

RÜDIGER GÖRNER

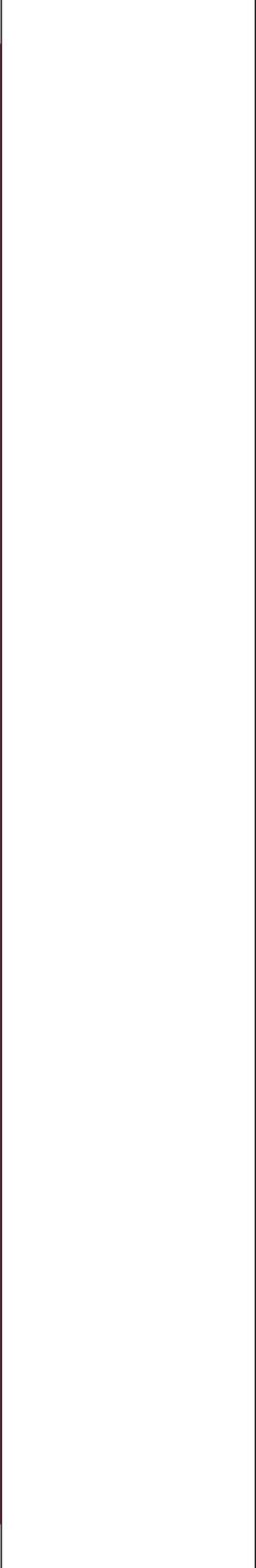
HADESFAHRTEN

Untersuchungen zu

einem literaturästhetischen Motiv

11

MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE



**MORPHOMATA
LECTURES COLOGNE**

11

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG



RÜDIGER GÖRNER

HADESFAHRTEN

*Untersuchungen zu einem
literaturästhetischen
Motiv*

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Jan Söffner, Thierry Greub
Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5734-9

INHALT

Einstimmungen	9
Wege zum Hades	13
„Die Kunst als Todtenbeschwörerin“ (Nietzsche) oder: Hadesfahrten als existential-ästhetische Erfahrung	39
Todesarten – Requien – Sterbeszenen: Ingeborg Bachmann, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal	44
Parodie einer Hadesfahrt oder „Das Ende“ in Franz Kafkas Roman „Der Proceß“	52
Der Styx bei Theodor Däubler und Else Lasker-Schüler	55
Gestaute Sterbeflüsse als Todesfolien: Musils Erzählbild „Das Fliegenpapier“ und Virginia Woolfs „The Death of the Moth“	64
Flusstopographien im Hades. Erzählte Vermessungen in Alfred Döblins „Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende“	69
„Death by Water“: Ein finaler Exkurs in zwei Teilen	76
Tafeln	87

Irmgard Görner (1924–2013)
zum Gedächtnis

Let's talk of graves, of worms, and epitaphs;
Make dust our paper and with rainy eyes
Write sorrow on the bosom of the earth,
Let's choose executors and talk of wills.

William Shakespeare, *Richard II*

Sie wissen, daß Zeit ein sehr dünner Aufguß
des Todes ist, der uns langsam zugefügt wird
wie ein harmloses Gift.

Erich Maria Remarque, *Die Nacht von Lissabon*

EINSTIMMUNGEN

Seinen letzten Roman, *Stern der Ungeborenen* (1946), leitete Franz Werfel mit einem Motto des antiken Reiseschriftstellers und Historikers Diodor ein, der „berühmte Grabstätten“ aufgesucht und darüber reflektiert hatte: „Wenn es Sache der Politiker und Rhetoren ist, die Intrigen des Alltags zu deuten, so besteht die Aufgabe der Dichter und Geschichtenerzähler darin, die Fabelwesen auf den Inseln zu besuchen, die Toten im Hades und die Ungeborenen auf ihrem Stern.“¹

Im Zen-Buddhismus etwa spielt dieses „Ungeborene“ eine besondere Rolle. Meister Yekiwo nennt es das „Jenseits von Geburt und Tod“. Es verstehe sich als etwas, das im Menschen anwesend sei. In einem verwandten Sinne kommentierte zur Zeit von Werfels Niederschrift seines Romans Hermann Graf Keyserling: „Wer dieses Jenseits von Geburt und Tod in sich realisiert hat, der steht damit über dem Empirischen des Sterbeprozesses und kann es als Künstler formen.“²

Im Formen von Vergehensprozessen offenbart sich eine paradoxe Ambition des künstlerischen Schaffens: das Vergehen oder Sterben als etwas Bleibendes zu vergegenwärtigen, dem Tod lebendige Dauer zu verleihen, um ihm dadurch beizukommen. Als Rainer Maria Rilke im Juli 1915 in der Münchener Galerie Caspari Pablo Picassos Gouache *Der Tod des Harlekin* sieht, glaubt er diese Paradoxie vor seinen Augen verwirklicht. (Abb. 1) Das Subtile der Farben umspielt diesen Tod, dem Schwebendes

1 Franz Werfel, *Stern der Ungeborenen*. Ein Reiseroman. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Knut Beck. 6. Aufl. Frankfurt am Main 2010, S. 15.

2 Hermann Graf Keyserling, *Betrachtungen der Stille und Besinnlichkeit*. Jena 1941, S. 258f.

eignet. Rilke spricht in jenem Sommer von der Farbe der jetzigen Zeit (des Krieges) an einer „unentdeckten Stelle des Spektrums [...], das über unsere Sinne geht.“³ Auch das gleichsam schwebende Bild Picassos wehe für ihn „an andere Sinne“ und betreffe ein Sensorium, das auch den Tod anders werte. Rilke spricht von einem „gründlichen Miterlebnis des Todes“ und fragt: „[...] verhält es sich damit nicht, wie mit dem Hässlichen in der Kunst, das eben durch die Bewältigung zur Kunst schuldlos wird? –, so wird es auch *im Leben* vor allem *Erlebnis*, mit den Toten tot zu sein, und damit unsere Spannung, ein zu Leistendes, Unsriges: ein Reichersein um den Tod.“⁴

Rüschenkragen, angedeutete Manschette und die vier Farbflicken im Kostüm erinnern den Harlekin im Toten. Das noch weißlich gepuderte oder geschminkte Gesicht und die Totenblässe sind eins geworden. Allein die Haltung der Hände weist noch ins Leben und lässt sogar Zweifel daran aufkommen, ob dieser Harlekin wirklich verstorben ist oder den Tod nur darstellt. Die

-
- 3 Rainer Maria Rilke, Briefe in zwei Bänden. Hrsg. v. Horst Nalewski. Erster Band 1896–1919. Frankfurt am Main und Leipzig 1991, S. 580 (Brief an Marie von Thurn und Taxis v. 2. August 1915).
- 4 Ebd., S. 593 (Brief an Ilse Erdmann v. 11.9.1915). Rilke war zu jener Zeit durch Vorträge von Alfred Schuler über den römischen Totenkult, die er in Else Bruckmanns Münchener Salon besucht hatte, besonders für diese Fragen sensibilisiert. An Marie von Thurn und Taxis hatte er am 18. März 1915 geschrieben: „Ich muß viel an Sie denken, wünschte Sie herbei –, stellen Sie sich vor, daß ein Mensch, von einer intuitiven Einsicht ins alte kaiserliche Rom her, eine Welterklärung zu geben unternahm, welche die Toten als die eigentlich Seienden, das Totenreich als ein einziges unerhörtes Dasein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon erstellte [...] daß der Sinn unvordenklicher Mythen, gelöst, in dieses Redebett herbeizustürzen schien, den Sinn und Eigensinn des seltsamen Sonderlings auf seiner großen Strömung tragend.“ Ebd., S. 566. Schulers „Kosmischer Kreis“ wirkte nachdrücklich auch auf Ludwig Klages, Karl Wolfskehl und Stefan George. Zu Schuler, der sich für einen reinkarnierten Römer hielt und als umstrittener Gnostiker und Visionär gesehen wird, vergleiche u. a. Wolfgang Frommel / Marita Keilson Lauritz / Karl Heinz Schuler / Alfred Schuler. *Drei Annäherungen. Castrum Peregrini*, Amsterdam 1985. Fragwürdig bleibt, ihn nur als einen antisemitischen Vordenker der nationalsozialistischen Ideologie abzutun.

beiden Trauernden wirken auffallend gefasst, wiederum so als spielten sie die Hinterbliebenen oder mimten die Zuschauer beim öffentlichen Sterbeakt. Das zarte Blau des wiederum nur angedeuteten Tuches mag auch auf die Gewässer anspielen, welche die Seele des Toten im Hades antreffen wird, Lethe etwa, den Strom des Vergessens. Dem würde der *patchwork*-Charakter dieses blauen Bahrentuches entsprechen.

Form und Auflösung korrespondieren in diesem Bild; klare, sogar scharfe Konturen und schemenhafte Andeutung. Tod und Leben, ob gespielt oder erlitten, verbinden sich zu einer Bildeinheit, die auf Perspektivierung keinen Wert legt. Verkörperung des Todes und Entkörperlichung des Lebens ereignen sich in der Figur des Harlekin, wobei die beiden Zuschauer oder Hinterbliebenen um den Tod des Harlekin in Rilke Sinne ‚reicher‘ geworden sein mögen.

In seinen Bildreflexionen zu Picassos *Harlekin* versuchte Rilke erst gar nicht, dieses Bild vor dem Hintergrund des Massensterbens im zweiten Kriegsjahr zu sehen, das keine ‚Form‘ mehr kannte und keine Begriffe. Rilke nennt es im Oktober jenes Jahres in einem Brief an Ellen Delp das „Namenloseste“. Und er denkt bereits an die „verwirrt Überlebenden“, die danach wieder Anschluß an die „verlassenen Gesetze“ werden finden müssen, freilich ohne zu wissen wie.⁵

Man empfindet *und* denkt diesem Bild nach; es ist „Seelen-Bild“ im Sinne dessen, was zeitgleich die Künstlerin Carlotta in Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* von ihren Porträtierten zu malen vorgibt, aber dem Verständnis Oswald Spenglers entsprechend als eine künstlerische Gestaltung dessen, was aus „ursprünglichen Erfahrungen“⁶ mit Tod und Leben hervorgegangen ist. Jedoch sollte man sich davor hüten, aus dieser Bild-Konstellation gleich ein ‚Weltbild‘ abzuleiten, wie dies Spengler implizierte. Die Frage nach der Aussagefähigkeit der ‚Gestalt‘ bleibt

5 Vgl. ebd., S. 598 (Brief v. 10.10.1915).

6 Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Nachwort von Detlev Felken. 16. Aufl. München 2003, S. 383.

freilich gültig, gerade wenn es darum geht, die Form als Inhalt zu verstehen.⁷

Hier soll eine solche motivgeschichtliche Form, die Hadesfahrt, exemplarisch untersucht werden,⁸ und zwar unter den Vorzeichen einer morphomatisch verstandenen Figurativität dieses Motivs.⁹ Gemeint ist damit ein Untersuchungsmodus, der die Form des Dargestellten in seiner ästhetischen Wertigkeit begreift und auch die Formbildung selbst – hier am Beispiel des Hades-Motivs – in ihrer literarisch-bildlichen Bedeutung erfasst. Der Hades gilt als metonymisch ausgreifender Topos des Jenseitigen, dem jedoch bildliche Konkretetheit eignet. Er verdankt sein Entstehen mythologisch-religiös eingefärbter poetischer Imagination. Als unterweltliches Bild eines ins Negative gewendeten Lebensprozesses verlangt der Hades spezifisches Licht, ein gedämpftes Ausleuchten, um erkennbar zu werden. Sie entspricht der Aufhellung dämonischer Urgründe des Daseins, wobei der Hades als Lebensbezirk der Toten eine paradoxe Seinsform darstellt. Er ist negativer Spiegel der Lebensverhältnisse im Diesseits, wobei er jedoch eine eigene Symbolik und unsichtbar-sichtbare Gestaltwelt generiert (Charons Kahn, Plutos Palast etc.). Konstitutiv für den Zugang zum Hades ist das von der ägyptischen und später homerischen Vorstellungswelt übernommene Motiv der Fahrt, des In-den-Tod-Reisens: Bruder Hein als Schatten des Wanderers. Noch in Arthur Millers Stück *Death of a Salesman* kommt dieser Aspekt des Vermischens von Diesseits- und Jenseitsebenen als

7 Vgl. dazu u. a. Reiner Wiehl, Artikel „Form.“ In: Hermann Krings (u. a.): *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Bd. 2, München 1973, S. 442–457.

8 Dieser Ansatz unterscheidet sich darin denn auch von den Ergebnissen einer Tagung in Villa Vigoni, die stärker motivgeschichtliche Überlegungen im Epochenkontext der Moderne in den Vordergrund gerückt hatte (vgl. Helmut Schneider / Lucia Borghese / Patrizi Collini (Hrsg.), *Hadesfahrten der Moderne*. Göttingen 2010).

9 Vgl. grundlegend dazu: Günter Blamberger, *Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen*. In: Günter Blamberger / Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen. Genese, Dynamik, Medialität*. München 2011, S. 11–46.

einer Traum- oder Wahnreise zum Ausdruck:¹⁰ Millers tragisch am Leben scheiternde Hauptfigur, der Handlungsreisende Willy Loman, imaginiert eine Begegnung mit seinem verstorbenen Bruder oder vielmehr: er begegnet einer Imagination, die er für die Gestalt der Wirklichkeit hält.

Die nachfolgend besprochenen Beispiele nehmen literarische Spuren in den Hades auf, führen zum Flusssystem der Unterwelt als den Unterströmungen des beständigen (Ver-)Fließens des Lebens. Somit fragt diese Studie hauptsächlich nach der Bedeutung des Hades-Motivs in der literarischen Moderne nach 1900. Entsprechend geht sie zunächst nur cursorisch auf jene mythologisch-paradigmatischen Hades-Modelle oder Konstruktionen ein, die mit Homer, Vergil und Dante verbunden sind, sofern sie für die hier besprochenen Fälle von Bedeutung sind. Die Lektüre dieser Texte gleicht einem Wüschelrutengang, wobei das gespannte Holz – als Figur des Aufspürens – dann am heftigsten ausschlägt und nach unten zieht, wenn es auf Wasseradern des Styx oder der Lethe stößt.

WEGE ZUM HADES

Nur Odysseus war es vergönnt, lebend eine Todeserfahrung zu überstehen. Laut homerischem Mythos hing seine glückliche Heimkehr nach Ithaka davon ab, dass er, vom Okeanos kommend, im Totenreich Plutos dem Schatten des verstorbenen Sehers Teiresias begegne, der allein – laut Auskunft der Zauberin Kirke – ihm den richtigen Weg zurück in die Heimat weisen könne.¹¹ Erwin Rohde (1845–1898), der bedeutendste, bereits kulturwissenschaftlich ausgerichtete Altphilologe im Freundeskreis

10 Arthur Miller, *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. Stuttgart 2002.

11 Vgl. die Untersuchungen von Arthur Scotland, *Die Hadesfahrt des Odysseus*. *Philologus* 45 (1886), S. 569–589 und Theodor Plüß, *Die Hadesfahrt des Odysseus als epische Dichtung*. *Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik* 31 (1913), S. 373–398.

Friedrich Nietzsches, urteilte in seiner bahnbrechenden Studie *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Homers Hadesdarstellungen im XI. Gesang der *Odyssee* (Kapitel 29–31), die sogenannte Nekuia, seien noch ein Wagnis gewesen. Später sei die „phantasievolle Vergegenwärtigung des unsichtbaren Reiches der Schatten“ zu einer „unverfänglich scheinenden Beschäftigung dichterischer Laune geworden“, und zwar dann, als sich „der Glaube an bewusstes Weiterleben der abgeschiedenen Seelen neu befestigt hatte.“¹²

Homer erfasst die Unterwelt des Hades geradezu kartografisch.¹³ Darin folgte ihm Vergil in seiner *Aeneis* bedingt (Aen. 6, V. 384–416), vor allem aber Dante im siebten Gesang des *Inferno*. Die Beschreibung des Grauens übertrifft jene Homers. Er lässt Vergil sagen:

Doch eilig weiter jetzt zu größerm Leid!
Die Stern', aufsteigend, als ich fortgeschritten,
Gehn abwärts itzt, und unser Weg ist weit.

Am andern Rand ward nun der Kreis durchschnitten,
An einem Quell, der siedend dort entspringt,
Des Wellen fort durch einen Graben glitten.

Mehr trüb' als schwarz ist seine Flut und bringt,
Wenn man ihr folgt, hinab zu rauhen Wegen,
Durch die man mit Beschwerde niederdringt.

Dann qualmt ein Sumpf, mit Namen Styx, entgegen
Dort, wo der traur'ge Fluß vom Laufe ruht,
Am Fuß des greulichen Gestad's gelegen.

12 Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Leipzig 1898, S. 302.

13 Eine grafische Nachbildung findet sich in: Carlos Parada, *Greek Mythology Link 2000: Map of the Underworld*. http://www1.union.edu/wareht/gkculturn/guide/od_hades/underworldmap.gif (Zugriff 17.3.2014).

Dort stand ich nun und sah nach jener Flut,
 Und jäh im Sumpfe Leute, kot'ge, nackte,
 Zugleich des Jammers Bilder und der Wut.

Man schlug sich nicht mit Fäusten nur, man hackte
 Mit Haupt und Brust und Füßen auf sich ein,
 Indem man wild sich mit den Zähnen packte.

Mein Meister sprach: Sohn, sieh in dieser Pein
 Die Seelen derer, so der Zorn bezwungen.
 Auch unterm Wasser müssen viele sein;

Und wenn ein Seufzer ihnen sich entrungen.
 Dann steigen Blasen auf von ihrer Not,
 Drum sieh von Kreisen diese Flut durchschwungen.

Und immer rufen sie, versenkt im Kot:
 Wir waren elend einst im Sonnenschimmer
 Und hegten Groll und Tücke bis zum Tod,

Und elend sind wir nun im Schlamm noch immer.
 Dies Lied klingt gurgelnd vor aus ihrem Schlund,
 Stets schluckend, enden sie die Worte nimmer.¹⁴

Dante beschreibt den Weg in die höllische Stadt von Dys (ital. Dite) in einer Abfolge von Grenzüberschreitungen. Mit Vergil durchschneidet er Kreise. Das Aufsteigen der Sterne und der Abstieg in die Kreise des Infernos ergänzen einander. Auffallend ist, dass bei Dante die „Worte“ der verlorenen Seelen selbst im Schlamm nicht erstickt werden. Das Sprechen geht auch im Tod weiter.

Bei Homer bringt Odysseus an der Mündung des Weltstroms Okeanos, am Gestade der „beständig in Nacht und Nebel tappenden“ Kimmerier (29,15), der Schwelle zum Hades, Totenopfer,

14 Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Übers. von Karl Steckfuß. Leipzig 1925, Kap. 8: Siebenter Gesang, V. 97–126.

worauf die Geister erscheinen; Voß spricht durchgängig von den „Luftgebilden der Toten“ (29,29), paradox gesagt: Figurationen, deren Atem im Seelischen aufgeht.¹⁵ Die toten Seelen dämmern im Sichtbar-Unsichtbaren dahin, müssen aber Gestalt annehmen, um für Odysseus erkennbar zu sein. Das gilt für Teiresias ebenso wie für Odysseus' Gefährten Elpenor, der auf Kirkes Insel tödlich verunglückte. Eine zwischen 450 und 425 v. Chr. entstandene Vasendarstellung zeigt die Szene. (Abb. 2) Elpenor steht im Schattenfluss, Odysseus sitzt am Rande des Flusses. Seine Haltung jedoch verrät einen inneren Zwiespalt. Er bleibt dem einstigen Gefährten gegenüber reserviert, hält in seiner Linken sein Kurzschwert, scheinbar kampfbereit – obgleich sonst als Rechtshänder dargestellt –; mit seiner Rechten stützt er seinen Kopf, die Geste des Nachdenklichen: ein Melancholiker im Frühstadium.

Homers Text sieht die Szene etwas anders: „Also saßen wir dort, und redeten traurige Worte; / Ich an der einen Seite, der über dem Blute das Schwert hielt, / Und an der andern der Geist des kummervollen Gefährten.“ (29,81–83) Anders die Begegnung mit Teiresias. Odysseus lauscht dem Rat des toten Sehers, sein Schwert abgewinkelt in der Rechten haltend.¹⁶ (Abb. 3) Er scheint ganz Ohr, aber gleichfalls in nachdenklicher Körperhaltung. In beiden Fällen sitzt er und ist demnach nicht unmittelbar aktionsbereit, so als müsse er erst verarbeiten, was er im Hades sieht und hört.

So sieht ihn in seiner um 1780 geschaffenen, an William Blake erinnernden Darstellung auch Johann Heinrich Füßli, wobei dieser die Schwelle betont, auf der sich diese Begegnung abspielt. (Abb. 4) Die antiken Darstellungen wissen Odysseus im Wesentlichen auf Augenhöhe mit den Toten. Füßli läßt ihn staunend zu Teiresias aufblicken, den andere toten Seelen wie in einem Strom umfluten.

15 Die Zitate sind in Klammern durch Versziffern nachgewiesen, und zwar nach der Voßschen Übersetzung. Homer, *Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß (1781). Frankfurt am Main 1990.

16 Bernard Andreae, *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. München 1999, S. 281.

Ideen nicht „im Fluß“ und aufgrund ihrer allgemeinen Gültigkeit unvergänglich. Im Sterbenden, so wäre aus der aristotelischen Deutung seines Lehrers Platon zu folgern, trennten sich die „Sinnedinge“ von den Ideen. Durch sein reflektierendes Verhalten habe allein Sokrates den Zusammenhalt von Sinneswelt und Ideen bis zuletzt aufrechterhalten. Es ist zumindest vorstellbar, dass von dort auch die Gewichtung der ‚letzten Worte‘ der Sterbenden herrührt als dem sprachlichen Signum dieses Zusammenhalts.

VOM SCHREIBFLUSS ZUM TOTENFLUSS

Aufschlussreich ist, dass einer altjapanischen Sitte zufolge der Sterbende in seinen letzten Minuten ein Gedicht schreibt; man nennt es den „vom-Leben-Abschied-nehmenden-Vers“.¹⁹ Der Schreibfluss geht dann über ins Sterben, in ein uferloses Hinüberfließen ins Andere. Dahinter steht die Auffassung, der Sterbeprozess könne vom Sterbenden selbst geformt werden – in der Figur des Schreibens. Bezeichnet ist damit aber auch der Sinnkern von Überlegungen zur Möglichkeit einer literarischen Ästhetik des Sterbens und Todes, die von melancholisch grundierten Formen des Schöpferischen ableitbar ist.²⁰

Eine solche Ästhetik fragt nach der reflektierten Präsenz des Sterbens im Schaffensprozess und nach den Umrissen von Todessymbolen im Leben. Zum Paradigma dieser Konstellation wurde Samuel Taylor Coleridges Ballade *The Rime of the Ancient Mariner* (1798). Der alte Seemann erlegt mit seiner Armbrust jenen Albatros, der ihn und sein Schiff aus der arktischen Todeszone herausgeführt hat. Zunächst bleibt der Seemann dazu verurteilt, den toten Vogel um den Hals tragen zu müssen. Auf dem inmitten einer Flaute plötzlich auftauchenden Geisterschiff befindet sich eine solche ‚Figuration‘ des Lebens im Tod, und

¹⁹ Vgl. dazu: Keyserling, Betrachtungen [wie Anm. 2], S. 257.

²⁰ Vgl. Blamberger, Gestaltung und ästhetische Idee [wie Anm. 9], S. 11–46.

zwar in Frauengestalt („Night-mare Life-in-Death“²¹). Sie gewinnt im Würfelspiel den Seefahrer und der Tod dessen Matrosen. Der Totenfluss Styx hat sich zum Meer geweitet. Der Hades scheint überall zu sein.

Dadurch entsteht das zirkuläre Bild einer wechselseitigen Integration von Leben und Tod, das Coleridges Daseinskonzeption prägte.²² Ikonografisch prägte der modernistische Dichter und Maler David Jones diese Lebens- und Todesfiguration in seiner Darstellung des *Ancient Mariner*.²³

Die Bezirke des Hades fanden auch in die *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* Eingang, und zwar in den Text „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“.²⁴ An diesem Märchen interessiert hier nur folgende Konstellation: Der Teufel als Herr der Unterwelt verfügt über drei goldene Haare in seinem Schopf, den ein bössartiger König für seine alchimistischen Experimente benötigt. Er schickt seinen von ihm verwünschten Schwiegersohn, ein sogenanntes Glückskind, in die Unterwelt, einen Lebenden also auf die Fahrt in den Hades, um dort der drei goldenen Haare habhaft zu werden. Dem Glückskind gelingt dies; es heißt so, weil bei dessen Geburt ein Teil der Embryonalhaut (*pileus naturalis*) an seinem Körper als Glückzeichen hängen geblieben ist.²⁵ Der Schoß des Todes, der Eingang zum Hades, wird dem Glückskind zum Ort seiner Wiedergeburt.

Ein Fährmann setzt das Glückskind über; es gelangt dabei nicht nur in den Besitz der goldenen Haare, sondern auch des Wissens über die Art, wie man den Fährmann ablösen kann. Dieser müsse nur einem anderen den Stocher oder Stab übergeben,

21 Samuel Taylor Coleridge, *Selected Poems*. Hrsg. v. Richard Holmes. The Penguin Poetry Library. Harmondsworth 1996, S. 87 (V. 194).

22 Vgl. C.U.M. Smith, Coleridge's ‚Theory of Life‘. *Journal of the History of Biology* 32 (1999), S. 31–50.

23 Vgl. zur Ausstellung „The Rime of the Ancient Mariner: The Poem and its illustrations“ den Kommentar von Lucasta Miller, *Lost at Sea*. In: *The Guardian Saturday Review* v. 9.12.2006.

24 In: *Kinder- und Hausmärchen* Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Hrsg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt am Main 1985, S. 142–149.

25 Vgl. den Kommentar ebd., S. 916 f.

dann sei dieser fortan Fährmann. Genau dieses schlichte erlösende Wort übermittelt das Glückskind auf seiner Rückfahrt dem Fährmann, was dieser in die Praxis umsetzt, als der sündige König, der sich nun selbst das Gold beschaffen will, das seinem ihm verhassten Schwiegersohn auf seinem Rückweg vom Höllenhades von allen Seiten geschenkt wurde. Zu diesem Zweck sucht er den Fluss der Toten auf und lässt sich übersetzen, wobei ihm der Fährmann den Stab in die Hand gibt, damit er frei wird, der König aber zum neuen Charon.

Die Verfilmung des Märchens (2013) durch Maria von Heland nach einem Drehbuch von Rochus Hahn entwickelt die im Märchen nur angedeutete Styx- und Hadesszene zu einem Hauptschauplatz und schildern den Gang zum Hades in epischer Breite. Mythische Unterwelt und christliche Hölle verbinden sich in einer Art unterirdisch-negativer Horizontverschmelzung verschiedener Sinnebenen. Die Landschaften der Lebens- und Todeswelt unterscheiden sich im Film nicht wirklich voneinander, nur eben darin, dass die Hadeswelt von Stille bestimmt ist; nur die Stimme des Teufels kann sie durchbrechen. Auch die Grimmsche Vorlage charakterisiert den Hades nicht als bedrohliche Gegenwelt, auch wenn sie den „Eingang zur Hölle [...] schwarz und rußig“ nennt.²⁶

Auf seinem Weg zum Hades begegnet das Glückskind verstörenden Phänomenen: einem versiegten Stadtbrunnen, einem verdorrten Baum, der sonst goldene Früchte getragen hat und eben dem Fährmann, der wissen möchte, warum er beständig „hin und her fahren“ müsse. Man befragt das Glückskind, weshalb dem allem so sei und dieses verspricht Antwort, wenn es „wiederkomme“. Halb bewusst, halb unbewusst zieht es weiter, um teuflische Weisheit im Hades zu erwerben, aber offenbar in der Gewissheit werdenden Ahnung, im Jenseits dieses Wissen gewinnen zu können. Im Märchen kann der Hades Reservoir eines unerschlossenen, doch erschließbaren Geheimwissens über die Phänomene des Diesseits sein. Das Besondere an diesem Märchen ist, dass es von einer Fahrt zum Hades berichtet, einem

²⁶ Ebd., S. 146.

zeitweisen Aufenthalt dort, aber keine Toten kennt und auch den Tod nicht erwähnt. Eine Rückkehr aus dem Hades ist in diesem Falle möglich – nicht weil das namenlose Glückskind über eine besondere Fähigkeit verfügte, die dem Saitenspiel des Orpheus entspräche, nein, allein die Glückshaut schützt es, ein Geburtszeichen, das ihm zur zweiten Haut geworden ist.

Texte über Sterben und Tod jedoch gleichen Katafalken: Der gestaute Lebensfluss flackert als Todeszeichen; die Trauer ist zur Säule erstarrt. Das Wehen vom Ganz-Anderen her verfängt sich in den drapierten schwarzen Fahnen. Die auch in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Reflexionsfigur dazu hat Walter Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* geliefert, eine Studie, die von der prinzipiellen Konfigurierbarkeit des Denkens ausgeht.²⁷ Benjamin bemerkt zum Thema Symbolisierung und Allegorisierung in der Romantik: „Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt.“²⁸ Benjamin weiter, auch über den Epochenrahmen der Romantik hinausgreifend: „Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. Bedeutung und Tod sind so gezeitigt in historischer Entfaltung wie sie im gnadenlosen Sündenstand der Kreatur als Keime enge ineinandergreifen.“²⁹ Die existenzphilosophische Entsprechung dazu bietet, nahezu zeitgleich, Heidegger in *Sein und Zeit* und ihre literarische Auflösung in narrativen Konstellationen und Figurationen Thomas Mann im *Zauberberg*, wobei der dort ankommende Protagonist, Hans Castorp, den ‚Fluss‘ des Todes durch die Schlittenfahrt parodiert sieht, vermittels derer die Toten vom hochalpinen Sanatorium ins Tal gebracht werden.

Im Sinne der Figurativität gehört Benjamins gezackte Demarkation zur Kreislinie des Lebens. Schließt und rundet sie sich, dann gehen Leben und Tod ineinander über; Anfang und Ende

27 In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.1* Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. Vgl. S. 214 ff.

28 Ebd., S. 343.

29 Ebd.

werden – auch als enigmatisches Ereignis – eins³⁰, wobei das Wissen um das Ende die Erfahrung des Lebens steigert. Die ästhetische Verwirklichung eines Lebens im Tode ereignet sich etwa in Mahlers *Zweiter Symphonie*, gleichsam zwischen Neoklassik und Neoromantik – mit Klopstocks Versen („Auferstehn, ja auferstehn wirst du [...]“³¹) als entscheidendem Katalysator. Hier, im ersten Satz dieser Symphonie, lässt sich zeigen, wie die Figurativität kompositorischer Mittel – die rhythmischen Härten im c-Moll der Streicher-Bässe – eine Totenfeier inszenieren (der Komponist imaginiert sich im Zustand seines eigenen Aufgebahrt-Seins). Gestalt gewinnt dieses Wechselspiel von Leben und Tod durch die Kontrastierung der rhythmisch verhärteten Themengestalt mit der Kantilene des lichten Seitenthemas. Pauken und Becken kontrastieren ihrerseits mit den Oboen und Harfen. Das Hauptthema gewinnt dabei eine quasi ‚dämonische‘ Gestalt, gesteigert noch durch die choralartig eingesetzten Hörner als Todesboten.³¹

Diese Symphonie will in ihrer geradezu unaufhaltsamen Bewegung, ihrem melodischen Strömen, den Toten Ton und Sprache verleihen; dieses Anliegen des mit dem Tod vertraut Lebenden reicht bis zum Totenbuch der Ägypter (ca. 1275 v. Chr.) zurück.³² Das Wort als Wegweiser im Totenland, ein Ansinnen, das sich – literarisiert – auch in der bis heute nachweisbaren Tradition des Totengesprächs (etwa bei Walter Jens und John Berger) fortsetzt.

Dem lebensphilosophischen Vitalismus um 1900 stand zeitgleich ein poetischer Mortualismus gegenüber. Literarische Todesbilder (bei Rilke, Hofmannsthal, Thomas Mann, Trakl) sowie vitalistische Diskurse schufen am Übergang von *Décadence* / *Fin de siècle* zur Neoklassik / Neoromantik sowie dem Expressionismus ein ebenso morbides wie ekstatisch-aufgeladenes Beziehungsumfeld, in dem sich die Frage nach Subjektivität und

30 Vgl. meine Studie: Thomas Mann. Zauber des Letzten. Düsseldorf 2005.

31 Dazu u. a. Gunther Stephenson, Die musikalische ‚Darstellung‘ des Todes als religiöses Phänomen. In: Ders. (Hrsg.), *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*. Darmstadt 1980, S. 184–212, bes. S. 205 ff.

32 Jan Assmann im Gespräch mit Frank M. Raddatz, *Pharaonendämmerung*. In: *Lettre International* 92, Frühjahr 2011, S. 104–114.

Identität, Selbstverlust und Selbstaufgabe verschärft stellte. Zu untersuchen ist dabei auch, inwiefern dieses Klima eine psycho-ästhetische Folge der ‚dionysischen Weltanschauung‘ Nietzsches darstellte, die jedoch gerade durch das Aussparen von Todesfigurationen aufgefallen war. Von besonderem Interesse wird hierbei auch die topografische Einkreisung dieser Diskurse sein; die topografische Konfiguration des Todesmotivs führt an die ästhetischen Entsprechungen Brügge und Venedig – mit Georges Rodenbach und Erich Wolfgang Korngold als Künstler einer ‚ville morte‘, wo die literarisierte „danse macabre“ stattfinden kann. Rimbaud, Rilke, Strindberg und Thomas Mann stehen neben anderen für diese im „Tanz“ in Bewegung geratende Todeskonfiguration, die das Kreismotiv gebraucht und gleichzeitig ins narrative oder poetisch-dramatische Tableau auflöst (als literarisches Echo des ‚Lübecker Totentanzes‘ bei Thomas Mann etwa).

Zu untersuchen ist ferner, inwiefern diese literarischen Todesfigurationen noch dem ästhetisch-(krypto-)christlichen Erlösungsmotiv, wie es Richard Wagner musikedramatisch entwickelt hatte, verpflichtet blieben oder sich davon emanzipierten.³³

Die urbanen Differenzierungen in den literarisch-künstlerischen Todeskonfigurationen um 1900 können sich dabei zu einem Schwerpunkt dieses Projekts entwickeln (die – analog zu Benjamin gesagt – ‚Todverfallenheit‘ der Stadt) ebenso wie die damit verbundene Motivik des „Rechts“ des Menschen auf „sein“ Tod (Rilke) im Gegensatz zum Verlust dieser individuellen Todeserfahrung im urbanen Kontext, das sich zu einem ‚Hier-wird-Gestorben‘ anonymisiert (wie zu Beginn von Rilkes Roman *Malte Laurids Brigge*), zu schweigen vom (zunächst ekstatischen) Massensterben in der Todesmaschinerie des Krieges von Langemarck bis Verdun.

Das übergreifende Interesse dieser Studie richtet sich auf die Frage, ob solche ästhetischen Todesfigurationen spezifisch für die literarische Moderne gewesen sind, eine Wiederkehr

33 Zur Nachwirkung des Erlösungsdiskurses bei Richard Dehmel vgl. Carly McLaughlin, Richard Dehmel's Poetry and Redemption as a motif. QMUL Dissertation 2008.

romantischer Todessehnsucht darstellten, oder ob sich in ihnen nicht gerade der emphatische Moderne-Diskurs selbst problematisierte, wenn nicht gar unterminierte.

Katafalk und Kreis sowie das Fluten des Lebens und Todes – sie alle werden figurativ Ereignis am Ende von Richard Wagners *Götterdämmerung*. Brunnhilde lässt am Ufer des Rheins einen Scheiterhaufen errichten, um den toten Geliebten, sich selbst und das Pferd Grane zu verbrennen. Aus dem Lebensfluss droht ein solcher des Todes zu werden. Doch tritt dieser über die Ufer, als das Feuer am höchsten lodert und löscht es. In einer Umkehrung des Styx-Motivs nehmen die Rheintöchter den durch das Feuer vom Fluch gereinigten Siegfried zu sich ins Wasser auf; sein Mörder, Hagen von Tronje, kommt dagegen in den Fluten um, ohne Aussicht auf Läuterung. Der Mythos ruft und übertönt versuchte kritische Interventionen.

In der Vorstellung vom Totenfluss verwirklicht sich der Glaube an eine fortdauernde Bewegung. Dass die Toten ‚wandern‘ und mithin nicht zur Ruhe kommen, widerspricht freilich der Vorstellung von ‚ewiger Ruhe‘. Grabinschriften betonen gewöhnlich das Bewegungslose: *Hic situs est. Hic requiescit. Hier ruht.*³⁴ Sie beschwören eine Anwesenheit des Toten, hier und jetzt. Schwer vorstellbar ist ein Epitaph des Inhalts: ‚Von hier aus wanderte ...‘. Doch es ist gerade die Bewegung, das Wandeln auch nach dem Tod, das dem christlichen Dogma von der Auferstehung zugrunde liegt. In der Bewegung des Auferstandenen verbinden sich archaische und christliche Vorstellungen. Durch diese Bewegung zum ewigen Leben hin kontert der Glaube das Nichts – auch im Sinne der Meditationen des Marcus Aurelius (IV, 4): *de nihilio nihil, in nihilum nil posse reverti*: Nichts kann aus nichts entstehen, und nichts das besteht kann zu nichts werden.

Else Lasker-Schüler sollte in ihrem letzten Gedichtzyklus (*Mein blaues Klavier*, 1943) sogar ausdrücklich darum bitten, den Glauben an die „ewige Ruhe“ zu begraben. Sie lässt ihn entspre-

³⁴ Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München 1982, S. 278 f. Ariès erörtert in seiner legendären Studie jedoch das Bild vom Totenfluss nicht.

chend mit dem Ausruf „An meine Freunde“ beginnen: „Nicht die tote Ruhe [...] / Nicht den Todesschlaf“.³⁵ Wohl auch deswegen konnte ihr Werk mit dem lyrischen Zyklus *Styx* beginnen, auf den noch einzugehen sein wird. Nur ein Epitaph, vielleicht das allgemein bekannteste, löst die Verbindung ein von Ruhe und Fließen, Grab und dauerndem Wandeln, jenes, das John Keats für seinen namen- und datenlosen Grabstein vorgesehen hatte: „Here lies One whose name was writ in water“. Selten fallen scheinanonymer Selbstverewigungsdrang und Vergänglichkeitspathos so in eins wie in dieser Grabinschrift des englischen Romantikers im römischen Asyl.

Doch wenden wir den Blick auf Hinterbliebene, auf Panthea zum Beispiel. In seinem lyrischen Monodrama dieses Namens-titels von 1789 entwickelt der frühe Novalis erstmals seine Vorstellung eines Liebestodes auf der Grundlage von Xenophons erzieherischer Parabel *Kyru Paideia*.³⁶ Panthea steht „bey den todten Körper ihres Gemahls [sic!]“, sieht aber weniger den Leichnam als den Toten „einsam am Gestade des Styx“ wandeln.³⁷ Dieser Ort wird nun zu ihrer Wunschvorstellung, den sie zuletzt dadurch erreicht, dass ihr innerer Klagemonolog zu ihrem Selbstmord führt. Novalis hatte sich auf diese Vorstellung, der Styx könne Liebende durch seinen sie umschlingenden Lauf vereinen, durch seine Übersetzung von Teilen der Vergilschen *Georgika* eingestimmt. Eines dieser Teile, die Orpheus-Stelle im vierten Buch, beschreibt jedoch nicht das von Panthea ersehnte Elysium, sondern zeigt eine betont unschöne Seite und das Zwanghafte, das vom Styx ausgeht. Die Entseelten „[f]resselt ein schwarzer Schlamm und Cocytus scheußliches Schilfrohr, / Und die zögernde Well des Sumpfes von Schiffen verlassen, / Neunmal rollet herum der Styx und zwingt sie zusammen.“³⁸ In *Blüthenstaub*

35 Else Lasker-Schüler, *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. v. Friedhelm Kemp. München 1977, S. 195.

36 In: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. 3 Bände. Darmstadt 1999, hier: Bd. I, S. 85 u. Bd. III (Kommentar), S. 35.

37 Ebd., Bd. I, S. 85.

38 Ebd., S. 73.

(1797/98) sollte Novalis dann – von diesem Bild und Pantheas lyrisch-poetischer Vorstellung abstrahierend – sein Verständnis vom Zusammenhang von Leben und Tod wie folgt reflektieren: „Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich. Durch den Tod wird die Reduktion [sic!] vollendet.“³⁹ Diese Reflexion ist Ausdruck seiner eigenen Trauerarbeit; er schreibt sie als Hinterbliebener – nach dem Tod seiner Braut Sophie von Kühn und seines Lieblingsbruders Erasmus. Die Träne kristallisiert sich gleichsam im geschliffenen Aphorismus, wobei entscheidend ist, dass auch das solchermaßen Reflektierte im Gedankenfluss als einem unaufhörlichen geistigen Strömen verbleiben soll.

Entsprechend kann sich das Moment fließender Bewegung im Tränenfluss der Trauernden versinnbildlichen; etymologisch belegt auch im Begriff ‚Emotion‘, der ja ‚Bewegung‘ (*motio*) enthält als ein Etwas, das aus der [Gefühls-]Bewegung kommt. Das Französische stellt eine unmittelbare Verbindung her zwischen dem Weinenden und Trauernden, nämlich im Substantiv ‚pleurant‘. Zum paradigmatischen Figurenensemble wurden die weinend Trauernden in Juan de la Huertas Skulpturen für das Grabmal des burgundischen Königs Johann Ohnefurcht (vollendet 1457) in der Kartause von Champmol (jetzt im Musée des Beaux-Arts in Dijon). Als Figuren befinden sich die Kartäuser-Mönche in, paradox gesagt, statischer Bewegung; sie wandeln weinend um das Grab, die Wanderung des toten Herrschers symbolisierend. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, dass dieses Ensemble gerade auch durch das Weinen in Bewegung bleibt. Was sich hier zeigt, ist eine emotionale Motorik des Beharrens, ein Gehen im Stehen, das selbst im Trauern das heraklitische Alles-im-Fluss-Sein im Leben und Tod *darstellt*.

Im „Hades“-Kapitel von James Joyces *Ulysses*, es handelt sich um innermonologische Reflexionen Leopold Blooms anlässlich der Beerdigung seines Freundes Paddy Dignam, verweigert der Erzähler neben dem Ausdruck wirklicher Trauer jegliches Aus-

39 Ebd., Bd. II, S. 231.

schmücken der Unterwelt.⁴⁰ Die Szenerie bleibt betont lebensweltlich. Blooms Gedankenblitze sabotieren jegliche Feierlichkeit, etwa wenn er sich fragt, was denn nun das Kopfende des Sarges sei und ob Blut fließe, wenn einer der Sargnägel den Leichnam durchstoße. Gleiches gilt für seine Vorstellung, man solle in jedes Grab ein Grammophon versenken, stimmliche Masken als Entsprechungen zu Fotografien herstellen. Bloom reagiert subversiv auf den Trauerritus, ohne wirklich dagegen zu protestieren. Wie andere Eindrücke auch, liefert ihm die Schwelle zum Hades Anlässe zu bizarren Überlegungen. An diesem Schwellenort beobachtet er zum Beispiel einen Vogel, der wie ausgestopft auf einem Pappelast sitzt, ein sehr indirekter Verweis auf untergründig fließendes Wasser, da die Pappel am Wasser am besten gedeiht. Die Topografie des Hades spiegelt sich in der Beschreibung der städtischen Lebenswelt in Dublin. Bloom verweist dabei auf eine zivilisatorische Errungenschaft, von der er glaubt, es gebe sie in Mailand. Die Wege der Toten werden zum Teil des öffentlichen Verkehrsnetzes: „Yes, Mr Bloom said, and another thing I often thought is to have municipal funeral trams like they have in Milan, you know. Run the line out to the cemetery gates and have special trams, hearse and carriage and all. Don't you see what I mean?“ Die Straßenbahn hat Charons Dienste überflüssig gemacht.

TODESPOETISCHE FIGURATIONEN

Überliefert ist, dass altägyptische Schreiber, bevor sie zu schreiben anfangen, drei Tropfen ihrer Schreibflüssigkeit auf die Erde spendeten als ein Totenopfer für Cheti, *den* klassischen Dichter der alten Ägypter.⁴¹ Das Schreiben als Totenkult: lesend und

40 Vgl. dazu bes. Robert H. Bell, „Preparatory to anything else“: Introduction to Joyce's Hades. *Journal of Modern Literature* 26,3/4 (2001), S. 363–499, sowie Gregory Castle, *Ousted Possibilities: Critical Histories in James Joyce's Ulysses*. *Twentieth Century Literature* 39,3 (1993), S. 306–329.

41 Vgl. Günter Burkard, *Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte*. Teil 1. Münster 2003, S. 109.

schreibend einen Diskurs mit Toten führen: das genügt Heiner Müllers These, nach der nur eine Kultur, die sich auf die Toten beziehe, überhaupt eine Kultur sei. Kunst wurzele in „der Kommunikation mit dem Tod und den Toten“ urteilte dieser erklärte Thanatartist unter den Schriftstellern. Denn Kunst bedeutete für ihn die Möglichkeit, den Toten einen Platz zu verschaffen, den Hades auf die Bühne zu bringen.⁴²

Eine zweite todespoetische Überlieferung, sie ist biblischen Ursprungs, bietet zur ägyptischen Vorlage ein Gegenbild: „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir Zions gedachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind. Denn dort hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein: ‚Singet uns ein Lied von Zion!‘“ (Psalm 137, V. 1–3) Aus diesen „Wassern“, dem Euphrat und Tigris, hätte für die Israeliten ein einziges hadesgleiches Feuchtgebiet werden können, auch wenn – oder gerade weil – ihre babylonischen Wächter sie herausfordern, von Klageliedern in Freudenlieder überzugehen, begleitet von Instrumenten, die sie in die Weiden hängten, um daraus Windharfen werden zu lassen. Erreicht werden soll der Einklang von naturerzeugter Musik mit Melodien, welche die *Erinnerung* an Zion inspirierte, die Todesnähe in der Gefangenschaft in Lebenszuversicht verwandelnd. Zu denken wäre dabei an die Musik, die in Theresienstadt und anderen Konzentrationslagern aufgeführt wurde.

In der musikalischen Poetik verfügt der Tod über eine bestimmte Tonart, die man als „plutonisch“ bezeichnet hat: As-Dur.⁴³ In Wolfgang Hildesheimers Roman *Masante* kostet der Erzähler diese Tonart als Todes- und Zerstörungsverweis aus. In

42 In: Heiner Müller, Werke Bd. 11. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main 1998 ff., S. 606. Vgl. dazu auch den besonders anregenden „Versuch über Heiner Müller“ von Uwe Schütte, der den Titel trägt: *Urzeit, Traumzeit, Endzeit*. Wien 2012.

43 Vgl. Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main u. a. 1983, S. 73. (Diesen Hinweis verdanke ich meiner Mitarbeiterin, Frau Isabel Wagner.)

der Zug-Episode dieses Romans setzt er As-Dur leitmotivisch ein, wobei der Hadesfahrt-Charakter dieser Erzählphase besonders betont wird.⁴⁴ In dieser Tonart könnte denn auch jene „große Symphonie des Todes“ stehen, zu der Ernst Wiechert in seiner „Bericht“-Erzählung über das Konzentrationslager Buchenwald, *Der Totenwald*, beitragen wollte. Er nannte ihn die „Einleitung“ zu einem solchen Werk, ein Vorspiel des Grauens, dessen Hauptthema jedoch nicht das Hören, sondern das Sehen in Form einer Todeszeugenschaft ist. Im Lager wird der Protagonist, Johannes, zu dem, was er sieht. Etwa in der Mitte des fiktiv-realen „Berichts“ finden sich sechs protokollartig abgefasste Abschnitte, die alle mit der Wendung „Johannes sah [...]“ beginnen.⁴⁵ Dieses Sehen nimmt ein Grauen wahr, das sich zunächst einem Durchdenken des Wahrgenommenen verweigert. Die Extremsituationen, die im Lager zur Norm wurden, führen Johannes das Sterben drastisch vor Augen. Die Marschkolonnen der in Arbeitskommandos aufgeteilten Häftlinge werden selbst zum Todesfluss, das infernalisch strukturierte Lager zum Hadesgebiet im ‚Leben‘. Die Kolonnen erinnern an die im ersten Teil zitierten alttestamentlichen Bilder von der babylonischen Gefangenschaft. Wie es in einem anderen Buchenwald-Bericht zu lesen steht: „Die Häftlinge sind vollkommene Sklaven. Wenn befohlen wird zu singen, singen sie. Ihre Lieder füllt Sehnsucht, Hoffnung und Glauben [...] Sie singen, sie arbeiten, sie sterben.“⁴⁶ Das unweigerlich in den Todesfluss mündende Leben reflektiert im (Buchenwald-)Lied seine Bedrängnis und Grenzwertigkeit, angesichts derer jedoch alles

44 Vgl. die Dissertation von Isabel Wagner, *Textklänge und Bildspuren. Zur musikliterarischen Selbstreflexivität im Werk von Wolfgang Hildesheimer*. Queen Mary, University of London 2012. Freiburg i. B. 2014.

45 Ernst Wiechert, *Der Totenwald*. Frankfurt am Main 2008. (Der Text, der auf Wiecherts Erfahrungen in Buchenwald beruht, wurde 1939 geschrieben und 1945 erstmals veröffentlicht. Zu den biografischen Hintergründen vgl. den wichtigen Nachwort-Essay von Klaus Briegleb „Shoah 1938“ in: Ebd., S. 141–182.)

46 Moritz Zahnwetzler, *KZ Buchenwald. Ein Erlebnisbericht*. Kassel-Sandhausen 1946. Zit. nach Briegleb, ebd., S. 173.

darin zum Ausdruck kommende Hoffen, Durchhalten-Wollen und Bejahen des Schicksals tragisch illusionär wirkt.⁴⁷

Was hier auf literarischem Wege vermittelt wird, ist tragisches Wissen über den Zustand der Zivilisation. Es ist als Wissen tragisch und gleichzeitig ein Wissen über eine sich vollziehende Tragödie größten Ausmaßes, die ihrerseits 1938/39 eine noch unvorstellbarere Tragödie antizipiert, nämlich die Shoah. Dieses Argument befindet sich in offenkundiger Nähe zu Karl Jaspers' Überlegungen zur Bedeutung des Tragischen als dem Ursprung „geschichtlicher Bewegung“ als einer Abfolge existentieller Grenzsituationen. Das „tragische Wissen“ galt ihm als ein „Riß zwischen den Zeiten.“⁴⁸

Auch das nicht vom Extrem ausgehende philosophische Denken – der platonische Sokrates wie später Montaigne wussten davon – entspricht einer *melete thanatou*, einer Einübung ins Sterben, wobei der Einfluss der dionysischen und orphischen Mysterien auf die Ursprünge der Philosophie noch nicht zureichend geklärt scheinen. Verstarb der in die eleusischen Mysterien Eingeweihte, darauf hat Jan Assmann aufmerksam gemacht, gab man ihm einen auf Goldpapier ausgestellten Totenpass mit, was auch in der ägyptischen Totenkultur üblich gewesen war.⁴⁹ Totenpass und Totenbuch waren als Orientierungsmanuale des Verstorbenen dokumentarische Begleiter, denn dem Jenseits oder genauer: dem jenseitigen Leben hatte man eine die Hadesvorstellung vorprägende Topographie hieroglyphisch zugeschrieben, *duat* genannt, das es im Sinne des Ackerbaus sogar zu kultivieren galt. Dieses Orientierungsbedürfnis entsteht nach altägyptischer Vorstellung nach dem Schiedsspruch des

47 Vgl. dazu auch: Ivan Ivanji, Buchenwald, ich kann dich nicht vergessen. <http://bit.ly/gR25WX>. Die grausige Ironie besteht darin, dass Fritz Löhner-Beda (1883–1942), der Librettist von Franz Lehár, der das Freiheit ersahnende „Buchenwald-Lied“ zu einer Melodie von Hermann Leopoldi verfasst hatte, später in Monowitz zu Tode geprügelt wurde.

48 Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*. München 1958, S. 920.

49 Vgl. Jan Assmann im Gespräch mit Frank M. Raddatz, *Pharaonen-dämmerung*. [wie Anm. 32], hier: S. 107.

Totengerichts über jeden Einzelnen, was bereits die Betonung auf den individuellen Tod voraussetzt. Ihr bildlich-symbolisches Korrelat ist das Abwiegen des verstorbenen Herzens, nach alt-ägyptischer Auffassung der Sitz des Verstandes aber auch der Sammelort der Verfehlungen im irdischen Leben. Das Gegengewicht bildet die Feder der Göttin Ma'at. Nur wenn das Herz so unbeschwert ist wie diese Feder, darf es in das Reich der Toten eintreten. Sinkt die Waagschale zu Ungunsten des Herzens, dann wird es von einem Fabeltier verschlungen. Der ibisköpfige Gott Thot protokolliert das jeweilige Ergebnis, ein Schreiber auch er, dessen angehäuften Material für eine große Erzählung über das Wiegen des Gelebten ergäbe. Die Entsprechung im Hades wäre dann jener Ort, an dem über den Weg der Seelen entweder in die Tartarus-Verdammung oder die Erhebung ins Elysium entschieden wird.

Ilse Aichingers von Montaigne unmittelbar abgeleitete Maxime „Schreiben ist sterben lernen“ perpetuiert in der zeitgenössischen Moderne diesen kulturdeterminierenden Vorstellungshorizont.⁵⁰ Dass sich im Sterben noch ein Eigenes bewahre als Zeichen menschlicher Würde, ein Etwas, das sich gegen das Massensterben in den Kriegen und Vernichtungslagern der Moderne richtet, aber auch gegen die Welt der Krankenhäuser und sogenannten Altenpflegeheime, dieser Anspruch auf den eigenen Tod, durch den das Eigene weiter leben solle, reicht in der literarischen Moderne von Rilkes *Buch von der Armut und vom Tode* (1903) bis zu Harold Brodkeys autobiografischer Aufzeichnung *This Wild Darkness. The Story of my Death* (1996). Rilkes Verse: „Denn wir sind nur die Schale und das Blatt. / Der große Tod, den jeder in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht“⁵¹ nahmen die existentialphilosophische Position vorweg, die Heidegger über zwei Jahrzehnte später als ein „Sein zum Tode“ analysieren

50 Ilse Aichinger, Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main 1987, S. 78.

51 Rainer Maria Rilke, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910. Frankfurt am Main und Leipzig 1996, S. 236 (V. 1–3).

sollte.⁵² Rilkes Bildlichkeit konnte poetisch noch radikaler sein, wenn es ihm darum ging, das Leben als lange Geburt des Todes zu kennzeichnen und dabei eine Umwertung aller Jenseitsvorstellungen zu versuchen: „Wir haben mit der Ewigkeit gehurt, / und wenn das Kreißbett da ist, so gebären / wir unsres Todes tote Fehlgeburt; / den krummen, kummervollen Embryo [...].“⁵³ Bis in die zwei großen Requien vom November 1908 (für Paula Modersohn-Becker und Wolf Graf von Kalckreuth), auf die später noch einzugehen sein wird, und die ägyptische Totenlandschaft der zehnten der *Duineser Elegien* bleibt diese poetische Vorstellungswelt des Todes für Rilke verbindlich und polykulturell durchsetzt: unter den Vorzeichen der literarischen Moderne ergänzen und durchwirken Orpheus-Mythos, christlich-mittelalterliche und ägyptische Transzendenzentwürfe einander, um dem Todesproblem den Stachel zu belassen. Einen Widerstand gegen den Tod, zu dem wiederholt Elias Canetti aufrufen sollte, hatte Rilke augenscheinlich für widersinnig erachtet. Und so hielt gerade er, Rilke, am Bild der Hadesfahrt fest, wodurch das Archaische gleichsam in die literarische Moderne einfließt – als poetisch lebendiges Bild des Styx.⁵⁴

52 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. 15. Aufl. Tübingen 1979, S. 235–267.

53 Rilke, *Werke* [wie Anm. 3] Bd. 1, S. 237 (V. 19–22).

54 So symbolisiert sich etwa auch in der Cortège die Hadesfahrt. Man kann hier an Beispiele aus der jüngeren Geschichte denken: Die Überführung Churchills 1965 auf der Themse und jene Adenauers auf dem Rhein zwei Jahre später bleiben wohl die sprechendsten Beispiele für den Willen, das mit diesen historischen Persönlichkeiten Gestorbene buchstäblich in Fluss zu halten. Auch das Umgekehrte gilt: die Vorstellung nämlich, mit einer solchen Persönlichkeit werde ein ganzes System zu Grabe getragen: der Tod Kaiser Franz Josephs etwa (1916) oder jener des Reichspräsidenten Ebert (1925). Man spielte dazu oder intonierte die kanonisierten Trauermusiken. Entscheidend ist: man spielt, inszeniert, ritualisiert: die Trauer will aufgeführt sein, je öffentlicher das Erscheinungsbild des oder der Verstorbenen gewesen ist. Selten tritt denn auch die Personalisierung geschichtlicher Prozesse deutlicher zu Tage als bei solchen Trauerfeiern.

KRYPTA, KANON UND ANDERE UMWERTUNGEN

Die poetisch-existentielle Forderung nach einem individuellen Tod setzte ihrerseits die Selbstautonomisierung des Subjekts voraus. Die Rede vom „eigenen Tod“ beinhaltet dabei auch dessen Dramatisierung. Begleitet oder überschattet wurde diese Entwicklung im 19. Jahrhundert durch die These vom ‚Tod Gottes‘. Ihm folgte die Verdrängung des Todes durch den Glauben an die Materie, das nach Eigengesetzlichkeiten selbsttätig werdende Kapital etwa, dem Marx ein analytisch-naturalistisches Erzählwerk gewidmet hatte. Der Säkularisierungsschub erbrachte materielle Ersatzreligionen in Form von ideologischen Heilsversprechungen, der Hinwendung zu Dingen, aber auch Leere im Sinne von Wertevakuen, wie sie Nietzsche konstatierte und auf sie mit dem – bezeichnenderweise Fragment gebliebenen – Großprogramm einer „Umwertung aller Werte“ zu antworten versuchte.

In Zeitaltern gedacht hatte sich unter Echnaton eine im Prinzip vergleichbare Umwälzung ereignet. Jan Assmann hat die Amarnazeit, die Abschaffung der Götterwelt und ihre Ersetzung durch den *einen* Atonkult, einen Kult des Lichts, als eine für die Ägypter „traumatische Zeit“ beschrieben.⁵⁵ Gefragt sei freilich: Wie real kann ein Etwas sein, das wie das Licht nur scheint? Assmann konnte jedoch auf Texte verweisen, in „denen eine Klage zum Ausdruck kommt über die Abwesenheit oder den Tod der Götter.“⁵⁶ Vergleichbares fehlt im 19. oder 20. Jahrhundert; allenfalls in Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* – wie überhaupt in der Rezeption des Nibelungen-Mythos der beiden letzten Jahrhunderte von Friedrich Hebbel bis Moritz Rinke – mag man eine solche umfassende Klage erkennen.

Eine für unseren Themenzusammenhang letzte Vorklärung betrifft die Kanonbildung. Harold Bloom versteht Literaturgeschichte als eine Serie von Rivalitäten um den Anspruch auf

55 Vgl. Assmann, Pharaonendämmerung [wie Anm. 32], S. 111.

56 Ebd.

Nichtsterblichkeit des geschaffenen Textes. In der Kunst artikuliert sich demnach das unerbittliche Verlangen nach Dauerhaftigkeit. George Steiner zitiert diesbetreffend Paul Éluards Ausdruck vom „dur désir de durer“, wobei Steiner augenzwinkernd bei Gelegenheit auf den Namen Albrecht Dürer anzuspielden pflegt, dem Urheber der kanonisierten Ikone *Ritter, Tod und Teufel*; denn in ‚Dürer‘, dessen Namen und Kunst, scheint ‚dur désir‘ und ‚durer‘ nicht nur alliterierend aufgehoben zu sein.

Der Kanon ließe sich als immer aktualisiertes Archiv verstehen, die Zeit aufhebend und Zeitlosigkeit erzeugend. Die in den Kanon eingegangene Kunst – Horaz etwa sagt von seinen Oden, sie seien ein „Monument, höher als die Pyramiden“⁵⁷ – ist das Anti-Tote. Zu ihm gehört freilich auch das individuelle wie gesamtgesellschaftliche Trauma in einer auf Kult begründeten Kultur. Die Kanonisierung der Traumata und jene der Kunstwerke sind miteinander verschränkt, da aus Traumata Kunst, aber auch aus Kunstwerken Traumata werden können. So liest sich W. G. Sebalds Langgedicht *Nach der Natur* wie die Dechiffrierung eines traumatischen Kryptogramms, ausgelöst durch die Begegnung mit Grünewalds Isenheimer Altar.⁵⁸

(Poetische) Kryptogramme versammelt das Geheimarchiv einer Kultur, die Krypta. Es handelt sich dabei – paradox gesagt – um vergessene Erinnerungen. Assmann hat den Konnex von Krypta und Trauma als Phänomene des kulturellen Gedächtnisses herausgearbeitet und auf das Widerspiel von „Verdrängung und Trauma, Verdrängung und transgenerationaler Übertragung“ verwiesen.⁵⁹ Die Krypta als Ort des Traumas und der Toten, als Staugebäude für die Hadesflüsse, kann Schauplatz einer poetischen Bilderwelt sein. Das illustriert der zweite Teil eines dem Komponisten Peter Maxwell Davies gewidmeten epischen Gedichts von Andrew Motion. Es trägt den Titel *The Death of Francesco Borromini*, einem 1599 bei Lugano geborenen

57 Zit. nach: Assmann, ebd., S. 110.

58 Über die Bildlichkeit von Gewalt und Tod bei Grünewald vgl. Wolfgang Sofsky, *Todesarten. Über Bilder der Gewalt*. Berlin 2011, S. 92–105.

59 Vgl. Assmann, *Pharaonendämmerung* [wie Anm. 32], S. 111.

Architekten, der sich 1667 in Rom das Leben nahm, weil er nicht imstande war, Tag und Nacht ohne Unterbrechung zu arbeiten. Dieser zweite Teil von Motions Gedicht lautet:

In the hollow earth beneath S. Giovanni di Fiorentini
 a crypt as immaculate as a blown egg is the setting
 for the most intimate and intense theatre of his death
 and life. Someone, an already grief-stricken friend,
 has left a pair of women's ballet shoes by the altar,
 setting them neatly side by side and then departing.⁶⁰

Diese Krypta beschreibt der Dichter als einen Ort der Reinheit, an dem ein Symbol deponiert wird, eine verdinglichte Hieroglyphe, ein Paar Ballettschuhe, die es nun zu entziffern gilt, damit sie ins Gedächtnis gehoben werden kann:

The suggestion is that whoever it was understands
 the weight of stone is the same as the weight of air
 and, like a breeze blowing across a field of wheat,
 will sway, curve, vault, bow, spin, stop and stand
 with a visible force and leave the clear impression
 of things by nature continually unseen and invisible,
 or like a dancer, their white shoes printing the stage,
 pounding it, even, but only to leap upwards and vanish.⁶¹

Das Geheimnis, das sich hier offenbart, liegt in der Gleichheit des spezifischen Gewichts von Stein und Luft, wenn man poetische Maßverhältnisse zugrunde legt. Sieben Verben bedarf es, um auszudrücken, was eine Brise über einem Weizenfeld auslöst, ein Wechselspiel aus Sichtbarem und Unsichtbarem, worauf auch die Ballettschuhe als materielle Spuren des Tanzes hinweisen: auf Eindrücke, Abdrücke und ein auf Verschwinden ausgerichtetes *enjambement*. Es ist das Leben im Tod in Gestalt eines kleinen

60 Andrew Motion, The Death of Francesco Borromini. Times Literary Supplement v. 23. März 2012, S. 11.

61 Ebd.

Installationskunstwerks, in der Krypta aufgehoben, ohne länger kryptisch zu sein. Die negative Bewegung, die mit Hadesfahrten verbunden ist, wirkt hier zum einen buchstäblich still gestellt. Die durch dieses Kleinkunstwerk in der Krypta ausgelöste assoziative Erinnerung jedoch versetzt das poetische Bild in positive Bewegung, die sich als Imagination realisiert („leap upwards“), dadurch aber auch auflöst („vanish“).

In einer Notiz aus dem Jahre 1884/85 hatte sich Nietzsche gefragt: „[...] gesetzt, wir leben in Folge des Irrthums, was kann denn da der ‚Wille zur Wahrheit‘ sein? Sollte er nicht ein ‚Wille zum Tode‘ sein müssen? – Wäre das Bestreben der Philosophen und wissenschaftlichen Menschen vielleicht ein Symptom entartenden absterbenden Lebens, eine Art Lebens-Überdruß des Lebens selber?“⁶² Was Nietzsche hier artikuliert, antizipiert das „tragische Wissen“, von dem im Zusammenhang mit Karl Jaspers schon die Rede gewesen ist. Nietzsches Wissen über die vom Irrtum verstellte Wahrheit war in der von ihm vorgetragenen Konsequenz tragisch, weil potentiell verhängnisvoll. Jaspers ging dagegen von der prinzipiellen Möglichkeit aus, das Wahre erfragen und – gerade in Grenzsituationen – identifizieren zu können. Er meinte damit letztlich die „menschliche Daseinsartung“⁶³ mit ihrer Tendenz tödliche Verhängnisse zu genießen, ohne sich mit letzter Konsequenz dem eigenen Tod zu stellen.

Das sachliche Wissen um die Formen und Umstände menschlicher Sterblichkeit konditioniert das Denken und die Kunst, wobei, wie Zygmunt Baumann bemerkt hat, „das Nachdenken über den Tod sich dem Denken selbst entzieht“⁶⁴ und uns damit einem fundamentalen Paradoxon aussetzt. Das Sterben lässt sich protokollieren, das Beispiel Harold Brodkeys und Christoph Schlingensiefel⁶⁵ belegt es, wogegen wir den eigenen

62 Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (= KSA). Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 11. München 1988, S. 649.

63 Jaspers, Von der Wahrheit [wie Anm. 48], S. 956.

64 Zygmunt Baumann, Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien. Frankfurt am Main 1994, S. 26.

65 Christoph Schlingensiefel, So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht

Tod nicht mit unserer Vorstellungskraft erreichen. Und doch entstehen gerade aus den Todesvorstellungen religiöse und ästhetische Konzepte.

Eine solche allegorische Konzeptionalisierung ereignet sich gleich am Anfang von Sibylle Lewitscharoffs Roman *Consummatus*: „Wie fein die Toten hören! Zu einem Riesenoehr vereinigt, segeln ihre Ohren am Himmel und überspannen ihn zu weiten Teilen. Was sich von Zungen löst, was sich in Hirnen formt, erzählte Worte, geträumte Worte, Worte ohne Klang, sie alle werden vom Großen Totenoehr erlauscht.“⁶⁶ Dieses Ohr – es scheint unmittelbar vom „Totengehör“ der *Zehnten Duineser Elegie* Rilkes abgeleitet – hört den sich nur unmerklich bewegenden Fluss in diesem Roman, den Neckar, der durch die mit ihm verbundene Dichtung zur Mythe geworden ist. Der Ich-Erzähler in diesem Roman glaubt sich im Gespräch mit seiner durch Unfalltod um das weitere Leben gebrachten Geliebten in seiner „persönlichen Desolation Row“; er hat sich selbst aber an genauestes Hören gewöhnt, so dass er den „fledermausleisen“ Schnee hört, wie er in den Neckar fällt und von dessen „dunklen Wellen geschluckt“ wird: „In seltenen Fällen zeigt er [der Neckar, d. Verf.] sich in Träumen, wo er das Kolorit des Styx annimmt.“⁶⁷ Der Erzählfluss droht in den Styx zu münden, wie das Erinnern unweigerlich ins Vergessen einfließen wird. Alles Denken und Erzählen des Roman-Ichs, Ralph Zimmermann, umkreist die geliebte Tote, die wiederholt interveniert in (auch im Druckbild entsprechend ausgewiesenen) kommunikativen Grauzonen. Der Roman ruft in parodierter Form das Orpheus-Motiv auf,⁶⁸ und zwar in dem Sinne, dass der ‚Sänger‘, Ralph, erzählt und erzählend die Tote ins Unbewusste zurück holt. Seine Gedanken sind der Toten anheim gegeben. Nur so können sie sich weiter entfalten.

sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. Köln 2009.

66 Sibylle Lewitscharoff, *Consummatus*. Roman. München 2006, S. 7.

67 Ebd., S. 232 f.

68 Darauf hat zunächst verwiesen: Martin Mosebach, *Erst leben, dann schreiben. Ein Lob der Dichterin Sibylle Lewitscharoff*. *Die Zeit*, Nr. 17 v. 19. April 2007, S. 55–56, hier: S. 56.

Ob wir mit Philippe Ariès die (Kultur-) *Geschichte des Todes* nachzeichnen,⁶⁹ *Todesarten* mit Wolfgang Sofsky als „Bilder der Gewalt“ begreifen⁷⁰ oder mit Talcott Parsons einen soziologisch geprüften Blick auf „Death in the Western World“ werfen,⁷¹ gemeint ist stets das Einüben ins Sterben. Dieses Sterbenlernen trägt zumeist eine Hoffnung: einen im Sinne des barocken Dichters Johann Christian Günther einen „guten Tod“ zu haben, der – wie er dichtete – „oft der beste Lebenslauf“ sei. Eine fromme, wohl sogar verwegene Hoffnung in Zeiten, in denen der Tod zum Gegenstand der Statistik geworden ist, der kruden Zahlen als dem nach wie vor fassungslos machenden Vermächtnis gerade des 20. Jahrhunderts.

Übrigens stieß auf Günthers Gedicht wenige Tage vor seinem Tod Georg Trakl; beide starben 27jährig. Wenige Dichter haben wie Trakl solchermäßen auf den Tod hin geschrieben, um nicht zu sagen todwärts gedichtet. Trakls Leben glich von Anbeginn einer Hadesfahrt, in dessen Dichtungen selbst die heimische Salzach zum Totenfluss werden konnte. Existentiell wurde dieses Hadesfahrt-Motiv in den letzten Augusttagen des Jahres 1914, als Trakl in Innsbruck den Viehwaggon eines Militärtransportes zur österreichisch-russischen Front in Galizien besteigen musste. Seinem Freund und Förderer, Ludwig von Ficker, gab Trakl einen Zettel, auf dem stand: „Gefühl in den Augenblicken totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert: Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt; darin ist alle deine ungelöste Schuld; dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“⁷² Das Denken und Dichten zum Tode und dessen Nicht-Sein verwandeln sich hier in die ungewisse Hoffnung auf das überlebende Gedicht als poetischer Existentialie und – wie im Falle von K. in Kafkas *Proceß* – Ausdruck der Scham seiner Zeit.

69 Philippe Ariès, *Die Geschichte des Todes* [wie Anm. 34].

70 Wolfgang Sofsky, *Todesarten* [wie Anm. 58].

71 In: *Readings from Talcott Parsons*. Edited by Peter Hamilton. London and New York 1985, S. 197–209.

72 In: Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*. Zwei Bände. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy und Hans Szklenar. Bd. 1. 2., erg. Aufl. Salzburg 1987, S. 463.

„DIE KUNST ALS TOTDENBESCHWÖRERIN“ (NIETZSCHE)
 ODER: HADESFAHRTEN ALS EXISTENTIAL-ÄSTHETISCHE
 ERFAHRUNG

In Günther Anders' Memorandum *Besuch im Hades*, Aufzeichnungen eines Auschwitz-Überlebenden aus Breslau, brechen Kunstmomente immer wieder in die Erinnerungsabfolgen ein, so als punktierten sie diese. Das geschieht etwa im Kapitel „Rückblendung 1944–1949“, als Anders ein Gedicht einschaltet, das die Individualität im Sterben (oder Vernichtet-Werden) beschwört („Denn drei sind Vater, Mutter und das Kind. / Drei Tode könnte jedes Herz ermessen. / Doch wir Millionen sind schon heut vergessen, / weil wir Millionen vielzuviele sind.“⁷³) Dieses 1945 entstandene Gedicht intensiviert seine Aussage noch weiter und lässt aus der Schlussstrophe gleichsam einen „Akut“ werden, über dessen Dringlichkeit kein Zweifel besteht: „Denn solange, / solange man uns die Öfen noch nicht glaubt, / und nicht die Mühlen, die uns durchgebrochen, / so lange bleibt uns Asche und uns Knochen / das Totsein nicht erlaubt.“⁷⁴ Der Überlebende spricht für die Toten als sei er tot und bewohne den Hades.

Die Entsprechung dazu findet sich in einem weiteren – erinnernen – Kunstverweis: Anders sieht sich als Knabe unter dem Klavier des Vaters liegen, Beethoven hörend: „[...] erschreckt und fasziniert und unfähig, mich zu rühren.“⁷⁵ Diese Musik (und die Erinnerung an sie) bricht wie eine Naturgewalt über den Jungen herein und macht ihn wehrlos. Dem folgt eine weitere Erinnerung: Der Vater singt den „Erlkönig“: „Mein Vater, mein Vater jetzt faßt er mich an!“, man stelle es sich vor: Vater,

73 Günther Anders, *Besuch im Hades*. Auschwitz und Breslau 1966. Nach „Holocaust“ 1979. München, 2. Aufl. 1985, S. 37.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 126.

der voller Angst nach Vater ruft, welchen Vater konnte Vater denn wohl anrufen, und wer um Gotteswillen konnte denn der ‚Erlkönig‘ sein, der ihm ‚Leids‘ angetan hatte [...].⁷⁶ Der Vater singt aus Todesvorahnung, singt als gälte es seine Kunst und sein Leben.

Bedenken wir vor diesem Hintergrund Nietzsches These von der „Kunst als Totenbeschwörerin“, wie er sie in *Menschliches, Allzumenschliches* aufgestellt und als Hadesfahrt eines Denkkünstlers charakterisiert hat. Was Nietzsche im folgenden Zitat vorführte, könnte man eine denkbildhafte Paradoxe nennen, eine Totenbeschwörung als Denkkunstakt:

Die Hadesfahrt: – Auch ich bin in der Unterwelt gewesen, wie Odysseus, und werde es noch öfter sein; und nicht nur Hammel habe ich geopfert, um mit meinen Todten reden zu können, sondern des eigenen Blutes nicht geschont. Vier Paare waren es, welche sich mir, dem Opfernden[,] nicht versagten: Epikur und Montaigne, Goethe und Spinoza, Plato und Rousseau, Pascal und Schopenhauer. Mit diesen muss ich mich auseinandersetzen, wenn ich lange allein gewandert bin, von ihnen will ich mir Recht und Unrecht geben lassen, ihnen will ich zuhören, wenn sie sich dabei selber untereinander Recht und Unrecht geben. Was ich auch nur sage, beschliesse, für mich und andere ausdenke: auf jene Acht hefte ich die Augen und sehe die ihrigen auf mich geheftet. – Mögen die Lebenden es mir verzeihen, wenn sie mir mitunter wie die Schatten vorkommen, so verblichen und verdriesslich, so unruhig und ach! so lüstern nach Leben: während Jene mir dann so lebendig scheinen, als ob sie nun, nach dem Tode, nimmermehr lebensmüde werden könnten. Auf die ewige Lebendigkeit aber kommt es an: was ist am „ewigen Leben“ und überhaupt am Leben gelegen!⁷⁷

76 Ebd., S. 127.

77 In: Nietzsche, KSA [wie Anm. 62] 2, S. 533/34

*Et ego in orco:*⁷⁸ Nietzsche erklärt sich zur homerischen Figur, die listig die Verhältnisse (der Moderne) durchschaut, Arkadien mit dem Hades gleichsetzt und als Irrfahrer des Denkens mit acht lebendig-toten Geistesgrößen konvertiert. Er hält diese vier Geistespaare für lebendiger als die Lebenden und die Interaktion mit solchen Toten für ein Elixier. Er wirft sein Licht auf dieses Schattenreich, wobei er das Verbot durchbricht, als Lebender mehrmals den Hades aufzusuchen. Ausdrücklich sagt er, er werde „noch öfter“ dort sein. Bestätigung und Widerlegung erhofft er von großen Toten, und doch sieht er sich selbst als eine Kunstfigur, eben den neuen Odysseus auf der Irrfahrt des Denkens.⁷⁹ Dieser denkbildhafte Aphorismus über das Lebendig-Tote wirkt wie ein Kunst-Stück, das die Durchlässigkeit zwischen Diesseits und Jenseits thematisiert. Dabei fallen zwei der aufgerufenen Paarungen in dieser Dantesken Szene besonders auf: Plato und Rousseau, Pascal und Schopenhauer. Nietzsches Platon ist nahezu ausnahmslos der Anwalt des sokratischen Denkens, als des Zerstörers der Tragödie. Aber Rousseau? Unklar, ob sich Nietzsche hier auf den Rousseau des *Emile* bezieht oder auf jenen des *Contract social*; vermutlich kommt es ihm auf den Lebensbejaher an, der zwar noch als später *promeneur solitaire* Vorverweise auf die Unterwelt wahrnimmt, aber doch noch Kurs auf das Leben zu halten versteht. Pascal und Schopenhauer, der religiöse Mathematiker und der pessimistische Skeptiker. Was haben sie gemeinsam, das für unser Thema bedeutsam wäre? Pascals These, der Mensch ohne Gott verelende im Tode spiegelt sich in der negativen Willensmetaphysik Schopenhauers. Doch die eigentliche Antwort gibt Nietzsche selbst in einer nachgelassenen Notiz:

78 Wolfgang Fauth, Der Schlund des Orcus. Zu einer Eigentümlichkeit der römisch-etruskischen Unterweltvorstellung. *Numen* 21 (1974), S. 105–127.

79 Gerade weil Nietzsche sich in diesem Denkbild als Kunstfigur sieht, fällt es schwer, Theo Meyers These zu folgen, der behauptet, Nietzsches Auffassung von der Kunst als Totenbeschwörerin habe diese auf eine bloß „antiquarische Funktion“ reduziert. Vgl. Theo Meyer, Kreative Subjektivität bei Nietzsche. *Perspektiven der Philosophie* 31 (2005), S. 87–124, hier: S. 95. Vgl. auch: Rainer Marten, *Der menschliche Tod. Eine philosophische Revision*. Paderborn/München 1987.

„[...] in einem wesentlichen Sinn ist *Schopenhauer* der Erste, der die Bewegung *Pascals* wieder *aufnimmt* [...] *unsre Unfähigkeit, die Wahrheit zu erkennen*, ist die Folge unsrer *Verderbniß*, unsres moralischen *Verfalls*“⁸⁰, Nietzsches Bezeichnung für die lustvoll ausgekostete Krankheit zum Tode.

Ohnehin illustrieren Nietzsches Denkansätze ein Spannungsszenarium zwischen Thanatologie und Natalogie, wie es sich auch in der heutigen Philosophie erkennen lässt. Führt man sich nämlich die Spannweite vor Augen, die in etwa durch Ludger Lütkehaus gegen die Todesphilosophie gerichtete „Philosophie der Geburt“ (*Natalität*)⁸¹ und Steven Luper, *The Philosophy of Death*⁸² oder Mark Johnstons Entwurf *Surviving Death*⁸³ gekennzeichnet ist, dann bietet Nietzsches „Hadesfahrt“ gerade durch die Wendung, die der Text am Ende nimmt, die Essenz dieses Denkspektrums. Lupers Symmetrieparadoxon ist hierbei von besonderem Interesse, fragt er doch mit den Epikureer, weshalb den Menschen der lange Zeitraum vor seinem ins Leben treten weitaus weniger interessiert als die Frage nach dem Nachleben. Gerade darauf richtet eine Philosophie der Gebürtlichkeit ihr Augenmerk, im Falle Nietzsche mit kultur- und moralgenetischen Fragestellungen verbunden.

Bevor nun drei an der Hadesfahrt orientierte Beispiele ästhetischer Todeserfahrung in der literarischen Moderne besprochen werden sollen, Ingeborg Bachmanns Fragment *Der Fall Franza*, eine Stelle aus Rilkes *Zehnter Duineser Elegie* und aus seinen beiden lyrischen Requien sowie Hofmannsthals lyrische Todesdramen, sei auf Jean Paul verwiesen, der als Erzählkünstler selbst an der Schwelle zur Moderne stehend, sich der Schwellenerfahrung des Sterbens sowie dem Übergang vom Bewusstem zu Unbewusstem eindrucksvoll, aber stets ironisch gebrochen, gestellt hat. Sein Schulmeisterlein Wutz zum Beispiel, der sich seine

80 Nietzsche, KSA [wie Anm. 62] 12, 9 [189], S. 445 (Hervorhebung i. Org.).

81 Ludger Lütkehaus, *Natalität. Philosophie der Geburt*. Kornwestheim 2006.

82 Steven Luper, *The Philosophy of Death*. Cambridge 2010.

83 Mark Johnston, *Surviving Death*. Princeton 2010.

eigene Bibliothek im Laufe seines Lebens zusammengeschrieben hat, entsagt vor seinem Tod allem Schreiben und Geschriebenen. Stattdessen will er sterbend wieder mit den Dingen selbst, Zeugnissen aus seiner Kindheit, buchstäblich in Berührung kommen: mit einer Kinderhaube aus Taft, einem Ring, einer Kinderpeitsche und Vignetten, die Jahreszeiten darstellend. Jean Pauls Erzähler in *Das Leben Fibels* (1812) betont das bereits zuvor angesprochene individuelle Sterben, wenn er sagt: „Noch gibt es keine Mode zu sterben, jeder stirbt originell.“⁸⁴

Fibel, ein wortarger Vogelsteller, will fluchend sterben, was jedoch misslingt. In einer Parodie auf die *ars moriendi* lässt er dann seine Vögel aufscheuchen, erdrosselt seinen Kanarienvogel, der auf seiner Brust sitzt, und stirbt unter ohrenbetäubendem Gekreische seiner anderen Vögel. Siebenkäs wiederum inszeniert seinen Scheintod, um sich von seiner Xantippe zu befreien. Er ruft den „verborgenen Unendlichen“ an, der ihm das „Grab zum Souffleurloch“ machen und ihm sagen solle, was denn von dem ganzen diesseitigen Welttheater überhaupt zu halten sei. Jean Paul nennt im neunten Kapitel seiner *Vorschule der Ästhetik* das Sterben nicht beim Namen, sondern verbrämt es ironisch als ein „Verleben zwischen den Welten“. Diese Beispiele veranschaulichen für die Romantik, was Dieter Lamping als „Sterbe-geschichte“ anhand von Emile Zolas Erzählung *Comme on meurt*, Arthur Schnitzlers *Sterben* und Thomas Manns *Die Betrogene* gattungspoesisch entwickelt hat.⁸⁵ Besonders in Thomas Manns letzter Erzählung finden sich explizite Hades-Anspielungen. Rosalie von Tümmeler, ihre beiden Kinder sowie der von ihr angebetete Ken Keaton fahren auf dem Rhein nach Schloss Holterhof, dem

84 Vgl. den wichtigen Überblicksaufsatz von Andrea Gnam, Noch gibt es keine Mode zu sterben. *Neue Zürcher Zeitung* v. 28./29. April 2001, S. 54.

85 Dieter Lamping, Vom Sterben erzählen. Realismus und Fantastik in der fiktionalen Sterbe-geschichte. In: Ders., *Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur*. Wuppertal 1987, S. 71–100 (mit wichtigen Literaturhinweisen zur Forschungslage). Eine gekürzte Fassung findet sich unter: www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16245 (Zugriff 20.3.2014).

Benrather Schloss nachempfunden, wo sich Rosalie, die ihre tödliche Krankheit nicht wahrhaben will, und Ken in der „Moderluft“ eines Geheimganges wiederfinden; dort weht sie „Totenluft“ an. „Wie traurig, Ken, mein Liebling, daß wir uns finden müssen hier bei den Abgestorbenen“⁸⁶, klagt Rosalie. Und der Erzähler fährt fort: „Durch eine andere Tür verließen sie das tote Lustgemach, ein dunkler Gang war wieder da, der wendete sich, der stieg, und sie gelangten vor eine verrostete Pforte, die unter Kens kräftigem Stemmen und Rütteln schütternd nachgab und außen so dicht mit ledrigem Schlingwerk umwachsen war, daß sie kaum durchdrangen.“⁸⁷ Draußen erwartet sie ein Scheinelysium, die Elysischen Felder in Gestalt des Schloßparks: eine vollendete Hades-Simulation mit schwarzem Schwan und rotem Schnabel als zusätzlichem Todesverweis sowie ein an Charon erinnernden penetranten Moschus-Geruch, mit dem sich manche zu Rosalies Verwunderung parfümieren.

Was Jean Paul und Thomas Mann mit diesen Beschreibungen offenbar auch veranschaulichen wollten, ist, dass die Unmöglichkeit, sich den Tod vorzustellen, den Menschen dazu bringt – auch den Sterbenden – mit Metaphern über die Anwesenheit des Todes zu spielen und so die Wahrheit des Todes in Wahrscheinlichkeiten, versinnbildlicht durch die Todesarten, aufzulösen.

TODESARTEN - REQUIEN - STERBESZENEN:
 INGEBORG BACHMANN, RAINER MARIA RILKE
 UND HUGO VON HOFMANNSTHAL

„Todesarten“ – Ingeborg Bachmanns novellistisches Trilogie-Fragment weist eine Hadesfahrt der besonderen Art auf. Sein unvollendetes Mittelstück, *Der Fall Franza*, die Geschichte eines Verschwindens, Wiederauffindens, eines Verbrechens und langen

86 Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. VIII: Erzählungen. Frankfurt am Main 1990, S. 946.

87 Ebd., S. 946 f.

Sterbens, verfügt über den ausführlichen Entwurf eines Schlusskapitels mit dem Titel „Die ägyptische Finsternis“. Franziska, genannt Franza ist „schwerkrank aus einer Klinik in Baden bei Wien verschwunden“.⁸⁸ Sie nimmt mit ihrem Bruder, Martin, vermittelt eines dreiseitigen Telegramms Verbindung auf, das dieser kurz vor der Einfahrt in den Semmeringtunnel überfliegt; seine Parallelektüre besteht in den sogenannten Königskartuschen im *Kleinen Wörterbuch der Ägyptologie*. Diese Fahrt ins Dunkle liest sich als Vorverweis auf das Ägypten-Kapitel, genauer: die Wüstenszene. Darin beschreibt die Erzählerin die Sahara als „große Heilanstalt“ und „unverlässbares Purgatorium“ (415), somit als eine überdimensionale Entsprechung zur Lebenswüste, als welche sie die Klinik in Baden bei Wien empfand. Verwoben in dieses Kapitel sind Anspielungen auf Seth, den Wüstengott, die Geschwister Osiris und Isis oder Nephthys, mit der Osiris den Totengott Anubis zeugte. Doch diese Anspielungen wollen – im Gegensatz zum altägyptischen Mythos – gerade das nicht-inzesuöse Verhältnis von Martin und Franza betonen. Franza zeigt sich einerseits besorgt um ihres Bruders Geschlechtsleben und will, dass er mit anderen Verkehr hat, andererseits beargwöhnt sie solche „Seitensprünge“. Dabei hat Martin ‚nur‘ mit dem „Enigma des Nils“ geschlafen (435), was Franza allenfalls bedingt nachvollziehen kann. Doch für Martin sollte sich „Ägypten“ zuletzt als „ein Irrtum“ erweisen „und überdies ein viertausendjähriger grandioser Irrtum“ (473) – und das aus der Perspektive des Altertumsforschers und liebenden Bruders. Für die „todkranke“ Franza (434) werden die Nekropoleis zur Prüfung und Qual, wobei sie „die Zeichen leicht lesen“ lernt (435) – auch jene übrigens der Verwüstung durch die Grabschänder und Archäologen, die für sie eins sind. (436)

Überall stoßen die Geschwister in der Totenstadt auf Stolleneingänge, Felsengräber und Farbenreste, die in Martins

88 Ingeborg Bachmann, Werke 3. Hrsg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. 2. Aufl. München 2010, S. 341 (soweit nicht anders angegeben, beziehen sich alle Seitenangaben im Text auf diese Ausgabe).

Vorstellung zum „farbenflammenden Theben“ werden. (435) Von besonderer Bedeutung für beide erweist sich das Grab der Königin Hatschepsut, „von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war“. (436) Und darauf folgt eine erneut paradoxe Feststellung: „Aber der Tempel der Hatschepsut stand da, ein Steinlicht in dieser Totenstadt, griechisch tausend Jahre vor Griechenland.“ (436)

Die todkranke Franza reagiert gereizt bis allergisch auf diese touristische Totenschau, die scheidetodslüstern alles zum Anschauungsobjekt erklärt und den Einzelnen aus dem Blick verliert. Folgerichtig muss sie sich vor dem Mumiensaal übergeben. Diese Szene korrespondiert übrigens mit dem Eingangsbild des dritten Kapitels: „Das Licht erbrach sich über ihnen, der Auswurf des Himmels, von einem heißen, sauberen Geruch begleitet.“ (415) Dieser Umgang mit den Toten widert Franza an; sie empfindet weniger Erkenntnisekel denn Kulturekel; auch der Verweis auf den „Kulturhaß“, den Hölderlin seinem Empedokles zuschreibt, wäre nicht zu weit hergeholt⁸⁹; denn die Erzählerin spielt im Entwurf einer Vorrede zu *Der Fall Franza* ausdrücklich auf Hölderlin an, und zwar auf seine Übersetzung des dritten Chorliedes aus der *Antigone*, nach dem nichts „ungeheurer als der Mensch“⁹⁰ sei. (342) Das Ungeheuerliche sieht Franza dann auf dem Bahnhof in Kairo: eine Frau wird vor aller Augen misshandelt, ohne dass jemand eingreift. Franza erscheint diese Misshandlung schlimmer als der Tod, auch ihr eigener.

In ihrer Studie über Ingeborg Bachmann hat Sigrid Weigel darauf verwiesen, dass die Erzählerin im *Fall Franza* Freuds These von der Hieroglyphenhaftigkeit des Traumes umkehre und die Hieroglyphen als Zeichenband über die Augen laufen lasse und dadurch verlebliche. Die Anspielung auf die Entzifferung der

89 Vgl. Rüdiger Görner, Empedokles: Elemente einer Nachwirkung. In: *Comparatio* 5 (2013), Heft 1, S. 115–123.

90 Die Stelle lautet bei Hölderlin: „Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer als der Mensch.“ In: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*. Bd. 10 (1802–1804). Hrsg. v. D. E. Sattler. München 2004, S. 174.

Hieroglyphen durch Jean François Champollion entspreche einer „geschichtlichen Urszene“, wobei Martins Fahrt durch den Semmeringtunnel „Papier und Worte“ durch das Dunkel ans Licht führe.⁹¹ Dadurch wurden auch die „Einbildungen und Nachbildungen, die Wahnbildungen und Wahrbildungen“ (346) ans Licht gebracht, wie die Erzählerin schreibt. Vielleicht sollte man noch weiter gehen: Franza sieht geschändete Hieroglyphen; gerade diese kann sie „leicht lesen“. Sie führen in die Irre der Bedeutungen, auch der ihrer eigenen Existenz, und damit in einen Hades für Zeichen und Worte.

„LEIDLAND“ UND DIESSEITIGER HADES BEI RILKE

Auch Rilkes *Zehnte Duineser Elegie* kennt solche Zeichen am Rande der Hadesfahrt eines jungen Toten, wobei wiederum das alte Ägypten die Topographie der Todeslandschaft hergibt. Das Zeichen ist von besonderer Art, eine subtil-natürliche Prägung:

Und sie [die Eule, R. G.],
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifsten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.⁹²

Hinzu kommen neue Sternbilder, welche die Klage dem Toten auf seinem Weg zeigt. Es handelt sich um die Sterne des „Leidlands“, die Dinge darstellen: den Reiter und Stab, den Fruchtkranz, Wiege und Weg, das Brennende Buch, die Puppe und das Fenster, desgleichen ein „klar ergänzendes ‚M‘“ für ‚Mütter‘. Dann ist die Szenerie vollends Abschied:

91 Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 520.

92 Rilke, Werke [wie Anm. 3] Bd. 2, S. 233 (V. 82–87).

Doch der Tote muß fort, und schweigend bringt
ihn die ältere

Klage bis an die Talschlucht,
wo es schimmert im Mondschein:
die Quelle der Freude. In Ehrfurcht
nennt sie sie, sagt: – Bei den Menschen
ist sie ein tragender Strom. –

Stehn am Fuß des Gebirgs.
Und da umarmt sie ihn, weinend.

Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids.
Nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.⁹³

Dieses „tonlose Los“ entspricht dem „Todlos“ im ersten Teil der Elegie, was ‚frei von Tod‘ bedeuten kann wie auch ‚Los des Todes‘, das man zieht in der Tombola des Lebens, handelt doch diese Stelle der Elegie von einer Jahrmakkt-Szene. Der Jüngling querte sie, verliebte sich, ahnend oder auch nicht, dass die Geliebte eine Klage sei, die ihn mit auf ihren Weg in die ägyptische Totenwelt nimmt.

Rilke präliidierte diesen Bildern in seinen beiden in Paris verfassten Requiien vom November 1908, poetische Totenfeiern für Paula Modersohn-Becker und Wolf Graf von Kalckreuth. Beide Requiien wie später auch der zweite Teil der *Zehnten Dui-neser Elegie* fragen nach dem, was an Form noch gewahrt werden kann im Tod, oder ob im Sterben nicht alle Form zerbreche. Rilke spricht im Kalckreuth-Requiium von „drei offenen Formen“⁹⁴, die der Sterbende zurücklasse: den Raum des Gefühls, das „Anschau das nichts begehrt“ sowie die „Arbeit“, die den „eignen Tod vertieft gebildet“, befeuert gleichsam durch des „Herzens Weißglut“⁹⁵. Im Kalckreuth-Requiium sind es die Gedichte des

93 Ebd. (V. 96–105).

94 Ebd., Bd. I, S. 425 (V. 107/8).

95 Ebd. (V. 114).

Verstorbenen, die sein Fühlen in Worten „abwärts tragen“, also auf die Hadesfahrt mitnehmen. Wie später in der *Zehnten Dünener Elegie* ist auch in den beiden Requien das Streifen, also Hauch-gleiche Berührtwerden durch den Toten oder den Todesboten, die Eule, die entscheidende Geste.

Im Modersohn-Becker-Requiem nimmt das Motiv der Hadesfahrt eine besondere Form an: der Überlebende oder Hinterbliebene will im Diesseits jene Reisen nachholen, welche die Verstorbene in ihrem Leben nicht unternehmen konnte. Er will reisen, damit die Tote ruhen kann:

Hast du irgendwo
ein Ding zurückgelassen, das sich quält
und das dir nachwill? Soll ich in ein Land,
das du nicht sahst, obwohl es dir verwandt
war wie die andre Hälfte deiner Sinne?⁹⁶

Das Ich des Requiems will nun im Namen der Toten auf „Flüssen fahren“, Landschaften durchqueren bis hin zu mythischen Ländern, notfalls Priester bestechen, damit es in fernem Tempel mit der Toten allein sein kann. Es will diese Reisen unternehmen auf der Suche nach Gebräuchen: „Gebräuche her! Wir haben nicht genug / Gebräuche. Alles geht und wird verredet. / So mußt du kommen, tot, und hier mit mir / Klagen nachholen.“⁹⁷ Den eigenen Tod zu kultivieren – vom Samen bis zur Reife im eigenen Körper, mit ihm angemessen umzugehen, erfordere Rituale, Formen also, die in moderner Zeit verloren gegangen seien. Rilkes *Requiem* ruft somit zu einer diesseitigen Hadesfahrt auf, um die Formen zu bergen und sie ins Leben zurückzuholen, und das um der Arbeit am eigenen Tod willen.

96 Ebd., S. 415 (V. 46–50).

97 Ebd., S. 419 (V. 192–195).

„LIEBESSTROM“ ALS STYX BEI HOFMANNSTHAL

Auch Hugo von Hofmannsthal fragte in seinen lyrischen Dramen – und nur von ihnen sei hier die Rede – nach einer Sterbekunst oder Kunst einer im Diesseits beginnenden Hadesfahrt. Besonders deutlich zeigt sich dies in seinem dramatischen Fragment *Der Tod des Tizian* (1892), das als „Totenfeier für Arnold Böcklin“ konzipiert war und mit einer Hymne (op. 34) von Richard Strauss 1901 in München uraufgeführt wurde. Den sterbenden Tizian überkommt ein Schaffensrausch, ein Strömen von Motiven. Sein Sohn berichtet: „Im Fieber malt er an dem neuen Bild, / In atemloser Hast, unheimlich wild [...] Mit einer rätselhaften Leidenschaft, / Die ich beim Malen nie an ihm gekannt, / Von einem martervollen Zwang gebannt ...“⁹⁸ Dieses zwanghafte Strömen droht zu einer Selbstrevision des Künstlers mit katastrophalen Folgen zu führen. Sein Page berichtet, Tizian lasse sich frühere Gemälde kommen, um sie mit seinem „neuen, das er malt, [zu] vergleichen“. (47) „Unerhörtes Verstehen“ sei ihm nun zugewachsen, das ihn womöglich dazu bringen könnte, sein früheres Werk zu vernichten. Doch einer seiner Schüler, Paris, verweist darauf, dass der Meister stets das Strömende gelehrt und sie gewiesen habe, „jedes Tages Fliessen / Und Fluten als ein Schauspiel zu geniessen, / Die Schönheit aller Formen zu verstehen / Und unserem eignen Leben zuzusehen.“ (53) Lavinia, des Tizians Tochter, überspricht, wenn man so sagen will, den Tod ihres Vaters, indem sie ihn als einen Gruß an das Leben deutet und damit seiner Kunst immerwährende Präsenz zuspricht: „Wohl dem der von des Daseins Netz gefangen / Tief atmend und nicht grübelnd, wie ihm sei, / Hingiebt dem schönen Strom die freien Glieder, / Und schönen Ufern trägt es ihn ...“ (56)

98 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*. Bd. II: Dramen und Opernlibretti. Hrsg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Frank Zipfel. Düsseldorf und Zürich 2004, S. 46 (weitere Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe).

Dagegen lebt und stirbt Claudio in *Der Tor und der Tod* nicht als Schaffender, sondern als Aufnehmender. Ein eigentlicher Schaffensakt blieb ihm verwehrt. Was er sieht, bezieht er auf die Kunst; einen Blick auf die „letzten Berge“ im Glanz der Abendsonne kommentiert er mit den Worten: „So malen Meister von den frühen Tagen / Die Wolken, welche die Madonna tragen.“ (59) Seine einzige „Kunst“ besteht im Träumen; er sieht „verwirrend, formenquellend Bilderwerk“ (62), wodurch ihm letztlich aber alles künstlich erscheinen muss. Und er klagt, er habe sich ans Künstliche „verloren / Daß ich die Sonne sah aus toten Augen / Und nicht mehr hörte, als durch tote Ohren: / Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch, / Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt, / Mit kleinem Leid und schaler Lust / Mein Leben zu erleben wie ein Buch [...]“ (62f.) Am Ende bleibt ihm nur das existentielle Paradoxon anzuerkennen: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“ (76) Dazwischen freilich erfolgt der wesentliche Rezeptionsakt des Epigonen Claudio, der ihn erleben lässt, was wahres Fluten und Strömen bedeutet: Eine unerhörte Musik erklingt in seinem Haus („Töne / Von Menschengenien nie gehört ... [...] Als strömte von den alten, stillen Mauern / Mein Leben flutend und verklärt herein“, 65). Doch handelt es sich um Hadesmusik, totflutende Klänge von Freund Heins Geige. Was Claudio traumverklärt als „Liebesstrom“ deutet, erweist sich bei näherem Hinhören als das Rauschen des Styx.

Ähnlich zweideutig erfährt Hofmannsthals *Jedermann*, sein als spätmittelalterliches dramatisches Versatzstück im Fin de Siècle inszeniertes Sterben, als die Personifizierung seiner Werke mit ihm ins Grab steigt wie sonst nur die Buhlschaft mit ihm in sein Bett. Einzig seine Werke und sein Glaube lassen ihn am Ende nicht allein; alle anderen verlassen ihn, als der Tod in seine Nähe kommt. Sein Hausvogt etwa reimt des Todes „grausame Gestalt“ mit des Todes „Gewalt“. (223) Die dem Tod zugeschriebene Form prägt freilich die eine letzte Stunde, die dieser dem teuflisch reichen Jedermann eingeräumt hat. Hofmannsthals *Jedermann* (1911) ist ein Spiel zum Thema Verdrängung des Todes und Konfrontation mit ihm. Die Buhlschaft spricht es aus: „Das Wort [Tod, R. G.] allein macht mir schon bang, / Der Tod ist wie die

böse Schlang, / Die unter Blumen liegt verdeckt, / Darf niemals werden aufgeweckt.“ (196)

„Gestalt“ und „Gewalt“ hatte sich noch konsequenter, aber auch differenzierter, in Hofmannsthals *Elektra* (1903) gereimt und mit dämonischer Schicksal- und Triebhaftigkeit gepaart. Die von Trauer und mörderischen Rachegelüsten gepeinigete Elektra, die unfähig ist zu vergessen und unter Erinnerungszwang steht, beschwört die Gegenwart ihres Vaters Agamemnon, der von ihrer Mutter, Klytemnästra, und deren Buhlschaft, Aegisth, ermordet wurde. Dabei weiß sie: „Eifersüchtig sind / die Toten: und er schickte mir den hohläugigen Haß als Bräutigam.“ (159) Gerade durch *Elektra* und *Jedermann* veranschaulichte Hofmannsthal die Notwendigkeit, zwischen *Kér* und *Thanatos* zu unterscheiden, dem gewaltsamen, vorzeitigen Tod und dem natürlichen Sterben, eine Differenzierung, die das Denken in seiner Zeit, namentlich in Gestalt von Heideggers *Sein und Zeit* im „Sein zum Tode“ aufzuheben versuchte.⁹⁹ Vom Standpunkt einer Existenzästhetik freilich ist diese Aufhebung vertretbar; aber Hofmannsthals literarischer Ästhetizismus ließ eine solche Aufhebung nicht zu.

PARODIE EINER HADESFAHRT ODER „DAS ENDE“
IN FRANZ KAFKAS ROMAN „DER PROCEß“

Vor seinem Mord an Duncan imaginiert Shakespeares Macbeth einen fliegenden, blutigen Dolch. Aber schon bald ist das todbringende Instrument so real-fiktiv wie das Messer, das dem verleumdeten Josef K. am Ende von Kafkas Roman *Der Proceß* ins Herz gestoßen und „zweimal dort“ von einem der Herren in Gehröcken gedreht wird.¹⁰⁰ Auf seinem Leidensweg, den er anfangs für bloßes Theater hält wie die beiden ihn abholenden Herrn „in

99 Zur Kritik an dieser Aufhebung vgl. Hans Ebeling, *Ästhetik des Abschieds. Kritik der Moderne*. Freiburg i. Br. 1989, S. 94–129.

100 Vgl. Franz Kafka, *Romane*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping. Mit Anmerkungen, Kommentar und Zeittafel von Sandra Poppe. Düsseldorf 2007, S. 222.

Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten“ (217) für Schauspieler oder schweigende Tenöre, geht K. „straff gestreckt“, wobei beide Herrn sich in ihn einhängen und ihn mit „unwiderstehlichem Griff“ halten. Alle drei bilden eine „Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann“. (218) K. will sein Ende zunächst nicht wahrhaben, obgleich ihm der zum Gericht gehörende Geistliche in der Dom-Szene ein „schlechtes Ende“ vorausgesagt und prophezeit hat: „Du mußt doch fortgehn.“ (216)

K. sagt sich, er habe „am Anfang des Processes ihn beenden und jetzt an seinem Ende ihn wieder beginnen“ lassen wollen (219), wobei er sich immer noch nicht darüber im klaren zu sein scheint, dass er über keinerlei Macht verfügt, Prozesse beginnen oder enden lassen zu können, da er völlig fremdbestimmt ist.

Die K. im Auftrag des Gerichts in einen Steinbruch abführenden Herren überqueren auf ihrem Weg eine „Brücke im Mondschein. [...] Das im Mondlicht glänzende und zitternde Wasser teilte sich um eine Insel, auf der wie zusammengedrängt Laubmassen von Bäumen und Sträuchern sich aufhäuften.“ Der einstige Lebensfluss, dessen Ufer K. in „manchen Sommern“ zu genießen verstand, erweist sich nun als Vorverweis auf die Hadeslandschaft und den Styx. Eines Fährmannes bedarf es nicht; ihn ersetzt ein „Polizeimann“. Die an die Stadt angrenzenden offenen Felder und der Steinbruch werden „fast ohne Übergang“ erreicht. Diesseits und Jenseits scheinen hier ineinander überzugehen.

K.s verkappte Hadesfahrt findet am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages statt. Natalität und Thanatologie stehen so in einem engen spannungsvollen Zusammenhang. Noch aus einem anderen Grund ist dieser Hinweis wichtig für unsere Fragestellung, denn in einem der Fragmente zum *Proceß*, das die Kapitelüberschrift „Fahrt zur Mutter“ trägt, findet sich eine Art Vorbereitung auf diese Hadesfahrt-Parodie. Zudem wird der Eindruck des Parodiehaften noch verstärkt durch die Travestie des Faustischen Gangs zu den Müttern, die Kafka hier zumindest skizziert. Der Erzähler weiß zu berichten, K. habe in der Vergangenheit auf Wunsch der Mutter jeden Geburtstag bei ihr verbracht, wobei nun – vierzehn Tage vor seinem einunddreißigsten Geburtstag – ihn das Verlangen überkommt, vorzeitig zur Mutter

zu reisen. Diese erfreute sich nach Auskunft seines Veters anscheinend besserer Gesundheit in jüngster Zeit, auch wenn ihr Augenlicht „am Erlöschen war“. (250) Das Fragment bricht an der Stelle ab, als ein K. untergebener Bankbeamter diesen auf der Freitreppe des Geldinstituts noch vor dessen Abreise einholt und ihm ein Schriftstück vorhält. Obgleich K. weiß, dass dieser subalterne Beamte „Verbindungen mit dem Gericht hatte“ (253), ihm also mittelbar gefährlich werden könnte, zerreißt er das Schriftstück, da er bei seiner Abreise nicht mehr gestört werden möchte. K. wertet dies als Beweis seiner immer noch vorhandenen ‚Macht‘, aber diese sinnlose Aktion könnte sein Ende beschleunigen, zumal K. durch seine reisebedingte Abwesenheit „hier möglicherweise etwas Wichtiges versäumen“ würde, „eine Gelegenheit zum Eingriff, die sich doch jetzt jeden Tag jede Stunde ergeben konnte, nachdem der Proceß nun schon wochenlang scheinbar geruht hatte [...]“. (251) Das wiederum bedeutet: K.s Entschluss, zur Mutter zu reisen, ist zwar Ausdruck eines Willensaktes, wobei gleichzeitig alles Prozess-Entscheidende gegen oder zumindest ohne seinen Willen geschieht. Die „Fahrt zur Mutter“ dürfte demnach nichts Regenerierendes für K. haben, vielmehr kann sie seine Lage nur weiter verschärfen. Die Ankunft bei seiner alten Mutter wäre somit nur als Geburt des Endes vorstellbar: Natalität und Thanatologie werden demzufolge identisch.

K. konfrontiert uns mit einem Wahrnehmungsproblem: Gehört sein ‚Prozess‘ zu seinem Sterben, genauer: seinem Getötet-Werden, auf dem die Betonung am Ende liegt? Ist sein gewaltsamer Tod noch ein „eigener Tod“ – im Sinne Rilkes – oder bereits Aufweis seiner Entfremdung, ja, Sterbensenteignung? K. stellt sich dem Sterben nicht reflektierend; vielmehr ist er, wie er von sich selbst sagt, „gehetzt“ (198), ein Gejagter, der um jeglichen Sinn gebracht wurde. Das unterscheidet ihn von seinem 1917 entstandenen Gegenstück in Kafkas Werk, dem Prosastück *Der Jäger Gracchus*, dessen bekanntester Hadesfahrt-Parodie, die zu einer Paradoxe führt, aber nicht ins Jenseits; denn der tödlich abgestürzte Jäger aus dem Schwarzwald erreicht als lebender Toter Riva am Gardasee, weil sein Todeskahn die falsche Richtung genommen hat. Dass der Text erst nach erfolgtem Tod seines

Autors das Licht der Leserwelt erblicken konnte, versieht diese Hadesfahrt-Parodie mit einer zusätzlichen Pointe.

Im Roman *Der Proceß* nun ist der Tod absurd-folgerichtig, weil scheinbar unvermeidlich. Wie bereits erwähnt, behauptet in Hofmannsthals *Jedermann* der Hausvogt: „[...] ist der Tod grausamer Gestalt, / Er kommt auf uns zu mit Gewalt.“ (223) K. muss erleben, wie er zuletzt noch Gegenstand aufmerksam-grotesker Beobachtung wird: die ihn tötenden Schergen schauen ihm beim Sterben „Wange an Wange aneinandergelehnt“ zu. K. glaubt – anders als Freud meinte – wohl nicht einmal im Unbewussten an seine Unsterblichkeit.¹⁰¹ Der Erzähler kommentiert, dass ihn anscheinend „die Scham“ überlebt habe. (222) Am Ende von K.s parodierter Hadesfahrt steht somit die für ihn einzige charakteristische Gefühlsregung, das Schamgefühl, als absurder Verweis auf Transzendentes.

DER STYX BEI THEODOR DÄUBLER
UND ELSE LASKER-SCHÜLER

Im seinem untergründigen „Stationendrama“ *Untertagblues* (2003) simuliert Peter Handke eine Bewegung zu einem finalen Zustand hin. „Heilig wird man doch längst nicht mehr vom Stillesitzen“, befindet „der wilde Mann“, eine Art Charon der Untergrundbahn, der von den wie zum Schein lebenden Passagieren ständige Bewegung fordert. Sie führt zu einer Stimme, die sich noch im Dunkeln wiederholt, verstärkt durch einen „Bahnsteiglautsprecher“. Sie verkündet: „[...] am schönsten war's, wenn man nicht wußte, wohin man führe; an welcher Station man ausstiege; wie's dort aussähe; was einen dort erwartete.“¹⁰² Dieser Weg in die Vergangenheit ist ein Todesweg, von Leidensstation zu

101 Sigmund Freud, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. Studienausgabe Bd. 9. Frankfurt am Main 1974, S. 49.

102 Peter Handke, *Untertagblues*. Ein Stationendrama. Frankfurt am Main 2003, S. 78.

Leidensstation, unterirdisch, urban, aber so einsam wie der „wilde Mann“ inmitten der lebendig-toten Fahrgäste. Der Styx als Schienenweg, der keine Richtungsänderung duldet.

Alle Wege führen zum Styx. Die englischen Präraffaeliten, unter ihnen vor allem John Roddam Spencer Stanhope (1829–1908), schienen magisch von den Flussufern im Hades angezogen gewesen zu sein. Stanhope malte das von Trauerschleiern gefesselte Paar Orpheus und Eurydike an diesen Ufern, auf Charon wartend, der im Hintergrund heranrudert. (Abb. 5) Er deutete in einem anderen Bild (*On the Shores of the River Lethe*, 1880) Lethe als Fluss der Reinigung. Zwar drängen alle Todgeweihten müden Schrittes zum Totenfluss hin, aber nur um ihm auf der anderen Seite in bunte, heitere paradiesische Verhältnisse zu entsteigen. Damit sind Beispiele von Bildentwürfen eines Übergangs genannt, die über eine eigene Bildpoetik verfügen. Sie setzt auf das Wechselspiel von Individualität und Gemeinschaft im Leiden, Sterben und Geläutertwerden. Orpheus und Eurydike dagegen bleiben Gefesselte ihrer Trauer; denn es ist in Stanhopes Bild keinesfalls ausgemacht, dass ihnen (er-)lösende Reinigung vorherbestimmt ist. Figuren des Sterbens schleppen sich zum Ufer des Styx, um sich jedoch im stehenden Fluss verwandeln zu können. Alle Bewegung in diesem Bild liegt bei den Sterbenden und Verwandelten. Der Fluss als Medium der Verwandlung, nicht als Ort des Vergessens, *muss* daher ‚ruhen‘. Sein Fließen würde nur ablenken und der existentiellen Verwandlung Energie entziehen.

Einen anderen Weg zum Totenfluss und strömendem Vergessen hatte Theodor Däubler beschritten. Seine Prosa, „Der Styx“ (1922), enthält eine Reisebeschreibung zum ‚eigentlichen‘ Styx auf der Peloponnes. Däubler beschreibt einen Weg durch den Mythos im Griechenland der Jetztzeit (Herbst 1921). Er befindet sich in Begleitung von zwei Griechen, einem älteren namens Giannaki, und einem jüngeren, Tinos, die sich von der Begeisterung des entflammten Fremden anstecken lassen und ihr Land auf diese Weise neu sehen lernen. Däubler führt sie in ihre eigene mythische Vergangenheit. Die Fußreise geht am Parnass und Helikon vorbei, hoch über dem Golf von Amphissa, das Erymanthos-Massiv in Sichtweite, Elektra im Sinn, den Blick

auf das Sternenzelt geheftet, die astralen Figurationen der Pleiaden als Gegenbild zum dunkel-undurchdringlichen, das Figurative auflösenden Styx, schließlich hinauf zum Chelmós inmitten unwirklicher Buntheit der Erscheinungen im Morgenlicht, um schließlich an der Quelle des Styx anzukommen: „Er entspringt und stürzt sich, knapp unter einem Gipfel, durch Schluchten des Chelmós.“¹⁰³ Und weiter:

Von unermesslich hohem Fels ergießt sich Flut senkrecht in eine Tiefe der Grotten und von Trümmern überschütteter Weltverlorenheiten. „Das ist der Todessturz des Styx, unten die unsichtbaren schwarzen Gewässer!“ wußte mir Tinos recht geheimnisvoll zuzumunkeln. Mawroneri nannte er, was unseren Sinnen nicht zukommt!¹⁰⁴

Der reisende Ich-Erzähler setzt trocken hinzu: „So heißt aber heute manche harmlose Quelle in Hellas.“¹⁰⁵ Durch kurze Kommentare wie diesen, aber auch vermittelt der Schilderung der Reiserealität konterkariert der Erzähler das Mythisch-Entrückte der Atmosphäre. Nun bewegt sich nicht nur alles auf den Styx zu; der Erzähler zeigt den Todesfluss seinerseits in – tödlicher – Bewegung. Und doch überwiegt im Erzähler der Zustand des Überwältigtseins angesichts der mythisch aufgeladenen Landschaft:

Vor mir, über mich hinaus, empor und hinunter die schauerhafte Großartigkeit des Styx! Nicht der Wasserfall, die Gegend brachte mich in Atemlosigkeit und ungewöhnlichste Erregtheit: allein der Name Styx war überall um mich Vorstellung geworden. Wirksames Schweigen, nur von einigen Tropfen durchtaktet, deutet mir an, wie lärmvoll sonst die Welt bleibt, wo wir Stille wähen.¹⁰⁶

103 Theodor Däubler, *Der Styx*. In: *Der Brenner*. Siebente Folge / Erster Band 1922, S. 109–121, hier: S. 119.

104 Ebd.

105 Ebd.

106 Ebd., S. 120.

Entscheidend für den Umschlag, die Wende in diesem Text, ist die Nähe des Helikon als dem ursprünglichen Sitz der Musen und dem Ort der Bergnymphe Echo. Der Mythologie nach wurden dort durch einen Huftritt des Pegasus zwei Quellen freigesetzt, denen die Flüsse Aganippe und Hippokrene entströmten, Flüsse der schöpferischen Inspiration und damit Gegenströme zum Styx.

Zwar ruft Däublers Ich-Erzähler nicht den Helikon an wie einst Gottfried von Straßburg, um seine Sprachnot bei der Arbeit am *Tristan* zu überwinden (V. 4860 ff.). Aber der Anblick des Helikon in „seinem Wolkenhermelin“ bewirkt anderes. „In seinen Schleierleichtigkeiten möchten Seelen schweben. Schon zieht mich Sehnsucht zu euch, Höhen mit silbernem Gewölk!“¹⁰⁷ Aus der Spannung zwischen der Todestopografie des Chelmós und Styx einerseits und dem Sehnsuchtsblick auf den Berg der Ur-dichtung, den Helikon, ergibt sich der entscheidende Umschwung in diesem Text, der dem Ich-Erzähler schlagartig verdeutlicht, weshalb er diese Fußreise auf die Höhen der Peloponnes und zum Quellpunkt des Styx überhaupt unternommen hat: „Weithin schweife das Denken: bei der Erinnerung an Georg Trakl gebiete ich mir Halt.“¹⁰⁸

Däubler erinnert die Begegnung mit Trakl im Zeichen unwiderruflichen Abschieds, dessen Szenerie er im Angesicht des Styx heraufbeschwört:

Mein letzter Ausflug mit dem Dichter zarter Traurigkeit führte von Innsbruck, auf lenzlichem Weg, durch Dörfer nach Hall. Damals lernten wir uns eigentlich kennen; er sagte oft Kindern, die wir trafen, behutsame Worte, sonst sprach er ununterbrochen vom Tod. Als wir uns am Abend lassen mußten, war mirs, als hielte ich ein Filigrangeschenk von Georg Trakl in der Hand: sanfte Silben spürte ich, sorgsam zugeblumt, klar als Wort-sinn einzig ihm und mir. Vor dem Styx besann ich mich

107 Ebd.

108 Ebd.

genau eines Satzes: „Die Todesart ist gleichgültig: der Tod ist so furchtbar, weil ein Sturz, daß alles, was ihm vorausgehen oder folgen mag, geringfügig bleibt. Wir fallen in ein Unfaßbar-Schwarzes. Wie könnte das Sterben, die Sekunde zur Ewigkeit, kurz sein?“

Ich fragte ihn: „Faßt uns darum bei abgründigen Gesprächen, auf steilen Stellen, im Leben wie an hohen Orten, Schwindel?“ Er nickte: „Ja!“ Nur wenige Monate später hatte Georg Trakl den ihm gebotenen Sturz nicht gescheut. Spruch und Sprung ereigneten sich im Frühjahr und Herbst des Totenjahres 1914. Plötzlich schreckte ich weg vom Styx: Also der Satz ins schwarze Wasser! Ohne ein Zerschellen?¹⁰⁹

Das ist nicht nur ein nachgeholter, ja, nachgetragener Nekrolog; Däubler gelang damit zudem eine kleine Poetologie des Sterbens in Ableitung von Trakls negativer Ontologie als einem Sein zum Tode. Der „letzte Ausflug“ mit Trakl erwies sich somit auch als ein vorweg genommener Leidensweg. Trakls sprachliches Filigran, seine Wortfügungen wurden dabei zum Abschiedsgeschenk. Däublers Konfrontation mit der geografischen Wirklichkeit des Styx löst einen Erinnerungsschub aus, in dem sich das stürzende Wasser mit der Sturz-Metapher Trakls verbindet. „Spruch und Sprung“, Gesagtes und Vollzogenes bleiben aufeinander bezogen durch Trakls Leben und Dichten zum Tode.¹¹⁰ In dieser Konstellation gewinnt Däublers Ich eine jähe Einsicht: erst jetzt erfasst er ganz, wo er sich befindet, nämlich am Rande des Abgrunds, dorthin also wohin ihn Trakls Wort innerlich getrieben hat. Es schreckt zurück und überlässt Trakls „Satz“ einer doppeldeutigen Schlusswendung. Der „Satz in schwarze Wasser“ – damit kann ein Sprung gemeint sein oder der Absturz des gesprochenen Satzes ins Tödliche und Vergessenwerden. Die Frage nach dem Zerschellen des Satzes oder des Ichs bleibt

109 Ebd., S. 120 f.

110 Vgl. das gleichlautende Kapitel in Rüdiger Görner, Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien 2014.

offen. Däublers Ich zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass es Trakls „Satz“ nicht dem Vergessen überantwortet hat, sondern überliefert. Paradoxaer Weise bedurfte es dazu der Konfrontation mit dem Fluss des Vergessens. Der dramatische Ort, die Quelle des Styx, generiert eine Bewusstseinsveränderung. Däublers Ich löst sich aus der Identifikation mit Trakls Jahre zuvor gesprochenem, in ihm stets präsent gewesenem Satz. Gleichzeitig führt es diesen Satz seiner eigentlichen Bestimmung zu, nämlich als Satz zum Sprung zu werden. Denn die Wendungen ‚einen Satz bilden‘ und ‚einen Satz machen‘ unterscheiden sich nur durch eine verbale Nuance von einer freilich erheblichen semantischen Differenz.

DAS GEDICHT IN CHARONS BOOT

Um 1920, also im zeitlichen Umkreis der Niederschrift von Däublers „Styx“-Prosa, verfasste Else Lasker-Schüler ihr „Freundesgedicht“ über diesen Dichter, von ihr „Fürst von Triest“ genannt. Sie verstand den Dichterefreund als poetisches Urgestein, der die „wilde Anklage der Wasser“ kenne und in dem sich „das blaue Eden“ klar spiegele. Das Gedicht beginnt jedoch mit dem Zeilenpaar: „Zwischen dem Spalt seiner Augen / Fließt dunkeler Golf“.¹¹¹ Sie sieht ihn den Mond „durch die Wolken der Nacht“ tragen und die Menschen um ihn zu Sternen werden: Däubler, ein Dichter, der Übergänge meistert – vom Mythos ins Leben, über alle Wasser hinweg wie ein heiliger Christophorus oder ein Charon im Diesseits.

Lasker-Schüler, die Dichterin der Maske, Verkleidung und Verwandlung, die Menschen, denen sie nahestand, andere Namen und damit Identitäten verlieh, also durch ihren Sprachzauber neu entstehen ließ, diese als Tino von Bagdad und Jussuf orientalisierende Expressioinistin begann ihre exzentrische Laufbahn als Dichterin mit einer 1902 erschienenen Gedichtsammlung, die sie *Styx* genannt hatte. Viele dieser Gedichte stehen am Rande

111 Lasker-Schüler [wie Anm. 35], S. 159.

des imaginierten Todes („Selbstmord“, „Morituri“, „Nachweh“, „Vergeltung“) und bezeichnen Grenzerfahrungen („Und der Tod hat in meiner Seele genachtet / Und frass meine Lenze. / Und da kam ein Augenblick, / Ein spielender, jauchzender Augenblick? / Und tanzte mit mir ins Leben zurück / Bis zur Grenze.“¹¹²) Das „Grenzenlose“ entdeckte sie in sich selbst und „entfliehn“ wollte sie folgerichtig „Meinwärts“.¹¹³

Käte Hamburger erklärte dieses „Grenzenlose ihrer Seele“ als eine Verbindung von „Phantasie und Liebe“ sowie „verwandelte Macht“.¹¹⁴ Damit kontert es die Todeserfahrung ebenso wie den konventionellen Jenseitsglauben: Das Jenseitige ist zumindest im Frühwerk von Lasker-Schüler allenfalls im Inneren des Ichs aufgehoben oder im poetischen Vollzug. Und dennoch thematisierte sie den Styx, jedoch in besonderer Weise. Das Titelgedicht der Sammlung ist das kürzeste:

Styx

O, ich wollte, daß ich wunschlos schlief,
Wüßt ich einen Strom, wie mein Leben so tief,
Flösse mit seinen Wassern.¹¹⁵

Die Pointe des „Styx“-Gedichts liegt in seiner Lebensbejahung: die Lebenstiefe als Maß der Bereitschaft, sich auf den Todesfluss einzulassen und in ihm mitzuschwimmen. Gleichzeitig bezeichnet das „Styx“-Gedicht eine Grenze innerhalb der Sammlung: dieser imaginierte Totenfluss fließt mitten durch sie hindurch. Gedichte wie „Chronica“, „Frühling“ oder „Weltflucht“ stehen auf beiden Seiten des „Styx“-Ufers, will sagen: einzelne Gedichte wurden übersetzt oder durchschwammen diesen fiktiven

112 Ebd., S. 41.

113 Ebd., S. 29.

114 In: Hans Jürgen Schultz (Hrsg.), „Es ist ein Weinen in der Welt“. Hommage für deutsche Juden unseres Jahrhunderts. Stuttgart 1990, S. 77–98, hier: S. 80.

115 Ebd., S. 48.

Styx. Sie erscheinen wieder in teils leicht veränderter Form, teils unverändert oder in ganz neuer Fassung. Im poetischen Prozess nuancierter Veränderungen erfährt das Gedicht seine Verwandlung. Indem es den „Styx“ quert, versucht es sich zu verewigen. Die Dichterin erweist sich dabei für die Gedichte als deren Fährfrau, damit sie über den poetisch geschaffenen Fluss der Toten gelangen können.

Der „Styx“-Zyklus kennt aber auch die rein diesseitige Sinnlichkeitserfahrung, die sich bis zum Todestaumel steigert und in eine Art vertikales Fließen mündet, das kein Übersetzen mehr duldet, so in der ersten Strophe des Gedichts „Sinnenrausch“:

Dein sünd'ger Mund ist meine Totengruft,
 Betäubend ist sein süsster Atemduft,
 Denn meine Tugenden entschliefen.
 Ich trinke sinnberauscht aus seiner Quelle
 Und sinke willenlos in ihre Tiefen,
 Verklärten Blickes in die Hölle.¹¹⁶

So offenkundig die Nähe dieser Strophe zu Baudelaires *Fleurs du Mal* ist, im Zusammenhang mit den übrigen „Styx“-Gedichten erbringt „Sinnenrausch“ eine andere Art des ‚Vergessens‘: das sittliche Bewusstsein ist verstorben („entschlafen“) und damit jeglicher Halt im Leben.

Lasker-Schüler hat später das Styx-Motiv nicht mehr gebraucht, auch als Emigrantin nicht, als sie in Zürich 1939 vor ihrer „Überfahrt“ nach Palästina steht. Weder den erinnerten Rhein noch die Limmat oder gar die Wupper verbindet sie mit dem Styx; stattdessen hofft sie auf die den Emigranten sich öffnenden Tore Jerusalems.¹¹⁷

Anders im Exilgedicht von Carl Zuckmayer „Elegie von Abschied und Wiederkehr“ (1939), einem geradezu prophetischen

116 Ebd., S. 22.

117 Vgl. Alfred Bodenheimer, Vertreibung als Erlösung. Else Lasker-Schülers Zürcher Abschiedsvortrag 1939. Neue Zürcher Zeitung v. 5./6. März 1994 (Nr. 54), S. 69

Gedicht, dessen zweite Strophe eindrücklich die Möglichkeit einer „Wiederkehr“ in den Kontext der Styx-Bildlichkeit rückt: wiederkehren kann nur, wer den Fluss der Flüsse, den des Todes, zu durchqueren versteht. Zuckmayer kommentierte: „Nur wer sich in jeder Faser erinnert, kann das Vergangene vergangen sein lassen und zu neuen Ufern auslegen.“¹¹⁸ Die besagte Strophe lautet:

Der breite Strom wird noch zu Abend gleiten.
 Auch wird der Wind noch durch die Weiden gehen,
 Die unberührt in sinkenden Gezeiten
 Die stumme Totenwacht am Ufer stehn.
 Ein Schatten wird an unsrer Seite schreiten
 Und tiefste Nacht um unsre Schläfen wehn –
 Dann mag erschauernd in den Morgen reiten,
 Wer lebend schon sein eignes Grab gesehn.¹¹⁹

In der Bewegung auf ein Künftiges artikuliert sich „temporales Gespür“¹²⁰, verstärkt durch das wiederholte ‚Noch‘ in den ersten beiden Versen. Dieses Künftige jedoch ereignet sich nur entlang des „Stromes“, an dessen Ufern die Natur in Gestalt der (Trauer-) Weiden Totenwache halten. Das Gleiten des Stromes verbürgt zwar Bewegung, doch liegt die Vermutung nahe – auch aufgrund der Schattenwelt am Ufer – hier Styx, Acheron oder Lethe vor sich zu haben. Der Ritt ins Künftige wird sich als Todesritt erweisen, woran die beiden Schlusszeilen dieser Strophe keinen Zweifel lassen. So verlassen sind jene, die diesen Fluss erreichen, dass sie nicht einmal das Auftauchen Charons mit seinem Kahn erwarten können.

118 Carl Zuckmayer, Brief vom 11. Januar 1946 an Brigitte B. Fischer. In: Brigitte B. Fischer: Sie schrieben mir oder was aus meinem Poesiealbum wurde. 12. Aufl. München 1990, S. 227.

119 Ebd., S. 226.

120 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie. München 2012, S. 483–549.

GESTAUTE STERBEFLÜSSE ALS TODESFOLIEN:
MUSILS ERZÄHLBILD „DAS FLIEGENPAPIER“ UND
VIRGINIA WOOLFS „THE DEATH OF THE MOTH“

In seinen *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936) hatte der sechs Jahre später im Genfer Exil verstorbene Robert Musil einen Text aufgenommen, den er 1913 unter dem Titel „Römischer Sommer“ publiziert hatte; nun nannte er ihn „Das Fliegenpapier“. Den Todesverweis im *Nachlaß zu Lebzeiten* hatte Musil in seiner knappen Einführung selbst thematisiert. Man habe seine eigenen Lebzeiten überlebt, befand er, aber es gehe dennoch darum, „mit seinen letzten Worten, auch wenn sie nur vorgespiegelt sind“, sorgfältig umzugehen. Und weiter behauptet er: „Schon lebt der Dichter nach eigenem Maß beinahe allerorten in einer tiefen Abgeschiedenheit vom Leben, und hat doch nicht mit den Toten die Kunst gemeinsam, daß sie kein Haus brauchen und kein Essen und Trinken. So günstig sind die Lebzeiten den Nachlässen.“¹²¹

Was heute archivtechnisch ‚Vorlass‘ heißt, beinhaltet, wenn man so sagen will, lauter „Fliegenpapiere“, Blätter, an denen man hängen bleibt, weil sie als Todesbotschaften lesbar sind. Musil bezeichnete seinen Text als ein „Bild“, deutlich abgrenzbar, eine gerahmte Textfläche, auf der sich ein Sterben zuträgt. Das Fliegenpapier trägt sogar einen Handelsnamen: „Tangle-foot“. Die Maße sind bekannt: Es „ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada.“¹²² Dieser erste Satz des Textes ist, wieder veröffentlicht im Jahre 1936, durchaus auch als verdeckte Parodie der nazistischen „Lebensraum“-Ideologie lesbar. Statt des „Lebensraums“ entfaltet

121 Robert Musil, *Gesammelte Werke* in neun Bänden. Bd. 7: *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1978, S. 473.

122 Ebd., S. 476.

sich hier die Todesfläche des Fliegenpapiers. Die Analogie des Fliegenschicksals zum menschlichen Verhängnis betont der Text von Anbeginn, wenn der als analytischer Beobachter in Erscheinung tretende Erzähler beschreibt, wie sich die Fliege auf dem Papier niederlässt: Sie „klebt zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest.“ Die Identifikation mit der Fliege stellt er als „Wir“-Erlebnis dar:

Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das doch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand und schon etwas, in das allmählich das *grauenhaft Menschliche* hineinflutet, das Erkanntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält.¹²³

Das „grauenhaft Menschliche“ lässt sich somit auf die Verwendung eines solchen Papiers selbst beziehen wie die folgenden minutiösen Beschreibungen der aussichtslosen, bis zur völligen Erschöpfung der Fliege führenden Versuche, sich von dieser tödlichen Beschichtung zu lösen. In jeder Phase der Agonie bleibt die Analogie zur Situation des Menschen bestehen:

Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauergefühle des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt.¹²⁴

In der nächsten Phase beginnen die ohne Aussicht auf befreiende Ortsveränderung vom Instinkt veranlassten Bewegungsversuche „unnatürlich“ zu erscheinen, verkrampt, grotesk:

123 Ebd., S. 476 (m. Hervorh.)

124 Ebd.

Dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt und suchen sich zu heben. Oder sie sitzen auf der Erde, aufgebäumt, mit ausgestreckten Armen, wie *Frauen, die vergeblich ihre Hände aus den Fäusten eines Mannes winden wollen*. Oder sie liegen auf dem Bauch, mit Kopf und Armen voraus, wie im Lauf gefallen, und halten nur noch das Gesicht hoch [...] *Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein* [...] Sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt [...] So liegen sie da. Wie gestürzte Areoplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie krepierete Pferde [...] Oder wie Schläfer.¹²⁵

Diese Fliegen werden, die hevorgehobenen Stellen deutet es an, vom Sterben vergewaltigt bis sich nichts mehr bewegt. Außer dem „grauenhaft Menschlichen“, das in die kleinen Körper „flutet“, gibt es keine wirkliche Bewegung mehr. *Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein*. Zuletzt flackert noch einmal ein Anschein von Bewegung auf, wenn die eine oder andere Fliege „am nächsten Tag aufwacht“; dann rührt sich etwas auf dem „ganzen Feld“ des Todes. Doch danach „sinken sie alle noch ein wenig tiefer in den Tod“.¹²⁶ Das „ziehende“ Nichts oder Es hat seine Arbeit an ihnen verrichtet. Aus dem Todesfluss ist eine Folie geworden, Hinter- und Vordergrund zugleich, kein Schlachtfeld, sondern ein Kleinstterrain für zahllose Verhängnisse.

Die Analogie zum Schicksal des Menschen erreicht am Ende des Textes ihren symbolischen Höhepunkt:

Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt.¹²⁷

125 Ebd., S. 477 (m. Hervorh.)

126 Ebd.

127 Ebd.

Der Beobachter hat hierbei wohl eine der Stigmen oder Atemöffnungen im Tracheensystem der Fliegen im Auge, ein „ganz kleines, flimmerndes Organ“, das (noch) ein Eigenleben zu haben scheint. Wesentlich ist jedoch, dass der Text über eine Insektenagonie auf einer handelsüblichen Todesfläche mit dem Symbol eines Lebensimpulses schließt, durch den sogar noch die Vorstellung von Systolé und Diastolé neu auflebt.

Der Vergleichstext, Virginia Woolfs Prosa „The Death of the Moth“, wurde ein Jahr nach ihrem Selbstmord von Leonard, ihrem Mann, aus dem Nachlass veröffentlicht (1942). Hatte Musil seinen Beobachter persönliche Kommentare meiden lassen und ihn auf äußerste Objektivität verpflichtet, verspürt die Erzählerin in Virginia Woolfs Text Mitleid. Sie will helfend eingreifen, aber unterlässt dies dann in letzter Sekunde, wissend, dass diese Hilfe zu nichts führen würde. Der Motte – ihr zunächst ein Inbegriff einer „hybrid creature“ und verschwenderischen Lebenslust, mit der sie auf der Fensterscheibe von einer Ecke in die andere flattert, surrt, ja tanzt – verleiht die Erzählerin eine männliche Identität. „Hybrid“ ist diese Kreatur im Sinne der Unvereinbarkeiten oder Missverhältnisse, die sich in ihr treffen: „[...] the enormous energy of the world had been thrust into his frail and diminutive body.“¹²⁸

Auch draußen ist zunächst alles Leben. Das Erzähler-Ich beobachtet die Landarbeit, sieht lebenslustig flatternde Raben, Pferde; zuweilen hört sie „the romantic voice [...] of a steamer out at sea.“¹²⁹ Denn man befindet sich im Süden von Sussex, in Rodmell, einer Hügelkette nahe, hinter der sich das Meer öffnet.

Das Auge haftet an diesem Ausblick; für die Motte erweist sich das Fenster jedoch als zu glatt. Der Umschwung in der Befindlichkeit von Motte und Außenwelt erfolgt abrupt:

The legs agitated themselves once more. I looked as if for the enemy which he struggled. I looked out of doors [...] Stillness and quiet had replaced the previous animation.

128 Virginia Woolf, *The Death of the Moth and other Essays*. Ed. by Leonard Woolf. London 1942, S. 9 f.

129 Ebd., S. 9.

The birds had taken themselves off to feed in the brooks [...] Yet the power was there all the same, massed outside indifferent, impersonal, not attending to anything in particular. Somehow it was opposed to the little hay-coloured moth. It was useless to try to do anything. [...] nothing, I knew, had any chance against death.¹³⁰

Anders als die Fliegen in Musils Text hat Woolfs Motte zwar Befreiheit, aber sie kann dadurch nichts bewirken. Die Übermacht des Todes hat auf sie übergegriffen und verurteilt jeden Widerstand zur Sinnlosigkeit. Als die Motte noch voller Leben war, befand die Erzählerin: „[...] there was something marvelous as well as pathetic about him“.¹³¹ Jetzt ist nur noch das „pathetic“ übrig. Die große Natur ‚draußen‘ scheint still zu stehen, um den Todeskampf der Motte nicht zu stören, wobei die „Vögel“ sich an einen Ort zurückgezogen haben, der Leben spendet, aber auch nehmen kann: die Bäche der Gegend, schon bald nach der Niederschrift dieses Textes der Todesort der Autorin. Das „Indifferente, Unpersönliche“ der Todesmacht lässt sich auch nicht durch den mitleidbedingten Versuch der Erzählerin kontern, der Motte mit ihrem Bleistift zu Hilfe zu kommen. „Also, when there was nobody to care or to know, this gigantic effort on the part of an insignificant little moth, against a power of such magnitude, to retain what no one else valued or desired to keep, moved one strangely.“¹³²

Einerseits stellt dieser Text einen Versuch dar, identifikatorisch, aber unsentimental zu erzählen; andererseits handelt der Text von Unverhältnismäßigkeiten, was bis in den Augenblick der eigentlichen Todeserfahrung reicht: „The body relaxed, and instantly grew stiff. The struggle was over. The insignificant little creature now knew death.“¹³³ Nur das Tote kennt den Tod, wobei eben dieses Wissen seinerseits tot ist, nicht aktivierbar.

130 Ebd., S. 10 f.

131 Ebd., S. 10.

132 Ebd., S. 11.

133 Ebd.

Zehn Jahre zuvor hatte Virginia Woolf ihre polyphone Prosa *The Waves* abgeschlossen, die sie ursprünglich „The Moths“ nennen wollte: die Protagonisten als Eintagesinsekten, eine Lebensspanne die ihnen jedoch paradoxerweise Zeit genug gibt, über ihr Dasein zu sinnieren. Woolf beschließt ihren Text mit einer Stimme, die bekennt, der wahre Feind sei der Tod, gegen den es anzureiten gelte. Daraufhin brechen sich die Wellen an der Küste.

FLUSSTOPOGRAPHIEN IM HADES.
 ERZÄHLTE VERMESSUNGEN IN ALFRED DÖBLINS
 „HAMLET ODER DIE LANGE NACHT NIMMT EIN ENDE“

In seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) zitiert Sigmund Freud zu Beginn einen „Freund“, gemeint ist Romain Rolland, mit der Bemerkung, er, Rolland, verspüre in sich ein „ozeanisches Gefühl“ des „Unbegrenzten, Schrankenlosen“; Rolland habe dies mit einem am Ewigen orientierten religiösen Grundempfinden gleichgesetzt.¹³⁴ Freud will dieses quasi-religiöse Entgrenzungsempfinden nicht wahrhaben, sondern lenkt den Blick um auf eine triebanalytische Betrachtung der Kulturentwicklung.

Er räumt jedoch ein, dass dieses „ozeanische“ Empfinden eine poetische Prärogative sei. Ausgehend von dem, was hier eingangs mit Blick auf die Hades-Episode in Homers *Odysee* gesagt wurde, mag man dieser Vermutung zustimmen: der Weltstrom Okeanos, von dem sich das Ozeanische ableitet, mündet an jener Stelle ins Meer, die den Eingang oder Übergang in die Totenwelt bezeichnet. An dieser existentiellen Stromschwelle brachte Odysseus, wie gesehen, Totenopfer, die es ihm erlaubten, den Verstorbenen als „Luftgestalten“ zu begegnen.

Etwas davon findet sich auch im „Meer“-Abschnitt des Fünften Buches in Alfred Döblins letztem Roman *Hamlet oder*

134 Vgl. Sigmund Freud, Abriß der Psychoanalyse. *Das Unbehagen in der Kultur*. Mit einer Rede von Thomas Mann als Nachwort (1948). Frankfurt am Main 1977, S. 65.

Die lange Nacht nimmt ein Ende von 1946. Alice Mackenzie-Allison, Mutter des kriegsversehrten Edward, der an einer schweren Neurose erkrankt ist, und Frau des Schriftstellers Gordon, genannt Lord Crenshaw, einer Falstaff-Gestalt, jedoch selbstzerstörerisch veranlagt, befindet sich nach der Zerstörung ihrer Familie auf dem Wege eine scheinverjüngte ‚Sylvaine‘ zu werden, eine Edelhure und Wahrsagerin, zuletzt im Bordell ebenso zu Hause wie im Zirkus. Sie glaubt, Freiheit liege vor ihr: „Grenzenlos das Meer, zu dem sie hinausfuhr, der graue uralte Ozean, uralt und grau, ein Elefant, der sich auf die Knie niedergelassen hat und sich mit dem Schwanz die Beine und den Rücken peitscht. [...] Die weißen Möwen schwangen sich über das schwere Meer, das zu ewiger Ruhe verurteilt war. [...] Nun lag der alte Ozean still. Von ganz weit her ließ er ein unheimliches Dröhnen hören, ein Grollen tief aus der Kehle, das zungenlose Wesen.“¹³⁵ Zu den ersten menschlichen Wesen, die Alice als Sylvaine begegnet, gehört ein Clown, „der sich nicht bewegte, mit seinem weißen Gesicht – die Züge schwarze Linien – einer Totenmaske gleich.“ (514)

Man erinnert sich: der tote Gefährte des Odysseus, Elpenor, bat seinen Freund, ihm „am Gestade des grauen Meeres ein Grabmal aufzuhäufen“, auf „dass die Enkel noch hören von mir unglücklichem Manne.“ (29, 75 f.) Alice hält sich für gestorben nach der von ihr mit ausgelösten Katastrophe in ihrer Familie. Sie will sich zwar selbst kein Denkmal setzen, aber durch ihre neue Existenz als Sylvaine möchte sie eine neue Form der Selbstverwirklichung wagen, was freilich tragisch misslingt.

Edward, kriegsgeschädigt, traumatisiert, hält die bohrende Frage nach dem, was oder wer an dem soeben zuende gegangenen Krieg schuld sei, am Leben. Die Frage nach der Wahrheit über die Lust am Krieg und Zerstören verwandelt sich in ihm zu einem Furor, den sein hilfloser Vater ebenso wie seine Mutter durch lange Erzählungen zu dämpfen versuchen. Edward erweist

135 Alfred Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Roman. Mit einem Nachwort von Walter Muschg. 2. Aufl. München 2000, S. 513. (Alle nachfolgenden in Klammern gesetzten Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.)

sich als „schrecklicher Fremdkörper“, der das „behagliche Haus“ der Allison „verdüstert“, wie Walter Muschg, der entschiedenste Laudator, den dieser Roman bislang gefunden hat, bemerkte.¹³⁶ Die Erzählungen reichen von Troubadoure-Episoden bis zu Persephone- und Theodora-Paraphrasen, die jeweils auf Aspekte der auf Unwahrheiten aufgebauten Beziehung von Gordon und Alice in allegorischer Form anspielen. Als es schließlich zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Gordon und Alice kommt, bei der sie der beinamputierte Edward überrascht, sieht Alice ihre Stunde gekommen, um Edward die „ganze Wahrheit“ zu enthüllen und ihre Lebenslüge aufzudecken. Edward erfährt, dass er nicht der Sohn Gordons ist, sondern der eines gewissen Glenn, mit dem Alice eine außereheliche Beziehung eingegangen war, um ihr Leben mit dem herrschsüchtigen Gordon zu ertragen. Was Alice jedoch als „Befreiung“ feiert, ihre nun rückhaltlose Offenheit dem Sohn gegenüber, empfindet dieser als Beleidigung, da er glaubt, seine Mutter habe ihm nur deswegen das Leben geschenkt, um ihn gegen Gordon ins Feld zu führen.

Die daraufhin in alle Winde verstreute, weil hoffnungslos zersplitterte Familie, zu der auch Tochter Kathleen gehört sowie Alices gelehrter Bruder, James, lebt gleichsam eine griechische Tragödie. Edward übrigens findet bei der Familie seines besten Freundes Aufnahme, der neben ihm zerrissen wurde, als ein japanischer Kamikazeangriff deren Kriegsschiff im Pazifik zur Explosion brachte. Gordon, der zuletzt Alice als Hellseherin Sylvaine in einem Pariser Etablissement aufspürt, wird in ihren Armen sterben. Alice-Sylvaine ihrerseits verstarb kurz nach ihm an Atemlähmung. Beide wurden nach England überführt, aber auf verschiedenen Grabstätten beigesetzt. Der Ärmelkanal erwies sich für beide als ihr Styx.

Die für die Problemstellung dieser Untersuchung wichtige Besonderheit von Döblins Roman liegt in der Tatsache, dass Edwards Mutter, Alice, ihrem kriegsversehrten, halb toten, halb gegen das Schicksal wütenden Sohn ausführlich über den Hades

136 In: Walter Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur und andere Essays. Hrsg. v. Julian Schütt und Winfried Stephan. Mit einem Nachwort von Julian Schütt. Zürich 2009, S. 121.

erzählt, das Reich Plutos und Persephones. Der Erzählansatz ist damit jenem des homerischen Epos entgegengesetzt. Bei Homer begegnet, wie gesehen, Odysseus seiner Mutter im Hades, die ihm die Gefahren der Unterweltflüsse andeutet. In Döblins Roman ist es die Mutter, die im Leben die Todesflüsse erzählend aufruft, aber nicht indem sie wie Leopold Bloom die jenseitige Unterwelt zur diesseitigen Lebenswelt erklärt; vielmehr belässt sie die Unterwelt im Jenseits, erschließt sie jedoch der Imagination ihres Sohnes erzählend, weil sie hofft, ihm auf diese Weise einen Kontext für seine Verbitterung zu bieten und sie auf diese Weise zu entschärfen. Edwards wortwörtlich ‚behinderter‘ Gang zur Mutter erweist sich als Wegweisung in die ihr offenbar fiktiv-vertraute Unterwelt. Sie wird für kurze Zeit zur Mystagogin. Wie dies geschieht, soll nachfolgend untersucht werden.

Wie wenn das Totenreich ein „einziges unerhörtes Dasein“ wäre und das Leben nur eine „Ausnahme“ davon bildete, wie Rilke eine These Alfred Schulers wiedergegeben hatte,¹³⁷ als käme es im Leben nur darauf an, den richtigen Zugang zu dieser Totenwelt zu finden – etwa durch ein Bild, jenes etwa, das Rembrandt van Rijn um 1631 geschaffen hat, den *Raub der Proserpina*.¹³⁸ (Abb. 6)

137 Vgl. Anm. 4.

138 Zum Motivkomplex vgl. Christiane Brehm: *Der Raub der Proserpina. Studien zur Ikonographie und Ikonologie eines Ovidmythos von der Antike bis zur frühen Neuzeit*. Dissertation Münster (Westf.) 1996. Als pdf verfügbar unter: (http://miami.uni-muenster.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-5039/diss_brehm.pdf, Zugriff 17.3.2014); vgl. dazu auch: Alexandra Bruchmann, *Zwischen Emulation und Dekonstruktion. Rezeption der diskursiven Künstlerfigur Rembrandt in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Diss. Köln 2012. Überraschenderweise fehlt in dieser ansonsten gründlich recherchierten Arbeit ein Verweis auf die Rembrandt-Rezeption in Döblins Roman. Er hätte seinen Platz gehabt in Kapitel 3, welches das diskursive Rembrandt-Bild vor und nach 1945 untersucht. In: Ebd., S. 51–78. Zugriff unter: <http://kups.ub.uni-koeln.de/4887/> (Zugriff 17.3.2014). Vgl. überdies die aufschlussreiche Studie von Mieke Bal, *Rembrandt: Reading „Rembrandt“*. Beyond the word-image opposition. The Northrop Frye lectures in literary theory, Cambridge 1991. Vgl. auch den Artikel zu Alfred Döblin von Imelda Rohrbacher in: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher und Joanna Wolf (Hrsg.), *Handbuch der Kunstzitate: Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der*

Seit Edward sich erinnern kann, hing eine gerahmte Kopie in Gordon und Alice Allisons Haus und ängstigte ihn. Seiner Mutter gesteht er nun, dass es ihm unbegreiflich gewesen sei, was der Vater an diesem Bild habe finden können. Daneben hatte Allison ein nicht minder furchterregendes Bild aufgehängt: ein Foto einer der Pergamonreliefs, die Giganten im Kampf gegen die Götter. „Sie stürzen und werden unter Bergen begraben.“ (311) Im weiteren Romanverlauf spielt dieses Foto anders als in Peter Weiss' Trilogie *Ästhetik des Widerstands* keine weitere Rolle, wohl aber Rembrandts Schreckensgemälde. Alice erläutert es erzählend ihrem verkehrten Sohn, den das Kriegsschicksal beinahe ‚geraubt‘ hätte.

Die identifikatorische Intensität, mit der Edward Geschichten von Gordon und nun auch von Alice erzählt werden, nimmt Episode um Episode zu. Wird Gordon sich zur Verwunderung seiner Zuhörer, zu denen auch Edwards Schwester Kathleen gehört, sein Schwager James und Edwards Arzt, vor allem Michelangelos Lebensschicksal zu eigen machen, aber auch jenes des King Lear, sieht Alice sich vor allem Proserpina/Persephone verwandt; denn es stellt sich heraus, dass auch sie sich inzwischen (von Gordon) ‚geraubt‘ vorkommt. Ihr eigentlicher Hades steht ihr noch bevor, wie gesehen unter neuem oder falschem Namen in der Pariser Boulevard Unterwelt.

Die Ausgangssituation ergibt den Ansatz für eine klassische Ekphrasis – gerade auch im Wortsinne des Aus-sich-Heraus-sagens.¹³⁹ Alice beginnt mit den Worten: „Und nun das Bild.

Moderne. Bd. 1: Berlin 2011, S. 145–149. Dazu auch die wichtige Rezension von Claus Zittel, [Rezension zu:] ebd. In: H-ArtHist, 09.11.2012. Letzter Zugriff 01.12.2013. <http://arthist.net/reviews/4179>.

139 Dazu u. a. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995; Stefan Greif, Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter. München 1998. Vgl. auch den Artikel zu Alfred Döblin von Imelda Rohrbacher im Handbuch der Kunstzitate [wie Anm. 138], und dazu auch die wichtige Rezension von Claus Zittel, [Rezension zu:] ebd. In: H-ArtHist, 09.11.2012. <http://arthist.net/reviews/4179> (Zugriff 17.3.2014).

Ich will dir die Geschichte, die Rembrandt gemalt hat, erzählen – wenn du sie nicht schon kennst.“ (312) Edward kennt sie, freilich „nur undeutlich“. Und fortan ist es Alice um nichts mehr zu tun als um Verdeutlichung ihrer Lebenssituation – jedoch in mythologisch-allegorischer Verkleidung.

Zunächst erzählt sie, was das Gemälde *nicht* zeigt: Plutos Unterweltsreich, dessen Topografie sie genau entwirft, wobei sie über die homerische Verortung hinausgeht. Sie beschreibt den Typus der Flüsse im Hades – die einen, die im Hades entspringen und ins Meer münden, sich mit dem Seewasser mischen und „fürchterliche tierische Mißgestalten“ entstehen lassen. Edward wirft ein – und dies bleibt der einzige Bezug zur Kriegszeit –, diese Meereshölle habe er kennengelernt. Die anderen Flüsse, die den Hades nicht verlassen, seien aus den „Tränen der Reuigen“ gebildet, den Wut- und Schmerzenstränen der Sünder und der reuelosen, hartgesottenen Verbrecher. „Diese Flüsse, oh, es wäre gut, wenn auch sie an die Oberfläche der Erde dringen könnten, um die Lebenden zu belehren.“ (314) Sie, deren Wasser nie zu fließen aufhören, bilden den Cocytus oder Styx. Alles weint um Pluto, nur er, „dessen Gesicht zitronenfarbig grün in der Dunkelheit“ schimmere, könne nicht weinen. (315) Das aufgepeitschte Wasser in Rembrandts Gemälde kann als Verweis auf die Wasser der Unterwelt gedeutet werden, was Alice in ihrer Schilderung jedoch unerwähnt lässt.

Erzählend malt Alice ein Wortbild, das gleichsam das Rembrandtsche Gemälde vorbereitet. Die zweite Hauptperson in diesem Bild ist Charon, „ein Geschöpf zwischen Mensch und Gorilla“, das einen „furchtbaren Geruch“ ausströme (316), der Fährmann über den Acheron. Je länger Alice erzählt, desto detailreicher gerät ihr Bericht über das Flusssystem in der Unterwelt, Charons Schicksal und die neben dem Weinen hörbare zirpende Musik der Spindeln der drei Parzen, freilich auch das „Kreischen der Verdammten“, die zum Feuerfluss, dem Phlegeton, getrieben werden. (332)

Die Frage stellt sich, weshalb Alice über eine solche Detailkenntnis der Unterwelt verfügt, dass sie beinahe aus dem Stehgreif ihrem Sohn solche Szenen vor Augen führen kann. Auch

das folgende Romankapitel, „Pluto und Proserpina“, schmückt eher aus, als dass es das Bild beschrieb. Und wieder fällt auf, dass Alice detailreicher von dem erzählt, was auf dem Bild nicht zu sehen ist – vor allem die Verwandlung der Proserpina, von Demeters sanfter Tochter zur Königin der Unterwelt. Alices These lautet: „Sie – wurde wie er. Der Hades färbte auf sie ab.“ (335)

Diese Aussage bezeichnet Alices deutlichste Identifikation mit Persephone; denn sie scheint hier zu ahnen, dass auch sie das Stigma des Totenreiches in ihrem künftigen Leben tragen müssen. Alice muss sich wiederholt mit diesem mythologischen Komplex beschäftigt haben, um ihn (und ihre Situation) erzählerisch solchermaßen auf den Begriff bringen zu können. Was Edward seit seiner Kindheit nur angstvoll verdrängt hat, ist Teil der Lebenswelt seiner Mutter geworden: eine Existenz im Zustand der Verworfenheit, der im Pariser Halbweltmilieu noch akuter werden sollte. Die Korrelation zwischen Rembrandtschem Bild und dem Zustand im Hause Allison illustriert, wie unmittelbar die Zerstörung der Lebenssphären durch den Weltkrieg auf die Mikroebene der Familie wirkt. Mit Freud gesagt, es gelingt den Allisons nicht, ihre Triebe „umzubilden“, namentlich ihre familieneigenen Aggressionen und Destruktionsgelüste; sie stellen damit selbst ihre „Kultureignung“ in Frage.¹⁴⁰ Auch deswegen ist ein abschließender Hinweis auf Freud in diesem Zusammenhang nicht verfehlt, weil er in seiner Schrift *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) aus dem Hades-Kapitel der *Odyssee* die Begegnung des Listreichen mit der Seele des Achilleus zitiert, die eines nicht wollen (anders als scheinbar Odysseus): die „sämtliche Schaar der geschwundenen Toten“ beherrschen. (XI, 491) Was Döblin dagegen zeigt: bereits die (familiäre) Gemeinschaft kann die Hölle sein.

140 Vgl. *Zeitgemäßes über Krieg und Tod / Warum Krieg?* Der Briefwechsel mit Albert Einstein. Hrsg. v. Hans-Martin Lohmann. Stuttgart 2012, S. 24.

 „DEATH BY WATER“: EIN FINALER EXKURS IN ZWEI TEILEN

Wenige Wochen vor ihrem Tod im Fluss verfasste Virginia Woolf einige Prosafragmente. In ihnen spielte das Wasser eine entscheidende Rolle. Ein solcher Text trug die Überschrift „The Watering Place“; er handelt von einer Stadt an der Küste, die penetrant nach Fisch riecht und deren geistiges Niveau von Frauenunterhaltungen auf der Toilette geprägt wird; auch diese Gespräche riechen: „The words had a strong savour of decaying fish. There was strong scent of the old rubbish heap ... For there is a very strong smell about human beings: at watering places. It infects everything.“¹⁴¹ Ein weiteres Fragment ohne Titel lautet:

The woman who lives in this room has the look of someone without any consecutive [?] part. She has no settled relations with her kind. She is like a piece of seaweed that floats this way, then that way. For the fish who float into this cave are always passing through ... She inhabits a fluctuating water world ... constantly tossed up and down like a piece of sea weed [sic]. She has no continuity. The rush of water is always floating her up and down.¹⁴²

Das Fließen des Wassers als Ausdruck des Übergangs und das stehende Gewässer als Bild des Stagnierens – beide kennen keinen Fährmann mehr, der Tote überführt. In Virginia Woolfs Fragment bleibt unklar, ob diese Frau (noch) lebt oder bereits verstorben ist. Ihr Leben in diesem Raum wirkt genichtet; sie selbst gleicht Seegras; ihre Bewegungen bewirken nichts mehr. Doch dieses Fließen spielt sich in einem Raum ab, der seinerseits ins Strömen gerät. Anders gewendet: der von der Frau ‚bewohnte‘ Flussabschnitt und mit ihm die verfließende Zeit werden zum Raum.

 141 Zit. nach: Hermione Lee, Virginia Woolf. London 1997, S. 754.

142 Zit. nach: Ebd., S. 755.

OPHELIA ODER: FRAU IN FLUSSLANDSCHAFT

Auch wenn Woolfs Fragment als ein Vorverweis auf ihr eigenes Ende gelesen werden könnte, plausibler ist, dass sie es selbst als Rückverweis auf ihr bekannte (Sprach-)Bilder verstanden hatte, insbesondere auf das Ophelia-Motiv aus Shakespeares *Hamlet*, das vor allem in den Bildern der Präraffaeliten nachwirkte. Bereits Eugène Delacroix (Abb. 7) und John Everett Millais (Abb. 8) hatten sich dieses Motivs angenommen.

Diese Darstellungen leiten sich von *einem* sprachbildlichen Bezugspunkt her, Gertrudes Bericht von Ophelias Tod im Vierten Akt von Shakespeares *Hamlet*.

There is a willow grows aslant a brook,
 That shows his hoar leaves in the glassy stream;
 Therewith fantastic garlands did she make
 Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
 That liberal shepherds give a grosser name,
 But our cold maids do dead men's fingers call them:
 There, on the pendent boughs her coronet weeds
 Clambering to hang, an envious sliver broke;
 When down her weedy trophies and herself
 Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
 And, mermaid-like, awhile they bore her up:
 Which time she chanted snatches of old lauds;
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indued
 Unto that element: but long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pull'd the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death. (IV, 7. V. 166–183)

Natur spiegelt sich im Fluss in Gestalt des Weidenbaumes, des Sinnbilds für melancholische Liebe und Trauer. Ophelia, die den Tod ihres Vaters Polonius nicht überwinden kann, nicht ahnend,

dass ihr (scheinbar) dem Wahnsinn verfallener Geliebter, Hamlet, sein Mörder ist, windet einen Blumenkranz, aus Hahnenfuß, Nesseln, Maßliebchen und Kuckucksblumen bestehend; man könnte ihn einen Jungfernkranz nennen, der jedoch dadurch seine ‚Unschuld‘ verloren hat, das sie sexuell konnotierte „long purples“ einflicht. Dieser Kranz steht jedoch auch dafür, dass Ophelia der Natur das Natürliche nimmt; denn diese Blumen würden sich nicht verflechten, schon gar nicht mit Zweigen der Weide. Dass sie nun diesen Kranz an einen Weidenast hängen möchte, illustriert das Artifizielle ihres Unterfangens: Sie will die Natur, die durch die üppige Vegetation bereits geschmückt ist, ihrerseits schmücken. Diese ‚Ästhetisierung‘ schlägt in einen Todesverweis um: Der die Natur belebende Bach wird zum Ort von Ophelias Tod. Der Ast trägt sie nicht; sie stürzt, verfängt sich, die Kleider saugen sich voll Wasser, gewinnen so rasch an Gewicht und ziehen sie in den Tod. Wesentlich nun ist, dass Ophelia nicht versucht zu haben scheint, sich zu befreien. Sie wird „mermaid-like“ und singt „snatches of old lauds“, Stellen alter Weisen, Fragmente also, die ihr in den Sinn kommen. Das Blumenkranzgeflecht wird im Todesfluss zum sich auflösenden Liederkranz. Ophelia, selbst um ihren Verstand gebracht, wurde vom Leben gleichsam um ihre Fruchtbarkeit betrogen. Ihr Umgang mit Blumen und die Art ihres Singens gleichen angedeuteten Fruchtbarkeitsriten, die ihre eigentliche Bedeutung jedoch erst erlangen, als sie als Todesverweise erkennbar werden.

Die wasserschweren Kleider sind es, die Ophelia in den Tod ziehen, was bedeutet: Ihr gleichsam zweiter Körper, die kostbaren Kleider und Symbole einer falschen (Mode-)Welt, die sie nicht abstreifen kann, entkörperlicht sie. Knapper ließe sich der jähe Umschlag von Schönheit ins Jämmerlich-Widerliche nicht ausdrücken als in den beiden Schlußzeilen von Gertrudes Bericht: „[...] her garments, [...] Pull'd the poor wretch from her melodious lay / To muddy death.“

In Gertrudes Schilderung gleicht Ophelia einer verstörten Nymphe und Sirene, wobei sich Hamlets Mutter als veritable Poetin zeigt. Als Witwe wird sie selbst zur Todesbotin, wobei sich bei der Bestattung Ophelias zeigt, dass es ihr Bruder, Laertes,

war, der sie am tiefsten geliebt hat, mehr noch als „vierzigtausend Brüder“ dies vermöchten, wie Hamlet nicht ohne Suffizienz kommentiert. Laertes unterbricht das Begräbnis, weil er die halb begrabene Schwester noch einmal umarmen will. Doch scheint ihr eigentliches Grab der Fluss gewesen zu sein, wie Gertrudes poetische Ausschmückung dieser Szene belegt, die in der Begräbnisszene kein Gegenstück findet.

Die bildkünstlerische Bearbeitung dieses Motivs kennt zwei unterschiedliche Versionen. Während Delacroix eine gewisse Dramatik zumindest andeutet – er zeigt eine Ophelia, die sich mit einer Hand noch an einen Weidenast klammert –, stellt Millais eine sich völlig dem Sterben ergebende, gleichsam in die (Todes-) Natur eingegangene Frau dar. Sie öffnet sich den Elementen der Natur und dem Schicksal. Auf beiden Bildern bleibt sie mit sich allein, umgeben nur von einer sie tödlich verstrickenden Natur. Im Fluss selbst verbinden sich Lebenswelt und Todesbezirk; denn die Grenzen dazwischen sind buchstäblich fließend.

TODESFLUSS THEMSE?

EIN MOTIV IN ELIOTS „THE WASTE LAND“

T. S. Eliots zur Jahrhundertdichtung gewordenen Epos der Brüche, *The Waste Land*, bietet urbane Nekropoetik in fünf Teilen, die eine Tragödie der Kultur symbolisieren.¹⁴³ Die Sequenz: „The Burial of the Dead“, „A Game of Chess“, „The Fire Sermon“, „Death by Water“, „What the Thunder said“ umspannt eine poetische Entwicklung, die sich entlang der Themse abspielt, wobei die Wassermetaphorik durch Hinweise auf das Meer und die Wirkung der Gezeiten auf den Themsefluss ergänzt werden. Dieser Fluss ‚steht‘ nicht; er ist in diesem epischen Gedicht in Bewegung, die freilich auch – durch die besagte Gezeitenwirkung – gegenläufig sein kann. Das lyrische Ich im *Waste Land* erfährt die Themse als

143 T. S. Eliot, *The Waste Land and other poems*. London 1999, S. 21–39. Zitiert wird nach dieser Ausgabe, im Text sind in Klammern die Versziffern angegeben.

Todes- und Lebensfluss.¹⁴⁴ Sie nimmt das pulsierende Leben der Stadt auf, spiegelt es, verkehrt es aber auch in sein Gegenteil.

Der ‚Starnbergersee‘ und die irische See aus Wagners *Tristan und Isolde* bilden einen erweiterten auf Gewässer bezogenen Anspielungshorizont eines „Death by Water“. Das „Weialala leia“ der Rheintöchter im Themse-Abschnitt des dritten Teils erhöht die mythische Bedeutung dieses Flusses, den das lyrische Ich stromauf- und abwärts begleitet. Diese Sequenz von „The river sweats / Oil and tar / The barges drift / With the turning tide“ bis „By Richmond I raised my knees / Supine on the floor of a narrow canoe“ (V. 266–295) scheint sich ihrerseits wie ein Flussabschnitt durch diesen Teil des Gedicht zu schlängeln – und das im Rhythmus des Wagnerschen „Weialala leia“.

Als Last- und Todeskähne verweisen die „barges“ auf die sinistere Seite des Themseflusses. Genuines Leben ist in ihm angesichts des „oil and tar“ nicht mehr möglich; umso mehr spiegelt es den Reichtum („A gilded shell / Red and gold“, V. 282 f.) und die mystisch gewordene Geschichte in Gestalt von „Elizabeth and Leicester“, der Königin und ihres Favoriten, wie ja die Themse für Elizabeth I tatsächlich zu einem Totenfluss wurde, als sie ihre letzte Fahrt von London in ihren Palast in Richmond antrat, wo sie dann verstarb.

Das Ich vernimmt dabei Musik, Mandolinenklänge in Themsenähe, eine Musik, die aber bereits auch in reproduzierter Form buchstäblich greifbar ist, als Grammophonplatte nämlich: „This music crept by me upon the waters.“ (V. 257) Handelt es sich um eine Themsenymphe, die diese Musik erzeugt? Wird dieses Flussgedicht im Gedicht, die „The river sweats“-Sequenz des dritten Teils von *The Waste Land*, zu dieser Mandolinemusik gesungen oder bringt das Hören dieser Musik das Gedicht hervor?

144 Auffallend ist, dass die sekundären Diskurse über Eliots „The Waste Land“ das Flussmotiv nicht ausführlich gewürdigt haben. Vgl. etwa: Gareth Reeves, *T. S. Eliot's The Waste Land*. New York 1994; überraschenderweise stehen eher biografistische Deutungen neuerdings (wieder) im Vordergrund. Vgl. Paul Claes, *A Commentary on T. S. Eliot's Poem The Waste Land: The Infertility Theme and the Poet's Unhappy Marriage*, Lewiston N. Y. 2012.

Gültig lässt sich dies nicht entscheiden – auch ob diese Klänge und das Lied das entlang der Themse gehende Ich in den Fluss lockt und es sich danach in Margate an der Kanalküste wiederfindet und nur noch konstatieren kann: „I can connect / Nothing with nothing.“ (V. 301 f.) Vom „Weialala leia“ ist nur noch ein „la la“ übrig, bevor das Gedicht das brennende Karthago aufruft als Ort mythischer Zerstörung. Die persönliche Erfahrung des lyrischen Ich taucht nun endgültig in die mythische Pseudogeschichtswelt ein. Themse und Rhein, vermittelt des „Weialala“-Zitats zu einem Strom geworden, verbinden London mit Karthago, reale mit mythischer Welt, was auch dadurch möglich ist, dass bereits im ersten Teil die Wirklichkeit der Metropole als „unreal“ bezeichnet worden ist. (V. 60)

Doch wie beginnt dieser dritte Teil des *Waste Land*? „The river's tent is broken: the last fingers of leaf / Clutch and sink into the wet bank.“ (V. 172 f.) Der Fluss ist ungeschützt, von den Nymphen verwaist; nicht einmal Abfall schwimmt auf ihm („The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / or other testimony of summer nights“, V. 177–79). Der Fluss solle fließen, bis das Lied, das Gedicht endet („Sweet Thames, run softly, till I end my song“, V. 176), was zweideutig genug erscheint. Ist es das ‚Lied‘ selbst, das hier zum Fluss geht bis es endet? Wird die Themse zum Styx für das Lied? Befindet sich das sterbende Gedicht auf dem Weg ins Jenseits? Bleibt ihm nur noch, sich diesem Fluss zu übernehmen, auf dass er es hinüber geleite?

Indem der Dichter spricht oder ‚singt‘, werden Todesboten vernehmbar: „the rattle of the bones“, Geräusche von Ratten; die Genauigkeit der Wahrnehmung nimmt zu. Das lyrische Ich hört, dass es die Rattenfüße seien, die an den Knochen rüttelten. Hier zeigt sich eine Figuration in unmittelbarer Flussnähe, die ruhig fließende Wasser zum Styx erklärt. Eingeflochten ist ein Verweis, eine Erinnerung: „By the waters of Leman I sat down and wept ...“ (V. 182) Das sind nicht die biblischen Wasser von Babylon; die Stelle bezieht sich offenbar auf eine Begebenheit am Genfer See, die unausgeführt bleibt und doch als Vorverweis auf die Szene an der Themse zu deuten ist.

Das ‚Lied‘ selbst, womit das *Waste Land* als Zitat im Zitat gemeint sein kann, gleicht damit einem Nekrophem, einer poetischen Form der Darstellung von Todesverweisen, die im *Waste Land* in dichter Folge erscheinen. Eine Besonderheit stellt dabei eine schamanenhafte Figur dar, die weder lebt noch tot ist. Das lyrische Ich zieht bei der sinistren Hellscherin, Madame Sosostriis, eine Karte mit dem Motiv des „drowned Phoenician Sailor“ (V. 47), einem weiteren solchen Nekrophem, der leitmotivischen Charakter annimmt und im vierten Teil („Death by Water“) einen Namen erhält, Phlebas. Madame Sosostriis trägt Perlen „that were his eyes“ (V. 48), und sie ist es, deren Warnung „Fear death by water“ (V. 55) das Gedicht vorantreibt.

Die über die London Bridge strömende Menge besteht gleichfalls aus Toten und Untoten. Sie können sich selbst über den Styx unter ihnen, die Themse, übersetzen, indem sie die Brücke als Totlebendige überqueren („I had not thought death had undone so many“, V. 63). Die Betonung in diesem Vers liegt auf ‚undone‘ und damit auf dem Auflösen dieser Menschen, die über keine Auswege mehr verfügen. Sie sind zu diesem Brückengang verdammt.

Ein nunmehr akustisches Nekrophem verleiht diesem Strömen buchstäblich mit einem Schlag etwas Struktur: „[...] Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine“ (V. 67 f.). Doch selbst dieser als dumpf klingend vorstellbare Glockenschlag erscheint ‚tot‘. Was folgt, ist ein doppelter Todesverweis, nämlich zunächst auf eine Erscheinung namens Stetson, den das lyrische Ich – anachronistisch genug – mitten in der strömenden Menge der Scheinlebendigen als einen Kameraden erkennt, der bei der Schlacht von Mylae (260 v. Chr.), der ersten Seeschlacht zwischen Karthago und der römischen Republik, dabei gewesen sein soll.

Die beiden folgenden Verse steigern diese imaginierte Konstellation vollends in Surreale: „That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year?“ (V. 71 f.). Der Leichnam von damals als baumähnliche Pflanze von heute: das Nekrophem mutiert zu einer Metapher einer ironischen Metamorphose.

Eine Frage stellt sich gerade an dieser Stelle besonders nachdrücklich: Führt das Reden über den Tod und das Bilden von Nekrophemen als einer besonderen Kategorie von Metaphern notwendig zu anachronistischen Vorstellungen und Vergleichen? Evoziert Nekropoetik Anachronismen?

In „Death by Water“ erklärt das lyrische Ich den ‚Phönizier‘ als erst vor vierzehn Tagen gestorben. Als ein von der Meeresströmung auf und ab Getragener durchlebt dieser Tote „the stages of his age and youth“ (V. 317). Die persönliche Geschichte, nämlich jene des Phöniziers Phlebas, und die politische Geschichte, vertreten durch den Verweis auf die Punischen Kriege, scheinen, so die implizite These dieser Gedichtabschnitte, nur in anachronistischer Form erfahrbar zu sein. Sie hängt mit der Notwendigkeit zur Vergegenwärtigung des Vergangenen ursächlich zusammen. Auch wenn dieser Teil des Gedichts bis auf die imperativische Schlusswendung sich des Präteritums bedient und nicht des historischen Präsens, so handelt es sich um ein vergegenwärtigendes Imperfekt („Phlebas [...] / Forgot the cry of gulls“). Das abschließende *memento mori* fordert die Erinnerung an das Schicksal des Phlebas, das historisch nicht belegt und nur poetisch beglaubigt ist. Die betont anachronistische Fiktion wird zur Autorität und Instanz und das während die Themse als Todesfluss „sanft“ weiterfließt, da das Gedicht noch nicht zu Ende ist.

Der „dead sound“ des Glockenschlags findet im Schlussteil („What the Thunder Said“) seine Entsprechung im „dry sterile thunder without rain“ (V. 342). Anders als Saint Mary Woolnoth schweben nun die Glockentürme umgekehrt in der Luft und schlagen zur vollen Stunde; „and voices singing out of empty cisterns and exhausted wells“ (V. 384). Das Gedicht konstatiert Trockenheit, ja das Austrocknen der Quellen und damit der Flüsse. Auch die Themse hört damit zu strömen auf, weil das Gedicht sie um ihr Wasser bringt. Das Gedicht ist es demnach, *The Waste Land*, das über letzte Autorität verfügt, mit Topologien spielt, Orte austauscht, gewissermaßen *anatopisch* arbeitend, und selbst den Totenfluss beherrscht. Es zitiert „Oed‘ und leer das Meer“ (V. 42) und gibt dieses Bild als seine eigene Zustandsbeschreibung aus.

Doch was es an Stimme in der ‚leeren Zisterne‘ sammelt, eigentlich dem Ort der Unfruchtbarkeit, was es der Impotenz als der modernen *conditio creationis* abgewinnt, gleicht einem Requiem auf eine gewesene Kultur, die nur noch anachronistisch weiterzuleben vermag, ein Requiem, gesungen an den Wassern der „unreal City“, der Nekropolis am Styx.

DANK

Diese literaturmotivische Etüde geht auf eine Vorlesung zurück, die ich als Fellow des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln am 5. November 2012 unter dem Titel: „*Die Kunst als Totenbeschwörer*“ (Nietzsche). Vom Totenbuch zum Requiem: Hadesfahrten als ästhetische Erfahrung“ gehalten habe. Für die umsichtige und in jeder Phase konstruktive redaktionelle Betreuung dieser Arbeit danke ich Jan Söffner.

Dem Kolleg, ihren beiden Direktoren, Günter Blamberger und Dietrich Boschung, sowie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sei diese Schrift in dankbarer Verbundenheit gewidmet.

TAFELN



1 Pablo Picasso: *La mort d'Arlequin*, 1905, Gouache und Kohle auf Karton, 68,5 × 95,7 cm, Washington, National Gallery of Art



2 Lykaon-Maler: Odysseus und Elpenor in der Unterwelt, Pelike (Detail), Griechisch, ca. 440 v. Chr., rotfigurige Keramik, Boston, Museum of Fine Arts, William Amory Gardner Fund, 34.79



3 Dolon-Maler (zugeschrieben): Odysseus befragt Theiresias, rotfiguriger Krater, Lukanisch, ca. 380–360 v. Chr., Paris, Cabinet des Médailles, Vase 422, Seite A



4 Johann Heinrich Füssli: *Theresias erscheint dem Ulysses während der Opferung*, 1780–85, Wasserfarben, 91,4 × 62,8 cm, Wien, Graphische Sammlungen der Albertina



5 John Roddam Spencer Stanhope: *The Waters of Lethe by the Plains of Elysium*, 1879–1880, Tempera und Goldfarbe auf Blech, 147,5 × 282,4 cm, Manchester City Art Galleries



6 Rembrandt van Rijn: *Raub der Proserpina*, ca. 1631, Öl auf Leinwand, 84,8 × 79,9 cm, Berlin, Gemäldegalerie



7 Eugène Delacroix: *La mort d'Ophélie*, 1838, Öl auf Leinwand,
37,9 × 45,9 cm, München, Neue Pinakothek



8 John Everett Millais: *Ophelia*, 1852, Öl auf Leinwand, 76,2 × 111,8 cm, London, Tate



9 Anselm Feuerbach: *Orpheus und Eurydike*, 1869,
Öl auf Leinwand, 200 × 126,5 cm, Wien, Österreichische
Galerie Belvedere



10 Arnold Böcklin: *Die Toteninsel*, (Fünfte Fassung), 1886, Öl auf Holz, 80 × 150 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1 © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2013
- 2 Photograph © 2014 Museum of Fine Arts, Boston,
William Amory Gardner Fund, 34.79
- 3 Réproduction © 2014 Bibliothèque nationale de France
- 4 Reproduktion © 2014 Albertina Museum
- 5 Reproduction © 2014 Manchester City Art Galleries
- 6 © Gemäldegalerie / Staatliche Museen zu Berlin Stiftung
Preußischer Kulturbesitz / Foto: Jörg P. Anders
- 7 © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte
- 8 © Tate, London 2014
- 9 © Österreichische Galerie Belvedere, Wien
- 10 © bpk | Museum der bildenden Künste, Leipzig /
Bertram Kober (Punctum Leipzig)

Bislang in der Morphomata-Lectures-Cologne-Reihe erschienen:

- 1 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2010. Dozentur für Weltliteratur*. Daniel Kehlmann, 2012. ISBN 978-3-7705-5338-9.
- 2 Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, 2012. ISBN 978-3-7705-5449-2.
- 3 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2011. Dozentur für Weltliteratur*. Péter Esterházy, 2013. ISBN 978-3-7705-5445-4.
- 4 Marcello Barbanera, *The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer*, 2013. ISBN 978-3-7705-5604-5.
- 5 Günter Blamberger, *Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas*, 2013. ISBN 978-3-7705-5605-2.
- 6 Dietrich Boschung, *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study*, 2013. ISBN 978-3-7705-5614-4.
- 7 Jan Söffner, *Metaphern und Morphomata*, 2014. ISBN 978-3-7705-5615-1.
- 8 Eckart Schütrumpf, *The Earliest Translations of Aristotle's Politics and the Creation of Political Terminology*, 2014. ISBN 978-3-7705-5685-4.
- 9 Steffen Siegel, *Ich ist zwei andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten*, 2014. ISBN 978-3-7705-5664-9.
- 10 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2012. Dozentur für Weltliteratur*. Sybille Lewitscharoff, 2014. ISBN 978-3-7705-5707-3



Im Mythos hat die Welt der Toten seit alters literarisches Leben gezeugt, in eigentümlich konzentrierter Form gerade auch in der literarischen Moderne – zwischen Décadence und Vitalismus. „Hadesfahrten“ untersucht dieses Phänomen an signifikanten Beispielen.

Diese Studie verwörtlicht Nietzsches These von der Kunst als einer „Todtenbeschwörerin“. An exemplarischen Bilddarstellungen und Fallbeispielen in Texten von Theodor Däubler, Else Lasker-Schüler, Hofmannsthal, aber auch Kafka und Döblin bis hin zu Ingeborg Bachmann, wird diese Topographie motivgeschichtlich und von ihrer figurativen Bedeutsamkeit her untersucht und in ihrer morphomatischen Wertigkeit zu bestimmen versucht. Die lyrische Hadesverortung des modernen Subjekts im „Waste Land“ T. S. Eliots wie auch bei Rilke beschließt diese Studie zu literarischen Todestopologien.



ISBN 978-3-7705-5734-9



9 783770 557349

WILHELM FINK