so die exakte Kehrseite eines goethezeitlichen Bedürfnisses nach Umschreibung und Beschönigung des Todes im Bild des „Todesgenius“ und „Bruder des Schlags“, auf die noch zurückzukommen ist.

Die allgemeine Verbreitung eines Wissens über die Erscheinungen und Anzeichen des Todes, die Hufelands Buch in einer besonders populären Form betreibt, ist Teil einer umfassenden Institutionalisierung medizinischer Praxis an der Schwelle von Leben und Tod. Denn dieses Wissen und seine Ausbreitung zielt auf die Entmächtigung eines pragmatischen und rituellen Umgangs mit dem Tod und dem toten Körper, für den auf der einen Seite die professionellen Krankenwärterinnen und Leichenwäscherinnen, auf der anderen die Priester stehen. Der Kirche wird die Definitionsmacht über Leben und Tod ebenso entzogen wie den dafür zuständigen Berufsgruppen, jenen „dienst-eifrigen Mütterchen“ (Frank), die allein kraft ihrer Erfahrung und eines mündlich tradierten Wissens agieren. Besonders gegen diese Helferinnen und die überkommenen Formen des Umgangs mit dem Leichnam (Waschung, Mundaufbinden, rasche Einsargung wegen eintretender Leichenstarre) wendet sich die Polemik der neuen Experten. So erregt sich Hufeland gegen die Unsitte des Mundaufbindens bei soeben Gestorbenen: „Wenn die Prediger, die gewöhnlich bey Sterbenden zu sein pflegen, ernstlich dagegen eiferten, und wenn die Leichenweiber... eines besseren belehrt würden, dann würde auch diese schändliche Sache aus der Gewohnheit zu bringen seyn.“ (104) Der Umgang mit Toten und Sterbenden wird im gleichen Zug sentimental und bürokratisch. Hufeland beklagt die „Sitte“ „auf dem Lande“, den Gestorbenen sofort aus seinem Bett zu entfernen, als Unmenschlichkeit und „mordende Gewohnheit“ (103), ebenso wie die „übelverstandene Zärtlichkeit“, dem

¹¹⁸ Johann Gottfried Herder: „Wie die Alten den Tod gebildet?“, in: Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888, S.450.

Sterbenden „durch Wegziehen des Kopfkissens das Sterben zu erleichtern“ (102). Der Pragmatismus, der die schnelle Einsargung der tagelangen Aufbahrung vorzieht und den Sterbeprozess um des Kranken und der ihm Nahestehenden willen abzukürzen sucht, wird nun als Dummheit und Gefühlskälte gegeißelt, die wenig zur sentimental Individualisierung der Trauer paßt. Aber die neue Sentimentalität sucht ihre Durchsetzung auf obrigkeitlichem Weg: im Namen einer Menschlichkeit gegenüber den Sterbenden schreit die Scheintod-Literatur nach der medizinisch-administrativen Kontrolle des Todes. Bruhier ist der erste, der hier konkrete gesundheitspolitische Vorschläge macht:

Hieraus schließe ich, daß es nöthig ist, gewisse Aufseher zu bestellen, die auf deren Befolgung acht geben müssen, und solche aus der Zahl der Aerzte oder der Wundärzte zu nehmen. Denn es ist etwas seltenes, auf dem Lande Aerzte zu finden, wo gleichwohl die Verordnung ebenso nothwendig muß befolget werden, als in den Städten. [...] Solchemnach muß den Angehörigen [...] in der Verordnung anbefohlen werden, daß sie dem Aufseher, der über den Bezirk gesetzt ist, den Augenblick Nachricht davon geben müssen; und dieses muß ihnen bey solchen Strafen anbefohlen werden, die vermögend sind, die Leute in der Aufmerksamkeit zu erhalten. [...] Den Pfarrherren muß verboten werden, daß sie keinen Körper aufbahren lassen, es sey denn, daß man ihnen eine förmliche von dem Aufseher unterzeichnete Bescheinigung vorleget [...].¹¹⁹

Neben der Geburtshilfe, deren Reformierung (als Verdrängung der Hebammen und Kontrolle durch die Ärzte) ebenfalls durchgesetzt wird, ist der Übergang vom Leben zum Tod (und im gleichen Zug die Seuchenprävention) der wichtigste Gegenstand bei der Herausbildung eines Gesundheitswesens, dem es strukturell darum geht, diese Bereiche der Definitionsmacht der Kirche wie der gewohnten Praxis der Bevölkerung zu entziehen und sie einer öffentlichen Kontrolle zu unterstellen. Diese Kontrolle liegt in der Hand von Spezialisten: ausgebildete und staatlich vereidigte Ärzte entscheiden von nun an, wann jemand tot ist - nicht seine Familie, nicht der Hausarzt und nicht der Priester. So wird auch die Grenze von Leben und Tod erfaßt von der allgemeinen Institutionalisierung aller Lebensbereiche durch die „medizinische Policey“, die am Ende des 18. Jahrhundert den Grundstein für die moderne Bevölkerungserfassung und -steuerung legt.¹²⁰ Der Leichnam verschwindet aus dem Wohn- wie dem Wissensraum der Lebenden: er wird vom Leichenbeschauer freigegeben, aus dem Haus geschafft und im

¹¹⁹ Bruhier: Von der Ungewißheit der Kennzeichen des Todes, a.a.O., S.431f.

¹²⁰ Exemplarisch steht dafür das Werk Johann Peter Franks, das nicht zufällig mehrere Kapitel zum Scheintod und zur Reform des Beerdigungswesens enthält: System einer vollständigen medicinischen Policey, Wien u.a. ab 1777.

Leichenhaus aufgebahrt. Die Leichenschau, in bestimmten Fällen (wie Tod bei der Entbindung oder Verdacht auf „unnatürlichen Tod“) auch die regelmäßig angeordnete Sektion, machen die Leiche zum Gegenstand einer Lektüre ihrer Zeichen, die nur noch ein speziell ausgebildeter, wissenschaftlich informierter Blick zu leisten im Stande ist - und selbst dieser mit einer erhöhten Möglichkeit der Täuschung. Die Popularisierung des Wissens über den Tod, die sich Bücher wie Hufelands Kompendium über den Scheintod auf die Fahnen schreiben, dient damit durchaus nicht der Aufklärung im Sinne einer Ermächtigung der Lebenden über die Prozesse des Sterbens, sondern sie rücken - in ihrem Gestus der Über-Information und Über-Kodierung - den Tod aus dem Bereich des alltäglich-unmittelbaren Wissens und Handelns heraus. Die Vorgänge in diesem Bereich werden nunmehr codiert und justitiabel: wer bei der Fülle des bereitgestellten Wissens über die Wiederbelebung Scheintoter nicht unverzüglich die vorgeschriebenen Maßnahmen unternimmt, wird mit Strafe bedroht.¹²¹ Der Tod wird dem Alltäglichen entzogen, aber gleichzeitig wird die Möglichkeit einer Begegnung mit ihm omnipräsent. Es bilden sich sogenannte „Lebensrettungsgesellschaften“, die es sich zur Aufgabe machen, Mittel und Wissen für die Wiederbelebung Bewußtloser bereitzustellen.¹²² Und die üppige Scheintod-Literatur macht es nur allzu deutlich: überall lauert der Tod, nicht nur als Unfall oder Krankheit. Schon eine plötzliche Ohnmacht, eine Verzögerung der Geburt, eine Bewußtlosigkeit auf dem Krankenbett oder ein Erstickenanfall bergen das Risiko, der Unwissenheit seiner Mitmenschen zum Opfer zu fallen und den grauenvollsten aller Tode zu sterben.

Unsichtbarkeit und Allgegenwärtigkeit, Privatisierung und Bürokratisierung des Todes sind die Erscheinungsweisen einer semiotischen Krise, die den Körper und seinen Tod im 18. Jahrhundert befällt. Diese Krise erzeugt ein Grauen, das einerseits eine medizinisch-administrative Rede über den Tod hervorbringt, das andererseits aber den Tod als Gegenstand ästhetischer Darstellung und Rede äußerst prekär macht. Während aber der medizinische Diskurs sich genau auf die Grenze von Leben und Tod konzentriert und sich in der Unmöglichkeit verstrickt, dem Tod einen definierbaren Ort zuzuweisen, setzt die ästhetische Reflexion an dieser Grenze an, um sie zu verschieben, zu verwischen und von dieser ins Wanken geratenen Grenze aus die Grenzen und Möglichkeiten der Kunst zu explorieren.

¹²¹ 1775 erläßt Friedrich II. von Preußen ein Gesetz über die Pflicht zur Hilfeleistung bei Ertrunkenen, Erstickten, Erfrorenen usw.

¹²² Vgl. dazu Patak: Die Angst vor dem Scheintod in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, a.a.O., S.5-17.

V. DIE BILDER DES TODES. Der Putto mit gesenkter Fackel

Wie keiner anderen Epoche ist der Goethezeit die Frage nach der Darstellbarkeit des Todes zum Paradigma der Grenzen von Darstellbarkeit überhaupt geworden. Diese Frage nach ästhetischer Darstellung des Todes ist zumal für die deutsche Klassik eng verknüpft mit der Frage ihres Verhältnisses zur Antike. An jenem müden Putto mit gesenkter Fackel, den Lessing als die eigentliche und einzige Art bestimmte, „wie die Alten den Tod gebildet“, erhellen sich nun ästhetische Darstellung, die Frage nach der Funktion des „Schönen“ und der normative Bezug der Klassik auf die Antike wechselseitig. Der Tod wird zum Prüfstein für das Gelingen oder das Scheitern dieser Bezugnahme; dabei wird der Todesgenius immer wieder neu zum Beispiel der Ungebrochenheit und Aktualität der Antike für die Moderne stilisiert. In diesem Bild verdichtet sich der Zusammenhang von Tod, Darstellbarkeit und der kulturellen Übertragbarkeit von Zeichenordnungen und Bildprogrammen. Der Tod wird zum Kreuzungspunkt einer geschichtsphilosophischen Selbstsituierung der Epoche, ihrer Bestandsaufnahme der verbliebenen Geltung von Religion und ihrer ästhetischen Reflexion.

Euphemismen: Lessing und Herder

Die Sache beginnt mit einem harmlosen Gelehrtenstreit, aber schon die Schärfe, mit der Lessing auf einen Einwand des Kunstprofessors Christian Adolph Klotz gegen eine Fußnote seines „Laokoon“ antwortet, ist ein Zeichen dafür, daß es hier um mehr geht als eine kontroverse ikonographische Tradition. Es geht um Bedeutungstradition schlechthin, um die Einheit der Bedeutungsträger, die innere Kohärenz der Allegorie - kurz: um die Lesbarkeit der Antike für die Modernen. Der beiläufigen Bemerkung Lessings aus dem *Laokoon*, daß in der Antike der Tod nicht als Skelett dargestellt werde, hatte Klotz entgegnet, daß es durchaus antike

Skelettdarstellungen gebe.¹²³ Daß dies kein Argument gegen seine Behauptung ist, bemerkt Lessing selbst. Wogegen er sich jedoch mit Verve wendet, ist das moderne Mißverständnis, das ein Skelett in gut barocker Tradition umstandslos als „das personifizierte Abstraktum des Todes, die Gottheit des Todes“¹²⁴ deutet. Seine Argumentation folgt zwei Strängen: einerseits muß er zeigen, was die antiken Skelettdarstellungen wirklich bedeuten, andererseits eine Alternative zum modernen Todesbild liefern. Dieser Alternative, dem berühmten Todesgenius, zu dessen umständlichem Nachweis er ein höchst heterogenes, mitunter zweifelhaftes Bildmaterial zusammenstellt¹²⁵ und sich in eine lange Digression über die „krummen“ oder aber „gekreuzten Füße“ des fraglichen Jünglings verwickelt, widmet Lessing den größten Teil seiner Abhandlung:

Die alten Artisten stellten den Tod nicht als Skelett vor; denn sie stellten ihn nach der Homerischen Idee als den Zwillingenbruder des Schlafes vor und stellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Ähnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. [...] jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinandergeschlagenen Füßen. (176)

Auch das andere Problem, was denn sonst die antiken Gebeindarstellungen bedeuten, löst Lessing bündig: sie sind Darstellungen nicht des Todes als Personifikation, sondern der Toten, *larvae*, Bilder der „abgeschiedenen Seelen böser Menschen“ (213). Interessanter jedoch als die Fülle der ikonographischen Details und antiken Zitate, die Lessing aufhäuft und einzeln durchgeht, sind seine methodologischen Bemerkungen. Grundsätzlich wendet er sich gegen ein modernistisches Mißverständnis antiker Bilder, die es aus dem Kontext des antiken „Geistes“ und nicht unter Anwendung moderner Bildkonventionen zu verstehen gilt. Zugleich setzt er voraus, daß die antiken Bildkonventionen wohl von den modernen unterschieden, in sich aber absolut stringent seien:

¹²³ Gotthold Ephraim Lessing: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766), in: Lessings Werke, hg. von Kurt Wölfel, Schriften II: Antiquarische Schriften, Theologische und philosophische Schriften, eingeleitet von Karlmann Beyschlag, Frankfurt/M. 1967, S.72f (Fußnote 1).

¹²⁴ Gotthold Ephraim Lessing: „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769), in: Lessings Werke, Schriften II, a.a.O., S.173.

¹²⁵ Ludwig Uhlig: Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann, Tübingen 1975, S.17. Uhlig weist auf den nur schwachen Zusammenhang zwischen den eingeschalteten Abbildungen und dem Text hin und bemerkt, daß die meisten Abbildungen Nachzeichnungen aus recht unzuverlässigen Quellen sind, S.16.

Hier nehme ich einen Satz zu Hilfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beibehielten. (176)

Die Antike wird damit als kulturell einheitliche Epoche, genannt „die Alten“, konstituiert, die der Moderne als ihr anderes und ihr Vorbild entgegengestellt werden kann. Daß diese normative Vorstellung von der Antike ein modernes Konstrukt ist, impliziert - malgré lui - schon Lessings emphatische Berufung auf den „Geist des Altertums“, im Gegensatz zu den „Scherben“, die der „Altertumskrämer“ „geerbt“ habe (205):

Jener [der Altertumskrämer] denkt nur kaum mit seinen Augen; dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt: 'So war das!' weiß dieser schon, ob es so sein können. (205)

Daß aber der „Geist des Altertums“ aus den „Scherben“ nicht so umstandslos ableitbar ist, wie Lessing es in seiner Polemik gegen den modernen „Krämer“ Klotz glauben machen möchte, erweist die Akribie, mit der er sein Material bis ins kleinste Detail auf die Richtigkeit seiner These hin durcharbeitet. Gerade weil die Ungebrochenheit der Darstellungstradition sich aus dem Material nicht zwanglos ableiten läßt, ist solcher Aufwand nötig. Lessing geht es um die Eindeutigkeit ihrer Verweisungen: der Tod in der Antike wird immer als Genius dargestellt, wenn ein Genius auftaucht, ist es der Tod. Die durchaus vorkommenden Skelette wiederum können diverse Bedeutungen haben, aber sind nie Bilder des Todes. Es ist ausgeschlossen, daß die so auf ikonographische Stringenz bedachten Alten eine alternative Form des Todesbildes gehabt hätten, denn (und hier wird Lessing nun weltanschaulich): „Der Arten des Sterbens sind unendliche, aber es ist nur ein Tod“ (209). Der Einheit des Signifikats kann in dieser Logik auch nur ein einheitlicher Signifikant entsprechen. Damit geht es Lessing vor allem um eine Geschlossenheit der semiotischen Ordnung, die Stringenz der Repräsentationsverhältnisse, die für die Übertragbarkeit des Bildprogramms einer Epoche in eine andere wesentlich ist. Nur dann ist dieses Bildprogramm in der Moderne überhaupt lesbar. Aber daß es das genau nicht mehr ist, belegt Lessings antiquarischer und methodologischer Eifer.

Lediglich als plausibilisierenden Appendix dieser wissenschaftlichen Abhandlung liefert Lessing zum Schluß des Aufsatzes jene allgemeinen Bemerkungen zum Thema „Totsein“ (208), die noch heute gern - als historisches Datum einer „Sinnggebung des Todes“¹²⁶ - zitiert werden: „Totsein hat nichts

¹²⁶ So etwa bei Peter Horst Neumann: „Die Sinnggebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik. Lessing und der Beginn der Moderne“, in: Merkur 390, Bd.34, 1980, S.1071-1080.

Schreckliches“, und der „zärtliche“ „Euphemismus“ (211), mit dem die Alten den Tod auch sprachlich umschrieben, ist insofern der Sache angemessener als die am paulinischen Wort vom Tod als der Sünde Sold orientierte christliche Darstellungstradition. Gegen Spence, der - wie später Novalis - argumentiert, „daß die Bilder, welche bei den Alten vom Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich sein können, weil die Alten weit finstere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten“ (222), hält Lessing die Angemessenheit des Genius-Bildes gerade auch für christliche Bedürfnisse. Nachdem so also der Nachweis dafür erbracht ist, daß der Genius die wahre antike Todesdarstellung ist, geht es in einem zweiten Schritt darum, ihn modern - im Sinne eines aufgeklärten Christentums - umzubesetzen:

[...] da auch sie [die christliche Religion] uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben und sich wiederum in den Besitz jenes besseren Bildes zu setzen. [...] Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt. (223)

Die antike Todesdarstellung im Genius wird also zum eigentlich wahren, weil schönen Bild des Todes. Daß hier das Schöne und Erträgliche tatsächlich mit dem Wahren zusammenfällt, und die antike Darstellung eben *nicht nur* „Euphemismus“ und schöner Schein angesichts schrecklicher Wahrheiten ist, ist dabei die eigentliche Pointe des Aufklärers Lessing. Sie unterscheidet seinen Gestus vom Klassizismus seiner Nachfolger. Das Antike ist so mit dem Christlichen nicht nur versöhnbar, sondern liefert das wahre Bild für christliche Gehalte.

Die Frage nach dem wahren Bild für die christliche Todesauffassung ist nicht zuletzt auch eine implizite, aber nichts desto weniger dezidierte Abweisung der barocken Bildlichkeit. Es ist die hypertrophe Thematisierung und die Überdrastik in den Schilderungen des Todes, die über ihr Emblem, dem Tod als Skelett, hier aufgerufen wird. Die Verknüpfung von christlicher Orthodoxie und barocker Todesdarstellung wird von Lessing aufgelöst - die barocke Aufladung des Todes wird damit abgewiesen als Verirrung rechtverstandenen Glaubens. Aber die Abweisung des Barocken trifft nicht nur seinen Inhalt, sondern - und vielleicht mehr noch - ihre Form: Lessings Insistenz auf ikonographischer Eindeutigkeit, auf einer evidenten Entsprechung von Bild und Bedeutung (Tod als Schlaf und Auferstehung) ist die emphatische Verabschiedung jener semiotischen Überspannung, die die allegorisch-paradoxe Verweisung von Leben und Tod, Tod und Auferstehung geprägt hatte. In dieser Hinsicht, in ihrer intensiven Reflexion

auf semiotische Stringenz und Transparenz, die Lessing und im Anschluß an ihn auch Herder leisten, ist die Todesgenius-Debatte eine Abarbeitung des barocken Monopols auf Thematisierung und Darstellung des Todes. Im Todesgenius wird so eine anti-barocke Figur errichtet, die in ihrer Struktur dennoch negativ aufs Barock bezogen bleibt.

Auch Herder setzt an diesem zentralen Punkt der Vereinbarkeit heidnisch-antiker Bilder mit christlichem Auferstehungsglauben an. In seiner Antwort auf Lessings Text¹²⁷ attackiert er zunächst eben die Vereinheitlichung des Verweisungsbezugs zwischen Genius und Tod, die Geschlossenheit der semiotischen Bilder-Ordnung, auf die es Lessing ankam. Wiederum eine Fülle von Material herbeizitierend, weist er nach, daß es noch unzählige andere Formen der Todesdarstellung gibt, daß Lessing bestimmte genien-ähnliche Figuren fehlinterpretiert, daß Allegorien durchaus in sich widersprüchlich sein können und so fort. Der Lessingschen Zentrierung der Bilder-Ordnung setzt Herder völlige Diffusion entgegen. Allegorien, zu denen der Genius gerechnet werden muß, so Herder, sind alles andere als in sich widerspruchsfrei, wie Lessing annahm. Als willkürliche „Geschöpfe der Einbildungskraft“ sind sie in ihrer Bedeutsamkeit wie in ihrer bildlichen Ausprägung historisch wandelbar und in sich inkonsequent (437). Ihre Bedeutungsfähigkeit reduziert sich dadurch für Herder auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner: das allen Genien gemeinsame Signifikat ist nur noch die „Ruhe im Grab“. Aber ebendiese Reduktion ist es, die sie nicht allein kompatibel mit christlichen Programmen macht, sondern geradezu anthropologisch universell anwendbar:

[...] bekommen sie nicht dadurch einen viel weitem Umfang, indem sie dadurch *brauchbare Gestalten für alle Völker* werden? Alle Menschen schlafen: alle Menschen sterben; die Bedeutung beider Figuren [die Doppelgenien Schlaf und Tod, E.H.] in ihrer Analogie ist allen verständlich, oder kann in kurzer Zeit allen verständlich werden. Auch in christlichen Tempeln können diese Bilder stehen [...]. (457)

Entleert und reduziert erst werden antike Bilder nicht nur christlich kompatibel und universell lesbar, sondern sie erweisen ihre Eignung zur Darstellung jenes „Allgemein-Menschlichen“, das dann zum klassizistischen Universalsignifikat wird. Die ihrer ursprünglichen Bedeutsamkeit entkleideten antiken Bilder werden

¹²⁷ Johann Gottfried Herder: „Wie die Alten den Tod gebildet?“, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888 (Reprint: Hildesheim/New York), Bd.V, S.657-675 (erste Fassung, 1774), Bd.XV, S.429-485 (zweite Fassung, 1786). Ich beziehe mich auf die zweite, überarbeitete Fassung.

damit zu leeren Flächen moderner Bedeutungsprojektionen. Und diese Bedeutung erweist sich in ihrer Erweiterung aufs „Allgemein-Menschliche“ hin als ein endloses Signifikat, dem verschiedene ethische, ästhetische oder anthropologische Implikationen untergeschoben werden können und das in seiner Universalität alle kulturellen oder historischen Differenzen der Zeichensysteme auffängt.

Herder bringt den Zweck dieser Reduktionsstruktur und deren rhetorische Form sehr genau auf den Punkt. Wo nämlich statt dem Tod eine Allegorie der Ruhe gesetzt wird, geht es nicht um die Evokation einer Vorstellung vom Tod, sondern um ihre *Vermeidung*:

Aus Sprache und Kunst ward er [bei den Alten, E.H.] verbannet, und in der letzten ein Genius an die Stelle gesetzt, der - nicht den Tod vorstellen sondern - *ihn nicht vorstellen, vielmehr verhüten sollte, daß man nicht an ihn dächte* [...] Beide Jünglinge waren nichts als ein Euphemismus der Kunst [...]. (450/1)

Die Willkürlichkeit und Konventionalität der allegorischen Struktur, so Herder weiter, ist es, die diesen Euphemismus erlaubt, indem ein Element (der Schlaf) das andere (den Tod) „verdrängt“ (451).¹²⁸ Damit sind antike Bilder nicht mehr, wie noch Lessing meinte, auch für die Moderne akzeptabel als das Zusammenfallen von Schönem und Wahrem. Gerade in ihrer - anachronistischen - Vereinbarkeit mit christlichen Vorstellungen werden die antiken Bilder durchsichtig als das, was sie immer schon waren: Euphemismen, schöner und tröstlicher Schein.

Dennoch kann der Theologe und Prediger Herder es dabei nicht bewenden lassen. Das Ende seines Textes liefert eine Verfallsgeschichte jüdisch-christlicher Todesdarstellungen voll von schwerertragenden Todesengeln und sichelnden Gerippen, kulminierend in derselben Pointe, die schon Lessings Text schließt:

Wenn also irgendwohin, sollte man denken, so gehört der Engel des Schlags mit der gesenkten Fackel vor die Grabmäler der Christen, da der Stifter ihrer Religion es zu einem Hauptzweck seiner Sendung machte, *den Tod in einen Schlaf zu verwandeln*. (481)

Wiederum wird das antike Bild zum eigentlichen und angemessenen Ausdruck christlichen Glaubens, mehr noch: das Christentum *erfüllt* und bewahrheitet das, was für die Alten bloßer Euphemismus war - die Überwindung des Todes, die Auferstehung der Toten.

Bei ihrer Diskussion über die Darstellung des Todes geht es Herder und Lessing um die Frage nach einer Kontinuität der Antike in der Moderne: sie fragen

¹²⁸ Als Freudianismus avant la lettre interpretiert dies Ludwig Uhlig: Der Todesgenius in der deutschen Literatur, a.a.O., S.24.

nach der Lesbarkeit ihrer Darstellungen und deren - mittelalterlicher und barocker Tradition überlegenen - Angemessenheit für moderne Inhalte. Beide enden mit der These, daß es die Antike ist, die dem Christentum seine eigentlichen, wahren Bilder liefert. Auch wenn sich Herder Lessings These von der semantischen Geschlossenheit und Stringenz antiker Bildprogramme entgegensetzt, und den Verdacht auf „Euphemismus“ und schönen Schein gegen die antiken Bilder vertieft, ist sein Resumé einig mit Lessing. Die Antike ist keine für immer abgeschiedene, ferne Epoche in „Scherben“, sondern ein Fundus des Schönen und des blühenden Lebens, aus dem wir uns bedienen, um die Abstraktheit des christlichen Auferstehungsglaubens mit geliehenen Bildern vergessen zu machen.

Diese rhetorische Analyse des Todesgenius als eines „Euphemismus der Kunst“, die Herder und Lessing liefern, und ihre Betonung der semiotischen Problematik, die die trans-epochale Übertragung von Bildprogrammen mit sich bringt, läßt sich als ein Symptom für jenen kulturellen Bruch im Verhältnis zu Trauer und Totengedenken lesen, der sich in der Abgrenzung zum barocken Totengedenken skizzieren ließ. Und es ist Symptom in zweierlei Hinsicht: in der von Herder und Lessing analysierten rhetorischen Struktur des Todesgenius, seinem Funktionieren als Trope der Ver-Stellung und Vermeidung, erweist sich zum einen ein veränderter Status der Rhetorik. Rhetorik ist nicht mehr Generator und Kunstlehre zur Herstellung von Texten, sie regelt nicht mehr die Bedeutungskonstitution und Performanz der Trauer-Texte, sondern sie wird zum unterliegenden Prinzip, das sich hinter einer Emphase der Transparenz und des unmittelbaren Ausdrucks selbst zum Verschwinden bringt. Herder und Lessing markieren den genauen Punkt dieses Verschwindens: die Trope Euphemismus wird noch als solche benannt, aber sie stellt sich in den Dienst einer Darstellungstheorie der Evidenz, die die Rhetorik als Regelsystem verabschiedet. Zum anderen birgt die Aufmerksamkeit beider auf die semiotische Frage nach der Geschlossenheit der Bilderordnung in der Eins-zu-eins-Relation von Zeichen und Bedeutungen die Erfahrung jener semiotischen und metaphysischen „Überspannung“ der barocken Bilderordnung. Der Verweis der hinfälligen Physis auf den Glanz ewigen Lebens, des Gräßlichen auf das Herrlichste wird nun mit dem allmählichen Verfall seiner metaphysischen Stützung in der christlichen Eschatologie als nur noch weit hergeholt, nicht-evident empfunden. Not tut nun ein Zeichensystem, dessen Transparenz (gerade durch den Rekurs auf nicht-mimetische Bildformeln) eine Plausibilität christlichen Auferstehungsglaubens möglich macht, der in der Aufklärung zusehens unterminiert worden ist. Hilfreich sind dabei, wie wir sahen, semiotische Ideologien der Evidenz: eine Version solcher Evidenz-Theorien ist das Argument von der vernünftigen Einsichtigkeit, welche Herder und Lessing für den Todesgenius reklamieren; eine andere und historisch noch sehr viel folgenreichere Version wird einige Jahrzehnte später die Symboltheorie Goethes sein. In bewußter

Opposition gegen die semiotische Disjunktion von Bild und Bedeutung, der Goethe den Namen „Allegorie“ gibt, behauptet das Symbol ein unmittelbares Zusammenfallen beider, die semiotische Utopie einer Evidenz von Zeichen. Der Todesgenius mit seiner Dialektik von Verstellung und Darstellung wird - so könnte man es pointieren - die Allegorie des Symbols werden: in seiner scheinbaren Evidenz, die nur um den Preis einer Verstellung, einer gelehrten Nicht-Evidenz zu haben ist.

Der Triumph des Schönen: Goethe

Goethes und Schillers Auseinandersetzung mit dem Todesgenius ruht auf den Überlegungen Herders und Lessings auf, verändert aber deutlich die Perspektive. Dies zeigt sich schon an Goethes Bericht in *Dichtung und Wahrheit* über seine erste Bekanntschaft mit dem Bruder des Schlafs durch eine Lektüre des *Laokoon*:

Am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlafs anerkannt, und beide, wie es Menächmen geziemt, zum Verwechseln gleich gebildet. Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern, und das Häßliche jeder Art, da es doch einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reiche der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen.¹²⁹

Goethe geht es hier nicht mehr um antiken Geist und die Übertragbarkeit von Bildtraditionen. Ihm stellt sich hier vielmehr die Frage nach der Grenze des Ästhetischen, nach dem, was im Reich der Schönheit noch darstellbar ist. Der Tod ist es offensichtlich nicht und kann darum nur als dem „Schlaf zum Verwechseln ähnlich“, euphemistisch oder eben komisch, „lächerlich“¹³⁰ dargestellt werden. So wird hier der Tod zum ersten Mal als genuin ästhetisches Problem in Sinne einer

¹²⁹ Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd.9, S.316f. Im Folgenden als HA.

¹³⁰ Als eine solche komische Darstellung des Todes ist wohl das burlesk-schaurige Gedicht „Der Totentanz“ zu werten, in dem Goethe das einzige Mal wahrhaft in der barocken Thematik und Gerippedarstellungen schwelgt, diese aber höchst ironisch bricht. HA 1, 288f.

Undarstellbarkeit zum Thema, nicht mehr in Termini christlicher Orthodoxie. Zugleich tritt die Kunst genau an diesem Punkt in eine klare Opposition zu einem Raum des Realen, der Kontingenz und Notwendigkeit, des Verfalls - Goethe nennt es hier kurzerhand „Welt“. Das Häßliche, das Niedrige, Bedeutungslose, die eine Kunst bedrohen, welche sich dem „Triumph des Schönen“ verschrieben hat, verdichtet sich hier im Tod. Der Tod ist das Paradigma eines Realitätsprinzips als Gegensatz zum „Reich der Kunst“. Ihn im „Reich des Schönen“ darstellbar gemacht zu haben ist das Verdienst der Alten. Kunst definiert sich so wesentlich als Überwindung des Schrecklichen - und das heißt: des Todes. „Sind die toten Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Zieraten geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst!“ (HA 12, 77) schreibt Goethe in *Der Sammler und die Seinen*. Diese Kunst „verziert nicht mehr mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leichnamen“ (ebd.); sie macht Leichen zum Ornament und überführt so das Tote, Entsetzliche in sein Gegenteil, das Schöne. Dennoch bleibt bei diesen antiken „Schwelgereien der Kunst“, dem Toten als Ornament und dem Tod in einer ihn eher ver- als darstellenden Allegorie, auch für Goethe ein leichter Vorbehalt. Er deutet sich an in der zugespitzten Antithese der Formulierung aus *Der Sammler und die Seinen*, einerseits „die höchste Schwelgerei der Kunst“ zu haben, andererseits das „größte Elend, das einem Vater, einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen“ (ebd.). Das Ganze ist offenbar nicht mehr, wie noch für Lessing, angemessene und zudem christlich-kompatible Darstellung, sondern „Erfindung“, beseelt von eher „himmlischer“ als „irdischer“ „Anmut“ (HA 12, 78): das, was Lessing und Herder schon ahnten, extremer, in der Antithese von Schrecklichem und Schönstem angespannter Euphemismus. Nur wird dieser Euphemismus nicht mehr mühsam auf den Boden des christlichen Glaubens zurückgeholt, sondern als der Kunst eigenes Schönes affirmiert und legitimiert. An diesem Punkt, in der Problematik der Darstellbarkeit des Todes und des Toten, wird die Antike damit zur Chiffre für ein ästhetisches Programm selbstreflexiven Scheins.

Ideal und Klage: Schiller

Was bei Goethe noch andeutungsweise und unprogrammatisch anklingt, wird in Schillers Elegie *Die Götter Griechenlands*¹³¹ explizit und dabei noch einmal antichristlich verschärft. Diese Elegie, eine Trauerklage auf die Antike, widmet einen gewichtigen Teil des Textes dem Todesgenius und kontrastiert ihn gegen den abstrakten Trost christlicher Auferstehung. Implizit ist die Elegie in dieser frühen Fassung eine den Zeitgenossen skandalöse Abweisung christlicher Eschatologie. Das für die Antike (in klassischer Perspektive) maßgebliche Verhältnis von Wahrheit und Dichtung, oder „Welt“ und „Kunst“ (Goethe), das der Text gleich zu Anfang entwirft, ist eines der Verhüllung: „Da der Dichtkunst malerische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand!“ (163, Zeilen 9f). Die antike Welt wird nun in den Termini dieser „lieblich verhüllenden“ Dichtung beschrieben: die Natur ist belebt, Ergebnis von Ovid'schen Metamorphosen mythischer Gestalten in Dinge. Schiller benennt diese Figuren, Zitate aus dem Text der antiken Mythologie (in der ersten Fassung durch Fußnoten erläutert), ohne jegliche Differenzierung zwischen Bild und 'Wirklichkeit': die antike Welt *ist* ihre Dichtung, ihre Mythologie.

Im Zentrum der Elegie, als der Kern ihrer geschichtsphilosophischen These, steht der Todesgenius:

Damals trat kein häßliches Gerippe
 Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
 Nahm das letzte Leben von der Lippe,
 Still und traurig senkt ein Genius
 Seine Fackel. Schöne lichte Bilder
 Scherzten auch um die Notwendigkeit,
 Und das ernste Schicksal blickte milder
 Durch den Schleier sanfter Menschlichkeit. (166, Z.105-112)
 [...]
 Seine Freuden traf der frohe Schatten
 In Elysiens Hainen wieder an;
 Treue Liebe fand den treuen Gatten
 Und der Wagenlenker seine Bahn;
 Orpheus Spiel tönt die gewohnten Lieder,
 In Alcestens Arme sinkt Admet,
 Seinen Freund erkennt Orestes wieder,
 Seine Waffen Philoktet. (166f, Z.121-128)

¹³¹ Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke/Herbert Göpfert, München
⁸1987, Bd.1, S.163ff. Ich arbeite hier mit der für meine Zwecke pointierteren ersten Fassung
 (erschienen 1788).

Auch hier ist der Genius mit dem „häßlichen Gerippe“ kontrastiert.¹³² Aber diesem Vergleich folgt der Hinweis darauf, daß es hier Bilder sind, die verglichen werden: „Schöne lichte Bilder scherzten auch um die Notwendigkeit“ - der Tod, Inbegriff des „ernsten Schicksals“ und der „Notwendigkeit“ - kurz: des Realen im Gegensatz zum Idealen, wird umgangen, scherzhaft überspielt, wie Schiller sagt, unterm „Schleier sanfter Menschlichkeit“ verborgen. Verschleierung und Euphemismus sind auch hier ästhetisches Programm, für das die Antike paradigmatisch steht. Die klassizistische Forderung nach Nachahmung der Alten bezieht sich aber nicht nur auf das antike Bildprogramm, sondern hat auch eine ethische Dimension: sie ist das Reich einer „sanften Menschlichkeit“, die auch der Moderne zur Norm werden muß. Die Verstellung des „Häßlichen“ und „Notwendigen“ in der Kunst wird damit zum mehr als nur ästhetischen Gebot, es ist ein Gebot der „Menschlichkeit“. Damit rückt aber der so zentrale Begriff der Menschlichkeit oder „Humanität“ in eine merkwürdige Nähe zur euphemistischen Verstellung. Die hier nahegelegte Gleichung - Humanität als Euphemismus - wird Schiller nicht nur in der ästhetisch-ethischen Programmatik der Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) zu korrigieren suchen. Schon in der Überarbeitung des Gedichts selbst streicht er die betreffenden Zeilen 109-112. Und ein späteres Epigramm bestätigt zuletzt Schillers geläutertes Bewußtsein von der Unangemessenheit des Paradigmas „Tod“ für ästhetische Debatten:

Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel,
Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.¹³³

Die Elegie *Die Götter Griechenlands* ist jedoch in ihrer Intention weniger das ästhetische Programm für einen modernen Rekurs auf die Antike denn eine Klage um die verlorene Antike. Damit ist Trauer - Trauer in der und um die Antike - das eigentliche Thema des Textes.

In der antiken Vorstellung der Unterwelt als Ort, wo sich die Abgeschiedenen wiedersehen, gibt es keinen endgültigen Verlust. Gatten finden sich wieder, und der Tod ist weniger ewiger Abschied als Aufhebung von Trennungen im Leben. Die Gestalten des Hercules und des Orpheus, dem es gelang, durch seine Musik seine verstorbene Frau dem Gott der Unterwelt beinahe noch einmal abzuhandeln, stehen für den Traum von der Revidierbarkeit des Todes: in der antiken Vorstellung scheint der Tod nicht die Endgültigkeit schlechthin, sondern potentiell - und bezeichnenderweise durch Kunst - wieder aufhebbar. Trauer um ein endgültig Verlorenes kennt darum nur die Moderne:

¹³² Der Kommentar der Schiller-Ausgabe annotiert darum auch pflichtschuldig als Quelle: „Nach Lessing: 'Wie die Alten den Tod gebildet'.“, Schiller: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd.1, S.874.

¹³³ Schiller: *Sämtliche Werke*, a.a.O., Bd.1, S.250.

Aber ohne Wiederkehr verloren
 Bleibt, was *ich* auf dieser Welt verließ
 Jede Wonne hab ich abgeschworen,
 Alle Bande, die ich selig pries.
 Fremde, nie verstandene Entzücken
 Schauern mich aus jenen Welten an,
 Und für Freuden, die mich jetzt beglücken
 Tausch ich neue, die ich missen kann. (167, Z.129-136)

Ist die Antike in Schillers Sicht hier also ein Ort ohne jede Notwendigkeit zur Trauer, so muß die Moderne im doppelten Sinne trauern: die Abstraktheit ihrer Todesvorstellung, jener „Freuden [...] die ich missen kann“, macht den Tod zum unumkehrbaren Verlust, zum Eintritt in eine bildlose und unvorstellbare Sphäre ohne eine Aussicht auf Wiederkehr oder Wiedersehen der geliebten Menschen. - Diese häretische Darstellung christlicher Unsterblichkeitsvorstellungen - genaues Gegenteil orthodoxer Seligkeit - und ihre Kontrastierung gegenüber dem antiken Elysium war einer der den Zeitgenossen Schillers anstößigsten Aspekte des Gedichtes; auch sie fehlt darum in der späteren Fassung restlos.

Aber nicht nur die christliche Todesvorstellung macht Trauer erst nötig und möglich. Sie ist zugleich auch Grund einer geschichtsphilosophischen Trauer. Für Schiller ist die Moderne schlechthin „ausgestorben trauer[ndes] Gefilde“ (167, Z.149). *Die Götter Griechenlands* inszeniert sich so als Klagegesang eines Modernen um die verlorene Antike. Präsentiert sich hier die Antike als das Reich der Kunst und des schönen Scheins, so ergibt sich diese Scheinhaftigkeit aus der - allerdings unhintergehbaren - modernen Perspektive: jene „zart menschliche“ Sichtweise wie die der Alten auf die Natur, auf Tod und „Notwendigkeit“ ist uns nicht mehr möglich. Damit wird die antike Bildlichkeit der Moderne zum (willkommenen) Schein, den sie über ihre eigene metaphysische Leere breitet. Die Antike und ihr Bildinventar ist also selbst glücklicher Euphemismus, lebendiger Schein über der toten, „entgötterten“ Moderne. Allerdings bleibt dieser Schein nicht undurchsicht: Schillers Konstruktion einer verlorenen Antike, deren Schönheit moderne Wahrheiten mildert, weiß um ihre Konstruiertheit ebenso wie ihren Anachronismus: „Ach von jenem lebendwarmen Bilde / Blieb nur das Gerippe mir zurück.“ (167, Z.151f) Schiller wendet - geschichtsphilosophisch konsequent - zuletzt die christliche Todesikonographie auf die verlorene Antike zurück und erkennt sie damit im Rahmen der christlichen Perspektive als unhintergebar verloren an.

„Tod - eine nähere Verbindung liebender Wesen“: Novalis

Novalis setzt dort an, wo der Schiller der ersten Fassung der *Götter Griechenlands* aufhört und - im Modus eines säkularen Geschichtsentwurfs - einen Weg wählt, seine Konstruktion der Antike mit dem Christentum vereinbar zu machen. In seiner fünften *Hymne an die Nacht* leistet er eine *interpretatio christiana* der Schillerschen Antike.¹³⁴ Hier wird der Tod zur Crux, an der die Antike scheitert und deren Lösung die genuine Überlegenheit des Christentums konstituiert.

Ein Gedanke nur war es, Ein entsetzliches Traumbild,
 Das furchtbar zu den frohen Tischen trat
 Und das Gemüt in wilde Schrecken hüllte.
 [...]
 Es war der Tod, der dieses Lustgelag
 Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach.

Auf ewig nun von allem abgeschieden,
 Was hier das Herz in süßer Wollust regt,
 [...]
 Schien matter Traum den Toten nur beschieden,
 Ohnmächtiges Ringen nur ihm auferlegt.
 [...]
 Mit kühnem Geist und hoher Sinnenglut
 Verschönte sich der Mensch die grause Larve,
 Ein sanfter Jüngling löscht das Licht und ruht -
 [...]
 Doch unenträtselt blieb die ewige Nacht,
 Das ernste Zeichen einer fremden Macht.

Zu Ende neigte die alte Welt sich.¹³⁵

¹³⁴ Peter Pfaff hat die Fünfte *Hymne an die Nacht* als geschichtsphilosophische Antwort auf Schillers *Götter Griechenlands* gelesen, vgl. „Geschichte und Dichtung in den *Hymnen an die Nacht* des Novalis“, in: *Text und Kontext* 1980, S.88-106.

¹³⁵ Novalis: *Hymnen an die Nacht*, in: *Werke*, hg. u. kommentiert von Gerhard Schulz, München³ 1987, S.46/7.

Die Antike, so Novalis, scheitert daran, daß sie dem Tod nichts entgegenzusetzen hat, als das, was Schiller an ihr gefeiert hatte: einen bloßen Euphemismus. Gerade den Alten wird der Tod zum endgültigen Verlust und Abschied, gerade sie haben Grund zur Trauer, da sie keinen Begriff von „ewigem Leben“ und christlicher Erlösung durch den Tod haben. Das Christentum erst liefert die Lösung für das „Rätsel“ Tod, auf das die Antike schlichtweg keine Antwort wußte. Darum gibt es für Christen laut Novalis keine Trauer:

Nun weint an keinem Grabe,
Für Schmerz, wer liebend glaubt.
Der Liebe süße Habe
Wird keinem nicht geraubt. (51, Z.5-9)

Wo das eigentliche Ziel des Lebens das „ewge Leben“ ist (51, Z.13/4), kann es keinen Verlust und keine Vergängnis geben. Aber Novalis eröffnet nicht wie Schiller eine einfache Opposition zwischen antiker und christlicher Todesvorstellung. Vielmehr konstruiert er eine merkwürdige Kontinuität der Bilder. Der Todesgenius ist zunächst - gut antik - der „Jüngling“, dann aber das „Wunderkind“ Christus:

Der Jüngling bis du, der seit langer Zeit
Auf unsern Gräbern steht in tiefen Sinnen;
ein tröstlich Zeichen in der Dunkelheit -
Der höhern Menschheit freudiges Beginnen.
Was uns gesenkt in tiefe Traurigkeit
Zieht uns mit süßer Sehnsucht nun von hinnen.
Im Tode ward das ewge Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.
(48, Z. 29-34; 49, Z.1-2)

Christus wird in dieser Perspektive zur typologischen *figura*, die in der Antike vom „Jüngling mit gesenkter Fackel“ präfiguriert wird. Für Novalis ist die Antike so nicht bloßes Gegenbild, sondern Präfiguration des Christentums - im Interpretationsschema christlicher Typologie.¹³⁶ Wenn Christus aber vom antiken Todesgenius als seiner *umbra* präfiguriert wird, so ist damit eine Umbesetzung konstatiert, die auf einer grundsätzlichen Kontinuität zwischen der Epoche *sub lege* und der Epoche *sub gratia* aufruhrt. Aber die *umbra* des Todesgenius wirft ihren

¹³⁶ Jochen Hörisch liefert eine ähnliche Interpretation für die Figur des „unter Hellas heiterm Himmel gebornen Sängers“ als Verbindungsglied zwischen Dionysos und Christus. Jochen Hörisch: Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt/M. 1992, S.75-80.

Schatten auf die *figura* Christi: Christus wird zur ambivalenten Gestalt, die zwischen dem Überwinder des Todes und der Verkörperung des Todes schwankt. Die paradoxe Formulierung „Du bist der Tod und machst uns erst gesund“ ist dabei nicht mehr rückführbar auf die „überspannte Transzendenz“ (Benjamin) des barocken Auferstehungsglaubens, sondern bleibt offenes, ungelöstes Paradox. *Imitatio Christi* nach Novalis wird zur Todessehnsucht, erotisiert in biblischer Hochzeitsmetaphorik:

Zur Hochzeit ruft der Tod -
 Die Lampen brennen helle -
 Die Jungfrauen sind zur Stelle
 Um Öl ist keine Not - (50, Z.12-15)

Das hier angespielte Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen wird nicht eigentlich in seiner biblischen Sinnggebung¹³⁷ aufgerufen, sondern thanatologisch gewendet: das Kommen des Bräutigams ist nicht allegorisches Zeichen für den jüngsten Tag, die Wiederkunft Christi, sondern die Hochzeit selbst ist der Tod. Die christliche Motivik wird literalisiert: in der Version Novalis' hebt christliche Eschatologie nicht den Tod im „ewgen Leben“ auf, sondern macht den Tod selbst zum Ziel des Lebens.

Novalis' Apotheose des Christentums, in der auch noch die pagane Antike typologisch mit aufgehoben wird, endet in einer Ambiguität des christlichen Schemas, mit dessen Hilfe er die Überlegenheit der Moderne über die Antike konstruiert. Die christliche Überwindung des Todes im „ewigen Leben“ kippt in eine morbide Todesteleologie des Lebens: „Getrost, das Leben schreitet / Zum ewgen Leben hin;“ (51, Z.13/4). Diese Todesteleologie bei Novalis stützt sich zwar auf die „funktionale und diskursive Überlegenheit des Christentums“¹³⁸ in bezug auf den Tod, geht aber zugleich über sie hinaus. Das Christentum ist bei Novalis nur eine Version einer umfassenderen Theorie der Reversibilität des Todes, seiner Einbindung in eine umfassendere Ordnung, die Leben und Tod als Kontinuum in sich schließt. Damit ist der Tod zwar die Aufhebung des Subjekts, des „Ich“, aber zugleich eine Rückkehr in die „Gattung“:¹³⁹ er ist nicht Mangel und Entzug, sondern Wiederkehr - der „wiedervereinigende Tod“.¹⁴⁰ Jene naturphilosophischen, anthropologischen und theologischen Reflexionen Novalis' zu einer Theorie des

¹³⁷ Vgl. Evangelium nach Matthäus, 25, 1-13. Gelesen wird diese Stelle gewöhnlich als Gleichnis dafür, daß der Mensch jederzeit für das Kommen des Erlösers bereit sein muß.

¹³⁸ Hörisch: Brot und Wein, a.a.O., S.75.

¹³⁹ Novalis: Fragmente und Studien bis 1797, in: Werke, a.a.O., S.307.

¹⁴⁰ Novalis: Die Christenheit oder Europa, in: Werke, a.a.O., S.500.

Todes sind damit nicht einfach die Wiederaufnahme christlicher Eschatologie in ihrer pietistischen Variante.¹⁴¹ Es ist eher der eklektizistische Versuch einer Restitution dessen, was diese einst geleistet hatte: dem Tod Sinn zuzuschreiben, ihn nicht als Bruch, sondern Stütze einer Ordnung des Seins lesbar zu machen. Damit ist Trauer als irreversibler Verlust, radikaler Mangel in Novalis' Todesteleologie schlechthin ausgeschlossen - die Erotisierung des Todes macht ihn vielmehr zum Ort eines privilegierten Zusammenfindens mit dem anderen: „Tod - eine nähere Verbindung liebender Wesen“ heißt es im *Allgemeinen Brouillon*.¹⁴² Der Tod bewirkt also nicht die radikale Trennung von Ich und anderem, sondern die Verschmelzung der Subjekte - und das heißt: die Auflösung der Kategorie Subjekt. Als Vereinigungs- und Totalitätsfigur ist er so - nachbarock - zurückgeholt in eine kulturelle Ordnung, die ihn an ihre Grenze gedrängt hatte: Novalis macht den Tod nicht zur Grenze, sondern zum Fluchtpunkt von Verweisungsverhältnissen. Aber diese Rückkehr ist eine unheimliche: sie geschieht um den Preis der Ambiguisierung der christlichen Bedeutungstradition. Die Typologie als Modell der Verweisung wird überdeterminiert und zweideutig in ihrem Gehalt - Christus wird von seiner paganen Präfiguration her tingiert mit der Dunkelheit des Todes. Auch Goethe wird in den *Wahlverwandtschaften* die Typologie als semiotische Struktur aufgreifen und auf den Tod hin perspektivieren, aber nicht in ambiger Apotheose, sondern deren ironischer Brechung.

Die Debatte, besser: die Debatten, die das 18. Jahrhundert um die Darstellung und Darstellbarkeit des Todes führt, thematisieren sehr genau das, was in der literarischen Trauer, in den Texten *als* Trauer von nun an auf dem Spiel stehen wird: die Frage nach der Verbindlichkeit von Zeichenordnungen, der Stringenz von Bildtraditionen und der Transparenz von Darstellung angesichts einer Zeichenordnung, die den Tod als Sag- und Darstellbares aus ihrem Raum ausgeschlossen hat. Ihre Argumentationen und Lösungsversuche zeugen von der semiotischen Erschütterung, die die Ausgangslage der goethezeitlichen Trauer-Texte bildet. Schon die Thematisierungen des Todesgenius selbst aber liefern auch erste Strategien, auf diese Erschütterung zu antworten: die Umbesetzung der Bilderordnung und die Konstitution des neuen Referenzbereichs 'Antike' bei Herder

¹⁴¹ Den starken Einfluß des Pietismus auf die Todestheorie Novalis' betont die Untersuchung von Wilhelmine Maria Sepasgosarian: *Der Tod als romantisierendes Prinzip des Lebens. Eine systematische Auseinandersetzung mit der Todesproblematik im Leben und Werk des Novalis*, Frankfurt/M./Bern/New York 1991. Zur geistesgeschichtlichen Entfaltung der „Todesproblematik“ bei Novalis vgl. die älteren Studien von Rudolf Unger: *Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems vom Sturm und Drang zur Romantik*, Frankfurt/M. 1922 und Walter Rehm: *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, Düsseldorf 1950.

¹⁴² Novalis: *Allgemeines Brouillon*, in: *Werke*, a.a.O., S.481.

und Lessing, die nostalgische Klage bei Schiller, die unumwundene Ästhetisierung bei Goethe und schließlich der Rückgriff auf christliche Verweisungsschemata bei Novalis.

VI. TROPEN DER ABWEHR. Goethe

Goethes berühmter Satz, „den Tod statuieren ich nicht“¹⁴³, wird immer wieder gern zitiert als Beleg für seine Todesphobie, seine berüchtigte Abwehr aller Konfrontation mit Tod und Toten. Wo nicht in den psychologisierenden Termini der „Todesneurose“ (Schmidt)¹⁴⁴, wird diese Abwehr gern in einer Begrifflichkeit jener Ästhetisierung beschrieben¹⁴⁵, deren Emblem der Todesgenius als die kunstvolle Eskamotierung des Todes ist. Eine letzte einschlägige Variante davon ist die Aufhebung des Todes in einer ästhetisch inszenierten Natur-Ideologie, wie es Albrecht Schöne am sogenannten „Dornburger Brief“ gezeigt hat.¹⁴⁶ Dennoch verharren solche Erklärungsversuche nicht selten entweder im Schema einer Idiosynkrasie des Menschen Goethe, dessen metaphysische oder ästhetische Todesabwehr sie rekonstruieren, oder aber sie verweisen – unter Berufung auf Ariès – auf den historischen Topos einer im 18. Jahrhundert wachsenden kollektiven Angst vor dem Tod.¹⁴⁷ Die überlieferten phobischen Reaktionen Goethes etwa auf den Tod seiner Frau oder Schillers, während deren Agonie er sich jedes Mal leidend ins Bett zurückzog, haben jedoch für ein Interesse an den *Texten* höchstens illustrativen Wert. Vielmehr ist die Frage zu stellen, wie der Tod – der Tod des *anderen* – zum literarischen Gegenstand, genauer: zum Gegenstand einer literarischen Abwehr und Abarbeitung dessen werden kann, was dieser Tod für das Ich und sein Schreiben bedeutet. Denn Goethes Schreiben, das immer wieder den Triumph des Subjekts, seine Selbstinszenierung in und durch die Sprache feiert,

143 Goethe in einem Gespräch mit Friedrich Christoph Förster über ein Landschaftsbild von Karl Friedrich Lessing; zit. Nach: Goethes Gespräche, Bd.3, 2. Teil, 1825-1832, Zürich 1972, S. 289.

144 Vgl. Gerhard Schmidt: Die Krankheit zum Tode. Goethes Todesneurose, Stuttgart 1968.

145 Eine differenzierte Lektüre dieser Ästhetisierung bietet Helmut Pfotenhauer für die Italienische Reise: „Die Ästhetisierung des Todes in Goethes Italienischer Reise“, in: Albert Meier (Hg.): Ein unsäglich schönes Land. Goethes Italienische Reise und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il Viaggio in Italia di Goethe e il mito della Sicilia, Palermo 1987, S. 92-121, und ders.: „Der schöne Tod. Über einige Schatten in Goethes Italien-Bild“, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1987, S. 134-157.

146 Albrecht Schöne: 'Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde' – Goethes Brief zum Tod seines Großherzogs, Göttingen 1978.

147 Die Erklärung der „Ästhetisierung des Todes“ im 18. Jhd. als Reaktion auf den Verfall religiöser Sinngebungen und damit als eine kollektive „Form der Angstabwehr“ ist dabei eine eher reduktionistische Formel, die sich methodisch ungefragt auf Ariès beruft; vgl. Thomas Anz: „Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod“, in: Karl Richter/Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne, Stuttgart 1983, S.409-432.

wird der Tod nicht nur zum „Skandalon der Subjektivität“¹⁴⁸, sondern vor allem auch zur Herausforderung und Bedrohung seiner Autorschaft.

Einen der „triumphierendsten Ringer mit dem Tod“ hat Harold Bloom Goethe genannt. Goethes Textstrategien einer Trauer, die im wesentlichen eine Verdrängung und Abweisung des Todes und der Toten zum Ziel haben, wären so – anspielend auf Blooms Typologie der „revisionary ratios“¹⁴⁹ – als *Tropen der Abwehr* zu lesen. Dabei geht es um ein Inventar paradigmatischer Formen einer literarischen Auseinandersetzung mit dem Tod des anderen. Diese Formen haben die Struktur rhetorischer Figuren: Sie präsentieren sich als Euphemismus, die ästhetische Eskamotierung des Todes; als Prosopopöia, die Verleihung einer Stimme an die Toten; als Deckerinnerungen in der Überlagerung von Gedächtnisbildern; als Überbietung oder präzise Gegenrede gegen den Diskurs des anderen. Abwehr ist das Ziel einer Textstrategie, die dem Tod mit einem Gestus der Restitution, der Wiederherstellung einer gestörten Ordnung, der Ersetzung und Eingrenzung begegnet. Das genaue Funktionieren dieser Abwehr – die immer zugleich eine Abwehr des Verlusts und eine Abwehr des anderen ist – kann dabei erst in einer Lektüre erschlossen werden, die in ihrer sprachlichen Figur dieser Geste zugleich die rhetorische Form ihrer Komposition mitliest.

Die erste dieser Tropen ist die ästhetische Negation des Todes in der Elegie *Euphrosyne*, die sich an die Debatte um den Todesgenuss anschließen läßt. Die antikisierende Ver-Stellung des Todes wird hier am konkreten Trauerfall zur Anwendung gebracht. In seiner Theater-Metaphorik treibt der Text aber auch die ihrer selbst bewußte Scheinhaftigkeit solchen euphemistischen Totengedenkens hervor und liefert damit nicht zuletzt eine Reflexion auf das klassizistische Ästhetisierungsprogramm. Zugleich aber entwirft sich hier eine Schrift, die ihre eigene Gründungsszene im Akt einer Überwinterung des Todes und der Stiftung literarischer Unsterblichkeit feiert. – Ist die Monumentalisierung in *Euphrosyne* vor allem Abwehr des Todes, so macht der Verlust des Freundes und Mit-Autors Schiller eine trauernde Auseinandersetzung mit dem anderen nötig, die das eigene Schreiben bis an den Punkt des Verstummens bedroht. Die Abwehr, die Goethe

148 Pfothner: Der schöne Tod, a.a.O., S.139.

149 Harold Bloom: *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973. Bloom entwirft eine solche Typologie im Rahmen seiner Intertextualitätstheorie: er bezeichnet damit die verschiedenen Modi der Bezugnahme eines Dichters auf einen übermächtigen Vorgänger. Im Falle der Trauer, jener Bezugnahme eines schreibenden Ich auf einen Toten, geht es weniger um eine Arbeit an der Tradition und einen 'Kampf' zwischen „starken Dichtern“ (Bloom), als um die textuellen Modi einer Auseinandersetzung mit dem anderen und seinem Verlust. Darum fasse ich Blooms Terminologie hier wesentlich weiter als bei ihm selbst intendiert. Zur Kritik an Blooms Modell intertextueller Abwehr vgl. meine Gegenüberstellung Bettine von Arnims und Goethes im Kapitel VII.

Schiller entgegensetzt, ist zutiefst auf den Diskurs des anderen bezogen: an seinem Tod muß die eigene Autorschaft restituiert werden, ein Schreiben des *Eigenen*, das gerade durch das Schweigen des anderen gestört und verwirrt wurde. – Die Individualisierung der Trauer und das Gebot des Verstummens im 18. Jahrhundert machen Trauer zum Prüfstein einer Autorschaft, die sich als souveränen und transparenten Ursprung von Schrift versteht. Denn in der Auseinandersetzung mit dem anderen, seiner Singularität und Alterität steht das eigene Schreiben als *eigenenes* auf dem Spiel – es muß sich für Goethe in der Affirmation des Ich gegen den Einspruch des anderen behaupten. Aber es behauptet sich auch gegen den Tod selbst: im Verlust verkörpert sich die Hinfälligkeit der Schrift, des Schreibenden und seiner Welt – es muß wiederhergestellt werden in einem Text, der jenseits aller Vergängnis und allen Vergessens an die Unsterblichkeit literarischer Tradition anknüpft.

1. Trauer-Theater: Euphrosyne

Die 1798 entstandene Elegie *Euphrosyne* ist zweifellos Goethes prominentestes Trauergedicht.¹⁵⁰ Nicht weil der Anlaß, der Tod der jungen Schauspielerin Christiane Becker (geb. Neumann), die Interpreten übermäßig gerührt hätte, sondern wohl vor allem deshalb, weil es Goethe gelingt, in dieser Elegie - dem Anlaß zum Trotz - ein erstaunliches Maß an ästhetischer Reflexion unterzubringen. So wurde *Euphrosyne* entweder als avancierte Form der Erlebnis- und „Gelegenheits-dichtung“¹⁵¹ oder aber als Ausdruck von Goethes hochklassischer Poetik¹⁵² gelesen. Goethes „gestaltender Trauer“, so Kommerells früher Versuch einer Synthese beider Positionen, gelingt es, den „biographischen Zug“ zwar „konkret“ hervortreten zu lassen, „die Genauigkeit der Umrisse“ aber „durch die klassische Neigung, sich im Übergeschichtlichen und Allgemeinen zu bewegen“, zu „mildern“.¹⁵³ Der Tod macht so einerseits das Biographische neu virulent¹⁵⁴, berührt andererseits aber auch die grundsätzliche Frage poetischer Darstellbarkeit und der Grenzen des Ästhetischen - wie sich im zeitgenössischen Diskurs über den Todesgenius bereits gezeigt hatte. *Euphrosyne* ist darum schon in ihrer ersten Konzeption durch Goethe angelegt als Meta-Dichtung und poetologische Selbstreflexion. So nennt ein Schema Goethes für die in der Elegie zu behandelnden Themen „Kunst und Natur“, „Täuschung“, „Erinnerung“, das „Reich

¹⁵⁰ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd.1, S.191-195. Durchlaufende Zeilenummerierung im Text.

¹⁵¹ Zuletzt von Ernst M. Oppenheimer: Goethes Poetry for Occasions, Toronto 1974, S.120-128.

¹⁵² Vgl. z.B. mit erstaunenswerter Textferne Mathias Meyer: „Liebende haben Thränen und Dichter Rhythmen: Natur und Kunst in Goethes *Euphrosyne*“, in: Goethe Yearbook 5, 1990, S.145-160.

¹⁵³ Max Kommerell: Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M. 1943, S.175.

¹⁵⁴ Goethes anderes unmittelbar auf einen Trauerfall bezogenes Gedicht *Auf Miedings Tod* beschäftigt sich vor allem mit diesem biographischen Gehalt und steht deutlich in der Tradition des Nachrufs und der Leichenrede. Vgl. HA 1, S.114-120. Auch bei dem 1782 verstorbenen Johann Martin Mieding handelt es sich um einen Mitarbeiter Goethes am Liebhabertheater des Weimarer Hofes. Aber im Gegensatz zu *Euphrosyne* wird das Theater mit allen seinen alltäglichen und technischen Details noch ausschließlich als Lebenswelt des Verstorbenen zum Thema.

der Proserpina“, „Theater“ etc. nebst der Menge der dieses Thema behandelnden Zeilen.¹⁵⁵

Die Realien, die dem Gedicht zugrundeliegen, sind schnell erzählt: Die kaum neunzehnjährige Schauspielerin Christiane Becker-Neumann, Publikumsliebbling des Weimarer Theaters und gelehrige Schülerin Goethes, stirbt am 22. September 1797 nach längerer Krankheit an einem „hitzigen Brustfieber“. Goethe erfährt die Nachricht von ihrem Tod in der Schweiz; am 25. Oktober schreibt er aus Zürich an Böttiger, der ihm die Todesnachricht übermittelt hatte: „Ich leugne nicht, daß mir der Tod der Becker sehr schmerzlich war. Sie war mir in mehr als einem Sinne lieb. [...] Die Nachricht von ihrem Tode hatte ich lange erwartet, sie überraschte mich in den formlosen Gebirgen. Liebende haben Tränen und Dichter Rhythmen zur Ehre der Toten; ich wünschte, daß mir etwas zu ihrem Andenken gelänge.“ Mit dieser Formel ist bereits der Tenor des geplanten Textes angedeutet: die „Rhythmen zur Ehre der Toten“ sind nicht die „Tränen“ derer, die um die geliebte Verstorbene trauern, vielmehr setzen sie sich an die Stelle der Tränen, sie „ehren“ und verewigen die Toten mehr als sie trauern. - Ein erster Entwurf der *Euphrosyne* entsteht bereits im November 1797, fertig wird die „Elegie auf Beckern“ erst im Spätfrühling des folgenden Jahres. Goethe schreibt an Heinrich Meyer: „Meine Elegie auf Beckern ist fertig und darf sich, hoff' ich, unter ihren Geschwistern sehen lassen.[...] hoffe vor Johanni, wenn die Stimmung so bleibt, noch mein Pensum für den Almanach zu absolvieren.“¹⁵⁶ Diese Einreihung der Elegie in ein zu absolvierendes „Pensum“ mag ein Hinweis darauf sein, daß die Elegie im Tod der jungen Schauspielerin nicht ihren alleinigen Anlaß und Gegenstand findet, sondern daß es um eine grundsätzliche Bestimmung dessen geht, was Dichtung „zur Ehre der Toten“ zu leisten imstande ist.

Die Elegie erzählt vom Moment ihrer eigenen Inspiration: Gegenstand des Textes ist die Begegnung des Dichters mit der Erscheinung der Toten in den Schweizer Bergen und deren Bitte, ein Gedicht - dieses Gedicht - zu ihrem Andenken zu schreiben. Der Text ist demnach Durchführung jenes Projektes, von dem er erst erzählt, er gibt zu lesen, was in ihm erst zu schreiben aufgegeben wird. Damit greift er auf jenen performativen Zug früherer Trauer-Gattungen zurück, die sich als *Vollzug* einer Totenehrung verstanden. In *Euphrosyne* aber geht es nicht um eine rhetorische Performanz im Schema von Klage und Trost, sondern um eine Selbst-Setzung der Dichtung: der Text erzeugt das (Inspriations)Erlebnis, das er nachträglich darstellt.

¹⁵⁵ Zit. nach Bertold Litzmann: „Goethes 'Euphrosyne'. Ein Erlebnis und seine Gestaltung“, in: Deutsche Rundschau Bd.166, 1916, S.425.

¹⁵⁶ Brief an Heinrich Meyer vom 15. Juni 1798. Zit. nach Oppenheimer: Goethes Poetry for Occasions, a.a.O., S.121/2.

Schon der Aufbau der Elegie erweist sich als komplizierte Verschachtelung verschiedener Zitatebenen.¹⁵⁷ Anhebend mit dem klassischen Natureingang, ausklingend mit dem Ende der Nacht als Ende der Vision, ist der eigentliche Kern der Elegie, die Rede der Euphrosyne, eingeklammert von der Rede des berichtenden lyrischen Ichs. In Euphrosynens Rede (Z.24-140) wiederum ist eine Gegenrede des Gegenübers, des 'Goethe', mit dem sie Theater spielte, eingeschlossen (Z.63-96). Rede ersten Grades, d.h. nicht wiedergegebene Rede ist nur der Rahmendiskurs (Z.1-23 und 141-152), die Beschreibung der letzten Sonnenstrahlen, der sich ankündigenden Vision und schließlich des Sonnenaufgangs im Gebirge. Gerade diese Elemente aber sind insofern Zitate in einem weiteren Sinne, als sie zur einschlägigen Topik der Gattung gehören. Die nächtliche Erscheinung von Toten, die zu den Lebenden sprechen und mit dem sich ankündigenden Morgen verschwinden, ist so klassisch, daß *Euphrosyne* immer wieder als die Verarbeitung konkreter antiker Vorbilder, namentlich der Properzischen Elegien IV, 7 („Sunt aliquid Manes...“) oder IV, 11, („Desine, Paule...“) verstanden wurde.¹⁵⁸ Durch die komplexe Zitat-Struktur, sowohl in der Verschachtelung der Rede-Wiedergaben, wie im deutlichen Aufgreifen antiker Topoi und Gattungselemente wird dieser antikisierende Rückgriff, mit dem Goethe ostentativ an die antike Toten-Dichtung anschließt, zugleich als zitierte kenntlich gemacht. Goethe stellt sich damit nicht allein in eine allgemeine Tradition antiker Formen und Themen, sondern er greift explizit den Gestus antikisierender Umschreibung und Ästhetisierung des Todes auf. Denn die Antike ist der Goethezeit Chiffre für einen doppelten Sieg über den Tod: seine euphemistische Eskamotierung im Todesgenius und seine Überwindung in jener künstlerischen Unsterblichkeit, für die die antiken Kunstwerke greifbarer Beweis sind.

Über den Rückgriff auf die Antike aber geht Goethe noch hinaus, indem er auch seine eigene Dichtung zitiert: der Anfang der Elegie *Euphrosyne* spielt an auf sein Gedicht *Zueignung*, jener schon damals berühmten Inzenierung einer mythischen Inspiration des Dichters durch die Allegorie der Wahrheit. Mit diesem Selbstzitat wird Goethe sich selbst zum Klassiker: er setzt sich an die Stelle, die für seine Zeitgenossen die Antike einnahm, die Stelle einer Kunst, die den Tod zu überwinden weiß. *Euphrosyne* ist komplementäres Gegenstück zu *Zueignung*; in

¹⁵⁷ Eine eingehende Analyse des Aufbaus liefert Rosemarie Haas: „Goethes Elegie *Euphrosyne*“, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1994, S.1-43. Den streng symmetrischen Aufbau der Elegie bezieht sie auf die „Ringkomposition“ als „Strukturprinzip... der homerischen Epen“ (S.12) und betont damit noch einmal die 'Klassizität' der Elegie und interpretiert sie im Sinne einer antiken Wiedergeburtsidee (S.40ff).

¹⁵⁸ Oppenheimer etwa übernimmt Angaben früherer Kommentare (Beißner und Kommentar der Hamburger Ausgabe), allerdings schon mit dem Hinweis darauf, wie wenig diese Elegien thematisch mit dem Tenor der „Euphrosyne“ verbindet. Oppenheimer: Goethes Poetry for Occasions, a.a.O., S.122/3.

beiden Texten tritt eine Vision dem Wanderer entgegen, in *Zueignung* ein „göttlich Weib“ (HA 1, 150), aber sie begegnet dem Dichter nicht nachts, sondern am Morgen. Sie fragt: „Kennst du mich nicht?“ (ebd.) Fast wortwörtlich fragt so auch Euphrosyne den Wanderer, der sie wie im Reflex auf die Musen-Erscheinung aus *Zueignung* sogleich als „Göttin“ und „Muse“ um Inspiration anruft. Beiden Gedichten geht es also - deutlich in der parallelen Konstruktion - um eine poetologische Selbstreflexion. Der Dichter aus *Zueignung* empfängt zuletzt „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“ - die paradoxe Verknüpfung von Verschleierung und Wahrheit sichert hier dem ästhetischen Schein seinen Anspruch auf Wahrheit. Der Anschluß der Elegie *Euphrosyne* an diesen Text greift genau diese poetologische Formel wieder auf, die nun am Tod als einer Wahrheit, die jeden ästhetischen Schein prekär macht, auf die Probe gestellt wird. Die Rede Euphrosynes bringt darum die Differenz zwischen *Zueignung* und *Euphrosyne* schon in den ersten Zeilen des Textes auf den Punkt. Der Dichter verkennt sie zunächst als Muse und Göttin: „nenne [...] deinen/ Göttlichen Namen [...] rege bedeutend mich auf,/ [...] daß [...] der Dichter sogleich preise dich würdig im Lied.“ (Z.19-22) Euphrosyne antwortet: „Kennst du mich, Guter, nicht mehr? Und käme diese Gestalt dir,/ Die du doch sonst geliebt, schon als ein fremdes Gebild?“ (Z.23-24) Sie insistiert darauf, daß sie nicht schlichtweg mythologische Figur oder Allegorie, bloßes Geschöpf der Dichtung ist, sondern Erinnerung, Nach-Bild einer realen Person: „Ich hoffte mein Bild noch fest in des Freundes Erinnerung/ Eingeschrieben...“ (Z.27) Sie klagt eine biographische Referenz ein, die mit dem Tod zugleich unabweisbar und problematisch wird.

Euphrosynes Rede ist bestimmt von Erinnerung. Sie gemahnt den „Lehrer, den Freund, den Vater“ an „Unwiederbringliches“, die Freuden gemeinsamer Shakespeare-Proben:

Laß mich der Tage gedenken, da mich, das Kind, du dem Spiele
 Jener täuschenden Kunst reizender Musen geweiht.
 Laß mich der Stunde gedenken und jedes kleineren Umstands.
 Ach, wer ruft nicht gern Unwiederbringliches an! (Z.35-38)

Bei diesen Proben zu Shakespeares *King John* spielte Christiane Becker den „Knaben Arthur“, der vom Kämmerer Hubert (Goethe) geblendet werden soll. Arthur stirbt schließlich durch einen Sprung aus dem Fenster und wird tot von Hubert auf die Bühne getragen. Was Euphrosyne dem „Freund“ ins Gedächtnis zurückruft, ist dieser intimste Moment zwischen ihnen. Vor allem aber ist es der ihres *gespielten* Todes: „Und ich heuchelte lang, dir am Busen den Tod.“ (Z.52) Was die Verstorbene an diesem Moment beklagt, ist weniger die Intimität des Augenblicks, sondern diese Scheinhaftigkeit ihres Todes. So verdeckt und verstellt

der Schein-Tod den realen Tod: er weist auf ihn und negiert ihn zugleich. Die Rührung des Freundes Goethe aber, die dieser perfekte Schein auslöst, verdankt sich nur der gelungenen Täuschung, die in sich noch einmal verdoppelt ist als „verstellter Knabe“ und „zur Leiche verstellt“(Z.91,88). Die nunmehr als Kommentar des väterlichen „Freundes“ 'Goethe' eingeschaltete Rede in der Rede gilt dieser Täuschung. Er fordert diese Täuschung von der Schauspielerin als gelungenen Theatereffekt:

Wie du es heute gezeigt, zeig' es auch morgen der Stadt.
 Rühre sie alle, wie du mich gerührt, und es fließen zum Beifall
 Dir von dem trockensten Aug herrliche Tränen herab. (Z.64-66)

Als Schein-Tote und Schein-Knabe entlockt sie „herrliche Tränen“, und diese bloßem Schauspieltalent geschuldeten Affekte ersetzen und überbieten alle echten. Damit wird das Theater und seine Effekte, der Schein und seine Wirkungen, jene „täuschende Kunst reizender Musen“ (Z.36) zum eigentlichen Gegenstand der Elegie. Auf dieser Bühne, als die sich der Text nun erweist, wird Tod thematisierbar als Scheintod, Trauer als Theater-Träne. Ist die Elegie doch selbst eine hochtheatralische Inszenierung: die Euphrosynen-Vision ist gestaltet wie ein prächtiger Theater-Aufzug mit allen Requisiten eines glanzvollen Bühnenbildes - glühende Wolken als Vorhang für Auf- und Abtreten der Vision, Felsen als malerischer Vordergrund, in der Mitte der staunende Wanderer. Daß die Elegie von ihrer eigenen Entstehung berichtet, schließt ebenfalls an eine Praxis des Theaters an: so wurden am Weimarer Theater regelmäßig neue Stücke durch die in ihnen mitwirkenden Schauspieler angekündigt.¹⁵⁹ Das Verhältnis von Kunst und Wahrheit wird hier - anders als in der Schleier-Metaphorik aus *Zueignung* - als eines der Inszenierung und Theatralik formuliert. Wo ein Schein-Tod den wirklichen Tod zugleich bezeichnet und verdeckt, hat diese Theatralität die exakte Struktur des Euphemismus, auf die Herder angesichts des Todesgenius hingewiesen hat: es ist ein Schein, der als solcher durchsichtig bleibt, eine Inszenierung, die den Blick in die Kulissen ihrer eigenen Theatralität gleichwohl möglich macht. Sie verstellt die Tote wie ihren Tod, aber sie macht die Techniken dieser Verstellung in der inzenierenden Darstellung transparent. Die in den literarischen Trauer-Gattungen klassische Figur der Prosopopöia, die Rede der Toten von jenseits des Grabes, wird in diesem Kontext zur Rolle. Denn „Euphrosyne“ ist nicht nur der Name einer antiken Grazie, sondern auch der ihrer letzten Rolle am Weimarer Theater in Weigls Zauberoper *Das Petermännchen*.

¹⁵⁹ Auf diese Theatralität der Elegie verweist auch Anthony Phelan: „*Euphrosyne* and the Theatres of *Faust Part Two*“, in: Publications of the English Goethe Society 1988/89, S.59-78.

Euphrosyne bittet den Dichter, ihr Nachruhm zu stiften, einen „Namen“ im Gedächtnis der Literatur:

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
 Nur die Muse verleiht einiges Leben dem Tod.
 Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneias
 Reiche, massenweis, Schatten vom Namen getrennt. (Z.121-124)

Nicht „gestaltlos“ will sie unter den Toten sein, sondern als literarische Figur zusammen mit „Penelope“, „Antigone“, „Polyxena“ und anderen Heroinnen der antiken Mythologie ins Gedächtnis der Literatur eingehen. Diese mythologischen Personen verkörpern Nachruhm, aber auch Trauer: sie sind nicht nur illustre Abgeschiedene, sondern auch selbst Trauernde oder Opfer unmäßiger Trauer.¹⁶⁰ „Gestaltlos“ aber ist Christiane Becker als 'namenlose' Schauspielerin - nur als literarische Figur, unter dem Namen der antiken Grazie kann sie eingehen ins Reich solchen Nachruhms. So ist es ihr literarischer Tod, der theatralische Schein-Tod, und nicht ihr realer Tod, welcher Anlaß zu „Tränen des Beifalls“ „vom trockensten Aug“ geben wird. In diesem „Euphemismus der Kunst“, als der sich die Unsterblichkeit aus den „Rhythmen der Dichter“ hier entpuppt, ist der wirkliche Tod der Neunzehnjährigen ebenso ausgelöscht wie ihr bürgerlicher Name: er wird zum Nicht-Namen im poetischen Überdauern.

Das Gedicht vollbringt so in seinem Vollzug den Selbstbeweis einer Kunst, die dem Tod die Schönheit literarischer Unsterblichkeit entgegensetzt, indem sie aus dem prosaischen Dahinsterben einer überarbeiteten und lungenkranken Schauspielerin¹⁶¹ das Monument einer wiederbelebten Antike erstehen läßt. Die „Gestalt“ der Euphrosyne als literarische verkörpert ein Schreiben, als dessen Gründungsszene hier nicht, wie in *Zueignung*, die allegorische Inspiration, sondern der Sieg über den Tod gefeiert wird. In diesem „Euphemismus der Kunst“, dessen Funktionsweise hier buchstäblich in Szene gesetzt wird, tritt die literarische Gestalt an die Stelle der Toten, sie verstellt sie *als* Tote, indem sie ihre Abwesenheit hinter dem Schein ewigen Überdauerns verschwinden läßt. Die Auslöschung des

¹⁶⁰ Penelope gilt während der Abwesenheit Odysseus als Witwe und versucht alles, gegen das Drängen der Freier den Status der trauernden Witwe beizubehalten. Euadne verbrennt sich nach dem Tod ihres Mannes in den Flammen seines Scheiterhaufens. Antigone bestattet heimlich ihren Bruder Polineikes und wird darum selbst lebendig begraben. Polyxena wird auf dem Grab des Achill geopfert.

¹⁶¹ Vgl. Oppenheimers aufschlußreiche Bemerkungen über das Arbeitsverhältnis Goethe-Becker und die ungeheure Hingabe der mit vierzehn Jahren verwaisten Christiane Becker an ihren Beruf. Oppenheimer: *Goethes Poetry for Occasions*, a.a.O. S.119f: „By our standards of concern for physical well being, we are compelled to observe that she worked herself to death or was induced to do so.“

Individuellen und Kontingenten (das gleichwohl noch als gelöscht durchscheint) als der Preis für eine Anknüpfung an eine Tradition des Überdauerns ist konstitutiv für die Struktur von Monumentalisierung, die Goethe hier vorführt. Monumente implizieren stets ein Erinnern, das dem Vergessen geschuldet ist, ein Überdauern, das das, was erinnert werden soll, im Modus des Erinnerns auslöscht. Kein Zufall ist, daß der Gegenstand dieser Löschung die bürgerliche Existenz einer Frau ist, eine Frau über deren totem Körper sich eine Literatur konstituiert, die eine männliche Autorschaft als Überwindung des Todes zelebriert. In dieser Hinsicht jedenfalls reiht sich die Elegie in die Tradition jener Ästhetisierung der weiblichen Leiche ein, die Elisabeth Bronfen für das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert analysiert hat.¹⁶²

Aber dieser monumentalisierende Gestus wird reflexiv gebrochen. Denn der Name „Euphrosyne“ verweist schließlich als Rolle nicht nur auf die Theatralität des Textes, sondern zuletzt doch - metonymisch - auf seinen biographischen Grund: sie steht für den Berufsalltag Christiane Beckers, so wie die Erinnerungen an die Shakespeare-Proben die kontingenten Details einer persönlichen Beziehung miterzählen. Name und Erinnerungselemente sind somit immer mehrfach konnotiert: als literarisch-fiktionale und biographisch-referentielle. Euphrosyne selbst spricht diese doppelte Konnotation in einer ihrerseits zweideutigen Wendung aus: „Bildete doch ein Dichter auch mich!“ (Z.139). Euphrosyne präsentiert sich so selbst als literarische Figur, *'Bild'* einerseits und Schülerin, *'Auszubildende'* andererseits. Diese Dopplung reicht bis in ihrem Namen hinein: Euphrosyne ist eine der Grazien, die Grazie der Freude. Sie erscheint damit als Verkörperung der antiken Grundstimmung „Freude“.¹⁶³ Wie die Antike das Reich „schönen Scheins“ ist, wird Euphrosyne zumal in der Erinnerung an ihre Verstellungskünste zur Allegorie der „täuschenden Kunst“ - genauer: des Täuschenden an der Kunst, des Scheins. Ihr theatralischer Schein-Tod wird als Schein über ihren realen Tod gelegt: sie ist ebenso schein-tot wie schein-lebendig. Denn der Preis solcher Unsterblichkeit ist die Auslöschung der Person, die nur noch als Spur hinter dem literarischen Namen vorhanden ist. Euphrosyne ist antike Grazie *und* Rolle einer Zauberoper, Allegorie schöner Kunst *und* Name für einen harten Berufsalltag, aber eines ist sie nicht: die Betrauerte, die tote Schauspielerin Christiane Becker. So erfüllt der Text zwar die selbstgestellte Aufgabe, die „Toten zu ehren“, aber er macht zugleich die Mechanismen solcher Monumentalisierung durchsichtig. Das Antikisierende, so hatten wir oben gesehen, ist nicht nur Garant des Schönen, sondern immer schon schöner *Schein*. Im „verstellten“ Leichnam, dem ja ein

¹⁶² Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.

¹⁶³ Vgl. Schillers „Götter Griechenlands“: „Als ihr noch die schöne Welt regieret / An der Freude leichtem Gängelband“, in: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke/Herbert Göpfert, München⁸1987, S.163, Z.1f.

tatsächlicher Leichnam zugrundeliegt, verdichtet sich diese Struktur des *ostentativen Verbergens* und Verstellens. Das Biographisch-Referentielle verschwindet hinter der literarischen Gestaltung, aber als explizit und programmatisch Verdrängtes, als das, was im Gestus des Unsterblich-Machens endgültig vergessen und verloren werden soll. Emblem dieses Vorgangs ist die Auslöschung des bürgerlichen Namens hinter dem neuen, mythischen Namen. Die Figur, für die Euphrosyne der Name ist, trägt darum in diesem Namen immer die Spur jener Entstellung und jenes Vergessens, die der Preis und die Kehrseite dieser Figuration und dieses Gedächtnisses sind.

Dieses Hinweggehen über den anderen und seine Alterität aber wird Goethe im Fall Schillers, seinem Freund und Antipoden, nicht mehr möglich sein, weil hier ins Schreiben der Trauer unweigerlich die Rede des Toten hineindrängt. Wo hier die Tote in einer Allegorie literarischer Unsterblichkeit, des Sieges der Dichtung über den Tod aufgeht, wird in den Texten zum Tod Schillers nicht Figuration, sondern intertextuelle Auseinandersetzung, nicht Unsterblichkeit, sondern der Kampf mit dem Toten nötig. Ist Euphrosyne Abwehr des Todes, so sind Goethes Texte zu Schiller eine Abwehr des Toten selbst.

Wenn es in der Trauer immer auch um eine Auseinandersetzung um den anderen *als* anderen geht, so birgt diese Verewigung, die Goethe an der verstorbenen Schauspielerin vollzieht, allerdings eine Wahrheit, die sich bereits in der Ambiguität des Wortes „bildet“ abzeichnet. Denn in diesem Doppelsinn der „Bildung“ muß Christiane Becker für Goethe ein Geschöpf seiner Imagination gewesen sein, nicht wesentlich unterschieden von Figuren wie Ottilie oder Mignon. Es ist bekannt, daß Goethe diese literarischen 'Lieblingskinder' wie reale Personen beklagt haben soll.¹⁶⁴ In dieser Konstellation aber ist Trauer als Auseinandersetzung mit dem verlorenen anderen, in der dieser *als anderer* schmerzlich wahrgenommen, ins Ich aufgenommen und ausgeschieden würde, restlos absorbiert im literarischen Schema. Es gibt hier für Goethe kein Anderes, nur Eigenes, eigene Geschöpfe. In der konsequenten Eskamotierung und Löschung des anderen als anderem ist *Euphrosyne* ein Beispiel dafür, wie Trauer in ihrer Einschreibung in die literarische Tradition 'fehlgehen' muß, wie sie am anderen

¹⁶⁴ Zur „Trauer“ um Ottilie vgl. eine Erinnerung von Sulpiz Boisserée: „Unterwegs kamen wir dann auf die Wahlverwandtschaften zu sprechen. Er legte Gewicht darauf, wie rasch und unaufhaltsam er die Katastrophe herbeigeführt. Die Sterne waren aufgegegangen; er sprach von seinem Verhältnis zur Ottilie, wie er sie lieb gehabt und wie sie ihn unglücklich gemacht.“ Gespräch mit Sulpiz Boisseré auf der Fahrt von Karlsruhe nach Heidelberg am 5.Okt. 1815, zit. nach HA 6, S.642.

vorbeigeht und über ihn hinweg.¹⁶⁵ In diesem Sinne ist sie eine erste „Trophe der Abwehr“: Abwehr des Todes wie der Toten.

2. Der stumme Freund: Goethes Trauer um Schiller

In der ästhetischen Negation des Todes verschwinden die Toten hinter den Texten, die ihre Unsterblichkeit festschreiben sollten. Unsterblich bleiben dabei nur die Texte. Im Fall von Schillers Tod wird Goethe mit der Unmöglichkeit solcher Monumentalisierung konfrontiert: es geht um die Möglichkeit einer Trauerarbeit in Texten, einer Arbeit am Verlust, die sich im Text weniger darstellt als vollzieht, um Texte, die nicht notwendig *über* Trauer sprechen, sondern in denen Trauer stattfinden könnte. Gerade die Ambivalenzen einer Freundschaft, deren prekäres Gleichgewicht noch zu betrachten ist, zwingen zu einer Auseinandersetzung mit dem anderen, die sich weder in Euphemismen noch in eine ästhetische Stilisierung retten kann. So zeugen Goethes Trauer-Texte für Schiller vom Eindringen des anderen, dem Insistieren seines Diskurses im eigenen Schreiben, aber auch von seiner Unverfügbarkeit: alle Versuche Goethes, Schillers Texte zu assimilieren, sich an sie anzuschließen, scheitern, entgleiten ins Parodistische oder kommen gar nicht erst zustande. Was bleibt, sind einerseits die Zeugnisse posthumer Stilisierungen der Freundschaft, andererseits die Notwendigkeit, die Debatte mit Schiller in einem späten Gewaltstreich zu Ende zu bringen - dies wird am Gedicht *Im ernstest Beinhaus* zu zeigen sein.

Dioskuren - Dichotomien

Seit ihrer legendären „Anknüpfung“ am Ausgang der Naturwissenschaftlichen Gesellschaft zu Weimar¹⁶⁶ fassen Schiller und Goethe ihr Verhältnis von Anfang an

¹⁶⁵ Als Ambivalenz zwischen einem Fehlen und einer Verfehltheit des Trauerns hat Anselm Haverkamp diese Struktur in Hölderlins Hymne *Mnemosyne* analysiert. Anselm Haverkamp: „Am Feigenbaum: Mnemosyne“, in: Laub voll Trauer, München 1991, S. 49-70, hier: 52f und 59.

in Termini der Komplementarität. Vor allem Schiller ist es in seinen berühmten Briefen vom Anfang ihrer Freundschaft, der die Kategorien, innerhalb derer diese Komplementarität ihren Inhalt findet, festlegt: Goethe als der „intuitive“, der „Mannigfaltigkeit“ der Erscheinungen, dem Objekt Verpflichtete, der „Naturforscher“ - Schiller als der spekulative Geist, der „von der Einheit ausgeht“, die Idee sucht,¹⁶⁷ der historisch denkt etc. - man kennt diese Zuschreibungen aus der Forschung über „Schillers Weg zu Goethe“.¹⁶⁸ Daß die Kategorien, in denen beide ihr Verhältnis und ihre Differenz voneinander beschreiben, von jedem in unterschiedlicher und mißverständlicher Form gebraucht werden, verschwindet hinter den postumen Inszenierungen Goethes.¹⁶⁹

In dem berühmten 1817 als Vorwort zur *Metamorphose der Pflanzen* erschienenen Text „Glückliches Ereignis“ inszeniert Goethe die erste persönliche Bekanntschaft mit Schiller als Unterhaltung über seine naturwissenschaftlichen Theorien, in der ihre „zarte Differenz“ in nuce, als kurzer Dialog zusammengefasst wird.¹⁷⁰ Goethe berichtet, wie er nach langer auf die Schriften Schillers gegründeter Antipathie mit ihm am Ausgang der „Naturforschenden Gesellschaft“ von Weimar zusammentrifft und die Bemerkung macht, daß man die Natur „wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend“ darstellen könne. Schiller zeigt sich interessiert. Auf Goethes Darlegung seiner Theorie der „symbolischen“ Urpflanze - für Goethe mehr als eine Theorie, nämlich existierendes Phänomen - entgegnet er jedoch: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“ (540) Die kategoriale Differenz zwischen „Idee“ und „Erfahrung“, Theorie und Empirik, auf die es Schiller ankommt, übergeht Goethe mit einem Mißverständnis: er glaubt, daß es doch „etwas Vermittelndes“ geben müßte, ein Bindeglied zwischen theoretischer Konstruktion durch das *Subjekt* und konkreter Anschauung, die das *Objekt an sich* sieht. Daß Schiller darin nichts anderes als einen Kategorienfehler sieht, macht ihn

¹⁶⁶ Daß gerade diese Erzählung vom „Glücklichen Ereignis“ eine posthume Stilisierung ist, die wenig mit der allmählichen Annäherung der beiden Autoren zu tun hat, hat Melitta Gerhard nachgewiesen, in: „Wahrheit und Dichtung in der Überlieferung des Zusammentreffens von Goethe und Schiller im Juli 1794“, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1974, S.17-24.

¹⁶⁷ Vgl. etwa Schillers berühmten Brief vom 23. August 1794.

¹⁶⁸ So der Titel einer der unzähligen Monographien zum Thema: Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: Schillers Weg zu Goethe, Berlin ²1963. Zum Verhältnis Goethes und Schillers und dessen Stilisierungen im 19. Jahrhundert vgl. Jürgen Fohrmann: „Wir besprächen uns in bequemen Stunden...! Zum Goethe-Schiller Verhältnis und seiner Rezeption im 19. Jahrhundert“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Klassik im Vergleich. DFG-Symposium 1990, Stuttgart 1993, S.570-593.

¹⁶⁹ Aufschlußreichstes Beispiel dafür ist der berühmte Brief vom 16. August 1797, in dem Goethe den Schiller'schen Terminus des „Sentimentalischen“ aufgreift - zu Schillers eingestandenem Entsetzen.

¹⁷⁰ HA 10, 540f.

„ganz unglücklich“ (541). Denn die „Metamorphose der Pflanzen“ aus einer allen Pflanzen zugrundeliegenden Ur-Form, welche Goethe in Italien sogar realiter entdeckt zu haben glaubte, ist eine seiner Lieblingsdenkfiguren, das Modell für eine innere Kontinuität der Natur, eine geordnete Entwicklung, die allen noch so verschiedenen Naturerscheinungen einen gemeinsamen Ursprung garantieren soll. Die Struktur dieser Denkfigur, die Fassung eines 'Allgemeinen' in einer einzigen 'besonderen' Form, das Zusammenfallen von „Mannigfaltigkeit“ und „Einheit“ (HA 13, 103), beschränkt sich für Goethe jedoch nicht nur auf die Natur, besteht doch die Pointe seiner Naturtheorie in ihrer lückenlosen Anschließbarkeit an eine Theorie der Kunst. Das „Verbindungsglied“, so Jürgen Fohrmann, „ist dabei die Konzeption des Symbolischen“.¹⁷¹ An diese Theorie aber knüpft Goethe die gesamte Selbstinszenierung (wenn auch nicht die Praxis) seiner Autorschaft. Es ist kein Zufall, daß Goethes prominenteste Formulierung der Symboltheorie aus den *Maximen und Reflexionen* eingeleitet wird mit einer Bemerkung über sein Verhältnis zu Schiller:

Mein Verhältnis zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung beider auf einen Zweck, unsere gemeinsame Tätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten.

Bei einer zarten Differenz, die einst zwischen uns zur Sprache kam, und woran ich durch eine Stelle seines Briefes wieder erinnert werde, macht' ich folgende Bemerkungen.

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. (HA 12, 471)

Bengt Algot Sörensen hat gezeigt, daß diese folgenreiche Definition von Symbol und Allegorie eigentlich als eine „polemische Fortführung einer zu Schillers Lebzeiten nicht abgeschlossenen Diskussion“ zu lesen ist.¹⁷² Diese Definition, die zum Gründungsdokument für eine ebenso nachhaltige wie ideologische Abwertung der Allegorie als ästhetischer Form wurde, ist intendiert als eine Gegenüberstellung seiner mit der Schillerschen Poetologie. Die Theorie des Symbols, mit der Goethe

¹⁷¹ Fohrmann: „Wir besprächen uns in bequemen Stunden“, a.a.O., S.577.

¹⁷² Bengt Algot Sörensen: „Die 'zarte Differenz'. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe“, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. DFG-Symposion, Stuttgart 1979, S.632-641, hier: 632.

sein eigenes Schreiben charakterisiert, entwirft eine semiotische Utopie absolut transparenter, selbst-evidenter Darstellung: das „Allgemeine“, die „Idee“ (in Schillers Termini), das Bezeichnete (in semiotischen Termini) ergibt sich zwanglos, gleich einer momenthaften Offenbarung, aus dem „Besonderen“, dem Bild (Goethe), bzw. Zeichen. 'Sein' und 'Bedeutend' werden identisch. Daß diese semiotische Utopie „eine theoretische Größe ist, die es in der Realität nicht geben kann“¹⁷³ spielt in dieser postumen Inszenierung keine Rolle. Es geht darum, sich und dem anderen Plätze anzuweisen, Verhältnisse zu klären, nicht, eine tragfähige Theorie ästhetischer Darstellung zu liefern. Mit diesem Konzept der Transparenz und Selbstevidenz, das nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für die Formen der Natur gilt, zielt Goethe auf eine Überbrückung jener Kluft zwischen „Idee“ und „Erfahrung“, „Subjekt“ und „Objekt“, auf der Schiller insistiert hatte. Symbolische Gegenstände, so hatte dieser dagegen argumentiert, erhalten ihre Bedeutungsvalenz nicht aus sich selbst, sondern von dem bedeutungskonstituierenden betrachtenden Subjekt.¹⁷⁴ Im Konzept des *Naiven* und *Sentimentalischen* hatte Schiller diese durchaus nicht „zarte“ Differenz zwischen sich und Goethe zu schlichten versucht, indem er beide Positionen auf die gemeinsame Ebene zweier möglicher Zugänge zur Welt bringt¹⁷⁵ - wobei es auch darum geht, die latente Konkurrenz der „Dioskuren“ als eine Gleichwertigkeit der Dichtarten stillzustellen. Aber im Briefwechsel wird deutlich, wie wenig ihn Goethes Konzept überzeugt. Dieser Briefwechsel ist geprägt von beiderseitigen Versuchen, ihre Differenz als fruchtbare Komplementarität darzustellen, die in einer gemeinsamen Stoßrichtung aufgehoben werden sollte. So schreibt Goethe im Oktober 1794 an Schiller:

Ihr Brief hat mich noch mehr in der Überzeugung bestärkt [...], daß wir nämlich an wichtigen Gegenständen ein gleiches Interesse haben, und daß wir, indem wir von ganz verschiedenen Seiten auf dieselben losgehen, doch bei denselben in grader Richtung zusammentreffen [...] können.

[Schiller stimmt ein:] So verschieden die Werkzeuge auch sind, mit denen Sie und ich die Welt anfassen, und so verschieden die offensive und defensive Waffen, die wir führen, so glaube ich doch, daß wir auf Einen Hauptpunkt zielen.¹⁷⁶

¹⁷³ Michael Titzmann: „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“, in: Walter Haug (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorie*, a.a.O., S.642-665, hier: 655.

¹⁷⁴ So in seiner Antwort auf den berühmten Brief Goethes vom 16. August 1797: Schiller an Goethe am 7. September 1797; in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Emil Staiger, Frankfurt ³1977, S.462.

¹⁷⁵ So Fohrmann, a.a.O., S.578.

¹⁷⁶ *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, a.a.O., S.54f., S.57f.

Dennoch: wo Goethe hier die Möglichkeit eines „Zusammentreffens“ sieht, formuliert Schiller dies nur als gemeinsames „Ziel“. Einig sind sie sich vor allem über die Verschiedenartigkeit der „Werkzeuge“. So sehr er immer wieder die „wechselseitige Perfektibilität“ als Grundlage ihres „Verhältnisses“ feiert (422) und den positiven Einfluß ihres „*Commercio*“ auf seine Werke (hier den *Wallenstein*) Goethe „*in Concreto*“ zu beweisen trachtet (423), ist Schiller zugleich derjenige, der Goethes unorthodoxe Aneignung seiner Terminologie als Mißverständnis erkennt und auch offenlegt. Er entzieht sich immer wieder Goethes Tendenz, Differenz durch Assimilation zu überwinden, das Andere ins Eigene einzugliedern. - Echte Einigkeit, so wird im Briefwechsel deutlich, erreichen die beiden Großverwalter des Literaturbetriebs um 1800 vor allem in ihrem gemeinsamen Vorgehen gegen dritte: den Schlegel-Kreis, die „literarischen Weiber“ (412), und „diese Schmid, diese Richter, diese Hölderlins“, so Schiller (443). - Ihre Differenz, die sowohl Schiller als auch Goethe sich bemühen in „höheren“ Synthesen fruchtbarer Gegensätzlichkeit aufzuheben, geht darum offenbar tiefer als die Rede von der glücklich auf einander bezogenen Gegensätzlichkeit ahnen läßt; sie birgt eine Inkommensurabilität, die im Briefwechsel als merkwürdig beflissenes Aneinander-vorbei-Reden spürbar ist.

Eine im Modell der Komplementarität aufgehobene Differenz wird in dem Augenblick zum Problem, als Goethe sich mit der Aufgabe konfrontiert sieht, um einen Freund zu trauern, dessen Alterität für ihn mit seinem Tode nicht mehr zu diskutieren ist. Schillers Verstummen, der Abbruch der Kommunikation macht es unmöglich, die Differenz noch in beiderseitigem Einvernehmen herunterzuspielen. Durch das Schweigen des toten Schiller erhalten seine Worte, seine kritische Stimme gegenüber Goethe die Form der Endgültigkeit. Und damit werden seine Positionen, seine verletzend scharfsichtige Kritik an Goethes Lieblingsideen in einer Weise virulent, die Goethes Trauer um Schiller in eine Hölle der Ambivalenzen stürzt. Erst das *Beinhaus*-Gedicht ist ein Endpunkt der Versuche, diese prekäre Trauerarbeit um Schiller in Textarbeit umzusetzen, ihm ein letztes Mal die eigene Position entgegenzuhalten.¹⁷⁷

„Vollendung und Antithese“

¹⁷⁷ Zur Bedrohung von Autorschaft durch die Ambivalenzen gegenüber einem verlorenen Freund vgl. auch meinen Text: „Stumme Freunde. Die Autorschaft der Trauer bei Goethe und Bettine von Arnim“, in: Gisela Ecker (Hg.): *Das Geschlecht der Gebärden - Trauer*, München 1998.

Auf Schillers schwere Krankheit und seinen Tod reagiert Goethe, so berichtet er in den *Tag- und Jahresheften* von 1805 (HA 10, 470ff), zunächst durch Mimikri: er ist selbst schwer krank, kränker als Schiller, seine Leiden verdoppeln sich natürlich mit der Nachricht von Schillers Ableben; es scheint, als wolle Goethe nun auch fast 'toter' sein als der Freund.¹⁷⁸

[Schiller] war am neunten verschieden und ich nun von allen meinen Leiden doppelt und dreifach angefallen.

Als ich mich ermannt hatte, blickt' ich nach einer entschiedenen großen Tätigkeit umher; mein erster Gedanke war, den „Demetrius“ zu vollenden. [...] Indem ihn ein Ereignis vor dem andern anzog, hatte ich beirätig und mittätig eingewirkt, das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannt' ich vor Begierde, unsere Unterhaltung, dem Tode zum Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, seine Ansichten und Absichten bis ins einzelne zu bewahren und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaktion eigener und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust erschien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. (HA 10, 471f)

Goethe beschreibt und analysiert seine Reaktion klarsichtig: es geht darum, das „Gespräch fortzusetzen“, als das er Schillers Dichtung immer verstanden hatte. Schillers Schreiben - so scheint es hier - war für Goethe konstitutive Gemeinschaftsarbeit gewesen (s.a. 471 unten). Die Fortführung eines Schillerschen Textes durch Goethe ist also der Prüfstein, an dem sich diese Auffassung zu erproben hat. In der Arbeit am *Demetrius* steht also zweierlei auf dem Spiel: sie ist die Probe auf ihre Freundschaft, ihren engen „Commercio“ der Geister (Schiller) und das heißt auf den Wahrheitsgehalt der gemeinsamen Einschätzung und Stilisierung dieser Freundschaft. Andererseits ermöglicht die Fortsetzung der „Stimme“ Schillers eine zeitweise Suspendierung der Notwendigkeit, den Tod des anderen anzuerkennen. Die trauernde Einverleibung soll in einer Text-Arbeit stattfinden, die sich zur phantasmatischen Verleugnung des Verlusts macht. Goethe selbst ist in diesem Punkt erstaunlich explizit:

Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den

¹⁷⁸ Ebenso, durch Rückzug in die Krankheit, wird Goethe Jahre später auf das Sterben seiner Frau reagieren: „Meine Frau um 12 Uhr nachts ins Leichenhaus. Ich den ganzen Tag im Bett“ heißt es im Tagebuch von 1816. Vgl. dazu Gerhard Schmidt: Die Krankheit zum Tode. Goethes Todesneurose, Stuttgart 1968, S.77.

Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina das Begräbnis überdauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, [...]. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; *die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand* [...]. (472, Hervorhebung E.H.)

Die Arbeit am *Demetrius* ist also phantasmatische Fortsetzung von Schillers Leben durch „Einbildungskraft“, wie Goethe selbst schreibt. Erst als der Aufschub der Trauer durch Verleugnung des Todes nicht mehr möglich ist - daß diese Gründe nichts mit der Sache, dem *Demetrius* zu tun haben, ist ihm klar - wird die Anerkennung des Verlusts möglich und vollzieht sich nun als Identifikation mit dem *toten* Schiller: dem Leichnam „folgt“ Goethes „Einbildungskraft“ ins Grab. Als habe er Freud gelesen (und Freud hat ja bekanntlich Goethe gelesen¹⁷⁹) durchschreitet Goethe hier alle klassischen Stadien der Trauerarbeit - Verleugnung, schmerzhaftes Anerkennen des Todes, den Wunsch, 'dem anderen zu folgen', schließlich Abzug der Libido vom verlorenen Objekt und die Verlegung auf ein neues.¹⁸⁰ Goethe schließt: „Die einsame Tätigkeit muß' ich nun auf einen anderen Gegenstand werfen“ (473) und wendet sich der Arbeit am Nekrolog auf Winckelmann zu.

Schrift ist damit Ort der Trauer (in der Identifikation/Einverleibung) und zugleich bedroht von ihr: Trauer soll als Textarbeit stattfinden und zugleich macht der Exzeß der Verlusterfahrung das Schreiben als solches unmöglich. Die „weißen Blätter“ des Autors Goethe sind Zeugnis seiner Ohnmacht, der Entmächtigung seines Schreibens durch den Tod des Freundes. Diese Entmächtigung durch den Tod aber zielt ins Zentrum eines Anspruchs von Autorschaft, die es sich zum Ziel setzt, jede Form der Negativitätserfahrung durch die Umsetzung in Text zu kompensieren. Die knappste Formel für diesen Bezug von Dichtung auf Wahrheit findet sich nicht zufällig in Goethes Autobiographie:

Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst

¹⁷⁹ Vgl. dazu Avital Ronell: „Goethezeit“, in: Joseph H. Smith (Hg.): *Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature*, Baltimore/London 1984, S. 146-182.

¹⁸⁰ Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“, in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1970, Bd.3. S.197-212, hier: 198f, 209.

beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. (HA 9, 283)

Eben diese Funktion des Schreibens als „Beruhigung“ von Schmerz (sie wird einen späten Reflex in Freuds Begriff der Sublimierung finden) wird in Goethes Darstellung seiner Reaktion auf Schillers Tod aufgerufen, aber ex negativo. Wenn Goethes Schreiben in diesem Sinne Trauerarbeit ist, dann belegen die *Tag- und Jahreshfte* von 1805 sehr genau das Maß der Bedrohung, die der Tod Schillers für ihn bedeutet: seine Trauer äußert sich nicht in Schrift, sondern in deren Ausfall: „weiße Blätter“.

Die Rhetorik des Monuments, die er im Zusammenhang mit diesem Projekt benutzt („[es] wäre die herrlichste Totenfeier gewesen“, „ein Katafalk, der länger als jener zu Messina das Begräbnis überdauern sollte“, HA 10, 472), verschleiert die Ambivalenzen der *Demetrius*-Arbeit und rettet sich ins Konventionelle eines Trauer-Textes, der wie *Euphrosyne* dem Toten Unsterblichkeit stiftet. Monumente und Totenfeiern sind Fixierung des anderen zum Bild: der Tote erhält als Effigium seinen Platz in der kollektiven Gedächtniskultur und bleibt *präsent* als ein solches Bild, unter der Bedingung seiner Bild-Werdung. Damit entgeht Monumentalisierung jeder Ambivalenz in der Trauer, denn sie ist die Stillstellung von Alterität - der Tote erfüllt präzise Funktionen in der Kultur, die das Monument errichtet. Monumentalisierung ist Aneignung, die die Absenz des Toten wie seine Alterität verleugnen muß.

Während das *Demetrius*-Projekt und eine geplante Totenfeier für Schiller, von der nur ein bizarrer, synkretistisch-allegorisierender Entwurf existiert,¹⁸¹ aufgegeben werden, entsteht schließlich doch noch ein Text für eine offizielle Gedenkfeier einige Monate nach Schillers Tod: der *Epilog zu Schillers 'Glocke'*. Goethe selbst stellt diesen Text in den Rahmen seiner Poetologie der Kompensation durch Schrift - nicht der Verlust, sondern das Verbliebene zählt. So schreibt er am 1. Juni 1805 an Cotta, in einer Formulierung, in der noch von ferne die alte Formel von Klage und Trost nachklingt, über diesen Epilog:

Nach meiner Überzeugung soll die Kunst, wenn sie sich mit dem Schmerz verbindet, denselben nur aufregen, um ihn zu mildern und in höhere tröstliche Gefühle aufzulösen; und ich werde in diesem Sinne weniger das, was wir verloren haben, als das, was uns übrigbleibt, darzustellen suchen. (HA 1, 655)

¹⁸¹ Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe, Bd.3, Stuttgart 1953, S. 1071-1076.

Der *Epilog* entsteht im Juli 1805 für eine Totenfeier zu Ehren Schillers, die dessen „Lied von der Glocke“ dramatisch aufführen soll. Als Anhängsel und Vervollständigung macht sich Goethes Text zum Supplement des Schillerschen Gedichts, der aber umgekehrt *durch* dieses Supplement überhaupt erst als unvollständig erklärt wird. In seinem Kapitel zu „Completion and Antithesis“ als Trope der Abwehr zeigt Harold Bloom, inwiefern solche „Vollendung“ immer ein kreatives Mißverständnis (*poetic misprision*) sein muß, eine Umkehrung und Umbesetzung des Vorläufer-Textes, als welcher Schillers *Glocke* für Goethe hier fungiert. Der Text wird durch solche „Vollendung“ nicht in seiner Intention bestätigt, sondern durch sein Gegenteil, seine „Antithese“ ergänzt.¹⁸² Dieser Akt des Komplettierens und Supplementierens aber muß in einen infiniten Regress führen - das vervollständigende Anhängsel erweist sich selbst als unvollständig, nach derselben Logik, nach der es den Ausgangstext für unvollständig erklärt hatte: sie hebt jedes Kriterium für Vollständigkeit auf. In den folgenden Jahren wird Goethe darum dem Epilog noch zweimal Strophen und Zeilen hinzufügen, jeweils zum fünften bzw. zehnten Jahrestag von Schillers Tod bei den erneuten Aufführungen des *Epilogs*.

Auf den Inhalt des Textes will ich hier nicht ausführlich eingehen; der Kommentar der Hamburger Ausgabe faßt seinen Gestus mit der üblichen Bündigkeit zusammen: „Das Biographische wird so gebracht, daß zugleich Schillers Geistesart dabei deutlich wird.“ (HA 10, 654) Der Zusammenhang mit dem Text der *Glocke* ist eher locker: Goethe zitiert die letzten Zeilen des Liedes (Freude dieser Stadt bedeute / *Friede* sei ihr erst Geläute!) und schließt an: „Und so geschah's! Dem fiederen Klänge / Bewegte sich das Land...“ Er übernimmt nur das 'narrative' Element im *Lied von der Glocke* und wendet dies nun auf Schillers Leben (und Sterben) an. Damit läßt sein Epilog jenen zweiten Strang in Schillers Lied fallen, der den ersten, oder die erste „Stimme“, die Darstellung des Glockengießens, allegorisierend aufgreift und kommentiert. Daß er die selbst-kommentierende Struktur des Schillerschen Prätextes aufgibt, die Zweistimmigkeit in eine einzige Stimme überführt, ist in vieler Hinsicht bezeichnend: es kennzeichnet *seine* Autorschaft (in ihrer „zarten Differenz“ zu Schiller), es löscht die allegorische Struktur der *Glocke* ganz im Sinne seiner Abwertung der Allegorie und eskamotiert so, daß sein Epilog selbst doch Deutung und Kommentar, Diskurs zweiter Ordnung gegenüber Schillers *Glocke* ist. Mit anderen Worten: Die Differenz zwischen dem eigenen und dem Diskurs des anderen wird einerseits betont, andererseits wird die eigene Autorschaft affirmiert, indem die Nachträglichkeit und Zweitrangigkeit des *Epilogs* gegenüber seinem Ausgangstext eingezogen wird.

¹⁸² „Completion and Antithesis“ ist der Untertitel des Kapitels II: Tessler, in: Bloom: *The Anxiety of Influence*, a.a.O., S.49-73, hier: 66f.

Das Wichtigste, was es in diesem Rahmen über Schiller zu sagen gibt, die öffentliche Botschaft dieser Totenfeier, ist der immer wiederkehrende Refrain „Denn er war unser!“. Ich zitiere die dritte und vierte Stanze:

Denn er war unser! Wie bequem, gesellig
 Den hohen Mann der gute Tag gezeigt,
 Wie bald sein Ernst, anschließend, wohlgefällig,
 Zur Wechselrede heiter sich geneigt,
 [...]
 Das haben wir erfahren und genossen!
 Denn er war unser! Mag das stolze Wort
 Den lauten Schmerz gewaltig übertönen! (HA 1, 256f, Z.17-26)

Der Rest entfaltet eine lyrisierte Lebensbeschreibung Schillers, die das Biographische (Schillers Kränklichkeit, seine Geschichtsstudien, die Gewohnheit des Nacharbeitens etc.) liebevoll mit „Schillers Geistesart“ verbindet. Goethe charakterisiert Schiller im Rückgriff auf alle Gemeinplätze des Klassizismus, fast ironisch:

Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
 Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
 Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
 Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine. (Z.29-32)

Die Antithese, die nach Bloom diese Art der Vollendung immer schon ist, schlägt hier um in Parodie, freiwillig oder unfreiwillig.

Monumentalisierung, wie sie diese Totenfeier betreibt, verdeckt ihren Ausgangspunkt, Trauer, lückenlos. Der Tote wird zum öffentlichen Gebrauch hergerichtet, der Schmerz wird „gewaltig übertönt“, so wie der *Epilog* das Lied Schillers kraftvoll „übertönt“, überbietet, zuletzt auch ironisiert. Schiller „war unser“ - und ist es um so mehr, nun da er tot ist. Seine Alterität wird ausgelöscht, er wird eingegliedert in die Gedächtnisbedürfnisse des Weimarer Kulturbetriebs.¹⁸³ Für Goethe ist das Problem einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit dem toten Schiller zunächst in der Konventionalität solcher Monumentalisierung aufgehoben. Gemessen an dem Anspruch, mit dem Goethe die Arbeit am *Demetrius* unternommen hatte, nämlich den Dialog und damit die Stimme Schillers

¹⁸³ In den Vorbereitungen für ein würdiges Grabmal Schillers, in deren Zuge dann die Exhumierung stattfindet, geht es nicht zuletzt um die Installation einer touristischen Attraktion in der Stadt Weimar.

fortzusetzen, ist der *Epilog* Zeichen von Resignation. Der andere ist nicht mehr greifbar, sein Diskurs erweist sich gerade in den Wiederbelebungsversuchen der dramatischen Aufführung und der poetischen Fortsetzung als fragmentarisch, tot. Goethes *Epilog* fragmentiert, tötet Schillers Text, indem er ihn immer schon tot, unvollständig vorfindet.

Deckerinnerungen: Im ernsten Beinhaus war's...

Eine abschließende Auseinandersetzung mit Schiller wird Goethe erst über zwanzig Jahre nach dessen Tod möglich: sie ist eine letzte und endgültige Antwort auf die Stoßkraft der Schillerschen Kritik an Goethes Denken, und sie macht noch einmal klar, daß es hier um eine Arbeit an der Differenz des anderen geht, die sich als fundamentale Kritik an den eigenen Lebensideologien erweist. Unter Umständen, die das Gedicht weder explizit nennt noch einfach verschweigt, schreibt Goethe im September 1826 ein Gedicht über einen Gang ins Ossarium, dem sofort von den Zeitgenossen der Titel *Schillers Reliquien* gegeben wurde. Daß Schiller in dem Gedicht *Im ernsten Beinhaus* nicht in der ostentativen Weise präsent ist wie im expliziten *Epilog*, hängt möglicherweise mit dieser Arbeit an der Differenz zusammen: als anderer ist er die verborgene Gegenposition, gegen die das Gedicht sich behauptet. Der Tote bleibt verborgen in diesem Text, nicht unter falschem Namen, wie Euphrosyne, sondern in der Form einer Aussparung der konkreten Referenz, ein Verschweigen, das dem Gedicht die Struktur eines Geheimnisses gibt. So war es nicht Goethe selbst, der dem Gedicht seine ersten Titel, *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* bzw. *Schillers Reliquien* gab. Auch in den Tagebüchern dieser Zeit vermeidet Goethe jeden Hinweis auf den Anlaß der Zeilen, der doch den zeitgenössischen Lesern so klar war, daß schließlich selbst Goethe den Titel *Schillers Reliquien* in der Cotta'schen Jubiläumsausgabe zumindest nicht ablehnte.¹⁸⁴ Die Geschichte, die den Beinhaus-Terzinen zugrundeliegt, ist ebenso

¹⁸⁴ Er selbst erwähnt die Terzinen, die zuerst in den *Wanderjahren* ohne Titel erschienen waren, in einem Brief an Zelter, vom 24. Oktober 1827: „Die Reliquien Schillers solltest du verehren, ein Gedicht, das ich auf ihr Wiederfinden al Calvario gesprochen.“ Zit. nach Joachim Müller: „Goethes Terzinengedicht“, der als einer der wenigen Interpreten auf die rätselförmige Verborgenheit des Schiller-Namens im Gedicht hinweist.

unappetitlich wie kurios. Im Frühjahr 1826 sollte das Weimarer Kassengewölbe geleert werden, in dem Schiller vor über zwanzig Jahren verhältnismäßig armselig bestattet worden war, in einem Fichtensarg ohne Namensschild. Um Schillers Gebein nicht mit den anderen Knochen in die dafür vorgesehene Grube abräumen zu lassen und ihn nachträglich in einer „würdigeren“ Familiengruft beizusetzen, bildete Bürgermeister Schwabe eine Delegation von Ärzten, dem damaligen Sargtischler, dem Totengräber und diversen Stadtbeamten, die die Schillerschen Überreste aus dem „Chaos von Moder und Fäulnis und einzelner Stücke Breter“¹⁸⁵ herausuchen sollte. Mangels lesbarer Schilder an den Särgen mußte man schließlich alle Schädel herausholen und den Schillers mit Hilfe der Totenmaske und den diffusen Wiedererkennungsgefühlen Nahestehender, namentlich seines ehemaligen Kammerdieners, mehr erraten als identifizieren. Der so ermittelte Kopf wurde in einem feierlichen Akt in der großherzoglichen Bibliothek am 17. September 1826 im Sockel der Danneckerschen Schiller-Büste niedergelegt - ein Festakt, an dem Goethe in letzter Minute nicht teilzunehmen beschloß und stattdessen seinen Sohn vorschickte. - Da er den Schlüssel für die Büste besaß, muß er sich den Schädel wohl wenige Tage nach dem 17. September schon ins Haus geholt haben. Humboldt berichtet:

Heute Nachmittag habe ich bei Goethe Schillers Schädel gesehen. Goethe und ich - Riemer war noch dabei - haben lange davor gesessen, und der Anblick bewegt einen gar wunderbar. Was lebend so groß, so teilnehmend, so in Gedanken und Empfindungen bewegt vor sich gesehen hat, das liegt nun so starr und tot wie ein steinernes Bild da.[...] Goethe nahm nur den Schädel und ließ die übrigen Gebeine in der Bibliothek in einen Kasten niederlegen. Da sollen diese ruhen, bis er selbst stirbt. Dann hat er auf dem neuen Kirchhof, wo sich auch der Großherzog eine Familiengruft errichtet hat, eine Gruft neben dieser zurichten lassen. In dieser will dann er mit Schiller begraben sein. [...] Man kann sich wahrlich an der Form dieses Kopfes nicht satt sehen. [...] Es ist ein unendlich ergreifender Anblick, aber doch ein sehr merkwürdiger.¹⁸⁶

Joachim Müller: „Goethes Terzinengedicht. Lyrische Bewegung, Gestaltcharakter und motivische Textur“, in: Neue Goethe-Studien, Halle/Saale 1969, S.91-102, hier: 92.

¹⁸⁵ Max Hecker (Hg.): Schillers Tod und Bestattung, Leipzig 1935; darin finden sich alle auf Schillers Krankheit, Tod und seine spätere Umbettung bezüglichen Dokumente; hier: „Karl Schwabes Aufzeichnung über die zweite Durchsuchung des Kassengewölbes am 15. März 1826“, S.108.

¹⁸⁶ Humboldt an seine Frau, Weihnachten 1826, zit. nach Karl Viëtor: „Goethes Gedicht auf Schillers Schädel“, in: Geist und Form, Bern 1952, S.194-233, hier: S.197.

Aufschlußreich an diesem Bericht ist zweierlei: einerseits die Irritation Humboldts an dem „steinernen Bild“ des Schädels, seine „Unheim-lichkeit“ im zugleich Vertrauten und Grausigen des Anblicks. Für Humboldt ist es eine leere Schale, die nichts ausdrückt als ebendiese Leere. Sie ist unlesbar geworden. Andererseits Goethes Reaktion auf dieses unverhoffte Wiedersehen mit dem vor Jahren verlorenen Freund. Er wird ihm zunächst zum *memento mori* - die Meditation über dem Schädel des Freundes verweist ihn auf die eigene Sterblichkeit, die er pragmatisch umlenkt in Pläne für ein gemeinsames Grabmal. Der Tod des anderen ist weniger Grund zur Trauer um dessen Verlust als der Hinweis auf die allgemeine Hinfälligkeit und die eigene Sterblichkeit. Der Tote sagt: bedenke, daß *du* sterben wirst.

Genau hier setzt die Schädelmeditation mit ihrem traditionellen Gestus des *memento mori* ein, in der begriffen sich Goethe „im ernsten Beinhaus“ inszeniert. Aber statt des *memento mori* gelingt es Goethe, aus dem traditionellen Emblem der Sterblichkeit hier die genau entgegengesetzte Bedeutung herauszulesen: „bedenke“ - scheint ihm der Schädel zu sagen - „daß du überlebt hast“. Die Szenerie des Beinhauses, die das Gedicht im Eingang beschwört, ist zunächst eher dazu angetan, den Anlaß der Beisetzung von „Schillers Reliquien“ mehr zu verdecken als darzustellen. Denn Goethe war weder im Beinhaus, noch in dem Sinne an der Schädelidentifikation beteiligt, daß das Evidenz-Erlebnis des Wiedererkennens („wie mich geheimnisvoll die Form entzückte“) als biographisches Faktum zugrundegelegt werden könnte.¹⁸⁷ Dennoch ist der verstorbene Freund im Text präsent - nicht mehr in monumentalisierender Absicht, sondern implizit als derjenige, auf dessen Frage der Text eine Antwort gibt. Daß das „dröhnende Naturgebet“ (Kommerell)¹⁸⁸, in das die Terzinen münden, diese Frage weniger beantwortet als abwendet, ist die Pointe jener Trope der Abwehr, die das Gedicht kennzeichnet: ein Zu-Ende-Bringen, ein endgültiger Abschluß der Trauer.

Die Anfangszeilen des Gedichts beschreiben in barocken Details die ebenso barocke Szenerie beim Besuch eines wohlgeordneten Ossariums:

¹⁸⁷ Die Suche nach einem passenden biographischen Erlebnis hat darum eher in frühere Epochen von Goethes Leben geführt, namentlich zum Besuch des Beinhauses in Murten, 1779, auf der zweiten Schweizer Reise; Hatfield argumentiert sogar, daß das Gedicht bereits 1798 konzipiert worden sei als Erinnerung an die 300 Jahre alten Gebeine gefallener Burgunder, von denen sich der junge Goethe keck ein „Stückchen Hinterschädel mitnahm“ (an Ch.v.Stein, 7.10.79). James Taft Hatfield: „Goethes Poem *Im ernsten Beinhaus*“, in: PMLA 36, 1921, S.429-435.

¹⁸⁸ Wieder einmal ist es Max Kommerell, der die kürzeste und zugleich klarsichtigste Interpretation der Terzinen geliefert hat. Max Kommerell: Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M. 1943, S.183f.

Im ernsten Beinhaus war's, wo ich beschaute
 Wie Schädel Schädeln angeordnet passten
 Die alte Zeit gedacht ich, die ergraute.
 Sie steh'n in Reih geklemmt, die sonst sich haßten
 Und derbe Knochen, die sich tödlich schlugen,
 Sie liegen kreuzweis zahm allhier zu rasten.
 Entrenkte Schulterblätter! was sie trugen,
 Fragt niemand mehr, und zierlich-tät'ge Glieder,
 Die Hand, der Fuß, zerstreut aus Lebensfugen. (HA 1, 366)

Was Goethe hier als Begehung eines Knochenhauses mit Anklängen an die einschlägige Schädelpoesie evoziert, ist die Schädelstätte als letztes Ergebnis von Geschichte. Krieg und menschliche Arbeit, die die „alte Zeit“, „die ergraute“, erfüllt und zu Geschichte gemacht hatten, werden anihiliert durch ihr Ergebnis: vereinzelt Knochen, in willkürlicher, künstlicher Ordnung, aneinander „geklemmt, die sonst sich haßten“. Der Tod zerreißt die Sinnzusammenhänge des Gegenwärtigen („zerstreut aus Lebensfugen“), bringt aber zugleich eine neue, künstliche Ordnung in die Gebeine, die buchstabenartige Aneinanderreihung. Was von den zerstörten Zusammenhängen des Lebens bleibt, sind Knochen, ist toter Text. Geschichte als Sichtung einer Trümmerlandschaft, wie sie hier anklingt, passt gut zu Bemerkungen des späten Goethe, etwa der, daß „Weltgeschichte das Absurdeste sei, [was er] sich vorstellen könnte“.¹⁸⁹ Eine solche Abwehr von geschichtsphilosophisch gestützter Historiographie läßt sich aber auch lesen als Abweisung der Schillerschen Geschichtstheorie mit ihrer optimistischen Teleologie, die die Ästhetischen Schriften prägt. Gegen Schillers Konstruktionen historischer Kontinuität und unendlicher „Perfectibilität“ des Menschengeschlechts setzt Goethe hier die einschlägig barocke Knochen-Emblematik der *vanitas*. Die „dürre Schale“, Knochen der Toten, bleiben als einziges Ergebnis der Geschichte. Geschichtsbetrachtung, wie sie Goethe hier inszeniert, ist so barockes Grübeln über Trümmern.

Im Sinne des Barock wäre der Tod Friede und Erlösung. Aber diese Hoffnungen auf „ewigen Frieden“ im Grabe werden gestört:

Ihr Müden also lagt vergebens nieder,
 Nicht Ruh' im Grabe ließ man euch, vertrieben
 Seid ihr herauf zum lichten Tage wieder,
 Und niemand kann die dürre Schale lieben
 Welch herrlich edlen Kern sie auch bewahrte.

¹⁸⁹ Zit. nach Gerd Tellenbach: Goethes geschichtlicher Sinn, Freiburger Universitätsreden, N.F. Heft 6, Freiburg 1949, S.6-36, hier: 6. (Aus den Gesprächen mit Riemer).

Diese Zeilen über eine Exhumierung, ohne die Knochen nicht ins Beinhaus gelangen, sind in ihrem referentiellen Gehalt schwer zu bestimmen: es ist nicht klar entscheidbar, ob sie sich auf die Exhumierung der 23 Schädel beziehen; möglicherweise - so hat James T. Hatfield vermutet - erinnern sie einen fast fünfzig Jahre zurückliegenden Besuch des jungen Goethe im Beinhaus zu Murten. Deutlich wird hier eine im ganzen Gedicht durchgehaltene Struktur einander ausschließender und zugleich sich überlagernder Versionen dessen, was eigentlich erzählt wird: die Beinhaus-Szenerie mit den Überresten von Kriegern, „die sich tödlich schlugen“ erweckt Reminiszenzen an Murten; diese Murten-Anklänge verdecken und überlagern die unappetitlichen Umstände der Suche nach Schillers Schädel im Kassengewölbe zu Weimar; die Rede vom Gang ins Beinhaus (ob nun Murten oder Weimar) schließlich verdeckt, daß Goethe ja im Zusammenhang mit diesem speziellen „herrlichen“ „Gebild“, Schillers Schädel, nie in irgendeinem Ossarium war, sondern sich den Schädel im Zuge der Beisetzung in der Dannecker-Büste ins Haus bringen ließ. Im ernstesten Beinhaus war's jedenfalls nicht. - Diese Struktur sich überlagernder und gegenseitig ausschließender Versionen, auf die das Gedicht anspielt, sie aber nicht einlöst, ist eine der Deckerinnerungen: eine Erinnerung wird evoziert, um eine andere - peinlichere und affektiv stärker besetzte - zu ersetzen und zu verdrängen. In Goethes Fall ermöglicht die Version vom Gang ins Beinhaus eine Distanzierung vom eigentlichen Ort des Geschehens, Goethes Haus - und damit die Distanzierung vom Gegenstand selbst. Diese Struktur der Deckerinnerung funktioniert als Verneinung (im Sinne Freuds): es ist ein Verdecken, das durch die präzise Negation das zu Verdeckende dennoch durchblicken läßt, eben als Durchgestrichenes. Sie ermöglicht damit Repräsentation (des Unerträglichen) *und* zugleich deren affektive Erträglichkeit.¹⁹⁰ Die Verneinung bezeichnet nicht durch Konnotation, sondern *paradox*: sie sagt, indem sie das genaue Gegenteil sagt. Die Präsenz Schillers in den Terzinen ist in diesem Sinne verneint: sein Diskurs, seine Argumente gegen Goethe sind in genau dem Maße präsent, wie sie von der triumphalen Selbstdarstellung Goethes - auf deren Inhalt noch einzugehen ist - abgewiesen werden. Goethes Selbstinszenierung *verdeckt und bezeichnet* Schiller, bzw. genau das an Schiller, das von Goethe nicht mehr im Schema einer komplementären Gegensätzlichkeit aufgehoben werden

¹⁹⁰ Vgl. Sigmund Freud: „Die Verneinung“, Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt/M. 1975, Bd.3, S.373-377, hier: S.372: „Ein verdrängter Vorstellungs- und Gedankeninhalt kann also zum Bewußtsein durchdringen, unter der Bedingung, daß er sich *verneinen* läßt. Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten.“

konnte: Schillers Kritik an Goethes Naturbegriff - und damit an seiner Welterkenntnis wie an seiner Poetik schlechthin.

Was nun im Text folgt, wird von dem Selbstzitat, das die Zeilen 13 und 14 bergen („Und niemand kann die dürre Schale lieben/ Welch herrlich edlen Kern sie auch bewahre“), thematisch eingeleitet. Gegen die Dichotomie Kern-Schale hatte sich Goethe im Gedicht *Allerdings* von 1820 (als Antwort auf einen Vers Albrecht von Hallers) verwahrt: „Natur hat weder Kern/ Noch Schale/ Alles ist sie mit einem Male“ heißt es dort.¹⁹¹ Die „Kern-Schale“-Metaphorik in diesem Gedicht liefert einen guten Kommentar zum Funktionieren derselben im *Beinhaus*. Im Gedicht *Allerdings* wird die naturmystisch aufgeladene Bildlichkeit zuguterletzt ironisiert, literalisiert zur Frage nach 'Spren' oder 'Weizen': „Dich prüfe du nur allermeist/ Ob du Kern oder Schale seist.“ Schon hier klingt an, was am Schädel letztendlich bewiesen werden soll: die Überzeugung, daß es keine Trennbarkeit von Kern und Schale, Geist und Materie, Leben und Tod gebe, sondern Natur noch in ihrer unscheinbarsten Spur auf die ganze Totalität ihrer Erscheinungen verweise. Nach dem düsteren Anblick im Beinhaus folgt nun der Umschwung:

Doch mir Adepten war die Schrift geschrieben,
Die heil'gen Sinn nicht jedem offenbarte,
Als ich inmitten solcher starren Menge
Unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte,
Daß in des Raumes Moderkält' und Enge
Ich frei und wärmefühlend mich erquickte
Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.
Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.

Entgegen der Sinn-Leere der in „Reih geklemmten“ Knochen des Gedichtanfangs entströmt plötzlich einem „Gebild“ Wärme, Leben, und vor allem: „Bedeutsamkeit“. Goethe inszeniert sich hier als den intuitiv-genialischen Leser der Natur, ein Selbstverständnis, das all seinen Naturstudien zugrundeliegt. Und gerade an Schädelknochen glaubte er sein Meisterstück als Naturforscher geleistet zu haben. War doch die „Lektüre“ speziell von Schädeln zu Goethes Zeiten durch Physiognomik und Phrenologie eine der populärsten Formen der Naturforschung. In einem Brief an Lavater fällt ein Satz Goethes, der sich wie eine erste, knappe Version der Zeile „Und mir Adepten war die Schrift geschrieben“ liest: „Zugleich behandle ich die Knochen als einen Text, woran sich alles Leben und alles

¹⁹¹ HA 1, 359.

Menschliche anhängen läßt...“.¹⁹² Die Metaphorik der „Lesbarkeit der Natur“ bei Goethe (und Schiller), der Hans Blumenberg ein Kapitel in *Die Lesbarkeit der Welt*¹⁹³ gewidmet hat, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Goethes Naturstudien mit dem Begriff der Lektüre kaum zu fassen sind. Vielmehr ist „*Offenbarung*“ hier das Stichwort: die Schrift war *ihm* geschrieben. Mit Lektüre als Dechiffrierung nicht selbstevidenter, sondern arbiträr repräsentierender Einheiten hat das nichts zu tun, sondern hier „offenbart sich“ der betrachtete Gegenstand einem eingeweihten „Adepten“, keinem wissenschaftlichem Subjekt im modernen Sinne.¹⁹⁴

Goethes Bedürfnis, „die mannigfaltigen, besonderen Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf ein allgemeines, einfaches Prinzip zurückzuführen“¹⁹⁵, ist der Antrieb seiner Studien zur Morphologie und Osteologie, die er in der Entdeckung des *os intermaxillare* beim Menschen gekrönt sieht. Und vielleicht sind diese frühen Schädel-Studien das eigentliche biographische Faktum, auf das das Beinhaus-Gedicht zurückverweist.¹⁹⁶ In diesen osteologischen Forschungen war es Goethe um den Nachweis einer ungebrochenen Kontinuität der Natur gegangen. Der fehlende Zwischenkieferknochen war von der zeitgenössischen Zoologie immer als das Merkmal hervorgehoben worden, welches die menschliche Anatomie grundlegend von der aller Tiere unterscheidet. „Dem Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der obern Kinnlade zuzuschreiben“ lautet dagegen der Titel seiner Veröffentlichung von 1786¹⁹⁷, in der Goethe anhand zahlreicher, zum Teil selbsterstellter Schädelzeichnungen nachweist, daß der Mensch diesen

¹⁹² Brief an Lavater vom 14.11.1781, in: Goethes Sämtliche Werke. Propyläen-Ausgabe, Bd.4, München 1910, S.136f, hier: 137.

¹⁹³ Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1986, Kap. XV: „Wie lesbar mir das Buch der Natur wird...“, S.214-232. Die Wandlungen der Lesbarkeitsmetaphorik bei Goethe und Schiller verfolgt Blumenberg bis hin zu „einer gewissen Phrasenhaftigkeit“ bei Goethe (230). Deutlich wird vor allem, daß trotz aller „Buch der Natur“-Metaphorik der Goethesche Begriff der „Anschauung“ (S.214-217) mit Lektüre als Dechiffrierung nichts zu tun hat.

¹⁹⁴ Diese Aufhebung einer Signatur der Zeitlichkeit in einen übergeordneten Zusammenhang, dessen Zentrum zuletzt immer Goethe selbst ist, hat Heinz Schlaffer zu Recht als „Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen“ bezeichnet. Tatsächlich tritt hier im Gedicht auch der explizit anti-moderne Gestus solchen Adeptentums hervor. Vgl. Heinz Schlaffer: „Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen“, in: Paolo Chiarini (Hg.): *Bausteine zu einem neuen Goethe*, Frankfurt/M. 1987, S.9-21.

¹⁹⁵ Johann Wolfgang von Goethe: „Die Metamorphose der Pflanzen: Schicksal der Handschrift“, HA 13, S.103.

¹⁹⁶ Auch Helmut Pfotenhauer hat das Gedicht in den Kontext der Goetheschen Schädelstudien und seiner phrenologisch inspirierten Begeisterung für den Gipsabguß von Raffaels Schädel gestellt, vgl. Pfotenhauer: „Der schöne Tod“, a.a.O., S.152f.

¹⁹⁷ HA 13, S.184-196.

Zwischenknochen ebenfalls besitzt und damit anatomisch nur eine Ausformung jenes osteologischen „Typus“ ist, der allen Wirbeltieren zugrundeliegt. Im Falle des Zwischenkieferknochens liegt damit der Beweis für die ungebrochene Kontinuität der Natur materialiter vor, er ist, wie Goethe sich gegenüber Schiller ausdrückt, „mit Augen zu sehen“. Gerade diese Erfahrbarkeit, die Empirizität des inneren Zusammenhangs aller Naturerscheinungen und damit seine „Anschaulichkeit“ an den Dingen selbst, ist es, was Goethes Naturstudien inspiriert. Die Natur wird ihm so Garant einer kontinuierlichen, geschlossenen und omnipräsenten Ordnung und einer organischen Entwicklung in der Zeit. In ihrer zyklischen Zeitstruktur ist Verlust ebenso ausgeschlossen wie ein Bruch der Kontinuität. Sie ist das Andere der Geschichte mit ihren Revolutionen, Brüchen und Katastrophen.¹⁹⁸ Die Faszination der Naturbetrachtung erwächst ihm aus der Unabhängigkeit und Unberührtheit von menschlichen Bedeutungskonstruktionen, der Tatsache, daß Natur eben nicht gelesen wird, sondern „angeschaut“. Der Begriff der „Anschauung“, der für Goethes Erkenntnistheorie wie für seine Ästhetik zentral ist, impliziert, daß der „angeschaut“ Gegenstand ohne Zutun des Betrachtenden seinen inhärenten Sinn freigibt. Und ausgerechnet Schiller war derjenige, der die Struktur dieser Erkenntnis kritisch auf den Punkt brachte - bezeichnenderweise in der Metaphorik der Lektüre:

Weil du liesest in ihr, was du selber in sie geschrieben,
 [...]
 Wähnst du, es fasse Dein Geist ahnend die große Natur.
 So beschreib mit Figuren der Astronome den Himmel,
 Daß in dem ewigen Raum leichter sich finde der Blick,[...] ¹⁹⁹

Schiller wendet sich damit nicht gegen die inhaltliche Aufladung der Natur als Raum ungebrochener Ordnung und Kontinuität, sondern gegen Goethes epistemologische Illusionen. Aber gerade weil es Goethe um dieses tatsächliche In-der-Welt-Sein seiner Konstruktionen, um deren unmittelbare Anschaulichkeit geht, trifft Schillers Hinweis, Denkfiguren wie die „Urpflanze“ oder die Entwicklung aus einem ursprünglichen „Typus“ seien nichts als Konstruktionen des Subjekts, Goethe an der Substanz seines Naturverständnisses. Und dieses Naturverständnis liegt wiederum der ästhetischen Theorie des Symbols und des „sym-bolischen Schauens“ und damit Goethes gesamter Poetik zugrunde. Es sind diese epistemologischen und semiotischen Grundlagen des Goetheschen Denkens, die im Gedicht auf dem Spiel stehen.

¹⁹⁸ Vgl. dazu Goethes berühmten Text *Über den Granit* von 1784, HA 13, S.253-258.

¹⁹⁹ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke, München ⁸1987, Bd.1, S.245.

Der Schädel hat immer schon auf Goethe eine besondere Faszination ausgeübt, weil die dürre und leblose Schlacke der Natur sozusagen die „Nagelprobe für den symbolischen Blick“ (Pfortenhauer) ist.²⁰⁰ Aber hier, bei *Schillers* Schädel, geht es noch um mehr. Ausgerechnet seinem Schädel schreibt Goethe seine „Lektüre“ der Natur - und vor allem die Prinzipien seiner „Lektüre“ - auf die Stirn. Das Ergebnis dieser „Offenbarung“ „heil'gen Sinns“ ist eine Umbesetzung, wie sie radikaler nicht sein könnte: dem Zeichen des Todes und der Vergängnis entringt Goethe das schiere Leben, „als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge“.²⁰¹ Die Umkehrung ins Gegenteil wird konsequent durchgeführt: „des Raumes Moderkält“, wird Wärme, Enge ist aufgehoben zu „freier“ „Erquickung“, in der „Entrückung“ an „jenes Meer/ Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.“²⁰² Dieses Meer ist vielleicht mehr noch als „Reich der Gestalten schaffenden Natur“ (Viëtor) das Meer der künstlerischen Einbildungs- und Erfindungskraft des Autors Goethe mit seinem Glauben an die Gleichartigkeit naturhafter und ästhetischer Schaffensprozesse. Goethes Rede vom Meer ästhetischer Imagination und deren „gesteigerten Gestalten“ macht deutlich, daß der „unschätz-bar herrliche“ Schädel der Anlaß ist,

²⁰⁰ Pfortenhauer: „Der schöne Tod“, a.a.O., S.150.

²⁰¹ Meiner Lektüre am nächsten kommt die Interpretation von Christiaan Hart Nibbrig, der das Gedicht als Inszenierung dessen liest, was Lektüre ausmacht, nämlich das Herausholen 'lebendigen Sinnes' aus 'toten Buchstaben'; er versteht den Text aber zuletzt als tote Hülle dieses Sinnes:

„Das Textgebilde wird selbst zum „Beinhaus“ des in ihm produzierten Sinns, verhärtet und entleert sich zum Textschädel im Fortgang einer Rede, die ihre Poetik in den letzten beiden Zeilen ausformuliert, Rede, die den „Tod“ zum „Lebensquell“ umdeuten, an der „Spur“, am Letzten also den „Ursprung“ ablesbar machen, Rede, die das zu Lesende fortzu als Gelesenes und Gedeutetes gleichnishaft der Sichtbarkeit und Lesbarkeit wieder entzieht und die materiellen Zeichen des Todes löscht und ersetzt durch 'Sprache des Geistes'.“ Auch er versucht, die Terzinen an die Naturbetrachtungen Goethes anzuschließen, allerdings hier an die eher nebulösen Formulierungen des alten Goethe zum Verhältnis von Materie und Geist, Polarität und Steigerung (vgl. den berühmten Brief an den Kanzler von Müller, HA 13, S.48f).

Christiaan Hart Nibbrig: *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt/M. 1989, S.232-234, hier: 233.

²⁰² Was es mit diesem Meer auf sich hat, war oft genug Rätsel der Sekundärliteratur. Viëtor interpretiert es ganz im Sinne der Goetheschen Naturideologie; Joachim Müller erklärt es zum „Meer des Lebens“, das das „den Lebensfluten enthobene ‘Gebild’“ angespült haben muß. Ein anderer Interpret erklärt wenig, indem er es dem „Reich der Mütter“ annähert. Kommerell schließlich schwankt zunächst zwischen dem Meer als Schaffenskraft Schillers und der Natur, entscheidet sich jedoch für letztere. Karl Viëtor: „Goethes Gedicht auf Schillers Schädel“, in: *Geist und Form*, Bern 1952, S.194-233, hier: 202. Joachim Müller: „Goethes Terzinengedicht. Lyrische Bewegung, Gestaltcharakter und motivische Textur“, in: *Neue Goethe-Studien*, Halle/Saale 1969, S.91-102, hier: 99. Günther Müller: „Goethe: Schillers Reliquien“, in: Heinz Otto Burger (Hg.): *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*, Halle/Saale 1942, S. 140-151, hier:147. Max Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt/M. 1943, S.182.

um von etwas ganz anderem zu sprechen: mehr als um Schiller geht es um Goethe selbst, um seine Stilisierung als Natur-Adept und Autor - entrückt vom hohlen Blick des Freundes ans Meer seiner eigenen Kreativität. Schiller und die Debatte, die ihre Freundschaft geprägt hatte, „der nie ganz zu schlichtende Wettkampf zwischen Subjekt und Objekt“ (HA 10, 541), werden hier zum Anlaß einer Rede Goethes über sich selbst, als Leser der Natur und als Dichter, dessen Dichtung sich als „Natur“ versteht. Der Schädel des Dichter-Freundes, den Goethe in den *Maximen* als Allegoriker sich selbst gegenüberstellt, wird hier zum „Symbol“ - er wird „sym-bolisch“ interpretiert als selbst-evidentes „Gebilde“. Die barocken Anklänge im Schädel-Motiv werden so durchaus in ihrer semiotischen Valenz aufgegriffen: das Barock steht für die allegorische Bedeutungskonstitution, den konventionellen, Zeichen und Bedeutung künstlich verkoppelnden Verweis. Als Allegoriker wird Schiller so diesem barocken semiotischen Paradigma zugeschlagen, sofern er immer auf der bedeutungstiftenden Leistung des Subjekts insitistert hatte. Damit ist die Abwehr Schillers und seiner Position, die hier stattfindet, historisch nicht zuletzt auch die Abwehr einer anderen, historisch indizierten, Repräsentationslogik. Der Name dieser Abwehr, wir hatten es gesehen, ist *Evidenz*, das „Symbol“ ihre folgenreichste Version.

Der Schluß des Gedichtes spinnt diese Strukturen weiter aus, weniger indem er den bis dahin angesprochenen Motiven noch ein weiteres hinzufügt, als in der Form, in der die Terzinen durch die Schlußgnome zu Ende gebracht werden:

Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend,
 Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten
 Dich höchsten Schatz aus Moder fromm entwendend
 Und in die freie Luft zu freiem Sinnen,
 Zum Sonnenlicht andächtig hin mich wendend.
 Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
 Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
 Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
 Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.

Der religiöse Ton des „heilgen Sinnes“, den der in Rede stehende Schädel als „Gefäß“ enthält, wird noch einmal hervorgehoben in den „Orakelsprüchen“, die die Art bezeichnen, in der sich „Gott-Natur“ „offenbart“: numinos. Noch einmal schlägt in den Zeilen 28-30 der narrative Gehalt des Gedichts durch. In deutlichem Anklang an die Wortwahl des Bürgermeisters Schwabe in seinem Bericht vom Abstieg ins Kassengewölbe, wo davon die Rede ist, „dem auflösenden Moder einen köstlichen Schatz [zu] entziehen“, ²⁰³ wird hier das Heraufholen des Schädels ans

²⁰³ Hecker (Hg.): „Karl Schwabes Aufzeichnung“, a.a.O., S.108.

„Sonnenlicht“ erzählt. Aber auch hier spricht Goethe - im Modus der sich überlagernden Deckerinnerungen - zuletzt von sich selbst: von seinem Übergang von den frühen Schädelstudien zum zweiten großen Projekt der Naturforschung, jener „andächtigen Hinwendung zum Sonnenlicht“, der *Farbenlehre*.

Die gnomischen Schlußzeilen mit ihrer chiasmatischen Gegenführung von Verinnen und Bewahren fügen dem nichts Wesentliches hinzu, auch wenn sie immer wieder als Kulminationspunkt einer tiefsinnigen Dialektik von Materie und Geist gelesen worden sind.²⁰⁴ Die „Gott-Natur“, die sich dem genialischen „Adepten“-Autor Goethe „offenbart“, ist eine Figur der Totalität, deren rhetorische Form der Chiasmus ist. Die Überkreuzung hebt die Gegenstrebigkeit der paradoxalen Formeln vom Verinnen des Festen und Bewahren des Flüchtigen auf zu einer Geschlossenheit, in der das Gegensätzliche sich gegenseitig kompensiert. Dieses Modell der Totalisierung des Differenten wäre der problematischen und letztlich erschütterten Komplementarität entgegenzuhalten, in der Goethe sein Verhältnis zu Schiller gefaßt hatte. Die Unwägbarkeiten und ihre Bedrohlichkeit für Goethes Autorschaft sind so - endlich - stillgestellt. Goethes Meditation über Schillers Schädel führt ihn nicht zum *memento mori*, sondern zu einer Selbstaffirmation als Autor und Naturforscher, die den Tod des anderen zum Prüfstein ihrer Tragfähigkeit macht. Dabei löscht sie den anderen nicht einfach, vielmehr schließt die triumphale Selbstinszenierung Goethes Schiller mit ein; es ist ein „Sieg“, wie Kommerell bemerkte,²⁰⁵ an welchem der tote Schiller doch, aber als Besiegter, seinen Anteil hat.

²⁰⁴ Zuletzt noch bei Hart Nibbrig: *Ästhetik der letzten Dinge*, a.a.O., S.232f.

²⁰⁵ Kommerell: *Gedanken über Gedichte*, a.a.O., S.182.

3. Das Lebende und das Tote: Die Wahlverwandtschaften

Vollziehen Goethes Gedichte Trauerarbeit, indem sie die Bedrohung der eigenen Autorschaft durch den Tod des anderen abwehren, so entfaltet der Roman *Die Wahlverwandtschaften* eine Theorie der Trauer als Reflexion auf die Ambivalenzen des Verlusts und der Repräsentation des Verlorenen. Daß Tod und Trauer hier noch über ihre Allgegenwärtigkeit als Motive²⁰⁶ hinaus virulent werden, darauf verweist neben der ostentativen Todessymbolik, der „Trauerkonstellation“²⁰⁷ des Romanpersonals und dem tödlichen Ausgang schon eine Bemerkung, die Goethe an Bettine von Arnim über seine *Wahlverwandtschaften* geschrieben haben soll:

Da nun so manches Traurige unbeklagt den Tod der Vergangenheit stirbt, so hat sich der Dichter hier die Aufgabe gemacht, in diesem einen erfundenen Geschick wie in einer Grabesurne die Tränen für manches Versäumte zu sammeln.²⁰⁸

Wenn auch das, was hier als Versäumtes beklagt werden soll, ein biographisches Geheimnis bleiben mag, so trifft diese Bemerkung doch ins Zentrum des Romans. „Trauriges“, „Tod“, „Vergangenheit“ und Versäumnis sind der Gegenstand, den der Text „wie in einer Grabesurne“ - hermetisch - in sich schließt. *Die Wahlverwandtschaften*, so legt diese Formulierung Goethes nahe, sind ein Text, der Trauer sowohl zum Reflexionsgegenstand als auch zum Prinzip hat. Tatsächlich ist der Tod in diesem Roman omnipräsent: er ist Fluchtpunkt der Handlung, offener oder geheimer Bezug der Symboliken, und er erweist sich schließlich als die Crux jener Bildlogiken (von der Heiligenikone bis zum Zeicheninventar des Melancholie-Diskurses²⁰⁹), die den Roman und seine Personen bis ins kleinste

²⁰⁶ Dies untersucht die Motivstudie von Theodor Lockemann: „Der Tod in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft Bd. 19, 1933, S.37-61.

²⁰⁷ Den Begriff übernehme ich von Paolo Chiarini: „Das Wasser und die Tinte. Symbolische Schreibweise und romantische Allegorie in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Chiarini (Hg.): Bausteine zu einem neuen Goethe, Frankfurt/M. 1987, S.107-117, hier: 111.

²⁰⁸ Bettine von Arnim: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835), Frankfurt/M. 1984, S.359.

²⁰⁹ Auf die grundlegende Konstituiertheit der Personen wie der Handlung durch „Legenden“ (Waltraud Wiethölter), d.h. als Prätext vorliegende Sinnzusammenhänge, die sich vornehmlich in Bildern und Bildzitate im Roman entfalten, haben Waltraud Wiethölter und Bernhard Buschendorf hingewiesen. Während Buschendorf im Roman jedoch eine einzige Bildlogik, die des Melancholie-Diskurses und der Saturn-Symbolik walten sieht, legt

Detail beherrschen. Wenn die „Wahlverwandtschaften von Sprache und Tod“ (Hörisch)²¹⁰, die der Roman als intrikate Verknüpfung von Zeichen- und Zeitordnung, von Repräsentation und Mortifikation vorführt, Dargestelltes wie Darstellung prägen, dann wird Trauer ihrerseits zum Paradigma jener repräsentationslogischen Crux, die der Goethezeit aus ihrem Anspruch auf Evidenz und Transparenz erwächst.

Die „Idee“ der *Wahlverwandtschaften*, so soll Goethe einmal gesagt haben, sei es gewesen, „soziale Verhältnisse und die Conflictte derselben symbolisch gefaßt darzustellen“.²¹¹ Diese Bemerkung verknüpft die beiden grundlegenden Stränge des Romans, Menschen- und Symbolwelt, auf nur scheinbar triviale Weise. Die „socialen Verhältnisse“, die den Text psychologisch, als Geschichte von den Gefühlsverwirrungen des Landadels, lesbar machen, und die Hypertrophie der Symboliken²¹², die dem Roman eine unendliche Anzahl von Allegoresen beschert

Wiethölter den Akzent auf die Diversität und Gegenläufigkeit der drei von ihr nachgewiesenen „Legenden“: den antiken Narziß-Echo-Mythos, das christliche „Marienleben“ und das alchemistische Experiment. Waltraud Wiethölter: „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 61, 1982, S.1-64, und Bernhard Buschendorf: Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der *Wahlverwandtschaften*, Frankfurt/M. 1986.

²¹⁰ Jochen Hörisch: „Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie“, darin der Abschnitt: „Wahlverwandtschaften von Sprache und Tod“, als Vorwort in: Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M. 1979, S.7-50, hier: 16-28. Sein sehr globaler Ansatz einer „Ontosemiologie“, die nach dem Bezug zwischen „Zeichen“ und „Sein“ fragt, hat Hörisch zwar den Blick auf die zeichentheoretische Virulenz der Todesmotivik in den *Wahlverwandtschaften* geöffnet, verstellt ihm andererseits jedoch die Aufmerksamkeit für die Differenzierungen dieses Verhältnisses von „Sprache und Tod“. Er denkt diesen Zusammenhang letztendlich nach einem recht einfachen Modell: „die Absenz, deren präsenter Repräsentant der Tod ist, [ist] Möglichkeitsbedingung von ‘lesen’ und ‘deuten’“ (8). Die komplizierten „thanatologischen“ Implikationen (Hörisch) sowohl für Repräsentation und Referentialität, um die es meiner Lektüre geht, sind mit diesem Modell allein nicht zu fassen. - Vgl. ferner Jochen Hörisch: „'Die Begierde zu retten'. Zeit und Bedeutung in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Hörisch/Georg Christoph Tholen (Hg.): Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft“, München 1985, S.78-90. „'Die Himmelfahrt der bösen Lust' in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Versuch über Otiliens Anorexie“, in: Norbert Bolz (Hg.): Goethes *Wahlverwandtschaften*, Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim 1981, S.308-322. „'Das Leben war ihnen ein Rätsel'. Das Rätselmotiv in Goethes Romanen“, in: Euphorion 78, 1984, 2.Heft, S.111-126. Eine Weiterführung dieser dekonstruktiven Lesart versucht Susanne Konrad: Goethes *Wahlverwandtschaften* und das Dilemma des Logozentrismus, Heidelberg 1995.

²¹¹ HA 6, S.638.

²¹² Mit 'Symbol' meine ich im Folgenden nicht Goethes Symbol-Begriff, sondern benutze das Wort im Sinne eines Gegenstands oder Motivs, dem entweder konventionell oder im Sinngefüge des Romans eine spezifische Bedeutung zugeschrieben wird.

hat, stehen durchaus nicht in einem simplen Verhältnis von Stoff und Darstellung. Walter Benjamin, der den Verdacht hegte, daß derlei Bemerkungen Goethes eher dazu angetan waren, die Rezeption auf die falsche Fährte zu leiten, dreht die Formulierung schlichtweg um: „Das Mythische ist der Sachgehalt dieses Buches: als ein mythisches Schattenspiel in Kostümen des Goetheschen Zeitalters erscheint sein Inhalt.“²¹³ Diese „Conflicte“ nämlich - das führt die Gleichnisrede schon zu Anfang vor - werden von den Symbolen *erfaßt* und konstituiert.²¹⁴ Meine Lektüre wird darum diese zwei Bedeutungsstränge zwar einerseits voneinander abheben: eine Diskussion der 'psychologischen' Darstellung von Trauer wird Goethe auf Freud beziehen (*Sociale Verhältnisse*); eine Betrachtung der semiotischen Valenz des Todes und der Trauer auf 'symbolischer' Ebene wird die „thanatologischen“ (Hörisch) Implikationen von Repräsentation (*Die Ordnung der Zeichen*) und Lektüre (*Lesen und Trauern*) zu klären haben. Andererseits geht es in meiner Analyse der Gleichnisrede (*Vorspiel*) und der christlichen Zeichenstrukturen (*Inkarnation und Typologie*) um den Zusammenhang dieser Stränge, deren Pointe gerade darin besteht, daß sie untrennbar aufeinander verweisen und einander abbilden.

²¹³ Walter Benjamin: „Goethes *Wahlverwandtschaften*“ (1922), in: *Gesammelte Schriften* Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S.127-201, hier: 145 und 140f.

²¹⁴ In seiner Analyse der „Namen und Buchstaben“ im Roman verweist auch Heinz Schlaffer auf genau diesen Sachverhalt; Heinz Schlaffer: „Namen und Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S.211-229, hier: 219.

Metaphorologisches Vorspiel: Die Gleichnisrede

Die Gleichnisrede, das wurde schon oft bemerkt, ist mehr als eine leicht verfängliche Unterhaltung über „Verbindungen und Scheidungen“, in der die Romanfiguren versuchen, über ihre etwas prekäre Dreierkonstellation zu sprechen. Sie ist die Exposition der kommenden Paarungen und Trennungen (die sie gerade *nicht* voraussagt) bis hin zum magischen Zentrum dieser Paarungen, dem Kind Otto.²¹⁵ Als „Gleichnis“, das in nuce die gesamte Romankonstellation vorwegnimmt, beruht diese Rede von Anfang an auf einer Differenz, die zum Ort einer Substitution wird: der Differenz von wörtlicher und übertragener Bedeutung, der Substitution eines literalen durch einen figuralen Sinn. Das „Kunstwort“ 'Wahlverwandtschaft' (271) ist in sich bereits eine metaphorische Übertragung aus dem Bereich des Menschlichen auf den der Chemie.²¹⁶

Ich hörte von Verwandtschaften reden“, [unterbricht Charlotte die Lesung,] „und da dacht ich eben gleich an meine Verwandten, an ein paar Vettern [...]. Meine Aufmerksamkeit kehrt zu deiner Vorlesung zurück; ich höre, daß von ganz leblosen Dingen die Rede ist, und blicke dir ins Buch um mich wieder zurechtzufinden.“ „Es ist eine Gleichnisrede, die dich verführt und verwirrt hat,“ sagte Eduard. „Hier wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt, aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter. (HA 6, 270)

Bereits in der sofortigen Anwendung der Metaphorik aufs Menschliche, auf die besonders Charlotte abzielt, und erst recht in der Durchführung des „Experiments“ im Zuge des Romans vollzieht sich also schon eine Figuralität zweiter Ordnung, die allerdings - rhetorisch gesehen - ununterscheidbar von einer Rückkehr zum Literalsinn ist. Charlotte, die durch die ganze Gleichnisunterhaltung hindurch - quasi als *metaphora continua* - sofort die *Übertragung* auf den menschlichen

²¹⁵ Vgl. dazu die eingehende Analyse der Konstellationen, die in der Gleichnisrede als alchemistisches Experiment und als magisches Buchstabenspiel vorgeführt werden, bei Schlaffer: „Namen und Buchstaben“, a.a.O., S.214-217.

²¹⁶ Auf diese metaphorologische Deutung der Gleichnisrede hat zuerst Hillis Miller hingewiesen. Ich folge seiner Analyse hier in Vielem; worauf es mir jedoch ankommt, ist die Eintragung dieser Differenz von Literalität/Figuralität in die Spannung von Leben und Tod, deren Pointe Miller zugunsten einer Kritik an einem substanziiell gefaßten Begriff des Individuums ausklammert. J. Hillis Miller: „A „Buchstäbliches“ Reading of *The Elective Affinities*“, in: *Glyph* 6, 1979, S.1-23, hier: 7.

Bereich vornimmt, macht dies deutlich, indem sie betont, daß es ihr „eigentlich nur um den Wortverstand zu tun“ ist (271). Genau auf dieses Substitutions- bzw. Repräsentationsverhältnis von menschlicher, oder, wie oft gesagt wurde, „sittlicher“ Sphäre²¹⁷ und der Sphäre der Elemente, späterhin auch der Buchstaben (276) nun zielt Goethes Formulierung von der „symbolischen“ Darstellung „socialer Verhältnisse“. Nur sind die Elemente ebenso „Symbole“ der „socialen Verhältnisse“, wie diese Metaphern der elementaren Verhältnisse sind. „Human relations“, so resumiert Hillis Miller, „are like the substitutions in metaphorical expressions, or, to put it the other way, since these metaphorical analogies are reversible, the laws of language may be dramatized in human relations.“²¹⁸ - Was nun aber in dieser Spannung zwischen Literalität und Figuralität auf dem Spiele steht, ist nicht weniger als Leben und Tod: menschliches Handeln wird zur Metapher für chemische Reaktionen lebloser Materie, und umgekehrt wird das Elementare zum eigentlich Lebendigen erklärt:

Man muß diese tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend und vor seinen Augen sehen, mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren, und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter unerwarteter Gestalt hervortreten: dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja sogar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsere Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen. (275f)

In der Verbindung von „tot scheinend“ und „ewigem Leben“ greift diese Rede damit auch unmißverständlich auf das Romanende und Ergebnis des Experiments vor. Wo im Gleichnis Charlottes Mißverstehen der toten Materie als lebendige „Verwandte“ dahingehend aufgeklärt wird, „daß von ganz leblosen Dingen die Rede ist“, realisiert der Roman in letzter Konsequenz das, was diese Rede als die (doppelte) figurale Bedeutungsübertragung präsentiert, an den Körpern der Protagonisten: es wird gestorben und somit im Verlauf des Experiments der Übergang vom lebendigen Mensch-Sein zum kalkigen Gebein der Toten vollzogen. Tote Buchstaben stellen die „lebendigen Verhältnisse“, die „Wahlverwandtschaften“ wiederum lebloser Elemente dar, die zum Gleichnis für die Beziehungen lebender Menschen werden, die ihrerseits im Tod enden - und

²¹⁷ Vgl. Goethes Selbstanzeige der *Wahlverwandtschaften*, die den Kunstgriff der Re-Literalisierung im Begriff der 'Wahlverwandtschaften' hier direkt offenlegt: „[Der Verfasser] mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen, und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, [...]“, HA 6, S.639.

²¹⁸ Miller: „A 'Buchstäbliches' Reading“, a.a.O., S.7.

damit zurückkehren ins Reich elementarer Stofflichkeit. Die Körper der Protagonisten realisieren und literalisieren so die metaphorische Bewegung der Gleichnisrede. Mit dem Hinweis auf das „ewige Leben“ der Elemente wird zugleich das Romanende mit seinem katholisierenden Kult der Auferstehung und des ewigen Lebens schon im Vorgriff ironisch zurückgeholt auf den Boden des „rein Physiologischen“.

Literales und Figurales, „Sittliches“ und Elementares, „Sociales“ und „Symbolisches“ fallen, so zeigt sich, schon im bloßen „Kunstwort“ 'Wahlverwandtschaften' zusammen.²¹⁹ Zugleich ist die Wortbildung 'Wahlverwandtschaft' sowohl in bezug auf die Elemente wie auf die Personen des Romans ein nicht zu überbietender Euphemismus. Niemand *wählt* bei den Verbindungen und Scheidungen, und gerade diese Absenz von Wahl und Entscheidung ist es, welche die Übertragung vom Elementaren aufs Menschliche möglich macht.²²⁰ Allein zeichenlogisch hat das Wort „Wahl“ hier einen Sinn: es bezeichnet die Arbitrarität der Zeichenverhältnisse, ihre Künstlichkeit im Gegensatz zur Vorstellung einer natürlichen, verbürgten Semiose.

Dieses Zusammenfallen von literaler und figuraler Bedeutung, heißt nicht umsonst „tote Metapher“.²²¹ Repräsentation nämlich - so läßt sich vorgreifen - steht in den *Wahlverwandtschaften* immer im Banne des Todes. Der Tod erscheint nicht nur auf den beiden Seiten, der Sphäre der „socialen Verhältnisse“ (Tod der Personen) und der Sphäre der abundanten Symboliken (Todessymbole), sondern wird zur Crux von Zeichenordnung und Darstellung schlechthin. Er erweist sich eben nicht als die 'eine Seite' der Dichotomie, sondern bezeichnet genau den Punkt, an dem beide Seiten unauflösbar aufeinanderfallen.

²¹⁹ Hillis Miller sieht die rhetorische Figur, die weder literal noch figural ist, die Katachrese, „inkarniert“ in Otilie. Plausibler aber erscheint für diese „Inkarnation“ einer sprachlichen Struktur der ja tatsächlich, wie H. Schlaffer gezeigt hat, aus einem Buchstabenspiel hervorgegangene Otto. Miller: „A 'Buchstäbliches' Reading“, a.a.O., S.19.

²²⁰ Zur Problematik der „Wahl“, moralischer Entscheidung in einer semiotisch intransparenten Welt vgl. John Noyes: „Die blinde Wahl. Symbol, Wahl und Verwandtschaft in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 65, 1991, S.132-151.

²²¹ 'Tote Metapher' ist die deutsche Bezeichnung für Katachrese, lat. *abusio*, die Quintilian definiert als Setzung eines metaphorischen Ausdrucks für einen Gegenstand, der entweder kein *proprium* hat, oder dessen *proprium* von der figuralen Bezeichnung verdrängt worden ist. Quintilian: *Institutio oratoria/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übs. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, Bd.2, Buch 8,6,34. Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990, § 562.

„Soziale Verhältnisse“: Leichen im Keller des Subjekts

Die untrennbare Verwobenheit der „socialen Verhältnisse“ mit der Welt der Symbole und Bilder, die der Roman nicht nur in der Gleichnisrede im Zeichen des Todes vorführt, wird wiederum auf beiden Ebenen reflexiv wiederholt. Die Todessymbolik auf der einen, die „Trauer-konstellation“ der handelnden Figuren auf der anderen Seite thematisieren Tod und Trauer als Konnex einer „sittlichen“ mit einer repräsentationslogischen Dimension. Auf der Ebene der „socialen Verhältnisse“, die zuerst betrachtet werden soll, liefert Goethe eine psychologische Theorie der Trauer, die ihn mit Freuds Versuchen zu Trauer und Melancholie verbindet. Denn die Phänomenologie der Trauer-Formen, die Goethe in den *Wahlverwandschaften* präsentiert, entfaltet sich im Rahmen einer grundsätzlichen und genuin modernen Alternative, die noch Freuds Überlegungen strukturell zugrundeliegen wird: Trauer ist entweder schuldbewußte Selbstzerstörung, end- und fruchtloser Wiederholungszwang - oder aber sie ist nicht.

In den hermetischen Kreis der „Verbindungen und Scheidungen“, von denen der Roman erzählt, tritt niemand, der nicht Eltern oder einen Ehepartner verloren hat, und dessen derzeitiges Leben nicht durch diesen Tod möglich und von diesem Verlust - im Guten oder Schlechten - bedingt ist. Bis in die Nebenfiguren hinein beruht nicht nur die Handlung, sondern basieren auch die Verhältnisse aller Figuren auf einer solchen „Trauerkonstellation“. Die Ehe Charlottes und Eduards, in welche die unwiederstehlichen „Neigungen“ einbrechen, ist wesentlich davon bestimmt, daß sie erst nach den Tod der ersten Gatten beider möglich wurde. Das Dasein der „armen Waise“ Ottilie ist in besonderem Maße vom Verlust geprägt: jene anfänglichen „Gesetze“ ihres Lebens, die Charlotte „kurz nach [ihrer] Mutter Tod“ über sie ausspricht, sind wesentlich auf diesen ihren Status bezogen (462f): „du bedauerstest mein Schicksal, als eine arme Waise in die Welt gekommen zu sein“, so erklärt sie Charlotte, „Ich faßte alles wohl und genau, vielleicht zu streng, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. [...] Ich machte mir nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze.“ Die Gesetze, die „Bahn“, die Ottilie sich nach der ersten Rede Charlottes entworfen hatte, sind solche einer Treue zu den Toten.²²² „Vielleicht zu streng“ gefaßt, zu buchstäblich verstanden

²²² Das Ablegen des Bildes von ihrem verstorbenen Vater (oft zu schnell als der „himmlische Vater“ gedeutet), um das Eduard sie bittet, ist der eigentliche Schritt aus ihrer „Bahn“ heraus - die Aufkündigung dieser Treue. Ottilies Liebe zu Eduard erweist sich darin als die zeitweilige Suspendierung dieser trauernden Grunddisposition, die doch die fortdauernde Todessehnsucht und ihre Affinität zu den Toten nicht nachhaltig aufheben kann. In gewissem Sinne modelliert sie selbst diese Liebe nach dem Vorbild der Trauer: sie ist im Wesentlichen

sind diese Gesetze, ebenso wie das spätere Gelübde, das Otilie nach dem Tode Ottos ablegen wird. - Im typologischen Geflecht der „Gegen-bilder“ und Präfigurationen, die der Roman entfaltet, wird diese Bestimmung Otilies als Figur der Trauernden und den Toten Zugewandte ausgerechnet von ihrer Gegenspielerin Luciane sinnfällig gemacht. Luciane liefert in ihrer mißratenen Artemisia-Darstellung nicht nur eine beißende Parodie auf Otiliens Verhältnis zum Grabmäler bauenden Architekten, sondern sie greift präzise auch auf das Ende Otiliens vor. Ihre pompöse Darstellung der „königlichen Witwe“ Artemisia (380f), kippt nämlich zuletzt um in die burleske Figur der „Witwe von Ephesus“. Von eben dieser Witwe aber heißt es im *Satyricon* des Petronius, daß sie aus Trauer über den Tod ihres Mannes beschlossen hatte, in seinem Grabe zu verhungern. Anders jedoch als die magersüchtige Otilie, die sich ebenfalls gerne in Grabkapellen aufhält, endet die antike Witwe aber zuguterletzt wohlgenährt in den Armen eines Wachsoldaten.²²³

Ist das „Gesetz“ der Otilie die Treue zu den Toten, so demonstriert das übrige Romanpersonal seine Haltlosigkeit gerade durch das Fehlen jeglicher Trauer um die Verstorbenen. Eduard und Charlotte sind das, was sie sind, ein mehr oder minder glücklich verbundenes Paar, nur durch den Tod ihrer vorherigen Ehegatten. Niemals aber ist von diesen früheren Gatten je anders die Rede denn als lästige Hindernisse auf dem Weg zur Liebesehe (Eduard und Charlotte) oder frivolen Libertinage (Graf und Baroness) und schließlich als willkommene Erblasser. In der mehr als deutlichen Rede vom Profit, der sich aus dem Ableben der Ehepartner ziehen läßt, ist Trauer undenkbar. Der Graf und die Baroness sprechen das - vor den Ohren der entsetzten Otilie und der entlarvten Charlotte - unmißverständlich aus: „Sie [die verstorbenen Ehepartner, E.H.] waren bescheiden genug, sich mit einigen Jahren zu begnügen für mannigfaltiges Gute, das sie zurückließen.“ (311, s.a. 390) Charlottes Strategie, die „Toten ruhen zu lassen“ (311, Z.12f) und möglichst jedes Andenken an sie zu tilgen - man denke an den Umbau des Kirchhofs -, gerät damit in gefährliche Nähe zum pietätlosen Vergessen und Verdrängen der Toten, das nichts anderes ist als das Grinsen der lachenden Erben. Die Frage nach möglicher oder nötiger Trauer ist also mit der Möglichkeit von *Ersatz* verknüpft, das heißt damit, ob ein „Verlust“ wettgemacht, in einen „Gewinn“ umgemünzt werden kann. Eine Reflexion Charlottes bringt die ökonomische Logik dieses Denkens auf den Punkt:

ein Bezug zu einem schmerzlich vermißten Abwesenden, dessen Präsenz erst Sinn und Kohärenz in die diffusen Bedeutsamkeiten der „totenhaften Zeit“ seiner Abwesenheit bringen könnte.

²²³ Petronius: *Satyricon*, übs. von Carl Fischer, mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler, München 1962, 3. Teil, S.144-147.

Auch auf dem festen Lande gibt es wohl Schiffbruch; sich davon auf das schnellste zu erholen und herzustellen, ist schön und preiswürdig. Ist doch das Leben nur auf Gewinn und Verlust berechnet! Wer macht nicht irgendeine Anlage und wird darin gestört! [...] Wie oft werden wir von einem scharf ins Auge gefaßten Ziel abgelenkt, um ein höheres zu erreichen! (428)

Der Hauptmann schließlich, so verraten einige Hinweise (268) und vor allem ex negativo die Novelle, ist nicht minder ein Hinterbliebener: was dem „Jüngling“ aus den *Wunderlichen Nachbarskindern* in mutiger Geistesgegenwart gelingt, nämlich die ertrinkende Geliebte zu retten, hatte er offensichtlich versäumt. Am Ende der Erzählung heißt es vieldeutig: „Die Begegnung hatte sich mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen, aber nicht ganz wie sie der Engländer erzählte [...]“ (442).²²⁴ In immer neuen Szenen eines Wiederholungszwangs versucht er, dieses schuldhaft Versagen wiedergutzumachen: er besorgt Utensilien „zur Rettung Ertrunkener“, er rettet den Knaben (337), und das Übers-Wasser-Tragen Charlottes (325f) erfüllt genau sein erotisches Begehren, eine Frau aus dem (wenn auch nur knietiefen) Wasser zu retten. Den Tod Ottos aber, der den endgültigen Wendepunkt des Romangeschehens zur Katastrophe hin markiert, vermag er nicht zu verhindern. Seine tätige Umsetzung des Verlustes erfüllt am Ende weder sein Begehren nach einer Verbindung mit Charlotte noch ihren Zweck, den Tod fernzuhalten. - So begibt sich der Hauptmann denn, eines Schlechteren belehrt, nach Ottos Tod auf die Seite derer, die, wie Charlotte, das „Leben nur auf Gewinn und Verlust berechnet“ sehen, und noch jeden Verlust nach der Logik des Opfers immer in Gewinn für sie selbst umdeuten können:

Der Major entfernte sich, Charlotten tief im Herzen beklagend, ohne jedoch das arme abgeschiedene Kind bedauern zu können. Ein solches Opfer schien ihm nötig zu ihrem allseitigen Glück.“ (461) [Ebenso Eduard:] „...und auch er, anstatt dieses arme Geschöpf zu bedauern, sah diesen Fall, ohne sich's ganz gestehen zu wollen, als eine Fügung an, wodurch jedes Hindernis an seinem Glück auf einmal beseitigt wäre. (461)

Aber in der unerbittlichen, „mythischen“ Logik der *Wahlverwandtschaften*, die die internen Ambivalenzen der Gefühle (Freud) nach außen, in Handlung verlegt, kann sich Trauer nur als unabschließbar und schuldbeladen zeigen. Figuren dieser unendlichen Trauer, die in letzter Konsequenz dazu führt, daß - wie Freud

²²⁴ Zur Stellung dieser eingeschobenen, „gepfropften“ Novelle für den Roman vgl. J. Hillis Miller: „Interlude as Anastomosis in *Die Wahlverwandtschaften*“, in: Goethe Yearbook 6, 1992, S.115-122.

formulierte - „das Ich vom Objekt [dem Toten, E.H.] überwältigt“ wird²²⁵ und sich selbst auslöscht, sind Otilie, jenes trauernde Mädchen „aus angesehenem Haus“ (399ff), das von Luciane in Gesellschaft gezerzt wird, und die Zofe und Nachahmerin Otiliens, Nanny. Allen drei ist gemeinsam, daß der Exzeß der Trauer ausgelöst wird durch ihre schuldhafte Verstrickung in den Tod eines anderen: Otilie tötet Otto durch ihre Hast nach der Liebesszene mit Eduard; das Opfer der trauerfeindlichen Luciane trug die Schuld am Tod eines ihrer Geschwister (399); und Nanny schließlich fühlt sich schuldig an Otiliens Tod, da sie „genossen“ hat, was Otilie sich selbst verweigerte (484). Alle drei löschen sich aus, Nanny und Otilie im Selbstmord, die Kranke im Wahnsinn. - In der Verbindung, die Goethe hier zwischen Trauer und Schuld konstituiert, kommt er der Erkenntnis jener der Trauer inhärenten Ambivalenzen nahe, die Freud in *Totem und Tabu* entfaltet. Der unbewußte Todeswunsch, der dem Verstorbenen galt und nunmehr scheinbar in Erfüllung gegangen ist, kehrt wieder als Projektion einer Verfolgung durch den Toten oder einer zu erwartenden Strafe. Jene selbstzerstörerischen Tendenzen der Trauer sind so die Selbstbestrafung dessen, der den Tod des anderen insgeheim gewünscht hat. Wo aber Freud diese Wünsche in einen Bereich verlegt, der seitdem das 'Unbewußte' heißt, ist Goethes Roman ungleich expliziter. Nach dem Tod Ottos, in der folgenreichen Rede über der schlafenden Otilie, spricht Charlotte den heimlichen Sinn von Ottos Tod aus: er macht den Weg frei für eine Verbindung Otiliens mit Eduard.

Wie soll sie leben, wie soll sie sich trösten, wenn sie nicht hoffen kann, durch ihre Liebe Eduarden das zu ersetzen, was sie ihm als Werkzeug des wunderbarsten Zufalls geraubt hat? (460)

Daß somit das Interesse Otiliens am Ableben Ottos konstatiert ist, wirft Licht auf ihre „entsagende“ Trauer, die zuletzt im Hungertod endet. Versucht sie zunächst noch, durch ihren Verzicht auf Eduard, diesem Ziel ihrer Wünsche (das der Tod Ottos erst möglich macht) zu entgehen und damit, in Freuds Logik, auch der Strafe, die sie ihr „Verbrechen“ (463) erwarten läßt, so bleibt ihr, als der Verzicht scheitert und sie tatsächlich mit Eduard sich „in vollkommenem Behagen“ wiederfindet, nur noch die Konsequenz tödlicher Sühne. Gerade in dem Maße, wie nun ihr Begehren erfüllt ist, wird auch die trauernde Reue unumgänglich. - In ebendieser Hinsicht, daß Otilie den Tod eines anderen für den eigenen „Genuß“ in Kauf genommen hat, gleicht ihr ihr Nachbild Nanny. Sie hat das Essen Otiliens gegessen, wie sie zugibt, „weil es ihr gar so gut geschmeckt“ (484). Goethe entlarvt damit dieses abgründige, in Freuds Verstand „pathologische“ Trauern als wohlbegründet: es ist nicht fromme

²²⁵ Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“, Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richard/James Strachey, Frankfurt/M. 1975, Bd. 3, S.197-212, hier: 206.

Entsagung, sondern Sühne. Genau dies hat die „schuldbewußte“ Trauer mit ihrem Gegenteil gemein, der frivolen und offenen Befriedigung über den Tod des anderen. Das unverfrorene Profitieren vom Tod, das Ummünzen des Verlusts in Gewinn, ist nur die gleichsam nackte Kehrseite dieser Schuld. Was Trauer demgegenüber auszeichnet, ist also nicht eine höhere Moral oder eine Unschuld, sondern die *Verweigerung* angesichts dieser Logik des Ersatzes. Was nämlich der Trauer hier ein Ende setzen soll, so zeigt sich in Charlottes Worten wie in der Opfer-Logik der Männer, ist die *Ersetzbarkeit* des „verlorenen Objekts“. Womit Charlotte, Eduard und in gewissem Sinne auch der Hauptmann sich über den Verlust ihrer Partner trösten, ist wohlfeiler Ersatz. Otilie ist die Einzige, die sich diesem Gesetz der Substitution in letzter Konsequenz nicht beugt. So wie sie „nie einem anderen angehören“ will als Eduard, so wird sie sich selbst auch nicht als Ersatz dessen bieten, „was sie ihm als Werkzeug des wunderbarsten Zufalls geraubt hat“, seinen ungeliebten Sohn. Der Zusammenhang von Trauer und Schuld, wie ihn Goethe hier herstellt, liegt damit in der Logik der Substitution, welche die Gleichnisrede auf der Ebene der „socialen Verhältnisse“ wie auf der Ebene der Sprache und der „Symbole“ doppelt entfaltet hatte: als Austauschbarkeit der Partner und Austauschbarkeit der Sprachmodi, und - das ist die repräsentationslogische Pointe, auf die noch zu kommen ist - als Austauschbarkeit beider Ebenen untereinander, der Personen gegen die Bilder und der Bilder gegen die Personen.

Wenn Schuld in den *Wahlverwandtschaften* der Versuch einer gewaltsamen Substitution, des Austauschs von Unerwünschtem gegen Erwünschtes ist, dann ist Trauer der Widerstand gegen dieses Spiel der (potentiell unendlichen) Ersetzungen, sie ist - wenn auch immer nur nachträglich - die Einsicht in die Illegitimität dieser Substitution, und das heißt: in die Unersetzlichkeit des anderen als dessen Singularität. In dieser Resistenz gegen die Logik der Substitution verbindet sich die psychoanalytische Theorie der Trauer nach Freud, wie wir sie rekonstruiert hatten, mit der Problematik von Repräsentation. Nicht umsonst ist nach Freud das „Ziel“ und Ende aller Trauer, die „Libido vom verlorenen Objekt abzuziehen“ und auf ein neues Objekt zu richten. Repräsentation vollführt genau dieses: sie *ersetzt* einen Gegenstand durch seine möglichst vollgültige Darstellung.

Wo Goethe also im „Ersatz“ die Logik des Zeichens und der Subjekte eingeführt, konzentriert sich Freuds Trauer-Theorie auf die Logik des Subjekts. Die desintegrierende Kraft des Schuldkomplexes in der Trauer, und zwar - wie wir sahen - strukturell in *jeder* Trauer, verortet Freud als „Ambivalenzkonflikt“ im tiefsten Inneren des Subjekts als eine Ambivalenz zwischen der Unmöglichkeit und der Notwendigkeit, sich der Substitutionslogik zu beugen. Während Freud also Trauer und die in ihr prekär werdende Substitution auf der Ebene des Subjekts verortet (und mit dieser Verortung das Subjekt als Instanz überhaupt erst

konstituiert), ist Goethe konsequent doppelbödig: er entfaltet die Theorie der Trauer als *Schnittstelle* einer Ebene der Repräsentation und einer Ebene des „Seelischen“. Und dabei geht es nicht allein um die Herrschaft der Zeichen über die Menschen in den *Wahlverwandtschaften*, auf die vor allem die Arbeiten Jochen Hörischs aufmerksam gemacht haben.²²⁶ Was Goethe zeigt, ist, daß die Ersetzbarkeit von Liebesobjekten und die Ersetzbarkeit von Dingen durch Zeichen und Bilder der gleichen Logik gehorchen. Trauer ist in dieser Perspektive nicht allein der „Zustand“ oder Affekt eines *Subjekts*. Liest man Freud von Goethe aus, so erweist sich seine Theorie der Trauer als die Engführung einer seelischen und einer repräsentationslogischen Dimension zu einer Subjekttheorie, die die Ordnung der Zeichen so ins Subjekt hineinverlegt, daß sie als Subjektivität strukturierende Funktion sichtbar wird.

Die Ordnung der Zeichen und die Ordnung der Toten

Daß die Ersetzung der eigentliche Sündenfall in diesem Roman ist, erhellt sich nicht nur am Gesamthema des Partnertauschs, sondern auch an den unzähligen „bedeutsamen“ Details: vom Namenstausch Eduards, Otiliens Tausch ihrer Verbindung zu den Toten zugunsten einer Verbindung zu Eduard²²⁷, Bildern als Ersatz Abwesender (ob von Affen [382] oder Verstorbenen [362f]) bis hin zum Ersatz der Bilder durch die Menschen, und endet im Ersatz des „glückbringenden“ Glases durch ein anderes, durch den Eduard schließlich sein Schicksal besiegelt

²²⁶ Hörisch: „Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins“, a.a.O., S.21.

²²⁷ Der Gegenstand und die Symbole dieser jeweiligen Verbindungen, in denen Otilie steht, sind bezeichnenderweise analog: in beiden Fällen geht es um nicht weniger als den „Zusammenhang“ der Welt, der zugleich ein Zusammenhang mit den Toten (oder Abwesenden) ist. Das Portrait des Vaters, das Otilie Eduard übergibt, hing an einer „goldenen Kette“, die Otilie bei der Grundsteinlegung „opfert“: „Sie löste darauf die goldne Kette vom Halse, an der das Bild ihres Vaters gehangen hatte und legte sie mit leiser Hand über die anderen Kleinode hin, worauf Eduard mit einiger Hast veranstaltete, daß der wohlgefügte Deckel sogleich aufgestürzt und eingekittet wurde.“ (302) Die „goldene Kette“ aber erinnert an die *aurea catena*, die Große Kette alles Seienden, die die Kreaturen der Welt miteinander und zuletzt mit Gott verbindet. Von ihrem Verhältnis zu Eduard heißt es später: „Es schien ihr in der Welt nichts mehr unzusammenhängend, wenn sie an den geliebten Mann dachte, und sie begriff nicht, wie ohne ihn noch irgendetwas zusammenhängen könnte.“ (414, Z.35-39) Der ominöse „rote Faden“, der ihre (abgeschriebenen) Tagebucheinträge durchzieht, ersetzt nun die „goldene Kette“.

sieht. Goethes Bemerkung aus der *Farbenlehre*, „wie schwer [es sei], das Zeichen nicht an die Stelle der Sache zu setzen“ (HA 13, 492), trifft darum ins Zentrum der prekär gewordenen Repräsentation: Repräsentation wird zum Sündenfall, sofern sie illegitim das Zeichen für die Sache setzt, und zwar nicht als Verweis, sondern als Ersatz, so wie die Katachrese (als Sündenfall der Metapher) nicht auf ein Proprium verweist, sondern *anstelle* eines weggefallenen oder nicht existierenden Propriums steht.

Die Frage des Verdrängens und Tötens des Repräsentierten durch Repräsentation (im Sinne der Katachrese), die den gesamten Roman durchzieht, wird nun nicht zufällig in der Diskussion um das Verhältnis von Grabsteinen und den darunterliegenden Toten vorgeführt: Charlottes „Umbau“ des Kirchhofs und der daraufhin folgenden Diskussion mit den davon betroffenen Gemeindemitgliedern (Anfang des 2. Teils: 361-365). Die Grabsteine, die Charlotte von den Gräbern entfernt und am Sockel der Kirche gleich antiken Stelen²²⁸ aufgestellt hat, fungierten im Bezug auf den Inhalt des Grabes als Bezeichnungen; das Verhältnis Zeichen - Bezeichnetes wird hier vorgeführt im Verhältnis Grabstein - Leiche. Diese Zeichenordnung (die zugleich im Rahmen der übergeordneten Zeichenordnung christlicher Ikonographie steht) wird von Charlotte zerstört (indem sie sie zugleich in eine andere Zeichenordnung überführt, die der *antiken* Ikonographie: der Geistliche wird zu Philemon, 361). Wiederum wird hier - im Sinne antiker Euphemismen - das Tote negiert im Schönen und Ornamentalen: eingeebnet und mit Klee bewachsen, bietet der Totenacker den Anblick eines „schönen bunten Teppichs“ (361). Dieser Umbau des Friedhofs, bei dem die literalen Bezeichnungen der Gräber weggetragen werden, um an der Mauer nur mehr dekorative Figuren zu bilden, läßt sich lesen als Inszenierung des Wortsinnes von *metaphorein/transfere*. Was die Gleichnisrede also sprachlich thematisiert und durchführt, wird hier von Charlotte ‚physisch‘ umgesetzt als *Übertragung* von Bezeichnungen. Der Friedhofsumbau ist damit buchstäbliche Metaphertheorie, eine Theorie der Metapher als Übertragung und Ersetzung von Bedeutung im Schatten des Todes.

Die Nachkommen jedoch, die ein persönliches und individuelles Interesse an den Toten haben, fühlen sich in ihrer Trauer gestört durch diese Fetischisierung der Zeichen, die auf das Bezeichnete, die unterliegenden Leichen, keine Rücksicht mehr nimmt, sondern die Zeichen als in dieser Weise übertragene nur noch auf sich selbst verweisen läßt:

²²⁸ Vgl. hierzu ausführlich Schlaffer: „Namen und Buchstaben“, a.a.O., darin: „Exkurs: Ein antikes Todesbild in den *Wahlverwandtschaften*“, S.222-225.

[...] schon manche Gemeindemitglieder [hatten] früher gemißbilligt, daß man die Bezeichnung der Stelle, wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht; denn die wohlerhaltenen Monumente zeigen zwar an, *wer* begraben sei, aber nicht, *wo* er begraben sei, und auf das *Wo komme es doch eigentlich an*, wie viele behaupteten. (361, Hervorhebung E.H.)

Der junge Rechtsgelehrte und Vertreter jener Familie, die auf der alten, verbürgten Zeichenordnung von Lebenden und Toten als Bedingung ihrer Verbindung zu den Vorfahren beharrt, argumentiert gerade mit diesem „wo“, der materialen Anwesenheit (besser: „Dagewesen-heit“) des Referenten als Bezugspunkt der Trauer. Ausgerechnet die Leiche, der tote Körper, wird damit zum Referenten par excellence, das „*hier* ruht“ zum Gesetz dieser Referentialität. Diese Form der Verweisung ist durchaus zu unterscheiden von Repräsentation, bei der ein Zeichen oder Symbol ein abwesendes Bezeichnetes vertritt, präsent hält. Sie ist vielmehr wesentlich an Materialität geknüpft, sie funktioniert als Markierung oder Index und ist damit auch nicht übertragbar im Sinne figuraler Substitution; sie entzieht sich jeder Form der Metaphorisierung. Roland Barthes hat die Struktur dieser „markierten Referenz“ (Anselm Haverkamp)²²⁹ auf den Punkt gebracht in der Formel des „Dagewesen-Seins“, „*l'avoir-été-là*“, „eine a-logische Verknüpfung des *hier* mit dem *einstmals*“.²³⁰ Dieser „markierten Referenz“ sind zeitliche *Ab-* und räumliche *Anwesenheit* konstitutiv eingeschrieben, und genau deshalb kann die Leiche ihr Paradigma werden: der Tote ist zugleich Figur radikaler *Abwesenheit* der Person und materialer *Präsenz* (des zerfallenden Körpers). Referenz, so wird hier deutlich, ist gerade in diesem Sinne das Gegenteil von *Re-Präsentation*, die zeitlich-räumliche *Abwesenheit* zwar voraussetzt, aber gerade überbrückt, „ersetzt“. In diesem Sinne kann die Metapher mit ihrer ostentativen Ersetzungs- oder Übertragungsstruktur - und mehr noch die Katachrese mit ihrer Struktur der Verdrängung, „Tötung“ des Propriums - zum Paradigma der Repräsentation überhaupt werden.

²²⁹ Vgl. Anselm Haverkamp: „Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Memoria - vergessen und erinnern. Poetik und Hermeneutik XV*, München 1993, S.47-66, hier besonders: 51-53 und 63.

²³⁰ Roland Barthes: „*Rhétorique de l'image*“, in: *L'obvie et l'obtus*, Paris 1982, S.25-42, hier: 35/6. Übersetzung von mir. Barthes entwickelt diese Theorie im Bezug auf die Photographie, die er in seinem letzten Buch, *La chambre claire*, ausdrücklich mit Trauer in Verbindung bringt. Mir geht es hier vor allem um die Struktur dieser Referenz, die Barthes nicht umsonst an der indexikalischen Kunst Photographie entwickelt hat, deren Emblem jedoch das Grab ist. Barthes spricht von „*mort plate*“ im Foto. Vgl. dazu Haverkamp: „Lichtbild“, a.a.O.

„Markierte“ Referentialität dagegen setzt Abwesenheit nicht voraus, um sie in eine symbolische oder bildliche Präsenz umzusetzen - vielmehr ist Abwesenheit ihr eigentlicher Gegenstand, sie hält präsent, daß der Tote nicht mehr da, sondern 'da unten' ist. Darum kann sie als semiotisches Pendant zur Trauer in ihrer Resistenz gegen die Logik der Substitution aufgerufen werden. Sie verweist, ohne zu ersetzen, bezeichnet, ohne „die Sache“ im Zeichen präsent machen zu können. Genau darum verwahrt sich der Rechtsgelehrte auch gegen das imaginäre Präsenhalten in der Erinnerung oder in Bildern:

Aber dieser Stein ist es nicht, der uns anzieht, sondern das darunter Enthaltene, das daneben der Erde Vertraute. Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede als von der *Person* selbst, nicht von der Erinnerung sondern von der *Gegenwart*. Ein geliebtes Abgeschiedenes umarme ich weit eher und inniger im Grabhügel als im Denkmal, denn dieses ist für sich eigentlich nur wenig; aber um dasselbe her sollen sich wie um einen *Markstein* Gatten, Verwandte, Freunde selbst nach ihrem Hinscheiden noch versammeln [...]. (362, Hervorhebungen E.H.)

Das Grab als „Markstein“, um den sich Lebende und Tote versammeln - nichts könnte klarer die Verbindung von Trauer und Referenz formulieren, sofern in der Trauer gerade eine Referentialität eingeklagt wird, die in ihrer Struktur zugleich Statthalter der Alterität des Toten, seiner Singularität als „Person“ ist. Sie bewegt sich jenseits aller jener Repräsentations- und Übertragungsmodelle (Bilder, Symbole, Figuralität), die der Roman so reizvoll wie trügerisch ausbreitet. „Ein solches Merkzeichen“ (361) nämlich bedeutet nichts mehr außer dem bloßen „hier“, und widersetzt sich jeder Substitution durch ein Bild oder Zeichen. Es reflektiert damit jene Undarstellbarkeit des Todes und der Toten, die am Todesgenius zur Debatte gestanden hatte. Die Absenz des Referenten macht Repräsentation nötig, dementiert sie aber immer schon als „Euphemismus“, als ein über den Abgrund der Abwesenheit gebreitetes schönes Bild. Nicht zufällig wird darum gerade das Motivinventar dieser Debatte hier noch einmal evoziert: Charlottes Umdisponierung von einer christlichen zu einer antiken Zeichenordnung kann durch den Hinweis auf diese Debatte nur wenig erhellt werden;²³¹ jener Friedhofsumbau wirft aber ein letztes, repräsentationslogisches Licht auf diese.²³²

²³¹ So etwa Schlaffer: „Namen und Buchstaben“, a.a.O., S.225. Aufschlußreich für die Ausblendung dieses repräsentationslogischen Aspekts ist auch die Interpretation Buschendorfs, die in ihrer Identifikation der Friedhofsszenen mit dem *tableau* der Poussin'schen Versionen des *'Et in Arcadia Ego'*, nicht nur erstaunlich weit vom Text weggeht, sondern auch symptomatisch ist für jene „Blindheit“ gegenüber der Trauer, die jegliche Konfrontation mit dem Tod immer unter der egozentrischen Perspektive des *memento mori*, des eigenen Todes, subsumiert. Die insistente Thematisierung der Toten in diesen Textstellen vermag Buschendorf, ganz im Gegensatz zu seiner sonst ikonographisch

Die Argumentation des Rechtsgelehrten kontert - natürlich - der Architekt: mit seiner Ansammlung alter und ihrer Bestimmung vollkommen entfremdeter Grabbeigaben, die er in seinem „Kästchen“²³³ wie den modischen Tand aufhebt (366ff), den Eduard Otilie einst schenkte (und der später zu ihrem Leichenhemd und zur Grabbeigabe wird), verkörpert er die säkularisierende Ästhetisierung ursprünglich kultischer Gegenstände. Ihm geht es ums „was“, nicht ums wo, ums Repräsentierte, um ästhetischen Reiz. Wo der Rechtsgelehrte auf die markierte Referenz pocht, präsentiert der Architekt die klassische Ideologie der Repräsentation als euphemistisch-sentimentale Verlebendigung des Toten und Vergegenwärtigung des Abgeschiedenen:

[es bleibt doch] immer das schönste *Denkmal* des Menschen eigenes Bildnis. Dieses gibt mehr als irgendetwas anderes einen Begriff von dem, *was* er war; es ist der beste Text zu vielen oder wenigen Noten; nur müßte es aber auch in seiner besten Zeit gemacht sein, welches gewöhnlich versäumt wird. Niemand denkt daran, *lebende Formen zu erhalten*, und wenn es geschieht, so geschieht es auf unzulängliche Weise. Da wird ein Toter geschwind noch abgegossen [...] Wie selten ist der Künstler imstande, sie völlig *wiedezubeleben!* (364, Hervorhebungen E.H.)²³⁴

und intertextuell argumentierenden Analyse, nur im Rückgriff auf gängige sozio-psychologische Denkfiguren abzuhandeln. Vgl. Bernhard Buschendorf: „Tod in Arkadien“, in: Goethes mythische Denkform, a.a.o., S.108-122.

²³² Aleida Assmann hat meine Interpretation dieses Kapitels in den umfassenderen Kontext einer „Kontroverse um verschiedene Prinzipien kultureller Zeichenpraxis“ gestellt: die zwischen einem „Gedächtnis der Orte“ und einem „Gedächtnis der Monumente“. Ich danke ihr für die anregende Diskussion meines Manuskripts. Vgl. Aleida Assmann: „Das Gedächtnis der Orte“, in: Aleida Assmann/Anselm Haverkamp (Hg.): Stimme, Figur. Sonderheft der Deutschen Vierteljahrsschrift, Stuttgart 1994, S.17-35.

²³³ Das Kästchen ist auch Attribut Lucianes, deren Ankunft das Haus mit einer Unzahl von Kisten und Koffern überflutet (S.377). Zuletzt erhellt das Kästchenmotiv diese ihm eingeschriebene Spannung von Frivolität und Tod noch einmal, indem das Kästchen Otilies selbst in ein zweites Behältnis wie in einem Sarg eingeschlossen in der Kapelle beigesetzt wird. Mit dieser Spannung zwischen zwei völlig gegenläufigen Bedeutungen ist das Kästchenmotiv exemplarisch für die „Symbolik“ der *Wahlverwandtschaften*, die sich auch an Motiven wie den Sternen/Astern nachweisen ließe. Daß alle diese Motive zuletzt auf den Tod verweisen, reflektiert - auf symbolischer Ebene - die Tatsache, daß sie immer das bedeuten, was sie *nicht* bedeuten: der Stern als Symbol der Hoffnung etwa leitet den Wendepunkt zur absoluten Hoffnungslosigkeit ein (S.456). Der Tod ist damit weniger das Bezeichnete der Symboliken als das (paradoxaerweise „symbolisch gefaßte“) Symptom für das Kollabieren der „Bedeutsamkeit“. Zur Symbolstruktur am Beispiel der Sternsymbolik vgl. auch Wiethölter: „Legenden“, a.a.O., S.24/5.

²³⁴ Interessant ist hier, daß der Architekt im Hinweis auf die Anfertigung von Totenmasken wiederum ein indexikalisches Zeichenmodell bemüht und ablehnt. - Goethe selbst

Das Lebendige für das Tote zu setzen ist demnach die Logik der Bildlichkeit, als die Repräsentation im Roman vorgeführt wird. Wenn die Substitution aber auf der Ebene des „Sittlichen“ und Erotischen Schuld ist, dann ist sie auf der „symbolischen“ Ebene das Vertauschen von Bild und Abgebildetem, die Verwechslung von Ersetztem und Ersatz, Leben und Tod. Die Theorie des Bildes, die der Architekt hier vorführt und die schon den thanatologischen Sinn seiner Ausmalung der Kapelle mit Ottiliens Bild andeutet, stellt das Bild in eine Dialektik von Leben und Tod, die ebensowenig wie die Natur- oder Sprachgesetze zu beherrschen ist. Das Bild mortifiziert und fixiert lebendige Formen zu dem genauen Zweck, post mortem die Lebendigkeit des Hingeschiedenen präsent zu halten. In genau dieser Hinsicht ist das Bild - mehr als die Schrift - das Paradigma der Repräsentation im Roman.²³⁵

Umgekehrt gerät dadurch jede Form der Abbildung in die Nähe des Tödlichen. Ottilie formuliert das, indem sie das Leben nach dem Tod als Eintritt ins Reich der Bilder deutet:

Wenn man die vielen versunkenen [...] Grabsteine [...] erblickt, so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nur im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt, als in dem eigentlichen Leben. Aber auch dieses Bild, dieses zweite Dasein verlischt früher oder später. (380)

Das Umschlagen von verlebendigender Repräsentation (als Vorgriff auf den Tod) in Mortifikation erweist sich nicht nur an den „Engelsbildern“ der Kapelle, sondern auch an den gespenstischen Inszenierungen der „lebenden Bilder“ (392-394 und 402-406). Die doppeldeutigen Sujets²³⁶ jener Bilder, die Luciane stellen läßt, und die hybride Überhöhung Ottilies in den Weihnachtsbildern verdecken nur scheinbar das Unheimliche dieser Petrifizierung des Menschen zum Kunstwerk:

durchschaute offenbar die Todesträchtigkeit der solchermaßen durch die Spur verbürgten Referentialität, die beispielsweise auch die zeitgenössische Mode der Schattenrisse inspiriert. Über eine solche Sammlung von Schattenrissen sprach Goethe einmal als „Reich der Proserpina“. Er weigerte sich, nach seinem Tod eine Totenmaske herstellen zu lassen und vollzog es als eine Geste des Triumphs über den Tod, sich einen solchen Abdruck vom lebendigen Gesicht abnehmen zu lassen.

²³⁵ Einzig die phobische, der bloßen Gegenwart zugewandte Charlotte durchschaut das: sie lehnt alle Bilder ab, die „auf etwas Entferntes, Abgeschiedenes [deuten] und [sie daran] erinnern [...], wie schwer es [ist], die Gegenwart zu ehren.“ (365). Die vom Architekten ausgemalte (Grab)Kapelle wird sie wohlweislich nicht besuchen.

²³⁶ Man denke an die „Väterliche Ermahnung“, die die Halbweise Luciane wohl nötig, aber nicht mehr zu fürchten hat.

[...] die Beleuchtung war so kunstreich, daß man fürwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte, nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte. (393)

Daß das Stellen der „lebenden Bilder“ für die Lebendigen so harmlos nicht ist, sondern vielmehr umgekehrt eine „Mortifikation“, ein Erstarren zum Bild mit sich bringt, läßt sich ahnen.²³⁷ Und es ist genau die Konfusion oder das Zusammenfallen zwischen Bild und Abgebildetem, die die „fromme Kunstmummerei“²³⁸ des Architekten mit Otilie tödlich werden lassen, sofern ausgerechnet die Weihnachtsbilder kein konkretes Vor-Bild haben, sondern sich aus der christlichen Bildtradition heraus gleichsam selbst hervorbringen. Es gibt für die Weihnachtszenen kein Original, sondern nur eine unendliche Anzahl von Nach-Bildern, die dennoch keine Abbilder sind. In diesem Sinne sind die Weihnachtsbilder genau das, was in der Sprache Katachresen, tote Metaphern ohne ein Proprium sind.²³⁹

Otilie, die in den Bildern des Architekten als „Engel“ (Kapelle) und Muttergottes (Weihnachtsbilder) figuriert, wendet den mortifizierenden Zwang am Ende erfolgreich auf sich selbst an und ist in diesem Sinne tatsächlich die Verkörperung des Abbilds ohne Original: sie plant ihre Einkleidung als Tote bis ins letzte Detail und legt sich noch sterbend pittoresk auf dem Sofa zurecht:

Das bleiche himmlische Kind saß, sich selbst bewußt, wie es schien, in der Ecke des Sofas. Man bittet sie, sich niederzulegen; sie verweigerts, winkt aber, daß man das Köffchen herbeibringe. Sie setzt ihre Füße darauf und findet sich in einer halb liegenden bequemen Stellung. Sie scheint Abschied nehmen zu

²³⁷ Vgl. dazu David E. Wellbery: „Die Wahlverwandtschaften (1809)“, in: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.): Goethes Erzählwerk. Interpretationen, Stuttgart 1985, S.291-138, hier: S.307. Wellbery argumentiert, daß „der Tod [...] das eigentliche Ziel des Begehrens ausmacht.“ Meine Lektüre geht, mit einer leichten Verschiebung, in eine ähnliche Richtung. Das nach Wellbery aller stratifizierten symbolischen Ordnung der Aristokratie enthobene und damit entfesselte Begehren richtet sich auf eine unendliche Dynamik metaphorischer Substitutionen, die jedoch bei Goethe nur um den Preis des Todes zu haben sind.

²³⁸ So Goethe später über die Nazarener, als deren Vertreter der Architekt hier unmißverständlich dargestellt ist. Vgl. dazu Goethes Text „Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst“, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 49, 1: Schriften zur Kunst 1816-1832, Weimar 1898, S.23-59.

²³⁹ Auf das Fehlen der Vorlage zu den Weihnachtbildern verweist Wiethölter: „Legenden“, a.a.O., S. 28.

wollen, ihre Gebärden drücken den Umstehenden die zarteste Anhänglichkeit aus, Liebe, Dankbarkeit, Abbitte und das herzlichste Lebewohl. (484)²⁴⁰

In pathetischer Pantomimik steht Otilie Luciane zuletzt ebensowenig nach wie im Stellen lebender Bilder - nur, daß sie diese Inszenierungen „zu buchstäblich“ nimmt und an ihrem eigenen Körper wahr macht. Im Sterben realisiert sie so ihr eigenes Diktum, daß der Tod das Eingehen ins Reich der Bilder, das Erstarren zum Bild ist. Tröstlich ist dabei, daß dieses tödliche Eingehen ins Bild zuletzt nicht umsonst war: die Heilige, das „himmlische Kind“, das sie sonst nur (dar)gestellt hat, wird sie als wundertätiger Leichnam. Die vom Architekten postulierte Logik der Totenbilder, daß sie genau das abbilden, „was ein Mensch war“ (364), kommt hier zu sich selbst: als Tote - unverweslicher Leichnam im Glassarg - wird Otilie zu dem Bild, das sie immer schon war. In christlichen Bildern wiederholt sich damit, was im Roman auf chemischer Ebene bereits angedeutet wird: Otiliens Qualität als „Kunst-werk“, die noch einmal den konstitutiven Zusammenhang von Kunst und Tod reflektiert. Nicht umsonst ist von Anfang an immer wieder die Rede von ihr als Bild. In der chemischen Gleichnisrede bildet die Paarung des Kalks (Eduard) mit der Schwefelsäure (Otilie) den Gips, aus dem nicht nur Totenmasken gegossen werden, sondern auch der kunstvolle Boden der Grabkapelle hergestellt ist (373). Chemisch mit Gips verwandt ist Marmor. Als „Marmorbild“ erscheint die unglückliche Otilie schließlich beim Tod Ottos; sie drückt das sterbende Kind an ihre statuengleiche Brust, „die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor“ gleicht (457f).

Lesen und Trauern

In der hermetischen Romanwelt der *Wahlverwandtschaften*, wo Gräber unter Blumentepichen eingeebnet werden, lebendige Personen nach den Gesetzen toter Materie handeln und sich Menschen zu Bildern machen, wird der Umgang mit Zeichenordnungen und Repräsentationsmodi zur Frage von Leben oder Tod. Denn wenn Trauer in ihrem Beharren auf Referentialität Resistenz gegen Repräsentation als Substitution der Dinge durch Zeichen und Bilder ist, dann impliziert sie eine

²⁴⁰ Wiethölter hat diese Szene in einzelnen Zügen als Reminiszenz an die *Treppenmadonna* Poussins interpretiert. Wiethölter, a.a.O., S.29.

Buchstäblichkeit, die im Zeichen eher auf das Zeichenhafte als das Bezeichnete, eher auf die *Absenz* des Referenten als auf das *Re-Präsentierte* abzielt.

Auf der Seite derer, die unfähig sind zu trauern, führt Eduard vor, was es heißt, aus Absenz Präsenz herauszulesen. Es bedeutet, Zeichenordnungen nur den eigenen Wünschen gemäß zu nutzen und zu deuten, und in allem nur das Eigene bespiegelt zu finden. Das Wesen dieses narzißtischen Fehllesens zeigt sich etwa in Eduards Unduldsamkeit gegenüber möglichen alternativen Lektüren (269), seinem Ausruf „Du liebst mich“ beim Lesen des von Ottilie kopierten Textes (324)²⁴¹ und, mit besonderer Schärfe, in seiner Deutung des glückbringenden Glases. Dieses Glas ist ihm und seiner willkürlichen Umkehrung des Satzes „Scherben bringen Glück“ kein „wahrhafter Prophet gewesen“ (489) - vor allem aber hat er die Inschrift dieses Glases, E und O, seine beiden Eigennamen, von Anfang an falsch gelesen als „Verschlingung“ seiner Initialie mit der Ottiliens. Das Glas verwies immer nur auf ihn und war insofern nicht nur „kein *wahrhafter* Prophet“, sondern überhaupt keiner. Bis zum Schluß ist Eduard nicht fähig, dies zu begreifen. Noch das Zerschneiden dieses Glases und die Unterschiebung eines zweiten liest er zeichenhaft als Zerschneiden seiner Hoffnung und Besiegelung seines „Schicksals“. Das „Gleichnis“ (489) des zuerst mißdeuteten und dann ersetzten Glases ist so zugleich noch einmal eine Version *in nuce* der „Sünden“ Eduards, verfehlter Lektüren wie illegitimer Substitutionen. Nur negativ, indem das Glas durch seine Nicht-Gleichnishaftigkeit die Verfehltheit sowohl des Eduardschen Lesens wie seines Begehrens reflektiert, wird es tatsächlich zum „Gleichnis“.

Wo Eduard alles - auch das gar nicht Zeichenhafte - seiner einen und absolut gesetzten Lektüre beugt, indem er eine Lesbarkeit statuiert, deren einziges mögliches Signifikat immer nur er, bzw. die Erfüllung seiner Wünsche ist, da unterwirft sich Ottilie den Zeichen. So wie sie sich der Handschrift, der „Flötendudelei“ und schließlich den Phantasmen Eduards gebeugt hat, den „Gesetzen“ Charlottes, den religiösen Stilisierungen des Architekten und der Logik seiner Bilder, so unterwirft sie sich zuletzt dem „Buchstäblichen“. An den entscheidenden Wendepunkten ihres Romanschicksals sind Bücher im Spiel oder Gesetze, die sie, wie sie sagt, „vielleicht zu streng“, und ihr Versprechen „vielleicht zu buchstäblich genommen und gedeutet“ habe (477). Das Wörtlich-Nehmen von Gesetzen und Verträgen bei Ottilie steht jedesmal im Zusammenhang mit Todesfällen. Ihre Trauer als Widerstand gegen die Logik der Substitution ist so auf der Ebene des Lesens ein Widerstand gegen die Figuralität, oder genauer: gegen eben die Großzügigkeit in der Interpretation, die im narzißtischen Lesen alles zu Lesende immer schon nach den Wünschen des Lesenden zurichtet. So wird Lektüre

²⁴¹ Zur Funktion von Schreiben und Lektüre in den *Wahlverwandtschaften* vgl. Norbert Puszkar: „Dämonisches und Dämon. Zur Rolle des Schreibens in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: *The German Quarterly*, Sommer 1986, S.414-430.

zugleich zum Ort der Sühne wie des Sündenfalls: das gemeinsame Lesen, das Eduard einzig bei Otilie zuläßt (296f und 479), ist seit Dante klassische Gelegenheit erotischer Verwicklungen.²⁴² Auch der Tod Ottos steht in engster Verbindung mit einem Buch, „eins von denen, die ein zartes Gemüt an sich ziehen und nicht wieder loslassen.“ (454) Verführung durch Lesen wird hier unmittelbar in seiner grausamsten Konsequenz vorgeführt. „Buch und Kind“ im linken Arm haltend, strauchelt Otilie und verliert beides zugleich ins Wasser, „wie sie sich zu erhalten sucht“ (457). In ihrem vom Text süffisant angemerkten Drang zur „Selbsterhaltung“ und ihrer „Un-besonnenheit“, den Säugling ohne eine freie Hand festhalten zu wollen, wird das Buch dem Kind zum Verhängnis.²⁴³

Die Gegenüberstellung von abgründig-schuldhafter Trauer und egoistischem Profitieren findet sich so wieder in den Modi des Lesens als Alternative zwischen sühnend-buchstäblichem und sündhaft-narzißtischem Lesen. Letzteres setzt Bedeutsamkeit und Bedeutung nach seinem Willen und findet in der Lektüre die Befriedigung seiner Wünsche, mithin Präsenz, Erfüllung des Gewünschten. Narzißtisches Lesen ist dabei immer produktiv. Es erzeugt Bilder und Zeichen nach Maßgabe seiner wünschenden Projektionen und ersetzt mit diesen den tatsächlichen Mangel des Gewünschten, so wie Eduard in der Ferne Otiliens Bild halluziniert, und in ihrem Namen „süße, zutrauliche Briefe“ an sich selbst richtet. Was sie verfehlen muß, ist das, was in der Struktur der Gräber, ihrer „markierten Referenz“ nur aufscheint: die Absenz des Referenten, der zwar „hier ruht“, aber so wenig greifbar ist wie die Toten unterm Grase.

Buchstäblichkeit im Sinne Otiliens zielt nicht auf Repräsentiertes, Bedeutetes, sondern macht den Text zum Gesetz, das über das Subjekt der Lektüre verhängt wird. Beiden Lektüremodi ist gemeinsam, daß sie nur *einen* möglichen Sinn zulassen, entweder den eigenen, der die Welt der Zeichen dem Ich und seinen Wünschen unterwirft, - oder den ganz anderen, der das Subjekt der unmenschlichen Ordnung der Buchstaben ausliefert. Nicht zu Unrecht wurde deshalb Otiliens Tod oft als ein Sich-zum-Zeichen-machen, eine Selbstverschriftlichung interpretiert.²⁴⁴ Von der sündigen Leserin wird Otilie zur gelesenen Heiligen.

²⁴² Gerhard Neumann: „Bild und Schrift. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Freiburger Universitätsblätter 28.Jg., Heft 103, März 1989, S.119-128.

²⁴³ Vgl. Hörisch: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins, a.a.O., S.26.

²⁴⁴ Dieses Zum-Bild-Werden Otiliens liest Alexander Gelley als Symbol-Werdung Otiliens (im Sinne des Goetheschen Symbolbegriffs); zugleich interpretiert er aber diese Figur so, daß sie bestenfalls mit Goethes Allegorie-Begriff (und seinen anderen allegorischen Figuren) in Verbindung zu bringen wäre. Alexander Gelley: „Otilie and Symbolic Representation in *Die Wahlverwandtschaften*“, in: Orbis Litterarum 42, 1987, S.248-261.

Inkarnation und Typologie

Vielleicht sind die *Wahlverwandtschaften* nicht zufällig zu einer Art Bibel für Literaturwissenschaftler geworden, die den Text zum Gegenstand der mannigfaltigsten Allegoresen gemacht haben.²⁴⁵ Nicht nur die Auferstehungsmotivik des Romanschlusses, die Reminiszenzen an Heiligen- und Marienleben und die Apostrophierung Ottos als „Heiland“ zitieren Christliches, sondern auch die Struktur rekuriert auf Figuren der Bibelexegese. Im Anschluß an Waltraud Wiethölters dreifache Lektüre des Romans (antiker Mythos, Marienleben, alchemistisches Experiment) hat Gerhart v. Graevenitz argumentiert, daß Goethe - in der Tradition der Augustinischen Bildtheologie - hier nicht nur seine eigene Theorie von symbolischer, allegorischer und mystischer Bedeutung aus der *Farbenlehre* in Szene setze, sondern auch strukturell den mehrfachen Schriftsinn der Bibelexegese.²⁴⁶ Die dreifache Lesbarkeit des Romans, bzw. seine Organisiertheit durch drei Bild- und Zeichenordnungen, die antike, die christliche und die naturphilosophische, läßt sich auf meine thanatologische Lektüre des Romans beziehen. Denn die Kritik der Repräsentation, die der Roman in der Spannung von Lebendigem und Totem entfaltet, ist immer auch eine Kritik der Traditionsstränge, aus denen die Bildprogramme und Verweisungsstrukturen im Roman überhaupt erst geschöpft sind. Dabei geht es nicht nur um das Verhältnis der drei Stränge zueinander, sondern vor allem um den Status der christlichen Tradition, die am Schluß des Romans ihre (nicht ungebrochene) Apotheose erfährt. Die Rhetorik der Auferstehung, die sich mit und in ihr entfaltet („wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen“ [490]), kann nur in ihrem Stellenwert für die thanatologische Kritik der Repräsentation beurteilt werden, wenn man ihre Rolle für die anderen Lektüren klärt. Denn der Geltungsanspruch der *interpretatio christiana* gegenüber anderen Bedeutungsordnungen ist absolut: die christliche Tradition - und sie allein - bietet Modelle der Zeichenhaftigkeit und Deutbarkeit, die die, wie wir sahen, tödlichen Implikationen von Repräsentation (Teil 2) und

²⁴⁵ Vgl. den Forschungsüberblick von Martin Stingelin: „Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* im Spiegel des Poststrukturalismus“, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 1995, Stuttgart 1997, S.399-411.

²⁴⁶ Vgl. Gerhart v. Graevenitz: „Goethes Symboldefinition in der *Farbenlehre* und ihre Realisierung in den *Wahlverwandtschaften*“, in: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987, S.37-42.

Lektüre (Teil 3) aufheben. Diese genuin christlichen Modelle sind einerseits die *Inkarnation* (als Ineinssetzung von Zeichen und Sache), andererseits die *Typologie* (als Schema der Umdeutung und Aufhebung des „Sündigen“ im „Heiligen“).

Inkarnation. In seiner eingehenden Analyse der „Namen und Buchstaben“ in den *Wahlverwandtschaften* hat Heinz Schlaffer nachgewiesen, daß die Namen der vier Protagonisten über ihre Buchstaben zusammenhängen, und daß der Name Otto als Name für das Kind mit den vier Eltern zugleich der „gemeinsame Nenner“ aller Namen auf der Ebene der Buchstaben ist: „Es sind [...] Valenzen dieses Namens, welche die Realisierung der „chemischen Gleichnisrede“ und damit den Schicksalsnexus der Romanfiguren entscheiden“.²⁴⁷ Otto ist Endprodukt und magische Verdichtung aller Buchstabenspiele im Roman und zugleich der „Stein der Weisen“ des alchimistischen Experiments, das Ergebnis der Paarungen „über's Kreuz“.²⁴⁸ In der Logik der Gleichnisrede ist er damit die Verkörperung der Unentscheidbarkeit zwischen Literalem und Figuralem, zwischen Elementarem und Menschlichem, Lebendigem und Totem. Er ist die Katachrese. Als fleischgewordenes Buchstabenspiel, als Verkörperung des Namens, der allen anderen Namen eingeschrieben ist, ist Otto zu Recht, wie es im Roman heißt, „der Heiland dieses Hauses“ (422). Er ist die Inkarnation des Wortes, das, wenn schon nicht das Wort Gottes, so doch das über dem Roman und seinen Personen waltende Gesetz ist: die Logik der Substitution. Als gemeinsamer Nenner ist der palindromische Name OTTO zwar nicht selbst substituierbar, aber er ist die Achse für die Austauschbarkeit der Partner. Nicht zufällig ist das Kind, das diesen Namen trägt, ja auch Ergebnis einer solchen Substitution in Gedanken (im „Ehebruch durch Phantasie“ - Jacobi). Wenn der Roman diesen monströsen Wechselbalg als Heiland in Szene setzt - seine beiden Eltern (Ottilie/ Maria und Hauptmann/Josef) sind nur jungfräulich an seiner Entstehung beteiligt, er wird seiner (leiblichen) Mutter „verkündigt“ - so stellt sich die Frage nach den repräsentationslogischen Implikationen, auf die der zitierende Rückgriff auf das christliche Modell der Inkarnation abzielt. Wenn Repräsentation in meiner Lektüre der Gräberdiskussion und der lebenden Bilder immer einer Logik der Ersetzung von Abwesendem unterliegt, dessen Abwesenheit (und das ist im radikalen Sinne immer der Tod) in dieser Ersetzung durch ein Re-Präsentierendes überhaupt erst vorweggenommen und festgeschrieben wird, dann ist die Inkarnation die Überwindung dieser grundsätzlichen Aporie. Denn Inkarnation ist das Zusammenfallen, die absolute Präsenz von Wort *und* Sache, wie es im Johannes-Evangelium (1,14) heißt: „Und das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns.“ In dieser „kreatürlichen Selbstaussage Gottes“ verkörpert sich der lebendige *Logos* im gefallenem „Fleisch“

²⁴⁷ Schlaffer: „Namen und Buchstaben“, a.a.O., S. 216.

²⁴⁸ Vgl. Wiethölter: „Legenden“, a.a.O., S.37.

des Menschen, um den Menschen aus eben dieser Gefallenheit in der Erbsünde zu erlösen. Erlösung und Auferstehung, das „ewige Leben“ des Menschen, sind darum unmittelbar an die Inkarnation gebunden.²⁴⁹

Die Rede von Otto als Opfer, die ihrerseits (in einer Reminiszenz an Isaak) von der Szene vorweggenommen wird, wo man das Kind auf den Tisch „als einen häuslichen Altar“ legt, bekommt damit noch einmal einen neuen Sinn. In einer paganen oder naturphilosophischen Lesart ist Otto entweder das Opfer, das der erotischen Erfüllung aller Beteiligten gebracht werden muß, oder der widernatürliche und nicht lebensfähige *lapis philosophorum*.²⁵⁰ In christlicher Sicht aber wird er das unschuldige „Lamm“, dessen Opferung Bedingung des ewigen Lebens ist (Joh.,3,15). Diese - christliche - Lesart des „Opfers“ bricht die sündhafte Logik der Ersetzungen auf; es wird nicht geopfert, um erneut und endlos substituiert zu werden, sondern das Opfer macht in der Auferstehung, auf die es hindeutet, aller Substituierbarkeit und aller Notwendigkeit dazu ein für alle Mal ein Ende. Und diese Lesart macht der Trauer ein Ende, so wie die Wiederauferstehung des Erlösers der Trauer Mariens ein Ende macht: das Dogma der Auferstehung ist in seiner tiefsten Konsequenz ein Trauerverbot.²⁵¹ Denn die künftige Auferstehung ist die Verheißung der Rückkehr aller Toten und endgültig aufgehobener Absenz.²⁵² In dem christlichen Modell, das Goethe hier aufruft, liegt also die

²⁴⁹ Grundsätzlich trennt die Theologie zwischen Fleischwerdung und Menschwerdung, insofern im Begriff des rein material verstandenen Fleisches die tiefste Herablassung des göttlichen Wortes auf die Ebene der im Fleisch gefallenen Menschheit ausgedrückt ist (Bonaventura). Später (bei Eirenäus) werden Fleischwerdung und Menschwerdung dann gleichgesetzt. Interessant ist hier, daß es wiederum um die Verbindung eines Lebendigen (Logos) mit einem Leblosen, bzw. durch die Erbsünde dem Tod Verfallenen (Sarx) geht, die hier zum Garanten „ewigen Lebens“ wird. Vgl. Artikel *Incarnation*, in: Dictionnaire de Théologie Catholique, Bd. 7, Paris 1923, Spalte 1446.

²⁵⁰ Zum chemischen, bzw. alchymistischen Diskurs der *Wahlverwandtschaften* vgl. Eva Horn: „Chemie der Leidenschaft. Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*“, in: Reingard Nischik (Hg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz 1998.

²⁵¹ Ein Satz Ben Jonsons bringt das in Kürze auf den Punkt: „He that feares death or mournes it, in the iust/ Shewes of the resurrection little trust.“ zitiert nach: G.W. Pigman: *Grief and English Renaissance Elegy*, Cambridge 1985, S.1.

²⁵² Jochen Hörisch hat am Beispiel der Eucharistie Goethes Ambivalenz zwischen Aversion und Faszination für Christliches durch das gesamte Werk verfolgt: „Sinn in Sein und Sein in Sinn konvertierbar zu machen, ist die regulative Idee von Goethes Poetologie und Poesie. Sie ist nach dem Bild des Abendmahl-Sakraments gestaltet. Nach dem Bilde des Sakraments somit, das die Konversion von Wort und Fleisch nicht nur erinnert, sondern diese Konversion stets erneut selbst bewirkt.“ Hörisch: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt/M. 1992, S.149.

Hörisch vertritt die These, daß Goethes lebenslange - identifikatorische bis blasphemische - Auseinandersetzung mit dem christlichen Abendmahl geprägt ist von einer „Konkurrenzpsychologie (S.162): Goethes Textpraxis arbeitet am Zusammenbringen von

„Lösung“ der Aporie, die die Trauerkonstellation wie die Repräsentationsproblematik geprägt hatte - jener unausweichlichen Alternative von endloser Substitution und unendlicher Trauer.

Typologie. Schon oft wurde bemerkt, daß der Roman *Die Wahlverwandtschaften* in analogen oder antagonistischen Verweisungen zwischen Figuren, Motiven und Ereignissen strukturiert ist. Emblem dieser Verweisstruktur sind die „artigen Gegenbilder“, die Otilie und Eduard durch ihren komplementären Kopfschmerz bilden: Gegen-Bilder sind sich zugleich Gegenteil und Wiederholung. Diese „Gegenbilder“ und Rekurrenzen bilden die grundlegende Struktur, innerhalb deren der Roman Verweisungsverhältnisse herstellt (und - in einer zweiten Lektüre - auch destruiert). Die Figuren ähneln, ersetzen und wiederholen sich in Handlungen, Attributen und Motiven und treten damit in einen Zusammenhang gegenseitiger Deutung. So wirft etwa der reisende Engländer (dem - wie Eduard sein Glas - auch geliebtes Geschirr zerbricht [432]) mit seiner Lebensform und seiner Rede über die traditionsvergessenen Nachkommen ein schonungsloses Licht auf die Wurzellosigkeit Eduards - eine Deutung, die Otilie erst hier in aller Klarheit aufgeht (432). Nanni wiederholt die unmäßige Trauer Otiliens, wie sie das Mädchen aus vornehmem Hause präfiguriert und Luciane parodiert hatte. In ihrer wunderbaren „Erweckung von den Toten“ nach ihrem Sturz oder Sprung vom Dach (486) weist Nanni schließlich auch voraus auf die künftige Auferstehung der Liebenden, „wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (490) Der Gehülfe wird als „Ersatz“ für den scheidenden Architekten eingeführt, dessen latente Verliebtheit von der expliziten Heiratswilligkeit des Gehülften wiederholt und überboten wird. Graf und Baronesse erhellen als frivole „Gegenbilder“ die Anrüchigkeit der Ehe Eduards und Charlottes. Der (beim Tod Ottos) erfolglose Feldchirurgus ersetzt vergeblich den (beim Richtfest) rettenden Hauptmann in der Wiederbelebung Ertrunkener. Die Novelle schließlich ist bis in kleinste Details hinein als Kontrafaktur des Romans gebaut; der Bilder- und Dekorsucht des

„Sein und Sinn, Zeichen und Bezeichnetem“ - beharrt aber, im Gegensatz zur weltverleugnenden Haltung des Christentums auf einer Textpraxis, die ein „lohnendes und gutes Leben schon vor dem Tode“ verspricht und feiert. „Schreiben und Tun, Lesen und Leben, Absenz und Präsenz kommen darin nie zur Deckung. [...] Bedeutsamkeit nämlich verdankt sich den differentiellen Verschiebungen zwischen Sein und Sinn.“ (S.167) Dennoch verfehlt Hörisch durch seinen affirmativen Gestus gegenüber dem 'Hedonisten Goethe' die präzise repräsentationslogische Pointe der zitierten christlichen Denkfiguren wie Auferstehung und Inkarnation in den *Wahlverwandtschaften*, wenn er sie allzu flott als bloß ironisch verbucht. (S.158) Die Auferstehung als nur „verfehlt Trauer“ der Romanfiguren abzutun, und ihre - mit Hörisch zu sprechen - „semontologischen“ Implikationen nicht ernstzunehmen, bedeutet eine Verkennung jener „Wahlverwandtschaften von Sprache und Tod“, auf die Hörisch in früheren Texten als einer der ersten hingewiesen hat.

Romanpersonals setzt sie eine Ablösung der Bilder durch lebendige Menschen entgegen. Denn Bilder stehen hier nur für Totes. An der entscheidenden Stelle springt das Mädchen mit dem Ruf ins Wasser: „du siehst mich nicht wieder“ (439) - statt der verlebendigenden Bilder der Toten, die im Roman hergestellt werden, will sich die Heldin der Novelle lebendig dem Blick des Geliebten entziehen und ihn mit ihrem „*toten* Bild“ strafen.²⁵³ (438) - Diese Form der romanimmanenten Deutung durch (positive oder negative) Analogie und Wiederholung, das erhellende Verweisen zweier Figuren aufeinander erinnert nicht umsonst an die in der Gleichnisrede exponierte Theorie der Metapher: über Analogie und Ähnlichkeit wird in der rhetorischen Metapherntheorie die Verbindung zwischen Proprium und Trope konstituiert. In diesem Sinne stehen die Romanpersonen durch die zwischen ihnen bestehenden Bezüge der Wiederholung und Analogie in einem figuralen Verhältnis, wobei auch hier - wie in der Gleichnisrede - die klaren Zuordnungen von Literalität vs. Figuralität aufgehoben sind in einem gegenseitigen figuralen Verweisungszusammenhang.

Besonders sinnfällig wird diese Struktur in ihrem sakralen Gehalt nun durch das Verhältnis Luciane-Ottilie. Wird Ottilie im Verlauf des Romans zum „himmlischen Kind“ und zur Marienfigur stilisiert,²⁵⁴ so trägt Luciane, der „brennende Kometenkern“ (378), schon in ihrem Namen luziferische Züge. Was Ottilie in „heiliger“ Form tut, sei es das Bilder-Stellen, ihre sühnende Trauer, ihre Gestik auf dem Sterbebett, das Kahlernten des Gartens (für ihren Grabschmuck) und zuletzt ihre Wundertätigkeit, das hat ihr Luciane in frivoler, profaner und widernatürlicher Art bereits vorgeführt: auch sie erntet (im Winter), sie mimt Trauer, und sie versucht, wundertätig Kranke zu heilen. Wo Ottilie als Marienfigur demütig und gefällig ist (Maria als Magd Gottes), versucht Luciane zu „gefallen“. All diese frühen verfehlten und sündigen Unternehmungen Lucianes aber werden aufgehoben und bekommen ihren eigentlichen Sinn erst in den heiligen Taten Ottiliens, was an den *tableaux vivants* noch einmal deutlich wird: die Ur-Form solcher Darstellungen, das wird dem Architekten klar, sind die gestellten Krippenbilder, die er nun als „Eigentliches“ mit Ottilie den derivierten Bildern Lucianes entgegensetzen will (402). Stellt Luciane profane Sujets (Genrebilder) und affiziert sogar die biblischen Motive noch mit Paganem (der alttestamentarische König gleicht Zeus, 393), so hebt Ottilie in den zwei Marienbildern als Bildern des Evangeliums die alttestamentlichen (bzw. profan-paganen) Sujets auf. Die Form der Bezogenheit Lucianes auf Ottilie ist damit, das

²⁵³ Friedrich Kittler hat als erster schlüssig nachgewiesen, daß die Novelle nicht nur die exakte Kontrafaktur des Romans ist, sondern auch der Hauptmann ihr eigentlicher Protagonist. Vgl. Friedrich A. Kittler: „Ottilie Hauptmann“, in: Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S.260-275, hier: S.267.

²⁵⁴ Vgl. Wiethölter: „Legenden“, a.a.O., S.22-31.

sprechen beide nach der Prüfung im Pensionat aus, ein christliches Schema: Luciane ist Ottilies (negative) typologische Präfiguration, so wie Eva der negative Typus ist, dessen Anti-Typus im Neuen Testament Maria ist. Lucianes negativ auf das Matthäus-Evangelium anspielende Replik auf Ottiliens Hinweis, es sei noch nicht der „letzte Prüfungstag“: „und du wirst doch immer die Letzte bleiben“,²⁵⁵ läßt sich darum nicht nur auf das biblische Diktum, „die Letzten werden die Ersten sein“ beziehen, sondern auch auf die zeitliche Struktur von Typus und Anti-Typus: der erlösende Anti-Typus wird immer der Letzte sein, das heilsgeschichtlich letzte Wort behalten, so wie Ottilie im Roman.²⁵⁶ Was hier aufgerufen wird, ist das christliche Schema der Typologie. In der modernen und unorthodoxen Weise, in der Goethe diese christliche Form der Verweisung hier zitiert, ist Typologie weniger eine geschichtlich-zeitdurchmessende Sinnkonstitution, in der ein Altes im Lichte eines Neuen deutbar wird. Vielmehr entfaltet sie sich in der den ganzen Roman durchziehenden Struktur der Gegenbilder: sie prägt Bilder, die sich in ihrer Folge gegenseitig erhellen, und die, wenn schon nicht „innergeschichtlich“ (Auerbach), so doch innerhalb einer einzigen Geschichte auf der gleichen narrativen Ebene situiert sind.²⁵⁷ Kennzeichen typologischer Verweisung ist die Analogie von Handlungen, Motiven, Attributen etc., die Wiederholung und Ähnlichkeit, sei es auch ex negativo. Die Gegenbilder des Romans entfalten sich überwiegend im Rahmen eines Schemas von profan-sündhaftem Typus und heiligem Anti-Typus, aber auch, wie das Tableaux-Paar Ottilie/Luciane zeigt, ganz

²⁵⁵ Matthäus 20, 16. Ottiliens Versagen in der Prüfung läßt sich auch als Anspielung auf die Bergpredigt lesen (in der die Sünden des Tötens und Ehebrechens besondere Beachtung finden): „Selig, die arm sind in ihrem Geist, / denn ihrer ist das Himmelreich. / Selig die Trauernden, / denn sie werden getröstet werden.“ (Mt. 5, 3-4).

²⁵⁶ Wiethölter verweist ebenfalls auf das typologische Schema, situiert es aber vor allem *innerhalb* der Ottilie-Figur als deren Ambivalenz zwischen Eva und Maria, bzw. Pandora und Maria. „Legenden“, a.a.O., S.25.

²⁵⁷ Ich benutze den Begriff Typologie hier selbstverständlich in einem sehr weiten Sinne, mit Ohly oder Auerbach zu sprechen als „Denkform“, die über den Kontext christlicher Heilsgeschichte hinaus, „einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her[stellt], in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschließt oder erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit;“ so Erich Auerbach in: „Figura“ (1939), in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, München 1967, S.55-85, hier: 77.) Worauf es mir hier ankommt, ist dieses Aufeinanderweisen der Figuren auf einer gemeinsamen narrativen Ebene. Ohly verwahrt sich gegen den Terminus der Postfiguration, weil im christlichen Schema der Typologie eine Überbietung des Anti-Typus Christus nicht denkbar ist. Die Figur der Nanni, die im Roman tatsächlich Nach-Bild ihrer Herrin ist, zitiert damit also weniger die Denkfigur der Typologie als die der *imitatio Christi*, die die späteren Märtyrer beseelt. Friedrich Ohly: „Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung“, in: Volker Bohn (Hg.): Typologie, Frankfurt/M. 1988, S.22-63, hier: 38.

orthodox als Verweisung vom Alten aufs Neue Testament. Daß Goethe mit der Struktur der Gegenbilder, die er in den gestellten Bildern noch einmal augenfällig macht, tatsächlich auf das christliche Schema und durchaus auch auf dessen heilsgeschichtliche Implikationen rekurriert, wird - in nuce - deutlich in dem Verweisungszusammenhang zwischen den beiden Bildern, die Ottilie stellt: das „Nacht- und Niedrigkeitsbild“ figuriert seinerseits als Typus des Glorienbildes, oder, in der orthodoxen Terminologie, als *umbra* der *figura*. Vom Glorienbild heißt es:

[...]das ganze Bild war alles Licht, und *statt des völlig aufgehobenen Schattens* blieben nur die Farben übrig [...] (405, Hervorhebung E.H.)

Als heilige Jungfrau, wie Ottilie hier erscheint, ist sie tatsächlich nicht nur in der Romanlogik, sondern auch im heilsgeschichtlichen Schema christlicher Typologie, deren Terminologie die Rede von Schatten und Licht hier zitiert, die Erlöserin.²⁵⁸ Die Marienstilierung Ottiliens ist oft und materialreich genug nachgewiesen worden - was ich dem hinzufügen möchte, ist der Aspekt der Trauer: Ottilie trauert - wie Maria - um ihren jungfräulich empfangenen Sohn; ihre von Buschendorf als Melancholiegeste gedeutete Bewegung des Hand-an-die-Schläfe-Legens ist jedoch - in vielen mittelalterlichen Darstellungen - *auch* eine typische Trauergeste Mariens unter dem Kreuz; nicht selten hält sie dabei ein Buch in der anderen Hand. Auch die Präsepe-Bilder deuten nach der These von Hans Holländer typologisch auf den Tod: „In ihnen [den Madonnenbildern, E.H.] steckt der Pietà-Gedanke von vornherein und vollständig. Das lebendige Kind im Arm der Gottesmutter ist immer zugleich auch der tote Christus der Pietà.“²⁵⁹ Dennoch - und das ist auch schon oft und überzeugend genug gezeigt worden - ist Ottilie nicht nur die Heilige, die die Sündigkeit der anderen Frauen um so greller hervortreten läßt, sondern sie ist schon in ihrer Anlage als Figur ambivalent: sie ist Ehebrecherin und Mörderin (was Mittler ungerührt ausspricht, 482f), und das mit ihr assoziierte Kästchenmotiv kennzeichnet sie als Pandora, die pagane Eva.²⁶⁰

²⁵⁸ Als schuldlos die Schuld der anderen sühnend sieht sie - offenbar trotz aller „mythischen“ Lektüre im Sog christlicher Deutungsschemata - Walter Benjamin, in: Benjamin: „Goethes *Wahlverwandtschaften*“, a.a.O., S.173.

²⁵⁹ Hans Holländer: „'... inwendig voller Figur'. Figurale und typologische Denkformen in der Malerei“, in: Bohn: Typologie, a.a.O., S.166-205, hier: 182.

²⁶⁰ Für die zeitgleich mit den *Wahlverwandtschaften* entstandene *Pandora* hat Gerhart von Graevenitz nachgewiesen, daß Goethe auch hier das Schema der Typologie bemüht, indem er Phileros in einem Selbstzitat aus Faust zum fleischgewordenen Heiland stilisiert. Gerhart v. Graevenitz: „Erinnerungsbild und Geschichte. Geschichtsphilosophie in Vicos *Neuer Wissenschaft* und Goethes *Pandora*“, in: Goethe-Jahrbuch, Bd.110, 1993, S.77-88, hier: 86f. Auch hier wendet Goethe das christliche Schema (dessen säkularisierte Version er

Wenn die Inkarnation auf der Ebene der Repräsentation die Logik der Substitution umgeht und aufhebt im - nur sakral oder magisch möglichen - Modell absoluter Präsenz als Ineinsfallen von Zeichen und Sache, Wort und Fleisch, so verweist auch die Typologie negativ zurück auf jene Theorie der Metapher in der Gleichnisrede als unendlicher Ersetzung von Proprium und Trope, Lebendigem und Totem, Liebespartner um Liebespartner. Die Metapher, lateinisch *translatio*, als Übertragung von Bedeutung, vollzieht auf sprachlicher Ebene, was Typologie anhand der gleichen Strukturprinzipien (Analogie, Ähnlichkeit) auf einer Ebene der Geschichte tut. Ein Begriff wie der der *translatio imperii* spiegelt diesen Zusammenhang, nur müßte es hier heißen: *translatio imaginis*. Damit findet sich, was in der Gleichnisrede, der psychologischen Phänomenologie der Trauer und der Kritik der Repräsentation explizit thematisiert wurde - die Logik, besser: die Crux der Substitutionen - nun auch eingeschrieben in die Struktur des Romans. Wo im Modell der Inkarnation Zeichen und Sache kollabieren, bewahrt die *translatio* (als sprachliche Übertragung oder figurale Verweisung von Personen aufeinander) die Getrenntheit zwischen Verweisendem und Bezeichnetem/Erfüllendem. Substitution wird hier nicht einfach eliminiert, sondern in „Erfüllung“ umgedeutet, aus dem illegitimen Ersatz wird legitime, überbietende Wiederkehr.

Eine christliche Lesart Goethes mag angesichts des bekannten anti-christlichen Affekts Goethes befremden. Was zu zeigen war, ist die Stringenz dieser Lesbarkeit im Roman. Die Frage stellt sich jedoch, wie ernst dieses Aufgreifen christlicher Denkfiguren zu nehmen ist: zu vermuten wäre, daß das christliche Zitat Goethes sich als zutiefst ironisch erweist. Sind doch die christlichen Überhöhungen der Romanfiguren immer wieder durch pagane, burleske Kontextualisierungen gestört: so etwa Otiliens Fastentod, der konterkariert wird durch den Hinweis auf die (nur kurzzeitig hungernde) „Witwe von Ephesus“. Luciane parodiert Ottilie - damit wirft die *umbra* ihren Schatten ironisch auf die *figura*. Die schlagendste Brechung des Auferstehungsmotivs findet sich zweifellos in der höchst frivolen Reminiszenz Eduards an einen nächtlichen Besuch bei seiner damaligen Geliebten Charlotte. Wären die vor der Tür schlafenden Soldaten, die alttestamentlichen „Enakskinder“, geweckt worden, so erinnert sich der Graf, „welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben.“ (318). Auch die Ambivalenz, die diabolischen Züge des ehemaligen Geistlichen und „himmlischen Boten“ Mittler (353) und die Monstrosität des „Heilands“ Otto sind Signale für eine Ironisierung des christlichen Musters, die dieses entweder ins Lächerliche oder ins Sündige zieht. Dabei wird der

möglicherweise direkt in der Theorie der *ricorsi* von Vico übernimmt) auf einen paganen Stoff an. Das Reich der heilsgeschichtlichen Erfüllung, der Zeit *sub gratia*, wird in der Logik dieses Textes mit der Wiederkunft der Erlöserin Pandora anbrechen - in einem Textteil, den Goethe nicht mehr ausgeführt hat.

Geltungsanspruch des Christlichen suspendiert in einer Struktur der Unentscheidbarkeit zwischen einander ausschließenden Versionen: Ist Ottilie Heilige oder Verbrecherin? Ist Otto Monstrum oder Heiland? Meint Auferstehung ewiges Leben oder nächtliches Stolpern? In der Ironisierung der solchermaßen aufgerufenen und suspendierten Deutungen liegt gleichwohl ein negatives Potential der Desavouierung, die eine christliche Deutung nicht nur unhaltbar macht, sondern die christlichen Zitate zur ausgemachten Blasphemie werden läßt. Denn daß diese christlichen Modelle im Roman am falschen Platz sind, daß sie aus dem orthodoxen heilsgeschichtlichen Kontext herauszitiert, von äußerst unfrommen Elementen immer wieder konterkariert und auf ein modernes, kaum profaner zu denkendes Romangeschehen (Ehebruch) angewendet werden, wurde früh bemerkt - nicht zufällig von der katholischen Kritik. Jacobi schimpfte das Werk durchaus treffend „eine Himmelfahrt der bösen Lust“.²⁶¹ Denn die „böse Lust“ aristokratischer Leidenschaften erfährt hier strukturell und zeichenlogisch eine „Himmelfahrt“ ins Reich sakraler und absolut gesetzter Bedeutung. Die Tragweite von Goethes im Grunde blasphemischer Dekonstruktion dieser „Himmelfahrt“ läßt sich aber nur in genauer Analyse der Implikationen der christlichen Denkfiguren für die Verknüpfungen von Zeichen und Tod ermessen. Goethe bemüht das Christentum am Schluß des Romans nicht umsonst: die christliche Lesart ist in ihrem Anspruch nicht eine von drei möglichen, gleichrangigen „Schriftsinnen“, sondern der christliche Diskurs steht für die Möglichkeit einer letzten, endgültigen Lesbarkeit. Typologie, auf die als Modell hier angespielt wird, hat nicht zufällig historisch dazu gedient, auch antikes und naturphilosophisches Gedankengut gleichsam auf das Konto christlicher Bedeutung zu verbuchen.²⁶² Die christliche Lektüre ist damit das Zitat einer umfassenden Meta-Lektüre, die alle Ambiguitäten der Bedeutung in den vielfältigen Bildlogiken ebenso auflösen könnte wie sie die substitutionslogische Crux der „Wahlverwandtschaften von Sprache und Tod“ im Erlösertum der Inkarnation und im „ewigen Leben“ aufhebt. Damit leistet sie etwas, das bereits Gegenstand der Debatte um den Todesgenius ist und woran die anderen Lesarten scheitern: die diskursive Aufhebung des Todes. Die naturphilosophische Lektüre kann dem Tod des Menschen nur ein zyklisches Modell der sich immer wieder regenerierenden Natur entgegenhalten, das letztendlich, um auf den Menschen angewandt zu werden, christlich umgedeutet werden muß. Im Roman geschieht das im Bilde der abgesichelten Ähre (376)²⁶³,

²⁶¹ Friedrich Jacobi an Köppen, 12. Januar 1810, HA 6, 662f.: „Dieses Goethesche Werk ist durch und durch materialistisch oder, wie Schelling sich ausdrückt, *rein physiologisch*. Was mich vollends empört, ist die scheinbare Verwandlung am Ende der Fleischlichkeit in Geistigkeit; man dürfte sagen: eine Himmelfahrt der bösen Lust.“ Dieser Brief ist zweifellos (neben dem Sonett von Zacharias Werner) der luzideste zeitgenössische Beitrag zum Roman.

²⁶² Vgl. dazu Ohly: „Typologie als Denkform“, a.a.O., S.31.

²⁶³ Vgl. Wiethölter: „Legenden“, a.a.O., S.49.

die in der christlichen Ikonographie wiederum Zeichen für Tod und Auferstehung ist. Die antike Lektüre verweist auf die Verdrängung und Ästhetisierung des Todes, die, wie im Roman und anderswo längst konstatiert, keinen substantiellen Trost bieten können. Das ewige Leben des christlichen Heilsversprechens hingegen ist zugleich Anerkennung *und* Überwindung des Todes, die der linearen Zeit des Menschenlebens entspricht. - Daß diese christliche Meta-Lesbarkeit nur Zitat ist, daß sie von dem Schema der Gegenbilder und Verkündigungen, das sie einführt, und von den Figuren selbst, deren Heiligkeit sie konstituiert, desavouiert wird, verschärft in letzter Konsequenz nur das Problem, als dessen Universallösung sie antritt. Die „Ungläubigkeit“, die Goethe immer wieder nachgesagt wurde, erweist sich in den *Wahlverwandtschaften* darin, daß er gerade *in* seiner christlichen Apotheose das Christentum nicht in seinem Geltungsanspruch auf Glauben anerkennt, sondern es um der patenten Lösungen instrumentalisiert - und als solches ausweist. Das typologische Schema, das „Bedeutsamkeit“ in der Rekurrenz der Motive stiftet, unterläuft darum diese zugleich in den ihm eingeschriebenen Ambivalenzen (Otilie als Eva *und* Maria, Otto als Monstrum *und* Heiland). So ist auf der Ebene der Romanstruktur die Kritik der Repräsentation und des Lesens auf den Roman selbst angewandt: wie die Heiligkeit der Figuren ist auch die Lesbarkeit des Textes nur um den Preis tödlicher Figuralität zu haben. Tod und Trauer als Crux der Menschen wie der Texte bleiben irreduzibel gerade angesichts ihrer christlichen Überwindung, an die, anders als die Romantiker, Goethe nicht mehr glaubt.

VII. DIE WIEDERKEHR DER TOTEN

Bettine von Arnim: Die Günderode

Ja, wer unzerstreut und mit ganzer Seele dabei wär, der könnt wohl Tote erwecken, drum will ich mich sammeln und an dich denken, daß ich dich mir wach erhalte, daß du mir nicht stirbst.²⁶⁴

Bettine von Arnims Briefromane feiern die Wiederkehr der Toten. Kurze Zeit nach Goethes Tod beginnt sie mit der Überarbeitung des chronologisch letzten Teils ihrer Jugendkorrespondenz mit Goethe und seiner Mutter (entstanden zwischen 1806 und 1811); es folgen - biographisch rückwärtsgehend - die Briefwechsel mit Karoline von Günderode (1804-06) und zuletzt mit ihrem Bruder Clemens Brentano (etwa 1800-04). Es sind Tote, die in diesen zum überwiegenden Teil erdichteten Korrespondenzen zu Wort kommen, und sie sprechen aus der Ferne einer längst vergangenen Epoche. „Verliere keinen meiner Briefe, und wenn ich tot bin, so flechte sie mir in einen Kranz“²⁶⁵ lautet das Motto zu *Clemens Brentanos Frühlingskranz* (erschienen 1844), des einzigen der Briefromane, der einer noch lebenden Person gewidmet ist. Durch ihre Motti und Widmungen weisen sich die Briefromane als Texte des Totengedenkens aus - *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) ist „Seinem Denkmal“ gewidmet. Nur Toten können solche Bücher geschrieben werden, und nur der Tod macht sie nötig und möglich.

Als konstitutive Voraussetzung und Anlaß der Briefromane wird der Tod im Roman *Die Günderode* (1840) selbst zum Thema. Der Dialog der Romanfiguren „Bettine“ und „Günderode“²⁶⁶ kreist um den Zusammenhang von Schreiben und

²⁶⁴ Bettine an Günderode, in: Bettine von Arnim: Die Günderode, mit einem Essay von Christa Wolf, Frankfurt/M. 1983, im Folgenden zitiert als G, S.479.

²⁶⁵ Bettine von Arnim: Clemens Brentanos Frühlingskranz - aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte, Frankfurt/M. 1985, S.7, im Folgenden zitiert als F.

²⁶⁶ Zur Kennzeichnung der Differenz zwischen den historischen Personen Bettine Brentano/von Arnim und Karoline von Günderode einerseits, den Romanfiguren Bettine und Günderode benutze ich im Falle der Autorin Arnim ihren Nachnamen, im Falle der

Sterben; einer Poetik des Sich-zu-Tode-Schreibens werden Briefe entgegengestellt, die gegen den drohenden Tod anschreiben. Der Text läßt längst Vergangenes wiederkehren und reflektiert zugleich die Bedingungen und Möglichkeiten dieser Wiederkehr der Toten in der Schrift. Und er führt an der Struktur seiner eigenen Konstitution die textuellen Strategien des Andenkens und der Trauer vor.

Die Rückwärtsbewegung in der Publikation der drei Briefromane bringt diese in ein Verhältnis gegenseitiger Kommentierung. So liefert *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* aus der Rückschau den Rahmen für *Die GÜnderode*, indem hier der Ausgang dessen erzählt wird, was in der *GÜnderode* ausgeschlossen, als 'historisches' Vorwissen zeitgenössischer Leser aber immer schon vorausgesetzt wird: der Selbstmord Karoline von GÜnderodes. Umgekehrt ist *Die GÜnderode* zu lesen als Vorgeschichte der in Goethes Briefwechsel inszenierten Freundschaft zu Goethe und vor allem seiner Mutter, der „Frau Rath“ - nach dem Verlust der Freundin ersetzt Bettine von Arnim sich diese durch Goethes Mutter; die Abhängigkeit, in der die „kleine Bettine“ sich der GÜnderode gegenüber inszeniert, wandelt sich in eine Fixierung auf die Mutter-Gestalt „Frau Rath“ und in eine Selbststilierung als literarisches Geschöpf (Mignon) des Schöpfer-Geliebten Goethe.²⁶⁷

Dieses aus dem Korpus des *GÜnderode-Romans* ausgeschlossene Vor-Wort aus *Goethes Briefwechsel*²⁶⁸ ist in mehrerer Hinsicht bemerkenswert als Voraussetzung der *GÜnderode*. Der Brief an Goethes Mutter über die GÜnderode liefert den Klartext zu den subtilen Ellipsen und Anspielungen des *GÜnderode*-Briefwechsels: der Todesdrang der GÜnderode, der von Anfang an die Freundschaft überschattet, wird hier in drastischen Szenen dargestellt, während er in der *GÜnderode* als melancholische Grundstimmung ihres Schreibens und ihrer Poetik analytisch entfaltet ist. Die Vorahnungen und das „Zeichen“, das GÜnderode der Bettine vor ihrem Selbstmord zu geben verspricht (die Geistererscheinung ihrer toten Schwester, GBK 91f), dienen als Anweisungen, die Anspielungs- und Verweisstruktur der *GÜnderode* auf solche geheimen Todes-Markierungen hin zu lesen. Nicht zuletzt verrät die Vorgeschichte aus *Goethes Briefwechsel* auch die schmerzhaften und skandalösen Umstände des Todes der GÜnderode: die entscheidende Rolle Creuzers für den Bruch GÜnderodes mit Bettine und für ihren Entschluß zum Selbstmord, die Art ihres Todes und die öffentliche Aufregung

GÜnderode/GÜnderode halte ich mich an die bei Arnim selbst vorgegebene Differenz der Schreibweisen.

²⁶⁷ Zur Mignon-Stilisierung Bettine von Arnims vgl. Konstanze Bäumer: „Bettine, Psyche, Mignon“. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986, und Michael Wetzel: „Private Dancer. Korrespondenzen zwischen Bettine Brentano, Goethe und anderen“, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 5. Jahrgang, München 1995, S.71-99.

²⁶⁸ Bettine von Arnim: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, hg. und eingeleitet von Waldemar Oehlke, Frankfurt/M. 1984, S.78-101, im Folgenden im Text zitiert als GBK.

werden in aller Deutlichkeit geschildert. Im Roman *Die Günderode* ist dagegen von G nderrodes plötzlicher und rigoroser Abkehr von Bettine Brentano ebensowenig die Rede wie von ihrem Tod.

Neben dieser Wiedergabe der Ereignisse vom Sommer 1806 aber ist der Brief an Frau Goethe über die Günderode auch als implizite Auseinandersetzung mit Goethe zu lesen, genauer: mit Goethes trauernder Autorschaft. Goethes Mutter selbst ist es nämlich, die Bettine auffordert, leidvoll Erlebtes aufzuschreiben - so, wie es ihr Sohn auch immer getan habe:

„Ich hab' Dir gesagt, Du sollst die Geschichte von der Günderode aufschreiben, und schick sie nach Weimar, mein Sohn will es gern haben, der hebt sie auf, dann drückt sie Dich nicht mehr.

Der Mensch wird begraben in geweihter Erde, so soll man auch große und seltnen Begebenheiten begraben in einem schönen Sarg der Erinnerung, an den ein jeder hintreten kann und dessen Andenken feiern. Das hat der Wolfgang gesagt, wie er den „Werther“ geschrieben hat; tu es ihm zulieb' und schreib's auf.“ (GBK 65)

Jene Programmatik der Sublimierung in Literatur, die Goethe selbst in *Dichtung und Wahrheit* in die berühmte Formel gebracht hat, alles, „was mich erfreute oder quälte,... in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln“ (HA 9, 283), exerziert er in literarischen Grablegungen wie denen Werthers, Ottilies, Mignons, Schillers und Euphrosynes - wir haben einige davon betrachtet. Es ist darum auch kein Zufall, daß der *Werther* wie ein Gespenst durch den *Günderode*-Roman spukt. Anlässlich der *Wahlverwandschaften* legt Bettine von Arnim sie Goethe selbst in den Mund - wir haben es zitiert: er habe in dem Roman versucht, „in einem erfundenen Geschick wie in einer Grabesurne die Tränen für manches Versäumte zu sammeln“ (GBK 359). Mit der Metaphorik des Begrabens, die hier Mutter wie Sohn zugeschrieben wird, zielt Bettine von Arnim aber vor allem darauf, ihre Differenz zu Goethe hervorzutreiben. Denn die Beisetzung in der geweihten Erde literarischer Ästhetisierung, das Abschließen mit dem anderen in „bedeutsamen“ Figuren des Andenkens, zu denen Goethe, wie wir gesehen haben, Christiane Becker und Schiller werden, ist ihre Sache nicht. Zwar folgt die Bettine aus *Goethes Briefwechsel* zunächst brav der Aufforderung der Frau Rath, aber schon in diesem langen, dramatischen Text mit seinen überzogenen Stilisierungen (Günderode als Christus) widersetzt sie sich Goethes Programm. Der Text leistet kein Abschließen mit den Toten, er wird nicht zum Ort ihres Begräbnisses oder ihrer Monumentalisierung oder ihrer Überwindung in einem Konzept emphatischer Autorschaft. In Bettine von Arnims Schreiben gewinnen die Toten vielmehr eine gespenstische Präsenz, sie kehren wieder - als andere, deren Differenz gerade

betont und gefeiert wird. Kein Wunder, daß die Bettine - ganz anders als Goethe im Beinhaus - zutiefst erschauert, als sie den Todesort der GÜnderode besucht:

„...ich ging hin, nicht ohne Grausen..., wie ich, von weitem die Nebel über den Weidenbüschen wogen sah,... es war mir, als sei sie es selbst, die da schwebte und wogte und sich ausdehnte; ... Ach, sie hat vielleicht einen bessern Teil ihres geistigen Vermögens auf mich vererbt seit ihrem Tod. Vererben doch die Voreltern auf ihre Nachkommen, warum nicht die Freunde?“ (GBK 88)

Keine Glassärge der Literatur, in denen Goethe Gestalten wie Mignon, Ottilie oder Euphrosyne beisetzt, kein „dröhnendes Naturgebet“, mit dem die Stimme des anderen machtvoll übertönt würde, sondern der geisterhafte Übergang eines „Vermögens“ der Verstorbenen auf die Hinterbliebenen - das Projekt Bettine von Arnims zielt nicht auf Konservierung, sondern auf Wiederbelebung, auf die halluzinatorische Wiederkehr der Toten in den Stimmen der Lebenden. Das Unheimliche dieser Wiederkehr hat sie selbst während ihrer Arbeit am *Günderode*-Roman empfunden. 1840 schreibt sie an Julius Döring: „Die GÜnderode steht vor mir, und sie ruft mich oft wenn am Abend das Licht brennt von meinem Platz.“²⁶⁹

1. Trauern - Schreiben

Geisterhände: Abschreiben, Umschreiben, Neuschreiben

Es ist schon von den Zeitgenossen vermutet und schließlich durch die Rekonstruktionsarbeit Waldemar Oehlkes nachgewiesen worden, daß der editorischen Arbeit Bettine von Arnims an den überlieferten Briefwechseln wenig philologisches Vertrauen zu schenken ist.²⁷⁰ Sofern sich überhaupt Originalbriefe finden ließen (im Fall der *Günderode* sind es sehr wenige), sind diese sehr stark bearbeitet worden; das Buch ist darum eher eine Fiktion mit integrierten Original-Zitaten, denn ein Briefwechsel, in den hin und wieder etwas eigenes eingeschaltet

²⁶⁹ Brief an Julius Döring vom 21.1.1840, zitiert nach: Bettine von Arnim: Werke und Briefe, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt/M. 1986, Bd.1, Kommentar, S.1096.

²⁷⁰ Waldemar Oehlke: Bettine von Arnims Briefromane, Palaestra XLI, Berlin 1905.

worden wäre. Entgegen den Erwartungen der zeitgenössischen Leser, die - im Anschluß an ähnlich strukturierte Gedächtnisbücher wie die Rahel Varnhagens und Fürst Pücklers - den Briefwechsel für die authentischen Lebensspuren der Protagonistinnen nahmen und entsprechend empört den Verdacht der Fälschung äußerten, ist sich die Bettine-von-Arnim-Forschung heute einig, daß man eigentlich mit *Briefromanen* zu tun hat.²⁷¹ Die wenigen überlieferten Originalbriefe sind nicht nur verstümmelt, auseinandergerissen, unadressiert und in lange fiktive Passagen eingebettet, sondern es wurde umgekehrt auch nicht sämtliches zur Verfügung stehende Material des historischen Briefwechsels verwendet: ausgerechnet der Abschiedsbrief der tief gekränkten Bettine Brentano fehlt, die nach Karoline von Günderrodes Bruch mit ihr diese inständig um ein letztes Gespräch bittet und schließlich enttäuscht ihre Briefe zurückfordert:

„Die Briefe mußst Du mir wiedergeben, denn Du kömmt mir falsch vor, solange Du sie besitzt, auch leg ich einen Wert darauf, ich habe mein Herz hinein geschrieben. (Frankfurt am Main, Juni 1806)²⁷²

Andererseits zieht sie Briefe heran, die nicht zum Günderrode-Briefwechsel gehören; so adressiert sie beispielsweise einen Brief der Günderrode an ihren Bruder Clemens Brentano an sich selbst um, ebenso gibt sie einen eigenen Brief an Claudine Piautaz passagenweise als Brief an die Günderrode wieder.²⁷³ Statt also einen ursprünglichen Kontext zu rekonstruieren, konstruiert Arnim einen völlig neuen Zusammenhang. Sie eignet sich das Material an, das zunächst fremd, tot und ohne einen Bezug auf ihr Schreibprojekt vor ihr liegt. Technik dieser Neu-Aneignung des ursprünglichen Materials ist das Abschreiben - scheinbar harmlose handschriftliche Vervielfältigungstechnik für den privaten Gebrauch. Aber Arnim wiederholt nicht einfach, was sie liest, sie verändert, formuliert neu, glättet, läßt aus und setzt hinzu. Bezeichnend dafür ist eine Erinnerung ihres späteren Schwiegersohns Herman Grimm an ihre Arbeitsweise:

„Sie schrieb unaufhörlich wieder ab was ihr nicht gefiel, bis es die Leichtigkeit des Styles empfing, als sei es flüchtig nur so hingeschrieben worden.“²⁷⁴

²⁷¹ Diese fruchtlose, weil auf einer naiven Dichotomie von Authentizität und „Phantasie“ beruhende Debatte rekapituliert noch einmal Sabine Schormann: Bettine von Arnim. Die Bedeutung Schleiermachers für ihr Leben und Werk, Tübingen 1993, S.7-9. Ähnlich argumentiert auch Wolfgang Bunzel: „Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit“. Bettine von Arnims poetisches Verfahren in 'Goethes Briefwechsel mit einem Kinde', in: Internationales Jahrbuch der Bettine-von-Arnim-Gesellschaft, Bd.II, 1988, S.7-28, der darüberhinaus interessante Beobachtungen zur Struktur des Werks liefert.

²⁷² Bettine von Arnim: Sämtliche Werke, hg. von Waldemar Oehlke, Berlin 1922, S.345.

²⁷³ Bettine von Arnim: Sämtliche Werke, a.a.O., S.327ff.

²⁷⁴ Herman Grimm: „Bettina von Arnim“, in: Goethe-Jahrbuch 1, 1880, S.1-16, hier S.11.

Der Effekt einer dem Brief eigenen Flüchtigkeit, jene stilistische Lebhaftigkeit und Spontanität, für die die Arnimschen Briefromane berühmt wurden, entsteht so gerade aus einer durchaus nicht flüchtigen Praxis. Ziel ist eine Technik, die gerade das Technische, mühsam Hergestellte des Textes verbirgt und verleugnet; eine Technik, die vergessen läßt, wie alt, wie fremd und 'unzeitgemäß' die Briefe geworden sind, und die sie in die Aktualität einer Gegenwart überführt. Nicht zuletzt geht es dabei auch um ein Nachbild der längst vergangenen Romantik, das inmitten der herrschenden Restaurationszeit dieser als Gegenentwurf und Zukunft entgegenzuhalten ist. Der Roman ist den Trägern dieser Zukunft, den Studenten gewidmet.²⁷⁵

Wo das Abschreiben aber keine minutiöse Übernahme des Gelesenen, sondern Überarbeitung und Fiktionalisierung ist, verwischt sich nicht nur die Grenze zwischen 'damals' und 'heute', sondern vor allem auch die zwischen Authentizität und Fälschung, zwischen historischem und fiktionalem Text - besser gesagt: es erweist deren Unhaltbarkeit. Das Abschreiben wird hier zum Schreiben schlechthin: aber das Geschriebene hört nicht auf, sich - zur eigenen Beglaubigung - weiterhin als getreue Kopie eines Urtextes auszugeben.²⁷⁶ Damit verflüssigt sich die Grenze zwischen eigenem und fremdem Schreiben, Ich und anderem, die - wie wir gesehen hatten - in der Arbeit der Trauer zugleich eingezogen und immer wieder neu festgesetzt wird. Bettine von Arnim fingiert nicht nur eigene Briefe im Namen der „Bettine“, sondern sie schreibt für und als „Günderode“ oder referiert lange mündliche Passagen von „Hölderlin“ und „Laroche“, andernorts „Goethe“, „Clemens“ usf. Reden und Schreiben des Ich und des anderen überkreuzen sich: der Diskurs des anderen, sein singulärer Stil wird in die eigene Schrift übertragen; er wird einverleibt und angeeignet. Aber dennoch findet nicht einfach eine Verschmelzung von Ich und anderem, eigenem und fremdem Schreiben statt: *Die Günderode* lebt ja gerade vom Kontrast der Individualitäten und Schreibweisen.

²⁷⁵ Diesen Kontext einer aktualisierenden Gedächtnisstiftung an die Romantik und den Aspekt einer „Trauer um die verlorene Romantik“ habe ich in meiner Magisterarbeit zu Bettine von Arnim genauer entwickelt: Romantische Trauerarbeit. Bettine von Arnim: *Die Günderode*, Magisterarbeit Konstanz 1990, ferner: „En deuil du romantisme - Bettine von Arnim“, erscheint in: Romantisme.

²⁷⁶ Bettine von Arnims Schwanken zwischen Eingeständnis und Verleugnung ihrer kreativen Eingriffe wird deutlich in einer Erinnerung Wolfgang Müllers an die Entstehung der *Günderode*: „[Bettine von Arnim empfing mich mit dem Rufe:] „O, ich habe wieder wunderschöne Sachen gefunden“ [...] Wenn sie aber ihre Mappen aufschlug, so sah ich in derselben lauter funkelneues Papier mit frischglänzender Tinte geschrieben.“, zit. nach: Bettine von Arnim: Werke und Briefe, hg. Schmitz/v. Steinsdorff, Bd. 1, Kommentar, S. 1094. Herman Grimm hält dagegen, daß Bettine von Arnim die Fiktionalität ihrer Briefromane niemals abgestritten habe; Grimm, a.a.O., S.5f.

Denn im Abschreiben wird umgekehrt auch das eigene Schreiben zum Schreiben des anderen; es ist also auch ein *Entäußern des Eigenen*: das schreibende Ich ist der andere, es „inkarniert“ ihn (Abraham/Torok²⁷⁷) als Subjekt der Schrift. Gerade wo das Ich nicht mehr abschreibt, was der andere *vor ihm geschrieben* hat, sondern so, *als wäre es der andere*, dessen Diskurs es selbst produzieren kann, erweist sich die Vollkommenheit dieser Einverleibung in einer stilistischen Bauchrednerei. Die Wiederkehr der Toten geschieht so im Medium der Schrift, als Inter-Textualität: textuelle Halluzination einer Stimme des anderen. Vor dem Hintergrund dessen, was sich über den Zusammenhang von Trauer, Einverleibung und deren desintegrierende Tendenz für das Subjekt sagen ließ, wird das Gespenstige dieser Wiederkehr plastisch als Grenzüberschreitung, die das Ich wie alle daran gebundenen Vorstellungen von Autorschaft sprengt: Bettine von Arnims Schreiben ist besessen von den Toten, sie leiht ihnen ihre Schreibhand und läßt sich diktieren - und dissoziiert damit nicht nur ihr eigenes Schrift-Subjekt, sondern sie macht die Toten zu Geistern, die die Lebenden und ihr Schreiben heimsuchen.²⁷⁸ Das Skandalon solchen Schreibens ist so ein doppeltes - „Sie habe Verkehr mit der Geisterwelt!“ erregt sich schon Karl August Varnhagen von Ense über die Arnimsche Anmutung.²⁷⁹

Die Intertextualität der Trauer

Wenn die Einverleibungs-Metaphorik der psychoanalytischen Theorie der Trauer das Modell für einen Bezug zwischen Texten bilden kann, dann wird umgekehrt Trauer in Termini von Intertextualität beschreibbar. In seinem ödipalen Modell der Abwehr, Überbietung und Überwindung eines Vorgänger-Textes hat Harold Bloom eine solche Verknüpfung zwischen psychoanalytischer und texttheoretischer Modellbildung versucht. Sieht man ab von den immanenten Problemen seines Vorschlags (v.a. seine Fixierung auf eine männliche Tradition der „strong poets“ und dem unterkomplexen Begriff von ödipalem Konflikt) so ist Blooms Theorie einer *Anxiety of Influence* für unseren Zusammenhang vor allem durch seine

²⁷⁷ L'écorce et le noyau, a.a.O., S.274.

²⁷⁸ Zum Phänomen der 'heimgesuchten' Schrift („haunted writing“), in der der Diskurs eines anderen als heimliches 'Diktat' und Spur durchschlägt, vgl. (in Bezug auf Eckermann, Goethe und Freud) Avital Ronell: Dictations. On Haunted Writing, Bloomington/Indiana 1986, deutsch (die Pointe verschenkend) als: Der Goethe-Effekt, München 1994.

²⁷⁹ Karl August Varnhagen von Ense: Tagebücher, Leipzig 1861-1870, Bd.13, S.219 (8.11.1856).

Verknüpfung von Tod und Schreiben interessant: jede poetische Kreativität, so Bloom, ist nicht nur ein Anschreiben gegen den Tod („a poem is written to escape dying“) sondern eine überlebenswichtige Auseinandersetzung mit *den Toten*. Denn jedes eigene Schreiben bedeutet ein „Neu-Schreiben“ und „Fehllesen des Vaters“, des poetischen Vorläufers - „the voice of the other, of the *daimon*, is always speaking in one.“²⁸⁰ Literarische Innovation entsteht so im Kampf zwischen Vorläufern und Nachgeborenen, Vätern und Söhnen, Tradition und Avantgarde in Strategien des „Fehllesens“, der Vollendung und Überbietung, der Abwehr eines Wiederholungszwangs oder der souveränen Aneignung des Vorläufers.²⁸¹ Goethes Bezugnahme auf Schiller und seine Texte läßt sich so als 'Trope der Abwehr'²⁸² beschreiben: sein supplementierend-parodistischer Zugriff auf Schillers *Lied von der Glocke*, so hatten wir gesehen, ist - unter dem offiziellen Zweck der Monumentalisierung - zugleich Aneignung („denn er war unser!“), Überbietung und ironische Bloßstellung des Schillerschen Schreibens - „Vollendung und Antithese“ in Blooms Termini. Noch radikaler und komplexer aber ist seine Abwehr im *Beinhaus*-Gedicht: getarnt als melancholische Schädel-Meditation vollzieht dieses Gedicht die Auslöschung Schillers, es erinnert den Diskurs Schillers nur noch in Form seiner Widerlegung. In dieser Geste rekonstituiert sich Goethe als auktoriales Subjekt seines Schreibens. Damit bestätigt er gerade in seiner Abwehr die der Trauer eignende Dissoziation des Subjekts - als Psyche wie als Redeinstanz („ich“) eines Textes - hin auf den toten anderen; aber Goethe geht es darum, diese Bedrohung abzuwehren in der ultimativen Affirmation eines Subjekts, das sich als Herr des eigenen Textes feiert.

Es ist diese Geste der Abwehr des anderen, der Kampf um die Restituierung eines integralen Selbst und eines in diesem Sinne eigenen Schreibens, gegen die sich Bettine von Arnim absetzt. Sie läßt die Toten wiederkehren, sie läßt die für Goethe so entscheidende Grenze zwischen Ich und anderem sich verwischen. So lassen sich hier zwei Modelle von einander abgrenzen für den intertextuellen Bezug zum anderen, den das trauernde Schreiben herstellt: Abarbeitung des anderen oder halluzinatorische Wiederkehr. Sie unterscheiden sich nicht im Maß ihres 'Gelingens', sondern in ihrer Zeitstruktur und ihre Zielsetzung: intertextuelle Einverleibung als Wiederkehr und Bauchrednerei zielt auf ein Halten des anderen im Ich, auf die Fortsetzung des Dialogs, ein Ein-Gedenken des fremden Diskurses im eigenen. Die - wie Bloom zeigt - ödipale Abwehr zielt auf ein Abschließen mit dem anderen, eine Überwindung, die (Wieder)-Herstellung eines eigenen Diskurses

²⁸⁰ Harold Bloom: *A Map of Misreading*, Oxford 1975, S.19.

²⁸¹ vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973.

²⁸² Schiller ist für Goethe kein „Vorläufer“ im engeren Sinne Blooms; die Frage ist eher, ob sich das Verhältnis zum Vorläufer nicht ebenso in persönlichen Idiosynkrasien entfaltet wie in einer literarischen Arbeit an der Tradition.

jenseits des anderen.²⁸³ Diese Haltung ist es, die Bettine von Arnim und Goethe radikal trennt: von Arnim geht es um das *Be-Halten* des anderen im intertextuellen Schreiben und um die Prozessualität dieses Schreibens als Aufrufung, Herbeizitieren. Walter Rehm hat diesen Gestus der Inkantation, des „Zitierens“ der Toten an Novalis als den schlechthin romantischen Modus der „Totenbeschwörung“ entfaltet.²⁸⁴ Goethe - und mit ihm der Klassik - geht es um das Abschließen mit dem Anderen, um den Text nicht als Schreib-Prozeß, sondern als Ergebnis einer vollbrachten Auseinandersetzung mit einem festschreibbarem Ausgang.

Wenn in den Briefromanen Bettine von Arnims die Toten einverleibt werden, wenn sich diese Briefromane als Totengespräche lesen lassen, dann muß die genaue Form dieser Einschließung des anderen in den eigenen Text über den abschreibenden Umgang mit dem Originalmaterial hinaus als ein Verarbeitungsprozeß beschrieben werden, in dem ein Text einen anderen um- und neu-schreibt und diese transformierende Bezugnahme markiert. Besonders intrikat ist dieses Verfahren an Arnims Bezugnahme auf Hölderlin, der - weil in dieser Hinsicht exemplarisch für die anderen Figuren der Briefromane - die „geheime Leitfigur“ (Christa Bürger) des Romans genannt werden kann.²⁸⁵

In einem langen Brief an die Günderode (G 288ff) berichtet Bettine ausführlich, was ihr „St.Clair“ (Sinclair), der gerade den kranken Hölderlin besucht hatte, von dessen verwirrten Reden erzählt. In konsequent durchgehaltener indirekter Rede gibt sie wieder, was Hölderlin St.Clair gesagt haben soll über Rhythmus, poetischen Kalkül, das Tragische, den Wahnsinn. Die Verschachtelung der Erzählebenen - Bettine berichtet, was ihr St.Clair über die Rede Hölderlins berichtet - stellt die Figur des wahnsinnigen Hölderlin von Anfang an in eine mystifizierende Ferne der Überlieferung.²⁸⁶ Hölderlin, der in der Logik des Romans zur Verkörperung einer verlorenen Romantik wird, rückt damit an die Stelle der Toten, auch wenn er, seit 1806 zurückgezogen in die Psychose, bei Abfassung des

²⁸³ Natürlich könnte man hier auch eine Gender-Differenz der Intertextualitätsmodelle bemerken; eine solche Genderisierung der Intertextualität etwa schlagen Worton/Still vor, in: „Introduction“, in: Michael Worton/Judith Still (Hg.): *Intertextuality. Theories and Practises*, Manchester/New York 1990, S.1-44, hier: 30.

²⁸⁴ Walter Rehm: *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, Düsseldorf 1950, S.102 und 104.

²⁸⁵ Christa Bürger: „Die Welt verzehren um den Hunger nach dem Ich zu stillen - Bettine von Arnims Schreibprojekt“, in: Christa Bürger (Hg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, Frankfurt/M. 1986, S.43-68, hier: 43 - leider präzisiert Bürger ihre interessante Bemerkung nicht.

²⁸⁶ Dennoch ist man nicht müde geworden, diese Fiktionalität als solche nachzuweisen, so Ralph Rainer Wuthenow: „Das Hölderlin-Bild im Briefroman 'Die Günderode'“, in: Christoph Jamme/Otto Pöggler (Hg.): *Homburg von der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte*, Stuttgart 1981, S.318-330.

Romans noch am Leben ist. Hölderlin ist eine Parallelfigur zur Günderode: „Sagst du nicht dasselbe hier? - klingt nicht so der Widerhall aus der Öde in Hölderlins Seele“ (G 296). Wie Günderode ist er ein längst Verstummer, er ist zu betauern und zu erinnern wie sie.

Bei genauerer Betrachtung dieses Textes läßt sich nun zeigen, daß er nicht nur alle wichtigen Elemente der Hölderlinschen Dichtungstheorie aufgreift, sondern wörtliche Anklänge und Zitate aus Hölderlins *Anmerkungen* zu seiner Übersetzung der *Antigone*²⁸⁷ enthält:

Die Günderode, 291-92: „ - Und jedes Kunstwerk sei e i n *Rhythmus* nur, wo die *Zäsur* einen Moment des Besinnens gebe, des Widerstimmens im Geist, und dann schnell vom Göttlichen *dahingerissen* sich zum End schwinde.“ - G 293/4: ... (der) „*Geist der Zeit und Natur*, der ihm das Sinnliche - den *Gegenstand* - entgegentrage, wo dann die Begeisterung des Menschen heftig erwache im Schwebepunkt (Menschengeist)“...

*Anmerkungen zur Antigone*²⁸⁸: „Ist aber dieser *Rhythmus* der Vorstellungen so beschaffen, daß (...) die e r s t e n mehr durch die f o l g e n d e n *hingerissen* sind, so muß die *Zäsur* (a) oder die g e g e n r h y t h m i s c h e U n t e r b r e c h u n g v o n v o r n e liegen...“ (451) „Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der *Geist der Zeit und Natur*, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der *Gegenstand* (...) am wildesten gegeneinander stehen“ (452)

Die Günderode: „...und so begleite diesen Hauptstrahl des Dichtens (...) bald das *tragisch Ermattende*, bald (...) das Feuer, *schonungslos* durchzugreifen, wie die *ewig noch ungeschriebene Totenwelt*, (...) bald auch eine *träumerisch naive* Hingebung an den Dichtergeist, oder die *liebenswürdige* Gefäßtheit *im Unglück*;“ (G 294)

Anmerkungen zur Antigone: „Das *tragischmäßige Zeitmatte* (...) folgt dem reißenden Zeitgeist am unmäßigsten, und dieser erscheint dann wild, nicht, daß er die Menschen schonte, (...) sondern er ist *schonungslos* als Geist der *ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis* und der *Totenwelt*. - Das *Liebenswürdige*, *Verständige im Unglück*. Das *Träumerisch-naive*.“ (452)

²⁸⁷ Den Hinweis liefert W.Oehlke, a.a.O., S.226ff, der aber in einer eigentümlichen Fehlleistung die von ihm selbst zitierten Hölderlin-Stellen als Stellen des *Ödipus*-Kommentars ausgibt. In den folgenden Zitaten sind parallele Stellen von mir kursiv markiert, vom Autor hervorgehobene Wörter gesperrt.

²⁸⁸ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden, hg. von Günter Mieth, München 1984, Bd.II, S.451-458.

Ich zitiere diese Stellen in der Gegenüberstellung von Prä- und Posttext als Beispiele des angewandten Verfahrens; sie erschöpfen bei weitem nicht die Menge der zitierenden Passagen.²⁸⁹ Im Rückgriff auf einen poetologischen Text Hölderlins legt Bettine von Arnim diesem seine eigene Dichtungstheorie in den Mund. In dieser Klitterung der Zitate aber geht es ihr nicht um resümierende oder paraphrasierende Rekonstruktion seiner Theorie, sondern eher um ein Patchwork von Begriffen: Aus dem Ausgangstext²⁹⁰ greift sie unter Mißachtung des Sinn-Kontextes Worte oder Phrasen heraus, die sie dann in einen dem Ursprungszusammenhang zwar fremden, aber wiederum in sich sinnvollen Kontext fügt. Sie zerstückelt den Hölderlinschen Text in an sich kontext- und sinnlose Worte und setzt sie - wie in einem Anagramm die Buchstaben - wieder neu zusammen, bettet sie ein in einen neuen Text, der als referentielle Markierung den Namen des Autors trägt, aber seinen Zitatcharakter (anders als weitere, explizit abgesetzte Hölderlin-Zitate aus dem *Ödipus*) gerade verbirgt. Aus der Zerstückelung des *Antigone-Kommentars*²⁹¹ entsteht ein neuer, zusammenhängender Text, der vorgibt, Hölderlins eigene Poetik darzulegen. Was sich bei Hölderlin auf die Tragödien des Sophokles bezieht, auf dessen „Dichtart“, wendet von Arnim um in Reden Hölderlins über sich selbst bzw. sein eigenes Dichten: Der „heilige Wahnsinn“ der zum Tode bereiten Antigone als „höchste menschliche Erscheinung“ (Hölderlin, a.a.O., S.453; Arnim G 293) wird hier zum individuellen „heiligen Wahnsinn“ des Dichters Hölderlin. Bettine kommentiert sie genau als solche:

„Mir sind seine Sprüche wie Orakelsprüche, die er als der Priester des Gottes im Wahnsinn ausruft.“ (G 295)

Der theoretische Text, der unabhängig von der Person seines Autors Geltung beansprucht, wird so zum Ausdruck des Individuums Hölderlin gewandelt: er wird auto-biographisch, es wird ihm ein sprechendes Subjekt unterlegt, das über sich

²⁸⁹ Eine ähnliche Technik, etwa das Umschreiben von Gedichten in Prosa, die damit ex post als Vorlage dieser Gedichte erscheint, weist Bunzel für das Goethe-Buch nach; vgl. Bunzel: „Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit“, a.a.O.

²⁹⁰ Es ist anzunehmen, daß sie nicht nur aus dem *Antigone-Kommentar*, sondern auch aus anderen theoretischen Texten Hölderlins zitiert, aber hier lassen sich passagenweise Übernahmen nachweisen. Eine Zusammenstellung aller Textstücke aus der *Günderode* findet sich in: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart 1946-77, Bd.7, Teil 4, S.200-209.

²⁹¹ Die Sophokles-Übersetzungen Hölderlins erschienen 1804 in Frankfurt/M., also tatsächlich während der Korrespondenz zwischen Bettine Brentano und Karoline von Günderode.

selbst spricht.²⁹² Die intertextuelle Assimilation des Hölderlin-Textes hat dabei einen doppelten Effekt. Zum einen ist sie natürlich Aneignung und Zurichtung des anderen zum Zwecke der Integration in die Logik des eigenen Werks: in der trauernden Einverleibung wird der Diskurs des anderen dem des Ich ein-gebildet. Durch die Zerstückelung des Prätextes wird dessen Autor einerseits entstellt, sein eigener Diskurs wird aufgelöst - andererseits aber wird er refiguriert im neuen Zusammenhang des Post-Textes. Und dieser neue Zusammenhang bietet nicht nur einen neuen Kontext, eine neue Lesbarkeit für die Bruchstücke des Prätextes, sondern gibt - durch die Biographisierung, das In-den-Mund-Legen - dem Autor des Textes, Hölderlin, ein Gesicht. Der Dialog der Texte und des Textmaterials führt so bei Bettine von Arnim immer wieder zurück zum Dialog der Subjekte - Subjekte aber, die in der intertextuellen Transformation eines Textes durch den anderen überhaupt erst sprachlich gesetzt werden. Denn dieser aus seiner eigenen Schrift zusammengesetzte Hölderlin wird in der Konstruktion transparent als Figur, genauer gesagt als Personifikation eines Text-Korpus, genannt *Hölderlins Werke*. In dieser Figur aber wird das Text-Korpus, der Diskurs Hölderlins referentialisiert, rückgebunden an die historische Person Friedrich Hölderlin, den verwirrten Dichter, der sich 1804 in Homburg aufhielt, an dessen Gedichtausgabe von 1826 sich Achim von Arnim beteiligt hatte und um dessen Popularität sich die Brentano-Familie energisch bemühte.²⁹³ Damit steht er exemplarisch für alle Heldinnen und Helden Arnimscher Briefromane: sie alle sind Konstruktionen, „Paragramme“²⁹⁴ ihrer eigenen Texte. So entsteht der Autor als Referentialisierung seiner Texte, mehr noch als phantasmatische Transformation dieser Texte zum scheinbar gesprochenen Wort und Bekenntnis. Die Verschaltung von Text und Person, die Bettine von Arnim hier vornimmt, erzeugt also genau jene Autorschaft, die die Goethezeit emphatisch konstruiert: eine Transparenz des Textes auf 'Leben', auf ein Subjekt hin, das eigentlich nie von etwas anderem spricht als von sich selbst.

²⁹² Auf dem biographischen Bezug der Werke Hölderlins beharrt Bettine auch in ihrer Bemerkung, daß „Hölderlin eine Frau geliebt habe, um den Hyperion zu schreiben“, wenn sie auch das traditionelle Verhältnis vom Werk als Ausdruck des Lebens umkehrt und das Leben aufs Werk hin funktionalisiert.

²⁹³ Die Hölderlin-Portraits in den Briefromanen mit ihrer emphatischen Konstruktion einer Autorschaft, die der Wahnsinn nicht dementiert, sondern sozusagen adelt, sind nicht zuletzt Teil einer Literaturpolitik der Gedächtnisstiftung und Reaktualisierung von Hölderlins Werk, die schließlich ihren Erfolg in der Großen Gesamtausgabe von 1846 fand. Vgl. dazu auch Adolf Beck: „Christoph Theodor Schwab über Bettina von Arnim. Ein briefliches Portrait 1849/1850. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Wirkung Hölderlins“, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1964, S.366-378.

²⁹⁴ Ich benutze den Begriff im Sinne Kristevas, vgl. Julia Kristeva: „Zu einer Semiologie der Paragramme“, in: Helga Gallas (Hg.): Strukturalismus als interpretatives Verfahren, Darmstadt/Neuwied 1972, S.163-200.

2. Begegnung der Mängelwesen

Trauer ist immer gefangen in den Fallstricken einer ambivalenten Beziehung zum anderen: das Verhältnis der Lebenden und Toten muß in der Trauer rekapituliert, redefiniert werden; wie bei den „beiden Freunden“ Schiller und Goethe müssen die Positionen ein letztes Mal bestimmt werden, um nicht für immer in schuldbewußter phantasmatischer Verwirrung zwischen Ich und anderem gefangen zu bleiben. Anders aber als Goethe, der Identitäten und intellektuelle Positionen abgrenzt und beglaubigt, inszeniert Bettine von Arnim das Verhältnis ihrer Figuren Bettine und GÜnderode als eine „Verschränkung zweier Leeren“²⁹⁵. Ihre Freundschaft ist eine Begegnung der Mängelwesen: die Bettine braucht die andere, um zu sich selbst zu kommen - die GÜnderode leidet an ihrer melancholische Leere. Arnims Engführung dieser zwei mangelhaften Subjektivitäten verabschiedet dabei Vorstellungen von erfüllter Subjektivität und Selbstidentität ebenso wie die eines Schreibens, das daraus erwächst.

Inszenierung der Heteronomie: „mein lieber Widerhall“

Von Anfang an präsentiert Bettine das Verhältnis zur Freundin in Termini der Abhängigkeit, Unterlegenheit und Hingabe. GÜnderode ist ihr Lehrerin, Spiegel, Echo. Schon in ihrem ersten Brief an die GÜnderode formuliert Bettine die Grundkonstellation ihres Freundschaftsverhältnisses: sie empfindet ihre Existenz als haltlos, sie braucht die GÜnderode als Gegenüber, als Andere, für die sie dasein kann, weil sie für sich selbst nicht sein kann:

„wenn Du nicht wärst, was wär mir die ganze Welt ? - kein Urteil, kein Mensch vermag über mich, aber Du ! - (...) ich will nicht frei sein, ich will Wurzel fassen in Dir - (...) Ja, mein Leben ist unsicher; ohne Deine Liebe, in die es

²⁹⁵ C.Bürger, a.a.O., S.46.

eingepflanzt ist, wird's gewiß nicht aufblühen (...) - bleib mir doch. - Bettine“ (G 12, Ende des ersten Briefes)

Dies ist der existenzielle Einsatz Bettines in der Freundschaft zur Günderode. Alles hängt davon ab, ob die Unperson Bettine an der Freundin zur Person werden kann, oder ob, wie Christa Bürger urteilt, das Scheitern dieses Freundschaftsprojektes ebenso wie das Scheitern des Romanprojektes zu konstatieren ist.²⁹⁶ Dieser Einsatz aber ist von Anfang an an die Sterblichkeit, die Todessucht der Günderode gekoppelt: „bleib mir doch!“ ist der verzweifelte Aufruf Bettines an die Freundin, sie, die sich als so ganz und gar abhängig von ihr darstellt, nicht zu verlassen - und das heißt: nicht zu sterben. So steht die Freundschaft Bettines und Günderodes von Anfang an unter der Bedrohung eines in vieler Hinsicht angekündigten Todes. Bettines Liebe zu Günderode, ihre narzißtische Besspiegelung im Blick der anderen ist eine Beziehung zum anderen *sub specie mortalitatis* - aber gewiß nicht Hegelianische Subjektkonstitution in der „Anerkennung durch den anderen“, wie Bürger es einklagt.

Allerdings liegt eine solche Blickrichtung auf 'schreibende Subjektkonstitution' durch das Genre 'Brief' und die Gemeinplätzen zeitgenössischer Freundschaftsbekundungen, die sich auch in der *Günderode* zuhauf finden, nahe. Der Hintergrund moderner Briefstellerei - von Jürgen Habermas auf die bündige Formel gebracht, „Briefe schreibend entfaltet sich das Individuum in seiner Subjektivität“²⁹⁷ - erweist sich für die Beziehung der beiden Korrespondentinnen jedoch eher als Folie, von der es sich abzusetzen gilt: dieses im 18. Jahrhundert vor allem durch die pietistischen und empfindsamen Schreibpraktiken (Brief, Tagebuch) entwickelte Muster erschriebener Innerlichkeit wird zitiert, aber in der Übertreibung gängiger Topoi des Brief- und Freundschaftskultes (Intimität der Freundschaft, Verstanden-Werden, Zu-Sich-Kommen) eher ausgehöhlt als erfüllt.²⁹⁸ Das Spiegelverhältnis zum anderen, das klassischerweise zum Geburtsort

²⁹⁶ Vgl. Christa Bürger, a.a.O. S.48; Sie erklärt dieses Scheitern aus der „Verweigerung von Arbeit“ und dem „Überspringen von Vermittlung“. Bürgers Text über Arnims „Schreibprojekt“ ist von einer eigentümlichen Luzidität, die gerade aus der völligen Unangemessenheit ihrer an Habermas und Hegel geschulten Begrifflichkeit resultiert. Sie trägt damit ein Denken an den Text heran, von dem dieser sich radikal und präzise absetzt: „Hegels Dialektik des Selbstbewußtseins..., das sich konstituiert in der wechselseitigen Anerkennung sich erkennender Individuen“ (46), ein utopisches Denken, das teleologisch Vergangenheit in Zukunft zu wenden suche (58), das Ziel eines „Bildungsprozesses der Ich-Identität“ (47ff). Die Gereiztheit, mit der diese Position auf die Arnimsche „Verweigerung von Arbeit“ reagiert, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie sehr viel mehr Einsicht über Arnims Texte hervorbringt als die Unzahl begeistert-identifikatorischer Arbeiten.

²⁹⁷ Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt/Neuwied 1962, S.66.

²⁹⁸ Dies ist - vor dem Hintergrund der aufklärerischen und empfindsamen Briefkultur bürgerlicher Selbstvergewisserung - auch der Befund Karl Heinz Bohrs, der die Briefe der

einer eigenen Innerlichkeit und einer Schrift dieser Innerlichkeit werden soll, wird verkehrt in eine radikale Heteronomie, die das „Innerliche“ als Induziertes sichtbar macht und in der das Schreiben jedenfalls nicht mehr das eigene ist.

Das Register der Freundschaftsemphase, das Romane wie Hölderlins *Hyperion* (von Bettine von Arnim hoch geschätzt) und Goethes *Werther* entfaltet haben, wird vor allem von Bettine bedient: sie stilisiert sich als notorisch Unverständene: „versteh' ich mich? - ich weiß es selbst nicht.“ (G 63) So wird die Freundin zur einzigen Verstehenden; die Freundschaft als der „nackte und bloße Umgang der Geister“ - eine oft wiederkehrende Formulierung - soll in einer quasi-religiös beschworenen Harmonie der Seelen Unmittelbarkeit des Gedankenaustauschs gewährleisten. Nur über die Freundin, die - wie Günderode spitz anmerkt - das „ungereimte Zeug“ der Bettine „reimen soll“ (G 184), ist ein Selbstbezug der Bettine möglich: das Ich präsentiert sich als radikal vermittelt durch den anderen. Allein im Spiegel der Freundin-Leserin gelingt ihr eine allmähliche Verfertigung der Gedanken:

„...ich kann vor niemand sprechen wie vor dir, ich fühl' auch die Lust und das Feuer nicht dazu als nur bei dir, und was ich dir auch sag, oder wie es herauskommt, so spür' ich, daß sich etwas in mir regt, als ob meine Seele wachse; und wenn ichs auch selbst nicht einmal versteh, so bin ich doch gestärkt durch Deine ruhigen, klugen Augen, die mich ansehen, erwartend, als verstünden sie mich und als wüßten sie, was noch kommen wird; Du zauberst dadurch Gedanken aus mir, deren ich vorher nicht bewußt war, die mich selbst verwundern;...“ (G 100)

Mit einer Form der Subjektivitätskonstitution, die allein auf die andere und deren hermeneutische Begabung bezogen ist, die Bruchstücke einer forcierten Individualität zu einer Identität „zusammenzulesen“, überfordert Bettine alles bisher geläufige Pathos freundschaftlichen Verstehens. Zweifellos zieht Arnim mit der Inszenierung der Freundschaft zwischen Bettine und Günderode alle zeitgenössischen Register des Freundschaftskultes, von der Symphilosophie („[wir sind] die zwei einzigen, die miteinander denken“, G 59f) bis hin zur Unmittelbarkeitsemphase sprachloser „Berührung der Geister“. Aber dieses Register wird in seiner Übererfüllung gesprengt: denn hier geht es nicht um den

historischen Karoline von Günderode untersucht. Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief*, Frankfurt 1989. An der Problematik vorbei geht hingegen Ursula Liebertz-Grün's Kapitel über *Die Günderode*: „Die Tragikomödie der deutschen Innerlichkeit“, in: *Ordnung im Chaos. Studien zur Poetik der Bettine Brentano-von Arnim*, Heidelberg 1989, S.37-75, da sie ihre Termini (wie „Innerlichkeit“ und „Melancholie“) nicht über ein alltagssprachliches Verständnis hinaus einlöst.

vertraulichen Umgang zweier sich verstehender und in diesem Verstehen sich „bildender“ Subjekte, sondern vielmehr um das gegenseitige Hervortreiben eines Mangels, einer beschädigten Subjektivität, die im Briefschreiben nun gerade nicht zu sich kommt und um eine Autorschaft, die sich nicht mehr auf die Instanz eines integralen Subjekts zurückführt.

In der Hingabe, mit der sie den Blick der anderen auf sich bannen will, kennzeichnet die Bettine sowohl ein Mangel wie ein Exzeß: ein Mangel an Zentrierung in einem übervollen, „fruchtbaren Chaos“ episodischer Selbstdarstellungen, fragmenthafter (Para)Theorien zu Sprache, Religion, Natur etc. und pointierter Charakteristiken anderer. Die GÜnderode nun soll beidem abhelfen, indem sie es zusammenliest, zentriert, „reimt“. Sie ist, wie Bettine von Arnim lange nach GÜnderodes Tod lakonisch bemerkt hat, ihr „Spiegel“²⁹⁹ - im Roman heißt das „Widerhall“ (G 137). In diesem Spiegel soll sich die Fragmentiertheit der Bettine zu einem Bild der Totalität zusammenfinden, ein Ich konstituiert werden, das mehr ist als das grammatische 'sujet d'énonciation' der Briefe: eine Gestalt.³⁰⁰ Im Widerhall soll die andere das eigene Bild, die eigene Stimme zurückwerfen; gerade in dieser Metaphorik des Echos entlarvt sich der Narzißmus in der Hingabe Bettines an die GÜnderode. Aber es ist ein Narzißmus, der, wie Michael Wetzels vorschlägt, aufgeht in der Hingabe und der Verausgabung an den anderen: mit Lou Andreas-Salomés Bestimmung des *Narzißmus als Doppelrichtung*³⁰¹ ist der Weg des Bettinischen „narzißtischen Genies“ nicht die „alles vereinnahmende, sich selbst in allem, in jedem Werk (ergon) suchende“ Geste, sondern eine „sich unendlich verausgabende, mit allem verschmelzende, das Ich kosmisch in *energeia* auflösende“ Bewegung. Ihr Narzißmus zielt so in letzter Konsequenz gerade nicht auf die Konstitution eines Ich, sondern auf einen Ausbruch aus der „Enge des Ichs“.³⁰² Die Emphase der „Lebendigkeit“, der chaotischen Entgrenzung, die Bettine der GÜnderode entgegenhält, ist Ausdruck dieser energiegeladenen Verausgabung. In der Polarität der beiden Freundinnen, ihrem „Widerspruch“, wie GÜnderode es ihrerseits formuliert, ist diese

²⁹⁹ Bettine von Arnim: Werke und Briefe, hg. Schmitz/v. Steinsdorff, Bd.1, a.a.O., Kommentar, S.1097.

³⁰⁰ In diesem Sinne erinnert die Struktur dieser Beziehung an Lacans Spiegelstadium, in dem sich das Baby nicht mehr als dissoziierten, „zerstückelten Körper“, sondern als Ganzes erkennt und in dieser gespiegelten Imago die Ich-Funktion konstituiert wird. Vgl. Jacques Lacan: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: *Écrits*, Paris 1966, S.93-100. Eine solche Spiegel-Szene der Selbsterkenntnis beschreibt Bettine von Arnim als ihren eigenen Ausgang aus der Kindheit in *Clemens Brentanos Frühlingsskranz*; vgl. dazu Christa Bürger: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990, S.150f.

³⁰¹ Lou Andreas-Salomé: „Narzißmus als Doppelrichtung“, in: *Imago* VII,4, 1921, S.361-386.

³⁰² Wetzels: „Private Dancer“, a.a.O., S.87 und 96.

Dezentrierung, der positiv gewendete, in Exzeß gewandelte Mangel gemeint als Gegenentwurf zur melancholisch-entleerten Verfassung der GÜnderode, die noch zu betrachten ist und ein Schreiben, das sich aus dieser Leere speist.

Aber die narzißtische Hingabe an die Freundin, die forcierte Heteronomie der Bettine ist immer auch eine notwendige Erpressung, die lautet: wenn du dich umbringst, bringst du mich mit um.

Drum lebe mit mir, ich hab jeden Tag an Dich zu fordern. Ach, wo sollt' ich hin, wenn Du nicht mehr wärest? [...] Nur um Deinetwillen leb ich - hörst Du's?“ (G 228)

Der Tod der GÜnderode wird so zum Verrat an der Freundin - damit ist der Freundschaft auch im Buch selbst (nicht nur an seinen Rändern und Ausschlüssen) ihr Scheitern, genauer: der exakte Ort dieser Möglichkeit mit eingeschrieben. GÜnderodes Selbstmord erhält so seine eigentliche Bedeutung für Bettine als tiefste narzißtische Verletzung: der Tod des anderen läßt den Spiegel zerbrechen, der er für uns war, oder vielmehr hätte sein sollen.³⁰³

Schmerzhaftes Lücke Melancholie

Münzt die Bettine ihren Mangel an zentrierter Subjektivität um in einen Exzeß des Fragmentarischen und der Hingabe an die andere, so ist die Figur der GÜnderode ganz fixiert auf ihren Mangel. Sie konzentriert sich auf das Fehlen von etwas, das sie weder bezeichnen noch beschreiben kann, etwas, dem kein Name gegeben werden kann. Die Anatomie dieser melancholischen Verfassung GÜnderodes entfaltet der Roman in einer Episode, dem Besuch Bettines bei der Freundin im Stift, die die Bettine ihr rückblickend noch einmal schildert - als Schlüsselszene für ihr Begehren, die Erstarrung der GÜnderode durch ihre Liebe zu lösen:

„ich ging ins Stift zu Dir herein, wo ich meine Oliven speiste und die Kerne alle in eine Reihe legte aufs Fensterbrett, Du standst neben mir und warst ganz still und versunken in die Dämmerung und endlich sagtest Du: „Warum bist Du heute so schweigsam?“ Ich sagte: „Ich esse meine Oliven, das beschäftigt mich,

³⁰³ Vgl. Jacques Derrida: „Psyché. Invention de l'autre“, in: Psyché. Invention de l'autre, Paris 1987, S.20: „ce moment de deuil où le bris du miroir est à la fois le plus nécessaire et le plus difficile“.

aber Du bist doch auch stille, warum bist Du still?“ - „Es gibt ein Verstummen der Seele“ sagtest Du, „wo alles tot ist in der Brust.“ - „Ist es so in dir?“ fragte ich. - Du schwiegst eine Weile, dann sagtest Du: „Es ist grade so in mir, wie da draußen im Garten, die Dämmerung liegt auf meiner Seele wie auf jenen Büschen, sie ist farblos, aber sie erkennt sich - aber sie ist farblos“ sagtest Du noch einmal und dies letzte Mal so klanglos auch, daß ich Dich im Nachtschimmer ansah verwundert und verschüchtert, denn ich traute mich nicht mehr zu reden, ich sann auf Worte, wie ich mit Dir anheben sollt; [...] und als ich Dich fragend ansah da gabst Du zur Antwort: „Ja, ich fühle oft wie eine Lücke hier in der Brust, die kann ich nicht berühren, sie schmerzt“; ich sagte: „Kann ich sie nicht ausfüllen, diese Lücke?“ - „Auch das würde schmerzen“, sagtest Du; da reicht ich Dir die Hand und ging, und lang verfolgte mich Dein Blick, der so still war und so innerlich und doch nur wie über mir hinstreifte.“ (G 223f)

Verstummen, Farblosigkeit, Klanglosigkeit - GÜNDERODE kann ihr Inneres nur in Termini der Negativität und des Mangels beschreiben - ein Mangel jedoch, der als melancholischer nicht von einem denk- und sagbaren Objekt des Begehrens ausgefüllt werden könnte. Wo Bettine sich narzißtisch an den Ort dieser Lücke, ins Herz der GÜNDERODE setzen möchte, beharrt diese auf der Unverlierbarkeit dieses Mangels, jener „Lücke“, die einzig und allein der Schmerz ausfüllen kann. Einziges mögliches Objekt der Melancholikerin ist dieser Schmerz selbst, bzw. seine Transformationen in literarische Figuren der Klage.³⁰⁴ Aber die Szene entfaltet nicht nur noch einmal die narzißtisch-melancholische Konstellation der Freundschaft, sondern erweist auch Bettines Einsicht darin: „ich weiß wohl, daß mir so was nicht gelingen kann und daß es nur Verwechseln ist von meinen Sinnen, wie Kinder Fernes und Nahes nicht unterscheiden können“ (G 224) resümiert sie diese Erkenntnis ihrer Ohnmacht auf dem Nachhauseweg. Der Blick der GÜNDERODE bleibt nach innen gerichtet und schweift über die Freundin hinweg. Denn auch sie ist - wie schon ihre Bekannten über Karoline von GÜNDERODE sagten - eine „Narzißnatur“³⁰⁵, aber im Sinne der „Doppelrichtung“ des Narzißmus (Andreas-Salomé) in umgekehrter Weise als Bettine. Ihr Narzißmus entfaltet sich in einer Selbstreflexion, die das Ich in seiner im Spiegel wahrgenommenen distinkten Gestalt als „ausgeschlossen von allem übrigen“, „entheimatet“ und „obdachlos“³⁰⁶ entwirft - als getrennt von jenem „höchsten Gut“ (Kristeva), um dessen Fehlen herum die Melancholikerin ihre 'lückenhafte' Subjektivität konstituiert. So ist ihr

³⁰⁴ Vgl. dazu Kristeva: *Soleil noir*, a.a.O., S.32.

³⁰⁵ Bettine von Arnim: *Werke und Briefe*, hg. Schmitz/v. Steinsdorff, Bd. 1, a.a.O., Kommentar, S.1133.

³⁰⁶ Andreas-Salomé: „Narzißmus als Doppelrichtung“, a.a.O., S.363ff.

Spiegel nicht der Blick der Freundin, sondern die Schrift - die eigenen und vorgefundenen literarischen Figurationen beschädigter Subjektivität.³⁰⁷

Denn Günderodes Rede von der „Lücke“ in ihrer „Brust“ verweist unmittelbar auf das literarische Vorbild ihrer melancholischen Verfassung: Goethes *Werther*, die einschlägige Kultfigur der Goethezeit für alle Emphasen des „jung Sterbens“ und der „süßen Melancholie“. Am „19. Oktober“ schreibt Werther an Wilhelm:

„Ach, diese Lücke! Diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle! - Ich denke oft, wenn du sie [Lotte] nur Einmal, nur Einmal an dieses Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt sein.“ (HA 6, 83)

Im Gegensatz zu ihrem literarischen Vorbild aber verzehrt sich die Günderode des Arnimschen Romans nicht nach einem unerreichbaren Liebesobjekt; luzider als Werther, konstatiert sie die prinzipielle Unmöglichkeit, die „Lücke“ je zu füllen. Dabei entnimmt Günderode nicht zufällig die Rhetorik ihrer Melancholie einer Lektüre; eben jener *Werther*-Lektüre, aus der sie - wie es in *Goethes Briefwechsel* heißt - den Schluß zieht: „Recht viel lernen, recht viel fassen mit dem Geist und dann früh sterben...“ (GBK 81). Damit geht sie in eine Falle der identifikatorischen Lektüre, die Goethes *Werther* nicht nur zum ersten Mal in dieser Form aufgestellt, sondern auch in ihren extremsten Konsequenzen vorgeführt hat. Denn Werther selbst führt in seinen einfühlsam-identifikatorischen Lektüren Homers, Ossians, Klopstocks und Lessings vor, was es heißt, sich seine Seele und sein Begehren aus Büchern zu holen.³⁰⁸ Goethe selbst fühlte sich gezwungen, der Selbstmordemphase seines Helden die rettende Lektüeranleitung für den Roman nachzuschicken: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!“ setzte er bei der zweiten Auflage des Romans als Motto hinzu (HA 6, 532). Dem von Anselm Haverkamp beschriebenen *double-bind* des Textes³⁰⁹ - daß einerseits die Identifikation mit dem Helden vom Text provoziert wird, andererseits diese Identifikation tödlich sein muß - fällt die Günderode zum Opfer, wenn sie mit Konsequenz die angebotene (Un-)Möglichkeit ergreift. Damit wird die Günderodesche Melancholie im Roman durch den Rekurs auf *Werther* nicht nur in ihrer anatomischen Struktur 'lückenhafter' Subjektivität durchsichtig, sondern auch als literarisch induziert, in Lektüren verstrickt,

³⁰⁷ Dagegen interpretiert Christa Bürger die Günderode nun in einer neueren Lektüre dieser Szene als klassischen Typus der „schönen Seele“, die sich in ihrer Innerlichkeitsfixiertheit vor allem Äußeren schützen müsse. Christa Bürger: *Leben schreiben*, a.a.O., S.153f.

³⁰⁸ Vgl. Friedrich A. Kittler: „Autorschaft und Liebe“, in: Friedrich A. Kittler (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1980, S. 142-173, hier: 153.

³⁰⁹ Anselm Haverkamp: „Illusion und Empathie. Die Struktur der 'teilnehmenden Lektüre' in den *Leiden Werthers*“, in: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung*, Stuttgart 1982, S. 243-268, hier: 260.

offengelegt. Lesen und Schreiben kann tödlich sein - das zeigt Bettine von Arnim in einträchtigem Anschluß an Goethe - wenn es aus dem Tod des Helden den eigenen Heldentod und aus der Abgestorbenheit toter Buchstaben das Sterben der Schreiberin ableitet.

Nicht zufällig an den überlieferten Briefen der historischen Karoline von Günderode hat Karl Heinz Bohrer diese Form einer literarisch-imaginativ sich konstituierenden Identität als „ästhetische Subjektivität“ herausgearbeitet, in der „Ich-Empfindung sich aus literarischer Empfindung“ zusammensetzt. Für den Fall der historischen Günderode rekonstruiert Bohrer so deren Selbstmord als „Umschlagen“ eines emphatischen Diskurses über den Tod in einen katastrophischen: Günderodes Tat ergibt sich gerade aus dem Zusammenbruch jener (von Novalis und Schelling inspirierten) idealistischen Stilisierung des Todes als Übergang in ein Reich des Transzendenten. Bettine von Arnims Roman, so Bohrer, gebe hingegen lediglich Auskunft „über diese ideenvermittelte, teleologisch mit dem individuellen Tod versöhnte Mentalität der Günderode [...] sowie über das Sterben als ein Leitmotiv der Gespräche...“.³¹⁰ Aber Arnims Günderode-Figur dient nicht in erster Linie dazu, die Freundin ins Reich frühromantischer Stilisierungen zurückzuholen, sondern zielt vor allem darauf, die Tödlichkeit dieses Diskurses in seiner Logik selbst hervorzutreiben. Damit liefert die literarische Günderode für jene - nach Bohrer - modernespezifische „ästhetische Subjektivität“, deren frühe Verkörperung die historische Karoline von Günderode gewesen sein mag, die eigentliche Pointe: nicht die Diskontinuität und In-Authentizität solchermaßen literarisch konstruierter Subjektivität sind der Kern des Leidens, das Bohrer an Kleist, Karoline von Günderode und Brentano analysiert, sondern das Bewußtsein einer in sich leeren, nurmehr *lektüreinduzierten* Identität - weniger der Schmerz jener „Lücke“ denn das *Wissen um ihre Angelesenheit*. Und es ist das Leiden an diesem Wissen um die Inauthentizität, das den Kern der Günderodeschen Melancholie ausmacht. Das Paradox einer Subjektivität, die sich authentisch will, sich aber in der Wiedergabe literarischer Muster verstrickt und dies auch weiß, zielt ins Zentrum der poetischen Ideologie der Goethezeit vom unverstellten Seelenausdruck. Die Aporie zwischen der Vermitteltheit und Konventionalität eines Zeichen- und Formsystems, das sogar noch den eigenen Norm-Bruch mitcodiert (und zur Norm macht)³¹¹, und dem Anspruch einer emphatisch *ungeregelten*, auf Innerlichkeit hin transparenten Schrift entfaltet Bettine von Arnim in der Gestalt der Günderode in ihrer ganzen Fatalität.

³¹⁰ Bohrer, a.a.O., S. 194.

³¹¹ Vgl. dazu grundlegend die Analyse des Literatursystems der Goethezeit bei Marianne Wünsch: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes*, Stuttgart 1975.

3. Autorschaft zwischen Leben und Tod

Poetik des Todes

Die GÜnderode schreibt, was sie liest. Die eingeschalteten GÜnderode-Dichtungen zeugen nicht nur von düsterer Todessehnsucht und idealistischer Todesverherrlichung, sondern auch von exzessiven Lektüren Schellings, Herders, Hemsterhuis', Ossians und verschiedener anderer Mode-Autoren der Zeit, die sie auch der Bettine empfiehlt. Schon den Zeitgenossen Karoline von GÜnderodes schien ihr Tod nicht zuletzt das Ergebnis übermäßiger Idealismus-Rezeption.³¹² So bemerkte die Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar bei der Nachricht von GÜnderodes Selbstmord, „der Idealismus [habe] schon manche Opfer dem Charon zugebracht.“³¹³ Auffällig an ihren Dichtungen ist die formale wie inhaltliche Konventionalität, ihre „Ideengestütztheit“ (Bohrer), vor allem aber die obsessive Beschäftigung mit Tod und Unsterblichkeit, deren Intensität sich nicht ausschließlich mit der zeitgenössischen Konjunktur des Themas verrechnen läßt. Titel wie *Die Manen*, *Immortalita*, *Lethe*, *Apokalyptisches Fragment* und *Wanderers Niederfahrt* sprechen für sich. Helden- und Liebes-Tode wie in ihrer ebenfalls eingeschalteten Ossian-Nachdichtung *Darthula* präsentiert die GÜnderode der Bettine nun ausgerechnet als Antidot gegen ihre Melancholie:

„Wenn ich nicht heldenmütig sein kann und immer krank bin an Zagen und Zaudern, so will ich zum wenigsten meine Seele ganz mit jenem Heroismus erfüllen und meinen Geist mit jener Lebenskraft nähren, die jetzt mir so schmerzhaft oft mangelt, und woher sich alles Melancholische doch wohl in mir erzeugt.“ (G 281)

³¹² Bohrer hat beispielsweise für das *Apokalyptische Fragment* auf die Nähe zu Schellings Naturphilosophie hingewiesen; Bohrer, a.a.O., S.125 und 194.

³¹³ Karl Ludwig von Knebels literarischer Nachlaß und Briefwechsel, hg. von K.A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt, Bd. 1, Leipzig 1835, S.215.

Die Metaphorik des „Erfüllens“ und „Nährens“ verweist noch einmal auf die Hohlform einer Subjektivität, deren Leere sublimale Stoffe und universale Ideen nun füllen sollen. Schreiben als Erfüllung „leerer“ Subjektivität - in diesem Sinne ist der vielzitierte Günderode-Satz zu verstehen: „Gedichte sind Balsam auf Unerfüllbares im Leben.“ (G 282)

Damit steht die Authentizitätspoetik der Günderode, ihr von Schleiermacher inspiriertes Programm³¹⁴, „alles Innerliche ans Tageslicht zu fördern“ in einem nur scheinbaren Gegensatz zur Konventionalität und Angelesenheit ihrer Sujets. Denn das Innerliche *ist* das Angelesene. Über den Anspruch ihrer Dichtungen schreibt Günderode der Bettine:

„Ich suche in der Poesie wie in einem Spiegel mich zu sammeln, mich selber zu schauen und durch mich hindurchzugehen in eine höhere Welt, und dazu sind meine Poesien die Versuche.“ (G 407) „...ich glaube, daß nichts wesentlicher in der Poesie sei, als daß ihr Keim aus dem Innersten entspringe; ein Funke, aus der Natur des Geistes sich erzeugend, ist Begeisterung, sei es aus welchem Grund der Gefühle es wolle, sei er auch noch so gering scheinend. Das Wichtigste an der Poesie ist, was an der Rede es auch ist, nämlich die wahrhaftige, unmittelbare Empfindung, die wirklich in der Seele vorgeht;“ (G 409)

Unmittelbarkeit der inneren Empfindung und Auswendigkeit der Schrift aber sind schwer zu vereinbaren, und die Goethezeit hat ein verschärftes Bewußtsein davon. Darum beschreibt man um 1800 diesen - längst säkularen - Gegensatz in den ehemals biblischen Termini von Leben und Tod, „lebendiger Seele“ und „toten Buchstaben“. Entsprechend erblühen in der Romantik Konzepte der Verflüssigung von Schrift (in Musik, Ton) und energetischen Aufladung der Buchstaben (Hieroglyphen, „Chifferschrift der Natur“) - andererseits werden Lese-Techniken entwickelt, aus schwarzen Buchstaben Laute und aus Lauten die bunten Bilder eines Seelenlebens erstehen zu lassen.³¹⁵ Herder, dem die Günderode auch ihre Ossian-Rezeption verdankt, bringt die produktionsästhetische und semiotische Aporie dieser Programmatik auf den Punkt. Er benutzt eine Körpermetaphorik von „Gedanke“ als „Körper“ und „Ausdruck“ als „Haut“, die die dabei gleichwohl mitgedachte Trennbarkeit von Sprache und Denken, Zeichen und Bezeichnetem um so monströser erscheinen läßt.³¹⁶ Für die Dichtung geht es gar um ein Verhältnis

³¹⁴ Vgl. Friedrich Schleiermacher: Monologen, hg. von F.M. Schiele, Hamburg 1978, S.23f.

³¹⁵ Vgl. dazu grundlegend Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800.1900, München 1987, S.31-75.

³¹⁶ Johann Gottfried Herder's Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften, hg. von Erich Heintel, Hamburg 1975, *Aus den Fragmenten*, S.145.

von „Körper und Seele“; wiederum wird hier ein semiotisches Problem zur Frage von Leben und Tod: nur wo das Körper-Wort vom Seele-Gedanken *belebt* ist, ist Sprache Ausdruck der *lebendigen* Empfindung; an sich, abgelöst von einer sich in ihr ausdrückenden Menschenseele, ist Sprache immer tot, unbeseelter Körper, abgezogene Haut. In dieser Forcierung des Gegensatzes wird Dichtung zum aporetischen Unternehmen:

„Nun, armer Dichter! Du sollst deine Empfindungen auf's Blatt malen, sie durch einen Kanal schwarzen Safts hinströmen [...]; du sollst nicht dein Papier mit Tränen benetzen, daß die Tinte zerfließt, du sollst deine ganze lebendige Seele in toten Buchstaben hinmalen und parlieren, statt auszudrücken.“³¹⁷

Der „wahre Ausdruck der Empfindungen“ wäre, das macht Herder auch im folgenden unmißverständlich, eine Sprache des Körpers selbst im Sinne gestisch-affektiver Darstellung - ein Überspringen des Mediums Schrift in Stimme und Bild:

„du mußt ein *Gemälde hinzeichnen*, daß dies selbst zur Einbildung des anderen ohne deine Beihilfe *spreche*,... Daher rührt die Macht der Dichtkunst in jenen rohen Zeiten, wo noch die Seele der Dichter, die zu sprechen und nicht zu plappern gewohnt war, nicht schrieb, sondern *sprach* und auch *schreibend lebendige Sprache tönte*.“³¹⁸

Anders als jene „rohen Zeiten“ einer verbürgten Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem und damit einer Kontinuität zwischen den Repräsentationsmedien (Stimme, Schrift, Bild) herrscht nach Herder nunmehr semiotischer Verfall, wo „der Ausdruck nichts als Kunst wurde, da man ihn von dem, was er ausdrücken sollte, abtrennte“ (ebd.). In genau dieser historischen und semiotischen Verfallszeit situiert sich Gündertode mit ihrem zugleich idealen und unmöglichen Anspruch, innere Empfindung in sprachlichen Ausdruck zu bringen, in der Sprache die „Seele zu spiegeln“. Dieser unmögliche Anspruch verleiht Gündertode aber ein um so schärferes Bewußtsein vom Tod der Schrift, von der unüberbrückbaren Disjunktion zwischen Geist und Buchstaben, Zeichen und Bezeichnetem. In diesem Sinne ist sie nicht nur eine Melancholikerin von Werthers Gnaden, sondern melancholisch im Hinblick auf genau jene Entwertung aller Signifikanz, die den Melancholiker auszeichnet. Aber anders als der 'traurig spielende' melancholische Fetischist, der die Arbitrarität der Zeichen und die Ohnmacht der Sprache zugleich anerkennt *und*

³¹⁷ Herder, a.a.O., S.147f.

³¹⁸ Herder, a.a.O., S.148. Unterstreichungen von mir; im Kontext des Abschnittes sind diese „rohen Zeiten“ unmißverständlich auf jene fingierte Vergangenheit bezogen, die den durchschlagenden Erfolg von MacPersons *Ossian*-Fälschung ausmachte.

verleugnet, verfolgt die GÜnderode in letzter Konsequenz eine Strategie tödlicher Authentifizierung ihrer immer schon als un-authentisch erkannten Schrift. Schrift ist nicht nur fern aller „inneren Empfindung“ (Herder) sondern auch immer nur Spur, Zeichen der Abwesenheit dessen, was sie bezeichnen sollte. Dort, wo keine Transposition dieser toten Spuren in die Unsterblichkeit sublimer Stoffe und Ideen möglich ist (wie sie GÜnderode in den Werken anstrebt), in den Briefen nämlich, entlarvt sich die Abgestorbenheit aller Schrift:

„Auch die wahrsten Briefe sind meiner Ansicht nach nur Leichen, sie bezeichnen ein ihnen einwohnend gewesenes Leben, und ob sie gleich dem Lebendigen ähnlich sehen, so ist doch der Moment ihres Lebens schon dahin; deswegen kommt es mir vor, wenn ich lese, was ich vor einiger Zeit geschrieben habe, als sähe ich mich im Sarg liegen, und meine beiden Ichs starren sich ganz verwundert an.“(G 450)

Die Briefe sind nicht lebendiger Ausdruck einer in ihnen niedergelegten Subjektivität, sondern blinde Spiegel eines Ichs, das in dem zurückgeworfenen Bild nur die hohle Form seiner Entleertheit erblickt. GÜnderodes melancholisch geschärfter Blick für die aller Signifikation eignende Abwesenheit und Arbitrarität legt damit eine grundsätzliche Struktur des Schriftmediums Brief offen: die zeitliche Verschiebung zwischen Niederschrift und Lektüre, die immer die Möglichkeit des Todes des Schreibenden in sich birgt. Briefe sind Stimmen von jenseits des Grabes, die „dialogische Vergegenwärtigung“ von etwas, dessen *Abwesenheit* gerade durch sie ausgestellt wird.³¹⁹ So öffnet der melancholische Mangel den Blick für die Crux aller Repräsentation und aller Zeichenordnungen. Zugleich aber ist melancholisches Schreiben immer ein An-Schreiben gegen diese Einsicht, die in letzter Konsequenz zum Verstummen verdammt.

Bettine von Arnims Darstellung der einstigen Freundin Karoline von GÜnderode elaboriert deren (wohl auch historisch belegbare) Melancholie in dieser doppelten Struktur einer von fundamentalem Mangel gezeichneten Subjektivität und eines Sprachbewußtseins für jene jeder Semiose eingeschriebenen Kluft zwischen Zeichen und Bedeutung. Im Erweis der literarischen - und das heißt: über das Medium Schrift induzierten - Verfaßtheit dieser Subjektivität (*Werther*, Schelling, Ossian etc.) verschränken sich die Ebene des Subjekts und die der Zeichen: die Leere des Subjekts verdoppelt, spiegelt die Leere der Zeichen.

GÜnderode, das zeigt sich im Briefwechsel in aller Deutlichkeit, ist keine Spielerin mit der Sprache (wie es Friedrich Rückert sein wird) - sie nimmt die Einsicht in die

³¹⁹ Zur Vergegenwärtigungsstruktur von Brief und Briefroman vgl. Wilhelm Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 45, 1971, S.80-116.

Abgestorbenheit der Schrift tödlich ernst. Wo Worte tote Buchstaben sind, Körper ohne Seele, wo sie nur noch die „Gewesenheit“ ihres „ihnen einwohnenden Lebens“ widerspiegeln, gibt es nur eine Möglichkeit, der Schrift ihre Wahrheit wiederzugeben: der toten Schrift den eigenen toten Körper als Referent unterzulegen.

Nicht umsonst widmet sich Günderode mit besonderer Hingabe einer Nachdichtung von Ossians *Darthula*, einer düsteren Totenklage um mythische gefallene Helden und Heldentöchter.³²⁰ Hier findet sie ihr Sujet par excellence. Denn Ossian gilt schon ihren Zeitgenossen wenn auch noch nicht als platte Fälschung einer nostalgischen Vergangenheitskonstruktion, so doch als leere Totenklage, die Trauer umstandslos in einen Gesang der Unsterblichkeit wandelt. So bemerkt schon Schiller:

„Wenn uns Ossian von den Tagen erzählt, die nicht mehr sind, und von den Helden, die verschwunden sind, so hat seine Dichtungskraft jene Bilder der Erinnerung längst in Ideale, jene Helden in Götter umgestaltet. Die Erfahrungen eines bestimmten Verlustes haben sich zur Idee der allgemeinen Vergänglichkeit erweitert, und der gerührte Barde, den das Bild des allgegenwärtigen Ruins verfolgt, schwingt sich zum Himmel auf, um dort in dem Sonnenlauf ein Sinnbild des Unvergänglichen zu finden.“³²¹

Ossian bürgt also für eine Form der Klage, die Abwesenheit in idealische Dauer, Tod in Unsterblichkeit verwandelt. Es ist diese Unsterblichkeit und diese idealische Konvergenz von Zeichen und Bezeichnetem, Sprache und Denken, auf die die Günderode hinschreibt - und das heißt für sie: hinstirbt. Ihr Schreiben ist so, wie F.A. Kittler es formuliert, „eine Einübung ins Sterben“, ihre Dichtungen „Grabmäler eines Selbst, das keinen Stoff hat, nur die Form seiner Trauer“.³²² Denn wo die Buchstaben tote Heldinnen besingen und Liebestode feiern, da können sie nur „wahr“ - referentiell verbürgt - sein, wo sich die Tode realiter einstellen, von denen die Rede ist.

Arnim legt diese auto-thanatographische Qualität der Günderodeschen Dichtungen in aller Deutlichkeit offen. Zielsicher knüpft sie an die letzten Zeilen der *Darthula*-

³²⁰ Während der Lektüre dieses Textes schreibt die historische Karoline von Günderode an Gunda Brentano: „der alte Wunsch einen Heldentod zu sterben ergrif mich mit groser Heftigkeit;“, zit. nach Karoline von Günderode: *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien*, hg. von Walter Morgenthaler, Frankfurt/M./Basel 1991, Bd.3 (Kommentar), S.70.

³²¹ Friedrich Schiller: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984, S.730.

³²² Friedrich A. Kittler: „In den Wind schreibend, Bettina“, in: *Dichter, Mutter, Kind*, München 1991, S.226.

Nachdichtung an, wo es von der gefallenden Heldin Darthula, „Collas Tochter“, heißt:

Denn sie schläft der Frauen Erste! nimmer
Kehret sie in ihrer Schönheit mehr. (G 304)

Bettine weiß diese Heldenklage zu lesen:

„Ich kann mir unter Collas Tochter immer nur Dich denken; denn sie schläft, der Frauen Erste! - und so hab ich in mancher Stunde mit Tränen Dich besungen...“ (G 92)

Sie erkennt, daß Günderodes Schreiben, nicht der ominöse Dolch, die Waffe ist, die die Freundin gegen sich wendet. Ihr Selbstmord ist ihrer Poetik eingeschrieben als die notwendige Beglaubigung ihres Schreibens, das nichts ist als die sublimen Totenklage um sie selbst.

So kleidet sich die Melancholie in das Gewand der Trauer. Das verschärfte Bewußtsein der Melancholikerin von der Unverbürgtheit der Sprache und der Leere des Ich wird in eine Form gebracht, die diesen beiden Mängeln einen fixierbaren Gegenstand unterlegt: den Tod. Sprache und Ich, Zeichen und Bezeichnetes, konvergieren in diesem einen (Null)Punkt, in der doppelten Negativität ihrer hervorgetriebenen Defizienzen. Aber genau hier wird das Unsagbare der Melancholie, die Sehnsucht nach dem unvordenklichen und unaussprechlichen „Ding“, „übersetzt“ (Kristeva) in einen sagbaren Mangel, einen konkreten Verlust, so imaginär und idealisch (im Modus der mythischen Heldenklage) er sein mag. Trauer wird so zur Repräsentationsform von Melancholie. In dieser leeren, objektlosen Idealität wiederum entfaltet diese Form der imaginären Trauer jedoch einen Sog, in den das melancholische Ich unweigerlich gerät. Gerade weil sie die Maske der Trauer aufsetzt, schlägt die Melancholie Günderodes um in die Vernichtung des Ich: der leeren Trauer muß ein Objekt gegeben werden - und dies kann zuletzt nur das Ich sein.

In den Wind schreiben: Poetik des Lebens

Die Wiederauferstehung des anderen in der Schrift ist immer auch eine Rekonstruktion des Ich: das Ich setzt sich in bezug zum anderen, es gestaltet sich im Spiegel der betrauten Gestalt, die es dem anderen gibt. So ist die Selbstinszenierung Bettines komplementär auf ihre Inszenierung der Freundin bezogen; und ebenso ist ihre Poetik, die vor allem in ihren subversiven und spezifisch romantischen Zügen bisher wahrgenommen wurde, auch zu lesen als Gegenentwurf dieser Poetik des Todes, als deren Vertreterin und Opfer die Gänderode zum Exempel wird.

Gänderodes Schreiben zielt auf Überdauern, ein Überdauern über das Leben der Schreibenden hinweg, auf eine Unsterblichkeit, die nur um den Preis der Mortifikation des Leibes zu haben ist. Einmal so authentifiziert, bleiben die Buchstaben ihrer Totenklagen zum Nachruhm der Autorin. Bettine nennt deren Dichtung eine „stille Säulenordnung“ (G 379), ihr Schicksal sei es, schließlich „in Lorbeer aufzusprießen“. Dem monumentalischen Willen zum postmortalen Überdauern setzt die Bettine programmatisch eine Emphase des Flüchtigen und Flüssigen, der fliegenden Blätter und des „In-den-Wind-Schreibens“ (F. Kittler) entgegen. Wo die Gänderode sich in ihrer Dichtung zu „sammeln sucht“, kokettiert Bettine mit ihrer Unfähigkeit, Gedanken zu fassen, sie in eine Ordnung zu bringen und schließlich in eine Schrift:

„Ich möchte [die Gedanken] zwar gern behalten oder aufschreiben, aber sie ziehen mich immer weiter, und um den nächsten nicht zu versäumen, muß ich den früheren aufgeben;... so mag es denn hingehen, daß ich kein Buch schreiben kann, wie es der Clemens will; ich müßt ein Herbarium machen und sie trocknen, daß ich sie könnt nebeneinander hinlegen; unterdessen würden so manche Blumen verblühen.“ (G 155)

Bettine nimmt die romantische Identifikation von Natur und Sprache beim Wort, eine Fixierung der sie durchziehenden Gedanken wäre Abtötung, Stillstellung dieser lebendigen Dynamik. Die Programmatik dieses Schreibens, so hat Friedrich Kittler gezeigt, zielt nicht auf Ausdruck, nicht auf die Repräsentations- und Gedächtnisfunktion der Schrift, sondern auf reine Performanz, ein Sich-Ausströmen. Sie spricht nicht oder schreibt nicht 'etwas', sondern sie wird durchzogen von der Sprache; „*es spricht*“ hinter ihr und um sie herum (G 137); und diese sie durchquerenden Gedanken und Worte werden aufgeschrieben wie von einer „verrückten Schreib-Maschine“³²³, die weder sieht, was sie schreibt, noch es wiederliest. Sie schreibt nachts, ohne Licht und ohne allzuviel Sorge darum, ob die Gänderode es wird entziffern können.

³²³ Kittler: „In den Wind schreibend, Bettina“, a.a.O., S.222.

„ich hab diese Seite im Mondschein geschrieben, Du wirsts nicht lesen können; nun, es schad nichts, es steht auch nichts drauf, was Du notwendig wissen müßtest;“ (G 64)

Es geht gar nicht darum, etwas in der Schrift festzuhalten, mitzuteilen oder auszudrücken, sondern um den Akt eines Sprechens/Schreibens, das in der Disjunktion von Sagen und Gesagtem, Sprache und Ich beide in eine alle Ordnungen der Bezeichnung und der Kommunikation aufsprenge Dynamik bringt. Diese Dynamik verflüssigt Sprache und Denken; sie ist die Praxis zu jener romantischen Sprachtheorie, der die „Energie“ (und nicht die Signifikation) das „Prinzip der Sprache“ ist, wie Friedrich Schlegel schreibt.³²⁴ „Sprache ist Musik“ - so Bettine. In der Romantik wird die Musik zur Chiffre für eine Entsemantisierung der Sprache, einer Entfesselung der Sprache von ihrer Unterworfenheit unter ein Subjekt wie unter einen Inhalt der Aussage.³²⁵ Der Mensch ist nur noch Medium dieses Energieflusses, das Subjekt als Instanz, die Denken und Zeichengebrauch beherrscht und benutzt, wird aufgelöst in eine Durchgangsstelle des „Geistes“.

„mein Geist, oder durch mich spricht der Geist mit ihr [der Natur, E.H.], und dabei bin ich ganz unregsam, ich besinn mich nicht, ich denk nichts, ich hab keine Betrachtung, aber nachher kann ich davon erzählen, wie Du siehst, heut zum erstenmal, also erzeugt das Ineinanderfließen des Geistes mit der Natur doch Gedanken, die man nachher hat.“ (G 275f.)

Dabei ist „Geist“ in diesem Verständnis nun gerade nicht Wesen und Zentrum des Subjekts. Trotz aller Ermahnungen ihres Dichter-Bruders Clemens und trotz aller Versprechungen an die Günderröde, „Herr zu werden über mein Denken“ (G 262), ist ihr Schreiben, die fruchtbare und eigendynamische Vermehrung ihrer Briefe, wenig geeignet, in der Schrift ein Subjekt auszubilden, eine Zentrierung in das Chaos der Wörter und Gedanken zu bringen. Wo die Günderröde die Abgetrentheit

³²⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München 1958, Bd.XVIII, S.227.

³²⁵ So Helga de la Motte-Haber in: „Es flüstern und sprechen die Blumen'. Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung“, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 34, 1979, S.70-79, hier: 74. De la Motte-Haber betont dabei die Divergenz zwischen der Musikalisierung der Lyrik und der Entwicklung des romantischen Lieds hin zur absoluten Musik und zum „Lied ohne Worte“. Die Berührung zwischen absoluter Musik und der „Textmusik“ romantischer Lyrik auf einer semiotischen Ebene (des Zusammenfalls von Signifikat und Signifikant) dagegen weist Alexander von Bormann nach, in: „Der Töne Licht'. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik“, in: Ernst Behler/ Jochen Hörisch (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn 1987, S.191-207, hier: 206.

der Wörter von den Gedanken, vom „innerlich Gefühlten“ schmerzhaft beklagt, um sich zuletzt tödlich einer Zeichenordnung zu unterwerfen, die als solche nicht anders als inhuman sein kann, da nutzt die Bettine die Disjunktion aller Signifikanz schwungvoll zu ihren Gunsten. Sie forciert diese Disjunktion, sie spielt mit ihr, indem sie sich der Eigendynamik und Unverfügbarkeit der Sprache in einer Geste euphorischer Diffusion anschmiegt. „Der Ton, die Rede und das Schriftzeichen sind immer schon Ersatz eines entwendeten Ursprungs: aus dieser haltlosen Offenheit artikulieren sich die Briefe der Bettine“, schreibt Marianne Schuller.³²⁶ Bettine benutzt ihre Briefe gerade nicht im Sinne jener Funktion der Subjektkonstitution, die für das Briefgenre lange geradezu wesensbetimmend war - und an der ihre Freundin so gründlich scheitert. Sie will sich nicht in der Schrift bespiegeln, sie wird keine Zeichenordnungen anlegen, die erst in der Reiteration der Zeichen, im Wieder-Lesen, zur Ordnung werden³²⁷. Darum liest sie ihre Briefe kein zweites Mal, sie will sie, einmal verfaßt, nur noch aus dem Hause haben:

„Eins will ich Dir sagen von meinen Briefen, ich lese sie nicht wieder - ich muß sie hinflattern lassen wie Töne, die der Wind mitnimmt, ich schreib' sie hin, versteh's wie Du willst; sie sind ein tiefes Zeichen, wie mein Geist durch den Deinen schreitet und von ihm wieder durchdrungen wird, und sonst nichts. Und wenn's kein Geist ist, was ich damit mein, so ist's Ton.“ (G 430)

Während der Günderode die Briefe fremd entgegenstarren, erwartet Bettine gar nicht, in ihnen etwas Eigenes zu finden.

„...dies Verzögern, dies Vor-mir-Liegen meines Briefes, dem ich Flügel angewünscht hätte und den ich gewohnt bin, nie eher zuzumachen, als bis er die Reise antritt, war mir sehr unheimlich, ich bin so gedächtnislos, daß wenn ich den Brief schließe, ich schon nicht mehr weiß, was er enthält; und nur ein Nachgefühl läßt mir die Ahnung zurück, wie er Dich berühren werde;“(G 385)

Ihr Schreiben richtet sich nicht auf die Etablierung einer Autorschaft, die sich erst in der aneignenden und zensierenden Re-Lektüre einstellen kann.³²⁸ Es ist vielmehr ein Diskurs, der nicht nur aus dem „Mangel“ an „spekulären Selbstaussdruck eines Autors“ „hervorgeht“,³²⁹ sondern - belehrt durch den Fall Günderode und deren fatale Konvergenz von Subjekt und Schrift - die Funktion Autorschaft bewußt

³²⁶ Marianne Schuller: „Dialogisches Schreiben. Zum literarischen Umfeld der Rahel Levin Varnhagen“, in: Im Unterschied, Frankfurt 1990, S.127-142, hier: 137.

³²⁷ So Kittler, „In den Wind schreibend, Bettina“, a.a.O., S.221.

³²⁸ Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800.1900, a.a.O., S.134.

³²⁹ Schuller: „Dialogisches Schreiben“, a.a.O., S.136.

umgeht und stört. Bettines Diskurs ist genau nicht ihr *eigener*, sondern die Sprache des Anderen (der „Natur“, des „Geists“) und der anderen (der Toten). Denn worauf es in den Briefen ankommt, ist nicht, was darin steht, sondern „was Dich vielleicht berührt“. Und Berührung meint sie in diesem Fall ganz wörtlich. Der Modell-Brief, der den Gestus all ihrer anderen Briefe auf den Punkt bringt, ist eine kurze Epistel, die sie als kleines Mädchen an ihren auf dem Totenbett liegenden Vater schrieb - so, wie sie nun an die auf der Schwelle zum Tod stehende Günderode schreibt. Die körperliche Berührung, die er feiert und zugleich auch substituiert, ist die Utopie einer Präsenz, deren Unmöglichkeit in der Schrift er schriftlich belegt. Günderode erinnert sie an diesen Brief:

„Der Brief lautete wie folgt, da magst Du selbst Dich beurteilen: Lieber Papa! Nix - die Link (da war eine Hand mit der Feder gezeichnet) durch den Jabot gewitscht auf dem Papa sein Herz, die Recht (wieder eine Hand gemalt) um den Papa sein Hals. Wenn ich keine Händ hab, kann ich nit schreiben.

Ihre liebe Tochter Bettine...“ (G 152)

Dieser Brief stellt die Ohnmacht wie die Unhintergebarkeit der Schrift aus: das Ideal unmittelbarer Zärtlichkeit, die nichts anderes bedeutet als sich selbst und damit radikal jenseits der Schrift liegt, läßt sich doch wiederum nur durch Schrift (und Zeichnung) transportieren. Und dennoch birgt der Abbruch des Schreibens („wenn ich keine Händ hab...“) eine Einsicht, die der Briefwechsel vermeidet: daß nämlich die Schrift kein Mittel gegen den nahenden Tod des anderen ist, daß der drohende Entzug der Präsenz durch sie nicht wettgemacht werden kann. Wiederum verschränken sich die Tode - die toten Buchstaben und der nahende Tod des Vaters - und werden doch konterkariert durch eine Gegen-Schrift, die im Abbruch des Schreibens versucht, die Falle dieser Konvergenz nur einmal zu umgehen.

Wer nicht das Eigene schreibt, was schreibt er? Auch wenn die Text-Figur „Bettine“ nicht gleichzusetzen ist mit der Autorin Bettine von Arnim, auch wenn die Bettinische Poetik des In-den-Wind-Schreibens mit ihrer Emphase der Flüchtigkeit nicht die einer Autorin sein kann, die für ihre intensive Wieder-Bearbeitung vergangener Briefwechsel berühmt wurde, so gibt es doch ein Moment des Zusammenfallens von (autobiographischer) Heldin und Autorin: es ist jene dezentrierte Autorschaft im Sinne einer Rede des Anderen/anderen. So wie die Bettine sich vom Geist und der Musik der Sprache durchziehen läßt, wird das Schreiben der Autorin Arnim von der Rede und Schrift der Verstorbenen durchquert. Bettine, die ihrem Bruder immer wieder entgegenhält, daß sie nicht dichten kann, sieht die einzige Möglichkeit eines nicht-mortifizierenden Schreibens

im Diskurs der anderen. So begeistert sie sich bei einem Besuch der Großmutter für den Briefwechsel ihres Großvaters:

„Ich glaub zu soetwas hätt ich Verstand, es einzuleiten und zu bereichern für den Druck, da wollt ich noch viel hinzufügen; mir kommt immer nur der Verstand, wenn ich von andern angeregt werd, von selbst fällt mir nichts ein, aber wenn ich von andern großes Lebendiges wahrnehme, so fällt mir gleich alles dazu ein, als sei ich aus einem Traum geweckt, vielleicht könnt ich hierdurch dem Clemens ein genüge leisten, der mich zu so manchem aufgefordert hat, was mich ganz tot läßt.“ (G 355)

Es ist das „Lebendige“ der anderen, das die Bettine aus ihrem „Traum weckt“ und sie dem Befehl zum auktorialen Schreiben entzieht, der sie „ganz tot läßt“. Aber die Belebung geht in beide Richtungen: Bettine lebt auf, indem sie das „große Lebendige“ der anderen „wahrnimmt“ - aber sie belebt diese Spuren ihrerseits durch ihr kreatives „Hinzufügen“ und „Bereichern“. Explizit weist sie hier auf jene intertextuellen Verfahren des Um-Schreibens und Neu-Schreibens hin, die ihre Briefromane als solche konstituieren, und lädt sie auf mit einer Metaphorik des Lebens, die den Günderscheschen „Säulengängen“ gleichermaßen fern ist wie Goethes „geweihter Erde“ der Literatur.

Bettine von Arnim dekonstruiert Autorschaft als tödlich und tötend. Ihr Gegenentwurf ist eine Programmatik der fröhlichen Diffusion von Texten, die niemandem gehören und kein „Innerliches zutage fördern“ wollen, sondern sich ganz der Eigendynamik ihres Mediums ausliefern. Sie entkoppelt damit jene innige Verbindung zwischen Subjekt und Sprache, die erst die Goethezeit - in Abkehr von Regelpoetik und Rhetorik - zu ihrem Ideal gemacht hat. Diese Entkoppelung ist nicht zuletzt als die alternative Antwort auf ein Problem zu verstehen, daß sie mit der Melancholikerin Gündersches teilt: die Entdeckung der Unverfügbarkeit aller sprachlichen Signifikation für das Subjekt, seiner Unterworfenheit unter die Ordnung der Zeichen. Hinter der Bettinischen Emphase der Hingabe an „Natur“, „Geist“, „Sprache“ steht eine textuelle Praxis, deren Dekonstruktion von Autorschaft in der Trauer weiter geht als alle romantische Sprach-Mystik. Der Autor, das text-beherrschende Subjekt dezentriert sich, öffnet sich dem Einbrechen der Worte des anderen, erwidert sie und erhält Antwort. So kehren die Toten wieder, aber zuletzt nicht als Gespenster und Bedrohung, auch nicht als Liebende im Wunsch nach höherer Vereinigung, sondern als Freunde und Freundinnen, deren Wissen und deren Schicksale den Lebenden vererbt werden, als Fortgegangene, die nie aufhören werden, ein Teil von uns zu sein.

VIII. DIESE DUNKLE STELLE

Friedrich Rückert: Kindertodtenlieder

*Du hast umsonst gesucht Zusammenhang
Des Sinns, wo mir genügt des Tons Zusammenklang.*³³⁰

„Ein höchst eigenthümliches Sprachgenie“

Der Dichter, Linguist und Philologe Friedrich Rückert, dessen Gedichte im 19. Jahrhundert die Anthologien füllten, ist heute fast vergessen. Seine *Kindertodtenlieder*, die erst 1873 - sieben Jahre nach Rückerts Tod - vom ältesten Sohn Heinrich Rückert herausgegeben wurden, bilden insofern eine Ausnahme, als sie 1988, zum 200. Geburtstag Rückerts, von Hans Wollschläger sorgfältig neu ediert worden sind. Ihr Überdauern scheinen sie vor allem ihrer Vertonung durch Gustav Mahler zu verdanken, die immerhin den Titel „Kindertodtenlieder“ im kulturellen Gedächtnis präsent gehalten hat. Der Zyklus von über vierhundert Gedichten entstand unmittelbar nach dem Tod der zwei jüngsten Kinder Rückerts an Scharlach (Luise Rückert am 31.12. 1833, Ernst Rückert am 16.1.1834), der überwiegende Teil im Laufe des Jahres 1834. Trotz seines Umfangs ist der Zyklus jedoch nur ein verschwindend kleiner Teil des Rückertschen Gesamtwerks, das bis heute noch nicht vollständig ediert ist. Aber vielleicht sind die *Kindertodtenlieder*, die Rückert wohlweislich nicht zur Publikation herausgegeben hat, die „dunkle Stelle“ (so heißt es in einem der Lieder, 192) dieses Werkes, sein ausgeschlossenes Zentrum, in dem sich die Problematik des Rückertschen Schreibens verdichtet und vertieft.³³¹

³³⁰ Friedrich Rückert: Die Weisheit des Brahmanen.

³³¹ Eine ähnliche Lesart verfolgt Hans Wollschläger in seiner Einleitung zu den *Kindertodtenliedern*, „Der Gang zu jenen Höhn“. Friedrich Rückert: Kindertodtenlieder, mit

Friedrich Rückert war, als Dichter wie als Wissenschaftler, ein maßloser Vielschreiber. Neben den umfänglichen Gedichtzyklen *Die Weisheit des Brahmanen* und *Liebesfrühling* und den im 19. Jahrhundert besonders populären Übersetzungen und Nachdichtungen (*Östliche Rosen*, *Ghaselen*, *Makamen des Hariri* u.a.) - produzierte er eine ungeheure Masse von teils in Almanachen und Zeitschriften verstreuten, teils posthum, teils bis heute nicht veröffentlichten Gedichten, auf die insgesamt nichts besser paßt als der Titel „*Poetisches Tagebuch*“, den die Rückert-Tochter Marie einer Sammlung später Gedichte gab. Was an der gesamten Dichtung Rückerts neben ihrer unüberschaubaren Menge und der Wahllosigkeit ihrer Sujets auffällt, ist ihre Konzentration auf sprachliche Form, eine Artistik, die teilweise als „höchst eigenthümliches Sprachgenie“³³² gelobt, nicht selten aber als „menschenleere“, bloße „Reimerei“³³³ kritisiert wurde. In den Nachdichtungen wie den *Makamen* oder den orientalisierenden Gedichtzyklen war die Rückertsche Sprachartistik als Nachahmung der fremden Metrik, der skurilen Wortspiele im Hinweis auf den Exotismus der Stoffe zu rechtfertigen. Aber sie wurde prekär in der Gelegenheitslyrik, jenen zahllosen Gedichten auf die Familie, auf „Heimat und Herd“, das Altern, persönliche Lebenserinnerungen, Natur, aktuelle Tagespolitik, Dichterkollegen usw. Der sorgfältig durchgehaltene Reim, die Gesuchtheit der Wortspiele und die Paradoxie der Bilder kontrastieren mit der Privatheit und fast peinlichen Banalität der Sujets. Sprachliche Artistik und subjektives Erleben, so urteilt noch heute die Sekundärliteratur, stehen in Rückerts Werk unvermittelt nebeneinander.³³⁴ So wurde schon von den Zeitgenossen an Rückerts Lyrik eine gewisse Leere, eine Diskrepanz von formalem Aufwand und inhaltlicher Dürftigkeit wahrgenommen. Ein Rezensent bemerkte: „Mir kommt Rückert vor wie eine Art orientalischer Palast [...] prächtige goldene Sprüche stehen an den Wänden, bloß Menschen sprechen nicht darin [...]“.³³⁵ Damit wird aber an Rückert eine Vorstellung von lyrischer Subjektivität herangetragen, die den Blick auf das Spezifische seines Schreibens eher verstellt als

einer Einleitung neu hg. von Hans Wollschläger, Nördlingen 1988; ich verweise auf alle Gedichte durch die Seitenzahl in dieser Ausgabe.

³³² Theodor Benfey: *Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland*, München 1869, S.414.

³³³ So selbst sein ehrfürchtiger Biograph Conrad Beyer, in: *Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal*, Frankfurt/M. 1868, S.325. Wollschläger berichtet, wie sehr Rückert sich mit dieser „Reimerei“ identifizierte: er veröffentlichte zeitweise unter dem Pseudonym „Reimar“, ursprünglich „Reimer“. Vgl. Wollschläger: „Der Gang zu jenen Höhn“, a.a.O., S.27.

³³⁴ So etwa bei Michael Feldt: *Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1800*. Heidelberg 1990, S.279-282.

³³⁵ Beyer, a.a.O., S. 314f.

öffnet. Die Formel vom 'Erlebnis und der Dichtung', die Dilthey im Blick auf Goethe geprägt hatte, gibt dabei noch immer die Struktur vor. Sie birgt in sich die Vorstellung einer Selbstsetzung des Subjekts in der Sprache, seine emphatische Konstitution in einem Text, der sich um dieses „ich“ zentriert.³³⁶ Dies bedeutet eine strenge Ökonomie der sprachlichen Form: 'Schlichtheit', 'Unmittelbarkeit des Ausdrucks', 'Kunstlosigkeit' sind die stilistischen Termini für die Reduktion sprachlicher Eigendynamik auf die Funktion 'Seele'.³³⁷ Pendant des subjektzentrierten Diskurses ist eine Leserfigur, die diese Seelen-Sprache mit- und einfühlend aufnimmt und so direkt auf den intersubjektiv vermittelbaren, „allgemeinen“ Sinn des individuell Geäußerten zugreift.³³⁸ Sprachlichkeit der Darstellung und die Schriftlichkeit der lyrischen Stimme fallen bei diesem Lesen ab wie Schlacken - halluzinatorisch verwandelt sich der Text in Bild und Ton, die er zu sein vorgibt. Dies kann und will Rückert nicht leisten.

Verfälschte Subjektivität: die Kindertodtenlieder als Erlebnis-Dichtung

Rückerts *Kindertodtenlieder* präsentieren sich auf den ersten Blick, wie viele andere seiner Gedichte, als sogenannte Erlebnis-Lyrik. Wo Goethe in der komplizierten Struktur der Deckerinnerungen das prekäre 'Erlebnis' seiner Begegnung mit dem toten Schiller versteckt und zuletzt in eine machtvolle Selbstaffirmation münden läßt, da rekurriert Rückert zunächst auf eine Vorstellung von Lyrik als unverstellte Mitteilung an einfühlende Leser. Im *Vorwort* an die Leser schreibt er:

Ihr, denen, was mein Haus von stillem Glücke
 Umfaßte, stand in meinen Liedern offen!
 Theilnehmend an so unscheinbaren Stoffen,
 Die nicht vertragen, daß viel Kunst sie schmücke;

³³⁶ Zu diesem Konzept lyrischer Subjektivität vgl. Eva Horn: Subjektivität in der Lyrik: 'Erlebnis und Dichtung', 'lyrisches Ich', in: Miltos Pechlivanos/Stefan Rieger/Wolfgang Struck/Michael Weitz (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart 1995, S.299-310.

³³⁷ Vgl. zu dieser Konstruktion der „Seelen-Sprache“ exemplarisch Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine, Bd. 1, Frankfurt/M. 1988, v.a. S.41-78.

³³⁸ Zur zeitgenössischen Theorie lyrischer Subjektivität und ihrer Struktur, vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen zur Ästhetik, Bd. III, Werke Bd.15, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, S.429ff.

Nehmt eure Theilnahm' itzt auch nicht zurücke
 [...]

Doch wenn ich sähe meine Lieben leben

In fremden Munde, dieses Schaugepränge

Könnt' ein'gen Trost für ihren Tod mir geben. (39)

Der Leser wird zum „theilnehmenden Hausfreund“, der die Trauer, die das „stille Glück des Hauses“ zerbrochen hat, in ihrer ganzen Intimität und Privatheit nachvollziehen möge. In dieser intimen Mitteilung zwischen schreibenden und lesendem Subjekt, durch sie, soll - nach Goethes Programmatik einer Bewältigung durch Darstellung - dem Autor-Ich „einiger Trost“ erwachsen. Dies bedeutet aber, daß einerseits der Kummer des trauernden Vaters vermittelbar wird an eine Allgemeinheit mitfühlender Leser, andererseits, daß das Ich, das hier trauert, für diese Leser als Person vorstellbar wird.

Aber das Programm von Erlebnis-Dichtung, das in diesem (unnötigen) Vorwort (an Leser, die die Gedichte nicht haben sollten) aufgerufen wird, ist im Text nicht eingelöst. Zwar werden zahlreiche, sehr persönliche Erinnerungen an die Kinder aufgerufen: einige eher narrative Gedichte evozieren Szenen mit den „zwei Kleinsten“, wie sie das Sauerkraut überwürzten (357f.), wie ihre Körpermaße als Kerben an der Tür stehen (353), wie zwei „unglücksel'ge Folianten“ als Sitzerrhöhung für die Kinder zweckentfremdet wurden (354f.), oder wie sie um das Leben von zwei Tauben, „für die Küche gekauft“, baten (459f.). Sie liefern aber auch Erinnerungen an die schreckliche Agonie der Kleinkinder (etwa 151, 153) und deren traurige Details: vom Mandelkuchen beim Totenfest der Schwester, den der sterbende Bruder kostet (84), von der Qual der ärztlichen Behandlung (144, 135), der zeitlichen Abfolge der Scharlachfälle zwischen dem Weihnachtsfest und Neujahr (111, 233). Dennoch haben diese Erinnerungen nicht selten etwas ungewollt Makabres: wie etwa jene Kommunion des Todes zwischen Bruder und Schwester im 'Mandelkuchen-Gedicht', das ironische Überleben der Küchentauben angesichts des Todes der Kinder (459f.), die Tatsache, daß die Kinderleichen „eine volle Spanne“ länger sind als die Markierungen an der Tür (353) usf. Nicht wenige Gedichte geben dem Geschehen eine exakte Zeitstelle: sie situieren sich zwischen den beiden Toden, an Feiertagen, zu einer bestimmten Jahreszeit. So entwerfen sie, zusammen mit den merkwürdigen Details mancher Texte, eine Referentialität, die in dieser Konkretheit und Präzision ihren Echtheitsindex erhält: genau so soll es gewesen sein. Aber diese so authentifizierten Details der väterlichen Klage erweisen sich als gerade nicht mehr empathisch vermittelbar: in ihrer Verfehltheit, ihren makabren Zügen bleiben sie stehen als kontingente, bloß individuelle und in ihrer Gefühlsqualität schwer lesbare Szenerien.

Dennoch erweckt die Anordnung der *Kindertodtenlieder* in ihrer zeitlichen Reihenfolge und thematisch Ordnung (z.B. Pärchen-, bzw. „Inséparables“-Thematik, Garten-Thematik, Jahreszeiten-Gedichte) den Eindruck einer autobiographischen Stringenz. Gedichte des langsam abklingenden Schmerzes, des Trostes und Verzichts stehen am Ende. Damit wird eine Dynamik der Bewältigung durch Dichtung mit einer Anordnung suggeriert, die aber die *Kindertodtenlieder* in ihrer ursprünglichen Form nicht gehabt haben können. So berichtet Hans Wollschläger, daß er bei Durchsicht der Manuskripte auf die Spuren einer ausradierten Numerierung der Blätter mit Bleistift gestoßen ist, die offenbar von Rückert selbst stammte. Über den radierten früheren Zahlen findet sich in Tinte die Numerierung der von Heinrich Rückert herausgegebenen posthumen Erstausgabe, die dann notgedrungen von Wollschläger übernommen wird (576). Warum wäre es Heinrich Rückert nötig erschienen, die vorliegende Reihenfolge an die Stelle der vom Autor selbst vorgegebenen zu setzen? Und warum mußte die ursprüngliche Numerierung unkenntlich gemacht werden? Wohl, weil diese genau das dementierte, was die neue Numerierung leisten soll: biographische und psychologische Kohärenz, gipfelnd in einer Teleologie des Trostes.

Denn in der Konstellation der Gedichte zueinander wird das Subjekt dieser Klage und dieses Trostes zunehmend diffus: es inszeniert sich in verschiedenen Szenerien (Garten, Arbeitsstube, am Grab usw.) Rollen (als Stimme des Vaters oder der Mutter), Haltungen (als Verzweiflung, Trost, Verbitterung). Es verliert sich in der Kontingenz der Bilder und der Spitzfindigkeit der Gedankenfiguren. Was bleibt, ist die Artistik der Rhythmen und Reime. So zerfällt die Subjektivität, die sich hier als klagende inszeniert, in Gesten, Bilder und Situationen. Das lyrische Ich der *Kindertodtenlieder* trauert, erinnert, klagt - aber es bleibt diffus und in letzter Konsequenz leer, weniger Gegenstand der Teilnahme als des Erstaunens. Die Programmatik eines Trostes durch literarische Inzenierung des Verlusts nach dem Schema des „Erlebnisses“, d.h. als ins Allgemeine eines übergeordneten Sinns verweisende Erfahrung, wird von den *Kindertodtenliedern* wohl aufgerufen, aber nicht erfüllt. Es scheint, als ginge es Rückert gar nicht darum, ein Gefühl zum Ausdruck zu bringen, Sprache als Inszenierung einer Subjektivität zu nutzen. Seine Konzentration gilt vielmehr der Sprache selbst, es ist weniger Aussprache denn ein Experimentieren mit Worten.³³⁹ Friedrich Rückert, scheint es, schrieb um des Schreibens willen. So trug er, wie sein Biograph Beyer berichtet, ständig einen kleinen Schreibblock bei sich, reimte, wo er ging und stand, und überarbeitete die eilig notierten Verse nur selten. Beyer bemerkt feinsinnig, daß Rückert wohl „nicht

³³⁹ Gemeinhin wird dieser Befund - inhaltliche Entleerung und formale Spielerei - für Rückert literaturgeschichtlich unter dem Etikett „Epigonentum“ verbucht, so - positiv gewertet - bei Helmut Koopmann: „Rückerts lyrische Modernität im Zeitalter der Epigonen“, in: Rückert-Studien Bd.5, 1990, S.64-76.

von der Stunde der Stimmung abhängig, sondern ihm die fortlaufende ununterbrochene dichterische Tätigkeit Bedürfnis“ gewesen sei.³⁴⁰ Rückerts Graphomanie ist nicht „Ausdruck einer Seelen-Stimmung“ (Kaiser), sondern zielt auf das Schreiben selbst als Prozeß, als fortwährende Tätigkeit. Sie entspringt einer Subjektivität, die sich schreibend nicht *äußert*, sondern *aufrechterhält*. Davon zeugt die unendliche Menge der *Kindertodtenlieder* wie der Umfang des Gesamtwerks. Die sprachspielerische Artistik, die im Falle der *Kindertodtenlieder* besonders irritiert, aber die gesamte Dichtung Rückerts kennzeichnet, ist damit nicht als sprachlicher Überschuß, sondern als Kern einer Subjektivität zu denken, die sich im Sprach-Spiel, in der Arbeit an der Sprache und ihren Zeichen verortet.

³⁴⁰ Beyer: Friedrich Rückert, a.a.O., S. 325.

Exkurs: Rückert als Sprachgelehrter

Melancholische Übersetzung

Geht man von dieser Faszination Rückerts für die Sprache als solche aus, so lassen sich sein poetisches und sein philologisches Werk auf einen gemeinsamen Impuls zurückführen. Auch als Linguist und Übersetzer scheint Rückert von Sprache und Sprachen geradezu besessen: er lernt im Laufe seines Lebens insgesamt vierundvierzig Sprachen, kopiert per Hand schwer zugängliche Wörterbücher, übersetzt ein langes indo-persisches Traktat zur *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser* (das *Haft Qulzum*, „Siebenmeer“), studiert, klassifiziert und imitiert mit Akribie Metren, Reimschemata, Rhythmen, Wortbildungen - teilweise aber offenbar ohne Sprachen wie Persisch und Arabisch, die er fließend liest und übersetzt, gesprochen oder in ihrer gegenwärtigen Aussprache gehört zu haben.³⁴¹ So ist es vielleicht kein Zufall, daß der größte Teil der Sprachen, die Rückert mit besonderer Begeisterung lernt und aus denen er übersetzt, tote Sprachen sind (Latein und Griechisch, klassisches Persisch und Arabisch, Aramäisch, Hebräisch, Sanskrit u.a.), für deren lebende Varianten er sich wenig interessiert.³⁴² Bei aller Faszination dieser toten Sprachen für Rückert scheint es ihm als Übersetzer und Nachdichter etwa klassischer arabischer oder persischer Literatur aber gerade um die Belebung dieser Texte zu gehen, die Übertragung ihres „Geistes“ in die deutsche Sprache und ihre Popularisierung für ein breiteres deutsches Publikum. Ein extremer und in seinem „überkünstlichem Ausdruck“ Rückert wesensverwandter Fall sind die 1822 von Sylvestre de Sacy kommentiert herausgegebenen *Makamen des Hariri*, die Rückert 1826 aus dem Arabischen

³⁴¹ Aus Anlaß der Vokalisierung bei der Umschrift des *Haft Qulzum* kam es darüber zu einigen Mißstimmigkeiten mit seinem Freund und Mentor Josef von Hammer-Purgstall, der offenbar stärker am gesprochenen Persisch orientierte Vokalisierungen vorschlug. Vgl. Annemarie Schimmel: Friedrich Rückert. Lebensbild und Einführung in sein Werk, Freiburg 1987, S.81.

³⁴² Zu Rückerts poetischer und philologischer Auseinandersetzung mit der arabischen und persischen Literatur vgl. Mahmoud Alali-Huseinat: Rückert und der Orient, Frankfurt/M. 1993. Daß die lyrische Produktion sich z.T. unmittelbar aus der philologischen Forschung speist, weist Karl Putz anhand einiger Gedichte aus dem *Erbaulichen und Beschaulichen aus dem Morgenlande* I, erschienen im Musenalmanach von 1830, nach: Karl Putz: „Josef v. Hammers Geschichte der persischen Redekünste, eine Quelle Rückert'scher Gedichte“, in: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N.F. Bd. 14, 1901, S.431-471.

übersetzt herausbringt. Rückert interessiert dabei - wie in seinen anderen Nachdichtungen/Übersetzungen - vor allem die getreuliche Übertragung der Form. Grundsätzlich bemüht er sich in allen seinen Übersetzungen nicht nur um die exakte Beibehaltung der fremden Metren und Reimschemata, sondern versucht auch Wortspiele oder etwa die sanskritischen Wortkonglomerate („Im Schlangentigerwald die Kummer-Gramverzehrung“)³⁴³ nachzubilden. Nur die gesuchte, spielerische, „überkünstliche“ Form, so Rückert, kann den „Geist“ dieser exotischen Dichtung fassen. Sein Vorwort zur ersten Auflage der *Makamen* ist dafür signifikant:

Meine Arbeit gibt sich für keine Übersetzung sondern für eine *Nachbildung*. [...] Ich denke, er [Hariri] wird immer, wie jetzt, *unübersetzbar* bleiben, nicht wegen der Schwierigkeiten der Form, zu deren Überwindung hier ein Anfang gemacht ist, [...] sondern weil der Kern selbst, der Mittelpunkt seiner Makamen etwas ist, das an der Originalsprache haftet und mit dieser wegfällt. In solchen Fällen habe ich mir mit allerlei *Stellvertretungen* zu helfen gesucht [...] Vielleicht aber sollte ich noch ein Wort sagen zur Entschuldigung der unendlichen Wort- und Klangspiele, der gereimten Prosa, der übertriebenen Bilder, des spitzfindigen überkünstlichen Ausdrucks [... Aber] die Aufgabe war, zu zeigen, daß auch in dieser ausschweifenden Form ein Geist wohne, und zwar ein solcher, der eben nur in dieser Form sichtbar werden konnte. (Hervorhebungen E.H.)³⁴⁴

Rückert recurriert hier auf die Terminologie der zeitgenössischen Debatte zum Problem der Übersetzung, insbesondere auf Schleiermachers Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*: Schleiermacher behandelt ausdrücklich die „Nachbildung“ neben dem Dolmetschen und der Paraphrase als eine mindere Art des Übersetzens.³⁴⁵ Rückert scheint sich nun weniger auf eine der Schleiermacherschen Übersetzungsweisen zu beziehen als auf die grundsätzlichen Überlegungen zu Sprache und Übersetzbarkeit, die Schleiermacher in diesem Text anstellt: es geht um die Frage, in welchem Maße Sprache und Denken, die Ordnung der Signifikanten und die Ordnung der Signifikate trennbar und damit Übersetzung möglich, oder aber untrennbar und damit Übersetzung grundsätzlich eine Entstellung des Originals wie eine Täuschung des Lesers in der Zielsprache sei. Übersetzungen sind, so Schleiermacher, immer Bastarde, „Blendlinge“ (55),

³⁴³ „Nal und Damajanti“, in: Friedrich Rückerts Werke in sechs Bänden, hg. von Ludwig Laistner, Stuttgart o.J., Bd. 4, S.398.

³⁴⁴ Makamen des Hariri, in: Rückerts Werke, a.a.O., Bd. 4, S. 5.

³⁴⁵ Friedrich Schleiermacher: „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (1813), in: Hans Joachim Störig (Hg.): Das Problem des Übersetzens, Darmstadt 1963, S.46ff.

bestenfalls Vermischungen von Fremdem und Eigenem, schlimmstenfalls illusionäre, gespenstige Doubles, die sich in der Zielsprache als Pseudo-Originale geben.³⁴⁶ Die Übersetzung, die das Original in die Zielsprache als „lebendig“ wie ein Original (59) bringt, muß nun aber den Ausgangstext vollkommen hinter sich lassen, ihn „töten“, seines Sinns berauben, um ihn durch einen gespenstig lebendigen Text in der Zielsprache zu ersetzen. - Ersatz, Belebung, die Ordnung der Zeichen und die Ordnung der Dinge: wie in der metaphorischen Substitution, die wir am Beispiel der *Wahlverwandtschaften* diskutiert haben, geht es in der Übersetzung also ebenfalls um genau die Struktur, die in der Trauer über deren (Un)Möglichkeit bestimmt. Ich werde darauf zurückkommen.

In seinen Vorbemerkungen zur Übertragung der *Makamen* nun betont Rückert einerseits die Unübersetzbarkeit Hariris, die dem Übersetzer nur eine stellvertretende „Nachbildung“ erlaubt; andererseits kann der „Geist“ der *Makamen* - wenn er denn übertragen werden soll - nur in der Nachahmung der „ausschweifenden Form“ des Arabischen aufscheinen, in einer absichtlich befremdenden Imitation arabischer Wortspiele in deutschen Wortspielen. Diese zwei Feststellungen beruhen wiederum auf zwei Annahmen über die Beziehung von Form und Inhalt („Geist“) der zu übersetzenden Dichtung: einerseits geht Rückert von der Untrennbarkeit von „sprachlichem Ausdruck“ in der Originalsprache und dem „Kern“ der *Makamen* aus, andererseits nimmt er eine Möglichkeit an, in einer spezifischen Form des Deutschen diesen Geist dennoch „sichtbar zu machen“. Der Geist wohnt demnach nicht schlechterdings in der Originalsprache, sondern allein in ihrer spielerischen, „übertriebenen“, „ausschweifenden“ (9) „überkünstlichen“ (5) Form - dem un-sinnigen, asemantischen Überschießen der Signifikanten über das Signifikat. So klingt die „gereimte Prosa“ Hariris in der Nachdichtung nicht weniger bizarr: „Gott! [...] Lenke wie unsern Schritt, - auch unseres Schreibekieles Tritt, - daß er nicht walle die Irrbahn - und nicht falle in Wirrwahn - [...]“³⁴⁷ Der „Geist“ Hariris ist damit gerade die Hypertrophie der Form, die Irrbahn des Schreibekieles. Wenn der „Geist“ sich als die Differenz, das Abweichen und Überschießen von Sprache und Inhalt bestimmen läßt, dann ist eine Nachbildung nötig, die in ihrem sprachspielerischen Gestus in der Zielsprache einen Ersatz, eine als solche kenntliche „Stellvertretung“ für den Text Hariris bieten könnte. Aber damit wäre sie genau so ein zwitterhaftes Double, das versucht, den „Eindruck“ (Schleiermacher) des Werks lebendig in die Zielsprache hinüberzuretten. Rückerts Gestus des Übersetzens als Nachdichten zeichnet so ein doppeltes Bewußtsein aus: einerseits

³⁴⁶ Hans-Jost Frey hat auf diesen gespenstigen Aspekt der Übersetzungen hingewiesen, als deren Figur der zweisprachige Autor durch Schleiermachers Text geistert: „Übersetzen“, in: *Der unendliche Text*, Frankfurt/M. 1990, S.34ff.

³⁴⁷ Hariris Vorwort, in: *Makamen des Hariri*, Rückerts Werke, a.a.O., Bd.4, S.11.

ein Wissen um die Unmöglichkeit von Übersetzung in der Untrennbarkeit von Gehalt („Kern“) und Sprachform - andererseits die Intention, in einer Arbeit an der Sprache (in der Übertragung der sprachlichen Form) etwas zu schaffen, was den „Geist“ des Originals gerade insofern transportiert, als es sich als „Stellvertretung“ und Imitation von Anfang an zu erkennen gibt. Rückert ist sich dabei über die schier unüberwindliche Fremdheit, die Unlesbarkeit des Textes für ein nicht-gelehrtes Publikum völlig im Klaren. Er versucht dem durch erläuternde Kommentare entgegenzuwirken, die er in den folgenden Auflagen wieder unterdrückt, da sie gerade das Vermittlungsproblem der Texte noch einmal betonen: der sachdienliche, erläuternde Kommentar, der die Lesbarkeit des Werks garantieren soll, tötet den Text, indem er dessen Tot-Sein, seine Unlesbarkeit, noch einmal ausstellt.³⁴⁸

Dieses doppelte Bewußtsein des Übersetzers Rückert in bezug auf die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Übersetzung, die Belebung und Tötung seines Originaltextes, läßt sich nun zunächst in Analogie zur Struktur der Trauer beschreiben: wenn Trauer, wie wir in der Diskussion um Freuds Begrifflichkeit und der Lektüre der *Wahlverwandtschaften* gesehen haben, der Widerstand gegen eine Logik der Substitution sind - eine Substitution, die in der Übersetzung ein weiteres Modell hätte³⁴⁹ -, dann läßt sich Rückerts Emphase auf dem Stellvertreter-Charakter seiner „Nachbildung“ und sein Versuch, dennoch einen lebendigen Eindruck des Werkes zu vermitteln, verstehen als ein Gefangensein in der Ambivalenz, ersetzen zu müssen *und* nicht ersetzen zu dürfen. Alles, was dann möglich ist, ist eine Substitution, die sich als solche offenbart und sich immer schon als bloßen Ersatz ausweist.

Rückerts Bewußtsein für die Aporien des Übersetzens, das sich in seinem Hariri-Vorwort niederschlägt, hat die Form der Trauer als Widerstand gegen Substitution. Aber wo die Trauer sich in Modellen einer indexikalisch verbürgten Referentialität vertieft, wo sie auf dem Dagewesensein eines Verlorenen insitiert, da scheint bei Rückert - in den Übersetzungen wie den Gedichten - noch ein anderer Impuls am

³⁴⁸ Walter Benjamin stellt seine Überlegungen zur Übersetzung in eine Metaphorik von Leben und Tod; die aporetische Struktur dieser Frage nach Belebung oder Mortifikation des Textes durch Übersetzung hat Paul de Man weiterverfolgt. Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923), in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. IV.1, S.9-21.

Paul de Man: „Conclusions. Walter Benjamin's *The Task of the Translator*“, in: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, S.73-105, hier: 84.

³⁴⁹ Auf den Zusammenhang von Trauerarbeit, den sie 'beendenen' Ersatz und den Akt der Übersetzung hat u.a. Ulrike Dünkelsbühler hingewiesen: „Good Mourning, Melancholia“, in: *Fragmente* 44/45, Juli 1994. Und ausführlicher in: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991, S.89-121.

Werk. Denn eine Resistenz gegen Substitution erklärt noch nicht das Spezifische der Rückertschen Sprachartistik, die im gleichen Maße von einem Drang zum kunstvollen Spiel wie von einem Bewußtsein des Scheiterns geprägt zu sein scheint. Nicht - wie in der Trauer - die Leistungen des Bezeichnens und Darstellens im Angesicht eines unerträglichen Verlusts sind es, mit denen sich Rückert befaßt, sondern, fundamentaler, die Frage nach Macht und Ohnmacht der Sprache, nach dem Wesen ihrer Zeichenordnung, das er in immer neuen Sprach-Spielen exploriert. Mit dieser Frage nicht nach den Möglichkeiten und Grenzen, sondern dem *Gesetz* der Signifikation nähert sich Rückert in seinem Schreiben dem, was - fern der Trauer - Melancholie kennzeichnet: eine Struktur beschädigter Subjektivität, die in ihrer Unfähigkeit, Objekte des Begehrens zu wählen und zu repräsentieren, die immer gleiche und immer neue Frage nach der Ordnung der Zeichen stellt. Die Rückertschen Sprach-Spiele, deren genaue Struktur exemplarisch an den *Kindertodtenliedern* zu untersuchen sein wird, werden so lesbar als 'trauriges Spielen' im Sinne jenes fetischistischen Umgangs mit der Sprache und ihren Lauten, den die Theorie der Melancholie (nach Kristeva und Abraham/Torok) als ein Wissen und Nicht-Wissen-Wollen interpretiert hat. In Form seiner ersten sprachphilosophischen Arbeit aber hat Rückert selbst eine fetischistische Theorie der Sprache entworfen, die von dieser Struktur melancholischer Verleugnung geprägt ist: es geht ihm um nicht weniger als den Traum von einer Macht der Sprache jenseits aller Darstellung, einer Sprache, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den Dingen stünde und die die Kraft hätte, *minus* in *plus*, Abwesenheit in Anwesenheit, Tod in Leben zu verwandeln.

Der Philologe als Fetischist: Rückerts *Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae*

Sprache, das legen schon seine Übersetzungen und ihre Theorie nahe, interessiert Rückert weniger als Repräsentations- oder Ausdrucksmedium denn als (Klang-)Material. Seine Habilitationsschrift von 1811, mit der Rückert einerseits ein philologisches Glaubensbekenntnis ablegen, andererseits sich als universitäres *enfant terrible* ausweisen will,³⁵⁰ wirft als Dokument seines Sprachverständnisses

³⁵⁰ Die höchst turbulente Disputation der *Dissertatio*, in deren Verlauf einige Fensterscheiben zu Bruch gingen, fand am 30. März 1811 in Jena statt. Sie war die Voraussetzung für die akademische Lehrerlaubnis.

ein Licht auf die Rückertsche Fetischisierung der Sprache. Zunächst zeichnet sich die *Dissertatio* durch ihren Synkretismus aus: sie liest sich wie aus den Termini und Denkfiguren der zeitgenössischen Sprachphilosophie in ihren unterschiedlichsten Begrifflichkeiten zusammengebastelt, ohne daß ihre diversen Abhängigkeiten (von Bernhardi, Schelling, Fichte u.a., vor allem aber von den akademischen Lehrern Johann Jacob Wagner und Arnold Kanne)³⁵¹ offengelegt würden. In dem thesenhaften, in Paragraphen unterteilten Text geht es Rückert um die Konstruktion einer „Ideal-Sprache“, die zugleich „Ur-Sprache“ und Endpunkt aller Sprachentwicklungen wäre, eine Einheit, in der Sprache und „Leben“, Zeichen und Bezeichnetes, Welt und Worte in einer nicht mehr arbiträren Ordnung stünden. Die alles andere als stringente Argumentation Rückerts scheint zunächst ein Projekt zu verfolgen, das auch die historische Sprachwissenschaft seiner Zeitgenossen, etwa der Schlegels und Wilhelm v. Humboldts, anstrebt: die Untersuchung von Verwandtschaften zwischen den verschiedenen historischen und regionalen Sprachen auf der Suche nach einer gemeinsamen Wurzel.³⁵² Aber genau von dieser historischen Suche setzt sich der junge Rückert ab, sein Kernsatz lautet: „Überhaupt findet sich in keiner Sprache das absolute Leben der Idee; die *Sprache* wahrhaftig *die Sprache ist noch nicht erschaffen worden, aber sie muß erschaffen werden.*“³⁵³ Die realen, historischen Sprachen sind nach Rückert von der Kontingenz und Arbitrarität ihrer Zeichenordnungen gezeichnet. Darum sind sie keineswegs geeignet, die innere Ordnung der Welt, ihre Idee, die „Humanität“ abzubilden.³⁵⁴ Eine gesicherte Zeichenordnung in der Sprache, die der Ordnung der Dinge absolut kongruent wäre, würde der Sprache geradezu magische Fähigkeiten verleihen: „[...] wenn das Wort ein Abbild der wahren Idee ist [...], so kann durch das Wort wohl Macht über die Dinge verliehen worden sein.“ (§7) Die zu konstruierende Idealsprache hätte damit wirklichkeitssetzende, performative Kraft. Ihre Struktur - und das heißt nicht nur ihre Syntax und Semantik, sondern schon ihre lautliche Form - muß sich nach den Gesetzen der Mathematik, bzw. der Logik entwerfen lassen. Diese Logik baut auf einer Theorie der Polarität auf, die aus einer

³⁵¹ Diesen Nachweis führt die höchst instruktive Dissertation von Viktor Suchy: Friedrich Rückerts „Idee der Philologie“ im Lichte der romantischen Sprachphilosophie. Grundlagen zur Rückerts Sprachanschauung, Wien 1945. Diese meines Wissens nach nur in einem Exemplar erhaltene Arbeit, die mitten im Zweiten Weltkrieg entstand, gehört zu den ganz wenigen brauchbaren literaturwissenschaftlichen Forschungen über Friedrich Rückerts Werk. Sie enthält den lateinischen Text und eine Übersetzung der *Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae*.

³⁵² Vgl. Ulrich Wyss: Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus, München 1979, S.100ff.

³⁵³ Rückert: *Dissertatio*, in: Suchy, a.a.O., Anhang, § 9. Hervorhebungen ebd.

³⁵⁴ Zur Geschichte und Typologie nicht-arbiträrer Sprachkonzeptionen vgl. Gérard Genette: *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, Paris 1976.

einigen „Wurzel“ heraus eine Bedeutung, ihr Gegenteil und einen „Indifferenzpunkt“ entwickelt.³⁵⁵ Sofern Rückerts Ideal-Sprache sich an einer formalisierten Struktur der Wirklichkeit (im Wesentlichen vorgegeben durch Theoreme der idealistischen Philosophie) orientiert, ist sie ein „apriorischer“ Entwurf einer vollkommenen Sprache³⁵⁶ - bizarrerweise präsentiert Rückert nun aber in einer zunehmend nebulösen Argumentation ausgerechnet die deutsche Sprache als die am nächsten zu dieser Ur- und Ideal-Sprache gelegene historische Sprache, die sich nur noch durch die assimilierende Aneignung fremder Sprachelemente durch Übersetzungen zu vervollkommen habe (§31-40).³⁵⁷ Die Ideal-Sprache ist also konstruierbar aus der realen Sprache Deutsch. Ausgangspunkte dieser Konstruktion sind die „Wurzeln“, so Rückert, insbesondere die Wurzel aller Wurzeln, die Silbe *eh* (§12). Aus ihr entwickelt sich die Zeitstruktur des Ursprungs, die absolute Vorgängigkeit, im Wort *eher*, alsdann die Grundfigur der Polarität, *Ehe*. Die Ableitungen, die Rückert im Anhang der *Dissertatio* liefert, entwerfen eine Theorie zu einem „Gegensinn der Urworte“³⁵⁸: eine einzelne Stamm-Silbe generiert zwei in ihrer Bedeutung entgegengesetzte Worte, die sich in ein quadratisches Schema einpassen (offensichtlich von Wagner³⁵⁹ übernommen): zu den zwei polaren Bedeutungen kommen noch ein Indifferenzpunkt und eine Art übergeordneter Aspekt hinzu. Ein relativ einfacher Fall leitet sich direkt aus dem Wort *ich* ab: *ächt* (echt) vs. *ächten* (Anhang §4), ein anderes Beispiel macht die Intention des ganzen Ableitungswesens noch deutlicher: *es* (etwas Lebendiges) vs. *Aas* (Tod). Die Rückführung der verschiedensten und in ihren Bedeutungen entferntesten Worte (es sind häufig nicht einfach Antonyme) auf gemeinsame Ur-Silben dient damit der Konstruktion einer Sprache, deren lautliche Zusammenhänge den sachlichen Zusammenhängen in der Welt genau entsprechen - eine Sprache, die also nicht-arbiträr wäre. In dieser Sprache wären Gegensätze in der Welt (wie der von Leben und Tod) auf einen gemeinsamen

³⁵⁵ Diese Idee einer Polarität von Bedeutungen, die von einem einzigen Zeichen entfaltet wird, erinnert an die Sprachtheorien, auf die sich Freud in seinem Text „Über den Gegensinn der Urworte“ (1910) stützt. Rückerts *Dissertatio* zielt de facto auf eine solche Theorie des „Gegensinns“.

³⁵⁶ Vgl. Umberto Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München 1994.

³⁵⁷ Daß dies Rückerts späterem Übersetzungs-Gestus vollkommen widerspricht, ist offensichtlich. Es scheint hier eher um den theoretischen Willen zu einer deutsch-national inspirierten Konstruktion zu gehen, als um eine stringente Programmatik. In diesem Sinne ist die *Dissertatio* tatsächlich eher Dokument und Symptom als Theorie.

³⁵⁸ Vgl. dazu Freuds Theorie in „Der Gegensinn der Urworte“ (1910), in: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt/M. 1975, Bd.4, S.229-234.

³⁵⁹ Vgl. das tetradische Schema bei Johann Jacob Wagner, etwa in seiner zeitgleich mit der *Dissertatio* entstandenen *Mathematischen Philosophie*. Wagner war in Jena einer der wichtigsten akademischen Lehrer Rückerts.

Nenner, eine „Wurzel“ zurückzuführen. Damit ergäbe sich die Möglichkeit einer magischen Inversion in der Sprache, eine Inversion, deren „Drehpunkt“ dann die Wurzel-Wörter, bzw. -Silben wären. Als solch ein Ort der Inversion fungiert die Polarität im „tetradischen Schema“ bei Wagner, der seinerseits die Arithmetik als eine solche Ideal-Sprache konstruiert: im Übergang von 1 zu 2 entsteht Entwicklung und Leben, der Übergang der positiven Zahlen zu 0 ist Tod, wobei die 0 aber nur als Durchgangsform zu neuem Leben und neuer Vielheit zu denken ist.³⁶⁰ Rückert bringt es auf den Punkt: in einer solchen Ideal-Sprache ist Negativität nicht denkbar. Sie wird immer wieder invertiert, aufgehoben zu neuer Positivität: „[...] wenn wir die Verneinung auf diese Weise betrachten, haben wir überhaupt keine wirkliche Verneinung, überhaupt keinen Tod in der Sprache, sondern alles ist vom Leben erfüllt.“ (Dissertatio, Anhang §5) Ort der sprachlichen Inversion von Tod in Leben sind die von Rückert angeführten Ableitungen oder „Gleichklänge“. Im Durchgang durch den gleichen Klang entstehen Zusammenhänge, gelingen Umkehrungen, die in ihrer Nähe zur Ideal-Sprache nicht mehr bloße Worte sind, sondern von der magisch-performativen Kraft der Ideal-Sprache zehren.

Die Philosophie muß zum Wortspiel zurückkehren. Denn mit Worten und ihren Bausteinen, den Buchstaben, spielen, heißt an die innersten Zusammenhänge der Natur führen. Unsere Dichtkunst hat vom dunklen Trieb geleitet, oder weil sie noch eine Spur einer einzigen himmlischen Harmonie im Gedächtnis bewahrte, den Gleichklang (Rhythmus), der auf den gleichen Laut der Worte abgestimmt ist, erfunden. (§21)

Die Ideal-Sprache wäre damit all das, was die reale Sprache gerade nicht ist: nicht-arbiträr, logisch geordnet, ausgestattet mit einer alle Negativität aufhebenden performativen Kraft. Es ist die Melancholie, die - umgekehrt - dieses verschärfte Bewußtsein für die „grausame Arbitrarität“ (Kristeva) der Sprache gibt. Wenn Rückert ein Fetischist der Sprache ist, dann hat er ebendieses melancholische Bewußtsein von der Ungesicherheit aller sprachlichen Signifikanz - und er verleugnet sie (im Freudschen Sinn des Begriffs). In Analogie zur psychoanalytischen Theorie des Fetischismus entspräche die Ideal-Sprache dem, was der Fetischist sehnlichst wahrhaben will. Aber das Problem des Fetischisten liegt gerade darin, daß er sehr genau erkannt hat und verleugnen muß, daß seine Wahrheit keine ist, daß die reale Sprache genau das nicht hat, was die Ideal-Sprache auszeichnet. Der Fetisch dient ihm als Schleier und Schirm, der ihn davor schützt, diese Erkenntnis als solche anerkennen zu müssen. Rückerts Fetisch ist das Wort, das er auf die Ur-Silben zurückführt, in dessen Klang er immer wieder das

³⁶⁰ Johann Jacob Wagner: Mathematische Philosophie (1811), Reprint Wiesbaden 1969, § 21.

Echo dieser Silben hervortreibt. Daß alle Zusammenklänge aber nie wirklich zum Zusammenhang, alle Fetische nie zur Sache selbst führen, das weiß der Fetischist aber ebenso sehr, wie er es verleugnet. So bleibt er gefangen in der Duplizität der Verleugnung, im immer neu ansetzenden Spiel mit dem Fetisch, in der unendlichen Wiederholung der Suche nach dem Moment, in dem Zusammenklang Zusammenhang sein wird.

Arithmetik der Trauer

Die Frage nach Macht und Ohnmacht der Sprache, der Möglichkeit in ihr, die Faktizität der Verhältnisse umzukehren, die Rückert in seiner *Dissertatio* auf einer theoretischen Ebene durchdenkt, bekommt nun, im Fall des unerträglichen Verlusts, eine völlig neue Dringlichkeit.

Der Unterwerfung aller Sprache unter eine (mathematische) Logik, die Rückert von Wagner übernommen hatte, entspricht in den *Kindertodtenliedern* eine Metaphorik der Buchführung, des Auflistens und der Lebens-Summe, ein Register vom Soll und Haben eines Lebens. Wie wir gesehen haben, unterläuft der Text das für die lyrische Subjektivität einschlägige Modell der Innerlichkeit. Demgegenüber setzt er auf Modelle der Auswendigkeit, (Mnemo)Techniken des Festhaltens, Berechnens und Umbuchens:

In meine häuslichen Lieder,
 Das Tagebuch meiner Lust
 Schreib ich mit Freuden bewußt
 Nur Freudengewinnste nieder,
 Nie schrieb ich einen Verlust
 In meine häuslichen Lieder.

In meine häuslichen Lieder
 Schreib ich nun euren Verlust.
 So hat sich schließen gemußt
 Die Rechnung! und wohl nicht wieder
 Schreib ich sobald eine Lust
 In meine häuslichen Lieder. (41)

Dieses Gedicht ist in seiner schlichten Thematik und dem dennoch strengen formalen Aufbau typisch für die *Kindertodtenlieder*. Die „häuslichen Lieder“, in die der Text sich und die anderen Trauer-Gedichte einreihet, fungieren als „Tagebuch“, in dem Verlust und Gewinn eingetragen werden. Es ist eher Werkzeug einer Mnemotechnik, eines mathematischen Verbuchungswesens als Medium subjektiven Ausdrucks oder individueller Introspektion. Das Gedicht setzt dem Verbuchungswesen scheinbar ein Ende: die Rechnung wird geschlossen - und zwar im buchhalterischen Sinne mit Verlust, einem Überwiegen des „Verlusts“ über die „Lust“. Diese Metaphorik der Buchhaltung und des Zählens prägt die *Kindertodtenlieder* in einer frappierenden Weise: die Kinderschar wird nach dem Verlust der beiden Jüngsten gleichsam durchgezählt, der Rest wird errechnet, Gewinn und Verlust gegeneinander aufgewogen. Das letzte Honorar für „Lieder, gedichtet aus meiner Kinderwelt“ wird verwendet, „um der liebsten Leiche zu kaufen grad ein Grab“ (47). Die obsessive Häufigkeit der Rechnungsmetaphorik im Gedichtkorpus³⁶¹ entfaltet sich in den verschiedensten Formen: als Redensartlichkeit („die Rechnung ohne den Wirth gemacht“, 214), als Ökonomie des Ersatzes und der Aufrechenbarkeit (z.B. 48, 57), als Möglichkeit einer Umkehrung von „Leid“ in „Lust“, von „Verlieren“ in „Gewinnen“ (498, 500f.), eines Gewinnes in der Trauer selbst („Thränen und Herzeleid [...] ein so schweres Glanzgeschmeid“, 475) oder als Argumentation, daß es besser sei, „gehabt zu haben“, als „nie gehabt dich haben“ (z.B. 416). Diese bizarre Arithmetik der Trauer hat - oberflächlich besehen - die einfache Funktion, die sie selbst ausspricht: den Verlust als Gewinn verbuchen, die Absenz in Präsenz kehren zu können. In Erinnerung an die Funktion der Arithmetik bei Johann Jacob Wagner und den darauf bezogenen Etymologien in Rückerts *Dissertatio* läßt sich jedoch zeigen, daß diese Rechenmetaphorik in einem noch engeren Zusammenhang mit der Sprache und der Form der Gedichte steht, als es bei einer rein thematischen Betrachtung deutlich wird.

In seiner Einleitung zum *Haft Quzum*, dem von Rückert übersetzten und kommentierten Traktat zur „Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser“ berichtet Rückert von einem Rechenrätsel, das der Verfasser des Werkes diesem als

³⁶¹ Merkwürdigerweise taucht die Rechnungsmetaphorik im Zusammenhang mit dem Kindertod öfters auf: ein anderes Beispiel wäre Wordsworth's Gedicht *We are seven*. Mentalitätsgeschichtlich kann man vermuten, daß hier auch nach der „Entdeckung“ des Kindes und der Kindheit (Ariès) in einer Zeit fortgesetzt hoher Kindersterblichkeit eine ältere, patriarchalisch die Nachkommen zählende Haltung hervortritt. Die ‘Entdeckung des Kindes’ geht einher mit einem Bewußtsein dafür, daß auch die früh gestorbenen Kinder als Mitglieder der Familie zu erinnern und darzustellen seien. Daß die Verbindung zwischen der Entdeckung des Kindes und ihrer Sterblichkeit konstitutiv ist für die historische Erforschung einer „Geschichte der Kindheit“, belegt Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*, München ¹¹1994, S.98.

Widmung an den Schâh vorangestellt hat. Es hat zwei Ergebnisse, die sich aus jeder beliebigen Zahl errechnen lassen: das gewünschte Alter des Schâhs (120 Jahre) und das seiner Feinde (0).³⁶² - Diese Widmung ist emblematisch zu lesen für den Zusammenhang von Mathematik und Sprache mit Leben und Tod, den Rückert auch in den *Kindertodtenliedern* konstruiert, und zwar nicht nur als Thema und Inhalt, sondern in der sprachlichen Form der Gedichte.

Nehmen wir das oben zitierte Gedicht. Zunächst fällt die mehrfache Symmetrie auf, die zwischen den Strophen, aber auch noch einmal innerhalb der Strophen herrscht. Anfangs- und Endzeile beider Strophen sind identisch: damit fallen Anfang und Ende, erste und zweite Strophe aufeinander - es entsteht die Struktur einer doppelten Wiederholung, zwischen deren Polen (das wiederholte „In meine häuslichen Lieder“) sich der Inhalt des Gedichts, die Rechnung, entfaltet. Das Reimschema - sofern man bei der Wiederholung ganzer Wörter noch von Reim sprechen kann - ist relativ einfach: a' b b a b a' a' b' b a b'a' (die Wortwiederholungen sind durch ' gekennzeichnet). Damit wird eine weitere Symmetriestruktur deutlich: auch die wortwiederholenden Reime in der zweiten Strophe sind symmetrisch um die Achse zwischen 3. und 4. Strophenzeile angeordnet. Zusätzlich sind die Reime, die sich zwischen den jeweils 3. und 4. Zeilen jeder Strophe ergeben, zweisilbig (bewußt - gewußt) - unabhängig davon, ob es sich wie bei a um weibliche (wo das unvermeidlich ist) oder wie bei b um männliche Reime handelt. Die Wörter Lust und Verlust sind ebenfalls noch einmal durch eine symmetrische Anordnung zwischen den beiden Strophen verteilt: sie stehen zuerst in Zeile 2 (Lust) und 4 (Verlust) und tauschen in der zweiten Strophe die Plätze (Zeile 2: Verlust, Zeile 4: Lust). Dadurch wird die wortspielerische Beziehung zwischen „Lust“ und „Verlust“ hervorgehoben: das Wort „Lust“ ist dem Wort „Verlust“ eingeschrieben - was in der Sache so gegensätzlich ist, ist im Wortlaut partiell identisch. In der das Gedicht beherrschenden Metaphorik der Rechnung lassen sich diese zwei so stark aufeinander bezogenen Wörter nun wie Zahlen gegenüberstellen: LUST minus VERLUST gleich: minusVER. Es bleibt ein doppeltes Minus - eines der Buchstabenzahl und eines des Sinns: das Präfix „ver-“ weist häufig auf eine Negativierung, ein Sich-weg-Bewegen, eine entstehende Abwesenheit hin. „So hat sich schließen gemußt die Rechnung!“ als ein Minus - die Rechnung der Wörter wie die Rechnung der Kinder. Die Rechnungen spiegeln sich ineinander, und der spiegelbildlich-symmetrische Aufbau des Rechnungs-Gedichts spiegelt auch diesen Sachverhalt noch einmal.

So werden in Rückerts Lyrik Wörter zu Zahlen, Chiffren, die als solche Quantitäten angeben, welche in den Zahlen mathematisch verfügbar, berechnen- und

³⁶² Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser. Nach dem siebenten Bande des Heft Kolzum, dargestellt von Friedrich Rückert, neu herausgegeben von W. Pertsch (1874), Neudruck: Osnabrück/Wiesbaden 1966, S. 2f.

umrechenbar sind. Die Berechenbarkeit des Verlusts macht ihn handhabbar nicht als bloße Abwesenheit und Negativität, sondern als positiv gegebenen Abzug von einer ebenfalls positiv gegebenen Menge. Mit dieser Transposition in einen Bereich der Berechenbarkeit wird Verlust - wie es die *Mathematische Philosophie* Wagners behauptet - relativ und reversibel: im Durchgang durch die Null wandelt sich die Negativität in Positivität, sie wird invertiert. Das Zahlenspiel vermeidet die absolute Abwesenheit und den irreversiblen Verlust des Todes und es wehrt die Toten ab, die als Personen hinter den Zahlen verschwinden.

Inversionen: irdische und himmlische Kinder

Tatsächlich dient die Rechenmetaphorik und der mathematische Aufbau mancher Gedichte sogar häufiger zur Berechnung eines Gewinns denn eines Verlusts. Die Rechnungen, die diese Gedichte aufmachen, sind nicht selten Umbuchungen, Versuche einer Inversion des Verlusts in Gewinn: „Lust aus Leid, / Leid aus Lust, / Mach ich mir zum Brustgeschmeid, / Zum Geschmeide meiner Brust“ (498). Im Spiel mit Reim und Assonanz werden Lust und Leid in eine Kippbewegung gebracht, in der das eine sich ins andere verwandelt und beide in diesem Oszillieren miteinander zu einem Schmuck verbunden werden. „Den Gewinn hat der Verlust mir gebracht“ (ebd.), das „Geschmeide“ - in dessen Bild sich eine Metaphorik des Reichtums und des dichterischen *ornatus* kreuzen - bleibt in der doppelten Assonanz von „Lust“ und „Leid“ in „Brustgeschmeid“ Ort und Spur dieser Inversion: bei aller Pracht ist ihr das „Leid“ eingeschrieben. Die (inhaltliche und formale) Arithmetik der Trauer bleibt so ein prekärer, instabiler Ort für die Inversion von Verlust in Gewinn, da sie immer lesbar bleibt als willkürliches und reversibles Umbuchen oder Umschlagen.

Dennoch ist die Inversion, die Umkehrung ins Andere, noch über diese Arithmetik hinaus eine Grundstruktur der Rückertschen Texte. So entfalten sich viele Gedichte zwischen den Polen einer Dichotomie von Gegensätzen (wie im Falle von Lust und Verlust). Als der Übergang von einem Pol zum anderen präsentiert sich die Inversion in den *Kindertodtenliedern* teils als eine Umkehrung der Vorzeichen, teils als Uminterpretation oder als Verkehrung der Redeinstanzen, teils thematisch als eine Umstellung von Positionen (heute/einst, oben/unten, innen/außen, Vater/Tochter, Kind/Engel). Ein Bild aus einem Gedicht, das auf die arabische Sage vom „Gevatter des Todes“ zurückgeht, macht den Stellenwert der Umkehrung deutlich: der Verwandte des Todes, der als Arzt dadurch unfehlbar

war, daß er sehen konnte, ob der Tod „beim Fuße“ oder „beim Haupte“ des Kranken stand, ließ, als der Tod einst beim Haupte eines Kranken stand, das Bett umdrehen - woraufhin der Tod „von dannen mußte gehen,/Ohne daß er's Haupt mitnahm“ (154f). Die Umkehrung (hier: des Bettes) entscheidet so über Leben und Tod, ihr Gelingen wäre damit das Gelingen eines Textes, der Tod in Leben und Verlust in Gewinn kehren will. Aber wo der arabische Arzt die Stellung des Todes sieht, sieht der Vater des sterbenden Kindes nichts: es bleibt unentscheidbar, ob die Umkehrung wirklich Leben oder nicht vielmehr den Tod bedeuten würde. Wo also hier Tod und Leben sich auf einer gemeinsamen Ebene, nämlich der des Wortsinns (wie des Raumes, in dem sich Arzt, Kranker und Tod auf gleicher Ebene begegnen) befinden sind und damit der Unlesbarkeit der Immanenz verfallen, kann eine gelingende Inversion offenbar nur auf zwei Ebenen, als eine vertikale Umkehrung zwischen 'oben' und 'unten', Himmel und Erde, Transzendenz und Immanenz stattfinden. Ein einfaches Beispiel für eine solche Inversion entsteht durch spiegelbildliche Wiederholung:

Du warst mein lieber Engel,
Was bist du mir entwichen?
Mein blühnder Rosenstengel,
Was bist du mir erblichen?

Du bist mir nicht erblichen,
Mein blühnder Rosenstengel,
Du bist mir nicht entwichen,
Und bist erst recht mein Engel. (526)

Als Engel sind die Kinder nicht nur auf ewig bewahrt in einer Sphäre, die ihnen angemessener ist als das irdische Leben (z.B. 55f.), sondern auch das, was sie schon immer waren. Den Übergang von Leben und Tod inszeniert der Text so als den Schritt zwischen Immanenz in Transzendenz, Literalem und Figuralem. Mit dem veränderten Status des Kindes als „Engel“ verändert sich aber auch der des Vaters und damit der Sprecherinstanzen:

Ich war der Mann, dein Vater, du mein Kind;
Wo ich gebot, gehorchtest du geschwind.
Du hingest ab vom Winke dieser Hand,
Und ganz unmöglich war dir Widerstand.
Nun bist du meiner väterlichen Macht
Entnommen, einer höhern Stuf' erwacht,
Und schaut, wie ich herab einst sah auf dich,

Auf mich hernieder, lächelst über mich,
 Wie ich sonst, wenn du kindisch dich betrübt,
 Und sträubend im Entsagen dich geübt,
 Wenn dir der Vater eine Bitt' abschlug
 Und sprach, wo mehr du wolltest: nun genug!
 Du weintest wohl, ergabst dich doch darein,
 Du wußtest ja, nicht anders konnt' es seyn.
 Nun rufst du mir dein eignes Beispiel zu:
 Oh Vater, wie ich dir gehorcht, gehorche du! (124)

In der Inversion von Vater/Tochter, oben/unten, Kind/Engel geraten die Sprecherpositionen in Bewegung. Die Unterworfenheit des Kindes unter die väterliche Autorität findet ihre Umkehrung in der Unterworfenheit des Trauernden unter die Autorität des toten Kindes; 'oben' und 'unten' haben sich in doppelter Hinsicht umgekehrt: das im Wortsinn von unten schauende kleine Kind schaut im metaphorischen Sinn nun „von einer höhern Stuf“ auf den Vater hinab. Der Vater wird zum Kind und das Kind zum Vater. Damit vertauschen sich aber auch die Instanzen einer Rede, die immer nur von oben, aus dem Prinzip der Autorität heraus, ergehen kann: nun befiehlt das Kind dem Vater, es ergreift die Rede: „gehorsche du“. Die Vertauschung der Positionen und die Gewinnung der Redeinstanz ausgerechnet durch das *tote* Kind - in der Form der Prosopopoeie - bedeutet damit zwar eine Belebung des Kindes, aber, folgt man der Logik der Inversion, damit auch eine Abtötung des Vaters. Er gerät nicht nur in die Position des stummen, unterworfenen Kindes. Das Trauerverbot („nun genug!“), das das Kind ausspricht, ist für den trauernden Dichter-Vater de facto ein Rede-Verbot. Dieses Umschlagen der Belebung der Toten in die Tötung der Lebenden, so hat Paul de Man gezeigt, ist der Trope Prosopopoeie als „latente Bedrohung“ stets inhärent.³⁶³ Im Gegensatz zu Goethes Prosopopoeie der toten Christiane Becker als „Euphrosyne“ aber treibt Rückert diese Bedrohung präzise hervor: der Tod der Kinder nimmt dem Dichter-Vater zuletzt auch noch die Stimme, die Prosopopoeie des toten Kindes ist das Schweigen des Dichters.³⁶⁴

Als eine Vertauschung, die sich immer um die Grenze zwischen Leben und Tod herum organisiert, bleibt die Inversion, die die *Kindertodtenlieder* anstreben, somit eine zweiseitige Figur: jede Umkehrung von Verlust in Gewinn, von Tod in Leben droht, beim Überschreiten dieser Grenze, wieder zurückzukippen in

³⁶³ Paul de Man: „Autobiography as De-Facement“, in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S.67-81, hier: 78.

³⁶⁴ Zum Zusammenhang von toten Kindern, männlichem Schreiben und der Dialektik von Belebung und Mortifikation vgl. Barbara Johnson: „Lyrische Anrede, Belebung, Abtreibung“, in: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt/M. 1991, S.147-182.

Mortifikation. Ein Gelingen der Umkehrung ist nur dort möglich, wo die Grenze, um die jede Inversion organisiert ist, verwischt und die Umkehrung zum unmerklichen Übergang wird.

Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen,
 Bald werden sie wieder nach Haus gelangen,
 Der Tag ist schön, o sei nicht bang,
 Sie machen nur einen weitem Gang.

Ja wohl, sie sind nur ausgegangen,
 Und werden jetzt nach Haus gelangen,
 O sei nicht bang, der Tag ist schön,
 Sie machen den Gang zu jenen Höhn.

Sie sind uns nur voraus gegangen,
 Und werden nicht hier nach Haus verlangen;
 Wir holen sie ein auf jenen Höhn
 Im Sonnenschein, der Tag ist schön. (410)

Auch dieses Gedicht kennzeichnet, wie so viele *Kindertodtenlieder*, eine starke Wiederholungsstruktur. Verschiedene Elemente werden mit geringfügigen Abweichungen wiederholt und rearrangiert: es sind diese Differenzen und die Konstellationen der Neu-Arrangements, die dem Gedicht seine 'Handlung' geben.³⁶⁵ Die Grundelemente (z.B. „sie sind nur ausgegangen“, „nach Haus gelangen“, „auf jenen Höhn“) werden mit anderen Kontexten („bald“, „jetzt“) versehen und in sich ganz leicht abgewandelt („gelangen“-“verlangen“; „ausgegangen“-“voraus gegangen“). Gerade durch die begrenzte Anzahl von Elementen und Assonanz-Silben (-angen, -ang, -ön) liegt die eigentliche Pointe auf den kaum merklichen Verschiebungen in diesen gleichbleibenden Elementen.

Der Anfang des Gedichtes liest sich wie eine Verneinung des Todes, allerdings immer schon ins Hypothetische gehoben durch das „Oft denk ich...“. Die Abwesenheit der Kinder wird erklärt durch einen längeren Spaziergang an einem schönen Tag: sie ist zeitlich begrenzt, die Kinder werden zurückkehren. Die zweite Strophe setzt hier noch einmal an, aber mit der Emphase des „Ja wohl“, das gerade die Fragilität der Illusion vom Spaziergang betont. „Sie werden jetzt nach Haus gelangen“ erscheint damit ebenfalls als eine Reaffirmation dessen, was einerseits

³⁶⁵ Einige *Kindertodtenlieder* radikalieren diese Struktur. Sie bestehen nur noch aus der Permutation eines Sets von wenigen (meist vier) Zeilen oder Reimwörtern, deren unterschiedliche mögliche Konstellationen durchprobiert werden und immer neue Bedeutungen generieren (z.B. 125, 232, 521 (die extremste Variante), 526).

als illusorisch durchschaut, andererseits emphatisch bestätigt wird. „Oh sei nicht bang“ indiziert dieses Wissen um die Illusion, die Durchsichtigkeit der Verneinung als Angst.

Die dritte Strophe nun kennzeichnet eine zweifelsfreie Sicherheit, die die Unentschiedenheit zwischen Verneinung und Durchschauen der Illusion auf einer anderen Ebene bereinigt. Sie sind „vorausgegangen“, und ein Wiedersehen findet nicht zu Hause, sondern auf „jenen Höhn“ statt. Daß „jene Höhn“ nicht mehr die das Haus umgebenden Hügel sind, auf denen die Kinder spazieren gehen, sondern die Höhen des Himmelreichs, ein jenseitiger Ort des Wiedersehens, ist nun unverkennbar - das Problem ist, *wie* dieser Übergang von einer literalen Bedeutung der „Höhn“ zu ihrer metaphorischen Bedeutung als „Himmel-reich“ stattfindet. Denn das semantische Feld der Grundelemente (Spaziergang) hat sich nicht verändert. Gerade der Hinweis auf den höchst irdischen „Sonnenschein, der Tag ist schön“ bekräftigt noch einmal das Register der Wörtlichkeit. Der Index des Figuralen ergibt sich nicht aus dem Gesagten, sondern aus den winzigen Veränderungen, die an den Grundelementen vorgenommen werden. „Sie werden *nicht hier* nach Haus *verlangen*“ - diese minimalen Differenzen verschieben den Sinn gleitend: aus den Kindern, die spazieren gehen, werden Kinder, die, aufgehoben im Hause des himmlischen Vaters, nicht mehr *hier* nach Hause kommen möchten.³⁶⁶ „Haus“ und „Höhn“, eigentlich einander entgegengesetzt, konvergieren nun - im figuralen Register - zum jenseitigen Ort des ewigen Lebens.

Der Übergang zwischen zwei Polen wird damit zu einem Gleiten, die Ordnung wird nicht invertiert, sondern die Polarität wird zuletzt aufgehoben in einer Verschmelzung auf einer doppelt höheren Ebene: der christlichen Transzendenz und der Figuralität. Wenn dieses Gedicht Modell eines durchaus exceptionellen Gelingens ist, indem es die Inversion aufhebt in einer Synthese höherer Ordnung (das christliche ewige Leben), dann wirft es - gleichsam von der anderen Seite - noch einmal Licht auf Rückerts melancholisches Schreiben. Melancholische Verleugnung und die Textstrategie der Inversion beruhen beide auf einer fundamentalen Duplizität, *zwischen* deren Polen der Melancholiker wie der melancholische Text gefangen sind. Die Inversion als Versuch, die Ordnung dieser Pole umzukehren, vom einen zum anderen zu gelangen, bleibt dennoch immer eine implizite Anerkennung dieser Duplizität. Wenn das Gedicht „Oft denk' ich sie sind nur ausgegangen“ die Pole dieser Duplizität verschmelzen läßt, „Haus“ und „Höhn“ identisch werden, so bezeichnet es präzise die Aufhebung der Duplizität als die Lösung - vielleicht Erlösung - für den Melancholiker, und nicht zufällig erweist sich diese Erlösung hier als eschatologische. Aber es verweist zugleich auch auf den rein ästhetischen Charakter dieses textuellen Gelingens: die Duplizität ist nicht

³⁶⁶ So heißt es im Evangelium nach Johannes 14, 2: „Im Hause meines Vaters sind viele Wohnungen.“

wirklich hintergebar. Ein Gelingen des Textes kann nur im figuralen Modus stattfinden; der Sprung in die Transzendenz bleibt lesbar als rhetorische Operation.

„Könnt ich sie mir wieder holen!“: Reimen, Wiederholen, Enden

Reime und Wiederholungen, besser noch Reime *als* Wiederholungen sind konstitutiv für die *Kindertodtenlieder*: als Träger der angestrebten Inversionen, Übergänge und Rechnungen, z.T. aber auch als einzige formale Klammer, die allein die Kohärenz gedanklich paradoxer oder disparater Gedichtinhalte garantiert. Nicht wenige *Kindertodtenlieder* sind geradezu Dokumente eines Reimzwanges, der die Dynamik des Gedichts bestimmt und es fast unendlich fortreibt:

Ich dachte, daß du solltest
 Und wolltest
 Mich durch des Lebens Weiten
 Begleiten,
 Bis ich am Grabe stände,
 Da wände
 Ein Weg darüber heiter
 Sich weiter.
 Und nun *gelassen* habe
 Am Grabe
 Ich dich, doch nicht an meinem,
 An deinem
Lass' ich, soll ich dich lassen
 Mich fassen
 Um *weiter* in die Weiten
Zu schreiten
Zu schreiten weiter ohne
 Die Krone
 Des Lebens, die *mich* schmückte,
 Beglückte
 Die *Krone nicht* des Goldes
 Mein holdes
 Herzein'zges Angebindchen
Goldkindchen!

[...] (523, Hervorhebungen E.H.)

Diese erste Strophe des Gedichtes *Ich dachte, daß du solltest* enthält 24 Zeilen, 12 Reimpaare und 9 Binnenreime (i.e. in den Zeilen stehende Assonanzen oder Wortwiederholungen, kursiv) und dies alles in nur zwei Sätzen, von denen der zweite genau doppelt so viele Zeilen enthält wie der erste. Die zweite Strophe treibt nicht weniger Zeilenmathematik: sie enthält 32 Zeilen und fünf Sätze, deren Längen 1, 3, 3, 15, und 10 Zeilen betragen. In Sätzen, die sich über 12 oder 15 Reim-Zeilen erstrecken, wird nicht nur die Syntax, sondern auch der Sinn aufs Äußerste gespannt, es scheint, als würde hier - geradezu gegen den Widerstand der Syntax und eines Zuende-Kommens des Satzes - um des Reimes willen (weiter)gedichtet. Die Bedeutung einer solchen Mathematisierung der Sprache haben wir bereits beleuchtet. Darum möchte ich hier isoliert die Reime betrachten: „schmückte - beglückte“, „Angebändchen“ - „Goldkindchen“, „Gold - hold“, „Weiten“ - „Schrei-ten“ sind, ähnlich wie „Duft - Luft“ (525), „Leben - Aufwärtsschweben“ (476), „Tausendschönchen - „Söhnchen“ (321), „ausgegangen - (nach)Haus gelangen“ (410) Wortpaare, deren Bedeutungen in eine Beziehung (der Kontiguität, der Similarität oder des Antagonismus im Sinne der Rückertschen Theorie des Gegen-Sinns) zueinander gebracht werden könnten. Sie wären damit - gemäß dem romantischen Sprachtheoretiker Bernhardi - sogenannte Gedankenreime, Reime, in denen „gefühlte Identität in den Substanzen, oder in den Empfindungen, Identität in den Bildern derselben, in den tönenden Sphären hervorgebracht hat“.³⁶⁷ In solchen Reimen träte dann tatsächlich im „Zusammenklang“ der Wörter ein „Zusammenhang“ in der Sache hervor. Bernhardi, von dessen *Sprachlehre* (1802) die Rückertsche *Dissertatio* nachweislich geprägt ist, geht davon aus, daß „die Sprachen sich imaginativ gebildet haben, da die einzelnen Wörter die Bilder einzelner Substanzen und Gefühle sind“ (ebd.) - und damit am Ursprung der Sprache durchaus eine notwendige (weil mimetisch-onomatopoetische) Beziehung zwischen Lauten und Dingen besteht. Daß dies nicht mehr durchgängig der Fall ist, liegt für Bernhardi in den unterschiedlichen Entwicklungs- und Abstraktionsgraden der einzelnen Wörter. Vor dem Hintergrund eines solchen Verständnisses des „Zusammenklangs“ (das auch Rückerts Etymologien prägt) bekommen nun die insistierten Reime in Rückerts gesamter Dichtung einen metaphysischen Stellenwert: sie sind Versuche, das Wesen der Dinge im Wesen der Sprache auszumachen und damit Proben aufs Exempel, daß die Sprache einen wesentlichen (nicht-arbiträren) Zusammenhang mit der Ordnung der Dinge habe. „Sein Durchpeitschen des Reimes“ - so Suchy in seiner Untersuchung zur *Dissertatio* - „kommt nicht so sehr aus dem Musikalischen der Sprache, sondern es ist vielmehr ein erdachtes Gleichklangspiel, das die von ihm

³⁶⁷ August F. Bernhardi: *Sprachlehre* Bd. II (21803), Reprint Hildesheim/New York 1973, S.419.

gerügten zufälligen Gleichklänge der Gegenwartssprache sozusagen auf die metaphysischen Gleichklänge verwandter Ideen zurückführen möchte.“³⁶⁸ Was in dem „erdachten Gleichklangspiel“ auf dem Spiele steht, ist also mehr als eine ästhetische Wirkung, mehr als Ausdruck und sogar mehr als die beschriebenen Inversionen von Leben und Tod: es geht noch einmal um die Austreibung aller Kontingenz aus der Sprache, um die (Rück)Gewinnung jener Essentialität der Sprache, die in den Reimspielen angestrebt, erprobt - und zuletzt verloren wird. Die mathematischen Konstruktionen, wie sie sich etwa in „Ich dachte, daß du solltest“ nachweisen lassen, sind damit nicht nur - wie anhand der Arithmetik der Trauer beschrieben - Umbuchung von „Verlust“ in „Gewinn“ und Ausmerzung von Negativität, sondern sie sind gedacht als Konnex zwischen Sprache und Welt: ihre Mathematizität garantiert der Sprache ihre Verbundenheit mit den universalen Gesetzen des Kosmos, wie in Wagners *Mathematischer Philosophie* entworfen.³⁶⁹

Aber Rückert ist nicht einfach ein Magier des Reimes. Wenn die *Kindertodtenlieder* die „dunkle Stelle“, das ausgeschlossene Zentrum seines Werks sind, dann sind sie dies nicht zuletzt durch eine gesteigerte Reflexion auf diese dem Werk zugrundeliegende Intention. Eine solche Reflexionsfigur auf den Reim ist das Echo:

Tief im Waldesgrund
 Und im Felsenthal
 Laut mit Herz und Mund
 Ruf' ich tausendmal:
 Kinder, seid ihr da?
 „Da!“
 Wo denn da? „Da! da!“

Dunkles Waldgesträuch
 Trennet euch von mir,
 Nicht erblick' ich euch,
 Aber sagt, ob ihr
 Fern seid oder nah?
 „Nah!“
 Wie denn nah? „Nah, nah!“

Wollt ihr nah mir seyn,
 Wo ihr fern auch seid?

³⁶⁸ Suchy: Friedrich Rückerts „Idee der Philologie“, a.a.O., S. 91.

³⁶⁹ Wagner: Mathematische Philosophie, a.a.O., § 1-11 und Organon: § 501-675.

Immer bleiben mein
 Eine Lust im Leid?
 Mein? Nein oder Ja?
 „Ja!“
 Immer ja? „Ja, ja!“ (295)

Der Gleichklang wird hier inzeniert als Natur-Klang, als das, was aus dem Wald herausschallt, wenn man in ihn hineinruft. Dieses Gedicht bezieht die Stimme der Kinder im Gleichklang auf die des Vaters: die Rede der Kinder ist keine Auslöschung der Vater-Stimme, sondern Antwort auf und Wiederholung der väterlichen Fragen. Dem Echo geht - mythologisch und in der Logik des Gedichts - immer schon ein Tod voraus (der Tod Echos, der Tod der Kinder), der sich dadurch auszeichnet, daß eine Stimme überlebt - aber eine Stimme, die immer nur die Widergabe dessen sein kann, was ihr vorgegeben wurde und die genau darum zum Emblem des reimenden Nach-Klangs geworden ist. Und dennoch unterscheidet das Echo von der reinen Wiederholung, daß es eine Gegenrede ist, eine vom anderen kommende Antwort.³⁷⁰

In Rückerts Gedicht nun präsentiert sich allerdings die primitivste Form des Echos: exakte Wiederholung. Die Frage produziert die Antwort. Der Gleichklang, der hier einerseits die einzigartige Möglichkeit einer Stimme der Toten eröffnet, die „Lust im Leid“, ewiges Bewahren der Toten verspricht, wird damit andererseits - als Echo - desavouiert zum bloßen Widerhall. Anders gesagt: als Echo wird der Gleichklang suspendiert in einer Unentscheidbarkeit zwischen der Stimme des Ich und der Stimme des anderen, zwischen einer notwendigen Verbindung zwischen den gleichklingenden Worten und einer narzißtisch hineingelegten. Die Pointe des Echos, auf die Bettine Menke hingewiesen hat, ist aber gerade das „Differente des Widerhalls“, die Abweichung in der Wiederholung, die überhaupt erst Index einer Stimme des anderen wäre.³⁷¹ Ähnlich argumentiert Bernhardi in bezug auf den Reim: die bloße Wortwiederholung ist kein Reim; dieser zeichnet sich erst durch die Differenz zwischen zwei reimenden Worten aus.³⁷² Bei Rückert aber kollabiert diese Differenz in purer Identität, im tautologischen $a=a$. Darum ist das Echo hier gerade nicht die Stimme der Toten. „Nein oder Ja?“ - „Ja!“ - wer die Frage so stellt, bekommt nicht die richtige, sondern gar keine Antwort. Es bleibt unentscheidbar, ob die Toten antworten oder nur die Felsen.

Die „erdachten Gleichklangspiele“ des Melancholikers Rückert entfalten sich in dem Feld, das erst durch diese Unentscheidbarkeit eröffnet wird: der Allmacht

³⁷⁰ Vgl. dazu Bettine Menke: „'Wie man in den Wald hineinruft,...'. Echos der Übersetzung“, in: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): Benjamin: Übersetzen, Frankfurt/M. 1998.

³⁷¹ So Menke, a.a.O.

³⁷² Bernhardi, a.a.O., Bd.2, S.422.

und der Ohnmacht der Sprache. Die Vorstellung der Allmacht bedeutet die Möglichkeit, in der Sprache - als wesentlich mit der Welt verbunden - einen privilegierten Zugang und Zugriff auf diese Welt zu haben, quasi-magisch Abwesenheit in Anwesenheit, Tod in Leben, Schweigen in Stimme verwandeln zu können. Die Theorie der Ohnmacht blickt auf die Sprache als entleerte, eine zufällige Verkettung willkürlicher Zeichen, kontingent in ihrer Struktur, rein konventionell in ihrer Performanz, wertloser Ersatz in ihrer Repräsentation. Wer nur die erste Möglichkeit sieht, wird zum Sprach-Magier, psychologisch gesprochen zum Psychotiker; wer nur die zweite sieht, versinkt in stummer Depression. Der Melancholiker und Sprachfetischist „verleugnet“³⁷³ im Sinne Freuds, er ist gespalten in Wissen und Nicht-Wissen einer unerträglichen Erkenntnis. Er glaubt an beide Versionen zugleich und seine Kunst entsteht an der exakten Stelle einer Balance zwischen dem Wollen des einen und dem Erreichen des anderen. Anders gesagt: er wiederholt.

Im Gedicht *Ach von dort* macht Rückert die Wiederholung selbst zum Thema - in einem wahrscheinlich unfreiwilligen Wortspiel, das die Wiederholung paradox zugleich als Ende aller Wiederholungen inzeniert.

Ach, von dort,
 Wo sie sind vor mir verholen,
 Könnt' ich sie mir wieder holen!
 [...]
 Von dem Ort, von jenem Ort,
 Wo man sie mir hingestohlen
 Ach von dort,
 Wo sie sind vor mir verholen,
 Könnt' ich sie mir wieder holen! (224)

Der obsessiven Wiederholung, die so viele Gedichte Rückerts prägt, wird in diesem Wortspiel eine Lösung eingeschrieben: Repetition als Rettung. Aber kann Wiederholung das je leisten?

Die Gedichtgattung, die die Wiederholung zu ihrem Strukturprinzip macht, ist das in den *Kindertodtenliedern* häufige Ghazel, eine aus der persischen und arabischen Literatur übernommene lyrische Form.³⁷⁴ Es folgt einem Reimschema, in dem nach einem ersten Reimpaar (aa), dem sogenannten „Königsbeit“, alle

³⁷³ Vgl. Freuds letzten Text: „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ (1938), in: Studienausgabe, a.a.O., Bd.3, S.391-394.

³⁷⁴ Vgl. Ann C. Fehn/Jürgen Thym: „Repetition as Structure in the German Lied: the Ghazal“, in: Comparative Literature, Winter 1989, Bd. 41,1, S.33-52. Zur Ghazel-Form bei Rückert und zur genauen Bauform vgl. Wolfgang Hallwachs: Rückerts Gaselen, Berlin 1942.

folgenden Versenden im Wechsel frei sind oder auf a enden: aa ba ca da usw. Goethe, der im *West-Östlichen Divan* das Ghasel-Schemema ausprobiert, ohne es streng durchzuhalten, liefert eine aufschlußreiche Bemerkung über diese Gattung: [Wir finden hier,] „daß die zweizeilig gereimten Verse der Orientalen einen Parallelismus fordern, welcher aber, statt den Geist zu sammeln, selben zerstreut, indem der Reim auf ganz fremdartige Gegenstände hinweist. Dadurch erhalten ihre Gedichte einen Anstrich von Quodlibet oder vorgeschriebenen Endreimen [...]“.³⁷⁵ Rückert versucht, diese der Wiederholung eignende „Zerstreung“ des Sinns stillzustellen: etwa in einem Ghasel, dessen Königsbeit alle folgenden Reime auf das Wort „leben“ festlegt („Wenn dir nicht deine Todten leben“, 518). Die Wiederholung, zur Gattung erhoben in der Form des Ghasel, reflektiert die melancholische Unentscheidbarkeit oder Duplizität so noch einmal auf einer anderen - performativen - Ebene: für den Reim, die „Gleichklangspiele“ hatte sie als identische Wortwiederholung zugleich die Übererfüllung und den Kollaps einer Stiftung von Zusammenhang durch Zusammenklang markiert. Für die performative Dimension der Texte nun eröffnet sie die Unentscheidbarkeit zwischen *Totalisierung* und *Dissemination* des Sinns im Vollzug des Gedichtes - und damit die Reflexion auf die Performanz schlechthin, die Frage, ob und wie im Text etwas geschieht und damit auch, ob und wie der Text zu Ende gebracht werden kann.

Der Text der *Kindertodtenlieder*, der die Repetition wohl am ausführlichsten betreibt (als 137malige Wiederholung eines Minimalschemas), sind die Blumen-Ritornelle, das sogenannte *Dreizeilen-Hundert* (310-325):

Blumen im Garten!
 Ich red' Euch an mit Seufzern statt mit Worten;
 Ihr könnt von mir nicht andern Gruß erwarten.

Blumen im Garten!
 Antwortet mir mit Düften statt mit Worten;
 Ich darf nicht andre Gegenred' erwarten.

Blumen im Garten!
 Ihr zeigt ein einzig Bild mir aller Orten,
 Und seid nur scheinbar von verschiedenen Arten.
 [...]
 Blühende Mohne!
 Ein Blinder mäht im Garten Blumenhäupter,
 Er hat getroffen meine Freudenkrone.

³⁷⁵ Johann Wolfgang von Goethe: *West-Östlicher Divan*, Noten und Abhandlungen, Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, München 1982, Bd. 2, S.182.

[...]

Blüten vom Rasen!

Lichtchen die meine Wichtchen einst ausbliesen!

Nun sind sie wie die Lichtchen ausgeblasen.

[...]

Blüh, Kamm vom Kümmel!

Mein Kummer liebt wortspielendes Gestammel,

Wie zarter Kinderstimmchen Wortgestümmel.

Grünende Kressen!

Verschlungne Züge zweier Namen sä' ich,

Als ob ich fürchtete sie zu vergessen.

[...]

Blühendes Hundert!

Weit übers Ziel bist du mit mir gewandert;

Der kennt nicht Leid noch Liebe, wen das wundert.

Vom Baum über Zier- und Heilpflanzen bis zum Unkraut und schließlich den literarischen Blüten „blühender Liebe“ üben sich die Ritornelle in einer erschöpfenden Apostrophe an alle nur denkbaren Blüten. Die üppige, die vorgegebene Zahl einhundert weit überschießende Vielfalt der Pflanzen verweist jedoch immer nur auf das eine: den Tod der Kinder. Kein Ort im Garten, an dem sie nicht fehlen. Die Totalität *aller* Pflanzen, die die Un-Menge der Ritornelle anstrebt, bleibt zentriert um den einen Sinn, der die Diversität der Naturerscheinungen zum bloßen Schein werden läßt - „Ihr zeigt ein einzig Bild mir aller Orten / Und seid nur scheinbar von verschiedenen Arten“. Die Wiederholung, das Immer-wieder-neu-Ansetzen, strebt an, in allem (der Gesamtheit der Pflanzen) einen Reim auf das eine (den Kindertod) zu machen: sie will erschöpfen. Daß sie das nicht kann, erweist sich im Überschießen der Anzahl: der Gestus der Totalisierung ist tendenziell unabschließbar, wie Rückert schreibt: „der kennt nicht Leid noch Liebe, wen das wundert“.

„Leid und Liebe“, jene treibenden Kräfte hinter der Repetitionsstruktur der Ritornelle, sind nicht einfach dasselbe. Die Psychoanalyse scheidet sie als die zwei Modelle zur Erklärung der Wiederholung: entweder ist „Leid“ das *Movens* des „Wiederholungszwangs“ (Freud) - oder „Liebe“, das Begehren nach einer Quelle der Lust. In diesem Sinne interpretiert Karl Weiß die sprachliche Wiederholung in Reim und Refrain mit Freud als sublimierte Form kindlichen „Ludeln“ und Lallens, im Falle der Dichtung „ein Mittel, die augenblickliche, psychische Situation des Darstellenden von der Realität loszulösen und sie dem Lustprinzip

unterzuordnen“.³⁷⁶ Die Wiederkehr gleicher Laute antizipiert die Lustbefriedigung, die der Laut als Ruf nach der Mutter mit sich bringt. Die Lust situiert sich damit nicht in der wiederholten Handlung, sondern in der Wiederholung selbst, worauf Freud selbst später auch in *Jenseits des Lustprinzips* hinweist.³⁷⁷ - Andererseits entwirft Freud gerade in diesem Text eine Theorie der Wiederholung „jenseits des Lustprinzips“: im „Wiederholungszwang“ (229) in bezug auf schmerzhaftes, traumatische Situationen findet der „Todestrieb“ seinen Ausdruck, ein „Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustands“, d.h. des „Leblosen“ (246, 248). Theoretisch bleibt die Wiederholung damit in einer Ambivalenz als Quelle der Lust oder Quelle des Leids - eines Leids, das das sprechende, wiederholende Subjekt selbst mit Verstummen bedroht. Das „wortspielende Gestammel“ allen Rückertschen Schreibens, wie wir es bisher betrachtet haben, erweist sich damit immer auch als „Wortgestümmel“, als ein Sprach-Spiel, in dem - neben Lust als Möglichkeit der Restitution und Inversion - auch Verstümmelung und Verstummen mitklingen. Die Ambivalenz der Wiederholung, in der sich die Duplizität der melancholischen Verleugnung noch einmal spiegelt, ist so de facto bei Rückert ein *double bind*, das Lust und Leid paradox aneinanderkettet: im melancholischen Sprach-Spiel ist das eine nicht ohne das andere zu haben. „Lust im Leid“ ist Rückerts immer wiederkehrende Formel dafür.

Für die Performanz der Texte bedeutet diese Paradoxie der Wiederholung im Falle der Blumen-Ritornelle, daß totalisierende Zentrierung und Dissemination gleichzeitige, von einander abhängige Effekte sind. Die Ritornelle entwerfen in ihrer Un-Zahl eine Fülle, die auf eine Leere (die Absenz der Kinder) verweist, aber auch eine Leere, die eine unendliche Fülle im Überschießen der Anzahl generiert. Die Wiederholungsstruktur der Texte in den *Kindertodtenliedern* (als übergreifendes Organisationsprinzip wie als Mikrostruktur) bedroht Rückerts Schreiben so mit einer doppelten Unendlichkeit: einerseits mit dem „leid“-vollen Verstummen, das die Auslöschung der Sprecherposition, den in den Gedichten so oft herbeigewünschten eigenen Tod bedeuten würde - andererseits mit der Unendlichkeit und Unabschließbarkeit in der „lust“-vollen Reiteration. Verstummen und unendliche Geschwätzigkeit sind so im melancholischen Sprechen untrennbar verbunden. Die Unendlichkeit der Wiederholungen ist die Kehrseite des Schweigens von etwas, von dem die Rede nie sein kann.

³⁷⁶ Karl Weiß: „Von Reim und Refrain. Ein Beitrag zur Psychogenese dichterischer Ausdrucksmittel“, in: *Imago* Nr.2, 1913, S.552-572, hier: 561. Vgl. auch Freud: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, Studienausgabe Bd.4, S.115.

³⁷⁷ Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, Studienausgabe, Bd.3, S. 213-272, hier: 245.

Vertiefung der Trauer - Strategien des Scheiterns

Was aber nun wäre die Trauer in den *Kindertodtenliedern*, die wir bis jetzt fast ausschließlich als Dokumente eines *melancholischen* Sprach-Spiels betrachtet haben? Anders gefragt: wie verhalten sich Trauer und Melancholie zueinander - in dem Sinne, in dem ich sie als zwei heuristisch von einander zu trennende Modelle eines Mangels in der Sprache gefaßt habe? Was geschieht, wenn Melancholiker trauern?

Die Textverfahren Rückerts, von der Entleerung lyrischer Subjektivität, der Kipp-Figur Inversion, der Überspannung der Syntax in Endlos-Sätzen, dem Kollaps der Reime in Wortwiederholungen bis zur Gefährdung der Wiederholung zwischen Verstummen und Unendlichkeit, verbindet ihr Zug ins Abgründige miteinander: sie sind Strategien des Scheiterns, Verfahren, in denen die Performanz der Texte immer wieder das ihr eigene Ziel verfehlt.³⁷⁸ Die Frage stellt sich, ob es nicht diese Verfehlung, das Scheitern selbst ist, das die *Kindertodtenlieder* in ihrer textuellen Struktur - jenseits aller Behauptungen des Trostes - anstreben. Für die Trauer der *Kindertodtenlieder* sind diese Strategien des Scheiterns, des Fehlgehens der Texte, darum in meinem Augen signifikanter als jene wenigen, traurig-schönen Texte, denen Repräsentation, Figuration, Übergang in Transzendenz gelingt.

Das für den Totenkult der Goethezeit so wichtige „nach dem Leben gemalte“ Portrait Verstorbener, in Goethes *Wahlverwandtschaften* paradigmatisch diskutiert als die ideale Form einer (substituierenden) Gedächtnisstiftung durch figurative Repräsentation, wird bei Rückert explizit und dezidiert abgewiesen: zwei Zeichnungen, die der befreundete Maler Carl Barth noch im Herbst von Luise und Ernst angefertigt hatte, werden in den *Kindertodtenliedern* ex post als eigentliche Mortifikation der Kinder verworfen - in der Repräsentation „verblassen“ die „Kleinen“ (360, 436, 219, 192, 384ff.). In der Repräsentationslogik der *Wahlverwandtschaften* wurde dem Ikon der Index, dem Portrait der „Markstein“ am Grabe entgegengesetzt: Trauer erwies sich als Widerstand gegen eine substituierende Repräsentation durchs Bild. Rückerts Abwehr der Bilder bezieht sich darum nicht zufällig auf die dem ikonischen Repräsentationsmodell eingeschriebene Metaphorik der Sichtbarkeit. Er verweigert sich dem Bild durch ein Starren ins Dunkle.

³⁷⁸ Meine Analysen einiger weniger Kindertodtenlieder in einem Korpus von über vierhundert Gedichten sind zwangsläufig selektiv. Anderere Strategien des Scheiterns wären etwa das unfreiwillige Kippen ins Parodistische (z.B. „Oh Weihnachtsbaum“, 233), die extreme Konventionalität der Motive (Natur, Engel) oder die semantische Entleerung in purer Satz-Rekombination.

Lieber aus dem Auge lassen
 Will ich nicht die dunkle Stelle,
 Weil mir zeigt ein Blick ins Helle
 Blasser meine Blassen. (192)

Seiner Trauer geht es nicht mehr um Vergegenwärtigung oder Wiederkehr der Toten, nicht um Präsenz, sondern - paradox gesprochen - um eine omnipräsente Abwesenheit, wie sie etwa in den Ritornellen Thema ist. Überall begleitet den Vater die Leerstelle der fehlenden Kinder, überall sieht er ihre Abwesenheit als leeren Fleck (z.B. auch 105). Die „Vertiefung“ in der „Intention“ der Trauer - um mit Benjamin zu sprechen³⁷⁹ - präsentiert sich im (Nicht-)Bild der „dunklen Stelle“ als eine Abwendung von jeglicher Art der Darstellung. Es ist ein Schauen dorthin, wo man nichts mehr sieht, das Erblinden vor dem Anblick des Nichts. Ein Dunkel, das - zweideutig genug - erst Gott wird „hell werden lassen“ (192, letzte Strophe): das Trauern schlägt hier um vom Verlust des anderen in den Verlust, den Tod des Ich.

Vom Tod der eigenen Kinder schrieb Freud anlässlich des Todes seiner Tochter Sophie, daß ein solcher Verlust „eine schwere, nicht verwindbare narzißtische Kränkung“ bedeutet, und sich „das, was man Trauer nennt“, in diesem Falle erst „später“, nachträglich und verschoben einstellen könnte.³⁸⁰ In diesem Zusammenhang hat auch Lawrence Rickels nahegelegt, daß der Kindertod weniger als Tod des anderen denn als Verletzung des Selbst, als Kastration des Vaters wirkt und damit nicht „betrauert“ werden kann.³⁸¹ Der Tod des Kindes wäre demnach eine Verstümmelung des Ich, Verlust von etwas, was nicht der andere, ein vom Selbst distinktes „Liebesobjekt“ gewesen ist, sondern ein eigenes, für die Integralität des Ich konstitutives Organ. Insofern so der Kindertod das Modell des Trauerns, Ersetzens und Nicht-Ersetzens, sprengt, nähert er sich so strukturell der Melancholie mit ihrem konstitutiven, aus jeder Ökonomie der Ersetzbarkeit herausfallendem Mangel, ihrem fundamentalen narzißtischen Trauma. Der Tod des eigenen Kindes wird so zu einer Wiederholung der melancholischen „Wunde“ (Freud), die un-mögliche, paradoxe Figuration dessen, was - nach Kristeva -

³⁷⁹ Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. I,1, S.318.

³⁸⁰ Sigmund Freud: Briefe an Oskar Pfister vom 27.1.1920 und Sandor Ferenczi vom 4.2.1920, in: Freud: Briefe 1873-1939, ausgewählt und hg. von Ernst L. Freud, Frankfurt/M. 1960, S.326ff.

³⁸¹ Rickels entwickelt aus dem Kinder-, bzw. Geschwister-Tod eine Theorie der „aberranten Trauer“; Lawrence Rickels: Der unbetrauerbare Tod (engl. Originaltitel: Aberrations of Mourning), Wien 1989, S.57.

unfigurierbar, un-sagbar bleibt, weil es die sprachlichen Mittel der Sagbarkeit selbst affiziert.

Rückert nun imitiert nicht nur öfters in den *Kindertodtenliedern* die Sprache seiner Kinder („Kleinpapachen, Kleinmamachen“, 109), sondern er identifiziert Sprache in ihrer für ihn so entscheidenden organischen Entwicklung (als Ur- und Idealsprache) mit dem Sprechen der Kinder: „Mir ist am Begreiflichsten bei meinem des Abstrakten ungewohnten Denken [...] die Parallele der ursprünglichen Sprachentwicklung mit der fortwährenden in unseren Kindern.“³⁸² Die Sprache der Kinder ist der Ursprache am nächsten, sie ist „reizender als alle Sprachen, die ich jemals lernt' und sprach“ (109). Das Denken in organischen Zusammenhängen, Verwurzelungen und Genealogien, das Rückerts Sprachtheorie wie die seiner Zeitgenossen prägt, greift immer wieder auf die Figur des Kindes zurück: die Sprachen seien wie Kinder einer ursprünglichen Mutter-Sprache, im Spracherwerb von Kindern - das hat Friedrich Kittler rekonstruiert - erweise sich die natürliche, einfache (und d.h. laut-zentrierte) Struktur der Sprache. Kittler zitiert von Loeben: „Die Sprachen sind mir immer vorgekommen wie verirrte heilige Kinder, die in der ganzen Welt herumlaufen und ihre Mutter suchen.“³⁸³ Auch im poetischen Diskurs sind Kinder in der Goethezeit codiert als Verkörperungen ästhetischer Idealität: als kontinuierstiftende, die Lebens- und Geschichtsfäden zusammenknüpfende Dichtung in der Figur der „kleinen Fabel“ bei Novalis, als Bilder unvordenklicher Schönheit und lebenssprühender Phantasietätigkeit bei Tieck oder Wesen einer idealischen Selbstidentität bei Hölderlin.³⁸⁴ „Kindheit“ wird, wie Aleida Assmann gezeigt hat, mit der Romantik von einer moralischen Größe zu einer poetischen „Chiffre für die unbehinderte Freiheit der Imagination“.³⁸⁵ In den Allegorisierungen des Kindes, von Schillers Begriff des Naiven bis Hölderlins Apotheose des Kindes als „unsterblich, denn es weiß vom Tode nichts“,³⁸⁶ ist aber gerade der Tod des Kindes, die Vergänglichkeit des idealen Zustands immer schon mitgedacht. Im sentimentalischen Blick der Epoche werden die Kinder erst als tote zur Verkörperung eines immer schon vergangenen Ideals - daher ihre insistente

³⁸² Brief vom Dez. 1857, zit. nach Annemarie Schimmel: Friedrich Rückert, a.a.O., S.71.

³⁸³ Ferdinand von Loeben: Guido, Mannheim 1808, zit. nach: Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme, München 1987, S.50.

³⁸⁴ Vgl. Ludwig Tieck: „Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern“, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe, Bd. 1, hg. von Friedrich v. Leyen, Jena 1910, S.253ff, und ders.: Phantasmus, in: Ludwig Tieck's Schriften, Bd.4 und 5, Belin 1829, Reprint Berlin 1966.

Friedrich Hölderlin: Hyperion, in: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Günter Mieth, Bd. 1, München 1984, S.584f.

³⁸⁵ Aleida Assmann: „Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee“, in: Antike und Abendland, Bd.24, 1978, S.98-124, hier: 122.

³⁸⁶ Hölderlin: Hyperion, a.a.O., S.584.

Assoziation mit dem „goldenen Zeitalter“. Diese Zeitstruktur der Nachträglichkeit ist konstitutiv für die Kinderfigur: wenn es Sprache, Dichtung, Idealität verkörpert, dann nur *ex post*; es steht für etwas, das als Verlorenes zum Gegenstand einer nostalgischen Sehnsucht wird.

Liest man diese zeitgenössische Bedeutungsgeladenheit der Kinderfigur in den *Kindertodtenliedern* mit, so werden die Kinder zu Figuren für die Bedingung der Möglichkeit des Textes selbst: jenseits der in Szene gesetzten „Kinderwelt“ in „stiller Häuslichkeit“, aus der der Dichter-Vater seine „Lieder“ schöpft (47), ist ihr Tod nicht mehr allein als der biographische Anlaß der *Kindertodtenlieder* zu lesen; als tote sind die Kinder zugleich die Verkörperung eines einstmaligen, lebendigungsursprünglichen Zusammenhangs der Sprache - ein Ideal, das als immer schon verlorenes überhaupt nur im *Tod* der Kinder figuriert werden kann.

Wenn die melancholische Verleugnung gleichzeitig um die Ohnmacht, das Tot-Sein der Sprache weiß *und* nicht weiß, dann ist eine ungebrochene Verkörperung lebendiger Sprache für sie nicht denkbar. Nur die toten Kinder können sowohl für die Möglichkeit als auch die Unmöglichkeit einer solchen Sprache stehen: im Modus des Gewesenen, ewig Verlorenen. Was aber Rückert von einer nostalgischen Personifikation eines solchen Ideals (deren Modell Goethes *Euphrosyne* wäre) trennt, sind gerade jene Strategien des Scheiterns, die die *Kindertodtenlieder* so insistent verfolgen, und mit ihnen die explizite Abweisung aller Figuration. Das Individuelle, Kontingente der Darstellung läßt sich nicht vermitteln mit einem Allgemeinen übergeordneter Bedeutsamkeit, weder im Schema lyrischen Erlebnisses noch im figuralen Verweisungsschema der Allegorie (im Sinne einer solchen nostalgischen Personifikation). Wäre dies möglich, dann würde die Trauer um die toten Kinder zur Figur der Melancholie werden; so wie in der melancholischen und suizidären Autorschaft der Günderröde wäre der greif- und bezeichnenbare Verlust dann die konkrete, gleichsam „anschauliche“ Darstellung des melancholischen Mangels.

Aber genau dieser Lösung verweigert sich Rückerts Text. Wenn es eine allegorische Beziehung zwischen dem zu betrauernden Verlust und dem melancholischen Mangel gibt, dann ist diese in den *Kindertodtenliedern* nur in Termini einer fast bodenlosen Negativität zu fassen, die nur noch als eine Bewegung der „Vertiefung“ beschreibbar ist. Es ist gerade das Scheitern des Trauer-Textes, das Mißlingen aller angestrebten Textstrategien, und die Verunmöglichung jeder re-präsentierenden Figuration, die den Kindertod zur paradoxen und unmöglichen Figur der Melancholie macht: die toten Kinder figurieren den Tod der Sprache, ihre Ohnmacht; das Unbetrauerbare dieser Tode reflektiert negativ das Ungreifbare, Un-Sagbare des melancholischen Mangels. Anders gesagt: sie figurieren das Ende aller Figuration. Nicht mehr als Trope einer

gleichwohl überspannten Verweisung kann Trauer hier zur Allegorie einer Melancholie der Sprache werden, sondern nur noch als paradoxe Figur ihrer eigenen Unmöglichkeit.

Schluß

Die Abgründigkeit, in der bei Rückert eine unmögliche Trauer und eine Melancholie der Sprache sich verschränken, bewegt sich an einer Grenze, an welcher Figuration, Darstellung, vielleicht Sprache überhaupt prekär werden. Von dieser Grenze aus zurückblickend, stellt sich nun noch einmal die Frage nach dem Verhältnis der beiden Sprachen des Mangels, Trauer und Melancholie.

Trauer, so hatten wir gesehen, bezieht sich auf einen verlorenen anderen, um dessen Abwesenheit sie als um ihr leeres Zentrum kreist. Diese Dezentrierung des Subjekts und seiner Sprache beim Tod des anderen ist so lokalisierbar als eine Öffnung auf den anderen hin, genauer gesagt: auf die Leerstelle, die erst sein Fehlen ins Ich hineinträgt. Figuration, Darstellung, die Substitution einer „Sache durch das Zeichen“ (Goethe) werden unterm Blick der Trauer zum Verrat am anderen, in dem Maße, wie sie seine Abwesenheit, sein Fehlen ausfüllen, Präsenz erzeugen und ihn in dieser ersetzenden Re-Präsentation „noch einmal erschlagen“ (Freud). Nicht Substitution durchs Bild, durch die Figur, sondern die Zeichenpraktiken der Kontiguität und Indexikalität - Spur, Reliquie und Markstein - sind die Formen einer trauernden Verweisung, der es darum zu tun ist, die materiale Anwesenheit des anderen, seine irreduzible Singularität wenn schon nicht zu re-präsentieren, so doch in der Insistenz des Verweizens virulent zu halten. Die semiotische Überspannung, in der im Barock der Leichnam zum Zeichen ewigen Lebens wird, bewahrt gerade im Auseinanderklaffen von Bild und Bedeutung, Fäulnis und Auferstehung den Verweis auf die Materialität des Bezeichnenden in sich. Dieses nicht-repräsentierende Verweisen überdauert in der Goethezeit als jene markierte Referenz, die sich als Index im „hier ruht“ des Grabsteins niederschlägt oder in säkularen Reliquien wie Haaramuletten, Schädeln, Totenmasken und Schattenrissen ihre praktische Umsetzung findet. Es ist darum kein Zufall, daß diese Modi indexikalischer Verweisung in der Grabsteindebatte der *Wahlverwandtschaften* nurmehr als zerstörte und obsolet gewordene aufgerufen werden. In der Sehnsucht nach solcher Referentialität wird Trauer sich nun an den Aporien der Repräsentation, der Unmöglichkeit oder Unheimlichkeit der Bilder und der Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses abarbeiten.

Von der Ambivalenz aus, in der die Trauer sich mit dem Augenblick ihrer Introversion und Individualisierung verfängt, bleiben ihr zwei Wege der Auseinandersetzung mit den Toten: ich habe sie „Abwehr“ und „Wiederkehr“

genannt. In den Ausprägungen, die sie bei Goethe und Bettine von Arnim gefunden haben, bezeichnen sie zugleich die Extreme einer emphatischen Konstruktion und ironischen Dekonstruktion von Autorschaft. Als Abwehr der Toten zielt die Konstruktion von Autorschaft auf eine Wiederherstellung der im Verlust des anderen beschädigten Subjektivität: gegen den insistenden Diskurs des Toten von jenseits des Grabes *setzt* sich das Subjekt in einem Text, der darauf zielt, den anderen zum Schweigen zu bringen, um zuletzt selbst von ihm schweigen zu können. Nur kryptiert - mythologisch überformt, versteckt und verschwiegen - kann der Tote in den Text eingehen. So steht Goethe exemplarisch für jene Konzeption von Autorschaft als Text-Herrschaft, einer Selbstmächtigkeit des sprechenden Subjekts, die sich im intertextuellen Kampf mit den Toten zu bewähren hat. In diesem Kampf restituert sich eine vom Tod bedrohte Autorschaft als *eigenes* Sprechen, als Antwort und Abwehr eines Einspruchs des anderen.

Die „Wiederkehr“ der Toten dagegen impliziert eine Öffnung auf die Stimme des anderen hin: die Heimsuchung des eigenen Texts durch den Toten wird nicht als unheimliche abgewendet, sondern der Text macht sich zum Schauplatz seiner geisterhaften Auferstehung. Nicht als Geheimnis und Pseudonym erscheinen die Günderode, Goethe, Brentano und Hölderlin in den Briefromanen Arnims, sondern als Personifikationen ihres Oeuvres. Bettine von Arnim konstruiert so nicht die eigene, sondern die Autorschaft der Toten - anders gesagt: sie dekonstruiert Autorschaft im Stimmengewirr der Lebenden und Toten. Damit führt sie zugleich die Regeln vor, nach denen Autorschaft in der Goethezeit sich herstellt - als emphatischer Bezug von „Leben“ und „Werk“, „Wahrheit und Dichtung“. Aber Arnims Öffnung auf die Toten hin zielt nicht auf eine Verschmelzungs- und Transzendenzfigur, wie sie sich etwa bei Novalis andeutet, sondern hat ihren Grund in einer Vorstellung von Subjektivität als Heteronomie: das Ich - zumal das Schreibende - ist immer schon durchdrungen von den Stimmen der Toten, es spricht und schreibt stets in Abhängigkeit und in bezug auf sie. Arnims Hingabe an die Toten ist eine Geste, die Unheimlichkeit der Heimsuchung und das Trauma des Verlassen-Werdens stillzustellen in einer halluzinatorischen Freundschaft von Lebenden und Toten.

Die unterschiedlichen Strategien und Vollzüge der Trauer als Text entfalten sich so stets als eine eingehende Selbstreflexion der Literatur auf die Bedingungen und Regeln ihrer Konstitution. Diese Selbstreflexivität, die die barocken Texte (bei aller Selbstreferenz) nicht haben, ist Konsequenz eines Verdikts der Unsagbarkeit, die über die Trauer im Ausgang des 18. Jahrhunderts verhängt wird. Dieses Ausschließungsverhältnis von Sprache und Tod generiert eine Negativität, vor der sich jede Rede der Trauer als ein Sprechen „trotzdem“ situiert, eine Rede, die die Reflexion auf ihre Unmöglichkeit in die Möglichkeit ihrer Selbstreflexion ummünzen muß.

Die Melancholie hat andere Sorgen. Noch bevor sie sich auf den Verlust des anderen beziehen könnte, ist sie mit dem Verlust, der Beschädigung des Ich beschäftigt; noch bevor sie über die Legitimität von Repräsentation nachdenken könnte, zweifelt sie an der Möglichkeit von Signifikation überhaupt. Insofern sie sich auf die Möglichkeitsbedingung von Subjektivität und Signifikation bezieht, ist Melancholie fundamentaler als Trauer. Sie ist der Schauplatz, an dem sich eine Krise des Subjekts und eine Krise der Zeichen miteinander verschränken. Aber in dieser Weitläufigkeit war sie hier nicht Thema. Sie trat in den Blickwinkel dieses Buches als eine andere Sprache des Mangels - und in diesem Sinne Schwester der Trauer - insofern beide, Trauer und Melancholie, Sprache am Ort einer Absenz, den Zusammenhang von Sprache und Absenz reflektieren. Aber der Gegenstand der melancholischen Reflexion, ihres tiefsinnigen Grübelns und traurigen Spiels ist das Ich, das in einer endlosen, abgründigen Bewegung Macht und Ohnmacht der Sprache, ihre Unverfügbarkeit wie ihr Ausgeliefertsein an die Signifikationsmacht des Subjekts auslotet. Exemplarische Figuren dieser melancholischen Autorschaft sind einerseits Karoline von Günderode, bzw. ihr literarisches Nachbild *Günderode* bei Bettine von Arnim, andererseits der „Dichter und Sprachgelehrte“ Friedrich Rückert. In ihrer Differenz entwerfen sie zwei unterschiedliche Formen, aber auch Ausgänge des melancholischen Syndroms: Verstummen im Suizid - oder endlos geschwätziges Sprach-Spiel. Die Günderode ist eine Melancholikerin der Lektüre: ihre melancholische „Hyper-Luzidität“ (Kristeva) entlarvt ihr das eigene Schreiben wie das eigene Fühlen als immer schon lektüre-vermittelt, inauthentisch, tot. Konsequenter sucht sie sich darum Stoffe des Todes und der Trauer: ossianische Klagegesänge, Helden- und Liebestode, Spaziergänge im Totenreich. Trauer - wir sahen das an ihrer Totenklage *Darthula* - wird ihr zur Maske, zur privilegierten Pose, in der das Unaussprechliche des melancholischen Mangels darstellbar wird. Ausgerechnet die eingespielten Bilder und Gesten der Trauer und Totenklage werden hier der Melancholie zum Arsenal von Stoffen, dessen Darstellungen sie wie einen Schutzschild vor ihre unsagbare, schmerzende „Leere“ schiebt. So figuriert Trauer hier Melancholie. Sie spielt einen Verlust, wo ein nicht zu beweinernder Mangel ist - eine „Lücke in der Brust“, deren Erfüllung nicht Dichtung, sondern erst die Vernichtung der Dichterin sein kann.

Bei Rückert ist die Konstellation, in die Melancholie und Trauer treten, noch komplizierter. In ihr spiegelt sich jene Unentschiedenheit der psychoanalytischen Theorie zur Ätiologie von Melancholie zwischen einer melancholischen Disposition und einem melancholie-trächtigen Anlaß, zwischen einem „immer schon“ und einem „jetzt erst“. Rückerts Anlaß, der Tod Luises und Ernsts, verschränkt sich mit der melancholischen Sprachreflexion zu einer abgründigen Doppelung. Nur in Form einer doppelten Negation kann Trauer bei Rückert noch zur Figuration der Melancholie, zur Darstellungsform des Undarstellbaren werden:

als Nicht-Figur des Nicht-Figurierbaren. In seinen Strategien des Scheiterns vertiefen sich Trauer und Melancholie so wechselseitig zur Allegorie der Nicht-Figuration. Rückerts melancholisches Schreiben reinterpretiert die Trauer als eine unmögliche: die Trauer um die eigenen Kinder kippt in Melancholie, insofern sie sich nicht auf einen verlorenen *anderen* beziehen kann. Denn der Tod der Kinder, so führt Rückert vor (und Freud wird das beim Tod seiner Tochter und seines Enkels aufgreifen), ist weniger Verlust als Verstümmelung ihres Dichter-Vaters und damit noch einmal Wiederholung des melancholischen Sprachzweifels. So löscht diese Melancholie genau den Zug in der Trauer aus, der die Trauer von ihr unterschieden hatte: den Bezug zum anderen. Dennoch: auch hier wird von der Trauer aus die Melancholie faßbar als disfigurativer aber noch *sagbarer* Verlust eines „höchsten Guts“ (Kristeva). Der Augenblick der Trauer - ein einziges Mal in Rückerts riesigem Dichtwerk - macht die Melancholie *als* Melancholie lesbar, gibt ihr eine (Negativ)Form, wo vorher nur „Reimerei“ (Rückert) war.

Die Konjunktion von Trauer und Melancholie, die diese Überlagerungsformen bei Günderrode und Rückert als positive und negative Repräsentationsfigur vorführen, tragen den historischen Index der Goethezeit. Die Goethezeit entwirft ihr Verhältnis als ein metaphorisches: die metaphorische Relation insinuiert eine Ähnlichkeit zwischen Trauer und Melancholie, die die eine zur Bebilderung der anderen werden läßt. Diese Ähnlichkeit läßt die Melancholie hinter der Trauer verschwinden und erzeugt paradox jene Asymmetrie in der Konjunktion, die die Grundlage der psychoanalytischen Theoriebildung und ihrer doppelten, unentschiedenen Fassung der Melancholie sein wird. Eine andere Formel wählte das Barock: hier waren Trauer und Melancholie zwei Extensionen des einen Todes. Kontiguität, nicht Ähnlichkeit, bestimmte ihr Verhältnis, das die eine bisweilen zur Unterart der anderen werden ließ. Diese metonymische Relation von Trauer und Melancholie aber blieb gebunden an eine kulturelle Ordnung, die sich um den Angelpunkt des Todes herum anordnet. Erst das Verdikt über den Tod, das das 18. Jahrhundert ausspricht, eröffnet die Notwendigkeit für die endlose Reihe der metaphorischen Repräsentationen, Maskierungen und Euphemismen der Toten im Text der Goethezeit.

Literatur

- Abraham, Karl: „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido“ (1924), in: Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften, hg. von Johannes Cremerius, Frankfurt/M. 1969.
- Abraham, Nicolas/Torok, Maria: Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979.
- Abraham, Nicolas/Torok, Maria: L'écorce et le noyau, Paris 1987.
- Alali-Huseinat, Mahmoud: Rückert und der Orient, Frankfurt/M. 1993.
- Andreas-Salomé, Lou: „Narzißmus als Doppelrichtung“, in: Imago Nr. 7, Heft 4, 1921, S.361-386.
- Anz, Thomas: „Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod“, in: Karl Richter/Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne, Stuttgart 1983, S.409-432.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit, München ¹¹1994.
- Ariès, Philippe: Geschichte des Todes, München 1985.
- Ariès, Philippe: Images de l'homme devant la mort, Paris 1983.
- Ariès, Philippe: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland, München/Wien 1976.
- von Arnim, Bettine: Clemens Brentanos Frühlingskranz - aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte (1844), Frankfurt/M. 1985.
- von Arnim, Bettine: Die Günderode (1840), mit einem Essay von Christa Wolf, Frankfurt/M. 1983. Zitiert als G.
- von Arnim, Bettine: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835), hg. und eingeleitet von Waldemar Oehlke, Frankfurt/M. 1984. Zitiert als GBK.
- von Arnim, Bettine: Sämtliche Werke, hg. von Waldemar Oehlke, Berlin 1922.

- von Arnim, Bettine: Werke und Briefe, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt/M. 1986.
- Assmann, Aleida: „Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee“, in: Antike und Abendland, Bd. 24, 1978, S.98-124.
- Assmann, Aleida: „Das Gedächtnis der Orte“, in: Aleida Assmann/Anselm Haverkamp (Hg.): Stimme, Figur. Sonderheft der Deutschen Vierteljahrsschrift, Stuttgart 1994, S.17-35.
- Auerbach, Erich: „Figura“ (1939), in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, München 1967, S.55-85.
- Augener, Margit: Scheintod als medizinisches Problem im 18. Jahrhundert, Dissertation Kiel 1965
- Barthes, Roland: „Rhétorique de l'image“, in: L'obvie et l'obtus, Paris 1982, S.25-42.
- Bäumer, Konstanze: „Bettine, Psyche, Mignon“. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986.
- Beck, Adolf: „Christoph Theodor Schwab über Bettina von Arnim. Ein briefliches Portrait 1849/1850. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Wirkung Hölderlins“, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1964, S.366-378.
- Beißner, Friedrich: Geschichte der deutschen Elegie, Berlin ³1965.
- Benfey, Theodor: Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland, München 1869.
- Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923), in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann/Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt/M. 1991, Bd. IV.1, S.9-21.
- Benjamin, Walter: „Goethes Wahlverwandtschaften“ (1922), in: Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1991, Bd. I.1, S.127-201.
- Benjamin, Walter: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928), in: Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1991, Bd. I.1, S.203-430.
- Bernhardi, August F.: Sprachlehre (²1803), Reprint Hildesheim/New York 1973.
- Beyer, Conrad: Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal, Frankfurt/M. 1868.
- Bichat, Xavier: Recherches physiologiques sur la mort, Paris ³1805.
- Bloom, Harold: A Map of Misreading, Oxford 1975.
- Bloom, Harold: The Anxiety of Influence, Oxford 1973.

- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/M. ²1986.
- Bohrer, Karl Heinz: Der romantische Brief, Frankfurt/M. 1989.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt/M. 1996.
- von Bormann, Alexander: „'Der Töne Licht'. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn 1987, S.191-207.
- Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hg. von Emil Staiger, Frankfurt 1977.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.
- Bruhier, Jacques Jean: Von der Ungewißheit der Kennzeichen des Todes, und dem Misbrauche, der mit übereilten Beerdigungen und Einbalsamierungen vorgeht. Aus dem Französischen übersetzt, und mit Anmerkungen und Zusätzen vermehret herausgegeben von Johann Gottfried Jancke, Leipzig/Copenhagen 1754.
- Bunzel, Wolfgang: „Phantasie ist die freie Kunst der Wahrheit'. Bettine von Arnims poetisches Verfahren in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*“, in: Internationales Jahrbuch der Bettine-von-Arnim-Gesellschaft, Bd.II, 1988, S.7-28.
- Bürger, Christa: „Die Welt verzehren, um den Hunger nach dem Ich zu stillen - Bettine von Arnims Schreibprojekt“, in: Christa Bürger (Hg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, Frankfurt/M. 1986, S.43-68.
- Bürger, Christa: Leben schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen, Stuttgart 1990.
- Buschendorf, Bernhard: Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der *Wahlverwandtschaften*, Frankfurt/M. 1986.
- Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990.
- Chiarini, Paolo: „Das Wasser und die Tinte. Symbolische Schreibweise und romantische Allegorie in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Paolo Chiarini (Hg.): Bausteine zu einem neuen Goethe, Frankfurt/M. 1987, S.107-117.
- Créve, Carl Caspar: Vom Metallreize, einem neuentdeckten untrüglichen Prüfungsmittel des wahren Todes, Leipzig/Gera 1796.
- de Man, Paul: „Autobiography as De-Facement“, in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S.67-81.

- de Man, Paul: „Conclusions. Walter Benjamin's *The Task of the Translator*“, in: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, S.73-105.
- Derrida, Jacques: „Fors. Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok“, Vorwort zu Nicolas Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1979, S.5-58.
- Derrida, Jacques: *Mémoires. Für Paul de Man*, Wien 1988.
- Derrida, Jacques: „Psyché. Invention de l'autre“, in: *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris 1987, S.11-61.
- Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris 1923.
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Leipzig 1991.
- Dünkelsbühler, Ulrike: „Good Mourning, Melancholia“, in: *Fragmente* 44/45, Juli 1994, S.229-243.
- Dünkelsbühler, Ulrike: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991.
- Eco, Umberto: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München 1994.
- Elias, Norbert: *Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt/M. ⁷1991.
- Fédida, Pierre: *L'absence*, Paris 1978.
- Fehn, Ann C./Thym, Jürgen: „Repetition as Structure in the German Lied: the Ghazal“, in: *Comparative Literature*, Winter 1989, Bd. 41,1, S.33-52.
- Feldt, Michael: *Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1800*. Heidelberg 1990.
- Ferenczi, Sándor: „Introjektion und Übertragung“ (1909), in: *Schriften zur Psychoanalyse*, Bd. 1, hg. von Michael Balint, Frankfurt/M. 1970, S.12-47.
- Ferenczi, Sándor: „Zur Begriffsbestimmung der Introjektion“ (1912), in: *Schriften zur Psychoanalyse*, Bd. 1, hg. von Michael Balint, Frankfurt/M. 1970, S.100-102.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Reden an die Deutsche Nation*, eingeleitet von Reinhard Lauth, nach dem Erstdruck von 1808, Hamburg 1978.
- Fleming, Paul: „Dem Edlen und Hochgelarten Herrn Philipp Krusen, der Rechten Lic. Fürstl. Holst. hochbetrauten Rath, und dero Zeit ansehnlichen Gesandten an den Großfürsten in Moskow und an den König von Persion, sc. geliebten Haußfrauen Ableben“, in: *Teütsche Poemata*, Lübeck 1642, Reprint Hildesheim 1969.

- Fohrmann, Jürgen: „Wir besprächen uns in bequemen Stunden...! Zum Goethe-Schiller Verhältnis und seiner Rezeption im 19. Jahrhundert“, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Klassik im Vergleich. DFG-Symposium XIII, Sonderband der Deutschen Vierteljahrsschrift*, Stuttgart 1993, S.570-593.
- Frank, Johann Peter: *System einer vollständigen medicinischen Policey*, Bd. V, Tübingen 1813.
- Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“ (1917), in: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt/M. 1975, Bd.3, S.197-212.
- Freud, Sigmund: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.4, S.13-219.
- Freud, Sigmund: „Die Ichspaltung im Abwehrvorgang“ (1938), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.3, S.391-94.
- Freud, Sigmund: „Die Verneinung“ (1925), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.3, S.373-377.
- Freud, Sigmund: „Fetischismus“ (1927), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.3, S.383-388.
- Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“ (1920), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd. 3, S.213-272.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu* (1912/3), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.9, S.219-444.
- Freud, Sigmund: „Vergänglichkeit“ (1916), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.10, S.225-227.
- Freud: „Über den Gegensinn der Urworte“ (1910), in: Studienausgabe, Frankfurt/M. 1975, Bd.4, S.229-234.
- Freud, Sigmund: *Briefe 1873-1939*, ausgewählt und hg. von Ernst L. Freud, Frankfurt/M. 1960.
- Frey, Hans-Jost: *Der unendliche Text*, Frankfurt/M. 1990.
- Frey, Hans-Jost: „Wortspiel und Sprachwirklichkeit“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 132, Dezember 1994, S.455-468.
- Fürstenwald, Maria: *Andreas Gryphius. Studien zur Didaktik der Trauerreden*, Bonn 1967.
- Fürstenwald, Maria (Hg.): *Trauerreden des Barock*, Wiesbaden 1973.

- Fürstenwald, Maria: „Zur Theorie und Funktion der Barockabdankung“, in: Rudolf Lenz (Hg.): *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Köln, Wien 1975, Bd. 1, S.372-389.
- Gardiner, Muriel (Hg.): *Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Sigmund Freuds berühmtester Fall*, Frankfurt 1982.
- Gelley, Alexander: „Otilie and Symbolic Representation in *Die Wahlverwandtschaften*“, in: *Orbis Litterarum* 42, 1987, S.248-261.
- Gerhard, Melitta: „Wahrheit und Dichtung in der Überlieferung des Zusammentreffens von Goethe und Schiller im Juli 1794. Eine Klarstellung“, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* 1974, S.17-24.
- von Goethe, Johann Wolfgang: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, München 1982. Zitiert als HA.
- Goethes Gespräche, eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann, ergänzt und hg. von Wolfgang Herwig, 3.Bd., 2. Teil: 1825-1832, Zürich 1972.
- Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe, Bd. 3, Stuttgart 1953.
- Goethes Sämtliche Werke. Propyläen-Ausgabe, Bd. 4, München 1910.
- Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 49, 1: *Schriften zur Kunst 1816-1832*, Weimar 1898.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausführliche Redekunst*, Leipzig 1736, Reprint Hildesheim, New York 1973.
- v. Graevenitz, Gerhart: „Erinnerungsbild und Geschichte. Geschichtsphilosophie in *Vicos Neuer Wissenschaft* und Goethes *Pandora*“, in: *Goethe-Jahrbuch* 1993, S.77-88.
- v. Graevenitz, Gerhart: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987.
- Grimm, Herman: „Bettina von Arnim“, in: *Goethe-Jahrbuch* 1, 1880, S.1-16.
- Gryphius, Andreas: *Brunnen=Discurs* (1638), in: *Dissertationes funebres oder Leich=Abdanckungen/ Bey Unterschiedlichen hoch= und ansehnlichen Leich=Begängnissen gehalten [...]*, o. O. 1666, S.1-67.
- Gryphius, Andreas: *Letztes Ehren=Gedächtnüß Der Hoch=Edelgebohrnen Hoch=Tugend=Zucht und Ehrenreichen Jungfrawen Jungf. Marianen von Popschitz [...]* (1660), in: Maria Fürstenwald (Hg.): *Trauerreden des Barock*, Wiesbaden 1973, S.131-202.
- von Günderrode, Karoline: *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien*, hg. von Walter Morgenthaler, Frankfurt/M./Basel 1991.

- Haas, Rosemarie: „Goethes Elegie *Euphrosyne*“, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1994, S.1-43.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt/Neuwied 1962.
- Habersetzer, Karl-Heinz: „Mors vitae testimonium. Zu Form und Absicht in Andreas Gryphius' Leichabdankung auf Georg Schönborner ('Brunnen-Discurs')“, in: Rudolf Lenz (Hg.): Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften, Marburg 1979, Bd. 2, S.254-283.
- Hallwachs, Wolfgang: Rückerts Gaselen, Berlin 1942.
- Happe, Barbara: Die Entwicklung der deutschen Friedhöfe von der Reformation bis 1870, Tübingen 1991.
- Hart Nibbrig, Christiaan: Ästhetik der letzten Dinge, Frankfurt 1989.
- Hatfield, James Taft: „Goethe's Poem *Im ernsten Beinhaus*“, in: PMLA 36, 1921, S.429-435.
- Haufe, Eberhard (Hg.): Wir vergehn wie Rauch von starken Winden. Deutsche Gedichte des 17. Jahrhunderts, 2 Bde., München 1985.
- Haverkamp, Anselm: „Am Feigenbaum - *Mnemosyne*“, in: Laub voll Trauer, München 1991, S.49-70.
- Haverkamp, Anselm: „Illusion und Empathie. Die Struktur der 'teilnehmenden Lektüre' in den *Leiden Werthers*“, in: Eberhard Lämmert (Hg.): Erzählforschung, Stuttgart 1982, S. 243-268.
- Haverkamp, Anselm: „Kryptische Subjektivität. Zur Archäologie des Lyrisch-Individuellen“, in: Laub voll Trauer, München 1991, S.15-29.
- Haverkamp, Anselm: „Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus“, in: Haverkamp/Lachmann (Hg.): Memoria - vergessen und erinnern. Poetik und Hermeneutik XV, München 1993, S.47-66.
- Haverkamp, Anselm: „Miltons Counterplot. Dekonstruktion und Trauerarbeit 1637: *Lycidas*“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 63, 1989, S.608-627.
- Hecker, Max (Hg.): Schillers Tod und Bestattung, Leipzig 1935.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen zur Ästhetik, hg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Werke Bd.13-15, Frankfurt/M. 1986.
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, übs. und hg. von Vincenz Hamp/Josef Kürzinger/Meinrad Stenzel, Aschaffenburg ²⁶1976.

- [Herder, J.G.:] Johann Gottfried Herder's Sprachphilosophie. Ausgewählte Schriften, hg. von Erich Heintel, Hamburg 1975.
- Herder, Johann Gottfried: „Wie die Alten den Tod gebildet?“, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888 (Reprint: Hildesheim/New York), Bd. V, S.657-675 (=erste Fassung, 1774); Bd. XV, S.429-485 (=zweite Fassung, 1786).
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, hg. von Günter Mieth, München 1984.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe)*, Stuttgart 1946-77.
- Hörisch, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt/M. 1992.
- Hörisch, Jochen: „Das Leben war ihnen ein Rätsel. Das Rätselmotiv in Goethes Romanen“, in: *Euphorion* 78, 1984, 2.Heft, S.111-126.
- Hörisch, Jochen: „Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie“, als Vorwort in: Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt/M. 1979, S.7-50.
- Hörisch, Jochen: „'Die Begierde zu retten'. Zeit und Bedeutung in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Jochen Hörisch/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*“, München 1985, S.78-90.
- Hörisch, Jochen: „'Die Himmelfahrt der bösen Lust' in Goethes 'Wahlverwandtschaften'. Versuch über Ottiliens Anorexie“, in: Norbert Bolz (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S.308-322.
- Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian: *Poetische Grabschriften*, in: *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil [...]*, Leipzig 1697.
- Holländer, Hans: „'... inwendig voller Figur'. Figurale und typologische Denkformen in der Malerei“, in: Volker Bohn (Hg.): *Typologie*, Frankfurt/M. 1988, S.166-205.
- Horn, Eva: „Chemie der Leidenschaft. Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*“, in: Reingard M. Nischik (Hg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz 1998.
- Horn, Eva: „Düstrer Pomp und stummer Schmerz. Trauer-Texte zwischen Barock und Goethezeit“, in: Jan Assmann (Hg.): *Tod im Leben*, Freiburg 1998.
- Horn, Eva: „En deuil du romantisme - Bettine von Arnim“, in: *Romantisme* 89, 1995, S.59-66.
- Horn, Eva: „Leichenschmaus. Psychoanalyse und Anthropophagie“, in: Annette Keck/Inka Kording/Anja Prochaska (Hg.): *Anthropophagie und Literatur*, Tübingen 1998.

Horn, Eva: „Subjektivität in der Lyrik: ‘Erlebnis und Dichtung’, ‘lyrisches Ich’“, in: Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart 1995, S.299-310.

Horn, Eva: „Stumme Freunde. Die Autorschaft der Trauer bei Goethe und Bettine von Arnim“, in: Gisela Ecker (Hg.): Das Geschlecht der Gebärden - Trauer, München 1998.

Hufeland, Christoph Wilhelm: Der Scheintod oder Sammlung der wichtigsten Thatsachen und Bemerkungen darüber, in alphabetischer Ordnung, Berlin 1808, Faksimile-Ausgabe, hg. von Gerhard Köpf, Bern/Frankfurt/M./New York 1986.

Hufeland, Christoph Wilhelm: Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern, Bonn 1890.

Hufeland, Christoph Wilhelm: Über die Ungewüßheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel, sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen, und das Lebendigbegraben unmöglich zu machen. Nebst der Nachricht von der Errichtung eines Leichenhauses in Weimar, Weimar 1791.

Johnson, Barbara: „Lyrische Anrede, Belebung, Abtreibung“, in: Barbara Vinken (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus, Frankfurt/M. 1991, S.147-182.

Johnson, Samuel: A Dictionary of the English Language. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe London 1755, Hildesheim 1968.

Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine, Frankfurt/M. 1988.

Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800.1900, München 1987.

Kittler, Friedrich A.: „Autorschaft und Liebe“, in: Friedrich A. Kittler (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, Paderborn/München/ Wien/Zürich 1980, S.142-173.

Kittler, Friedrich A.: „In den Wind schreibend, Bettina“, in: Dichter, Mutter, Kind, München 1991, S.219-255.

Kittler, Friedrich A.: „Otilie Hauptmann“, in: Norbert Bolz (Hg.): Goethes *Wahlverwandtschaften*. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim 1981, S.260-275.

Klein, Melanie: „Mourning and its Relation to Manic-Depressive States“, in: Love, Guilt and Reparation & Other Works, New York 1977, S.344-369.

[Knebel, K.L.:] Karl Ludwig von Knebels literarischer Nachlaß und Briefwechsel, hg. von Karl August Varnhagen von Ense und Theodor Mundt, Bd. 1, Leipzig 1835.

Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte, Frankfurt/M. 1943.

- Konrad, Susanne: Goethes Wahlverwandtschaften und das Dilemma des Logozentrismus, Heidelberg 1995.
- Koopmann, Helmut: Rückerts lyrische Modernität im Zeitalter der Epigonen“, in: Rückert-Studien Bd.5, 1990, S.64-76.
- Kristeva, Julia: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris 1980.
- Kristeva, Julia: Soleil noir. Dépression et mélancholie, Paris 1987.
- Kristeva, Julia: „Zu einer Semiologie der Paragramme“, in: Helga Gallas (Hg.): Strukturalismus als interpretatives Verfahren, Darmstadt/Neuwied 1972, S.163-200.
- Krochmalnik, Daniel: „Scheintod und Emanzipation. Der Beerdigungsstreit in seinem historischen Kontext“, in: Trumah. Zeitschrift der Hochschule für jüdische Studien, Heidelberg, Nr.6, 1997.
- Krummacher, Hans-Henrik: „Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert“, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, 18. Jahrg., 1974, S.89-147.
- Lacan, Jacques: „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, in: Écrits, Paris 1966, S.93-100.
- Lagache, Daniel: „Deuil pathologique“, in: Psychanalyse No. 2, 1956, S.45-74.
- Lagache, Daniel: „Le travail de deuil. Ethnologie et psychanalyse“ (1938), in: Oeuvres I. Les hallucinations verbales et travaux cliniques, Paris 1977, S.243-257.
- Lagache, Daniel: „Deuil maniaque“ (1938), in: Oeuvres I. Les hallucinations verbales et travaux cliniques, Paris 1977, S.225-242.
- Lang, Tilman: „Das Diktat der Geister“, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus - Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995, Stuttgart 1997, S.94-122.
- Lauremberg, Peter: Castrum doloris, Rostock 1638.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik, Stuttgart 1990.
- Lenz, Rudolf (Hg.): Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften, Bd.1, Köln/Wien 1975, Bd.2, Marburg 1979, Bd.3, Marburg 1984.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766), in: Lessings Werke, hg. von Kurt Wölfel, Schriften II: Antiquarische Schriften, Theologische und philosophische Schriften, eingeleitet von Karlmann Beyschlag, Frankfurt/M. 1967, S.7-171.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner/Helmut Kiesel u.a., Bd. 11.1, Bd. 12, Frankfurt/M. 1994.

Lessing, Gotthold Ephraim.: „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769), in: Lessings Werke, hg. von Kurt Wölfel, Schriften II: Antiquarische Schriften, Theologische und philosophische Schriften, eingeleitet von Karlmann Beyschlag, Frankfurt/M. 1967, S.172-223.

Liebertz-Grün, Ursula: Ordnung im Chaos. Studien zur Poetik der Bettine Brentano-von Arnim, Heidelberg 1989.

Litzmann, Berthold: „Goethes *Euphrosyne*. Ein Erlebnis und seine Gestaltung“, in: Deutsche Rundschau Bd.166, 1916, S.414-438.

Lockemann, Theodor: „Der Tod in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 19, 1933, S.37-61.

von Loeben, Ferdinand: Guido, Mannheim 1808.

Lundorff, Michael Caspar: Wißbadisch Wisenbrünlein: Das ist / Hundert schöne kurtzweilige / zum theil new / zum theil aber aus etlichen Lateinischen vnd Teutschen Scribenten zusammengelesene und verteutschte Historien [...], Franckfurt 1610.

Mannoni, Octave. „'Je sais bien... mais quand-même'. La croyance“, in: Les temps modernes, Bd. 19, 1964, S.1262-1268.

Menke, Bettine: „Prosopopoiia. Die Stimme des Textes - die Figur des 'sprechenden Gesichts'“, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus - Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995, Stuttgart 1997, S.226-251.

Menke, Bettine: Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Walter Benjamin, München 1991.

Menke, Bettine: „'Wie man in den Wald hineinruft,...'. Echos der Übersetzung“, in: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): Benjamin: Übersetzen, Frankfurt/M. 1998.

Meyer, Mathias: „Liebende haben Thränen und Dichter Rhythmen: Natur und Kunst in Goethes *Euphrosyne*“, in: Goethe Yearbook 5, 1990, S.145-160.

Miller, J. Hillis: „A „Buchstäbliches“ Reading of *The Elective Affinities*“, in: Glyph 6, 1979, S.1-23.

Miller, J. Hillis: Interlude as Anastomosis in *Die Wahlverwandtschaften*, in: Goethe Yearbook 6, 1992, S.115-122.

Mohr, Rudolf: „Das Ende der Leichenpredigten“, in: Rudolf Lenz (Hg.): Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften, Marburg 1984, Bd. 3, S.293-330.

- Moscherosch, Johann Michael: *Les visiones de Don Qvevedo Villegas Oder Wunderbare Satyrische gesichte Verteutscht duch Philander von Sittewald, Straßburg 1640-1677.*
- de la Motte-Haber, Helga: „Es flüstern und sprechen die Blumen!. Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und musikalischer Gattung“, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 34, 1979, S.70-79.
- Müller, Günther: „Goethe: Schillers Reliquien“, in: Heinz Otto Burger (Hg.): *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*, Halle/Saale 1942, S.140-151.
- Müller, Joachim: „Goethes Terzinengedicht. Lyrische Bewegung, Gestaltcharakter und motivische Textur“, in: *Neue Goethe-Studien*, Halle/Saale 1969, S.91-102.
- Neumann, Gerhard: „Bild und Schrift. Zur Inszenierung von Fiktionalität in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: *Freiburger Universitätsblätter*, 28. Jg., Heft 103, März 1989, S.119-128.
- Neumann, Peter Horst: „Die Sinnggebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik. Lessing und der Beginn der Moderne“, in: *Merkur* 390, Bd. 34, 1980, S.1071-1080.
- Novalis: *Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München³1987.
- Noyes, John: „Die blinde Wahl. Symbol, Wahl und Verwandtschaft in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 65, 1991, Heft 1, S.132-151.
- Oehlke, Waldemar: *Bettine von Arnims Briefromane, Palaestra XLI*, Berlin 1905.
- Ohly, Friedrich: „Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung“, in: Volker Bohn (Hg.): *Typologie*, Frankfurt/M. 1988, S.22-63.
- Oppenheimer, Ernst M.: *Goethes Poetry for Occasions*, Toronto 1974.
- Patak, Martin: *Die Angst vor dem Scheintod in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Zürich 1967.
- Petronius: *Satyricon*, übs. von Carl Fischer, mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler, München 1962.
- Pfaff, Peter: „Geschichte und Dichtung in den *Hymnen an die Nacht* des Novalis“, in: *Text und Kontext* 1980, S.88-106.
- Pfotenhauer, Helmut: „Der schöne Tod. Über einige Schatten in Goethes Italien-Bild“, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1987, S.134-157.
- Pfotenhauer, Helmut: „Die Ästhetisierung des Todes in Goethes *Italienischer Reise*“, in: Albert Meier (Hg.): *Ein unsäglich schönes Land. Goethes Italienische Reise und der Mythos Siziliens / Un paese indicibilmente bello. Il Viaggio in Italia di Goethe e il mito della Sicilia*, Palermo 1987, S.92-121.

- Phelan, Anthony: „*Euphrosyne* and the Theatres of *Faust Part Two*“, in: Publications of the English Goethe Society 1988/89, S.59-78.
- Pigman, G.W.: Grief and English Renaissance Elegy, Cambridge 1985.
- Puszkas, Norbert: „Dämonisches und Dämon. Zur Rolle des Schreibens in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: The German Quarterly, Sommer 1986, S.414-430.
- Putz, Karl: „Josef v. Hammers Geschichte der persischen Redekünste, eine Quelle Rückert'scher Gedichte“, in: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N.F. Bd.14, 1901, S.431-471.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoria/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übs. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972.
- Ramazani, Jahan: Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney, Chicago 1994.
- Rehm, Walther: Orpheus. Der Dichter und die Toten, Düsseldorf 1950.
- Rickels, Lawrence: Der unbetrauerbare Tod, Wien 1989.
- Ronell, Avital: Dictations - On Haunted Writing, Bloomington/Indiana 1986, deutsch als: Der Goethe-Effekt, München 1994.
- Ronell, Avital: „Goethezeit“, in: Joseph S. Smith/J. Kerrigan (Hg.): Taking Chances: Derrida, Psychoanalysis and Literature, Baltimore/London 1984, S.146-182.
- Rückert, Friedrich: Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae, Diss. Jena 1811, wiederabgedruckt und übersetzt in: Suchy, Viktor: Friedrich Rückerts „Idee der Philologie“ im Lichte romantischer Sprachphilosophie, Wien 1945.
- [Rückert, Friedrich:] Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser. Nach dem siebenten Bande des Heft Kolzum, dargestellt von Friedrich Rückert, neu herausgegeben von W. Pertsch (1874), Reprint Osnabrück/Wiesbaden 1966.
- Rückert, Friedrich: Kindertodtenlieder, mit einer Einleitung neu hg. von Hans Wollschläger, Nördlingen 1988.
- [Rückert, Friedrich:] Friedrich Rückerts Werke in sechs Bänden, hg. von Ludwig Laistner, Stuttgart o.J.
- Rusterholz, Sibylle: Rostra Sarg und Predigtstuhl. Studien zu Form und Funktion der Totenrede bei Andreas Gryphius, Bonn 1974.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, hg. Gerhard Fricke/Herbert Göpfert, München⁸1987.

- Schimmel, Annemarie: Friedrich Rückert. Lebensbild und Einführung in sein Werk, Freiburg 1987.
- Schlaffer, Heinz: „Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen“, in: Paolo Chiarini (Hg.): Bausteine zu einem neuen Goethe, Frankfurt/M. 1987, S.9-21.
- Schlaffer, Heinz: „Namen und Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Norbert Bolz (Hg.): Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim 1981, S.211-229.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München 1958.
- Schleiermacher, Friedrich: Monologen, hg. von F.M. Schiele, Hamburg 1978.
- Schleiermacher, Friedrich: „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (1813), in: Hans Joachim Störig (Hg.): Das Problem des Übersetzens, Darmstadt 1963, S.38-70.
- Schmidt, Gerhard: Die Krankheit zum Tode. Goethes Todesneurose, Stuttgart 1968.
- Schöne, Albrecht: 'Regenbogen auf schwarzgrauem Grunde' - Goethes Brief zum Tod seines Großherzogs, Göttingen 1978.
- Schormann, Sabine: Bettine von Arnim. Die Bedeutung Schleiermachers für ihr Leben und Werk, Tübingen 1993.
- Schuller, Marianne: „Dialogisches Schreiben. Zum literarischen Umfeld der Rahel Levin Varnhagen“, in: Im Unterschied, Frankfurt 1990, S.127-142.
- Schuller, Marianne: „Zum Abschied. Eine Miscelle“, in: Fragmente 42/43, Dez. 1993, S.15-22.
- Sepasgosarian, Wilhelmine Maria: Der Tod als romantisierendes Prinzip des Lebens. Eine systematische Auseinandersetzung mit der Todesproblematik im Leben und Werk des Novalis, Frankfurt/M, Bern, New York 1991.
- Sörensen, Bengt Algot: „Die 'zarte Differenz'. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe“, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. DFG-Symposion 1977, Stuttgart 1979, S.632-641.
- Stierlin, Helm: Das Tun des einen ist das Tun des Anderen, Frankfurt 1971.
- Stingelin, Martin: „Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* in Spiegel des Poststrukturalismus“, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus - eine Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion 1995, Stuttgart 1997, S.399-411.

- Struve, Christian August: Der Lebensprüfer oder Anwendung des von mir erfundenen Galvanodesmus zur Bestimmung des wahren von dem Scheintode, um das Lebendigbegraben zu verhüten, Hannover 1805.
- Suchy, Viktor: Friedrich Rückerts „Idee der Philologie“ im Lichte der romantischen Sprachphilosophie. Grundlagen zur Rückerts Sprachanschauung, Wien 1945.
- Tellenbach, Gert: Goethes geschichtlicher Sinn, Freiburger Universitätsreden, N.F. Heft 6, Freiburg 1949, S. 6-36.
- Tieck, Ludwig: Phantasmus, in: Ludwig Tieck's Schriften, Bd.4 und 5, Belin 1829, Reprint Berlin 1966.
- Tieck, Ludwig: „Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern“, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe, Bd.1, hg. von Friedrich v. Leyen, Jena 1910.
- Titzmann, Michael: „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. DFG-Symposium 1977, Stuttgart 1979, S.642-665.
- Uhlig, Ludwig: Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann, Tübingen 1975.
- Unger, Rudolf: Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems vom Sturm und Drang zur Romantik, Frankfurt/M. 1922.
- Varnhagen von Ense, Karl August: Tagebücher, Leipzig 1861-1870.
- Viëtor, Karl: „Goethes Gedicht auf Schillers Schädel“, in: Geist und Form, Bern 1952, S. 194-233.
- Vogl, Elisabeth: Der Scheintod: eine medizinhistorische Studie, Dissertation München 1986
- Voßkamp, Wilhelm: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 45, 1971, S.80-116.
- Wagner, Johann Jacob: Mathematische Philosophie (1811), Reprint Wiesbaden 1969.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration, Stuttgart/Weimar 1997.
- Weiß, Karl: „Von Reim und Refrain. Ein Beitrag zur Psychogenese dichterischer Ausdrucksmittel“, in: Imago Nr.2, 1913, S.552-572.
- Wellbery, David E.: „Die Wahlverwandtschaften (1809)“, in: Paul Michael Lützeler/James E. McLeod (Hg.): Goethes Erzählwerk. Interpretationen, Stuttgart 1985, S.291-138.

- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich Wilhelm: Schillers Weg zu Goethe, Berlin ²1963.
- Wetzel, Michael: „Private Dancer. Korrespondenzen zwischen Bettine Brentano, Goethe und anderen“, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 5. Jahrgang, München 1995, S.71-99.
- von Wied, Herrmann: Einfältiges Bedenken. Reformationentwurf für das Erzstift Köln, 1543.
- Wiethölter, Waltraud: „Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 61, 1982, S.1-64.
- Wisdom, John O.: „Die psychoanalytischen Theorien über die Melancholie. Entwicklungsgeschichte und Vergleich“, in: Jahrbuch der Psychoanalyse, Bd.IV, 1967, S.102-157.
- Worton, Michael/Still, Judith (Hg.): Intertextuality. Theories and Practises, Manchester/New York 1990.
- Wünsch, Marianne: Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes, Stuttgart 1975.
- Wuthenow, Ralph Rainer: „Das Hölderlin-Bild im Briefroman *Die Gündertode*“, in: Christoph Jamme/Otto Pöggeler (Hg.): Homburg von der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte, Stuttgart 1981, S.318-330.
- Wyss, Ulrich: Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus, München 1979.