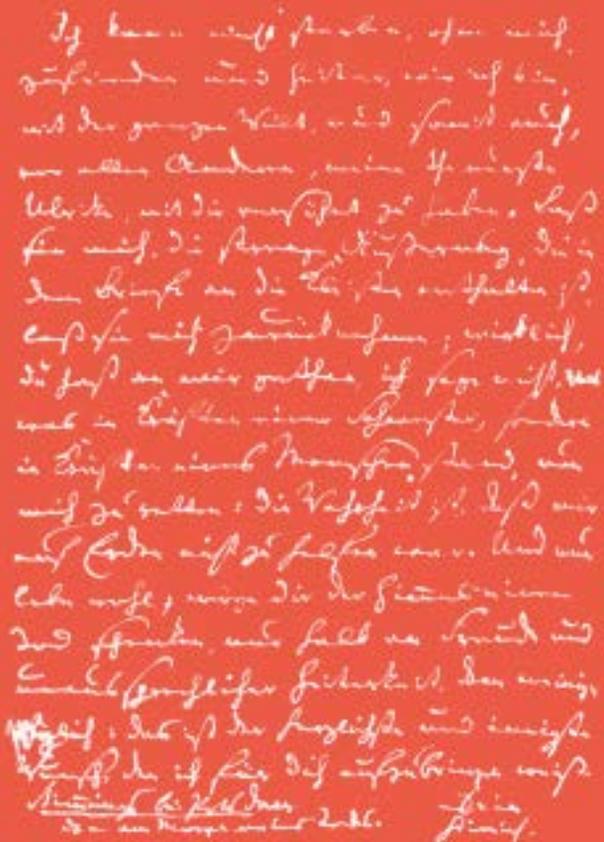


# ÖKONOMIE DES OPFERS

## Literatur im Zeichen des Suizids



Ich kann nicht sterben, ich will  
zweifeln und fragen, was ich bin,  
was die ganze Welt, was sonst mich,  
was alles Andere, meine Handlung  
lehrt, was die menschliche Welt, was  
für mich die Sprache, die Sprache, die in  
den Dingen an die Erde, die aufsteht ist,  
empfehle mich zu verstehen, wie ich,  
du hast es nicht gut, ich sage es nicht, was  
was in dieser meine Sprache, sondern  
in der Sprache meine Sprache, was  
mich zu geben: die Sprache ist nicht, was  
mich (oder mich zu geben) von der Welt  
leben will, was die die Sprache meine  
und fragen, was soll es werden und  
menschliche Sprache, was mich,  
was ist die Sprache und meine  
Sprache, die ist für die aufsteht mich  
Menschliche Sprache, was mich,  
was mich, was mich, was mich.

---

Warum bleibt im Gedächtnis nur, was nicht aufhört, weh zu tun, wie Nietzsche einmal gesagt hat? Der vorliegende Sammelband sucht Antworten darauf – im Werk und im Suizid von Autoren wie Heinrich von Kleist, Virginia Woolf, Yukio Mishima, Anne Sexton, Hermann Burger und David Foster Wallace.

Es scheint einen fatalen Zusammenhang zu geben zwischen Dichtung, die den Erwartungshorizont der Zeitgenossen sprengt, und dem Suizid des Dichters – einen fatalen Zusammenhang auch von Suizid und Nachruhm eines Autors. Von individuellen Leiden abgesehen gilt: Wer monströs als Subjekt aus der Geschichte verschwindet, taucht irgendwann als Objekt von Geschichten wieder auf, erreicht Aufmerksamkeit in Nachrufen, Erzählungen, mündlicher und schriftlicher Historiografie. Dergestalt paradox ist die Ökonomie des Selbstopfers, in der sich auch eine vorgängige Anökonomie verbergen kann.

GÜNTER BLAMBERGER UND  
SEBASTIAN GOTH (HRSG.) -  
ÖKONOMIE DES OPFERS



## **MORPHOMATA**

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 14

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND SEBASTIAN GOTH  
UNTER MITARBEIT VON CHRISTINE THEWES

# **ÖKONOMIE DES OPFERS**

Literatur im Zeichen  
des Suizids

---

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](http://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 gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Sebastian Goth, Christine Thewes  
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel  
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5611-3

---

# INHALT

GÜNTER BLAMBERGER UND SEBASTIAN GOTH Einführung. Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids?	9
---	---

## **ÖKONOMIE DES SELBSTOPFERS**

MARTIN TREML Menschenopferfeste. Zur Figur des antiken Opfers, zu seinen Theorien und seinem Nachleben	39
--	----

URSULA BAUMANN Existenzielle Zumutungen. Zur Ethik des Selbstopfers	63
--	----

THOMAS MACHO Auf der Suche nach dem verlorenen Zwilling. Allegorien des Selbstopfers in Jennifer Eigans <i>The Invisible Circus</i>	85
---	----

SEBASTIAN GOTH Ein Leben geben. Derrida, Deleuze und die Frage des Überlebens	107
---	-----

## **LITERATUR UND SUIZID I: DEUTSCHSPRACHIGE AUTOREN**

JOHANNES ENDRES Die Geburt der Metapher aus dem Selbstmord des Dichters. Zu Hölderlins <i>Empedokles</i>	133
--	-----

CAROLA HILMES »Welch ein Trost, daß man nicht leben muß.« Karoline von Günderrodes Inszenierung eines unweiblichen Heldentodes	167
--	-----

HARALD NEUMEYER	
»[...] in diesem Augenblick des Todes«.	
Heinrich von Kleists ›letzte Worte‹ im Kontext von Wissenschaft und Literatur um 1800	191
GÜNTER BLAMBERGER	
Freitod am Wannsee.	
Heinrich von Kleist und Henriette Vogel 1811	219
ANDREA BARTL	
Den Suizid erzählen. Gegen den Suizid anezählen?	
Zur ›Signatur des Todes‹ in Adalbert Stifters <i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i> , erläutert mit einem Seitenblick auf Heinrich von Kleists Prosa	235
PATRICK HOHLWECK	
»Todestraining«. Zur Poetik des Selbstmords in Carl Einsteins <i>BEB II</i>	251
SIMON AEBERHARD	
Hermann Burgers selbstmörderische Poetologie. Zur Performanz testamentarischer Sprechakte	275
 <b>LITERATUR UND SUIZID II: INTERNATIONALE PERSPEKTIVEN</b>	
CLAUDIA LIEBRAND	
»[T]he rest is narrative and speculation«.	
Virginia Woolfs Tod	299
INGEBORG JANDL	
Von der Unzeitlichkeit des Poeten. Marina Cvetaeva und der Freitod des Dichters	325
RYŌSUKE ŌHASHI	
Ein Tieferes vom Tod – zu Mishimas Seppuku	359
JÖRN AHRENS	
Anne Sexton. Selbstmord und Selbstgenese	377
JEFFREY CHAMPLIN	
»LOOK AWAY FROM ME«. Apotropäische Beichte und die Zukunft von Sarah Kanes <i>4.48 Psychosis</i>	391

ULRICH BLUMENBACH

Der Sklave des eigenen Kopfes. Depression und Ästhetik  
bei David Foster Wallace

409

Beiträgerinnen und Beiträger

423



---

GÜNTER BLAMBERGER UND SEBASTIAN GOTH

## EINFÜHRUNG

# Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids?<sup>1</sup>

Im November 2011 war zu Heinrich von Kleists 200. Todestag eine Installation in der Galerie des Collegium Hungaricum in Berlin zu sehen, kuratiert von Gabriela Gönczy. Ein Foto-Panorama der Landschaft um das Kleist-Grab am Wannensee, der jede Novemberhärte und jede harte Wirklichkeit des Todes genommen war, durch sanfte Schleier, durch zarte lange durchsichtige Vorhänge, die sich im leichten Wind bewegten wie die Bäume und das Wasser des Wannsees, welche sie spiegelten. Zugleich gaben sie den Schwebezustand zwischen Leben und Tod wieder, in dem sich Henriette Vogel und Heinrich von Kleist in ihren letzten Stunden befanden, die Grazie, die Anmut und Würde, mit der sich die beiden getötet hatten, frei und heiter. Ebenso wie ein in der Mitte des Raumes schwebender Bildschirm, auf den ein zeitgenössisches ungarisches Singstück projiziert wurde, verfasst von András Jeles, László

---

**1** Der vorliegende Sammelband verhandelt ganz unterschiedliche Formen des Suizids vom 18. bis 21. Jahrhundert. Um eine Wertung der Selbsttötung möglichst zu vermeiden, wird im Titel des Bandes sowie im Folgenden der tendenziell moralisch-religiös verurteilende und kriminalisierende Begriff ›Selbstmord‹ ebenso vermieden wie der eher heroisierend-emphatische Begriff ›Freitod‹, es sei denn, diese Begriffe werden gezielt historisierend und kontextbezogen verwendet. Bevorzugt werden die um Wertneutralität bemühten Begriffe ›Suizid‹ und ›Selbsttötung‹ gebraucht. Vgl. zur irreduziblen Problematik einer angemessenen Begriffsverwendung Baumann: Vom Recht auf den eigenen Tod, S. 4, Anm. 8 sowie den ausführlicheren Exkurs in Ahrens: Selbstmord, S. 51–60.

Melis und András Forgách. *Kleist meghal* heißt es, *Kleist stirbt*. Leise und unaufdringlich wurde hier die *Todeslitanei* gesungen, der berühmte Wechselbrief der beiden Todesbereiten: ›Mein Heinrich, mein Tasso, meine Seele, meine Nerven‹ usw., schreibt Henriette – ›Mein Jettchen, meine Eingeweide, mein Schutzengel‹ usw., schreibt Heinrich. In der Geschichte des Liebesbriefs ist die *Todeslitanei* eines der berührendsten und zugleich seltsamsten Zeugnisse. Kleist und Henriette Vogel treiben es ziemlich bunt mit ihrer Liste von Kosenamen, die im Prinzip unendlich verlängerbar ist. Um den Übertritt ins Unbegrenzte geht es ihnen allerdings, in Worten zuerst und dann in Taten. Von letzten Worten erwartet man eigentlich Wahrheit, keine Dichtung, kein galantes Masken- und Zitatespiel wie hier. Gut, die Ausgangsfrage scheint ernsthaft wie in jedem Liebesbrief: Wie erkenne ich Dich, wie nenne ich Dich, was ist der rechte Name, der Eigenname, der das besondere, unvergleichliche Wesen des Anderen bezeichnet? Aber dann führen Kleist und Henriette in ihrem Briefwechsel diese Frage durch die Erfindung immer neuer Namen *ad absurdum*. Der Andere ist unverfügbar, heißt das, und gerade in der Respektierung dieser Grenze ereignet sich dann doch Wahrheit, schlägt die Galanterie in authentische Herzenssprache um, wird aus Ferne Nähe. Die wechselseitige Anerkennung des unverfügbaren Anderen in den Todeslitaneien hat zur Voraussetzung, dass Kleist und Henriette sich schon die maximale Gabe versprochen haben, die man überhaupt geben kann: die Gabe des eigenen Lebens. Mehr an Hingabe, an totaler Verausgabung, an Vertrauen geht nicht. Henriette habe mit ihm sterben, seine Cousine Marie nur mit ihm leben wollen, das, so Kleist, mache den Unterschied der beiden ihn liebenden Frauen aus. Hinter der Leinwand, auf die das Fotopanorama im Collegium Hungaricum projiziert wurde, war die Grube angedeutet, in der sich Kleist und Henriette vor den tödlichen Schüssen gegenüber saßen. Ein von einem leinenen Band umzirktes Todesoval, gefüllt mit Herbstlaub – auch eine Liste, denn *lista* heißt im Lateinischen auch Band und Saum – eine Liste, gefüllt mit welken Blättern als Symbolen der Vergänglichkeit alles Irdischen. Ansonsten war der Raum leer für die Gedanken der Zuschauer.

Das grandiose Bild vom Freitod Heinrich von Kleists und Henriette Vogels im Collegium Hungaricum ist ein Bild von der Anökonomie des Opfers, der Überwindung allen Berechnens in der Liebe und im Tod. Im Ephraim-Palais, in der von Günter Blamberger und Stefan Iglhaut kuratierten Ausstellung *Kleist: Krise und Experiment*, die zeitgleich in Berlin zum 200. Todestag Kleists 2011 stattfand, war ein Gegenbild zu sehen: ein Bild der Ökonomie des Opfers, dessen Vorbild Christian Boltanskis

Installation *Die toten Schweizer* war. Hier sah man Kleists und Henriettes Porträt eingebettet in die Porträts aller den Suizid nach Kleist suchenden Literaten, in die Porträts von Autoren,<sup>2</sup> deren Literatur radikal gegen den Erwartungshorizont der Zeit verstoßen hat, deren Suizid oft genug nur der Preis der Mündigkeit war und ein Opfer, das sich ins Gedächtnis der Nachwelt einbrannte, das nicht aufhörte, weh zu tun, bis die Nachwelt dieses Opfer verstand und die Werke anerkannte. Es fanden sich viele Bilder von Schriftstellerinnen dabei, von Karoline von Günderrode, Virginia Woolf, Anne Sexton, Silvia Plath, Inge Müller. Deren Leiden und Größe wurde zum Thema einer in diesem Band dokumentierten Tagung ebenso wie das Leiden und die Größe von Adalbert Stifter, Yukio Mishima, Hermann Burger oder David Foster Wallace. Geprüft wurde, was Dichtung und was Wahrheit ist in diesen Suiziden, wie in Briefen und letzten Taten ein Bild der eigenen Autorschaft kalkuliert und konstruiert wird, wie noch einmal die eigene Autorschaft inszeniert und der Nachwelt überliefert wird. Der destruktive Akt ist zugleich ein schöpferischer. Wer so monströs als Subjekt aus der Geschichte verschwindet, taucht irgendwann als Objekt von Geschichten und der Geschichte wieder auf. Dergestalt paradox ist die Ökonomie des Selbstopfers, in der sich auch eine vorgängige Anökonomie verbergen kann. Deren Spuren in Werk und Tod gehen die Artikel dieses Bandes nach.

## I. ÖKONOMIE DES SELBSTOPFERS

Eröffnet wird der Sammelband mit Beiträgen zu einer Ökonomie des Selbstopfers aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven. Wie MARTIN TREML im ersten Beitrag der Sektion zeigt, lässt sich eine solche Ökonomie religionsgeschichtlich bis in die griechische Antike zurückverfolgen, in der der Opferkult im Zentrum der Stadtkultur und ihrer Feste stand, der ›Schau‹, die im allgemeinen Verzehr von Opferfleisch gipfelte. Aus diesem Grund ist die griechische Küche eine ›Opferküche‹ (Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne), die sich von der in anderen Kulturen wesentlich unterscheidet. Gegen sie protestierte selbst der Apostel Paulus. Die Verteilung des Fleisches folgte immer einer strengen Ord-

---

<sup>2</sup> Aus stilistischen Gründen wird das generische Maskulinum hier und im Folgenden geschlechtsneutral zur Bezeichnung weiblicher wie männlicher Personen verwendet.

nung nicht nur zwischen Menschen, bei der es um die Zuteilung der Ehrenportion ging, sondern auch zwischen ihnen und den Göttern. Seit dem listigen Gabentausch des Prometheus werden die Götter mit den Knochen abgespeist, das Fleisch fällt zum Verzehr an die Menschen. Elemente des Opfers finden sich bis heute nicht nur in religiösen Gebräuchen, sie leben auch im säkularen Sprachgebrauch nach, wenn es um Verzicht und Hingabe geht, dabei fließen pagane und christliche Vorstellungen zusammen. Selten aber ist vom Gewinn die Rede, der im Opfer erreicht oder zumindest angestrebt wird, und dies nicht nur in seinen kultischen Formen. Die anhaltende Faszination des Opfers findet ihren Ausdruck in verschiedenen modernen Opfertheorien, von denen vier von Tremml eingehender verhandelt werden: das Opfer als Verbindung mit dem Heiligen (Henri Hubert, Marcel Mauss), das Opfer als Unschuldskomödie (Walter Burkert), das Opfer als Betrug (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno) und das Opfer als Ausdruck des mimetischen Wunsches (René Girard).

Der erste Beitrag greift weit zurück auf die griechischen und christlichen Urszenen der abendländischen Kultur, die bezeichnenderweise auch Opferszenen sind, man denke nur an Abraham und Prometheus. Tremml eröffnet ein eindrucksvolles Panorama antiker Opferrituale wie moderner Opfertheorien und schlägt so eine Brücke von der Antike in die Moderne. Mit Marcel Mauss referiert er dabei auf einen der Gründungsväter der (post-)modernen Gabentheorie,<sup>3</sup> welche sich im Laufe des 20. Jahrhunderts besonders im französischen Denken vielfältig ausdifferenziert hat: von Claude Lévi-Strauss und Georges Bataille über Jean Baudrillard und Michel Serres bis hin zu Jacques Derrida. Diese Theorien des Tauschs, der Gabe und des Exzesses stellen einen grundlegenden Ausgangspunkt für den konzeptionellen Rahmen des vorliegenden Bandes und für dessen erkenntnisleitende Frage nach einer Ökonomie des Selbstopfers dar. Bereits Mauss war bei seiner ethnografischen Studie ritueller Praktiken des Gabentauschs (Potlatch, Kula) in archaischen Kulturen von der Tatsache fasziniert, dass dem Geben und Annehmen einer Gabe immer auch eine ökonomische Dimension zugrunde liegt: die Verpflichtung, eine Gabe durch eine zumeist verzögerte Gegengabe zu erwidern. Dieses paradoxe Verhältnis von Freigebigkeit und Zwang zur Gegenleistung untergräbt jede vermeintlich selbstlose Intention der Gabe und lässt sich nach Mauss darauf zurückführen, dass die Gabe

---

**3** Vgl. Mauss: Die Gabe.

nicht als eine bloß leblose Sache empfunden wird, sondern dass man mit der Gabe stets auch etwas von sich selbst mitgibt. So manifestiert sich die Gabe immer auch als ein Selbstopfer.<sup>4</sup>

Infolge dieser Spannung von Gabe und Gegengabe wird der kulturelle Prozess des Gebens, Annehmens und Erwiderns zu einer riskanten Bewegung, die stets droht, aus dem Gleichgewicht zu geraten, da sie entweder im unerwarteten Ausbleiben einer Gegengabe vorzeitig zum Erliegen kommen oder aber infolge der Maßlosigkeit der Gegengabe *ad absurdum* geführt werden kann. Mauss macht auf zwei grundlegende, aber gegenläufige Prinzipien des sozialen Gabentauschs aufmerksam: auf das ökonomische Kalkül der Gabe als Selbstopfer einerseits, auf den kontingenten Charakter jeder Gabe andererseits. Dem Phänomen des Gebens und Nehmens wohnt also bei allem berechnenden Kalkül immer auch ein Moment des Unkalkulierbaren inne. Denn man wird nie wissen können, ob und wie genau das eigene Selbstopfer aufgenommen und erwidert werden wird.

Der Gabentausch erscheint in Mauss' vergleichender Studie nicht mehr als isolierte rituelle Praxis, sondern als ein auf sämtliche Bereiche des sozialen Lebens übergreifendes Phänomen, das selbst kulturstiftend wirkt. Entsprechend haben sich seine Ausführungen zur Ökonomie der Gabe als vielfach anschlussfähig erwiesen und sind heute kaum mehr wegzudenken aus der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung. Mauss' Arbeit wurde vielfach aufgegriffen sowie kritisch umgeschrieben und dabei auf ganz unterschiedliche kulturelle Austauschprozesse und Zeichenökonomien übertragen, barg das Potenzial einer allgemeinen Theorie der Kultur in sich. Zudem wurden in Abgrenzung zum spätkapitalistischen Nutzenkalkül zunehmend die subversiven Aspekte einer unproduktiven Verausgabung und exzessiven Verschwendung jenseits aller Reziprozität hervorgehoben, so vor allem von Bataille. Unser Interesse an einer Ökonomie des Selbstopfers korreliert indes vor allem mit Baudrillards Überlegungen zur destruktiven Strategie des symbolischen Todestauschs sowie mit denen Derridas zur reinen Gabe des Todes. Denn beide verbinden ihre Ausführungen zur Gabe jeweils auf unterschiedliche Weise mit dem Tod und Suizid und mit Fragen nach der (An-)Ökonomie dieser Opfergabe.

Baudrillard betont das subversive Potenzial politisch motivierter Suizide als symbolischer Gabe, die den Tod in ein modernes System ein-

---

<sup>4</sup> Vgl. Därmann: Theorien der Gabe zur Einführung, S. 16 f., 21.

tragen, das diesen längst aus seinem Alltag verdrängt hat.<sup>5</sup> Entsprechend versteht er den Tod der Selbstmordattentäter des Terroranschlags auf das World Trade Center vom 11. September 2001 als eine symbolische Gabe – eine These, die freilich nicht ohne Widerspruch blieb.<sup>6</sup> Nach Baudrillard ist das Ziel dieser maßlosen Gabe des Todes, die politische Ökonomie des global agierenden Spätkapitalismus herauszufordern. Demnach verlangt das Selbstmordattentat nach einer exzessiven Gegengabe, die unvereinbar ist mit der herrschenden Verwertungslogik des kapitalistischen Systems, die es gleichsam zum eigenen Tod und Zusammenbruch zwingt. Das System steckt in einer aporetischen Situation: Es kann auf den Suizid unmöglich angemessen antworten, es müsste wie die Twin Towers in sich zusammenfallen.<sup>7</sup> Auch Derrida hebt solche Aporien des Gebens hervor, besonders im Hinblick auf die absolute Gabe des Todes. Der eigene Tod kann unmöglich eingetauscht, er kann nur von mir selbst gestorben werden, und so durchbricht er den ökonomischen Zirkel von Geben, Annehmen und Erwidern.<sup>8</sup> Was Derrida und Baudrillard an der Gabe des Todes fasziniert, ist nicht jenes eigentümliche Kalkül des Gabentauschs, sondern die Anökonomie einer Gabe, die die Möglichkeit eröffnet, innerhalb einer generalisierten Tauschökonomie, die auf dem Gesetz universaler Austauschbarkeit beruht, eine unersetzbare Singularität oder Ereignishaftigkeit wieder einzuführen. Doch kündigt sich die reine Gabe allein in ihrer Unmöglichkeit an; denn sobald sie in Erscheinung tritt, weckt sie unversehens bestimmte Erwartungen des Gebers sowie Verpflichtungen des Empfängers und wird so wieder in eine Öko-

---

**5** Vgl. Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, S. 21; Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 66–68. Siehe grundlegend auch Baudrillard: *Der unmögliche Tausch*.

**6** Ob Baudrillard damit die ›wahren‹ Hintergründe des fundamentalistischen Terrorismus benennt, sei dahingestellt. Dass der symbolische Todestausch vom 11. September nicht den von Baudrillard heraufbeschworenen destruktiven Effekt zeitigt hat – sondern eher den gegenteiligen –, erscheint aus heutiger Sicht allzu deutlich.

**7** Vgl. Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, S. 22. Siehe auch Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 65 f.: »*Das System herausfordern durch eine Gabe, auf die es nicht antworten kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod und Zusammenbruch. [...] In der Erwidern auf die vielfache Herausforderung des Todes und des Selbstmords muß sich das System selbst umbringen.*«

**8** Vgl. Derrida: *Den Tod geben*, S. 372, 421–423, 428; Derrida: *Falschgeld*.

nomie des Tauschs eingeschrieben. Die reine Gabe hat nur statt, wo sie nicht statt hat.<sup>9</sup>

Lange bevor sich die (post-)moderne Theorie mit Fragen nach der Form und Funktion des (un-)möglichen Selbstopfers beschäftigte, wurden solche Fragen überwiegend im theologischen und philosophischen Diskurs beantwortet. Die lange Zeit vorherrschende Ablehnung der Selbsttötung lässt sich historisch bis in die antike Philosophie (z. B. Platon, Aristoteles) und ins frühe Christentum (z. B. Augustinus, Thomas von Aquin) zurückverfolgen.<sup>10</sup> Die christliche Theologie hat dabei ein zwiespältiges Verhältnis zum Selbstopfer entwickelt, wird die eigenmächtige Beendigung des Lebens in Form des Suizids doch als Sünde verdammt, in Form des Martyriums allerdings als Glaubensbekenntnis in der Nachfolge des Leidens und Todes Jesu Christi hochgeschätzt. So fand sich die Ökonomie des Selbstopfers lange Zeit zwischen der moralischen Verurteilung der Selbsttötung einerseits und der gesellschaftlichen Einforderung von altruistisch motivierten Selbstopfern andererseits aufgespannt. Nicht nur im religiösen Kontext, sondern auch in säkularen kollektivistischen Sozialmodellen findet sich dieses Muster: Der Tod von eigener Hand wird verboten, die Bereitschaft, sich für die gute Sache bis hin zum Märtyrertod aufzuopfern, aber gepriesen und sogar gefordert. Diese Beobachtung bildet den Ausgangspunkt des Beitrags von URSULA BAUMANN. Ob sich diese Konstellation auch in den modernen Autonomieethiken findet, wird anhand der paradigmatischen Entwürfe von Immanuel Kant und Johann Gottlieb Fichte untersucht. Während die Bereitschaft, um höherer Ziele willen zu sterben, nur bei Fichte zum normativen Grundbestand gehört, ist in beiden Konzeptionen das vom Individuum einzufordernde Selbstopfer ein Leben, das der Pflichterfüllung gewidmet ist. Dies impliziert die unbedingte Pflicht zum Weiterleben, auch gegen den Wunsch der betreffenden Person. Kants Ethik des Selbstopfers trifft sich mit Fichtes insofern, als dass die Kategorie des Supererogatorischen, jene Kategorie für Handlungen, die über die Erfüllung einer Pflicht hinausgehen, gleichsam für das Exzessive des Selbstopfers, bei beiden eine systematische Leerstelle bildet.

Was nach der Verabschiedung dieses Normenkatalogs übrig bleibt an moralischen Fragen in Bezug auf das Selbstopfer, wird im letzten Teil

---

<sup>9</sup> Vgl. Derrida: Den Tod geben, S. 359, 422, 437; Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen, S. 27–29.

<sup>10</sup> Vgl. gerade zur frühen Geschichte des Suizids grundlegend Minois: Geschichte des Selbstmords.

des Beitrags thematisiert. Da die Gleichsetzung des ethisch Guten mit dem, was moralisch geboten ist, entweder zur Reduzierung von Komplexität bezüglich des Guten oder aber zu überzogenen normativen Anforderungen führt, ist die Kategorie des Supererogatorischen unverzichtbar. Abschließend versucht Baumann zu klären, ob das Selbstopfer – verstanden als Verzicht auf bedeutsame eigene Interessen und Glücksmöglichkeiten bis hin zur Preisgabe des eigenen Lebens – unter bestimmten Bedingungen moralisch geboten werden kann oder im Kontext einer ›Virtuosenetik‹ ausschließlich supererogatorisch ist.

Diese Überlegungen zu den Autonomieethiken von Kant und Fichte verdeutlichen, dass die Legitimität von Selbstopfern infolge der abnehmenden Verbindlichkeit religiöser Erklärungsmuster spätestens im Zeitalter der Aufklärung noch einmal neu verhandelt und geprüft werden musste. So wird die Beurteilung der Selbsttötung zunehmend aus dem überkommenen Kontext ihrer moraltheologischen Verurteilung herausgelöst und damit der Weg bereitet für eine säkulare und wissenschaftliche Behandlung dieser Thematik, etwa in der Philosophie, Psychologie, Soziologie und Psychiatrie. Dies legte den Grundstein nicht nur für spätere Klassiker wie Émile Durkheims *Der Selbstmord* (1897) oder Albert Camus' *Das Absurde und der Selbstmord* (1942),<sup>11</sup> sondern unter anderem auch für die gegenwärtige Debatte zur Frage nach der Legalisierung der Sterbehilfe. Neben der verstärkten Psychologisierung, Soziologisierung und Pathologisierung des Phänomens seit Beginn des 19. Jahrhunderts ermöglichte diese Neuperspektivierung auch erste Versuche der Legitimierung des Suizids im Zeichen eines selbstbestimmten Lebens und einer paradoxen Selbsttechnik. Am bekanntesten dürften die Ausführungen zum Freitod von Friedrich Nietzsche und Jean Améry sein,<sup>12</sup> die wiederum Positionen der Aufklärung (aber auch der Antike, allen voran der Stoiker und Epikureer) fortschreiben, insofern schon Montesquieu, Voltaire und David Hume den Suizid verteidigten. Diese affirmative Haltung gegenüber der Selbsttötung korreliert mit einer zunehmenden Politisierung und Ästhetisierung des Suizids, d. h. mit der verstärkten Aus- und Darstellung des individuellen Bestimmungsrechts über den eigenen Tod in der Kunst ebenso wie im Leben.

---

<sup>11</sup> Vgl. Durkheim: *Der Selbstmord*; Camus: *Das Absurde und der Selbstmord*.

<sup>12</sup> Vgl. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 93–96 (Rede ›Vom freien Tode‹); Améry: *Hand an sich legen*.

Die zunehmende Ausdifferenzierung der Diskurse über den Suizid macht auf die historische Bedingtheit und damit auf die Relativität auch zeitgenössischer Einstellungen gegenüber der Selbsttötung aufmerksam. Das zeigen schon die fortwährenden Debatten um die adäquate Bezeichnung der Handlung selbst. Nicht zu jeder Zeit und nicht in jeder Kultur wird die Selbsttötung auf gleiche Weise bewertet, begründet und ausgeführt; sie ist stets als eine zeit- und kulturspezifisch verortete Praxis zu betrachten, die bestimmten Mustern und tradierten Vorbildern folgt, auch literarischen, wie der sogenannte ›Werther-Effekt‹ verdeutlicht.<sup>13</sup> Entsprechend schlägt THOMAS MACHO in seinem Beitrag eine Unterscheidung zwischen suizidalistischen und nonsuizidalistischen Zeiten und Kulturen vor. Es gibt einerseits suizidfaszierte Zeiten und Kulturräume, die dem Suizid ein hohes Maß an Aufmerksamkeit schenken, und andererseits suiziddistanzierte Epochen und Gesellschaften, die die Selbsttötung tabuisieren und abwerten. Es gibt Kulturen und Zeiten des Suizids, aber es scheint auch spezifische Orte oder Topografien des Suizids zu geben: so etwa die Golden Gate Bridge in San Francisco und den Aokigahara-Wald am Fuße des Fuji in Japan, die zu den populärsten *suicide spots* weltweit gehören. In Jennifer Egans Debütroman *The Invisible Circus* von 1995, den Macho zum Anlasspunkt seiner Überlegungen wählt, ist es bezeichnenderweise eine Kirchenmauer an der ligurischen Steilküste, von der aus sich die Protagonistin mit dem sprechenden Namen Faith ins Meer stürzt. Im Mittelpunkt des Beitrags steht einerseits eine Chronik der beiden Generationen, die mit den Jahren 1968 und 1989 assoziiert werden, andererseits der Versuch, die Logik von Konversionen und Suiziden aus der Dynamik von Selbstbeziehungen abzuleiten – aus der Erscheinung und dem Verlust ›imaginärer Zwillinge‹ (nach einem Ausdruck von Wilfred Bion). Überprüft wird gleichsam die Antwort, die André Breton im Januar 1925 auf die Umfrage der neu gegründeten Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* zum Thema ›Ist der Suizid eine Lösung?‹ gab. Breton antwortete nämlich mit einem Zitat von Théodore Jouffroy: ›Selbsttötung ist ein schlecht gewähltes Wort. Wer tötet, ist niemals identisch mit dem, der getötet wird.‹

In jüngster Zeit wurde die Thematik des Suizids vor allem im Zusammenhang von Debatten zur Sterbehilfe (z. B. durch *suicide bags*),<sup>14</sup> zu Selbstmordattentaten (z. B. 9/11, Amokläufe an Schulen), zu politisch

<sup>13</sup> Zur Kulturgeschichte des Suizids siehe u. a. Bähr/Medick (Hrsg.): *Sterben von eigener Hand*; Baumann: *Vom Recht auf den eigenen Tod*.

<sup>14</sup> Vgl. Bruder Müller/Marx/Schüttauf (Hrsg.): *Suizid und Sterbehilfe*.

motivierten Selbstverbrennungen (z. B. in Tibet) und zu Hungerstreiks (z. B. im US-Gefangenenlager Guantanamo) in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert. Gerade jene aktuellen Fälle von Selbsttötung, denen auch politische Motive zugrunde liegen, führen das ökonomische Kalkül des Suizids vor Augen: etwa die Durchsetzung politischer Ziele oder die Erlangung medialer Aufmerksamkeit. Wie in Baudrillards Ausführungen zum terroristischen Selbstmordattentat vom 11. September nahegelegt, avanciert die Gabe des Todes zunehmend zu einer politischen Strategie. Doch soll es im vorliegenden Band keineswegs um die Rekonstruktion der ›wahren‹ Intentionen hinter einem Suizid gehen, bleiben diese doch notwendig unverfügbar. Stattdessen wird mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung das ökonomische Wechselspiel von Geben, Nehmen und Erwidern im Zuge der fatalen Selbstinszenierung und -auslegung des eigenen Todes einerseits und der posthumen Fremdinszenierung und -deutung in der öffentlichen Rezeption der Tat und ihrer Hintergründe andererseits analysiert. Die Akzentuierung einer solchen Ökonomie der Selbsttötung sowie die Betonung von deren Inszenierungscharakter (im Sinne des *performative turns*) ermöglicht eine innovative Perspektive auf den Suizid, die sich gerade im Hinblick auf das Feld des Literarischen, also auf die Inszenierung, Narrativierung und rhetorische Stilisierung des Suizids im (Nach-)Leben und Werk eines Autors als besonders fruchtbar erweist.<sup>15</sup> Der vorliegende Band gewinnt so eine eigenständige Sichtweise auf den Suizid, die sich zugleich als produktive Fort- und Umschreibung aktueller Beiträge zur Kulturgeschichte des Suizids versteht.<sup>16</sup>

Der Suizid eines Schriftstellers wird sodann als dessen letzte Möglichkeit für eine berechnete auktoriale Selbstinszenierung und -ausle-

---

**15** Vgl. grundlegend die aktuellen Forschungsbeiträge zu Praktiken und Strategien der Selbstinszenierung von Autoren in Künzel/Schönert (Hrsg.): *Autorinszenierungen*; Grimm/Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*; Jürgensen/Kaiser (Hrsg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken*.

**16** In den letzten Jahren wurden vermehrt Arbeiten zum Suizid publiziert. Vgl. etwa den stärker kulturgeschichtlich ausgerichteten Band von Andreas Bähr und Hans Medick und den deutlich auf die Genderproblematik spezifisch weiblicher Suizide fokussierten Band von Ursula Keller, der auf eine Vortragsreihe im Literaturhaus Hamburg zurückgeht. Für weitere aktuelle Beiträge siehe die breit angelegte philosophiegeschichtliche Studie von Ursula Baumann sowie die kultursoziologische Arbeit von Jörn Ahrens; beide Autoren sind auch jeweils mit einem Beitrag im vorliegenden Band vertreten.

gung lesbar, in welcher er – etwa mithilfe von Abschiedsbriefen, der vorwegnehmenden Darstellung des eigenen Todes in seinem Werk oder in der gezielten Wahl der Art, des Zeitpunkts und des Orts der Selbsttötung – ein letztes Mal und unter Einsatz des Lebens ein Bild der eigenen Autorschaft und Person herzustellen und vor dem Horizont des eigenen Verschwindens dem Gedächtnis der Nachwelt einzuprägen vermag. Das Sterben wird gleichsam zu einer Kunst des Überlebens. Oft wird der eigene Tod dabei in den letzten Worten ausdrücklich als selbstloses Opfer beschrieben und so als Pflicht moralisch gerechtfertigt, etwa zum Nutzen der Gemeinschaft oder für die geliebten Hinterbliebenen, die von dieser Gabe profitieren sollen. Man mag versuchen, im Angesicht des Todes die eigene Deutungshoheit zu behaupten, das eigene Nachleben, die Rezeption der Tat, der eigenen Person und des eigenen Werks zu steuern; doch entfaltet sich die nachträgliche Aufnahme der Selbsttötung im Zuge ihrer öffentlichen, auch literarischen Aufarbeitung auch losgelöst von solchen auktorialen Steuerungsfantasien. Was später im Kontext der Auslegung aus der Tatsache des Suizids im Spiegel des Werks und aus dem Werk im Spiegel dieser letzten Tat gemacht wird, wie sie aufgenommen und erwidert wird, bleibt nicht nur auf lange Sicht unberechenbar. Das macht den kontingenten Charakter von Gabe und Gegengabe aus, von dem zu Beginn die Rede war, auch den der Gabe des eigenen Todes.

Im letzten Beitrag der Sektion geht SEBASTIAN GOTH im Spiegel des Suizids des französischen Philosophen Gilles Deleuze eingangs noch einmal auf eine solche (An-)Ökonomie des Selbstopfers mit all ihren Paradoxien und Aporien im Sinne Derridas ein. Ausgehend vom ›Tod des Autors‹ setzt er daraufhin der Omnipräsenz des Todes im zeitgenössischen französischen Denken mit Deleuze eine emphatische Bejahung des Lebens, ein Werden des Autors und eine lebendige Ausdrucksmaterie entgegen. Denn Philosophie ist für Deleuze keine Trauerarbeit und Literatur nicht Ausdruck einer Verlusterfahrung. Das Ziel des Schreibens ist das unpersönliche, singuläre Leben in all seiner Immanenz, nicht das Überleben (in) der Schrift. Der Beitrag widmet sich sodann vergleichend den ›letzten Worten‹ von Derrida und Deleuze und deren jeweiligem Konzept eines intensiven Lebens. Die letzten Schriften der beiden Philosophen sind testamentarische Texte, die um die Frage nach der Intensität des Lebens und dem Überleben kreisen. Deleuze' ›letzte Worte‹ in *Die Immanenz: ein Leben ...* lassen seinen Suizid nicht im Zeichen eines transzendenten Todes, sondern als bejahende Gabe im Zeichen der Immanenz *eines* Lebens erscheinen. Anhand des abschließenden Blicks auf den Interviewfilm *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* stellt

sich noch einmal die Frage nach Deleuze' Überleben; denn der Film fängt nicht mehr die individuellen Merkmale einer Person ein, sondern die intensiven Momente *eines* Lebens in der Abwesenheit der Person.

## II. LITERATUR IM ZEICHEN DES SUIZIDS

In der zweiten Sektion des vorliegenden Sammelbandes geht es weniger um die philosophische, moralische oder religiöse Bedeutung der Selbsttötung, als vielmehr um ihre spezifisch literarische und literarhistorische. Es geht um das Verständnis der komplexen Wechselbeziehung von Leben und Literatur, von Tod und Nachruhm deutschsprachiger Autoren vor dem Horizont einer rekurrenten Ökonomie der Selbsttötung. Es wird sich dabei von Hölderlins *Der Tod des Empedokles* über Kleists Freitod am Wannsee bis hin zu Carl Einsteins *BEB II* und Hermann Burgers *Tractatus logico-suicidalis* sowohl auf Schriftsteller bezogen, die sich das Leben genommen haben, als auch auf literarische Darstellungen oder Affirmationen des Suizids und auf deren ästhetische oder poetologische, wenn nicht existenzielle Bedeutung. Interessant erscheint dabei vor allem das je unterschiedliche Zusammenspiel zwischen Todesperformanz und Todesdiskurs: zwischen dem singulären Ereignis oder der absoluten Gabe der Selbsttötung und deren besonderer Ausgestaltung und Ausdeutung im Leben und Werk eines Schriftstellers einerseits und den allgemeinen kulturellen Praktiken, Rhetoriken und Semantiken der Selbsttötung andererseits. Die Fokussierung des Bandes auf Autoren der Moderne im weitesten Sinne liegt zum einen darin begründet, dass auktoriale Strategien und Praktiken der Autonomisierung und Ästhetisierung des eigenen Todes in der Literatur ebenso wie im Leben verstärkt erst mit der Ausdifferenzierung der Diskurse über den Suizid um 1800, die mit einer zunehmenden Säkularisierung und Enttabuisierung dieser Thematik einherging, freigesetzt wurden. Zum anderen ist die Ökonomie des Selbstopfers, die auch eine Ökonomie der Aufmerksamkeit ist, nicht unwesentlich an die Entstehung einer literarischen Öffentlichkeit und eines literarischen Marktes seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis hin zur postmodernen Mediengesellschaft gebunden.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Zum Inszenierungscharakter und zur Ästhetik von Suiziden in der Frühen Neuzeit vgl. Lind: Selbstmord in der Frühen Neuzeit, S. 284–338.

Die Affinität moderner Schriftsteller zum Tod ist einer der Ausgangspunkte für Michel Foucaults Bemerkungen zu Roland Barthes' bekanntem Diktum vom ›Tod des Autors‹. Die vielen vorzeitigen Tode moderner Schriftsteller lassen in der Tat vermuten, dass es über die rein figurale Dimension der Rede vom ›Tod des Autors‹ hinaus eine Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod gibt, man denke nur an die jüngsten Suizide von Sarah Kane, David Foster Wallace und Wolfgang Herrndorf. Nach Foucault lässt das literarische Werk seinen Autor nicht nur hinter der Schrift verschwinden, sondern es ist auch an das Opfer des Lebens gebunden: »Das Werk [...] hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen.«<sup>18</sup> Entsprechend führt Foucault, der selbst zwei Suizidversuche hinter sich hat, das Schlagwort vom ›Tod des Autors‹ parallel mit den Biografien moderner Schriftsteller (z. B. Flaubert, Proust, Kafka, Roussel), die ihr Leben dem Schreiben geopfert haben. Im Entzug des Lebens stirbt man für das eigene Lebenswerk, man wird gänzlich Literatur wie Kafka und bleibt ewiger Jungeselle. Doch im selben Moment, wo der Verweis auf das Leben und Sterben eines Autors dessen Verschwinden zu belegen scheint, untergräbt er dieses auch. Die Rede vom ›Tod des Autors‹ muss notwendig metaphorisch bleiben, sie kann nicht mit der Biografie eines Autors (bzw. mit dessen romantischen Selbststilisierungen) belegt werden, ohne sich dabei nicht selbst zu unterlaufen; sie liegt vielmehr in der testamentarischen Struktur der Schrift selbst begründet, die Spur des Todes wie des Überlebens ist.<sup>19</sup> Die Gabe des Schreibens scheint an jene des Todes gebunden zu sein.

Maurice Blanchot beschreibt die Beziehung der modernen Literatur zum Tod einmal ähnlich paradox: Zum einen schreibt man, *um sterben zu können*. Die Literatur begründet sich geradezu aus ihrer vorzeitigen Annäherung an den Tod, an das Undarstellbare, aus der sorgenden Vorwegnahme oder Einübung des Todes als poetologischer wie existenzieller Grenzerfahrung. ›Schreiben heißt sterben lernen‹ ließe sich in Variation der bekannten platonischen Wendung erklären. Der eigene Tod kann

---

**18** Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 12. Es gibt bezeichnender Weise eine Reihe psychologischer Studien, die unter dem Schlagwort ›Sylvia Plath Effect‹ firmieren und die Anfälligkeit von Schriftstellern für psychische Erkrankungen empirisch zu belegen suchen. Vgl. Kaufman: The Sylvia Plath Effect.

**19** Vgl. Derrida: Grammatologie, S. 120 f.; Derrida: Leben ist Überleben, S. 33, 40, 62.

im Werk präfiguriert und auf stets unterschiedliche Weise durchgespielt werden. Das macht ihn dar- und vorstellbar; man holt ihn ins Diesseits, verfügt souverän über ihn. Aus der Beherrschung des Todes speist sich die eigene Handlungsmacht, oder anders: Die Erfahrung und Darstellung der eigenen Abwesenheit in der Schrift ist die paradoxe Bedingung des literarischen Schreibens, der eigenen Kreativität – das Spiel, wo es keinen Ausweg gibt. Der eigene Tod kann sodann in einer umgekehrten Mimesis entweder dem Werk folgen, dessen autobiografisches Versprechen nachträglich einlösen, oder es in der Abweichung suspendieren.<sup>20</sup> Zum anderen schreibt man, *um nicht zu sterben, um zu überleben*. Man schreibt, um etwas vor dem Tod zu bewahren, in der Hoffnung oder schöpferischen Allmachtsfantasie, mit dem eigenen Werk, in der Schrift und im Nachruhm fortzuleben, ins kulturelle Gedächtnis einzugehen, über den Tod zu triumphieren. Man wendet den Tod im Schreiben ab, schiebt ihn auf, wie Scheherazade in *Tausendundeine Nacht*, oder aber man überführt den Tod in die Literatur, um ihn nicht sterben zu müssen. Zwischen diesen beiden Polen des Sterbens und des Überlebens in der Schrift scheint die ambivalente Beziehung der Literatur zum Tod, die Ökonomie des Opfers aufgespannt zu sein.<sup>21</sup> Die Literatur manifestiert sich als Todesurteil und Aufschub des Todes zugleich – ganz im Sinne des doppeldeutigen Titels der Blanchot'schen Erzählung *L'arrêt de mort*.<sup>22</sup>

Angesichts der Ökonomie des dichterischen Suizids stehen die in diesem Band versammelten Fallbeispiele im Zeichen einer ›Rückkehr des Autors‹ unter geänderten theoretischen Vorzeichen;<sup>23</sup> sie zielen keineswegs auf eine Rückkehr zum Biografismus im Sinne der Annahme einer Einheit von Leben und Werk. Es wird weder um das Auffinden der biografischen Wahrheit hinter einem Suizid noch um eine positivistische Ursachenreduktion oder die Behauptung eines notwendigen Kausalzusammenhangs zwischen Leben, Schreiben und Sterben eines Schriftstellers gehen (im Sinne einer Romantisierung oder Mythisierung der Selbsttötung). Im Gegenteil, die Ökonomie der Selbsttötung ist immer schon Bestandteil einer komplexen kultur-, zeit- und genderspezifischen Inszenierungs- und Repräsentationspraxis, die sich ebenso um die Gabe des Todes selbst wie um deren nachträgliche, auch literarische Rezeption

---

20 Vgl. Blanchot: Der literarische Raum, S. 88–92.

21 Vgl. ebd., S. 92 f.

22 Vgl. Derrida: Überleben, S. 156, 161.

23 Siehe grundlegend zur ›Rückkehr des Autors‹ Jannidis et al. (Hrsg.): Rückkehr des Autors; Burke: The Death and Return of the Author.

und Erwidern entfaltet. Auf die Unberechenbarkeit einer solch berechnenden Ökonomie des Opfers, die auch auf die Anerkennung als Dichter abzielt, gleichsam auf die romantische Aura des an der Welt gescheiterten und jung verstorbenen Genies, macht Albert Camus – nicht ohne Ironie – aufmerksam, wenn er auf den Fall des französischen Schriftstellers André Gaillard verweist, »der sich nach Vollendung seines ersten Buches das Leben nahm, um die Aufmerksamkeit auf sein Werk zu lenken. Die Aufmerksamkeit wurde tatsächlich erregt, das Buch aber wurde verrissen.«<sup>24</sup> Ein ähnliches Beispiel liefert der Fall Johannes R. Bechers, später erster Kulturminister der DDR, der im Alter von 19 Jahren mit Franziska Fuß, einer lungenkranken Tabakhändlerin, den Doppelsuizid von Kleist und Henriette Vogel zu reinszenieren versuchte. In seinen Abschiedsbriefen beteuert er, als Dichter gelebt zu haben und als Dichter gestorben zu sein. Nichts davon stimmt. Während die Tabakhändlerin stirbt, überlebt Becher, der in der Poesie bis dahin dilettiert hatte.<sup>25</sup>

Eröffnet wird die Sektion mit einem Beitrag von JOHANNES ENDRES zum legendären Fall eines Dichtersuizid: zum tödlichen Sprung des antiken Philosophen und Dichters Empedokles in den Krater des Ätna, oder genauer, zu dessen einzigartiger und spezifisch poetologischer Verarbeitung in Hölderlins *Der Tod des Empedokles*. Hölderlins Drama ist lediglich in fragmentarischer Form überliefert, doch in allen Textfassungen ist die Titelfigur dazu bestimmt, durch einen Sprung in den Ätna ihr Leben zu beenden. Obgleich es in keiner dieser Fassungen zu einem solchen Finale kommt, wird doch deutlich, dass Empedokles nicht zuletzt im Auftrag seines Autors stirbt, für den der Suizid der Figur zum Initial der Entstehung einer metaphorisch-allegorischen Kunstsprache wird. Dazu muss Hölderlin entgegen der etablierten Deutungstradition Leben und Werk des historischen Empedokles in einem konstruktiven Sinne einführen, um aus der Auflösung einer solchen Verbindung, im Akt der Abtötung des Autorkörpers im Text, schließlich eine referenzfähige, nicht-esoterische Symbolsprache generieren zu können. Der enigmatische und selbstbezügliche Gestus der empedokleischen Rede im Drama wird dabei aus einer ausschließlich autobiografischen Bezugnahme befreit und durch die Aufhebung ihres Objekts, des Autor-Selbst, das sich im Feuer des Vulkans zugleich vernichtet und reinigt, in eine transindividuelle, mundane Rede verwandelt. Indem Hölderlins Empedokles so

---

24 Camus: Das Absurde und der Selbstmord, S. 16.

25 Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist, S. 472 f.

nicht mehr nur von sich selbst, sondern auch vom Anderen redet, d. h., sein *Empedokles* sich zur biografischen Dichtung öffnet und verallgemeinert, kann das ›leibliche‹ Wort der Dramenfigur exkarniert und damit als poetische wie poetologische Aussage bedeutsam werden.

Der Beitrag macht nicht nur auf die poetologische Signifikanz der literarischen Selbsttötung als paradoxem Beweggrund des Schreibens aufmerksam, sondern zeigt auch die irreduzible Verwobenheit von Suiziden, gerade jener von Künstlern, in eine wirkmächtige Mythologie, in der historische Wahrheit und Legendenbildung ununterscheidbar ineinander greifen. Zu Empedokles gesellen sich weitere antike Figuren, deren Suizide eine nicht minder beträchtliche Wirkmacht entfalten konnten: etwa Sokrates, Seneca, Kleopatra oder Phaedra – aber auch Lucretia, die sich nach ihrer Vergewaltigung zur Ehrenrettung tugendhaft mit einem Dolch ermordete. Kulturgeschichtlich gesehen stellt Lucretia jedoch eine Ausnahme dar. Der Tod durch den Dolch gilt als eine traditionell männlich konnotierte, heroische Form der Selbsttötung, auf die auch Karoline von Günderrode bei der Inszenierung ihres ›unweiblichen Heldentodes‹ zurückgreift. In ihrem Beitrag widerspricht CAROLA HILMES aus gendertheoretischer Perspektive der in der Forschung gängigen These, die Günderrode habe sich aus Liebe, genauer gesagt, aus verschmähter Liebe umgebracht. Zwar hatten bereits die Zeitgenossen mit dieser Legendenbildung begonnen. Da die Günderrode aber keine Abschiedsbriefe hinterlassen hat, erscheint es Hilmes ratsam, in Günderrodes literarischem Werk nach einer Legitimation ihrer Selbsttötung zu suchen. Dort überliefert ist sowohl der Wunsch, einen Heldentod zu sterben, als auch das romantische Narrativ vom Liebestod. Geschlechtsüberschreitende Rollenwechsel, die häufige Wahl einer männlichen Erzählperspektive sowie die Ermächtigung zur Autorschaft sprechen eher gegen den ›Liebestod als weiblichem Heroismus‹. Das wiederkehrende Motiv der Jungfrau in Waffen, die Anschaffung eines Dolches sowie der durch die Freundin Bettine von Arnim überlieferte Wunsch, jung sterben zu wollen, plausibilisieren die Inszenierung eines männlich konnotierten Heldentodes. Die berühmteste Selbstmörderin der Goethezeit starb nicht aus Liebe, so die These, sondern um der Ehre willen, und sie bestätigt damit ihren Selbstanspruch als Dichterin.

Das Schicksal der Günderrode verdeutlicht, wie sehr der Akt der Selbsttötung auch in geschlechtsstereotype Vorstellungen eingebunden ist: vom tragischen weiblichen Liebestod einerseits, vom männlich-heroischen Freitod andererseits. Es macht deutlich, wie man als Frau verstummen und ungehört bleiben kann angesichts einer geschlechtsspezi-

fischen Repräsentationspraxis, die sich noch über die Leiche der Frau schreibt. Man fühlt sich unweigerlich an den Suizid der jungen Inderin Bhuvaneswari Bhaduri im Jahre 1926 erinnert, auf den Gayatri Spivak zum Schluss ihres berühmten Essays *Can the Subaltern Speak?* eingeht, und an die Frage: Kann die Subalterne sprechen bzw. gehört werden? Um ihren politisch motivierten Suizid davor zu bewahren, nachträglich als Folge einer verbotenen Leidenschaft bzw. einer unerlaubten Schwangerschaft ausgelegt zu werden, hatte Bhaduri auf den Beginn ihrer Menstruation gewartet, bevor sie sich erhängte – jedoch ohne Erfolg: Ihr Suizid wurde später trotzdem als Liebestod gelesen und damit auch in die indische Tradition der rituellen Witwenverbrennung (*satī*) eingeschrieben als einer spezifisch weiblichen Form des Selbstopfers aus Liebe.<sup>26</sup>

Um solche vorausschauenden Inszenierungen des eigenen Suizids geht es auch im Beitrag von HARALD NEUMEYER. Die Günderrode hat keinen Abschiedsbrief hinterlassen, was der Nachwelt bis heute viel Spielraum bot für Spekulationen über die möglichen Motive ihrer Tat. Ein Blick auf die ›letzten Worte‹ von Suizidenten zur Zeit Günderrodes zeigt, dass gerade Abschiedsbriefe oft dazu genutzt wurden, um solchen Spekulationen oder möglichen Verurteilungen der Tat gezielt entgegenzuwirken. Anhand ausgewählter Beispiele ›letzter Worte‹, wie sie in Wissenschaft und Literatur (Johann Wolfgang Goethe, Achim von Arnim) im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts überliefert sind, legt Neumeier die Merkmale und Funktionen dieses Genres dar, in welchem die Schreibenden ihre Existenz an der Schwelle von Leben und Tod ausloten. Die ›letzten Worte‹ erweisen sich dabei keineswegs als unmittelbarer Ausdruck der innerlichen Befindlichkeit eines Suizidenten vor seiner Tat. Sie sind vielmehr ein wohl kalkuliertes Artefakt, das eine ›interpretative Konstruktion‹ (Stephen Greenblatt) der eigenen Selbsttötung vornimmt. In ihnen versucht der Suizident, seine Selbsttötung herzuleiten, sie zu bestimmen und zu rechtfertigen, indem er gleichermaßen seine theologische, juristische wie polizeiwissenschaftliche Verurteilung, seine medizinische wie psychologische Wahrnehmung als pathologischer Fall und die emotionalen wie kognitiven Reaktionen der Hinterbliebenen

---

<sup>26</sup> Vgl. Spivak: *Can the Subaltern Speak?*, S. 104 f. Obgleich die Sachlage im kolonialen Diskurs, in dem es zu vielfältig überlagerten Unterdrückungen kolonisierter Frauen kommt, ungleich komplexer ist als im Falle der Günderrode: »Es ist klar, dass arm, schwarz und weiblich sein heißt: es dreifach abbekommen.« (ebd., 74)

antizipiert, um sie vorab zu steuern. Neumeyer zeichnet dabei den Einsatz einer Ökonomie des Opfers als historischer und literarischer Argumentationsfigur um 1800 nach. Was Kleists ›letzte Worte‹ von zeitgenössischen Abschiedsbriefen unterscheidet, so Neumeyer abschließend, ist neben der auffälligen Akkumulation inkohärenter Motive vor allem die erotische Aufladung der Tat selbst. Kleists und Henriette Vogels (Selbst-)Tötung, so die These, verkehrt das paradigmatische Narrativ des Liebestods: Sie ist kein Tod aus verschmähter Liebe, sie verspricht vielmehr die Erfüllung erotischer Lust im gemeinsamen Tod. Die Ökonomie dieses Selbstopfers zielt weder auf das Diesseits noch auf das Jenseits, sondern auf jenen liminalen Augenblick eines lustvollen Todes.

Ogleich letzte Worte kalkulierte Konstruktionen sind, die alles andere als die Wahrheit der Tat liefern, werden sie von der Nachwelt nicht notwendig auch als solche strategischen Selbstinszenierungen durchschaut. Im Gegenteil, die Nachwelt ist an letzten Worten interessiert, so GÜNTER BLAMBERGER, weil sie als authentische Konfessionen gelten, in denen die Summe des Lebens gezogen wird. Von Todgeweihten erwartet man keine Dichtung, sondern Wahrheit. Auf diesem ›autobiografischen Pakt‹ (Philippe Lejeune) beruht die ungeheure Wirkung von Kleists Briefen vor seiner Selbsttötung. Blamberger entfaltet in seinem Beitrag zu Kleists und Henriettes Freitod eine entsprechend andere Lesart der kleistschen Ökonomie des Opfers: Kleists Kalkül ist der strategische Entwurf eines Autorbildes für die Nachwelt. Der Korpus der letzten Briefe Kleists folgt insofern einer Ökonomie des Opfers, ebenso wie sein heiter-ausgelassener Suizid selbst, der als eine zugleich heikle wie grandiose Inszenierung zur Sicherung seines Nachruhms begriffen werden kann. Von den Zeitgenossen, vor allem von Goethe, wurden danach Person und Werk gleichermaßen pathologisiert. Wer jedoch so monströs als Subjekt aus der Geschichte verschwindet, taucht irgendwann als Objekt von Geschichten wieder auf, erreicht endlich Aufmerksamkeit in Nachrufen, Erzählungen, mündlicher und schriftlicher Historiografie, wie Kleist in der Literatur der Moderne dann. So paradox funktioniert die Ökonomie des Opfers. Sie zwingt der Nachwelt eine Form des Eingedenkens auf, die effektiv ist, weil alles andere als harmlos, insofern sie Erinnerungsbilder eingraviert in die Wachstafeln der Seele und des Körpers, damit sie lebendig bleiben. Wie man sich das konkret vorzustellen hat, beschreibt Friedrich Nietzsche in der zweiten Abhandlung seiner *Genealogie der Moral*:

›Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, *wesh zu thun*, bleibt im Gedächtniss‹ – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden. [...] Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen.<sup>27</sup>

Kleists Freitod zusammen mit Henriette folgt jedoch auch einer Anökonomie des Opfers, er ist ein Rechenkunststück an der Schwelle zum Unberechenbaren, wie die anfangs der Einführung besprochene *Todeslitanei* zeigt.

Nicht nur in Kleists Leben, auch in seinem Werk spielt die Inszenierung der Selbsttötung eine signifikante Rolle. So eröffnet ANDREA BARTL ihren Beitrag zu Adalbert Stifter mit einer Szene aus Kleists *Das Erbeben in Chili*, in der ein junger Mann im Begriff ist, sich zu erhängen. Er ist verliebt und eine dauerhafte Verbindung mit der von ihm Verehrten erscheint unmöglich. Doch durch Zufall tritt ein Ereignis ein, das ihn schlagartig von seinem Entschluss abbringt. Diese knapp skizzierte Szene aus Kleists Novelle schildert gleichermaßen die Geschehnisse der Binnengeschichte in Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Stifters Text durchzieht eine Signatur des Todes, insbesondere der Selbsttötung, so Bartls These, die inhaltlich wie sprachlich-narrativ wirksam wird. Immer wieder begehen Figuren Suizidversuche, sterben oder verschwinden auf rätselhafte Weise. Erste Planungen des Textes gehen bis in die 1830er-Jahre zurück, die letzten Korrekturen erfolgten nur wenige Tage vor Stifters Tod am 28. Januar 1868, dem möglicherweise ein Suizidversuch vorausging. Auch die Erzählweise ist von Narrativen des Todes bestimmt, die versuchen, den Suizid zu erzählen und zugleich gegen ihn anzuerzählen. Einerseits ist ihr (nicht zuletzt in der entworfenen ›Schreibtherapie‹ des sanftmütigen Obristen) eine versuchte Sinngebungsstrategie inhärent, andererseits wird solch konstruktives Potenzial von Stifters Text selbst relativiert. In dieser ambivalenten Struktur ist Stifters Prosa Kleists Novellen ähnlicher, als man zunächst vermuten mag; auch lässt sich die Signatur des Todes, wie sie in der *Mappe meines Urgroßvaters* aufzufinden ist, als charakteristisches Kennzeichen lesen: von Stifters Gesamtwerk, ja möglicherweise der Literatur zwischen Biedermeier und Realismus generell.

---

27 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 295.

Mit dem Beitrag von PATRICK HOHLWECK rückt die Sektion schließlich ins 20. Jahrhundert vor, genauer gesagt: in die Klassische Moderne und damit zu einem ungleich experimentelleren Text, der poetologisch nicht minder von einer Signatur der Selbsttötung bestimmt ist: Carl Einsteins *BEB II*. Bei aller Differenz drängt sich eine Parallele auf zwischen dem Ineinander von Medien des Todes und des Überlebens, des Vergessens und Erinnerns, des Verschwindens und Bewahrens bei Stifter und Einstein: auf der einen Seite die verwahrte Handschriften-Mappe des Urgroßvaters, die aus der Schreibtherapie nach einem versuchten Suizid hervorgeht und später in einem Raum voller alten Trödels, mumifizierter, in Vergessenheit geratener, toter Dinge wiedergefunden wird, auf der anderen Seite das auf mehrere Mappen verteilte, bislang unedierte Konvolut von losen, unpaginierten und überwiegend undatierten Blättern, das nach Hohlweck von einer Technik der ›Verzettelung‹ und des Ideenmagazins zeugt, sowie das Motiv der Schrift als Medium der Mortifikation, des Verschwindens und Vergessens des Ichs. Während sich bei Stifter in den Speichermedien eine ›Dichtung des Plunders‹ offenbart, figurieren Einsteins inhaltliche wie formale Annäherungen an den Tod poetologisch als ›Todestraining‹. In seinem Beitrag wirft Hohlweck einen materialreichen Blick auf Einsteins unvollendetes Romanprojekt *BEB II*. Anstatt die in Einsteins disparatem Text prominente Kategorie des Selbstmords als literarische Präfiguration von Einsteins tragischem Freitod auf der Flucht vor den kurz zuvor in Paris einmarschierten deutschen Truppen im Juli 1940 zu deuten, plädiert er für eine Lektüre, die in der Erkundung der Erzählbarkeit der Selbsttötung vielmehr eine gedächtnis- und medientechnische Strategie des Romans erkennt. In einer Figur des gleichzeitigen Ein- und Ausschlusses weist die Bewegung des Textes gleichermaßen in das Leben wie in den Tod und simuliert so eine Ökonomie des Selbstopfers als Vorbereitung auf das Leben.

Den Abschluss der Sektion bildet der Beitrag von SIMON AEBERHARD zu Hermann Burgers *Tractatus logico-suicidalis*, der uns noch einmal zu Kleists Selbsttötung zurückführt. Der Suizid des Schweizer Schriftstellers ist ein literarisch vielfach grundierter und ausfantasierter. Aeberhard interessiert sich allerdings weniger für die motivische Todesnähe von Burgers Werk, als vielmehr für die schriftmedialen Techniken der Selbstverdoppelung, durch welche sich der Suizident mithilfe testamentarischer Formulierungen kalkuliert deren Performanz sichert. Das radikale Programm von Burgers Erzählern lautet: Sich schreibend selbst zu töten und den daraus resultierenden Text als das eigene Denkmal zu begreifen. Im *Tractatus logico-suicidalis* widmet Burger, ein knappes Jahr

vor seinem Suizid, 36 Paragraphen Kleist und den Umständen von dessen Selbsttötung. Bürger setzt Kleist ganz oben auf die ›Todesbestenliste aller Selbstmörder‹, rekapituliert die Ereignisse vom 21. November 1811 und zitiert aus den Briefen an Marie und Ulrike von Kleist sowie aus den gerichtsmedizinischen Akten. Die deutliche Bewunderung Burgers gilt einem Dichterkollegen, der sich selbst ›mit frostnächlichem Kalkül‹ ein Denkmal aus Wörtern gesetzt hat: ›Kleists Tod war sein erster durchschlagender Erfolg.‹ Kleists ›letztwillige Formulierungen‹ gewinnen gleichsam Vorbildfunktion für Burgers eigenen Suizid. Das Gelingen der testamentarischen Schreibakte und die entsprechend überstarke und durch das Datum des Todes gesicherte Autorschaftsfunktion sind nur um den Preis des eigenen Lebens zu erreichen. Burgers Texte, so Aeberhard, imitieren diese selbstimplizierende Logik und stellen dabei implizit den Suizid als eine paradoxe Geste der theatralen Selbstauthentifikation dar. Bleibt zu fragen, welcher Wert den ›letzten Worten‹ zukommt, wenn der eigene Tod nicht eintritt.

### III. INTERNATIONALE PERSPEKTIVEN

In der letzten Sektion des vorliegenden Bandes geht es um die Eröffnung internationaler Perspektiven auf die Ökonomie der Selbsttötung in anderen Ländern und Kulturen: von Virginia Woolf über Marina Cvetaeva und Yukio Mishima bis hin zu David Foster Wallace. Dies löst die Thematik der Selbsttötung aus der Spezifität und der Vertrautheit des unmittelbar deutschsprachigen Kontexts heraus und erweitert den Blickwinkel auf die Besonderheiten auch außereuropäischer Kulturräume. Während in der vorangegangenen Sektion zu deutschsprachigen Autoren bei aller Rekurrenz des tragischen Auswegs vor allem der Wandel und die Historizität des Phänomens der Selbsttötung deutlich wurden, zeigt sich im Folgenden verstärkt auch ihre kulturelle Bedingtheit.

Der Ausgangspunkt der Sektion ist nach wie vor die Frage nach der paradoxen Ökonomie und dem spezifischen Inszenierungscharakter dichterischer Suizide, dabei kann sie auch als Beitrag zur interkulturellen Suizid-Forschung verstanden werden, wie sie sich in den vergangenen Jahren etabliert hat.<sup>28</sup> So werden anhand von Fallbeispielen konkrete

---

<sup>28</sup> Vgl. Bähr/Medick (Hrsg.): *Sterben von eigener Hand*; Mischler: *Von der Freiheit, das Leben zu lassen*; Pinguet: *Freitod in Japan*.

Einblicke gewährt, die gerade in der vergleichenden Zusammenschau nicht nur das weite Feld kulturell unterschiedlicher Praktiken, Rhetoriken und Semantiken des Suizids vor Augen führen, sondern auch die kulturhistorisch je besonderen Ausgestaltungen, Hintergründe und Begründungszusammenhänge von letzten Worten und Taten sowie ihrer nachträglichen Rezeption, insbesondere im Hinblick auf den angloamerikanischen Raum, Japan und Russland. Dabei ist die Art und Weise, wie in einer Gesellschaft mit dem Suizid umgegangen, wie er beurteilt und begründet wird, immer auch ein Spiegel ihrer Wertvorstellungen, ihrer historisch und kulturell bedingten Überzeugungen und Einstellungen gegenüber dem Leben und dem Tod, gegenüber den Pflichten und den Freiheiten des Subjekts.

Die Artikel sind chronologisch angeordnet, beginnend mit einem Beitrag von CLAUDIA LIEBRAND zu einem der bekanntesten weiblichen Suizide des 20. Jahrhunderts: zu Virginia Woolfs Tod durch Ertrinken am 28. März 1941. Im Rückgriff auf aktuelle Studien zu Woolfs Suizid sowie auf einen der Abschiedsbriefe an ihren Ehemann Leonard Woolf rekonstruiert der Beitrag die wesentlichen Narrative und Spekulationen, die sich um die genauen Umstände von Woolfs Suizid ranken. Liebrand fokussiert in ihrer Re-Lektüre von Woolfs letzten Worten *jene* Narrative, die Woolf in diesen selbst angelegt hat und die später auch von ihren Biografen mit unterschiedlichem Akzent als Erklärungen für ihre Selbsttötung aufgegriffen wurden. Ein Blick auf die aktuellen Studien von Irene Coates und Arthur Lawrence zeigt exemplarisch, dass Spekulationen über die genauen Hintergründe zu Woolfs Tod und die mutmaßliche Mitschuld ihres Ehemannes bis heute anhalten. Doch wirken beide Arbeiten nicht nur spekulativ, sie erscheinen auch aus gendertheoretischer Perspektive problematisch. Sie schreiben Woolf unwillkürlich auf eine passive Opferrolle fest und reproduzieren so geschlechtsstereotype Vorstellungen vom weiblichen Suizid, wie sie von Benigna Gerisch und Silvia Canetto herausgearbeitet worden sind (und wie sie uns bereits im Kontext der Rezeption von Karoline von Günderrodes Suizid begegnet sind). Liebrand versteht Woolfs Abschiedsbrief stattdessen als einen doppelten Text, als ein Masken- und Zitatespiel, das disparate Lesarten inszeniert und so zwar die Begründungskontexte liefert, die spätere Biografen profilieren konnten, diese aber bereits in ihrer Unentscheidbarkeit ausstellt und so zugleich subvertiert: Woolf präsentiert sich zum einen als Täterin, als verantwortungsvoll Handelnde, die eine bewusste und mutige Wahl trifft, um einem erneuten psychischen Zusammenbruch vorzugreifen. Zum anderen spricht sie von sich als von einer von Wahn-

vorstellungen verfolgten Person, die als das Opfer des über sie hereingebrochenen Wahnsinns aufgefasst werden muss und die dazu bereit ist, sich für das Glück ihres Ehemanns zu opfern – eines Eheglücks indes, das sich bereits in Woolfs Beteuerungen im Abschiedsbrief als fragwürdig ankündigt und das auch ein abschließender Blick auf Leonard Woolfs Autobiografie, insbesondere auf das im Kapitel ›Virginia's Death‹ entworfenene Bild vollendeter Gattenliebe, als brüchig erscheinen lässt.

Im selben Jahr wie Virginia Woolf nahm sich auch Marina Cvetaeva das Leben, eine der bedeutendsten russischen Dichterinnen des 20. Jahrhunderts. Sie folgte dabei jedoch nicht, wie Woolf, Shakespeares Ophelia ins Wasser, sondern schloss sich dem Schicksal Phaedras an, wie es Cvetaeva in ihrer Tragödie *Fedra* bereits 1927 für sich ausgestaltet hatte: Sie erhängte sich am 31. August 1941. Auseinandersetzungen mit dem Suizid ziehen sich, so zeigt der Beitrag von INGEBORG JANDL, wie ein roter Faden durch Cvetaevas Werk, wobei die Lyrikerin auf literarische, mythologische ebenso wie reale Suizide (von Dichterkollegen wie Sergej Esenin und Vladimir Majakovskij) Bezug nimmt. Entscheidend für die durchweg positiv konnotierte Annäherung an die Thematik der Selbsttötung ist Jandl zufolge Cvetaevas philosophische Reflexion zum Leib-Seele-Dualismus, die in eine Absolutsetzung der unsterblichen Seele in platonischer Tradition mündet, durch die die Lyrikerin zum Wesen des Dichtertums vorzudringen glaubt. Davon ausgehend konkretisieren sich ihre Überlegungen auf eine explizite Verhandlung des ›Dichtertodes‹, der die Seele des Poeten nach der Verschriftlichung seines Werks posthum in das ›ewige lyrische Reich‹ zurückführt. Später tritt dieses Reich in seiner Funktion als Zufluchtsort vor den zunehmend problematischen Lebensbedingungen in den Vordergrund. Perspektivlosigkeit und soziale Isolation prägten aufgrund kulturpolitischer Repressionen durch die Sowjetmacht Cvetaevas letzte Lebensjahre. Ihr Suizid in einsamer Zurückgezogenheit verfolgte nicht das Ziel öffentlichkeitswirksamer Inszenierung, er wurde erst nach und nach bekannt und rief, ebenfalls aus politischen Gründen, lange keine öffentlichen Stellungnahmen hervor. Dennoch schrieb er sich wie ein Mahnmal in die Erinnerung ein, seine spätere Aufarbeitung ging einher mit Cvetaevas Rehabilitation und ihrer Aufnahme in den Kanon.

Während Cvetaevas Suizid sichtlich auf die abendländische Vorstellung von der Transzendenz der Seele zurückgreift, ist die Selbsttötung des japanischen Schriftstellers Yukio Mishima frei von einem solch metaphysisch-dualistischen Denken. Der Beitrag von RYÖSUKE ŌHASHI zeigt stattdessen, dass das traditionelle japanische Todesritual

des Seppuku auf die Immanenz des physischen Lebens ausgerichtet und im Falle Mishimas gerade vor dem Hintergrund der Ästhetik der Maske im japanischen Nô-Theater zu verstehen ist. Am 25. November 1970 beging Mishima unmittelbar nach seinem missglückten Putschversuch zur Restauration des Kaiserreichs im Kreise von vier Gefolgsleuten Seppuku. Ôhashi geht davon aus, dass Mishima sich von vornherein darüber im Klaren gewesen sein muss, dass sein Staatsstreich scheitern würde. Es war gerade dieses ›erfolgreiche Scheitern‹, das Mishima anvisierte, um seinem ästhetischen Todesritual eine Bühne zu verleihen. Worauf es ihm bei der Inszenierung seines Suizids ankam, zeigt sich auch in seinem Film *Patriotismus*, den er vier Jahre vor seinem Tod gedreht hat und in dem er unter anderem die Hauptrolle spielt. Mishima stellt mit seinem Seppuku letztlich das Verhältnis der Maske, wie er sie metaphorisch gesprochen seit seiner Kindheit getragen hat und wie sie auch der Hauptdarsteller im Nô-Theater trägt, zur Person ›Mishima‹ aus. In seinem Suizid scheint diese doppelte Persönlichkeit in *einem* sterbenden Menschen verschmolzen zu sein. Der Tod allerdings bleibt, so Ôhashi, infolge von Mishimas ganz eigener ›Einübung des Todes‹ selbst im Sterben noch das absolut Andere.

Leben als ›Einübung des Todes‹, das könnte auch das Motto für den Beitrag von JÖRN AHRENS sein, der sich mit Anne Sextons Praxis der Selbsttötung als paradoxer Technologie des Selbst beschäftigt. Zeit lebens konfrontierte sich die amerikanische Dichterin mit dem eigenen Tod, im Leben wie in ihrem Werk. So gingen ihrer gelungenen Selbsttötung am 4. Oktober 1974 drei gescheiterte Suizidversuche voraus. Zudem verhandelt sie in ihrer Lyrik und in ihren Briefen fortwährend die Themen ›Tod‹ und ›Suizid‹. Es fällt die große Faszination auf, die für sie offenbar vom Tod ausging, insbesondere vom gelungenen eigenen Tod. Die Selbsttötung folgt dabei nach Ahrens weniger einer Ökonomie des Opfers oder der Aufmerksamkeit als vielmehr einer Praxis der Selbstentfaltung und -ermächtigung, die zugleich den äußersten Selbstverlust impliziert: eine Anökonomie des Selbstopfers im eigentlichen Sinne, des Opfers für sich selbst. Gerade diese Fragilität der eigenen Existenz ist von zentraler Bedeutung für Sextons Subjektivität wie für ihre Produktivität. Ihr Fall zeigt, wie sehr die Inszenierung des eigenen Todes zu einer Genese des Selbst beiträgt, inwieweit Identität erlangt wird über die Auseinandersetzung mit der Gefahr des Todes, über dessen Fetischisierung und Realisierung. Dabei geht es für Sexton vor allem um Techniken der Authentifizierung und Selbsterkundung, mit denen sie heutzutage gängige, therapeutisch angelegte Praktiken einer authentischen Herstellung

des Selbst über diverse Diskursformate (z. B. bei Eva Illouz, Alain Ehrenberg) auf anomische Weise vorwegnimmt.

Anne Sexton gehörte bekanntlich – wie auch Sylvia Plath und John Berryman, die beide ebenfalls Suizid begingen – zu den Vertreterinnen des spezifisch amerikanischen Genres der *Confessional Poetry*, in deren Tradition der Beitrag von JEFFREY CHAMPLIN auch die apotropäische Logik der dramatischen Beichte im letzten Stück der britischen Dramatikerin Sarah Kane sieht. Das Stück, das einmal als 75-minütiger Abschiedsbrief bezeichnet wurde, trägt den Titel *4.48 Psychosis* und benennt damit jenen Zeitpunkt, zu dem Kane während ihrer depressiven Phase wiederholt am Morgen aufwachte, bevor sie sich am 20. Februar 1999 das Leben nahm. Kanes *4.48 Psychosis* wurde im Juni 2000 im Royal Court's Theatre Upstairs uraufgeführt. Das Stück übt einen unwiderstehlichen Sog auf das Publikum aus, bittet mit der Stimme eines erniedrigten und verzweifelten Subjekts um Gehör. Verlassen von Liebe und verfolgt vom medizinischen Diskurs kündigt die Figur des Dramas an: ›At 4:48 / when desperation visits / I shall hang myself.‹ Die spezifische Ökonomie des Stücks besteht darin, dass es den Tod als Selbstopfer der Figur – der letztlich auch Kanes eigener ist, insofern sie sich kurz nach der Fertigstellung des Manuskripts das Leben nahm – durch dessen wiederholte Ankündigung unabwendbar in die Dramatik und den Rhythmus des Stücks investiert. Statt Erklärungen zu liefern, wendet sich das Stück mit einer Stimme an uns, die unverstanden bleibt, fordert aber zugleich in dieser Nicht-Mitteilbarkeit gehört zu werden. Diese paradoxe Ökonomie der Aufmerksamkeit findet ihren pointierten Ausdruck in der apotropäischen Aufforderung zum Wegschauen in diesem Stück des ›In-yer-face theatre‹, eine Anweisung, die nach alternativen Lesestrategien verlangt. Fokussiert auf die ethische Forderung des Dramas verortet der Beitrag Kanes Stück zunächst im Spiegel der *Confessional Poetry* (Robert Lowell, Sylvia Plath) und zeigt sodann, wie seine Abwehrmechanismen im Aufeinandertreffen von Form und Inhalt überwunden werden.

Abgeschlossen wird die Sektion mit einem Beitrag von ULRICH BLUMENBACH zum international wohl bekanntesten aktuellen Fall eines Dichtersuizids: zum amerikanischen Schriftsteller David Foster Wallace, der sich am 12. September 2008 nach jahrelangen schweren Depressionen das Leben nahm. Er reiht sich damit ein in die traurige Liste amerikanischer Autoren, die Suizid begingen: Ernest Hemingway, Plath, Berryman, Sexton, Hunter S. Thompson etc. Der Durchbruch als Schriftsteller gelang Wallace 1996 mit seinem Hauptwerk *Infinite Jest*. Hierzulande erlangte er Bekanntheit hingegen erst nach seinem Suizid

und durch die Veröffentlichung der von Blumenbach besorgten deutschen Übersetzung seines Hauptwerks ein Jahr nach seinem Tod. Nicht nur in Wallace' Leben, auch in seinem Werk bilden Depression und Suizid(-versuche), depressive Figuren und Suizidenten ein wiederkehrendes Thema. Blumenbach geht in seinem Beitrag der Frage nach, inwiefern sich erstens unabhängig von der medizinischen Diagnose Zusammenhänge zwischen der psychischen Disposition und den in Interviews und Essays geäußerten ästhetischen Konzepten des Autors feststellen lassen, und zweitens worin diese Konzepte bestehen, welche thematischen, narrativen und metaphorischen Spuren sie in seinem literarischen Werk, vor allem in Wallace' *Unendlicher Spaß*, hinterlassen und inwiefern sie die Rezeption dieses Romans beeinflusst haben. Antworten deuten sich in der für Wallace typischen, emphatischen Ausrichtung auf die psychischen Innenwelten depressiver und suizidaler Figuren an, in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der amerikanischen Alltagsrealität aus exzessivem Konsum, Entertainment, Drogen und medialer Reizüberflutung, im Stilmerkmal der Annotation ebenso wie in seinen Überlegungen zum Problem des Solipsismus.

Allen Beiträgern sei herzlich für Ihre Bereitschaft gedankt, sich auf die abgründige Fragestellung dieses Sammelbandes eingelassen zu haben, deren Anlass das Kleist-Gedenkjahr 2011 war, deren Intention aber auf das Internationale Kolleg Morphomata der Universität zu Köln zurückgeht, welches mit Fellows aus aller Welt Gestaltbildungen – das bedeutet das griechische Wort ›morphómata‹ – analysiert, Gestaltbildungen der Literatur oder der Kunst, deren ästhetische Ideen uns häufig erst Wissen von Bereichen jenseits aller rationalen Begrifflichkeit verschaffen, in denen die Wissenschaften ihre Geltungskraft verlieren. Das Skandalon der Selbsttötung gehört mit Sicherheit dazu.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Ahrens, Jörn:** Selbstmord. Die Geste des illegitimen Todes. München 2001.  
**Améry, Jean:** Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Stuttgart 1976.  
**Bähr, Andreas und Hans Medick (Hrsg.):** Sterben von eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis. Köln et al. 2005.  
**Baudrillard, Jean:** Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. Aus dem Französischen von

Markus Sedlaczek. In: Ders.: Der Geist des Terrorismus. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 2003, S. 11–35.

**Baudrillard, Jean:** Der symbolische Tausch und der Tod. Aus dem Französischen von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 2005.

**Baudrillard, Jean:** Der unmögliche Tausch. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Berlin 2000.

**Baumann, Ursula:** Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Weimar 2001.

**Blanchot, Maurice:** Der literarische Raum. Übers. von Marco Gutjahr und Jonas Hock. Zürich 2012.

**Blamberger, Günter:** Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt a. M. 2011.

**Burke, Seán:** The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh 1998.

**Brudermüller, Gerd, Wolfgang Marx und Konrad Schüttauf (Hrsg.):** Suizid und Sterbehilfe. Würzburg 2003.

**Camus, Albert:** Das Absurde und der Selbstmord. In: Ders.: Der Mythos des Sisyphos. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 11–19.

**Därmann, Iris:** Theorien der Gabe zur Einführung. Hamburg 2010.

**Derrida, Jacques:** Den Tod geben. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin. Frankfurt a. M. 1994, S. 331–445.

**Derrida, Jacques:** Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Berlin 2003.

**Derrida, Jacques:** Falschgeld. Zeit geben I. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzl. München 1993.

**Derrida, Jacques:** Überleben. In: Ders.: Gestade. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Wien 1994, S. 119–217.

**Derrida, Jacques:** Grammatologie. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1983.

**Durkheim, Émile:** Der Selbstmord. Aus dem Französischen von Sebastian und Hanne Herkommer. Frankfurt a. M. 1993.

**Foucault, Michel:** Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31.

**Grimm, Gunter E. und Christian Schärf (Hrsg.):** Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld 2008.

**Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.):** Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.

**Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser (Hrsg.):** Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011.

**Kaufman, James C.:** The Sylvia Plath Effect. Mental Illness in Eminent Creative Writers. In: Journal of Creative Behavior 35 (2001), H. 1, S. 37–50.

**Keller, Ursula (Hrsg.):** »Nun breche ich in Stücke ...«. Leben, Schreiben, Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller. Berlin 2000.

**Künzel, Christine und Jörg Schönert (Hrsg.):** Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007.

**Lind, Vera:** Selbstmord in der Frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein. Göttingen 1999.

**Mauss, Marcel:** Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1990.

**Minois, Georges:** Geschichte des Selbstmords. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Düsseldorf, Zürich 1996.

**Mischler, Gerd:** Von der Freiheit, das Leben zu lassen. Kulturgeschichte des Suizids. Hamburg, Wien 2000.

**Nietzsche, Friedrich:** Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4. München 1980.

**Nietzsche, Friedrich:** Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 5. München 1980, S. 245–412.

**Spivak, Gayatri Chakravorty:** Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien 2008.

**Pinguet, Maurice:** Freitod in Japan. Ein Kulturvergleich. Übers. von Beate von der Osten, Makoto Ozaki und Walther Fekl. Berlin 1991.

# ÖKONOMIE DES SELBSTOPFERS

---



---

MARTIN TREML

## MENSCHENOPFERFESTE

# Zur Figur des antiken Opfers, zu seinen Theorien und seinem Nachleben

### I. OPFERKULT UND OPFERMYTHOS

Vorstellungen vom Opfer bestimmen von der Antike bis heute den religiösen, aber auch den säkularen Sprachgebrauch, der von Verzicht, Hingabe, ja der Einwilligung in den eigenen Tod für andere bis hin zum Selbstmord handelt, worin pagane und christliche Elemente zusammenkommen. Das Opfer bereitet nicht nur Schmerz (gr. *pathos*), sondern ist auch ein Fest: Selten ist davon, noch weniger von dem in ihm erstrebten, gar erreichten Gewinn die Rede. In der Antike, der neben der Bibel zweiten Urszene westlicher (Religions-)Kulturen, tritt der Opfergewinn jedoch häufig und oft deutlich in den Vordergrund, auch weil der Opferkult die »fundamentalen rituellen Gesten«<sup>1</sup> bereitstellt.

Im Zentrum der antiken mediterranen Stadtkultur stehen Veranstaltungen, deren Durchführung und Aufnahme durch die Bürger ›Schau‹ (gr. *theoria*) genannt wird, das »sorgfältige Beobachten, Wahrnehmen, wie es zunächst nur und ausschließlich zur Kultsphäre gehört.«<sup>2</sup> Auf dieser (opfer-)kultischen Grundlage etabliert sich die Ordnung der Polis, dann auch die Philosophie, deren eigene Theorie die festliche durch Nachahmung, Überbietung und Abstraktion sowohl weiterführt als auch transzendiert.<sup>3</sup> In der Spätantike werden die blutigen Tieropfer samt den

---

<sup>1</sup> Detienne: *Pratiques culinaires et esprit du sacrifice*, S. 7 (Übersetzung M. T.).

<sup>2</sup> Heinrich: *Anthropomorphe*, S. 104.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 104–106, 165.

Opfermählern fast vollständig verschwinden, ein Prozess, der weniger mit der Christianisierung als solcher als vielmehr mit neuen Medien des Heiligen wie dem Buch zusammenhängt. Auskunft über seine Geschehnisse werden nun nicht mehr wie bisher in den Eingeweiden der Opfertiere gesucht, sondern in heiligen Texten gefunden. Im Römischen Reich gibt es vermehrt Privatbibliotheken, im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung verdrängt der Kodex die Schriftrolle, der leichter zu beschreiben und besser zu gebrauchen ist, etwa beim Nachschlagen einer Stelle.<sup>4</sup> Damit geht auch die neue Idee vom Selbst einher, das »wie ein Buch zu lesen«<sup>5</sup> sei. Im Unterschied zur paganen Antike wurde auch der Leib, nicht nur die Seele, in das neue Konzept des Selbst einbezogen und zum Gegenstand der ›Sorge‹, wie Guy Stroumsa unter Berufung auf Marcel Mauss und in kritischem Anschluss an Michel Foucault bemerkt hat.<sup>6</sup> Wohl darum war die öffentliche Tötung und Verspeisung von Opfertieren nicht mehr so wichtig. Doch wie bei jedem Medienwechsel ersetzt das neue nicht einfach das alte Medium, sondern kompliziert dessen Gebrauch, wie Marshall McLuhan gezeigt hat, etwa indem es dieses verkehrt, vergeistigt, intensiviert.<sup>7</sup>

Davor bilden Opfer für Jahrhunderte den Hauptakt festlicher Veranstaltungen und Zusammenkünfte, sie sind wichtiger Bestandteil der ›Schau‹:

Für den Durchschnittsbürger sind die Arten der ›Schau‹, die man nicht missen möchte, im wesentlichen drei: erstens die Prozession, griechisch *pompe* [...]; zweitens der sportliche Wettkampf, der *agon*; und schließlich drittens die Tänze mit Lied und Musikbegleitung, die ›Chöre‹, *choroi* [...].<sup>8</sup>

Das höchste Spektakel all dieser ›Festspiele‹ (Klaus Heinrich) stellt das Opfer dar, das ein seltenes kulinarisches Vergnügen schafft, den Verzehr von Fleisch. Dessen Konsum war in der Antike fast immer nur auf diesem Weg möglich, wenn auch unter verschiedenen Formen öffentlicher Anteilnahme und Beteiligung, die von den großen, ›öffentlichen‹ Polisfesten über Essen in Kultvereinen zu ›privaten‹, symposionsartigen

4 Vgl. Lesky: Geschichte der griechischen Literatur, S. 18.

5 Stroumsa: Das Ende des Opferkults, S. 53.

6 Vgl. ebd., S. 47–52.

7 Vgl. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 36, 50 *et passim*.

8 Burkert: Die antike Stadt als Festgemeinschaft, S. 26.

Zusammenkünften reichten. Mussten nicht immer alle Bürger anwesend sein und am Opfer partizipieren, so bleibt doch festzuhalten, dass die griechische Küche insgesamt ›Opferküche‹ war – um die Formel zu verwenden, die Jean-Pierre Vernant und Marcel Detienne gebraucht, theoretisch fundiert und auf die antike griechische Kultur an sich ausgedehnt haben.

Der Spieß und der Kessel bilden mit dem Messer die zusammengehörenden Instrumente einer Weise zu essen, die Herodot in den Berichten über Ägypten in das Zentrum der Andersheit stellt, die es den Griechen erlaubt, sich im Unterschied zu den Ägyptern zu denken [...].<sup>9</sup>

Herodot schreibt: »Darum würde auch kein Ägypter einen Hellenen auf den Mund küssen, oder das Messer, die Gabel, das Kochgefäß eines Hellenen benutzen«<sup>10</sup> – und verbindet an dieser Stelle erstaunlicherweise Essen eng mit Lieben. Die dabei vermittelnde Figur ist die Kuh, die nicht nur von den Ägyptern nicht geopfert werden darf, sondern die auch deren Göttin Hathor, oder griechisch: Isis repräsentiert, nämlich als ein »Weib mit Rindshörnern«, zugleich große Mutter- und Liebesgöttin. Diese Göttin konnte auch für die Griechen als Hera Kuhgestalt annehmen, was aber beim Opfer nicht weiter störte, so wie auch in den Mythen die Beziehungen enger gewoben und mehrfach überkreuzt, Inkonsequenzen oder Widersprüche weiter nicht beachtet wurden. »Die Geschichten führen kein Einzelleben: Sie sind Zweige einer Familie, denen man rückwärts und vorwärts nachgehen muss.«<sup>11</sup> Dies lässt sich besonders gut an einem Komplex von Mythen ablesen, in denen die Kuh eine Hauptrolle spielt.

In eine solche hat Zeus seine Geliebte Io verwandelt. Diese ist aber nicht nur Rivalin, sondern auch Priesterin und als Kuh sogar Eigentum der Göttin, eingeschlossen in ihrem Heiligtum und bewacht vom Riesen Argos mit den hundert Augen. Bis zum Ende bleibt sie Heras mögliches Opfertier.<sup>12</sup> Argos ist ein schlechter Wächter, denn er wird von Hermes

---

<sup>9</sup> Detienne: *Pratiques culinaires et esprit du sacrifice*, S. 9 (Übersetzung M. T.).

<sup>10</sup> Herodot: *Historien* 2, 41.

<sup>11</sup> Calasso: *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia*, S. 15.

<sup>12</sup> Vgl. Burkert: *Homo Necans*, S. 187.

im Auftrag des Zeus – der auch *panoptes*, ›allsichtig‹ ist wie jener<sup>13</sup> – umgebracht, worauf Io, die Kuh, von einer Bremse, die ihr Hera als Strafe geschickt hat, durch die ganze damals bekannte Welt getrieben wird: von Europa nach Asien bis zum Indus, zurück in die Levante und die südliche Mittelmeerküste entlang.

Io als »Urugroßmutter Europas« ist wie ihre Nachfahrin eine menschliche Zeusgeliebte *und* eine »umherirrende göttliche Frau«<sup>14</sup> zumindest durch Liaison und Filiation. Beide sind in Stierhochzeiten verwickelt, und darum mag es kein Zufall sein, dass die rasende Io nirgendwo anders als in Ägypten zur Ruhe kommt, wo sie den Zeussohn Epaphos gebiert, in der *interpretatio Graeca* der ägyptische Apis.<sup>15</sup> Als heiliger Stier von Memphis repräsentiert er – quasi als lebendes Kultbild – den Gott Ptah. Jedes dieser Exemplare muss eines natürlichen Todes sterben und wird mumifiziert.<sup>16</sup> Die Ägypter reagierten anders als die Griechen auf die im Zeichen des Opfers gezogenen Allianzen zwischen Tieren, Menschen, Göttern. Opfertisch und Ehebett trennen die Völker wieder, nachdem sie in den Mythen eng zusammengebracht worden sind.

Noch einmal anderes unternimmt Herodot, der ganz an den Anfang seiner Geschichten von Europa und Asien den gewaltsamen Tausch zweier Königstöchter stellt. So wie die Phönizier Io aus Argos, so hätten die Griechen Medea aus Kolchis mit sich fortgeschleppt.<sup>17</sup> Dazwischen schiebt er die Geschichte vom Raub der Europa ein, eine Tat, die er freilich den Kretern zuschreibt, dem notorisch unzuverlässigen Volk der Antike. Auch wenn die gütliche Reziprozität im Tausch, ein Friedensschluss nämlich, in allen diesen Fällen scheitert, so erscheinen diese Geschichten doch als eine gleichsam übertriebene Befolgung des Inzestverbots als Grundlage jeder Kultur. Der Mensch ist das Tier, das seine Traurigkeit über den Tod in kulturellen Formen bearbeitet – selbst wenn sie im rituellen Töten anderer Lebewesen bestehen.

---

**13** Vgl. ebd., S. 188.

**14** Calasso: Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia, S. 10 (»Urugroßmutter Europas«); Kerényi: Die Mythologie der Griechen, Bd. 2, S. 39 (»umherirrende göttliche Frau«).

**15** Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie, S. 169–171.

**16** Vgl. Otto: Beiträge zur Geschichte der Stierkulte in Ägypten, S. 11–34.

**17** Vgl. Herodot: Historien 1, 1 f.

## II. OPFER UND OPFERMAHL

Nach der Opferlogik der Griechen gehören den Göttern vom Opfertier die Haut und die Knochen vollständig, zusammen mit dem Fett sowie etwas von allem Fleisch und allen Innereien, der ganze Rest aber kommt den Menschen zu, die sich daran gütlich tun. Begründet ist diese Ordnung durch eine vom Titanen Prometheus ersonnene List gegenüber den olympischen Göttern. Prometheus erscheint in den griechischen Mythen insgesamt als ambivalente Figur. Wiewohl genealogisch ein Vetter des Zeus, repräsentiert er doch eine ältere, ›primitivere‹, weil gewalttätigere Götterlinie, als es die Olympier sind. Und doch besitzt er anders als sein Bruder Epimetheus, dem, der ›sich spät besinnt, nachher entscheidet‹, *metis*, ›List‹, in reichem Maße, darin Zeus, dem Gegner, gleich.<sup>18</sup> Im Unterschied zu seiner Sippe kämpft Prometheus nicht den aussichtslosen Kampf gegen den neuen Herrn. Aber er unterwirft sich ihm auch nicht, sondern wird zur Schlüsselfigur in einer Kette von Tausch und Gegentausch, die sich jedoch als eine von Täuschungen erweist, weil *eris*, ›Streit‹, sie regiert.<sup>19</sup> Hesiod berichtet darüber sowohl in seiner *Theogonie* (Vs. 507–616) als auch in den *Werken und Tagen* (Vs. 45–105), er erzählt vom Geschenk des Feuers an die Menschen und der Gabe der Pandora als Urfrau. Am Anfang steht das erste Opfer, in dem Prometheus Zeus die ansehnlichere, tatsächlich aber schlechtere Opferportion wählen lässt. Das Opfer trennt Menschen, Götter und Tiere von einander und etabliert jeweils nur für sie gültige Ordnungen. »Von da an verbrennen die Geschlechter der Menschen auf der Erde den Unsterblichen weiße Knochen auf rauchenden Altären«.<sup>20</sup>

Ein Reflex der antiken Opfermahlordnung findet sich noch in den Erörterungen des Apostels Paulus im achten Kapitel des *Ersten Briefs an die Korinther*. Besonders skrupulöse Mitglieder der Gemeinde – die eigentlich von libertinistischen und gnostischen Winden durchweht wird – haben sich an den Apostel gewandt und um Auskunft gebeten, ob sie Fleisch verzehren dürften, das sie erwarben, ohne seine genaue Herkunft zu kennen. Denn es ist gewiss, dass das Fleisch von den Opferaltären der heidnischen Götter in die Märkte gelangt ist und darum dessen Verzehr eine Teilnahme am städtischen Opferkult *post festum* darstellen könnte. Doch der Apostel beruhigt und erklärt, der Verzehr sei an

<sup>18</sup> Vgl. Vernant: Der Prometheusmythos bei Hesiod, S. 170 f.

<sup>19</sup> Vgl. Vernant: A la table des hommes, S. 50–59.

<sup>20</sup> Hesiod: Theogonie, Vs. 556 f.

sich zulässig, denn »Speise wird uns nicht vor Gottes Gericht bringen«,<sup>21</sup> solle aber mit Rücksicht auf die ›Schwachen‹ in der Gemeinde mäßig geübt werden. Am Besten wäre es freilich, er unterbliebe ganz: »Darum, wenn Speise meinen Bruder zu Fall bringt, will ich nie mehr Fleisch essen, damit ich meinen Bruder nicht zu Fall bringe.«<sup>22</sup>

Die paulinische Entscheidung über die *eidolothyta* – wörtlich dessen, ›was dem *eidolon*, dem Bild, geopfert wird‹, um dann auf den Tisch der Kultteilnehmer zu kommen – ist eine von Fall zu Fall, darin auch der allererste Lapsus mittönt. Bekanntlich wird er in der paulinischen Theologie durch den Kreuzestod des zweiten Adam, der Christus ist, ein für alle Mal zurückgenommen. »Wie nun durch die Sünde des Einen die Verdammnis über alle Menschen gekommen ist, so ist auch durch die Gerechtigkeit des Einen für alle Menschen die Rechtfertigung gekommen, die zum Leben führt.«<sup>23</sup> Damit der Tod besiegt sei, müsse sich zur Gerechtigkeit aber noch die Liebe finden.

Von der Liebe (hebr. *ahava*) wird in der Bibel erklärt, ihre Wirkungen seien übermächtig. Besonders im *Hohelied* werden die Sehnsucht nach dem Geliebten und die Schönheit der zu ihrer Erfüllung reizenden Körper besungen, weniger die Liebe selbst, auch wenn von ihrer Leidenschaft (hebr. *qina*, gr. *zelos*) gesagt wird, sie sei »stark wie der Tod« und »unerbittlich wie *scheol*«,<sup>24</sup> das antike Totenreich. Bei Paulus übertrifft die Liebe, die er *agape* nennt, alle ekstatischen und prophetischen Befähigungen (gr. *charismata*).<sup>25</sup> Sie überdauere selbst die Erlösung und am Ende bleiben »Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.«<sup>26</sup>

Von der Bibel zurück zur paganen Literatur, von Korinth nach Athen, vom Gemeindebrief zur Tragödie. Denn es ist das Genre des Theaters, das durch seine Entstehung die Nähe zum Opferritual stets festhält, wie zuletzt Walter Burkert in mehreren Untersuchungen gezeigt hat – dabei auf so ›dionysische‹ Autoren wie Friedrich Nietzsche, Erwin Rohde, Jane Ellen Harrison fußend, vor allem aber gegen den ›Apolliniker‹ Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff gewandt. Burkert zufolge stehen am Anfang

---

**21** Erster Brief an die Korinther 8, 8.

**22** Ebd., 8, 13. Vgl. Theißen: Die Starken und die Schwachen in Korinth.

**23** Brief an die Römer 5, 18.

**24** Hohelied 8, 6.

**25** Vgl. Erster Brief an die Korinther 13, 1–3.

**26** Ebd., 13, 13.

der antiken griechischen Tragödie »Bockspreis bzw. -opfer«. <sup>27</sup> Der Gott Pan und seine Begleiter, die tanzenden und singenden Böcke, die für die Griechen – psychoanalytisch gesprochen – den ungehemmten Trieb verkörperten, sind dessen Protagonisten und so die ersten Tragöden, die Aufführenden des »Proto-Satyrspiels oder Bocksspiel«, <sup>28</sup> das nach Arkadien gehört.

Arkadien selbst lag für die Griechen »vor dem Mond«, war ein exotischer, ja archaischer Ort. <sup>29</sup> Zwar galt es seit dem Hellenismus als Schauplatz bukolischer Fantasien des glücklichen Landlebens. Aber von Platon wissen wir, dass in einem der dort angesiedelten Feste, das dem Zeus Lykaios – dem Wolfsgott – geweiht war, Menschenopfer durchgeführt wurden und dass dort, »wer menschliches Eingeweide gekostet hat, wenn dergleichen unter andere von anderen Opfertieren mit hineingeschnitten ist, der notwendig zum Wolfe wird«. <sup>30</sup> Platon erwähnt diesen »Mythos« <sup>31</sup> – wie er selbst diese Geschichte nennt – zwar nur, um die wölfische, asoziale Natur des Tyrannen zu illustrieren, die entsteht, sobald sich ein »Volksvorsteher« <sup>32</sup> in einen solchen quasikultisch verwandelt hat, aber es gibt dazu noch andere Quellen wie Theophrast und ergänzende Berichte bei Hesiod. Burkert, der diesen Mythen- und Ritualkomplex eingehend untersucht hat, kommt zu dem Schluss, dass hier in Bildern von Menschenopfer, Kannibalismus und Werwolf Elemente eines Initiationsrituals vorgestellt und Verhältnisse des Innen und Außen einer Kultur vorgetragen werden: »Ausstoßung der einen, Neubeginn für die anderen«. <sup>33</sup> Zu erwähnen bleibt noch, dass abwechselnd der Zeus- oder der Panpriester dem Lykaia-Fest präsierte. »Zeus und Pan, dies scheint fast die Antithese von Aggression und Sexualität zu sein, jedenfalls die von Ordnung und Ausgelassenheit«. <sup>34</sup>

Den kultischen Ort des anderen arkadischen Rituals, an dem Pan beteiligt war, des Bocksspiels, bildet der Aufstieg (gr. *anodos*) der Mädchengöttin Kore-Persephone, die nach ihrem Raub durch Hades und ihre Verbringung in die Unterwelt nur mehr die Hälfte des Jahres wie-

---

<sup>27</sup> Burkert: Griechische Tragödie und Opferritual, S. 18.

<sup>28</sup> Ebd., S. 14.

<sup>29</sup> Vgl. Burkert: *Homo Necans*, S. 98.

<sup>30</sup> Platon: *Der Staat*, 565d.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd., 565e.

<sup>33</sup> Burkert: *Homo Necans*, S. 98–108, hier S. 107.

<sup>34</sup> Ebd., S. 108.

der oberirdisch bei ihrer Mutter leben durfte. »Beide Gestalten können im mythischen Nachvollzug auch verschmelzen und sich überlagern.«<sup>35</sup> Doch sei der getötete Bock auch »Preis im Agon«,<sup>36</sup> so schon in der *Ilias*. Er wird geopfert, damit gemeinsam gegessen werden kann.

Das Opfer stellt durch die Verteilung der unterschiedlichen Portionen beim Mahl Unterschiede her und begründet eine Hierarchie. Aus diesem Grund haben die Griechen die beim Opfermahl zugewiesenen Stücke *moirai* oder *timai* genannt, was nicht nur die Portionen am Fleisch, sondern auch an ›Schicksal‹ und ›Ehre‹ bedeutet. Von Ödipus wird erzählt, dass er seine Söhne Eteokles und Polyneikes deshalb verfluchte, weil sie dem Blinden eine schlechte Portion unterschoben und nicht den Ehrenanteil am Opfer vorsetzten.<sup>37</sup>

Eine Existenz, die der kultischen Opfer nicht bedurfte, erschien den Griechen einzig den Bewohnern des Goldenen Zeitalters vorbehalten zu sein. Freilich waren sie realistisch genug, sich auch dieses nicht ohne Gewalt vorzustellen und für ihre »Kehrseite«<sup>38</sup> oder Fratze den Kannibalismus zu halten. Dies ließe sich nicht nur an Kronos zeigen, der seine Kinder verschlingt, sondern auch an dem vorgesellschaftlichen Zusammenleben der Kyklopen, die Fremde fressen, wenn sie ihrer habhaft werden. Freilich ist für die Griechen der »Vegetarier ebenso unmenschlich wie der Kannibale«.<sup>39</sup> Die Forderung nach Abschaffung der Opfer ist im antiken Griechenland darum auch nicht in der *Odysee*, sondern mit deutlichem Heilsakzent im Mund von Außenseitern laut geworden. In der Regel waren es Eingeweihte in bestimmte Mysterien, Exzentriker, die ihren Angriff auf die Polis dadurch führten, dass sie auf ältere Kult- als vorgeblich geglücktere Vergesellschaftungsformen zurückgriffen, wie etwa die Orphiker und Pythagoräer. *Orphikoi bioi*, ›orphische Weisen der Lebensführung‹ beschreibt Platon näher, der sie zugleich als die der eigenen Vergangenheit ausgibt, denn es gab eine Zeit,

wo wir nicht einmal vom Ochsen zu kosten wagten und wo die Opfertgaben für die Götter nicht in Tieren bestanden, sondern in Kuchen und in honiggetränkten Früchten und anderen derartigen

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 96.

<sup>36</sup> Burkert: Griechische Tragödie und Opferritual, S. 18.

<sup>37</sup> Vgl. Burkert: Homo Necans, S. 47.

<sup>38</sup> Vidal-Naquet: Religiöse und mythische Bedeutung des Bodens und des Opfers in der *Odysee*, S. 41.

<sup>39</sup> Ebd., S. 42.

reinen Opfergaben, während man sich des Fleisches enthielt, weil es nicht fromm sei, davon zu essen oder die Altäre der Götter mit Blut zu besudeln; sondern bei unseren damaligen Artgenossen herrschte eine so genannte orphische Lebensweise, die sich ausschließlich an Unbeseeltes hielt, des Beseelten dagegen sich völlig enthielt.<sup>40</sup>

### III. OPFER ALS KOMMUNIKATION MIT DEM HEILIGEN

Eine der großen, bis heute diskutierten Opfertheorien haben Marcel Mauss (1872–1950) und Henri Hubert (1872–1927) vorgelegt, beide Religionssoziologen und Schüler von Émile Durkheim. Im Mittelpunkt ihres *Essai sur la nature du sacrifice* (1899) steht die durch Stellvertreter geschlossene Kommunikation mit dem Heiligen als der Quelle von Leben und Identität aller: jeden Individuums, jeder Gruppe oder Gemeinschaft. Mauss und Hubert waren die ersten, die die im Opfer durchgeführten Handlungen und nicht deren Rationalisierungen umfassend dargestellt und klassifiziert haben, nicht auf die Einteilung in Dank-, Sühnopfer oder dergleichen, sondern auf den Mechanismus und Schematismus des Opfers abstellten. Sie wollten keine »Enzyklopädie« des Opfers vorlegen, sie unternahmen es hingegen, »typische Tatsachen genau zu untersuchen«.<sup>41</sup> Gleichwohl kamen sie zu allgemeinen Schlussfolgerungen und trafen Aussagen wie diese über den Gewinn, den die Opfernden erreichen wollen:

Sie verleihen sich und den Dingen, die ihnen am Herzen liegen, die ganze soziale Kraft. Sie geben ihren Wünschen, ihren Schwüren, ihren Heiraten eine soziale Autorität. Sie umgeben die Felder, die sie bestellen, die Häuser, die sie gebaut haben, gleichsam mit einem schützenden Kreis an Heiligkeit. Gleichzeitig finden sie im Opfer das Mittel, ein gestörtes Gleichgewicht wiederherzustellen: durch die Sühne kaufen sie sich los von dem sozialen Fluch, der Folge des Vergehens, und kehren in die Gemeinschaft zurück; durch das, was sie den Dingen entnehmen, deren Gebrauch die Gesellschaft sich vorbehalten hat, erwerben sie das Recht, sie zu genießen.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Platon: Die Gesetze, 782c–d.

<sup>41</sup> Mauss/Hubert: Essay über die Natur und die Funktion des Opfers, S. 102 f.

<sup>42</sup> Ebd., S. 215 f.

Mauss und Hubert zufolge beruht das kultische Opfer auf Stellvertretung, weil Opfernder und Opfertier einerseits ununterscheidbar werden. »Die beiden Persönlichkeiten gehen ineinander auf.«<sup>43</sup> Beide werden geschmückt, auch der Opfernde muss an den Altar treten und den Stellvertreter zur Versicherung ihrer beider Identität berühren. Andererseits müssen sie doch distinkt bleiben. Denn das Opfertier ist mit Heiligkeit in einem Maße aufgeladen, die es gefährlich macht, erst der »Tod wird es davon befreien und damit die Heiligung endgültig und unwiderruflich machen.«<sup>44</sup> Der Schnitt des Opfermessers stellt zwar die Trennung zwischen Opferndem und Opfertier wieder her, aber ein »Verbrechen, eine Art Sakrileg«<sup>45</sup> ist begangen worden und das notwendiger Weise. »Mit dieser Zerstörung war die wesentliche Handlung des Opfers vollzogen. Das Opfertier war endgültig von der profanen Welt getrennt; es war *geweiht*, es war *geopfert* im etymologischen Sinne des Wortes.«<sup>46</sup> Doch lässt erst die Verleugnung des Mordes in der Apotheose des Hingeschlachteten, sein Tod und seine Verklärung die Tat gelingen und sie ›Opfer‹, nicht ›Mord‹ heißen.

Im antiken Griechenland war es unabdinglich, dass das Opfertier seiner Schlachtung zustimmte oder sich zumindest friedlich verhielt, dass die Schlachter freundlich waren und mit Bedacht, ja liebevoll agierten, so (fast) immer auch auf bildlichen Darstellungen. Auf einer Vase in Boston ist ein Opfernder dargestellt, der sich über ein Schaf beugt,

die Hände halten das Tier leicht am Hals, und ein Priester schickt sich an, das Tier mit Reinigungswasser und Samenkörnern zu besprengen, es soll mit einer Kopfbewegung seine Opferbereitschaft andeuten. Der letzte Augenblick, in dem sich die Friedenskörner mit dem Tier vereinen, gerade vor der zweiten Phase der Zeremonie, in der es nur noch ums Fleisch geht [...].<sup>47</sup>

Das Opfertier soll durch Nicken in sein Los einwilligen, tatsächlich ist es aber durch List oder Zwang dazu gebracht worden, den Kopf zu beugen.<sup>48</sup> Dies erwirkt aber gerade keine Befreiung von der Tat, sondern umso tiefere

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 138.

<sup>44</sup> Ebd., S. 140.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd., S. 143.

<sup>47</sup> Bérard et al.: Die Bilderwelt der Griechen, S. 81 und Abb. 82.

<sup>48</sup> Vgl. Burkert: Homo Necans, S. 11.

Verstrickung. Die Freiwilligkeit des Opfers war im antiken Griechenland essenzieller Bestandteil des Opferrituals, ja das Opfer musste abgebrochen werden, sobald sich das Opfertier widerspenstig gebärdete. Auch die Praktiken des Präparierens und Mumifizierens des Leichnams, die seine Verwesung verhindern sollen, bestätigen dies umso mehr, weil der Macht des Todes über Zersetzung und Desintegration entgegengearbeitet wird.

Im Opfer erweist sich die Stellvertretung jedoch auch als defizitär. Denn sowie das Substitut vom Opfermaul verschlungen wurde und der Macht des Heiligen anheim gegeben ist, die Kultheilnehmer seine Reste beseitigt, verzehrt oder verteilt haben, ist auch das Opfer vorbei, und es bleibt nur die Erinnerung, Spuren, die sich in der Zeit zu verflüchtigen drohen. Es wird wiederholt werden müssen. Zur Garantie eines längeren Anhaltens dieser Wirkungen des Opfers werden diverse Manipulationen mit den Opferresten vorgenommen, wie etwa ihr Verzehr im Opfermahl, der Kommunion. Gerade das offensichtliche Ungenügen der Opfer und an den Opfern lässt jedoch immer stärker an ihnen festhalten. Durch sie ist mit ihnen an kein Ende zu kommen. Dass jedes Opfer vergeblich ist, macht den Zwang aus, ihm das nächste folgen zu lassen. Noch jede Opfertheologie ist bemüht, dieses Defizit durch elaborierte Formen zu beseitigen. Mit dem Trug, die letzten zu sein, sind wider aller Erfahrung im Kult die Opfer stets aufgetreten: dass es nach ihnen keiner mehr bedürfe, um die Schrecken des Todes zu bannen, aber auch um die Lust der Auflösung zu haben, für die in den Mythen hybride Mischformen erscheinen und denen alle Religionen Gestalt verleihen.

Opferkritik erhoben in Griechenland Philosophen seit dem sechsten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Ähnliches war zur selben Zeit in Israel von den Propheten des Alten Testaments zu hören. Heraklit, der ›Dunkle‹, etwa erklärte über die blutigen Opfer:

Aber vergeblich reinigen sie sich von Blutschuld, indem sie sich mit Blut besudeln, wie wenn einer, der in Dreck getreten ist, sich mit Dreck abwaschen würde. Für verrückt müsste ihn jeder halten, der ihn und sein Verhalten bemerkt. Auch beten sie zu diesen Götterbildern hier, so wie wenn einer eine Unterhaltung mit Häusern führen würde, ohne von Göttern und Heroen auch nur im mindesten zu wissen, wer sie sind.<sup>49</sup>

---

49 Kirk/Raven/Schofield: Die vorsokratischen Philosophen, S. 229 (Heraklit 241 = Frg. B5 DK).

Diese Widersprüche zwar nicht aufzulösen, sie aber doch in ihrer Entstehung und Wirkung einer Klärung zuzuführen, um den Einblick in die Mechanismen des Opfers zu erleichtern, ist das Anliegen anderer Opfertheorien, die zugleich Anspruch auf eine allgemeine Kulturtheorie erheben.

#### IV. OPFER ALS UNSCHULDSKOMÖDIE

Der bereits mehrfach zitierte Gräzist Walter Burkert (geb. 1931) nimmt an, dass der Opferkult überhaupt aus paläolithischen Jagdritualen entstanden ist und der fantasierten Versöhnung dient. Als angebliche Restitution der Beute deponierten die Jäger Schenkelknochen und Schädel der erlegten Tiere.<sup>50</sup> Noch im olympischen Opfer werden genau diese Teile den Göttern als angeblichen Opferherrn übereignet, wird der Kreislauf zwischen Tötungsschuld und gewissermaßen ›Mordshunger‹ geschlossen.

So durchdringen sich im Opfermahl die Freude des Festes und der Schrecken des Todes. Die griechischen Opferrituale zeigen in eindrucklichen Einzelheiten die menschliche Tötungshemmung und die Gefühle von Schuld und Reue beim Blutvergießen. Geschmückt zum Fest, bekränzt gleich den Teilnehmern, manchmal mit vergoldeten Hörnern, wird das Tier hereingeführt.<sup>51</sup>

Burkerts wichtigster Stichwortgeber ist neben dem österreichischen Verhaltensforscher Konrad Lorenz der Schweizer Altphilologe Karl Meuli, der in einer Studie von 1946 Material, das von Sibirien bis in die Alpen reicht, zusammenstellte und um die Frage gruppierte: »[W]arum das Fleischessen ein heiliger Akt, ›heiliges Wirken‹ schlechthin ist.«<sup>52</sup> Tatsächlich sind Meuli wie Burkert aber vor allem um den Nachweis bemüht, »wie tief im Menschen die Scheu wurzelt zu töten, wie mächtig im Grunde doch der Glaube an die Heiligkeit und an die Ganzheit des Lebens steht.«<sup>53</sup> In dieser Vermutung einer anthropologischen Konstan-

---

**50** Vgl. Burkert: *Homo Necans*, S. 8–96; Burkert: *Anthropologie des religiösen Opfers*.

**51** Burkert: *Griechische Tragödie und Opferritual*, S. 21.

**52** Burkert: *Anthropologie des religiösen Opfers*, S. 22.

**53** Meuli: *Griechische Opferbräuche*, S. 1012.

te hat zu einem Gutteil Albert Schweitzers Konzept der ›Ehrfurcht vor dem Leben‹ Pate gestanden, sicherlich auch die Abkehr von den Gräueln und Schrecken zweier Weltkriege.<sup>54</sup> Gerade im Insistieren auf die unausrottbare Gewalt des Menschen und die ständigen Versuche, sie zu kanalisieren oder zu pazifizieren, auf die Macht von Opferkollektiven und Mob erweist sich Burkerts Opfertheorie als phobische Reaktion auf die gesellschaftlichen Umbrüche wie die Studentenbewegung der späten 1960er-Jahre, die er in den USA und in West-Berlin miterlebte, von wo aus er von der bewegten Technischen Universität den Ruf ins beschaulichere Zürich annahm – auch wenn er das selbst in seinen diversen Rückblicken nie thematisiert hat.<sup>55</sup>

Interessiert hat Burkert vor allem auch die Literarisierung des Opfers. Dabei ist ihm von allen Gattungen die Tragödie am nächsten und das in einem Maße, dass er mitunter die Interpretation der Texte Erkenntnisse über den Kult überblenden lässt und umgekehrt – so seine Kritiker.<sup>56</sup> Beispielhaft wird dies am häufigen Gebrauch des Ausdrucks »Unschuldskomödie«<sup>57</sup> (der sich übrigens nicht im Register des Buchs findet). Als *locus classicus* dafür dienen Burkert die attischen Buphonien (wörtlich: ›Rindermorde‹).<sup>58</sup> Mauss und Hubert beschreiben ihren seltsamen Verlauf:

In Athen floh der Priester des Opfers der Buphonia, wobei er sein Beil wegwarf; alle, die am Opfer teilgenommen hatten, wurden ins Prytaneion [den Sitz des die Regierungsgeschäfte führenden Rates; M. T.] zitiert; sie schoben das Vergehen einander zu; schließlich verurteilte man das Messer, das ins Meer geworfen wurde.<sup>59</sup>

Opfer werden in der antiken Literatur von Homer an als Medium der Darstellung verschiedener Modelle heroischen und gesellschaftlichen Lebens gebraucht, zu dem sie in der einen oder anderen Form ganz

---

**54** Vgl. Schweitzer: Aus meinem Leben und Denken, S. 136 (blitzartiges Auftauchen dieses Konzepts).

**55** Vgl. Burkert: Der Mensch, der tötet; Burkert: Nachwort 1996; Burkert: Die Götter wollen das Blut.

**56** Vgl. Henrichs: Animal Sacrifice in Greek Tragedy, S. 193 f.

**57** Burkert: Homo Necans, S. 53, 89 *et passim*.

**58** Vgl. ebd., S. 154–156, 186 *et passim*.

**59** Mauss/Hubert: Essay über die Natur und die Funktion des Opfers, S. 141.

selbstverständlich gehören. Wie sehr in der epischen Dichtung insgesamt der Opferkult Normalität ausdrückt und sich in ruhigen Bahnen vollzieht, macht *einen* der Unterschiede zur Tragödie aus. Dort werden Konflikte geradezu in Formen des ›korrumpierten Opfers‹ (Froma Zeitlin) dargestellt. Während im Epos Mord innerhalb der Familie und eine aus dem Tieropfer gezogene Bildwelt weitgehend ausgeschlossen sind, bedient sich die Tragödie ihrer ständig und auf möglichst drastische Weise.

Opfersprache und Opferfiguren begegnen in der Tragödie allerorten, durch den *Agamemnon* des Aischylos – den ersten Teil der *Oresteia* – »zieht sich die Sprache des Opferrituals gleich einem Leitmotiv«. <sup>60</sup> Nicht nur ist Agamemnon, der seine Iphigenie für Artemis in Aulis tötet, damit die Flotte der Griechen nach Troja aufbrechen kann, der »Opferer der eigenen Tochter« (Vs. 224), dessen Hand durch ihr »Opferblut« (Vs. 215) besudelt wird. Sondern auch er selbst wird nicht erschlagen, sondern »hingeeopfert« – und das in Folge des Familienfluchs der Atriden, nicht als »Werk« (Vs. 1498) der mörderischen Gattin Klytaimnestra, wie diese selbst betont. Schließlich wird Cassandra, Agamemnons Anteil an der weiblichen Beute Trojas, als Opfer sterben, so beobachtet der Chor an ihr, »wie eine von Gott getriebene Kuh gehst du zum Altar festen Muts« (Vs. 1297 f.). <sup>61</sup>

In der *Odyssee* erweist sich hingegen eine Kritik an Opfern als eine an dem jeweilig Opfernden oder an der Gesellschaft, in der sie vollzogen werden. Um nur einige wenige von vielen Fällen hier anzuführen: Der ständig mit Opfern beschäftigte Nestor des Dritten Gesangs steht für den Gegensatz der Frömmigkeit des von ihm regierten Pylos zur Anarchie, die sich in Ithaka durch die jahrelange Abwesenheit des Odysseus und das Regime der Freier etabliert hat. Von dort ist Telemach aufgebrochen, um die Spur des abwesenden Vaters zu suchen. Aber Frömmigkeit wie Anarchie befinden sich auch in Opposition zu dem Luxus im Sparta des Menelaos und der Helena, von dem im Vierten Gesang ausführlich berichtet wird. Dort herrscht so etwas wie Negligence gegenüber den Opfern, wohl auch weil Menelaos nicht Tod, sondern ewiges Leben in den Elysischen Gefilden bevorzucht. <sup>62</sup> Dass schließlich das Opfer des

<sup>60</sup> Burkert: Griechische Tragödie und Opferritual, S. 28.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 28 f.; Zeitlin: The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*, S. 466–472.

<sup>62</sup> Vgl. Vidal-Naquet: Religiöse und mythische Bedeutung des Bodens und des Opfers in der *Odyssee*, S. 45 f.

Odysseus am Ende der Kyklopenepisode im Neunten Gesang von Zeus nicht angenommen wird, lässt für den Opfernden Schlimmes befürchten. Er wird von da an in eine von Märchenwesen und Monstern bewohnte (Gegen-)Welt verschlagen, muss aufgezwungene Irrfahrten bestehen.

## V. OPFER ALS BETRUG

Max Horkheimer (1895–1973) und Theodor W. Adorno (1903–1969) haben das Kapitel über Odysseus in der *Dialektik der Aufklärung* im amerikanischen Exil angesichts der ersten Nachrichten aus den nationalsozialistischen Todeslagern verfasst. Es beinhaltet eine Opfertheorie, die zu den intellektuellen Gründungsdokumenten des großen Aufbruchs der Bundesrepublik zählt, der um 1965 begann und im ›Deutschen Herbst‹ nach längerem Siechtum in bleiernen Jahren ein schockartiges Ende fand. Von Horkheimer und Adorno werden die Katastrophen des Abendlandes, gipfelnd im Zivilisationsbruch von Auschwitz, dechiffriert als die verschlüsselte Macht der Rationalität in Anspruch und Zwang der Aufklärung. »Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt«. <sup>63</sup>

Dem hatte aber schon der erzählende Gestus des Mythos als spezifische Form seiner Reflexion selbst zugearbeitet, indem er »berichten, nennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären« <sup>64</sup> wollte. Seine Geschichten sind die von Schicksal und Verhängnis. »In den Mythen muss alles Geschehen Buße dafür tun, dass es geschah«. <sup>65</sup> Freilich gilt: »Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück«. <sup>66</sup>

Agentur dieser aufgeklärten Schicksalsmacht ist das entwickelte, mit sich identische Selbst, das »das Inkommensurable weg[schneidet]« <sup>67</sup> – eine Formulierung, die an das Postulat der psychoanalytischen Theorie erinnert, der Kastrationskomplex sei das Konstituens der menschlichen Subjektivität, des Körperbilds und der Symbolisierungen. <sup>68</sup> Bei Horkheimer und Adorno wird die pure Selbsterhaltung zum einzigen Wert

---

<sup>63</sup> Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 13.

<sup>64</sup> Ebd., S. 18.

<sup>65</sup> Ebd., S. 22.

<sup>66</sup> Ebd., S. 10.

<sup>67</sup> Ebd., S. 23.

<sup>68</sup> Vgl. Dolto: *Das unbewußte Bild des Körpers*, S. 57–186.

samt dem Ziel, die Herrschaft über die Natur und die von ihren Ansprüchen hervorgerufenen Ängste vor Auflösung, Zerstörung, Tod festzuhalten. Jene Ängste antworten auf die in gesellschaftlichen Kämpfen erhobenen Forderungen und lassen diese selbst mitsamt ihren Trägern zu Naturkräften werden. Denn »im Blick des Herrn, im Kommando« bestehe die »Gottesebenbildlichkeit«<sup>69</sup> jenes um Identität zentrierten Selbst, das den Nukleus des Subjekts in allen bisherigen Gesellschaften ausmache. Dessen Inbegriff sei Odysseus.

Seine Fahrten führen ihn in Räume, in denen er mit amorphem Schrecken bedroht und mit auflösender Lust verführt wird. »Die Abenteuer, die Odysseus besteht, sind allesamt gefährvolle Lockungen, die das Selbst aus der Bahn seiner Logik herausziehen.«<sup>70</sup> Die in ihnen auftauchenden Verkörperungen mythischer Ungeschiedenheit und archaischen Eigensinns werden dabei zu Attraktionen ambivalenter Gewalten, die zum Selbstverlust drängen und zu Vereinigung, Vergessen, Tod entmächtigen. In der *Odyssee* sind die Abenteuer ihres Helden selbst nie als Opfer bezeichnet, sondern zwischen den Polen von Mord und Bezauberung angesiedelt.<sup>71</sup> Auch erscheinen die weiblichen Figuren vor allem als Helferinnen des Odysseus, wenngleich oft *contre cœur* wie Kirke, die Erzzauberin, aber dies aus Leidenschaft und Liebe, nicht aus Grausamkeit. Horkheimer und Adorno fixieren hingegen die mythischen Mächte in einer Unheilssphäre, und selbst der ihr Entkommende ist beschädigt. Die Opfertheorie der *Dialektik der Aufklärung* erkennt das Opfer im Verzicht auf den lustvollen Genuss, in Entsagung.

Dieser Verzicht wird durch einen Betrug erkaufte. Im kultischen Vollzug des Opfers ist derjenige, der opfert, von dem geschieden, was geopfert wird. Diese Substitution erscheint als das wichtigste Prinzip der Kulthandlung, sie ist Betrug, ohne in ihm völlig aufzugehen. Denn nicht der, dem die Forderung der Opfermacht eigentlich gilt, sondern ein Stellvertreter wird dahingegeben. Nicht der Erstgeborene, sondern ein Widder, nicht die Tochter, sondern die Hirschkuh werden geschlachtet, wie vom Opfer des Isaak und von dem der Iphigenie berichtet wird, deren beider Väter das Opfermesser führten.

Die epochale Leistung des Odysseus besteht nun darin, dass er sich den Betrugscharakter des Opfers zunutze macht und ihn zugleich

---

69 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 19.

70 Ebd., S. 62.

71 Vgl. Redfield: *The Economic Man*, S. 237.

unterläuft. Er bricht die Opfermacht, indem er zwar die Stellvertretung widerruft, aber den durch sie erreichten Gewinn nicht verspielt. Er opfert sich selbst und entzieht sich dabei doch. Gelingen kann ihm dies allein dadurch, dass er in der buchstäblichen Observanz der »Opferzeremoniale, in die er immer wieder gerät«<sup>72</sup> – dies die Interpretation der Rechtsansprüche der Märchenwesen der *Odyssee* durch Horkheimer und Adorno –, die Starre des archaischen Opferrechts entlarvt und sich Raum schafft, stets auszuweichen. Am klarsten zeigt sich seine List in der Sirenenepisode, jener »ahnungsvolle[n] Allegorie der Dialektik der Aufklärung«.<sup>73</sup>

Odysseus versucht nicht, einen andern Weg zu fahren als den an der Sireneninsel vorbei. [...] Er hält den Vertrag seiner Hörigkeit inne und zappelt noch am Mastbaum, um in die Arme der Verderberinnen zu stürzen. Aber er hat eine Lücke im Vertrag aufgespürt, durch die er bei der Erfüllung der Satzung dieser entschlüpft. Im uralten Vertrag ist nicht vorgesehen, ob der Vorbeifahrende gefesselt oder nicht gefesselt dem Lied lauscht.<sup>74</sup>

Gleichwohl ist der listig entkommene Held von seiner Passage gezeichnet. Sein Überleben bezahlt er im Verzicht auf lustvollen Genuss. Dem im Opfer gestellten Anspruch hat sich Odysseus entwunden, indem er sein Leben nun als Medium und Möglichkeit genussvoller Erfahrung selbst opfert. Freilich spiegelt sich darin die Erfahrung der Lager ebenso wie der sie oder überhaupt als Juden Überlebenden, die diesen Umstand als schreckliche Schuld gegenüber den Toten empfanden wie Jean Améry, Primo Levi, Peter Szondi, Susan Taubes (und auch Simone Weil) und noch viele andere mehr. Horkheimer und Adorno wollen dies nicht in eine Psychologie der Erkenntnis, sondern in eine Logik des Tausches eintragen:

Die Abdingung des Opfers durch selbst erhaltende Rationalität ist Tausch nicht weniger, als das Opfer es war. Das identisch beharrende Selbst, das in der Überwindung des Opfers entspringt, ist unmittel-

---

72 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 73.

73 Ebd., S. 48. Diese Episode wird in der *Dialektik der Aufklärung* gleich zweimal interpretiert. Vgl. ebd., S. 46–48, 75 f.

74 Ebd., S. 75 f.

bar doch wieder ein hartes, steinern festgehaltenes Opferritual, das der Mensch, indem er dem Naturzusammenhang sein Bewusstsein entgegensetzt, sich selber zelebriert.<sup>75</sup>

Die List des Odysseus ist das Rationalwerden des Opferbetrugs durch »Introversion des Opfers«.<sup>76</sup> Sie »entspringt im Kult«.<sup>77</sup> Ihm kommt das Subjekt als Herr fortan an Härte gleich, und es ist dies der Weg, auf dem sich sowohl die Irrationalität des Opfers fortsetzt als auch die Menschheit nach Auschwitz weiterleben muss.

## VI. OPFER UND MIMETISCHER WUNSCH

Fünfundzwanzig Jahre nach der *Dialektik der Aufklärung* und im selben Jahr wie *Homo Necans*, nämlich 1972, erschien, anfangs wenig beachtet, aber schließlich doch nicht mehr zu übersehen, *La Violence et le sacré* des französischen, in den USA ausgebildeten und dort lehrenden Literaturwissenschaftlers René Girard (\* 1923). Diesem Band folgten weitere, die die begonnene Opfertheorie entwickelten und ihren Verfasser bekannt machten. Sie gipfeln in einer »kritischen Apologie des Christentums« – so der Untertitel von *Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz* (1999) –, die nicht weit von der Lehre Benedikt XVI. steht.<sup>78</sup> Doch nicht das Lob der Religion einer durch und durch christlich verstandenen Bibel oder eines Christentums, das einerseits stark katholische Züge trägt, andererseits aber in einer idiosynkratischen Auslegung der Bibellektüre besteht, interessiert hier, sondern die »christianozentrische Lektüre«,<sup>79</sup> nicht nur des europäischen Romans. Mittels ihrer begründet Girard seine Opfertheorie und verallgemeinert sie.

Ins Zentrum stellt er den Wunsch und das Begehren, Konsequenz der Lektüre Freuds (und Lacans), allerdings in starker Ablenkung und Brechung durch die Dichter der großen Literaturen Europas: Sophokles,

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 70.

<sup>76</sup> Ebd., S. 71.

<sup>77</sup> Ebd., S. 66.

<sup>78</sup> Ich danke meinem Freund Christoph Schmidt (Jerusalem), dass er mich in einem schönen Gespräch in En Kerem, wo Johannes der Täufer sich aufgehalten haben soll, wenn er nicht am Jordan taufte, auf diesen Umstand und noch anderes bei Girard hingewiesen hat.

<sup>79</sup> Graf: *One Generation after* Burkert and Girard, S. 34.

Cervantes, Shakespeare, Dostojewski, Proust. Die Deutschen erscheinen kaum und, wenn doch, dann als weniger prominent. Es findet sich einiges zu Hölderlin, freilich nicht als Dichter oder Liebender, sondern als Briefschreiber und das in seinem mimetischen Verhältnis zu Schiller.<sup>80</sup> Auch gibt es vergleichsweise späte Aussagen zu Goethe, vor allem zu den *Wahlverwandtschaften*.<sup>81</sup> Denn Girard interessieren Verhältnisse von Ketten, Reihen, Zyklen – all das, was er unter die Formel der ›Mimesis‹ fasst, wobei er einen Begriff aus der Philosophie und Ästhetik hier zu einem der Theologie und Anthropologie umformt. ›Nachahmung‹ ist das, was den Menschen zum Menschen macht, allerdings in der Weise der Erbsünde, denn im ›mimetischen Wunsch‹ wurzelt alle Gewalt, die sich als Rache und Ressentiment gestaltet. Begehrt wird ein Objekt nicht, weil es an sich begehrenswert ist, sondern weil es der Andere begehrt. Dieser Andere ist zumeist bewundertes Vorbild, Vater, Bruder, Nachbar. Für das wichtigste der Zehn Gebote hält Girard das letzte: »Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Frau, Knecht, Magd, Rind, Esel noch alles, was dein Nächster hat.«<sup>82</sup>

Für ihn ist das mimetische und zugleich rivalisierende Begehren vervielfältigt, und seine verschiedenen Formen sind »gerade deshalb so gefährlich, weil sie sich tendenziell gegenseitig verstärken«.<sup>83</sup> Die Triebstruktur des mimetischen Wunsches ist phallisch, darum wird er zu dem, was Girard in der Applikation seiner Theorie auf das Christentum als ›Ärgernis‹, neutestamentlich *skandalon*, versteht: »starr, unwandelbar auf denselben Gegenspieler fixiert, für immer und ewig durch den wechselseitigen Hass von einander getrennt«.<sup>84</sup> So gibt es einen Teufelskreis der Rache. Blut schreit nach Blut und erst in Gesellschaften, die ein formalisiertes Rechtsprinzip und Gerichtswesen aufweisen, kann dieser Schrei verstummen.<sup>85</sup> In den anderen und archaischen dient dazu das Opfer, dessen wichtigste Funktion es sei, »interne Gewalttätigkeiten zu besänftigen und das Ausbrechen von Konflikten zu verhindern«.<sup>86</sup>

---

**80** Vgl. Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 228–233.

**81** Vgl. Girard: *Gewalt und Religion*, S. 33–35.

**82** Exodus 20, 17. Vgl. Girard: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz, S. 21 f.

**83** Ebd., S. 23.

**84** Ebd., S. 39.

**85** Vgl. Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 28–40.

**86** Ebd., S. 27.

In einer Welt, in der der geringste Konflikt, ähnlich der kleinsten Verletzung bei einem Bluter, verheerende Folgen haben kann, führt die Opferung die aggressiven Tendenzen auf wirkliche oder gedachte, belebte oder unbelebte Opfer ab, von denen nie angenommen werden muss, sie könnten je gerächt werden, und die auf der Ebene der Rache ausnahmslos neutral und steril sind. Sie liefert dem Drang nach Gewalt, der durch den Willen zur Enthaltbarkeit allein nicht zu bewältigen ist, einen partiellen, wenn auch vorläufigen, aber stets erneuerbaren Ausweg; es gibt über dessen Wirksamkeit zu viele übereinstimmende Zeugnisse, als dass sie einfach vernachlässigt werden könnten. Das Opfer verhindert, dass sich der Keim der Gewalt entwickelt. Es hilft den Menschen, die Rache im Zaum zu halten.<sup>87</sup>

Girards Theorie stellt sowohl eine Radikalisierung der Katharsis dar, der stets für nur kurze Zeit die Abreaktion gelingt, als auch eine Verallgemeinerung des Prinzip des Sündenbocks. Denn die Menschen werden von Stereotypen der Verfolgung regiert. Zu den Opfern werden jeweils diejenigen, die nicht gerächt werden können: Fremde, Krüppel, Juden, Marginalisierte. Auch bei Girard befriedet das Opfer jedoch nicht auf Dauer, greifen weiterhin alle die an ihm schon beobachteten Mechanismen: Es kommt an kein Ende, wird wiederholt, ist mit Schuld beladen. Nur das Christentum, das die Mechanismen nicht wiederhole, sondern vielmehr aufdecke, verschaffe Abhilfe.

*Violence et le sacré* erschien in Frankreich just zum selben Zeitpunkt wie der *Anti-Ödipus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, ein Buch, das so beginnt: »Es funktioniert, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt.«<sup>88</sup> Girard musste davon empört sein, vor allem auch theoretisch, und es wundert nicht, dass er sich um eine Stellungnahme bemühte. Doch das Ergebnis ist wundersam: In *Critique*, einer der wichtigsten französischen Zeitschriften, erschien im November 1972 gleich hinter Jean-François Lyotards begeisterter, wenn auch kritischer Rezension die viel distanziertere und eigensinnigere – weil auf die eigene Theorie verweisende – von Girard, die nicht nur gegen die Entdifferenzierungen des *Anti-Ödipus*, sondern auch gegen die Schmähung der Religion, der Autoritäten, des Ödipus Stellung bezog. Beide, Lyotard wie Girard, haben diese Einlassung in

---

<sup>87</sup> Ebd., S. 32.

<sup>88</sup> Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 7.

einen späteren Band wieder aufgenommen, daraus ist zu ersehen, wie wichtig sie ihnen war.<sup>89</sup> Lyotard ging in Richtung einer Philosophie des Ereignisses, Deleuze und Guattari in eine des Nomaden, Girard in die des Kreuzes. Inwiefern sie allesamt aus dem langen, schweren Schatten des Opfers nicht heraustreten können oder wollen, das wäre eine weitere Untersuchung wert, gerade auch im Hinblick auf gegenwärtige Diskussionen des religionskulturellen Untergrunds von Kapitalismus, Globalisierung, Finanzkrise.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Aischylos:** Die Tragödien und Fragmente. Übertragen von Johann Gustav Droysen. Stuttgart 1962.

**Bérard, Claude et al.:** Die Bilderwelt der Griechen. Schlüssel zu einer ›fremden‹ Kultur. Übers. von Ursula Sturzenegger. Mainz 1985.

**Die Bibel.** Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1984.

**Burkert, Walter:** Anthropologie des religiösen Opfers. München <sup>2</sup>1987.

**Burkert, Walter:** Der Mensch, der tötet. Walter Burkert über ›Homo Necans‹. In: Henning Ritter (Hrsg.): Werksbesichtigung Geisteswissenschaften. Fünfundzwanzig Bücher von ihren Autoren gelesen. Frankfurt a. M. 1990, S. 185–193.

**Burkert, Walter:** Die antike Stadt als Festgemeinschaft. In: Paul Hutter (Hrsg.): Stadt und Fest. Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur. Unterägeri, Stuttgart 1987, S. 25–44.

**Burkert, Walter:** Die Götter wollen das Blut. Opfer als Skandalon des Lebens. Wer gibt dem Menschen das Recht, Tiere und andere Menschen zu schlachten? In: Süddeutsche Zeitung (7. Februar 2003), S. 17.

**Burkert, Walter:** Griechische Tragödie und Opferritual. In: Ders.: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen. Berlin 1990, S. 13–39.

**Burkert, Walter:** Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. New York 1972.

**Burkert, Walter:** Nachwort 1996. In: Ders.: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen. New York <sup>2</sup>1997, S. 333–352.

**Calasso, Roberto:** Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. Frankfurt a. M., Leipzig 1993.

**Deleuze, Gilles und Félix Guattari:** Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1974.

---

<sup>89</sup> Vgl. Lyotard: Capitalisme energumene; Girard: Système du délire.

- Detienne, Marcel:** Pratiques culinaires et esprit du sacrifice. In: Ders. und Jean-Pierre Vernant: *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris 1979, S. 7–35.
- Dolto, Françoise:** Das unbewußte Bild des Körpers. Aus dem Französischen von Elisabeth Widmer. Berlin 1987.
- Graf, Fritz:** One Generation after Burkert and Girard. Where Are the Great Theories? In: Christopher A. Faraone und F. S. Naiden (Hrsg.): *Greek and Roman Animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*. Cambridge, New York 2012, S. 32–51.
- Girard, René:** Das Heilige und die Gewalt. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich 1987.
- Girard, René:** Gewalt und Religion. Ursache oder Wirkung? Mit zwei Gesprächen und einem Nachwort hrsg. von Wolfgang Palaver. Berlin 2010.
- Girard, René:** Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz. Eine kritische Apologie des Christentums. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh. München, Wien 2002.
- Girard, René:** Système du délire. In: Ders.: *Critique dans un souterraine*. Paris 1976, S. 199–250.
- Heinrich, Klaus:** Anthropomorphe. Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie. Basel, Frankfurt a. M. 1986.
- Henrichs, Albert:** Animal Sacrifice in Greek Tragedy. Ritual, Metaphor, Problematizations. In: Christopher A. Faraone und F. S. Naiden (Hrsg.): *Greek and Roman Animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*. Cambridge, New York 2012, S. 180–194.
- Herodot:** Historien. Deutsche Gesamtausgabe. Neu hrsg. von H. W. Haussig. Stuttgart <sup>4</sup>1971.
- Hesiod:** Theogonie. Hrsg. von Karl Albert. Sankt Augustin <sup>3</sup>1985.
- Hesiod:** Werke und Tage. Übertragen von Albert von Schirnding. München <sup>2</sup>1985.
- Homer:** Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Hamburg 1958.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno:** Dialektik der Aufklärung. Amsterdam 1947.
- Kerényi, Karl:** Die Mythologie der Griechen. 2 Bde. München 1966.
- Kirk, Geoffrey S., John E. Raven und Malcolm Schofield:** Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare. Aus dem Englischen von Karlheinz Hülser. Stuttgart, Weimar 1994.
- Lesky, Albin:** Geschichte der griechischen Literatur. Bern, München <sup>3</sup>1971.
- Lyotard, Jean-François:** Capitalisme energumene. In: Ders.: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris 1994, S. 21–56.
- Mauss, Marcel und Henri Hubert:** Essay über die Natur und die Funktion des Opfers. In: Marcel Mauss: *Schriften zur Religionssoziologie*. Hrsg. von Stephan Moebius, Frihtjof Nungesser und Christian Papilloud. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer und Henning Ritter. Berlin 2012, S. 97–216.

- McLuhan, Marshall:** Die magischen Kanäle. *Understanding Media*. Aus dem Englischen von Meinrad Amann. Düsseldorf et al. 1992.
- Meuli, Karl:** Griechische Opferbräuche. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Thomas Gelzer. Bd. 2. Basel, Stuttgart 1975, S. 907–1021.
- Otto, Eberhard:** Beiträge zur Geschichte der Stierkulte in Ägypten. Leipzig 1938.
- Platon:** Werke in acht Bänden griechisch und deutsch. Hrsg. von Günther Eigler. Darmstadt 1990.
- Ranke-Graves, Robert von:** Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Aus dem Englischen von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris von Borresholm. Reinbek bei Hamburg 1960.
- Redfield, James:** *The Economic Man*. In: Carl A. Rubino und Cynthia W. Shelmerdine (Hrsg.): *Approaches to Homer*. Austin 1983, S. 218–247.
- Schweitzer, Albert:** *Aus meinem Leben und Denken*. Leipzig 1935.
- Stroumsa, Guy:** Das Ende des Opferkults. Die religiösen Mutationen in der Spätantike. Aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann. Berlin 2011.
- Theißen, Gerd:** Die Starken und die Schwachen in Korinth. Soziologische Analyse eines theologischen Streites. In: Ders.: *Studien zur Soziologie des Urchristentums*. Tübingen 1989, S. 272–289.
- Vernant, Jean-Pierre:** A la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode. In: Marcel Detienne und Jean-Pierre Vernant: *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris 1979, S. 37–132.
- Vernant, Jean-Pierre:** Der Prometheusmythos bei Hesiod. In: Ders.: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M. 1987, S. 170–186.
- Vidal-Naquet, Pierre:** Religiöse und mythische Bedeutung des Bodens und des Opfers in der Odyssee. In: Ders.: *Der Schwarze Jäger. Denkformen und Gesellschaftsformen in der griechischen Antike*. Aus dem Französischen von Andreas Wittenburg. Frankfurt a. M. et al. 1989, S. 33–51, 265–274.
- Zeitlin, Froma I.:** The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*. In: *Transactions of the American Philological Association* 96 (1965), S. 463–508.



---

URSULA BAUMANN

## EXISTENZIELLE ZUMUTUNGEN

### Zur Ethik des Selbstopfers\*

Die drastischste Manifestation eines Opfertodes stellen in letzter Zeit die Selbstverbrennungen in Tibet dar, die vor allem durch ihr quantitatives Ausmaß internationales Aufsehen erregen. Zwischen Februar 2009 und November 2012 haben sich dort 80 Menschen, buddhistische Mönche und Nonnen am Anfang, später auch zunehmend Laien, aus Protest gegen Repressionen des chinesischen Staates öffentlich angezündet; die meisten von ihnen starben an ihren Verletzungen.<sup>1</sup> Dass der eigene Tod unmittelbar intendiert und als Feuerzeichen spektakulär inszeniert wird, steht im Widerspruch zur expliziten Verurteilung der Selbsttötung in den drei monotheistischen Weltreligionen.<sup>2</sup> So entschieden, wie die eigenmächtige Beendigung des eigenen Lebens verdammt wird, ist aber die Hochschätzung, wenn nicht sogar die Einforderung der Bereitschaft, sein Leben für die gute Sache zu opfern; Märtyrer gelten als Gott wohlgefällig und werden als Helden und Heilige verehrt. Das Muster findet sich jedoch nicht nur im religiösen Kontext; vielmehr ist es charakteristisch für den Anspruch eines Kollektivs, das dem Individuum gegenüber seine Ansprüche unter Anwendung von sozialem Druck geltend macht.<sup>3</sup>

---

\* In Memoriam Marianne Baumann-Engels (1929–2012).

**1** Vgl. FAZ vom 28.11.2012; SZ vom 16.3.2012; Selbstverbrennungen in Tibet.

**2** Zur Beurteilung des Suizids im Buddhismus siehe Delhey: Views on Suicide in Buddhism.

**3** In diesem Zusammenhang wäre zu untersuchen, inwiefern auch die Selbstverbrennungen in Tibet einem gruppeninternen sozialen Druck in Oppositionskreisen folgen. Dass sie als Mittel des politischen Protestes gewählt werden, weil die chinesische Regierung alle regimekritischen Äußerungen massiv unterdrückt, steht wohl außer Frage.

Meine Frage ist, ob und inwieweit sich diese Konstellation auch noch in den um den Autonomiebegriff zentrierten Projekten einer säkularen Moralbegründung erkennen lässt, die mit unterschiedlicher Akzentuierung im 18. Jahrhundert formuliert wurden. Anhand der Autonomieethiken Kants und Fichtes möchte ich in den folgenden beiden Abschnitten (I., II.) die Begründungen für die Verurteilung des Suizids einerseits und die Verpflichtung zum Lebensopfer andererseits betrachten. Während die Bereitschaft, um altruistischer oder ideeller Ziele willen zu sterben, nur bei Fichte zur normativen Grundausstattung gehört, ist in beiden Konzeptionen das zentrale vom Individuum einzufordernde Selbstopfer ein Leben, das mehr oder weniger vollständig der Pflichterfüllung gewidmet ist. Dies impliziert eine unbedingte Pflicht zum Weiterleben, auch wenn das von der betreffenden Person selbst nicht mehr für erstrebenswert gehalten wird.

Die Kritik an dieser Position, die sich in der Philosophiegeschichte schon bei Schopenhauer findet,<sup>4</sup> hat inzwischen einen Niederschlag im sogenannten *mainstream* westlicher Gesellschaften gefunden. Der Suizid wird tendenziell als moralisch indifferent angesehen und der von den Wünschen des Individuums unabhängige ›Pflichtteil‹ im Leben reduziert. Die Aufopferung für andere, sei es als Soldat, sei es als Mutter, gilt aus guten Gründen nicht mehr uneingeschränkt als Tugend. Damit haben sich aber die moralischen Fragen im Zusammenhang mit dem Selbstopfer nicht erledigt. So ist eher unklar, ob und inwiefern in einer an individueller Freiheit orientierten Gesellschaft die Bereitschaft eingefordert werden darf, Einbußen am eigenen Lebensglück für das Wohl anderer zu akzeptieren. Gibt es eine Obergrenze für das Ausmaß moralisch einklagbarer Opfer? Gibt es Fälle, in denen sogar das tödliche Selbstopfer geboten ist oder können wir das höchstens als wünschenswert betrachten? Sollen und können wir auf das Lob von Handlungen verzichten, die mit der Aufopferung des eigenen Lebens verbunden sind? Einige Antworten dazu finden sich im letzten Abschnitt meines Aufsatzes, der systematische Überlegungen zur Ethik des Selbstopfers vorstellt (III.).

---

4 Vgl. Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena* II.1, S. 262, 332–336.

## I.

Die bis heute maßgebliche deontologische Ethikkonzeption Kants ist ebenso wie die, teils gleichzeitig, teils in kritischer Bezugnahme, entstandene Fichtes von dem Anspruch bestimmt, eine autonome, von religiösen Vorgaben unabhängige, Moralbegründung zu liefern.<sup>5</sup> Während jedoch Kants Begründung des Suizidverbots auf metaphysischen Annahmen beruht, hinter denen theonome Restbestände unschwer zu erkennen sind, kommt Fichtes Auseinandersetzung mit der Selbsttötung *prima facie* ohne solche Reminiszenzen aus. Seine als obligatorisch verstandenen Ansprüche an die Opferbereitschaft des Individuums sind allerdings so hoch, dass die Fichte'sche Moral eine radikale Transformation zu verlangen scheint, die aus normalen Menschen Heilige und Helden macht. Dagegen ist Kant sehr zurückhaltend, wenn es darum geht, das eigene Leben aufs Spiel zu setzen. Sterben für andere ist normalerweise nicht Pflicht, obligatorisch ist allerdings eine andere Art von Lebensopfer. Unbedingt gilt nämlich die Pflicht, weiterzuleben, den starken Wunsch nach Beendigung nicht zu realisieren, auch und gerade dann, »wenn Widerwärtigkeiten und hoffnungsloser Gram den Geschmack am Leben gänzlich weggenommen haben«. <sup>6</sup> Kant zufolge erweist das Testverfahren des kategorischen Imperativs mit dem Handlungsmaximen auf logische Widerspruchsfreiheit und Konsistenz des Wollens überprüft werden, die Unerlaubtheit der Selbsttötung. Denn die Handlungsmaxime, das Leben zu beenden, wenn seine Fortsetzung mehr Leid als Freude erwarten lässt, sei nicht universalisierbar nach der ersten Formel des kategorischen Imperativs, »handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde«. <sup>7</sup> Die Behauptung ist aber falsch, weil der Suizid mit der Anwendung der Universalisierungsformel durchaus vereinbar ist. Die Erde würde nicht entvölkert, wenn jeder, der seine Zukunft als hoffnungslos leidvoll antizipiert, sein Leben beenden würde. Es wäre nicht einmal ausgemacht, dass es zu einem signifikanten Anstieg der Suizidzahlen kommen würde. Der Fehler ist so offensichtlich, dass man ihn Kant kaum zutrauen mag.

---

<sup>5</sup> Zu Fichtes *System der Sittenlehre* auf der Grundlage seiner Transzendentalphilosophie siehe vor allem Zöller: *Konkrete Ethik*; Binkelmann: *Phänomenologie der Freiheit*; Zöller: *Die Sittlichkeit des Geistes und der Geist der Sittlichkeit*.

<sup>6</sup> Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, S. 23.

<sup>7</sup> Ebd., S. 51.

Möglicherweise ist er ihm entgangen, weil er die Selbstwidersprüchlichkeit gegen den Wortlaut gar nicht in der angeführten Maxime verortet, sondern seinem teleologischen Naturbegriff entnommen hat: Die Selbstliebe, die zur Lebenserhaltung bestimmt sei, könne nicht zugleich der Lebenszerstörung dienen. Von der Überholtheit eines teleologischen Naturbegriffs abgesehen, verfehlt diese Argumentation die Grundstruktur menschlichen Wollens, das gerade nicht auf unbedingte Lebenserhaltung festgelegt ist. Nicht überzeugender fällt die Begründung unter Anwendung der ›Zweck-Mittel-Formel‹ des kategorischen Imperativs aus:

Das Subjekt der Sittlichkeit in seiner eigenen Person zernichten, ist ebenso viel, als die Sittlichkeit selbst, so viel an ihm ist, aus der Welt zu vertilgen, welche doch Zweck an sich selbst ist, mithin über sich als bloßes Mittel zu ihm beliebigen Zweck zu disponieren, heißt die Menschheit in seiner Person [...] abwürdigen.<sup>8</sup>

Während das Instrumentalisierungsverbot in sozialen Beziehungen tatsächlich einen zentralen moralischen Grundsatz ausdrückt, kann die Übertragung auf das menschliche Selbstverhältnis nur mittels einer metaphysischen Konstruktion bewerkstelligt werden. Postuliert wird ein transzendenter Kern des Menschen, der allen Zwecksetzungen der empirischen Person vor- und übergeordnet ist. Kant reproduziert hier einen platonisch-christlichen Leib-Seele-Dualismus, obwohl er in seiner theoretischen Philosophie die Existenz einer unsterblichen Seele lediglich hypothetisch eingeführt und ihr nur den Status einer regulativen Idee zugeschrieben hat. Weil mein Leben völlig unabhängig von meinem Wohl und Wehe, meinen Wünschen und meinen Urteilen einen höheren ideellen Wert hat, darf ich es nicht von mir aus beenden. Hier tritt das Charakteristikum von Kants Ethik besonders prägnant hervor, das schon Schopenhauer als theologischen Restbestand kritisiert hat:<sup>9</sup> die Hypos-tasierung eines absoluten Sollens, das völlig frei von den empirischen Interessen und Bedürfnissen der Subjekte ist. Kants Unternehmen, das Suizidverbot durch den Nachweis eines Selbstwiderspruchs rational zu begründen, gelingt aber auch mit dem Einsatz der Zweck-Mittel-Formel nicht. Ihr zufolge zerstört die Selbsttötung eines autonomen Subjekts zugleich die Moralität, die in der Autonomie der Person begründet ist. Die

---

<sup>8</sup> Kant: *Metaphysik der Sitten*, S. 555.

<sup>9</sup> Vgl. Schopenhauer: *Über die Grundlage der Moral*, S. 162–164.

unterstellte Selbstwidersprüchlichkeit entspringt jedoch einer verzerrten Sichtweise. Denn anders als z. B. bei Drogenabhängigkeit, welche die Autonomie einschränkt oder ganz aufhebt, beendet ein Suizid nicht die Autonomie der Person, sondern ihr Leben. Zu sagen, eine Person hätte durch ihren Tod aufgehört, autonom zu sein, wäre als Aussage genau so abstrus wie die, dass die Person nun keine gute Schachspielerin mehr sei. Tatsächlich existiert die Person mit all ihren Eigenschaften nicht mehr – außer in der Erinnerung der Hinterbliebenen.

Es gehört zu den genuin menschlichen Fähigkeiten, das eigene Leben zu bewerten und sich fragen zu können, ob man es unter den gegebenen Umständen fortführen will. Wenn man eine negative Entscheidung nicht *per se* für eine irrationale, aus psychischen Zwängen resultierende Handlung hält, muss man einräumen, dass sich Suizid und persönliche Autonomie nicht ausschließen. Postuliert man Autonomie als ein für jedermann verbindliches Lebensideal, kann man zwar Selbstversklavung und gravierende Formen der Selbstschädigung ablehnen, nicht aber den Suizid, wenn er auf einer wohlbegründeten Entscheidung beruht.

Die Autonomie der Person ist bei Kant überwölbt von der moralischen Autonomie, bei der die Konzeption der Pflichten gegenüber sich selbst eine zentrale Rolle spielt. Der Begriff einer selbstbezüglichen Pflicht wirft die Frage auf, inwieweit das Subjekt einer Pflicht mit ihrem Adressaten identisch sein kann. Dass das Konzept paradox ist, wird besonders deutlich im Fall der Pflichtverletzung: Es ist dann ein und dieselbe Person, die Unrecht tut und Unrecht leidet. Dieses Problem hat Kant selbst gesehen; die Auflösung der aus seiner Sicht nur ›scheinbaren Antinomie‹ erfolgt mit Hilfe des schon erwähnten Dualismus. Der *homo duplex* ist zum einen vernünftiges Naturwesen, zum anderen ein von allen empirischen Anhaftungen freies Vernunftwesen, das imstande ist, sich in Anerkennung des Sittengesetzes handlungsleitende Pflichten aufzuerlegen.<sup>10</sup> Unabhängig davon, ob man die Vorstellung von selbstbezüglichen Pflichten überhaupt für sinnvoll hält, kann man gegen Kant einwenden, dass aus der Annahme einer solchen Pflicht gerade keine bedingungslose Ablehnung des Suizids folgt, ist es doch denkbar und empirisch belegt, dass sich Menschen das Leben nehmen, um ihre persönliche Integrität zu wahren.

Das Problem, ob und wie sich von einem unsittlichen ›Selbstmord‹ selbst-induzierte Todesfälle unterscheiden lassen, die der Absolution des

---

<sup>10</sup> Vgl. Kant: *Metaphysik der Sitten*, S. 555.

Ethikers teilhaftig werden können, steht implizit im Hintergrund der »kasuistischen Fragen« in der *Metaphysik der Sitten*. Kant präsentiert drei Fälle von Selbsttötungen, ein Beispiel für ein »vorsätzliches Märtyrium« und zwei Praktiken riskanten Verhaltens.<sup>11</sup> Auffallend ist, dass Kant anders als in seinen Kasuistik-Abschnitten zu anderen Themen keine einzige Frage explizit beantwortet. Bei drei Beispielen kann man seine Position jedoch indirekt aus dem Text entnehmen:

Die Ablehnung der Pockenimpfung, die Kant offenbar für ein unvertretbares Risiko hielt, ist in erster Linie wissenschaftshistorisch interessant. Die Tatsache, dass man sich der potenziell tödlichen Krankheit nicht nur, wie der Seefahrer dem Sturm, aussetzt, sondern sie selbst produziert, war für Kant ein Stein des Anstoßes, der aus seinem Blickwinkel durch den guten Zweck nicht zu beseitigen war. Ebenfalls nicht erlaubt sei es, nach dem Vorbild des Seneca einem ungerechten Todesurteil des Herrschers durch Selbsttötung zuvorzukommen, auch wenn dieser – so Kants Referat der Geschichte – dazu die Erlaubnis gegeben hat. Kritisch wird auch der – allerdings nur umschriebene – Tod Jesu gesehen, »das vorsätzliche Märtyrium, sich für das Heil des Menschengeschlechts überhaupt zum Opfer hinzugeben«.<sup>12</sup> Kants negatives Urteil richtet sich zum einen gegen den gesuchten Tod, zum anderen gegen das damit verbundene Erlösungsprojekt. Die theologische Konstruktion, dass der Opfertod eines Menschen alle anderen von ihrer persönlichen Schuld befreien könne, hielt Kant nachvollziehbarerweise für unsinnig; nur Geldschulden könnten stellvertretend beglichen werden.<sup>13</sup>

Nicht erschließbar ist Kants mutmaßliche Haltung in Bezug auf die nächsten beiden Fälle. Zugunsten eines an Tollwut erkrankten Mannes, der sich umbrachte, um nicht durch seine von ihm unkontrollierbaren Anfälle der »Hundewut« andere Menschen in Gefahr zu bringen,<sup>14</sup> könnte Kant dahingehend argumentieren, dass eine unbedingte moralische Rechtspflicht das Gebot der Selbsterhaltung übertrumpft. Dies lässt sich nicht für den römischen Soldaten Curtius geltend machen, der sich der antiken Überlieferung zufolge nach einem Erdbeben »zur Rettung des Vaterlandes«<sup>15</sup> in eine Bodenspalte am Forum Romanum gestürzt hatte.

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 555 f.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Kant: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, S. 726 f.

<sup>14</sup> Vgl. Kant, *Metaphysik der Sitten*, S. 556.

<sup>15</sup> Ebd., S. 555.

Allerdings könnte Kant die von ihm an anderer Stelle gewürdigte patriotische Opferbereitschaft in Anschlag bringen,<sup>16</sup> die bei Curtius noch von soldatischem Dienstethos getragen wäre. Dass Kant all diese Argumente nicht anführt, hängt sicher nicht zuletzt damit zusammen, dass in seiner Moralphilosophie Pflichtenkonflikte nahezu völlig ausblendet werden. Bei den beiden Beispielen einer altruistisch motivierten Selbsttötung gibt es keine Anzeichen einer Missbilligung, es fehlen aber auch die der Affirmation.<sup>17</sup>

Offenkundig tut sich Kant in diesen Fällen mit einem Urteil schwer. Vermutlich wäre es auch für ihn zu kontraintuitiv, diese Selbstopfer zu verurteilen, sehr deutlich ist jedoch, dass er mit spontanen heroischen Taten moralische Probleme hat. Sehr verwundern muss zunächst, dass er nicht unterscheidet, ob der Tod für den Akteur das direkte Handlungsziel ist oder nur als unumgängliches Folgeereignis in Kauf genommen wird. Den Grund dafür, dass Kant das Lebensopfer von Helden und Heiligen durch das Verschleifen einer wichtigen begrifflichen Differenz ins moralische Zwielicht bringt, muss man im Hauptprinzip und in der perspektivischen Orientierung seiner Ethik suchen.<sup>18</sup>

Kant zufolge ist eine Handlung genau dann moralisch wertvoll, wenn sie hinsichtlich ihres Inhalts pflichtgemäß ist und hinsichtlich ihres motivationalen Aspekts aus Pflicht erfolgt. *Aus Pflicht* – das ist die Achtung vor dem Sittengesetz, die freiwillige Unterwerfung unter die Normen, die aus dem rationalen Verfahren des Maximentests hervorgehen. Die Anforderungen an die Lauterkeit des Motivs sind hoch. Eine Handlung kann durchaus inhaltlich dem kategorischen Imperativ folgen, entspringt sie jedoch dem Eigeninteresse oder einer subjektiven Neigung des Akteurs, muss ihr das sittliche Gütesiegel versagt bleiben.

---

**16** Vgl. Kant: Kritik der praktischen Vernunft, S. 282.

**17** Anders ist es in dem von Kant angeführten Beispiel des »unlängst verstorbenen Monarchen«, der auf dem Feldzug ein Gift bei sich führte, damit der Staat nicht vom Feind erpresst werden könnte, wenn er in Gefangenschaft geriete. Insbesondere Kants Zusatz, dass man hier ein patriotisches Motiv und nicht etwa »bloßen Stolz« (Kant: Metaphysik der Sitten, S. 556) unterstellen könnte, verrät seine Billigung. Unabhängig von seiner Hochschätzung Friedrich II., der das historische Referenzbeispiel war, ist es wohl die spezielle Dienstobligation des obersten Soldaten und Staatsmannes, die den Ausschlag für diese Beurteilung gab.

**18** Siehe hierzu Heyd: Beyond the Call of Duty in Kant's Ethics; Guevara: The Impossibility of Supererogation in Kant's Moral Theory; Timmermann: Good but not Required.

Die Trennung zwischen Moral und Glück ist dementsprechend konsequent. Doch welchen Stellenwert hat das persönliche Glück überhaupt in dieser Ethikkonzeption? Das Streben nach Glück, verstanden als subjektives dauerhaftes Wohlbefinden, ist moralisch legitim, solange es nicht mit dem Sittengesetz kollidiert. Darüber hinaus hat es den Status einer mittelbaren Pflicht, weil Güter wie Gesundheit, Reichtum und die vielseitige Ausbildung der eigenen Fähigkeiten einerseits sehr hilfreich für die Erfüllung unserer sozialen Pflichten sind, ihr Fehlen andererseits in Gestalt von Armut, Schmerz und Unzufriedenheit die Versuchung zur Pflichtverletzung begünstigt.<sup>19</sup> Nur nebenbei sei an dieser Stelle bemerkt, dass Kant hier unfreiwillig die Schwächen der Konzeption von selbstbezüglichen Pflichten vorführt. Bei näherem Hinsehen zeigt sich nämlich, dass die angebliche Pflicht gegen sich selbst, wie z. B. die Sorge um die eigene Gesundheit, entweder als bloße Klugheitsregel oder eben als soziale Pflicht zu verstehen ist.<sup>20</sup>

Im Kontext der Kant'schen Konzeption stellt sich die Frage, ob er die Pflicht gegen sich selbst als Barriere einsetzt, überschießende Ansprüche auf die Bereitschaft zum Selbstopfer abzuwehren. Dafür scheint sein Beispiel des aufopferungsvollen Helfers zu sprechen, der sich zur Rettung Schiffsbrüchiger in Todesgefahr bringt und »zuletzt dabei selbst sein Leben einbüßt«. Kants Urteil mag verwundern: Die Handlung verdient in seinen Augen keine uneingeschränkte Hochschätzung, weil dadurch der Begriff »von Pflicht gegen sich selbst [...] etwas Abbruch leiden«<sup>21</sup> würde. Als Begründung für seine Position reicht der Hinweis auf die Pflicht gegen sich selbst aber nicht aus. Wenn das eigene Wohlbefinden einschließlich der physischen Selbsterhaltung nur mittelbar obligatorisch ist um anderer, sozialer Pflichten willen, ist unklar, was an der selbstlosen Hilfeleistung suboptimal sein soll. Die Antwort steht im Kontext der von Kant erläuterten Vagheit der Reichweite sozialer Pflichten. Das Gebot, seinen Mitmenschen zu helfen, impliziert zwar die »Aufopferung und Kränkung mancher Konkupiszenz«, wie hier aber die Grenzen zu ziehen sind, muss – so Kant – dem Einzelnen überlassen bleiben.

---

**19** Vgl. Kant: Kritik der praktischen Vernunft, S. 207.

**20** Hier orientiere ich mich an Lohmar: Gibt es Pflichten gegen sich selbst?

**21** Kant: Kritik der praktischen Vernunft, S. 295.

Denn mit Aufopferung seiner eigenen Glückseligkeit (seiner wahren Bedürfnisse) anderer ihre zu befördern, würde eine an sich selbst widerstreitende Maxime sein, wenn man sie zum allgemeinen Gesetze machte.<sup>22</sup>

Kommt im Testverfahren ein Selbstwiderspruch heraus, ist ein Handeln nach dieser Maxime verboten. Allerdings gilt dies so strikt nur für den Bereich des Handelns, der unter die moralischen Rechtspflichten fällt.<sup>23</sup> Diese sind dadurch charakterisiert, dass ihnen ein konkreter Anspruch korrespondiert, der mit einer genau festgelegten Handlung zu erfüllen ist. Neben den negativen Pflichten, anderen keinen ungerechtfertigten Schaden zuzufügen, zählen dazu die Einhaltung von Versprechen und Verträge sowie die Wahrhaftigkeit. Im Unterschied dazu gibt es bei den sogenannten Liebespflichten nur ein Ziel, z. B. die Linderung von Not, es gibt aber weder einen konkreten Anspruch eines Hilfesuchenden noch eine genau festgelegte Art und Weise, wie man die geforderte Unterstützung zu leisten hat.

Die Abstinenz von Unrecht kann unter Umständen auch das Selbstopfer im Martyrium obligatorisch machen, wie Kant am Beispiel des aufrechten Menschen deutlich macht, der auch vor dem Königsthron standhaft bleibt und sich dem verleumderischen Ansinnen widersetzt. In diesem Fall verdient die Pflichterfüllung tatsächlich besonderes Lob, gerade weil sie mit so hohen Kosten verbunden ist.<sup>24</sup> Zur Erfüllung der prinzipiell ebenfalls obligatorischen Hilfspflichten ist das Selbstopfer jedoch nicht geboten und ebendeshalb für Kant nicht problemlos lobenswert. Vielmehr sah er in der besonderen Auszeichnung »*edler* überverdienstlicher Handlungen« noch die Gefahr, dass das Moralprinzip dadurch verdunkelt und eine Haltung hochmütiger Arroganz befördert würde, deren Adepten sich dann im Gefühl ihrer Großartigkeit »von der Beobachtung der gemeinen und gangbaren Schuldigkeit [...] freisprechen«.<sup>25</sup>

Dieser sozialpsychologische Aspekt ist aber nur in den Fällen relevant, in denen die heroische oder heiligmäßige Tat nicht zwingend aus dem Sittengesetz abgeleitet werden kann. Andernfalls verdienen große

---

<sup>22</sup> Kant: *Metaphysik der Sitten*, S. 534.

<sup>23</sup> Kants Kommentierung des Schiffsbruchs-Beispiels spricht nicht dafür, dass er das altruistische Selbstopfer für pflichtwidrig hält.

<sup>24</sup> Vgl. Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 292 f.

<sup>25</sup> Ebd., S. 291.

Opfer, am Beispiel des Aufrechten ersichtlich, sehr wohl besondere Anerkennung.

Zweifel sind angebracht, ob die Selbstopfer-Maxime wirklich, wie Kant behauptet, widersprüchlich ist – man kann sich ja vorstellen, dass die edle Konkurrenz der Opferbereitschaft zu Lebensverhältnissen führt, in denen es kaum mehr Anlässe für Opfer gibt. Davon abgesehen verweisen Kants Schwierigkeiten mit dem Selbstopfer auf ein strukturelles Problem. Die ausschließliche Fundierung der Moral im Begriff der Pflicht ist nicht kompatibel mit der starken Intuition, nach der altruistische Handlungen, die mit enormem Risiko für Leib und Leben einhergehen, zwar nicht allgemein verbindlich, aber doch moralisch in hohem Maße lobenswert sind. Solche Handlungen mit den Merkmalen der Uneigennützigkeit und der großen moralischen Wertigkeit bei gleichzeitiger ›Unverlangtheit‹ erfüllen die Definition des Supererogatorischen, eine Kategorie, die es in der Kant'schen Ethik nicht gibt. Das Selbstopfer des Lebensmüden, weiter zu existieren, obwohl er selbst das nicht mehr will, ist für Kant immer Pflicht. Das altruistische oder idealistische Selbstopfer mit Todesfolge ist ihm zufolge zwar unter Umständen ein Gebot der Pflicht, jenseits der Pflicht markiert es aber eine Leerstelle in seinem System. Das erklärt Kants antiheroischen Affekt, den darüber hinaus sein Ethos der alltäglichen Pflichterfüllung nährt, mit dem er den auf die Höhe des Begriffs gebrachten *common sense* zum Ausdruck zu bringen beanspruchte.<sup>26</sup>

## II.

Supererogatorische Handlungen sind auch in der Ethik Fichtes systematisch ausgeschlossen. Das moralisch Gute ist vollkommen identisch mit dem, was die Pflicht gebietet. Zugleich kommt dem Selbstopfer ein signifikant hoher Stellenwert zu, weil Fichte den von Kant behaupteten Selbstwiderspruch nicht sieht und es in viel höherem Maße als Kant explizit für obligatorisch erklärt. Diese Radikalisierung wirft tiefer liegende Fragen auf, die nicht nur Probleme in immer noch aktuellen Ethikmodellen betreffen, sondern auch unser lebensweltlich verankertes Moralverständnis.

---

<sup>26</sup> Vgl. Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, S. 30–33.

Die praktische Philosophie Fichtes ist eingebettet in eine transzendente Theorie der Subjektivität, deren Angelpunkt die freie Selbstbestimmung ist, die als absolute Handlungsnorm abgeleitet wird.<sup>27</sup> In der Selbstreflexion werden wir gewahr, dass wir »nach dem Begriffe der absoluten Selbstthätigkeit uns bestimmen sollen«.<sup>28</sup> Damit ist gemäß dem transzendentalphilosophischem Anspruch das »Princip der Sittlichkeit« abgeleitet, nämlich »der nothwendige Gedanke der Intelligenz, dass sie ihre Freiheit nach dem Begriffe der Selbstständigkeit, schlechthin ohne Ausnahme, bestimmen solle«.<sup>29</sup> Wie für Kant besteht auch für Fichte die Freiheit im Handeln nach den Regeln der Vernunft, die nicht mit der Klugheit eines aufgeklärten Selbstinteresses zu verwechseln ist, sondern als überindividuelle reine Vernünftigkeit vorgestellt wird. Die Realisierung der Vernunft, die identisch ist mit der Versittlichung der Welt, ist der Endzweck des menschlichen Daseins, für den sich das Individuum selbst vollständig instrumentalisieren soll, was für Fichte in Opposition zu Kant gerade dessen spezifisch menschliche Würde ausmacht. Während die Individuen gegenseitig füreinander als vernünftige Wesen unverfügbar sind, ist in der Binnenperspektive der einzelne für sich selbst »nur Instrument, blosses Werkzeug« des Sittengesetzes:

Jedem allein wird vor seinem Selbstbewusstsein die Erreichung des Gesamtzwecks der Vernunft aufgetragen [...]. Jeder wird gerade dadurch, dass seine ganze Individualität verschwindet und vernichtet wird, reine Darstellung des Sittengesetzes in der Sinnenwelt, eigentliches reines Ich, durch freie Wahl und Selbstbestimmung.<sup>30</sup>

Die Affirmation der Selbstinstrumentalisierung macht eine Übernahme der kantischen Argumentation zum Suizid mit Anwendung der Zweck-Mittel-Formel des kategorischen Imperativs nicht ohne Weiteres möglich, zumal sich Fichte auch vom Konstrukt des *homo duplex* absetzt. Seine Position beruht auf dem, was man als die Grundnorm der Verwirklichung der Vernunft bezeichnen könnte. Das Sittengesetz lässt sich nur durch menschliches Handeln realisieren. Um zu handeln, muss ich aber notwendigerweise leben. Daher ergibt sich eine allgemeine, d. h. für

---

<sup>27</sup> Vgl. Zöller: Konkrete Ethik, S. 206–211.

<sup>28</sup> Fichte: System der Sittenlehre, S. 49.

<sup>29</sup> Ebd., S. 59.

<sup>30</sup> Ebd., S. 256.

jedermann geltende, Pflicht zur Selbsterhaltung. Diese Lebenspflicht gilt jedoch nur bedingt – ich soll, Fichte zufolge, nicht leben, um des Lebens willen, sondern um des sittlichen Handelns willen.<sup>31</sup>

Wenn die Realisierung der Sittlichkeit das eigentliche Ziel unseres Lebens ist, wäre es dann nicht folgerichtig, auch das Suizidverbot einzuschränken bzw. unter bestimmten Bedingungen für aufgehoben zu erklären? Genau diesem Schritt verweigert sich Fichte aber entschieden. Die Frage, ob die Selbsttötung erlaubt sein könne, stellt er gar nicht, stattdessen argumentiert er dafür, dass sie niemals geboten sei.

Wenn ich »mit Vorsatz« mein Leben zerstöre, kündige ich zugleich von mir aus meine Mitwirkung am großen Vernunftprojekt auf, was nichts anderes ist, als »sich der Herrschaft des Sittengesetzes zu entziehen«. <sup>32</sup> Ebendies – so Fichte hier mit deutlichem Anklang an Kant – sei moralisch niemals zu rechtfertigen, denn sich unter Berufung auf die Moralität vom Sittengesetz zu dispensieren, sei ein Selbstwiderspruch. Aus der These, dass ein Suizid niemals moralisch geboten ist, folgt aber noch nicht sein kategorisches Verbot. Diesen Schluss kann man nur ziehen, wenn man, wie Fichte das explizit tut, die Kategorie des Erlaubten aus der Moral eliminiert. Handlungen sind demnach prinzipiell nur als entweder geboten oder verboten zu klassifizieren. Als Erläuterung für diese revisionistische Verengung der Moral muss ein Hinweis auf Fichtes teleologische Geschichts- und Naturkonzeption genügen, zu der die Ethik als integraler Teil gehört. Die Welt zu verbessern, ist die aus der Entwicklung des Selbstbewusstseins deduzierbare Bestimmung des Menschen, eine unabschließbare Aufgabe, die als approximative Annäherung an einen sozialreformerisch konnotierten Zustand der Gemeinschaft freier Geisteswesen vorgestellt wird. Hier klingt zweifellos die Aufbruchsstimmung der Französischen Revolution nach, die Fichte nachhaltig beeindruckt hatte.

Im Unterschied zu Kant gibt es bei Fichte keinen schroffen Dualismus zwischen Natur und Freiheit, Neigung und Pflicht.<sup>33</sup> Die naturalen Anlagen sieht er prozesshaft mit der freien Selbsttätigkeit vermittelt. Die Bildung der Subjektivität, die sich im Sich-Abarbeiten an der Wirklichkeit als Material der Pflicht konstituiert, umfasst den ganzen Menschen, dessen Natur unter dem Aspekt der Plastizität gesehen wird.

---

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 269.

<sup>32</sup> Ebd., S. 264.

<sup>33</sup> Vgl. Zöller: Konkrete Ethik, S. 212–221.

Bricht man diese spekulative Idee auf die aus ihr generierbaren Pflichten herunter, die allgemeinverbindlich und alltagsrelevant sind, so belehrt uns Fichte z. B. über eine »Pflicht zu ästhetischen Vergnügungen [...] deren mäßiger und zweckmäßiger Gebrauch Leib und Seele ermuntert und zu Anstrengungen stärkt«. <sup>34</sup> Das etwas kurios anmutende Beispiel darf jedoch den Blick nicht darauf verstellen, dass die normativen Anforderungen an das Individuum in der Ethik Fichtes tendenziell unbegrenzt sind. Nicht zufällig trifft sie sich an diesem Punkt mit dem Utilitarismus, dessen zentrale Maxime »Maximiere das Glück!« das Supererogatorische vollständig im moralisch Richtigen aufgehen und die Messskala guten Handelns nach oben offen lässt. Es ist die finalistische Orientierung an einem »Endzweck« mit der übergeordneten Maxime »Maximiere die Vernunft in der Welt!«, die der Fichte'schen Ethik trotz ihrer deontologischen Rahmung die strukturelle Ähnlichkeit mit der utilitaristischen verleiht. <sup>35</sup>

Im Unterschied zu Kant gibt es für Fichte keinen systematischen Grund, das Selbstopfer im Pflichtenkatalog auf den Kontext der moralischen Rechtspflichten zu beschränken. Anders als Kant differenziert Fichte sehr genau zwischen Handlungen, die auf die Beendigung des Lebens zielen und solchen, die er wegen ihrer anders gelagerten Intention von den Suiziden abgrenzt, obwohl den Akteuren der Tod als Konsequenz ihrer Aktion bewusst ist. Während nicht nur der vollzogene Suizid pflichtwidrig ist, sondern schon der bloße Wunsch, nicht mehr zu leben, <sup>36</sup> soll das Streben nach Selbsterhaltung vergessen werden, wenn höhere Pflichten rufen. Fichte zieht eine scharfe Grenze zwischen der Hinnahme von tödlichen Konsequenzen des eigenen Tuns und der Instrumentalisierung des eigenen Todes zu einem guten Zweck: »Mein Le-

---

**34** Fichte: System der Sittenlehre, S. 268.

**35** Diese Eigentümlichkeit der Ethik Fichtes wurde bislang wohl auch deshalb wenig beachtet, weil Utilitarismus und Pflichtenethik alternative Ethikmodelle sind. Weil der Utilitarismus eine konsequenzialistische Ethik ist, nach der die moralische Qualität einer Handlung von ihren Folgen für die Betroffenen abhängt, haben die moralischen Normen nur den Status von Sekundärprinzipien, die in Bezug auf ihre Tauglichkeit für die Hauptmaxime und eben nicht absolut gelten. Zum Utilitarismus siehe Höffe: Einführung.

**36** »[D]enn es ist ein Wunsch, nicht länger zu arbeiten [...], es ist eine Müdigkeit, eine Verdrossenheit, die der moralische Mensch nie in sich soll aufkommen lassen« (Fichte: System der Sittenlehre, S. 265 f.).

ben ist Mittel, nicht mein Tod. Ich bin Werkzeug des Gesetzes, *als thätiges Princip*, nicht Mittel desselben als *Sache*.«<sup>37</sup> Die Selbstverbrennungen in Tibet fänden demnach nicht Fichtes Billigung. Entgegenzuhalten wäre ihm, dass die Betroffenen zwar im Zustand des Totseins, wie alle Verstorbenen, als Sache, als lebloses Objekt betrachtet werden können, aber ihre Entscheidung, das Leben zu beenden, als lebendige Menschen mit bestimmten Überlegungen und Perspektiven getätigt haben.

In scharfem Kontrast zu Fichtes Aversion gegen das Nicht-mehr-leben-Wollen steht die Todesverachtung, die er im Zusammenhang mit den positiven Hilfspflichten zur obligatorischen Tugend erklärt: »Aber sobald jemand in Gefahr ist, soll ich schlechterdings ihm beistehen, selbst mit Gefahr meines eigenen Lebens.«<sup>38</sup> Die Gleichheitsvoraussetzung, dass das eine Leben so viel wert ist wie das andere, gilt üblicherweise als Begründung dafür, dass bei Lebensgefahr für den Helfer die Hilfe nicht allgemein verbindlich ist. Fichte zieht aus ihr aber den gegenteiligen Schluss. Mit etwas Wohlwollen kann man ihm unterstellen, dass man von der Hilfspflicht genau dann entbunden ist, wenn von vornherein keinerlei Chance auf Rettung besteht.

Die sozialen Unterstützungspflichten sind bei Fichte ebenfalls deutlich anspruchsvoller als bei Kant. Mit Verweis auf das Gebot ›Liebe deinen Nächsten, wie dich selbst‹ führt Fichte aus, dass jeder so für das Wohl eines jeden Mitmenschen sorgen müsse, wie für sein eigenes.<sup>39</sup> Die Frage, wie groß die materiellen Leistungen für andere sein sollen, beantwortet Kant nur negativ dahingehend, dass man sich nicht selbst an den Bettelstab bringen solle.<sup>40</sup> Fichte dagegen fordert explizit ein nachhaltig spürbares Opfer. Man sei verpflichtet, »sich selbst abzuberechnen, seinen eigenen Aufwand einzuschränken, sparsamer, haushälterischer und arbeitsamer zu seyn, um wohlthun zu können.«<sup>41</sup>

Kann man Kant dahingehend auslegen, dass er bei den Hilfspflichten einen gewissen Spielraum für eine supererogatorische Ausführung eröff-

---

**37** Ebd., S. 270.

**38** Ebd., S. 281. Der Unterschied zwischen Tun und Unterlassen ist für Fichte, wie für den Utilitaristen, in moralischer Hinsicht nicht signifikant: »Menschenleben auch dann nicht retten wollen, wo es ohne alle Gefahr für uns selbst geschehen könnte, wäre offenbarer Mord.« (Ebd., S. 282)

**39** Vgl. ebd. S. 281.

**40** Vgl. Kant: *Metaphysik der Sitten*, S. 590.

**41** Fichte: *System der Sittenlehre*, S. 297.

net,<sup>42</sup> lässt Fichtes Text diese Lesart nicht zu. Durch die Einbettung der deontologischen Konzeption in ein übergreifendes Ziel erhält seine Ethik einen radikal perfektionistischen Zug. Im Hinblick auf den Kontext der Handlungen und die Verfassung der Akteure lässt sich immer eine optimale Pflichterfüllung bestimmen, die aus der Gewissensentscheidung hervorgeht. Denn die Arbeit an der Verbesserung der Welt kann das Individuum nur aus eigener Einsicht, in ausschließlicher Orientierung am eigenen Gewissen übernehmen. Doch die von Fichte normativ geforderte Selbstinstrumentalisierung übersteigt nicht nur die üblichen Vorstellungen von Rechtschaffenheit, sondern auch das konkrete Individuum. Das wird dafür mit der Partizipation am Absoluten entschädigt, und zwar nicht in einem ungewissen Jenseits, sondern im Hier und Jetzt:

Jeder wird Gott, so weit er es seyn darf, d. h. mit Schonung der Freiheit aller Individuen. Jeder wird gerade dadurch, dass seine ganze Individualität verschwindet und vernichtet wird, reine Darstellung des Sittengesetzes in der Sinnenwelt, eigentlich reines Ich, durch freie Wahl und Selbstbestimmung.<sup>43</sup>

### III.

Die heute zumindest in westlichen Gesellschaften dominante Ablehnung von Moralvorstellungen, die den Individuen Selbstopfer obligatorisch abverlangen, spiegelt einerseits den fortgeschrittenen Säkularisierungsprozess, andererseits die desaströsen Erfahrungen mit kollektivistischen Sozialmodellen.

In der akademischen Philosophie ging die Kritik an überzogenen normativen Anforderungen von der Beobachtung aus, dass die Gleichsetzung des moralisch Guten mit dem, was moralisch geboten ist, die komplexe Struktur der Moral nicht erfasst. Zu unterscheiden ist ein Kernbereich von Normen, denen universale Geltung zugeschrieben wird und deren Einhaltung ein geordnetes soziales Zusammenleben erfordert, von einem großen Bereich des moralisch Wertvollen, das wohl als wünschenswert, aber nicht als geboten betrachtet werden kann. Die Bandbreite der Handlungen, die unter die Klassifikation des Super-

---

42 So Heyd: *Beyond the Call of Duty in Kant's Ethics*, S. 317 f.

43 Fichte: *System der Sittenlehre*, S. 256.

erogatorischen fallen, reichen von mehr oder weniger außerordentlicher Hilfeleistung, Freundlichkeit, Großzügigkeit und Milde bis zur altruistisch motivierten Aufopferung. Immer geht es um Handlungen, die moralisch gut sind, deren Unterlassung aber nicht falsch ist oder nicht als verwerflich kritisiert werden kann.<sup>44</sup>

Im Hinblick auf das Selbstopfer ist zunächst zu klären, ob es ausschließlich supererogatorisch ist oder unter bestimmten Bedingungen moralisch verlangt werden kann. Unter ›Selbstopfer‹ verstehe ich dabei einen für das Individuum einschneidenden Verzicht auf eigene Interessen und Glücksmöglichkeiten bis hin zum vollständigen Einsatz des eigenen Lebens, wobei die betreffenden Aktionen altruistischen Zielen dienen.

Anders als es im Lichte einer verbreiteten postheroischen Gestimmtheit zuweilen erscheinen mag, kann das Opfer des eigenen Lebens durchaus obligatorisch sein. So erwarten wir von den Angestellten bei der Polizei und der Feuerwehr, dass sie auch in Einsätzen mit hohem Risiko ihren Dienst tun. Dasselbe gilt für die mit Parlamentsbeschluss in Krisengebiete entsandten Streitkräfte. Der Kapitän darf das sinkende Schiff erst verlassen, wenn alle erforderlichen und umsetzbaren Maßnahmen zur Rettung der Passagiere ausgeführt wurden. Die Pflicht zum eventuellen Selbstopfer ergibt sich für all diese Personen aus ihren freiwillig eingegangenen beruflichen Verpflichtungen; im militärischen Bereich gilt die Pflicht allerdings auch unter den Bedingungen einer allgemeinen Wehrpflicht. Komplizierter ist der Fall der Menschen, die als Fachkräfte für den Betrieb eines Atomkraftwerks angestellt sind und im Falle einer Havarie die erforderlichen Notmaßnahmen leisten sollen, ein Einsatz, der die Gesundheit der Mitarbeiter dauerhaft erheblich beeinträchtigen wird. Würden die Maßnahmen unterbleiben, hätte dies katastrophale Folgen für Tausende von Menschen.

Im Unterschied zu den zuvor betrachteten Berufen und Dienstverhältnissen ist der selbstgefährdende Hilfeinsatz für diese Arbeitskräfte kein integraler Teil ihres Vertrags. Dass es in Japan 2011 bei den Beschäftigten in der Kernkraftwerksindustrie offenbar ein ausreichend hohes Maß an Opferbereitschaft gab, die Notfallmaßnahmen in Fukushima schnell und professionell erfolgen konnten, verdankt sich vermutlich einer immer noch virulenten kollektivistischen Sozialmoral mit der damit verbundenen Prämierung des Selbstopfers.

---

44 Siehe hierzu Heyd: Supererogation; Urmson: Saints and Heroes.

Ganz anders gelagert ist die Situation von Touristen oder von Personen, die im Zuge ihrer beruflichen Tätigkeit im Ausland in die Hände von Terroristen fallen. Die Forderung zum Selbstopfer wird man billigerweise an die Geiseln nicht adressieren. Zugleich ist die Entscheidung der Regierung, nicht auf die Forderung der Entführer einzugehen, moralisch gerechtfertigt, auch wenn dies die Ermordung der Geiseln nach sich zieht. Hier davon zu sprechen, dass die politische Strategie der Regierung Menschenleben missachtet und Unschuldige zum Opfer macht,<sup>45</sup> ist absurd und verrät eine völlige Verkennung der moralischen Relevanz von Handlungsfolgen, der staatlichen Pflichten und der Rechte von Bürgern. Der Erpressung nachzugeben, wäre nicht nur eine Einladung für viele weitere Geiselnahmen, es würde die Politik letztlich handlungsunfähig machen mit verheerenden Konsequenzen für das Wohlergehen der Bevölkerung. Die staatliche Pflicht zur Gefahrenabwehr kann umgekehrt nicht in einem Rechtsanspruch umgedeutet werden, nach dem den Bürgern Hilfe in jeder Lebenslage zumindest moralisch zustünde.

Das Selbstopfer lässt sich nicht völlig aus der Sphäre der Verbindlichkeit vertreiben, seine zentrale Domäne ist jedoch der Bereich des Supererogatorischen. Die Verortung folgt dem *common sense*, der hier tatsächlich ziemlich eindeutig ist. Wie sich diese Position am besten rekonstruieren lässt, soll anhand der Begründungen überprüft werden, mit denen die Einführung der zusätzlichen Klassifizierungskategorie untermauert wird. Was spricht dagegen, beim traditionellen Dreierschema zu bleiben, nach dem Handlungen geboten, erlaubt oder verboten sein können? Von dem als Suizid rubrizierten Selbstopfer abgesehen, dem man herkömmlich das Etikett ›verboten‹ verpasste, konnten nach diesem Schema altruistisch motivierte Selbstopfer nur als geboten oder als erlaubt beurteilt werden, was Fichte und Kant ja mehr oder weniger klar vorgeführt haben. Dass es unangemessen ist, uneigennützig Handlung-

---

**45** So aber der Kulturwissenschaftler Arata Takeda in seinem Essay über *Das regressive Menschenopfer*. Takeda kommentiert den Fall des Bauingenieurs Rüdiger Diedrich, der 2007 von den Taliban erschossen wurde, folgendermaßen: »Ist Diedrich aus Überzeugung und aus freiem Willen in den Tod gegangen? Er bat [...] die Bundesregierung verzweifelt darum, der Forderung [...] nachzukommen und die Bundeswehr aus Afghanistan abzuziehen. [...] Diedrich ist aller Wahrscheinlichkeit nach äußerst enttäuscht von dem Staat, der doch jeden seiner Bürger zu schützen hat, und zutiefst erbittert [...] untergegangen.« (Takeda: *Das regressive Menschenopfer*, S. 124 f.)

gen, die mit enormen Einbußen verbunden sind, lediglich als ›erlaubt‹ zu verbuchen, ist offensichtlich. Auch wenn vieles dafür spricht, Skepsis gegenüber dem Ideal der Opferbereitschaft walten zu lassen, kommen wir nicht umhin, heldenhafte oder heiligmäßige Handlungen lobenswert zu finden, die am unmittelbaren Wohl anderer Menschen oder an der Verbesserung unserer Lebensbedingungen orientiert sind.

Warum jedoch soll man solche Handlungen nicht als ›geboten‹ postulieren und einfach von vornherein in Kauf nehmen, dass die Mehrheit der Menschen den Anforderungen der Moral nur unvollständig gerecht wird? Es gibt mehrere Einwände dagegen.<sup>46</sup> Nicht alle sind gleichermaßen überzeugend. Direkt abgeleitet aus dem *common sense* ist das Standardargument, die moralischen Pflichten dürften nicht so anspruchsvoll sein, dass viele sie nicht erfüllen könnten. Zu große Opfer seien normalen Menschen nicht zumutbar. Ihnen Unzumutbares als obligatorisch abzuverlangen, würde im Endeffekt zu einer schädlichen Diskreditierung des Pflichtbegriffs führen. Ungeachtet ihrer Popularität ist die zugrunde liegende Basisprämisse des vermeintlichen Nichtkönnens nicht besonders plausibel. Zweifellos verfügen nicht alle über die physische und mentale Stärke, um z. B. wie Maximilian Kolbe (1894–1941) stellvertretend für einen Mithäftling in den Hungerbunker zu gehen. Doch in Bezug auf die meisten mit großen Opfern verbundenen Handlungen müsste wohl jede/r von sich sagen: ›Ich könnte es tun, wenn ich wollte, aber ich will nicht.‹ Ein möglicher Einwand, die Problematik der Willensfreiheit betreffend, ist hier irrelevant. Ein Satz der Art: ›Ich würde gerne mein Gehalt zur Hälfte spenden wollen, aber das zu wollen, kann ich nicht,‹ ist abstrus oder lächerlich. Das Nichtkönnen ist fast immer ein Nichtwollen. Darüber hinaus haben wir ja schon gesehen, dass wir unter bestimmten Bedingungen das Selbstopfer durchaus für obligatorisch halten.

Auch das epistemische Argument ist nicht besonders stark. Danach lassen sich für den zur Debatte stehenden Bereich der Moral keine klaren und einfachen Regeln aufstellen, weil der Inhalt der guten Handlung viel mehr von der konkreten Situation, den äußeren Umständen und den Möglichkeiten des Akteurs abhängt, als im Kernbereich, wo Regeln wie ›Halte Deine Versprechen,‹ ›Töte und verletze niemanden‹ nahezu immer problemlos angewendet werden können. Doch ein Mindestmaß an Urteilsfähigkeit über das, was konkret zu tun richtig ist, verlangt jede reale Situation. Der überdurchschnittliche moralische Einsatz er-

---

46 Vgl. Urmson: *Saints and Heroes*, S. 212–214.

fordert manchmal vielleicht ein Mehr an Kontextsensitivität, aber sicher nicht komplizierte Detailregelungen. Fichte hat diesen Punkt klar gesehen. Das entscheidende Kriterium des rechten Tuns liefert das als Gefühl konzipierte Gewissen, eine innere Vorstellung von Angemessenheit, dessen Äußerung er an einer Stelle so beschreibt: »Jeder soll und muß schlechthin das thun, was ihm durch seine Lage, sein Herz und seine Einsicht befohlen wird, und nichts anderes«.47 Wenn ich mich in meinem Beruf als Philosophiedozentin für »ein tüchtiges Werkzeug zur Beförderung des Vernunftzwecks«48 halten darf und spezifische Fürsorgepflichten gegenüber mir nahestehenden Menschen habe, gibt es für mich kein Gebot, demnächst als Sozialarbeiterin in den Slums von Nairobi zu arbeiten. Das zu erkennen, dürfte keine allzu großen Schwierigkeiten bereiten. Wäre aber ein ehrenamtliches Engagement in einem zu mir passenden Sozial- oder Umweltprojekt mit meinen beruflichen und familiären Aufgaben vereinbar, ließe sich das wohl unschwer als Pflicht realisieren – wenn ich es wirklich wollte.

Kommen wir zu den beiden tragfähigeren Argumenten. Das eine beruht auf der Unterscheidung innerhalb der Moral. Es ist sinnvoll, einen moralischen Kernbereich mit strengen Pflichten von einem weiteren Bereich wünschenswerter Handlungen und Einstellungen zu trennen, weil der Kernbereich absolut unverzichtbar ist für ein erträgliches soziales Miteinander. Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob wirklich stimmt, was schon Kant behauptete, dass wir in einer Welt ganz ohne supererogatorische Handlungen zwar mental verarmten, aber noch einigermaßen leben könnten.49 Dennoch spricht vieles dafür, an der Vorrangstellung des Kernbereichs festzuhalten, der auch unbestimmte Hilfspflichten enthält. Auf die Spur des ausschlaggebenden Arguments führt uns der Hinweis, dass moralische Pflichten konzeptionell mit sozialen Sanktionen verbunden sind und wir deren Anwendung bei Verstößen in Ordnung finden. Dagegen hielten wir es für unanständig, auf jemanden Druck auszuüben, sich in selbstloser Opferbereitschaft hervorzutun.50 Warum haben wir kein Recht, von anderen zu verlangen, dass sie ihr Leben aufopfern?

Der einzig stichhaltige Einwand gegen Ethiken, die Akte des Selbstopfers generell dem Bereich des Obligatorischen zuschlagen, ist der Ver-

---

47 Fichte: System der Sittenlehre, S. 270.

48 Ebd., S. 268.

49 Vgl. Kant: Metaphysik der Sitten, S. 595; Urmson: Saints and Heroes, S. 211.

50 Vgl. ebd., S. 214.

weis auf das moralische Selbstverfügungsrecht über das eigene Leben. Dies impliziert, dass die Grenzen dessen, was dem Individuum an Opferbereitschaft zugemutet werden darf, nur von ihm selbst gezogen werden können. Das impliziert wiederum, dass es dem Individuum prinzipiell auch anheim gestellt sein muss, sich gegen sein Weiterleben zu entscheiden. Dabei nimmt man das Faktum ernst, dass jeder Mensch nur dieses eine Leben hat und seinen Wünschen entsprechend gut leben will.<sup>51</sup> Dass jeder das Recht hat, nach seiner Façon glücklich zu werden, lässt sich dann *ex negativo* begründen: Die Rechtfertigungslasten der Gegenthese sind im Rahmen einer nicht mehr religiös verankerten Moral untragbar geworden. Die Versuche von Kant und Fichte, an der kategorischen Ablehnung des Suizids im Rahmen einer Autonomiemoral festzuhalten, sind dafür sehr lehrreich. Sind es doch gerade die bemühten metaphysischen Hilfskonstruktionen, die ihr Scheitern dokumentieren.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Alexander, Larry:** Affirmative Duties and the Limits of Self-Sacrifice. In: Law and Philosophy 15 (1996), S. 65–74.
- Baumann, Ursula:** Suizid. Soziale Relevanz und ethisch-moralische Beurteilung. In: Wolfgang U. Eckart und Michael Anderheiden (Hrsg.): Handbuch Sterben und Menschenwürde. Berlin 2012, S. 629–645.
- Binkelman, Christoph:** Phänomenologie der Freiheit. Die Trieblehre Fichtes im *System der Sittenlehre* von 1798. In: Fichte-Studien 27 (2006), S. 5–21.
- Delhey, Martin:** Views on Suicide in Buddhism. In: Michael Zimmermann (Hrsg.): Buddhism and Violence. Lumbini 2006, S. 25–64.
- Fichte, Johann Gottlieb:** System der Sittenlehre. In: Ders.: Fichtes Werke. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Bd. IV. Berlin 1971.
- Guevara, Daniel:** The Impossibility of Supererogation in Kant's Moral Theory. In: Philosophy and Phenomenological Research 59 (1999), H. 3, S. 593–624.
- Heyd, David:** Beyond the Call of Duty in Kant's Ethics. In: Kant-Studien 71 (1980), H. 3, S. 308–324.
- Heyd, David:** Supererogation. In: Edward N. Zalta (Hrsg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition). <plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/supererogation/> (Stand: 10.12.2012).

---

<sup>51</sup> Vgl. Wolf: Das Problem des moralischen Sollens, S. 198.

- Höffe, Otfried (Hrsg.):** Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte. 3., aktualisierte Auflage. Tübingen, Basel 2003.
- Jacobs, Russel A.:** Obligation, Supererogation and Self-sacrifice. In: *Philosophy* 62 (1987), S. 96–101.
- Kant, Immanuel:** Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wolfgang Weischedel. Bd. VIII. Frankfurt a. M. 1978.
- Kant, Immanuel:** Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wolfgang Weischedel. Bd. VII. Frankfurt a. M. 1978.
- Kant, Immanuel:** Kritik der praktischen Vernunft. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wolfgang Weischedel. Bd. VII. Frankfurt a. M. 1978.
- Kant, Immanuel:** Metaphysik der Sitten. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wolfgang Weischedel. Bd. VIII. Frankfurt a. M. 1978.
- Lohmar, Achim:** Gibt es Pflichten gegen sich selbst? In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 30 (2005), S. 47–65.
- Schopenhauer, Arthur:** Parerga und Paralipomena II.1. In: Ders.: Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Bd. IX. Zürich 1977.
- Schopenhauer, Arthur:** Über die Grundlage der Moral. In: Ders.: Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Bd. VI. Zürich 1977.
- Selbstverbrennungen in Tibet.** <[de.wikipedia.org/wiki/Selbstverbrennungen\\_in\\_Tibet](http://de.wikipedia.org/wiki/Selbstverbrennungen_in_Tibet)> (Stand: 10.12.2012).
- Takeda, Arata:** Das regressive Menschenopfer. Vom eigentlichen Skandalon des gegenwärtigen Terrorismus. In: *Vorgänge* 51 (2012), H. 1, S. 116–129.
- Timmermann, Jens:** Good but not Required? – Assessing the Demands of Kantian Ethics. In: *Journal of Moral Philosophy* 2 (2005), S. 9–27.
- Urmson, J. O.:** Saints and Heroes. In: A. I. Melden (Hrsg.): *Essays in Moral Philosophy*. Seattle 1958, S. 198–216.
- Wolf, Ursula:** Das Problem des moralischen Sollens. Berlin 1983.
- Zöller, Günter:** Die Sittlichkeit des Geistes und der Geist der Sittlichkeit. Fichtes systematischer Beitrag. In: Edith Düsing, Klaus Düsing und Hans-Dieter Klein (Hrsg.): *Geist und Sittlichkeit. Ethik-Modelle von Platon bis Levinas*. Würzburg 2009, S. 217–238.
- Zöller, Günter:** Konkrete Ethik. Universalität und Partikularität in Fichtes *System der Sittenlehre*. In: Kristina Engelhard und Dietmar Heidemann (Hrsg.): *Ethikbegründungen zwischen Universalismus und Relativismus*. Berlin 2005, S. 203–229.



---

THOMAS MACHO

## AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN ZWILLING

### Allegorien des Selbstopfers in Jennifer Egans *The Invisible Circus*

*The Invisible Circus*: Diesen Titel trug der erste, 1995 publizierte Roman der vor zwei Jahren für *A Visit from the Goon Squad* mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Schriftstellerin Jennifer Egan; im selben Jahr 2011 wurde ihr auch der National Book Critics Circle Award verliehen. Ihr Debütroman, dessen deutsche Übersetzung wenig einprägsam *Die Farbe der Erinnerung* (1999) hieß, wurde im Mai 1999 – mit Cameron Diaz, Jordana Brewster, Christopher Eccleston und Moritz Bleibtreu, unter der Regie von Adam Brooks – verfilmt; der Film fand allerdings ein überwiegend kritisches Echo. Überdies wurde er von den September-Anschlägen – neun Monate nach seiner Uraufführung auf dem Sundance-Festival am 11. Januar 2001 – ebenso rasch überschattet wie vom zweiten großen Roman der Autorin, der unter dem Titel *Look at me* just in der Woche des 9/11-Terrors erschienen war. Zum bemerkenswerten Erfolg dieses Romans mag beigetragen haben, dass er die Geschichte eines Terroristen mit der Geschichte eines Models verknüpft: Charlotte hat bei einem Autounfall ihr Gesicht verloren, das sie seither nur noch als artifizielle Maske wahrzunehmen vermag, die von mehr als achtzig Titanschrauben zusammengehalten wird. Einerseits handelt *Look at me* von der komplexen Dialektik zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, andererseits von den Varianten des verdoppelten Lebens, der Suche nach dem imaginären Zwilling, im Spiegelsaal der Schrift oder des Bildes, zwischen erster und dritter Person. Und er konkretisiert die Suche – als Steigerung wie Unterbrechung – im Suizidversuch Charlottes, dem

Sprung aus dem 25. Stock, der auf einem wenig tiefer gelegenen Balkon endet:

Der Spiegelsaal war verschwunden. Ich würde ihn niemals betreten – und vielleicht gab es ihn ja gar nicht. Ich hielt mein Gesicht in den Wind. Springen. Dieser Gedanke schwebte durch meinen Kopf wie eine Luftschlange. Ich schaute hinaus in die weiche rosa Dunkelheit. *Springen!*<sup>1</sup>

Springen und Fallen, Angst und Terror, die Suche nach dem Zwilling, dem Spiegel, dem Trost: Alle diese Themen werden bereits im Roman vom unsichtbaren Zirkus entfaltet.

I.

*The Invisible Circus* beginnt mit zwei Mottos.<sup>2</sup> Das erste Motto entstammt dem Vorwort zur zweiten Auflage von Ludwig Feuerbachs *Das Wesen des Christentums*, erschienen im Jahr 1843; die auszugsweise zitierte Passage lautet:

Aber freilich für diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht, ist diese Verwandlung [der Theologie zur Anthropologie], weil *Enttäuschung*, absolute Vernichtung, oder doch ruchlose Profanation; denn *heilig* ist ihr nur die *Illusion*, *profan* aber die *Wahrheit*. Ja die Heiligkeit steigt in ihren Augen in demselben Maße, als die Wahrheit ab- und die Illusion zunimmt, so daß *der höchste Grad der Illusion* für sie auch *der höchste Grad der Heiligkeit* ist.<sup>3</sup>

Signifikanter als die wenigen Auslassungen, die das erste Motto den Lesenden zumutet, sind freilich die Thesen Feuerbachs, die der Philosoph direkt im Anschluss an die eben zitierte Stelle formulierte: »Verschwunden ist die Religion und an ihre Stelle getreten selbst bei den Protestanten der *Schein* der Religion«, vor allem aber: Der »Glaube der modernen Welt ist nur ein scheinbarer Glaube, ein Glaube, der nicht glaubt, was er

<sup>1</sup> Egan: Look at Me, S. 220.

<sup>2</sup> Vgl. Egan: Die Farbe der Erinnerung, S. 5.

<sup>3</sup> Feuerbach: Das Wesen des Christentums, S. XVI.

zu glauben sich einbildet«,<sup>4</sup> in der Übersetzung von Marian Evans (alias George Eliot): »only an ostensible faith, a faith which does not believe what it fancies that it believes.«<sup>5</sup>

Die zentrale Figur in Jennifer Egans Roman heißt tatsächlich *Faith*: Glaube als Schein, Vertrauen als Suggestion, Trost als bloßes Zeichen. Faith ist mehr Modell als Körper, mehr Allegorie als Person, mehr Bild als Wirklichkeit, Vertreterin einer Welt als Wille zur Vorstellung; darin folgt sie Feuerbachs polemischer Darstellung. Sie tritt auf als Protagonistin der späten Sechzigerjahre, als Hippiemädchen und als Terroristin, als Artistin im unsichtbaren Zirkus, irgendwo zwischen Lewis Carrolls *Wonderland* und James Matthew Barries *Neverland*; und so erscheint sie auch ihrer acht Jahre jüngeren Schwester Phoebe, während einer unruhigen Nacht des Frühjahrs 1967, in der Küche des Elternhauses:

In der Küche sah es aus wie in einer Kirche, es war stockdunkel bis auf Dutzende von weißen Weihnachtskerzen, deren schweres, gedämpftes Licht auf den Wänden lag. Musik wie von einer Orgel kam aus dem Radio. Faith und Wolf lehnten mit dem Rücken zur Tür am Herd, und überall waren unbekannte Leute, die aussahen, als wären sie verkleidet: ein schlankes dunkelhaariges Mädchen, das in ihrem langen, bis zum Boden reichenden, zerknitterten violetten Samtkleid wie die Pikdame aussah; ein anderes Mädchen mit geflochtenem weißgoldenem Haar und einem glitzernden weißen Hosenanzug. Der Mann, der am nächsten an der Tür stand, trug einen Zylinder, und seine abgeschnittenen Jeans gaben den Blick auf einen starken Sonnenbrand frei.<sup>6</sup>

Die Küche sah aus wie eine Kirche; und aus diesem sakralen *Wonderland* kamen auch die Gäste: »Wir waren alle beim Unsichtbaren Zirkus [...]; sie haben es Zirkus genannt, aber es war bloß eine Party, eine große Party in einer Kirche. Dann ist sie geschlossen worden.«<sup>7</sup> Erst viele Jahre später erfährt Phoebe genauer, worin dieser unsichtbare Zirkus tatsächlich bestand:

---

4 Ebd.

5 Feuerbach: *The Essence of Christianity*, S. 10.

6 Egan: *Die Farbe der Erinnerung*, S. 86.

7 Ebd., S. 89.

Es war in einer Kirche gewesen, in der Glide-Methodist-Kirche im Tenderloin. Eine Veranstaltung der Digger, es gab keine Werbung, keine Medien, es gab nur die Nacht, und die richtigen Leute waren da. Die Digger hatten die Kirche ausstaffiert wie ein Funhouse auf einem Rummel, mit bizarren Zimmern und bunten Lichtern, Plastikschnipsel auf dem Fußboden, Bowlenschüsseln voller Brauselimonade. Irgendwie das Übliche, aber damals war es noch nicht das Übliche, und außerdem war es eine Kirche, mit Kirchenbänken, einem Altar, dem ganzen Drum und Dran. Die Idee dabei war, daß alle gleichzeitig ihre verrücktesten Ideen ausleben sollten. Gleichzeitig gab es ›Reporter‹, die alles notierten, was passierte, und dann faßte Richard Brautigan – im Ernst, Brautigan persönlich – diese Notizen zu ›Presseberichten‹ zusammen, die er in die Schreibmaschine tippte und hundertfach abzog und die sofort herumgereicht wurden, so daß die Leute nicht nur diesen ganzen verrückten Mist machten, sondern oft auch noch darüber lasen, daß sie ihn machten, bevor sie überhaupt damit fertig waren.<sup>8</sup>

Gerade weil der Glaube in der modernen Welt nur als »scheinbarer Glaube« (nach Feuerbach) und Glaube an den Schein auftreten kann, ist er zwingend angewiesen auf Repräsentationen, Fotos, Filme oder Protokolle jeder Epiphanie. Gott muss im Spiegel erscheinen, ein imaginärer Zwilling, der sich in Aufzeichnungen und medialen Schattenrissen manifestiert. Darum hat Blaise Pascal die Offenbarungen seiner Feuernacht vom 23. November 1654 aufgeschrieben und das Schriftstück in sein Rockfutter einnähen lassen; und immer wenn der Rock gereinigt oder gewechselt werden musste, war es notwendig, auch das Schriftstück, das *Memorial*, aus dem alten Stoff herauszutrennen und in das neue Kleid zu übertragen: Die Schrift sollte der Haut so nahe bleiben wie eine Tätowierung. Dabei tritt dem Lesenden das berühmte *Memorial* nicht als Zeugnis einer überwältigenden Erfahrung vor Augen, womöglich gar als Zungenschrift, Glossografie, analog zur Glossolie, sondern schlicht als eine Art von Sammlung kommentierter Zitate,<sup>9</sup> die Pascal gleich zweimal aufschrieb: zuerst auf Papier, danach in Reinschrift auf Pergament. ›Doppelt genäht hält besser, sagt das Sprichwort, und mehrfach aufgeschrieben (und eingenäht) ist noch viel besser. Die *Exegesis* Philip

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 289 f.

<sup>9</sup> Vgl. Pascal: Das Memorial, S. 248 f., 483–486.

K. Dicks, eine Art von Tagebuch, in dem der Science Fiction-Autor die Offenbarungen aufzeichnete und kommentierte, die ihm in den Monaten Februar und März des Jahres 1974 widerfahren waren, umfasst rund achttausend Seiten.<sup>10</sup>

Implizit werden Glaubensverluste stets als Erinnerungsverluste gefürchtet: Der Preis für einen Glauben, der den Schein einer Erfüllung seiner Wünsche unmittelbar erzeugen kann, besteht im Vergessen, der Rückkehr nach *Neverland*. Davon handelt das zweite Motto zu Jennifer Eigans Roman: die erste Strophe eines berühmten Gedichts von Emily Dickinson. »Exultation is the going / Of an inland soul to sea, / Past the houses – past the headlands – / Into deep Eternity – ...«. Die zweite Strophe lautet: »Bred as we, among the mountains, / Can the sailor understand / The divine intoxication / Of the first league out from land?«<sup>11</sup> Mit dem Meer verbindet sich die »divine intoxication« der Ewigkeit, aber auch die Auflösung individueller Identität, der Tod: »To die will be an awfully big adventure«, verspricht die Trommel im Herzen Peter Pans, und »a tremor ran through him, like a shudder passing over the sea«. <sup>12</sup> Von einer Kirchenmauer am Meer – am Mittelmeer im Roman, am Atlantischen Ozean im Film – war auch Faith gestürzt. Ihren Spuren nach Europa folgte Phoebe, die jüngere Schwester, anfänglich geführt von einigen Ansichtskarten, die ihre Schwester geschickt hatte, und in denen sich die Stationen ihrer Reise zeigten. Zunächst waren es also Fotos und handschriftliche Aufzeichnungen, die eine Vergegenwärtigung ermöglichen sollten: Aufenthalte an Orten, die auch die tote Schwester besucht haben mochte, Gespräche mit Zeugen, die ihr vielleicht vor mehr als einem Jahrzehnt begegnet waren.

Das ozeanische Versprechen ewiger Gegenwart kann freilich nicht in Repräsentationen allein, mit Hilfe von Ansichtskarten oder Nachrichten, durch den Besuch bestimmter Orte, wieder erweckt werden. Darum begibt sich Phoebe noch auf eine andere Art von Reise; sie schluckt LSD. Auf dem Höhepunkt ihres Trips begegnet sie Faith in einem Schaufenster; sie trifft sich selbst als ihren Zwilling.

---

<sup>10</sup> Vgl. Dick: *The Exegesis of Philip K. Dick*.

<sup>11</sup> Egan: *Die Farbe der Erinnerung*, S. 5. Vgl. Dickinson: *The Poems of Emily Dickinson*, S. 160. Vgl. auch Mitgutsch: *Die Grenzen der Sprache*, S. 13 f.

<sup>12</sup> Barrie: *Peter and Wendy*, S. 118.

In einem Fenster sah Phoebe ihr Spiegelbild, ging näher an das Glas heran und tauschte mit sich selber einen Blick, der so voll beiderseitiger Vertrautheit, beiderseitigem Wissen war, daß sie verlegen wurde. Was wir alles durchgemacht haben, dachte sie. Als Kind hatte sie immer ein Spiel gespielt, bei dem sie lange in den Spiegel in ihrem Zimmer schaute und sich dazu brachte, daß sie das Mädchen, das aus dem Spiegel zurückschaute, nicht erkannte, und ein köstliches Angstgefühl zog dann durch ihren Magen, als ihr eigenes Abbild das Abbild eines anderen Mädchens wurde, einer Fremden, in deren Gegenwart sie schüchtern wurde. Phoebe starrte das undeutliche Spiegelbild ihres dunklen Haars an, sah die weit auseinander liegenden, etwas schräg stehenden Augen, die durch das trübe Glas zu ihr heraus starrten, das war ein anderes Mädchen, die Hand eines anderen Menschen, die vorsichtig, ganz vorsichtig hinter dem Glas ausgestreckt wurde, um Phoebes Hand zu berühren, und es war Faith. Es war Faith. Hinter dem Fenster stand Faith und schaute zu Phoebe heraus, und ihrer beider Hände trafen sich auf dem Glas. Hinter der Kühle des Glases spürte Phoebe die Hitze, die von ihrer Schwester ausging. »Mein Gott«, flüsterte sie.<sup>13</sup>

Und wie Alice – in der Fortsetzung von *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) – versucht sie *Through the Looking-Glass* (1871) zu treten, um sich mit der lange gesuchten, vermissten Schwester – eben ›my God‹, dem Zwilling – zu vereinen.

Aber noch während Phoebe wiederholt, mit Blut im Mund, gegen die Glasscheibe anrennt, wird ihr plötzlich klar, dass sie, wenn sie den Nötigungen der Schwester nachgibt, nur tot auf die andere Seite stürzen kann. Sie wählt daher wenig später einen anderen Weg der Identifikation, auf dem sie erst eine freundschaftliche, dann eine extrem intensive sexuelle Beziehung mit Wolf, dem ehemaligen Freund ihrer Schwester, aufnimmt.

So verzehrend war ihr erotisches Leben, daß ihm alles andere unterworfen war. Denken, reden – das alles begann im Bereich des Körperlichen und führte unweigerlich wieder dahin zurück. [...] Die Heftigkeit ihres körperlichen Begehrens brachte alles andere zum Verschwinden – sogar Faith verblaßte daneben. Phoebe merkte, daß

---

13 Egan: Die Farbe der Erinnerung, S. 246.

sie ganze Stunden lang nicht an ihre Schwester dachte, manchmal sogar einen Tag lang nicht. Nachts lag sie wach im Bett und horchte auf die vielen Echos in der stillen Landschaft, dachte dann immer, daß nichts außerhalb dieses Zimmers auch nur halb so wirklich war wie das, was im Zimmer geschah.<sup>14</sup>

Zumindest vorübergehend wird Faith, der imaginäre Zwilling, überzeugend substituiert: in erotischer Ekstase und körperlicher Symbiose, in »deep Eternity« and »divine intoxication«. Aber auch diese ozeanischen Gefühle bleiben temporär. Als wäre es unausweichlich, fahren Phoebe und Wolf gemeinsam an den Ort, an dem Faith gestorben ist, an dem sie in die Tiefe gestürzt ist, an dem sie von der Kirchenmauer an der ligurischen Steilküste gesprungen ist. Und wie vor der Schaufensterscheibe scheint sich zum letzten Mal die Möglichkeit einer tödlichen Verschmelzung mit dem göttlichen Zwilling anzubahnen:

Das Meer öffnete sich vor ihr, weit und still. So eingeschüchtert, daß es still ist, dachte Phoebe, das Meer und alles andere auch. Sie ging darauf zu. »Bleib stehen!« rief Wolf. Phoebe zuckte heftig zusammen. Als sie sich umdrehte, sah sie, daß Wolf aufgesprungen und bereit war, sich auf sie zu werfen. Sie machte den Mund auf, um etwas zu sagen, brachte aber nichts heraus; sie konnte vor Erstaunen nichts sagen. Wolf dachte wirklich, daß sie springen würde. Phoebe versuchte sich das vorzustellen – wenn man dastand und diese Entscheidung traf –, aber etwas in ihr wandte sich angewidert ab. »Ich würde das nie tun«, sagte sie und schaute Wolf ungläubig an. »Nie. Ich würde das nie tun.« Und während sie sprach, veränderte sich ihre Haltung dieser Tat gegenüber. Sie fand diese Entscheidung entsetzlich.<sup>15</sup>

II.

Entsetzlich sind jedoch beide Entscheidungen: die ehemals getroffene Entscheidung zum Suizid, aber auch die aktuell getroffene Entscheidung für das eigene Leben, die den Tod des imaginären Zwillings einschließt. In einem Augenblick verliert Phoebe noch einmal die Schwester, aber

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 422 f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 503 f.

auch den Glauben, der im Namen *Faith* symbolisch ausgedrückt war: als Glaube an eine neue Zeit und eine bessere Welt, als Vertrauen auf das Glück der Liebe, des Friedens und einer geteilten Gegenwart, als Zugehörigkeit zum unsichtbaren Zirkus, zu einer Kirche der Veränderung: »Alles verändert sich«, sagte Faith. »Alles wird ganz anders.«<sup>16</sup> So einfach lässt sich beschreiben, was bei seelischen oder politischen Umstürzen geschieht: Alles wird ganz anders, alles wird neu. Diese frohe Botschaft – die Berufung – wird vom Zwilling übermittelt, doch nicht in Gestalt einer Antwort, sondern als Frage, etwa in der valentinianischen Gnosis. Bis zur Taufe sei »das Schicksal wirksam, danach sagen die Astrologen nicht mehr die Wahrheit«. Aber »nicht allein das Bad macht uns frei, sondern auch die Erkenntnis: Wer waren wir? Was sind wir geworden? Wo waren wir? Wohinein sind wir geworfen? Wohin eilen wir? Wovon sind wir befreit? Was ist Geburt? Was ist Wiedergeburt?«<sup>17</sup> Diese Rätselfragen hat noch Ernst Bloch zu Beginn seines Hauptwerks über *Das Prinzip Hoffnung* zitiert: »Wer sind wir? Wo kommen wir her? Wohin gehen wir? Was erwarten wir? Was erwartet uns?«<sup>18</sup> Und so reagiert auch Phoebe auf die Mitteilung ihrer Schwester im unsichtbaren Zirkus, dass irgendetwas geschieht, »es wird etwas Riesengroßes«,<sup>19</sup> mit Lächeln:

Die Körper der Tanzenden bewegten sich wie Flammen. Wo bin ich denn? dachte Phoebe und erinnerte sich an die Nächte im Vergnügungspark von Mirasol, an das bunte Licht und wie sie so hoch auf den Schultern ihres Vaters ritt, daß sie die Lampions mit den Fingern berühren konnte. Wo bin ich denn? Sich zu wundern und zu staunen war viel besser, als die Antwort zu wissen.<sup>20</sup>

(Im Englischen heißt es knapper und schöner: »Where am I? Wondering felt so much better than knowing the answer.«<sup>21</sup>)

Kalifornische Gnosis. Auch Philip K. Dick empfing seine ›2-3-74‹-Offenbarungen in gewisser Hinsicht von seinem Zwilling, den er in *VALIS* (von 1978) als ›Horselover Fat‹ darstellte, und später als ›Thomas‹, einen

---

16 Ebd., S. 90.

17 Clemens von Alexandria: Excerpta ex Theodoto 78. Zit. nach Andresen (Hrsg.): Die Gnosis. Erster Band, S. 297.

18 Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1.

19 Egan: *Die Farbe der Erinnerung*, S. 90.

20 Ebd., S. 91.

21 Egan: *The Invisible Circus*, S. 59.

frühen Christen aus römischer Zeit, identifizierte. Im Alter von sechs Wochen hatte er tatsächlich eine Zwillingsschwester namens Jane verloren; nach seinem eigenen Tod wurde er in Fort Morgan, Colorado, direkt neben Jane bestattet. In der *Exegesis* wird Jane häufig erwähnt:

Vision: a dark-haired young woman lying in a coffin. She is dead. She is my sister. [...] What I have is my sister. Permeating this cosmos – my kosmos. Her blood and body – my sister; I am in her [...]. I am in her body, and she is in me as my anima [...].<sup>22</sup>

Im dritten nachchristlichen Jahrhundert wurde der persische Prophet Mani von seinem Zwilling heimgesucht. Nach den Berichten im Kölner Mani-Codex erschien ihm dieser »Zwilling« oder »Gefährte« im vierundzwanzigsten Lebensjahr: »Zu dieser Zeit nun, als mein Körper die Vollendung erreicht hatte, kam alsbald jenes wohlgestaltete, gewaltige Spiegelbild meiner Person und erschien vor mir.« Mani wurde belehrt über die Geheimnisse seiner Herkunft, seiner himmlischen und irdischen Zeugung; er erfuhr, »wer ich bin und wer mein Gefährte ist, der zu mir gehört.«<sup>23</sup> Von diesem Gefährten heißt es wenig später im Text:

Auch jetzt begleitet er mich selber, und er selber behütet und beschützt mich. Mit seiner Kraft kämpfe ich gegen Āz und Ahrmēn, lehre die Menschen Weisheit und Wissen und erlöse sie von Āz und Ahrmēn. Und dieses Werk der Götter und die Weisheit und das Wissen des Seelensammelns, die ich von dem Zwilling empfangen habe, ich ... durch den Zwilling ... Ich trat vor meine Familie hin, die göttliche Eingebung ergriff mich und die Dinge, die mich der Zwilling gelehrt hatte, fing ich an, meinem Vater und den Ältesten der Familie zu verkünden und mitzuteilen. Als sie es gehört hatten, bekehrten sie sich.<sup>24</sup>

Die Szene der ersten Begegnung Manis mit seinem Zwilling hat übrigens der libanesischer Schriftsteller Amin Maalouf in seiner inspirierenden Mani-Biografie auf folgende Weise dargestellt:

---

<sup>22</sup> Dick: *The Exegesis of Philip K. Dick*, S. 495, 508. Vgl. auch Sutin: *Philip K. Dick*, S. 37–41.

<sup>23</sup> Zit. nach Andresen (Hrsg.): *Die Gnosis*. Dritter Band, S. 78.

<sup>24</sup> Ebd., S. 80.

Gottlos war er, ungläubig, verflucht. [...] Ohne Atem zu holen, beugte er sich über das Wasser, um seinen Augen Linderung zu verschaffen. So lag er nun da, die Ellbogen auf das Kanalufer gestützt, das Gesicht dicht an der Wasseroberfläche, die weiten Ärmel dahinflatternd wie schiffbrüchige Segel. Eine ganze Weile döste er vor sich hin, nickte vielleicht gar ein. Als er die Augen wieder öffnete, sah er sein Spiegelbild, zuerst verschwommen, dann aber immer klarer, je mehr das Wasser sich glättete. Nie hatte er sein Gesicht so klar gesehen. An seinen halbgeöffneten Lippen perlte ein Wassertropfen. Noch einmal sagte er »Verflucht!« – doch seine Lippen im Wasser rührten sich nicht. Glaubte er auch seinen Mund zu einer Trauermiene verzogen zu haben, so waren die Lippen im Wasser doch keineswegs verzerrt. Sie lächelten. Und seine eigenen Lippen taten es ihnen nach. Nicht mehr das Wasser spiegelte sein Bild wider, sondern sein Gesicht ahmte jenes andere Ich nach, das er da im Wasser erblickte. Und plötzlich flossen Worte von seinen Lippen, Worte, die nicht von ihm stammten und doch mit seiner Stimme gesprochen wurden: »Sei gegrüßt, Mani, Sohn des Pattig!«<sup>25</sup>

Die Begegnung mit dem Zwilling, dem sprechenden Spiegelbild (wie in Phoebes LSD-Vision), entspringt nicht selten einer Todeserfahrung, einer Zugehörigkeitskrise und einem sozialen Ausschluss, wie ihn vielleicht auch Mani – und zuvor die ungezählten Helden, die von ihren Eltern verstoßen und ausgesetzt wurden – erlebt hatte. Auf diese Erfahrungen der Einsamkeit zielte eine Definition Alfred North Whiteheads, die er in seinen Lowell-Vorlesungen über die Entstehung von Religion (im Februar 1926) expliziert hatte, eine Definition, die sich wohl gegen die Religionssoziologie (im Sinne Émile Durkheims und seiner Schule<sup>26</sup>) richtete:

Religion ist das, was das Individuum aus seinem eigenen Solitärsein macht. Sie durchläuft, wenn sie sich bis zu ihrer abschließenden Erfüllung entwickelt, drei Phasen. Sie ist der Übergang von Gott, der Leere, zu Gott, dem Feind, und von Gott, dem Feind, zu Gott, dem Gefährten. Religion ist also Solitärsein; und wer niemals solitär ist, der ist niemals religiös.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Maalouf: Der Mann aus Mesopotamien, S. 62 f.

<sup>26</sup> Vgl. Durkheim: Die elementaren Formen des religiösen Lebens.

<sup>27</sup> Whitehead: Wie entsteht Religion?, S. 15 f.

Die Begegnung mit dem Zwilling setzt die Erfahrung der Leere, der Einsamkeit und Exklusion, ebenso voraus wie die Erfahrung eigener Verfluchung, eines Ringkampfes mit Gott, wie ihn Jakob bestehen musste (Gen 32, 23–33), oder einer grausamen Prüfung, wie sie Hiob auferlegt wurde. Hiob verwünscht bekanntlich den Tag seiner Geburt; und er fragt: »Warum schenkt er dem Elenden Licht / und Leben denen, die verbittert sind? / Sie warten auf den Tod, der nicht kommt, / sie suchen ihn mehr als verborgene Schätze. / Sie würden sich freuen über einen Hügel; / fänden sie ein Grab, sie würden frohlocken.« (Hiob 3, 20–22)

Mit Hiobs Klage verbindet sich die Frage nach dem Suizid, die gleichwohl nicht offen aufgeworfen wird. Nicht in allen Kulturen ist es möglich, vom Suizid zu sprechen; mitunter wird er schamhaft verschwiegen oder metaphorisch umkreist, wie manche Sterbeanzeigen und Grabinschriften bis heute bezeugen. Öffentliche Diskurse über den Suizid können rasch Vokabular und Register wechseln, vom Verbot, das Leben als ›Auftrag‹ oder ›Gabe‹ Gottes abzulehnen, bis zur psychologischen Einfühlung in Lebensüberdruß und Melancholie. Sogar in derselben Kultur können Suizide unter bestimmten Umständen idealisiert oder verworfen werden. So argumentierte Augustinus im ersten Buch vom *Gottesstaat*, das Martyrium – etwa der heiligen Frauen, die sich »in Verfolgungszeiten, um ihre Unschuld vor Angriffen zu retten, in die reißende Strömung der Flüsse« stürzten – müsse unterschieden werden von der Sünde des Suizids: »Das aber sagen, das versichern wir, daran halten wir mit aller Entschiedenheit fest, daß niemand freiwillig den Tod suchen darf, um zeitlicher Pein zu entgehen, er würde sonst der ewigen anheimfallen.«<sup>28</sup> Welche Einwilligung in den eigenen Tod ist legitim? Die christlichen Kirchenväter beriefen sich zumeist auf Gottes Wille und Befehl; und so ähnlich würden wohl auch moderne Heerführer argumentieren: Ein militärischer Suizid – etwa während eines Sturmangriffs – kann als Heldentat gefeiert werden; Suizide hinter der Front werden häufig verschwiegen oder als Fahnenflucht bestraft. Die Grenze zwischen Opfer und Sünde, zwischen Tapferkeit und Feigheit, ist schmal; sie kann leicht verschoben werden, vielleicht im selben Tempo, in dem die Leitbilder der Suiziddebatten einander ablösen: von der Religion zur Philosophie, von der Medizin zur Soziologie, von der Psychiatrie zur Statistik, von der Justiz zur Beratung.

---

<sup>28</sup> Augustinus: Vom Gottesstaat I, 26, S. 45 f.

Besonders relevant für diese Verschiebungen der Grenzen ist die Differenzierung zwischen Regionen und Zeiten, in denen der freiwillige Tod verschwiegen, nur selten und zurückhaltend kommentiert wird, und in denen er vor dem Horizont polymorpher kultureller Diskurse, ritueller, ästhetischer, literarischer, musikalischer oder philosophischer Gestaltung, häufig thematisiert und ausgemalt wird. Vorgeschlagen wird daher eine Distinktion zwischen suizidfaszinierten Zeiten und Räumen, die dem Suizid ein hohes Maß an Aufmerksamkeit schenken, und suizid-distanzierten Epochen und Gesellschaften, die den Suizid tabuisieren und abwerten. Die suizidfaszinierten Kulturen will ich *suizidalistisch* nennen, die suizidkritischen Kulturen *nonsuizidalistisch*. Suizidalistische Kulturen neigen zur Heroisierung des Suizids, der aus vielen Gründen anerkannt wird; nonsuizidalistische Kulturen halten den Suizid für eine moralische Schande und existenzielle Niederlage. Suizidalistische Kulturen idealisieren ein kurzes, intensives, amplitudenreiches und innovationsorientiertes Leben; nonsuizidalistische Kulturen favorisieren dagegen ein langes, ruhiges, amplitudenarmes, traditionsorientiertes Leben. Suizidalismus und Nonsuizidalismus sind freilich nicht zwingend korreliert mit hohen oder niedrigen Suizidraten: China ist beispielsweise geprägt von einer eminent nonsuizidalistischen Tradition, zugleich aber von steigenden Suizidraten, die sich teilweise gerade aus fehlendem Respekt vor dem Suizid ableiten lassen. Vor rund vier Jahren wurde in der Boulevardpresse berichtet, ein chinesischer Passant habe einen zögerlichen Suizidanten, der – auf einer Brücke in der südchinesischen Stadt Guangzhou – einen Verkehrsstau verursacht hatte, kurzerhand in die Tiefe geschubst.<sup>29</sup> Während nonsuizidalistische Kulturen die Selbstmörder in ihrer Mitte häufig verachten und folglich gewähren lassen, waren es umgekehrt dominant suizidalistische Kulturen, in denen die Techniken und Strategien der Suizidprävention entwickelt und institutionalisiert wurden: als wüssten deren Protagonisten nur allzu gut, welcher gewaltigen Verführung, welchem unwiderstehlichen Sog Widerstand geleistet werden muss. Vielleicht vertrat die christliche Religion gerade darum eine besonders rigorose Haltung gegenüber dem Suizid, weil sie ihren eigenen suizidalistischen Kern – die Sehnsucht nach dem Martyrium als *via regia* der *imitatio Christi* – genau kannte.

---

<sup>29</sup> Vgl. Passant hilft bei Suizid nach.

Im christlichen Mittelalter waren indirekte Suizide – etwa während der Kreuzzüge – weit verbreitet, wie Georges Minois in seiner *Histoire du suicide* (von 1995) betont.<sup>30</sup>

### III.

An dieser Stelle können wir zu Jennifer Egans Roman zurückkehren. Denn auch in der unsichtbaren Zirkusarena ereignet sich ein Suizid: Faith ist nicht einfach gefallen, sie ist gesprungen, kurz nachdem sie Wolf, ihren Freund gebeten hatte, er solle ihr doch vertrauen. Der Roman umkreist dieses Ereignis auf verschiedenen Bahnen. Im Vordergrund wird der Mythos von Hybris und Untergang erzählt, von Schönheit und Gefahr:

»Schönheit ist ganz nahe bei Gott«, sagte Faith. »Deswegen sind die schönen Sachen so gefährlich.« [...] Faith stand mit ihrer Spitzenbluse und ihrer zerrissenen, im Wind flatternden Jeans über ihm wie ein mythisches Wesen am Bug eines Schiffs. Er kam sich winzig klein vor. Die Welt war ihr Leben, der Schauplatz ihres Lebens, aber diese Welt hatte ihn zermürbt. [...] Das Ganze hatte etwas Unwirkliches. Wolf hatte Angst, aber er war auch fasziniert, gefangen von etwas, das größer war als er. Er lehnte sich an die Kirche. Faith stand auf der Mauer. Sie hatte soviel Mut. [...] Aber bevor er sie erreichen konnte, hatte Faith die Arme weit ausgebreitet und sprang von der Mauer ins Meer. [...] »Komm doch«, sagte Faith. Es war etwas hinter dieser Tür. Faith machte jede Tür auf, die sie sah, aber Phoebe hatte Angst davor. Ein Lichtblitz. Dann ein langes Glühen. Faith machte jede Tür auf. Eine einzige Geste. Alles war jetzt ganz rein und klar.<sup>31</sup>

Doch die Göttin stirbt, und aus einem anderen Winkel zeigt sich die tragische Geschichte einer Generation, die vielleicht zu oft als verlorene Generation bezeichnet wurde. Während Jennifer Egan ihren ersten Roman schrieb, wurde unter dem Titel ›Woodstock '94‹ ein silbernes Jubiläum zelebriert: Fünfundzwanzig Jahre waren vergangen, seit Jimi Hendrix vor einem begeisterten Publikum von annähernd fünfhunderttausend

<sup>30</sup> Vgl. Minois: Geschichte des Selbstmords, S. 24 f.

<sup>31</sup> Egan: Die Farbe der Erinnerung, S. 494–497, 503.

Menschen die amerikanische Nationalhymne in ihre akustischen Bestandteile aufgelöst hatte; fünfundzwanzig Jahre waren vergangen, seit der am 22. April 2013 verstorbene Richie Havens ›Freedom‹ gefordert und Country Joe McDonald die berühmten vier Buchstaben skandiert hatte. Fünfundzwanzig Jahre ›Peace, Love and Music‹: Das Second-Hand-Festival wurde von den Fernsehanstalten um den Globus gejagt; wer nicht über exklusive Senderechte verfügte, tröstete sein Publikum mit der Ausstrahlung des alten Woodstock-Films. In der Regenbogenpresse erschienen zahlreiche Nostalgiereportagen, gelegentlich verfasst von Journalisten, die 1969 selbst dem Traum von Woodstock verfallen waren. Manch ein ›Foto der Woche‹ rückte schlammverschmierte Körper in den Vordergrund: »Zu legendären und populären Sounds warfen sich die Jugendlichen in den Schlamm. Montag früh – als sich die Menschenmasse müde nach Hause schleppte – fanden inoffizielle T-Shirts reißen den Absatz. Aufschrift: ›I survived Woodstock '94‹.«<sup>32</sup>

Zur selben Zeit wurden freilich auch dunklere Themen angesprochen, etwa in einem abendfüllenden TV-Interview mit Charles Manson, der als eine Art von Schattengestalt der Blumenkinder vorgeführt wurde. In der Septemбераusgabe des New Yorker Musikmagazins *Spin* schrieb Mike Rubin:

But just how long a cultural moment was the Aquarian Age? Across the country in Los Angeles, less than a week before the festival, on the evening of August 9, intruders snuck into the Benedict Canyon home of filmmaker Roman Polanski and brutally murdered his wife, actress Sharon Tate – eight months pregnant – and her guests. [...] Three thousand miles apart, the crimes and the concert seemed to have no connection, aside from some festivalgoers hearing about the murders on the radio as they drove up through the country toward Bethel. But the subsequent arrests of hippie doppelgänger Charles Manson and his confused and drug-addled band of youthful followers proved to be far more sinister and pervasive than any brown acid making the rounds at Max Yasgur's farm.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Foto der Woche, S. 8.

<sup>33</sup> Rubin: Summer of '69, S. 30 f.

Die Titelillustration zu diesem Beitrag zeigte nackte, tanzende Hippies auf einem Blumenfeld, das sich als Haarschmuck eines finsternen Gesichts entpuppte, mit großen schwarzen Augen und einem Hakenkreuz auf der Stirn. Die Zeichnung erinnerte an Schmerzen, Tod, dämonische Erlösungsträume – und natürlich an die gesellschaftlich tolerierte Form des Verlusts einer Generation: den Krieg.

Der Krieg bildete ja den aktuellen, stets wahrnehmbaren Hintergrund des ersten Woodstock-Festivals: ohne Vietnam kein Woodstock. Das Musikfestival einer friedfertigen Jugend entwickelte seine Überzeugungskraft aus dem gleichzeitig ablaufenden Krieg, in dem ebendiese Jugend geopfert wurde. Den intimen Zusammenhang zwischen Woodstock und Vietnam bezeugten übrigens nicht nur die Lieder, die sich auf den Krieg bezogen, nicht nur die Friedensschwüre der versammelten Kids, nicht nur das Peace-Zeichen, das auf fatale Weise an das Victory-Zeichen der Army erinnerte, nicht nur die ›I want you for Woodstock‹-Plakate, sondern auch die GIs in Vietnam selbst. Nicht selten waren die Soldaten große Rockfans, Verehrer von Jimi Hendrix oder den Rolling Stones; und vielleicht mochten sie auch Wagners *Walkürenritt*, wie Francis Ford Coppola in *Apocalypse Now* erfolgreich suggerierte. Sie verschmolzen ihre jeweilige Lieblingsmusik bruchlos mit den Kämpfen; Michael Herr hat diese seltsame Assimilation beunruhigend genau protokolliert:

Wir wurden von den Bäumen her reichlich unter Feuer genommen, als ich plötzlich ne elektrische Gitarre hörte, die mir direkt ins Ohr fetzte. [...] Ganz bestimmten Rock'n'Roll hörtest du nur mit Schnellfeuer und dem Geschrei von Männern vermischt.<sup>34</sup>

Mit dem Woodstock-Fieber verband sich eine kollektive Gewaltfaszination, die 1994, deckungsgleich mit der kollektiven Erinnerung an den achtzig Jahre zurückliegenden Beginn des Ersten Weltkriegs im August 1914, wieder aufflammte. Nicht zufällig wurden unter solchen Gesichtspunkten just die ›Schlamm Schlachten‹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, die weniger an den Dschungelkrieg von Vietnam, als vielmehr an die Schützengräben der Westfront von 1914 erinnerten.

Jennifer Egans *The Invisible Circus* konzentriert sich indes weniger auf den Gegensatz – und gelegentlichen Einklang – zwischen Kriegs- und Musikbegeisterung als vielmehr auf jene Schatten über der Hippie-

---

<sup>34</sup> Herr: An die Hölle verraten, S. 178, 246.

Generation, die nicht von den Morden der Sekte Charles Mansons oder vom Krieg in Vietnam geworfen wurden, sondern von den erschreckend frühen Toden der Musiker Brian Jones (3. Juli 1969), Alan Wilson (3. September 1970), Jimi Hendrix (18. September 1970), Janis Joplin (4. Oktober 1970) oder Jim Morrison (3. Juli 1971). Sie waren alle erst 27 Jahre alt, weshalb seither über einen makabren ›Forever 27 Club‹ spekuliert wird, dem wenige Monate vor dem Woodstock-Revival-Festival auch Kurt Cobain (am 5. April 1994) – und jüngst erst Amy Winhouse (23. Juli 2011) – beigetreten seien. Alle diese Tode ereigneten sich unter Drogeneinfluss; und sie sahen einem Suizid ähnlicher als einem Unfall. Verdichtet wird dieser Zusammenhang durch einen Handlungsstrang in *The Invisible Circus*, der noch nicht erwähnt wurde: Faith folgt dem Programm ihres Vornamens, dessen Gewicht und Bedeutung durch den Vater, einen verkannten Künstler, erhöht wurde, indem sie kurzfristig – während eines Aufenthalts in Berlin – der Roten Armee Fraktion beizutreten versucht. (Im Film spielt übrigens Moritz Bleibtreu den deutschen Terroristen, der Cameron Diaz fasziniert; in Bernd Eichingers Produktion von 2008 *Der Baader Meinhof Komplex* verkörperte er Andreas Baader.)

Zu den wenigen Schwächen des viel gelobten Debütromans von Jennifer Egan gehört vielleicht der Versuch, den Suizid Faiths durch einen ungeplanten Mord zu motivieren, den sie – als Bombenlegerin in einem angeblich leeren Bürogebäude – begeht. Die Konstruktion erinnert ein wenig an *Les Justes* (1949) von Albert Camus, an die Idealisierung der Gerechtigkeit als Ausgleich zwischen der für notwendig gehaltenen Tötung eines Feindes – und der Sühne für diese Tat durch das Selbstopfer: »Faith hatte sich verschenkt. Sie hatte sich verausgabt. Und die Zeit war stehengeblieben.«<sup>35</sup> Aber diese Antwort ist zu einfach, zu logisch; sie beteiligt sich in gewisser Hinsicht an der Heroisierung des toten Hippie-Mädchens. Vielleicht muss die im Roman nur angedeutete, spezifisch deutsche Geschichte des Selbstmords – von der Kriegsbegeisterung im August 1914 bis zu den RAF-Suiziden in Stammheim – ernstgenommen werden? In seiner präzise recherchierten Geschichte des Selbstmords im Dritten Reich berichtet Christian Goeschel zunächst von den hohen Suizidraten während der Weimarer Republik, die auf die gescheiterte Bewältigung der Kriegsniederlage, auf Inflation, Arbeitslosigkeit und wirtschaftliche Not zurückgeführt wurden. Die Zahlen der Suizidstatistik waren hoch; sie blieben hoch, auch nachdem die Nazis die Macht

---

<sup>35</sup> Egan: *Die Farbe der Erinnerung*, S. 503.

übernommen, den Selbstmord als Ausdruck ›erbkranker‹ Schwäche abgewertet und zugleich als sozialdarwinistisch interpretierte ›Selbstreinigung‹ des Volkes begrüßt hatten. Nicht wenige Suizide wurden direkt provoziert; und manche Morde wurden nachträglich als ›Selbstmorde‹ camoufliert.<sup>36</sup> Die Zahlen blieben folglich hoch; und nach dem Kriegsende wurden zahlreiche Suizide – aus Schuld, Angst vor Strafe und Verzweiflung über die Kapitulation – begangen; Lee Miller hat einige Suizide fotografisch dokumentiert.<sup>37</sup> Im letzten Kapitel seiner Studie fragt Christian Goeschel, ob die beispiellose Suizidepidemie des Frühjahrs 1945 auf eine nihilistische Grundhaltung des Regimes, also auf einen manifesten Suizidalismus, zurückgeführt werden könne;<sup>38</sup> er bezieht sich hier auf Hermann Rauschning oder William L. Shirer, der in seinem Berliner Tagebuch zum Tod Hitlers notierte:

Selbstmord wäre mehr als nur der einfachste Ausweg aus einem Dilemma, da er nun sein Vaterland ruiniert hat, da es – in einer wahrhaft Wagnerschen Szenerie – in Schutt und Flammen liegt. [...] Ehrt man das Andenken eines solchen Mannes? Macht man eine Legende aus ihm? Ach, Sie kennen nicht die selbstzerstörerische Lust, die in der deutschen Seele wohnt [...].<sup>39</sup>

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Suizid allmählich zur politischen Strategie avanciert: zunächst als Drohung (Hungerstreik), danach als erweiterter Suizid, zuletzt als Selbstmordattentat. Mit einer Darstellung dieser Entwicklung verbindet sich die Frage nach einer Art von Bekehrung zum Nihilismus, gleichsam einer Revision der Entwicklungsstufen Whiteheads – von Gott als Gefährten und imaginärem Zwilling, zu Gott als Feind (im Krieg), zu Gott als Leere und Nichts. Es war Navid Kermani, Schriftsteller, Orientalist und Hannah-Arendt-Preisträger von 2011, der in einem bemerkenswerten Essay, erschienen in *The Times Literary Supplement* vom 29. März 2002 und inzwischen auch als Buch, die These vertreten hat, die Anschläge vom 11. September müssten nicht allein auf islamische oder christliche Ideale des Martyriums, sondern vielmehr auf die Philosophie Nietzsches bezogen werden. Er meinte nämlich,

---

**36** Vgl. Goeschel: Selbstmord im Dritten Reich, S. 90–148.

**37** Vgl. Penrose (Hrsg.): Lee Miller's War, S. 160–189.

**38** Vgl. Goeschel: Selbstmord im Dritten Reich, S. 230–241.

**39** Shirer: Berliner Tagebuch, S. 68.

daß Nietzsche in einem noch fundamentaleren Sinne für Denkweisen steht, die sich am 11. September in Handlungen manifestiert haben, und zwar denke ich an eben jenen seiner Kerngedanken, der auch im Faschismus aufgegriffen worden ist: den aktiven Nihilismus. Es gehört zu den bemerkenswertesten, bis jetzt nicht hinreichend reflektierten Umständen des 11. Septembers, daß er völlig ohne ein Bekenntnis ausgekommen ist. Weder sind politische Konzepte formuliert noch Forderungen hinterlassen worden. Sogar Bin Laden selbst hat es in seinem berühmten Video, das am 7. Oktober 2011, am Abend des ersten amerikanischen Luftangriffs auf Afghanistan, ausgestrahlt wurde, geradezu auffällig vermieden, die Verantwortung für die Anschläge zu übernehmen, auch wenn westliche Kommentatoren das Video in diesem Sinne auslegten. Genausowenig hat er die Urheberschaft geleugnet. Vielmehr versuchte er den Eindruck zu erwecken, als regneten Flugzeuge, die in amerikanische Wolkenkratzer fliegen, vom Himmel, als seien sie etwas wie eine Naturerscheinung, ein unabwendbarer Fluch.<sup>40</sup>

Kaum ein Merkmal, so resümiert Kermani, charakterisiere

diese neue Dimension des Terrorismus genauer als die jeweils fehlenden Bekennerschreiben. Wenn in der Vergangenheit die *Rote Armee Fraktion*, die PKK, die tamilischen Befreiungstiger, der ägyptische *Dschihad*, radikale Palästinenser oder jüdische Siedler Anschläge begingen, haben sie sich nicht nur voller Stolz dazu bekannt, sie verfolgten mit der Gewalt vor allem konkrete und identifizierbare politische Ziele. Verbunden waren diese Ziele fast immer mit einer verlangten, zu verteidigenden oder zu verändernden Staatlichkeit – aber hier?

Gerade am Punkt »der äußersten Radikalisierung des Glaubens« vermag Kermani »eine Spielart des Nihilismus zu erkennen. ›Es fehlt die Antwort auf das Warum‹, heißt es bei Nietzsche, aber die Antwort fehlt nicht nur, sie wird im vollen Bewußtsein nicht gegeben. Nietzsches Nihilismus schreitet vom Nein-Sagen zum Nein-Tun, er ist der ›Wille zum Nichts‹«. Darum schrieb Nietzsche – »in Anspielung auf die seinerzeit

---

<sup>40</sup> Kermani: *Dynamit des Geistes*, S. 31 f. Vgl. auch Kermani: *A Dynamite of the Spirit*, S. 13.

vorherrschende Bedeutung des Nihilismus als eines gewalttätigen Anarchismus« – dass der

aktive Nihilismus erst dort von keines Gedankens Blässe mehr angekränkt sei, wo ein ›Dynamit des Geistes, vielleicht ein neuentdecktes Nihilin‹ zur Verfügung stünde – bis hin zur ›grausenhaften Ethik des Völkermordes‹. Die völlige Vernichtung des anderen wie des Selbst, die in der Logik des alttestamentlichen und auch koranischen Lobes der Schöpfung das Furchtbarste ist, avanciert in Nietzsches Denken zum Heil. [...] Es sei gerade ein Privileg der Menschen, daß sie ›sich selber durchstreichen können wie einen missrathenen Satz‹.<sup>41</sup>

Die immer noch erschreckende, vor mehr als zehn Jahren formulierte These Kermanis lautete: Bestimmte Fraktionen der Moderne haben die postreligiöse Sehnsucht nach dem Glauben, *Faith of the Faithless*, als einen aktiven, mörderisch-genozidalen, offen suizidalen Nihilismus entfaltet. Unklar bleibt in dieser Lage, ob wir den Anschluss an alternative Denkströmungen – etwa des mystischen Anarchismus, im Sinne Michel de Certeaus oder Simon Critchleys<sup>42</sup> – finden werden. Am Ende der unsichtbaren Zirkusvorstellung in Jennifer Egan's Roman ist es jedenfalls die Erinnerung an ein schlichtes Versteck im Golden Gate Park, ausgerechnet in der Nähe einer weltberühmten *suicide location*,<sup>43</sup> die Phoebe zu trösten vermag: als der freudige Glaube, »a joyous belief«,<sup>44</sup> dass »ihre gewöhnliche Umgebung sich immer und jederzeit öffnen und den Zugang zu diesem leuchtenden Versteck freigeben könnte.«<sup>45</sup> An diesem verborgenen Platz wäre es leicht möglich, zumindest für einige helle Augenblicke, Faith, den imaginären Zwilling, wiederzusehen und ihren Schoß zu erklettern.

---

41 Kermani: Dynamit des Geistes, S. 35 f.

42 Vgl. Certeau: *Mystische Fabel*. Vgl. auch Critchley: *The Faith of The Faithless*, S. 103–153.

43 Vgl. Friend: *Letter from California*, S. 48–59.

44 Egan: *The Invisible Circus*, S. 356.

45 Egan: *Die Farbe der Erinnerung*, S. 538.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Andresen, Carl (Hrsg.):** Die Gnosis. Erster Band: Zeugnisse der Kirchenväter. Unter Mitwirkung von Ernst Haenchen und Martin Krause eingeleitet, übers. und erläutert von Werner Foerster. Zürich, München <sup>2</sup>1979.
- Andresen, Carl (Hrsg.):** Die Gnosis. Dritter Band: Der Manichäismus. Unter Mitwirkung von Jes Peter Asmussen eingeleitet und übers. von Alexander Böhlig. Zürich, München 1980.
- Augustinus, Aurelius:** Vom Gottesstaat. Erster Band: Buch 1–10. Übers. von Wilhelm Thimme. München <sup>3</sup>1991.
- Barrie, James Matthew:** Peter and Wendy/Margaret Ogilvy. New York 1912.
- Bloch, Ernst:** Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M. 1959.
- Certeau, Michel de:** Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert. Übers. von Michael Lauble. Berlin 2010.
- Critchley, Simon:** The Faith of The Faithless. Experiments in Political Theology. London, New York 2012.
- Dick, Philip K.:** The Exegesis of Philip K. Dick. Hrsg. von Jackson, Pamela und Jonathan Lethem. Boston, New York 2011.
- Dickinson, Emily:** The Poems of Emily Dickinson. Hrsg. von Martha Dickinson Bianchi und Alfred Leete Hampson. Boston 1930.
- Durkheim, Émile:** Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Übers. von Ludwig Schmidts. Frankfurt a. M. 1981.
- Egan, Jennifer:** Die Farbe der Erinnerung. Roman. Übers. von Günter Ohnemus. Frankfurt a. M. 1999.
- Egan, Jennifer:** Look at Me. Roman. Übers. von Gabriele Haefs. Frankfurt a. M. 2002.
- Egan, Jennifer:** The Invisible Circus. New York 1995.
- Feuerbach, Ludwig:** Das Wesen des Christentums. Leipzig <sup>2</sup>1843.
- Feuerbach, Ludwig:** The Essence of Christianity. Übers. von Marian Evans. New York 1855.
- Foto der Woche.** In: Focus. Nachrichtenmagazin 34 (22. August 1994), S. 8 f.
- Friend, Tad:** Letter from California: Jumpers. The Fatal Grandeur of the Golden Gate Bridge. In: The New Yorker (13. Oktober 2003), S. 48–59.
- Goeschel, Christian:** Selbstmord im Dritten Reich. Übers. von Klaus Binder. Berlin 2011.
- Herr, Michael:** An die Hölle verraten [Dispatches]. Übers. von Benjamin Schwarz. Frankfurt a. M. 1981.
- Kermani, Navid:** A Dynamite of the Spirit. Why Nietzsche, not the Koran, is the Key to Understanding the Suicide Bombers. In: The Times Literary Supplement (March 29, 2002), S. 13–15.
- Kermani, Navid:** Dynamit des Geistes. Martyrium, Islam, Nihilismus. Göttingen <sup>3</sup>2006.

- Maalouf, Amin:** Der Mann aus Mesopotamien. Übers. von Gerhard Meier. München 1992.
- Minois, Georges:** Geschichte des Selbstmords. Übers. von Eva Moldenhauer. Düsseldorf, Zürich 1996.
- Mitgutsch, Anna:** Die Grenzen der Sprache. An den Rändern des Schweigens. St. Pölten et al. 2013.
- Pascal, Blaise:** Das Memorial. In: Ders.: Über die Religion und über einige andere Gegenstände. Hrsg. und übers. von Ewald Wasmuth. Frankfurt a. M. 1987, S. 248 f.
- Passant hilft bei Suizid nach.** In: B. Z. (24.5.2009). <[www.bz-berlin.de/aktuell/welt/passant-hilft-bei-suizid-nach-article467006.html](http://www.bz-berlin.de/aktuell/welt/passant-hilft-bei-suizid-nach-article467006.html)> (Stand: 21.5.2013).
- Penrose, Anthony (Hrsg.):** Lee Miller's War. Photographer and Correspondent with the Allies in Europe 1944-45. London.
- Rubin, Mike:** Summer of '69. Exploring the cultural battle between Charles Manson and Woodstock. In: SPIN: Greatest Hits. 25 Years of Heretics, Heroes, and the New Rock'n'Roll. Hoboken 2010. S. 28-44.
- Shirer, William L.:** Berliner Tagebuch. Das Ende. 1944-45. Hrsg. und übers. von Jürgen Schebera. Leipzig 1994.
- Sutin, Lawrence:** Philip K. Dick. Göttliche Überfälle. Eine Biographie. Übers. von Michael Nagula. Zürich 1994.
- Whitehead, Alfred North:** Wie entsteht Religion? Übers. von Hans Günter Holl. Frankfurt a. M. 1985.



---

SEBASTIAN GOTH

## **EIN LEBEN GEBEN**

# Derrida, Deleuze und die Frage des Überlebens

*Es scheinen nämlich alle, die sich auf die rechte  
Weise mit der Philosophie befassen, – verborgen vor  
den anderen – nichts anderes zu betreiben als zu  
sterben und tot zu sein.*

Sokrates

### I. (AN-)ÖKONOMIE DES OPFERS

Am 04. November 1995 stürzt sich der französische Philosoph Gilles Deleuze aus dem Fenster seiner Pariser Wohnung in der Avenue Niel. Er nimmt sich im Alter von siebzig Jahren nach langjähriger und schwerer Lungenerkrankung das Leben, gibt sich eigenmächtig den vorzeitigen Tod. Die äußeren Umstände von Deleuze' Suizid sind unumstritten, trotzdem wirft es Fragen auf, wenn ein Philosoph des Lebens sich das Leben nimmt, ein Philosoph, dessen Werk als eine Hommage an das immanente Leben in all seiner Positivität und Potenzialität verstanden werden kann. Von moralisch-religiösen Verurteilungen der Selbsttötung einmal abgesehen: Wie hat man diese Tat zu verstehen? Diese Frage beschäftigte unmittelbar nach Deleuze' Suizid die Forschung, wobei Deleuze' philosophisches *Lebenswerk* (vor-)schnell in ein anderes Licht gerückt wurde: Es wurde nicht mehr nur im Hinblick auf seine emphatische Bejahung des Lebens, des Werdens und der Mannigfaltig-

keit betrachtet, sondern verstärkt auch vom Tode her gelesen.<sup>1</sup> Doch ist Deleuze' Suizid nicht noch als Affirmation des Lebens – gegen die Macht des Todes – zu deuten, als Triumph des Lebens über den Tod? Deleuze legt in seiner letzten Schrift *Die Immanenz: ein Leben ...*, in der Vorahnung auch des eigenen Todes, ein solches Verständnis nahe, insofern er noch einmal die anonyme Kraft *eines* Lebens gegenüber dem Tod bekräftigt: ein unpersönliches Werden.

Deleuze gibt sich den Tod und uns das singuläre Ereignis dieses Datums zu lesen. Doch wie ist diese Gabe des Todes, um mit Jacques Derrida zu sprechen, zu verstehen – diese Gabe, in einer (selbst-) bestimmten Weise zu sterben und nicht in einer anderen?

Wie gibt man *sich* den Tod? Wie gibt man ihn sich in dem Sinne, wo sich den Tod geben heißt, so zu sterben, dass man die Verantwortung für seinen Tod auf sich nimmt, Selbstmord zu begehen, aber eben auch sich für den Anderen zu opfern [...]? [...] Wie gibt man sich den Tod in diesem anderen Sinne, wo sich den Tod geben auch heißt, den Tod auslegen, sich eine Vorstellung, eine Figur, eine Bedeutung, eine Bestimmung davon geben? [...] Welche Beziehung besteht zwischen dem »sich den Tod geben« und dem Opfer? Zwischen sich den Tod geben und für den Anderen sterben? Zwischen dem Opfer, dem Selbstmord und der Ökonomie dieser Gabe?<sup>2</sup>

Derrida unterscheidet zwei Bedeutungsaspekte: Sich den Tod zu geben, statt ihn zu empfangen, heißt, sein Leben zu opfern, es hinzugeben, sich selbst zu töten, die Verantwortung für den eigenen Tod zu übernehmen, der nunmehr ein künstlicher, ein selbst herbeigeführter, kein »natürlicher« mehr ist, ein Tod, der sich gegen die »Natur« und gegen Gott richtet – ein gegen den Tod gerichteter Tod. Doch sich dem Tod

---

**1** Siehe z. B. Colombat: November 4, 1995, S. 240; Osaki: Killing Oneself, Killing the Father, S. 92 f.

**2** Derrida: Den Tod geben, S. 340. Dieses Verständnis des Todes bzw. der Selbsttötung als Opfergabe gründet sich bei Derrida in der titelgebenden französischen Wendung »donner la mort« (dt. *töten*) bzw. »se donner la mort« (dt. *sich das Leben nehmen*), wobei das Wort »donner« nicht nur »geben«, sondern u. a. auch »hingeben« und »opfern« bedeuten kann. Vgl. Derrida.: Überleben, S. 157. Zum Derrida'schen Verständnis des Todes als Gabe siehe auch Därmann: Theorien der Gabe zur Einführung, S. 101–133.

hingeben, bedeutet auch, sich eine Vorstellung vom Tod zu machen, sowohl prospektiv als auch retrospektiv, denn jeder Bezug auf den Tod ist eine vorstellende Annäherung an diesen, der sich in seiner anwesenden Abwesenheit der Betrachtung fortwährend entzieht. Welche Auffassung vom Leben und vom Tod hat also Deleuze und wie verhält sich diese zu seiner Selbsttötung? Wie legen wir seinen Suizid *ex post* im Kontext seines Lebens und Werks aus? Sich das Leben nehmen, sich den Tod geben: Was für eine Ökonomie der Gabe offenbart sich in dieser Hingabe des eigenen Lebens?

Anders als Marcel Mauss, der die Gabe noch in eine Ökonomie des Tauschs, in die paradoxe Verpflichtung einer Gegengabe verwoben sah,<sup>3</sup> betrachtet Derrida den Tod als reine Gabe. Der gegebene Tod kann kaum erwidert werden, man wird stets mehr geben, als man zu empfangen hoffen darf. Der Suizid manifestiert sich als eine dissymmetrische Gabe ohne Hoffnung auf Tausch, Rückkehr oder Gegenleistung. Ihm scheint kein ökonomisches Kalkül mehr zugrunde zu liegen. Die maßlose Gabe des eigenen Todes eröffnet vielmehr eine Sphäre jenseits der zirkulären Ökonomie von Gabe und Gegengabe: eine Anökonomie des Opfers jenseits von Symmetrie, Äquivalenz und Reziprozität. In dieser unproduktiven Verausgabung oder exzessiven Verschwendung des eigenen Lebens gegen das nicht zuletzt biopolitisch wirkmächtige Primat des Ökonomischen liegt seine subversive Kraft auch jenseits des christlichen und aufklärerischen Paradigmas. Das uneigennützig Selbstopfer kann mithin als Opfer der strengen Ökonomie von Geben, Nehmen und Erwidern selbst verstanden werden, als eine ›Aufhebung der Ökonomie‹ durch das Maßlose im Sinne Georges Batailles.<sup>4</sup>

Der reale Tod entzieht sich den Bedingungen einer Tauschökonomie im strengen Sinne schon insofern, als dass jeder »seinen eigenen Tod auf sich nehmen [muss], die einzige Sache in der Welt, die

---

**3** Vgl. Mauss: Die Gabe.

**4** Vgl. Derrida: Den Tod geben, S. 421–423, 428; Bataille: Der Begriff der Verausgabung. Zum subversiven Potenzial der symbolischen Gabe des Todes im Kontext terroristischer Selbstmordattentate siehe Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 65 f.: »Das System herausfordern durch eine Gabe, auf die es nicht antworten kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod und Zusammenbruch. [...] In der Erwiderung auf die vielfache Herausforderung des Todes und des Selbstmords muß sich das System selbst umbringen.« Vgl. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 21 f.

niemand *weder geben noch nehmen* kann. [...] Tod wäre der Name für das, was jede Erfahrung des *Geben-Nehmen* suspendiert.«<sup>5</sup> Der eigene Tod kann unmöglich eingetauscht oder ersetzt, er kann nur von mir selbst gestorben, verkörpert werden. Niemand kann mir meinen Tod nehmen, mich unsterblich machen oder meinen Tod an meiner statt sterben. Allerdings kann mir auch niemand einen anderen Tod als den meinen geben, was durchaus etwas Beruhigendes hat – und dennoch ist der Tod universal, unpersönlich. Er ist weder mein eigener noch ist er gegenwärtig, er entzieht sich übermächtig jedem individuellen Zugriff: Man stirbt. Es ist diese Ambivalenz des Todes, auf die Maurice Blanchot verweist, wenn er vom zweifachen Tod spricht: vom singulären und universalen Tod.<sup>6</sup> So konstituiert sich die unersetzbare Differenz des Selbst im Modus des eigenen Verschwindens, im Übergang in einen differenzlosen Tod – dem großen Gleichmacher. Die eigene unaustauschbare Einzigartigkeit scheint sich vom Tode her zu begründen, von jenem Schnittpunkt, an dem sich das Singuläre und das Allgemeine treffen. So eröffnet die Gabe des eigenen Todes die Möglichkeit, innerhalb einer generalisierten Tauschökonomie eine unersetzbare Singularität wiederherzustellen, die sich zugleich als unmöglich erweist. Diese paradoxe Bestimmung des Todes deutet auf eine erste Differenz zwischen den Positionen Jacques Derridas und Gilles Deleuze' hin, die das Spannungsfeld des vorliegenden Beitrags bestimmen werden, insofern sich für letzteren die Singularität (die gerade keine individuelle, persönliche ist) nicht vom Tode her begründet, sondern vielmehr im Zeichen eines asubjektiven Lebens steht – was ein Verschwinden, oder besser, Unwahrnehmbar-Werden des Subjekts unter umgekehrtem Vorzeichen bewirkt.

Wir werden auf solche ›parallelen Differenzen‹, wie Jean-Luc Nancy sie nennt,<sup>7</sup> in unserem abschließenden Vergleich der ›letzten Worte‹ der beiden Philosophen und des in diesen jeweils hinterlassenen Konzepts eines intensiven Lebens zurückkommen. Doch wollen wir für einen

---

**5** Derrida: *Den Tod geben*, S. 372. Zur Unersetzbarkeit des Todes als dem Ort der absoluten Singularität des Selbst siehe Derrida: *Den Tod geben*, S. 369–372. Derrida bezieht sich dabei auf Martin Heideggers *Sein und Zeit*. Vgl. Derrida: *Aporien*, S. 45 f., 50, 68.

**6** Vgl. Blanchot: *Der literarische Raum*, S. 103 f. Diese Doppelstruktur des Todes koinzidiert Deleuze zufolge mit jener des Ereignisses. Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 190.

**7** Vgl. Nancy, *Parallele Differenzen*.

Augenblick bei jener Anökonomie des Opfers verweilen, die uns den Tod als den aporetischen Ort der Unaustauschbarkeit des Individuums vor Augen führt. Der eigene Tod ist die Möglichkeit meines Selbst als Möglichkeit meiner Unmöglichkeit, ließe sich sodann in Anlehnung an Martin Heideggers bekannte Bestimmung des Daseins als ›Sein zum Tode‹ festhalten.<sup>8</sup> Ähnlich und explizit auf die Selbsttötung bezogen ließe sich mit Hermann Burgers aporetischer Schlusswendung aus dessen *Tractatus logico-suicidalis* erklären: »Ich sterbe, also bin ich.«<sup>9</sup> Gerade der Suizid erscheint als ein auf paradoxe Weise individueller Akt: Zum einen ist er letzter Ausdruck der eigenen Freiheit und der unersetzbaren Singularität des Individuums; er zeugt als selbstbestimmte Geste von der individuellen Handlungsmacht, von der radikalen Eigenmächtigkeit des Subjekts angesichts des Todes. Zum anderen zeugt er von latenter Ohnmacht, von seelischem und körperlichem Leiden, von persönlicher Verzweiflung und von Ausweglosigkeit. Der Suizid setzt jeder Individualität, jeder Form von Freiheit und Autonomie, die er begründet, auch ein Ende. So wird man zum Subjekt des Todes im doppelten Sinne: Man gibt und empfängt den Tod, über den weder man selbst noch ein anderer gänzlich verfügt, man begründet und streicht die eigene Singularität zugleich aus.

Doch setzt die symbolische Gabe des eigenen Todes nicht die strenge Ökonomie des Tauschs, mit der sie bricht, zugleich auch fort? Gehorcht sie nicht noch den Regeln jener Ökonomie, die sie zu überkommen scheint? Es ist, als folge die Selbsttötung einer Anökonomie der reinen Gabe nur insoweit, wie sie sich selbst im Verborgenen, im Privaten hält – ein Geheimnis bleibt. Die Öffentlichkeit wird mit dem entdeckten Suizid sogleich in einen ökonomischen Zirkel der Schuld und Anerkennung, der Verpflichtung und Bewahrung, der Aufmerksamkeit und Erinnerung verstrickt. Denn sind wir nicht verpflichtet, etwas zu erwidern auf ein solch außergewöhnliches Ereignis? Liegt der Selbsttötung nicht noch ein verborgenes Kalkül, ein strategischer Einsatz, eine Erwartung zugrunde – produziert sie nicht einen gleichwohl unkalkulierbaren Mehrwert? Der Tod stellt alsdann keine absolute Gabe mehr dar,

---

<sup>8</sup> Vgl. Derrida: *Aporien*, S. 46, 107, 109 f., 113, 124 *et passim*. Vgl. Derrida: *Den Tod geben*, S. 374.

<sup>9</sup> Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 195. Vgl. den Beitrag zu Hermann Burger von Simon Aeberhard im vorliegenden Band.

[d]enn eine Gabe, so könnte man sagen, wenn sie sich als solche in vollem Licht/am helllichten Tag zu erkennen gäbe/anerkenntnis ließe, eine zur Erkenntnis/Anerkennung ausersiehene Gabe würde sich so gleich annullieren.<sup>10</sup>

Mit unserer Antwort und Verantwortung verliert die unerhörte Tat so gleich ihren Ereignischarakter, wird posthum und unabhängig von jeder ursprünglichen Intention in eine Ökonomie des symbolischen Tauschs zurückgeführt. Das Ereignis des Suizids wirft in der Abweichung vom ›Normalfall‹ des Sterbens unweigerlich Fragen auf, verlangt nach Interpretation, wird der Nachwelt gewissermaßen als Leerstelle, als Herausforderung und Provokation aufgegeben. So bezahlen wir die Gabe des Todes mit der Aufmerksamkeit, die wir ihr in ihrer nachträglichen Aufarbeitung und Aneignung schenken: etwa in Nachrufen, Biografien oder Forschungsbeiträgen.<sup>11</sup> Die Gabe des Todes vermag sich, sobald sie als solche in Erscheinung tritt, dem Kreislauf einer Ökonomie des Tauschs nicht mehr zu entziehen. Sie veranlasst vielmehr zu einer symbolischen Gegenleistung, bei der das Überleben des Toten im Eingedenken, dessen Unsterblichkeit, die äquivalente Gegengabe des realen eigenen Todes substituiert. Mit Blick auf den Suizid eines Autors bedeutet dies nicht zuletzt die erneute Lektüre seines Werks,<sup>12</sup> dem Einzigen, was zu überleben scheint, in der Hoffnung des Verständnisses noch jener letzten Äußerung seines Lebens. Nichts bleibt ohne Gegenleistung.

Entsprechend einer solchermaßen paradoxen (An-)Ökonomie des Opfers wird der Suizid eines Autors als dessen letzte Möglichkeit für eine berechnete auktoriale Selbstinszenierung lesbar, in welcher er – etwa mithilfe von Abschiedsbriefen oder der gewählten Form, Zeit und Ausführung des Suizids – ein letztes Mal und unter Einsatz des Lebens ein Bild der eigenen Autorschaft und Person herzustellen und vor dem

---

**10** Derrida: Den Tod geben, S. 359. Vgl. Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen, S. 28: »Es reicht, dass die Gabe dem anderen oder mir selbst als solche erscheint, dass sie sich dem Beschenkten oder dem Schenkenden als Gabe präsentiert, um sie auf der Stelle zunichte zu machen.« Vgl. auch Derrida: Falschgeld.

**11** Für einen Überblick über die breite mediale Aufmerksamkeit, die Deleuze' Suizid zuteil wurde, siehe Colombat: November 4, 1995, S. 235–238.

**12** Aus stilistischen Gründen wird das generische Maskulinum hier und im Folgenden geschlechtsneutral zur Bezeichnung weiblicher wie männlicher Personen verwendet.

Horizont des eigenen Verschwindens dem Gedächtnis der Nachwelt einzuprägen vermag.<sup>13</sup> Dieses Kalkül einer rezeptionsbezogenen Steuerung des eigenen Überlebens, der Herstellung eines ›Bildes des Philosophen‹ scheint auch Gilles Deleuze nicht gänzlich fremd gewesen zu sein. So willigte er gegen Ende seines Lebens, als er schon unheilbar krank war, nach langer Ablehnung doch noch in das Filmprojekt seiner ehemaligen Studentin und Freundin Claire Parnet ein, einen Dokumentarfilm über ein Gespräch der beiden zu drehen, der sein Werk unter dem Titel *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* in alphabetischer Reihenfolge, die bekanntlich dem Erinnern dienlich ist, noch einmal als fragmentarische Ganzheit umreißt. Deleuze bestand allerdings darauf, dass dieses einzigartige Filmdokument erst nach seinem Tod ausgestrahlt würde, sodass es ihn gleichsam als philosophisches Testament noch einmal gespenstisch in Erinnerung rufen würde. Mit einem ironischen Lächeln verabschiedet er sich am Ende des Films, spricht seine ›letzten Worte‹, zieht einen affirmativen Schlussstrich und überlässt alles Weitere der Nachwelt: »Welches Glück, das gemacht zu haben. Na schön. – Posthum, posthum! Na gut, das war's. Aber Dank für all eure freundliche Aufmerksamkeit!«<sup>14</sup> Der gelassene und heitere Ton dieser Schlussworte – Deleuze spricht in seinem Werk öfters vom ›Sich-Totlachen‹ – zeugt von einer absoluten Affirmation des Lebens im Angesicht des Posthumen und des eigenen Verschwindens, dieses finalen Aus-dem-Bild- oder -Rahmen-Tretens. Auf ähnliche Weise kann sein empedokleischer Sprung aus dem Fenster in die Tiefe als symbolische Gabe im Zeichen der Affirmation und der Immanenz *eines* Lebens verstanden werden, welches jede subjektiviert Form des Lebens ebenso übersteigt wie jede Form der Transzendenz. Darauf wird zurückzukommen sein, doch soll zunächst bezogen auf die latente Spannung zwischen der realen und symbolischen, der literalen und figuralen Dimension der Rede vom Tod des Autors auf das komplexe Wechselverhältnis von Schreiben und (Über-)Leben im Zeichen des Suizids eingegangen werden.

---

**13** Vgl. grundlegend zur Ökonomie des Selbstopfers sowie zum irreduziblen Ineinander von Strategien der Selbst- und Fremddinszenierung des dichterischen Suizids und damit auch zum kontingenten Charakter der Todesgabe die Einleitung des vorliegenden Bandes.

**14** Die vorzeitige Ausstrahlung des Interviews zu Lebzeiten genehmigte Deleuze mit der ironischen Anmerkung, dass es angesichts seiner gesundheitlichen Verfassung ja ein wenig so wäre, als sei er bereits verschwunden. Vgl. Colombat: November 4, 1995, S. 236.

## II. DER TOD DES AUTORS

Unser Interesse an Deleuze' Suizid ruft das bekannte Diktum vom ›Tod des Autors‹ in Erinnerung, d. h. die von Roland Barthes und Michel Foucault Ende der 1960er-Jahre postulierte Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod. Der reale Tod des Autors korreliert zunächst mit diesem Schlagwort, setzt es gleichsam in die Tat um, lässt es evident werden. Doch untergräbt jeder Bezug auf die Biografie eines Autors die These von dessen Verschwinden zugleich. Gerade der aufsehenerregende Akt der Selbsttötung führt gewöhnlich – und nicht nur in den Feuilletons – zu einer ›Rückkehr des Autors‹ in dezidiert autorzentrierten Lektüren, lässt den Totgesagten als Referenzpunkt des Verstehens überleben, oder besser, wieder aufleben. Es ist paradox, doch der Autor scheint mit seinem Tod das eigene Todesurteil gleichsam aufzuheben, scheint nie präsenter als infolge des eigenen Todes. So zeigt sich mit der Verkündung des Todes zugleich die ihr eigene Kehrseite, eine beunruhigende Unmöglichkeit des Sterbens.

Geprägt wurde das berüchtigte Schlagwort vom ›Tod des Autors‹ bekanntlich von Roland Barthes, der sich damit polemisch gegen einen naiven Biografismus und Positivismus in der Literaturwissenschaft wandte und die tradierte Einheit von Leben und Werk grundsätzlich hinterfragte. Aus zeichentheoretischer Sicht und metaphorisch gesprochen »tritt der Autor« mit dem Schreiben »in seinen eigenen Tod ein«. <sup>15</sup> Das Schreiben und die Literatur werden nicht länger als subjektiver Ausdruck einer vorgängigen und sich außerhalb der Sprache konstituierenden Innerlichkeit des Autors verstanden, sondern zeugen vielmehr vom Verschwinden des Autors angesichts des selbstbezüglichen, performativen und intertextuellen Charakters des sprachlichen Zeichens. Foucault stimmt in diesen Abgesang auf den genieästhetischen Dichtergott ein: »Wenn sie [die Literatur] etwas mit ihrem Autor zu tun hat, dann eher in Form des Todes, des Schweigens, des Verschwindens desjenigen selbst, der schreibt.« <sup>16</sup> Entsprechend hatten bereits Maurice Blanchot und Jacques Lacan mit Verweis auf Hegel verkündet, dass sich das Wort

---

<sup>15</sup> Barthes: Der Tod des Autors, S. 57. Die Rede vom Tod des »Autor-Gottes« (ebd., S. 61) verweist sichtlich auf Friedrich Nietzsches Diktum vom Tod Gottes.

<sup>16</sup> Foucault: Funktionen der Literatur, S. 231. Vgl. auch den viel diskutierten Schlusssatz aus *Die Ordnung der Dinge*, der vom Verschwinden des Menschen, vom Tod des Subjekts kündigt.

als ›Mord am Ding‹ manifestiere, und auch Jean Baudrillard wird wenig später vom Verschwinden des Realen zugunsten der Simulation und des Hyperrealen sprechen.<sup>17</sup> Subjekt und Objekt des Schreibens sind eines gemeinsamen Todes gestorben, was zunächst emanzipierend wirkt, aber auch symptomatisch ist für die eigentümlich zentrale Rolle, die der Tod – vor allem in Gestalt des Signifikanten – im zeitgenössischen französischen Denken spielt.

In seinem 1969 gehaltenen Vortrag zur Frage *Was ist ein Autor?* geht Michel Foucault indes stärker auf die historisch verbürgte Ambivalenz von Verschwinden und Überleben des Autors in der Schrift ein. Die Schrift wendet sich im modernen Verständnis gegen ihren Schöpfer, sie tötet ihn, fordert ihm im Entzug des Lebens wortwörtlich ein Opfer ab; aber sie sollte ihn lange Zeit auch unsterblich machen, ihn am Leben halten, ihn metonymisch in den Spuren des eigenen Werks überleben lassen.<sup>18</sup> Man schreibt nicht nur auf Kosten des eigenen Lebens, etwa um sterben zu können in der doppelten Präfiguration des Todes im Schreiben, sondern auch, um zu überleben. Denn die Schrift lebt in ihrer Eigengesetzlichkeit, in ihrem fatalen Selbstbezug über den metaphorischen wie realen Tod des Autors hinaus fort.

Auch für Derrida gilt eine solch paradoxe Spannung von Absenz und Präsenz, von Erscheinen und Verschwinden des schreibenden Subjekts in der Schrift. Mit seiner Kritik des logozentrischen Denkens lässt er die Person und Intention des Autors als vermeintlich außertextueller Ursprungsort des Textes, als das privilegierte Sinnzentrum traditioneller Interpretationsverfahren hinter sich, schafft sie zugunsten eines Spiels ab, das die Zeichen nicht mehr auf eine zugrunde liegende Bedeutung fixiert, sondern Texte *per se* als Prinzip einer permanenten Bedeutungsverschiebung (*différance*) auffasst: »Ein Text-Äußeres gibt es nicht.«<sup>19</sup> Das Schreiben markiert als Spur dieser Durchstreichung den liminalen Ort der anwesenden Abwesenheit des Autors, der nur mehr gespenstisch in der eigenen Schrift, die niemals nur die eigene ist, weiterlebt: »Die Spur, die ich hinterlasse, bezeichnet mir sowohl einen kommenden oder bereits eingetretenen Tod als auch die Hoffnung, daß sie mich überlebt.«<sup>20</sup>

---

**17** Vgl. Blanchot: Die Literatur und das Recht auf den Tod, S. 75–81; Lacan: Schriften I, S. 166; Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod.

**18** Vgl. Foucault: Was ist ein Autor?, S. 11 f.

**19** Derrida: Grammatologie, S. 274.

**20** Derrida: Leben ist Überleben S. 40. Vgl. ebd., S. 33: »Sämtliche Begriffe, die mir bei meiner Arbeit geholfen haben, namentlich der der Spur und

Dem Schreiben wohnt demnach immer schon ein testamentarischer oder nekrologischer (wenn nicht gar suizidaler) Zug inne, es manifestiert sich im und als Zeichen des Todes, gleichsam in Form einer Totenmaske: »Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch. Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten.«<sup>21</sup> Das Verschwinden, die unhintergehbare Abwesenheit, der Tod von Subjekt und Objekt werden zur Möglichkeitsbedingung der Schrift erhoben und nicht zuletzt zum ungeschriebenen Gesetz der (post-)strukturalistischen Theorie. So figurieren Schrift und Schreiben ein Verhältnis von An- und Abwesenheit.

Deleuze hat buchstäblich in diesem nekrologischen Sinne überlebt, nämlich in Derridas berührendem Nachruf, der sowohl Deleuze als auch Derrida zu Überlebenden macht. Deleuze lebt über seinen Tod hinaus fort in der »Spur, die er in der Philosophie dieses Jahrhunderts hinterläßt«,<sup>22</sup> im ununterbrochenen Dialog, den wir mit seinem Werk und in dessen wiederholter Lektüre eingehen – einem Werk, das nicht weniger als sein Suizid Fragen provoziert. Derrida erinnert sich als Überlebender einer ganzen ›Generation‹ französischer Philosophen an die gemeinsame Zeit mit Deleuze und stellt rückblickend ihre Affinitäten heraus. Doch trotz ihrer intellektuellen Nähe blieben gewisse Distanzen nicht aus.<sup>23</sup> Eine solche Differenz findet sich speziell in ihrer unterschiedlichen Vorstellung vom Schreiben und von dessen Beziehung zum Leben, d. h. in ihrem jeweiligen Umgang mit Kategorien des Negativen (Tod, Abwesenheit, Mangel, Aufschub, Nachträglichkeit etc.) als Modus des Zugangs zur Realität diesseits des Signifikanten. Diese Differenz ist paradigmatisch für Deleuze' kritische Haltung gegenüber jedweder philosophischen Trauerarbeit, die das Philosophieren noch in platonischer Tradition als »sorgende Vorwegnahme des

---

des Gespenstischen, waren mit dem ›Überleben‹ als strukturaler und strikt ursprünglicher Dimension verbunden.«

**21** Derrida: *Grammatologie*, S. 120 f. Zur Totenmaske als Bild der abwesenden Anwesenheit des Subjekts zwischen Leben und Tod vgl. Derrida: *Überleben*, S. 170, 205 f., 215.

**22** Derrida: *Wir alle haben die Philosophie geliebt*, S. 15.

**23** Vgl. ebd.: »[S]o war Deleuze doch immer derjenige, dem ich mich unbeschadet aller Unterschiede am nächsten fühlte in unserer ›Generation‹.« Nach Derrida ereignet sich Verstehen gerade in einem solchen Verhältnis von Nähe und Distanz, Identität und Differenz.

Todes«<sup>24</sup> versteht und folglich mit ihrer »ursprüngliche[n] Trauer«<sup>25</sup> nicht mehr auf den tatsächlichen Tod des Subjekts wartet, sondern diesen immer schon in der Schrift vorwegnimmt. Auf die Frage, ob man seine Studie zu Foucault, die zwei Jahre nach dessen Tod erschien, als das Ergebnis einer Trauerarbeit sehen solle, antwortet Deleuze einmal: »Es ist keine Trauerarbeit; Nicht-Trauer verlangt noch mehr Arbeit.«<sup>26</sup>

Gegen die Omnipräsenz der Figur des Todes im zeitgenössischen französischen Denken setzt Deleuze (im produktiven Rückgriff auf Friedrich Nietzsche und Baruch de Spinoza) eine »fröhliche Wissenschaft« von der Positivität und Produktivität des Lebens: »Alles, was ich geschrieben habe, war vitalistisch, zumindest hoffe ich es«,<sup>27</sup> wobei diese provokante Emphase des Lebens keineswegs zu einer Rückkehr zum Biografismus oder Essenzialismus führt. Der Begriff des Lebens verweist bei Deleuze vielmehr über jede subjektivierte oder repräsentative Form des Lebens hinaus auf eine präindividuelle Ebene der Immanenz, der Materialität und Potenzialität. Das äußert sich vor allem in der gezielten Verwendung des unbestimmten Artikels: Nicht das individuelle Leben einer Person ist gemeint, sondern *ein* Leben.<sup>28</sup>

---

**24** Derrida: Den Tod geben, S. 342. Vgl. Derrida: Leben ist Überleben, S. 31: »Philosophieren heißt sterben lernen. Ich glaube an diese Wahrheit, ohne mich ihr zu ergeben.«

**25** Derrida: Leben ist Überleben, S. 33. Vgl. Derrida: Aporien, S. 102 f. Vgl. zu den Begriffen der Trauer und der Trauerarbeit, die sich durch viele Arbeiten Derridas hindurchziehen, vor allem seine zahlreichen Nachrufe auf Freunde und Kollegen in Derrida: Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt.

**26** Deleuze: Unterhandlungen, S. 123.

**27** Ebd., S. 209.

**28** Vgl. zur Bejahung des Lebens Deleuze: Nietzsche, S. 190–204 *et passim*. Zu Deleuze' Begriff des Lebens und der Immanenz vgl. Deleuze: Die Immanenz: ein Leben ... und Deleuze/Guattari: Was ist Philosophie?, S. 42–69 (Kap. »Die Immanenzebene«). Zu Deleuze' Haltung gegenüber der Dekonstruktion siehe seine Bemerkung beim Nietzsche-Kolloquium in Cerisy 1972: »As for the method of deconstruction of texts, I see clearly what it is, I admire it a lot, but it has nothing to do with my own method. I do not present myself as a commentator on texts. For me, a text is merely a small cog in an extra-textual practice. It is not a question of commentating on the text by a method of deconstruction, or by a method of textual practice, or by other methods; it is a question of seeing what *use* it has in the extra-textual practice that prolongs the text.« (Zit. nach Smith: Introduction, S. xvf.)

Die Eröffnung einer solch affirmativen Perspektive auf ein immanentes Leben kann als das Vermächtnis von Deleuze' philosophischem Schaffen betrachtet werden: Wie kein anderer Denker seiner Zeit ist er ein Grenzgänger, der auf die Nähe des Schreibens zum Leben insistiert, der versucht, die Literatur vom fatalen Gesetz des Signifikanten, vom Lacan'schen Mangel an Sein zu befreien. Dieses ›Denken des Außen‹ (das über Foucault auf Blanchot zurückführt) ist bei Deleuze nicht mehr von einer fundamentalen Negativität oder unhintergehbaren Textualität gezeichnet, sondern geht von einer irreduziblen Mannigfaltigkeit des Lebens aus: »Das Reale ist nicht unmöglich, in ihm ist [...] vielmehr alles möglich.«<sup>29</sup> Die Literatur ist für Deleuze weder Ausdruck einer einschneidenden Verlusterfahrung noch eine rein selbstbezügliche Zeichenpraxis; sie besitzt vielmehr das Potenzial, das Schreiben insgesamt an seine Grenze zu treiben, sodass es sich einem unpersönlichen und doch singulären Leben öffnet. So vermag die Literatur die vertrauten Formen des Empfindens und Wahrnehmens aufzubrechen, sie wird von asubjektiven, nicht mehr sprachlich vermittelten Affekten und Perzepten durchzogen, die gleichsam die Grenze des Sprachlichen markieren.<sup>30</sup>

Grundlegend für dieses Verständnis der Schrift ist die Einsicht in deren rhizomatischen Charakter, wonach sich diese nicht mehr in einer prinzipiellen Spaltung zum Leben (oder besser, zum Lacan'schen Realen) manifestiert, noch ausschließlich auf einer rein semiotischen Ebene operiert. Deleuze unterwandert ein solch dichotomes Denken mittels einer möbialen Logik der Faltung, in der das Leben die konstitutive Außen- oder Kehrseite des Schreibens einnimmt: »Die Schrift funktioniert jetzt auf derselben Ebene wie das Reale, und das Reale schreibt materiell.«<sup>31</sup> Die Schrift weist beständig mit sich selbst über sich selbst

---

**29** Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 37. Vgl. dahingegen das bekannte Schlagwort Lacans »Das Reale, das ist das Unmögliche« (Lacan: *Le Séminaire*, S. 143; Übersetzung S. G.) sowie das nicht weniger bekannte Diktum Derridas: »*Ein Text-Äußeres gibt es nicht*. [...] Was wir zu beweisen beabsichtigen, [...] war, daß es in dem, was man das wirkliche Leben dieser Existenzen ›aus Fleisch und Blut‹ nennt, [...] immer nur Schrift gegeben hat.« (Derrida: *Grammatologie*, S. 274)

**30** Zum hier skizzierten Verständnis der Literatur und ihrer Beziehung zum Leben vgl. Deleuze: *Kritik und Klinik*, S. 11–17 (Kap. ›Die Literatur und das Leben‹).

**31** Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 196. Vgl. Deleuze/Guattari: *Kafka*, S. 58: »Einen Gegensatz zwischen Leben und Schreiben, zwischen

hinaus auf ihr eigenes Außen, wuchernd und stotternd gerät sie auf nicht-sprachliche Abwege und geht dabei vielfache Verbindungen ein, »bringt ganz unterschiedliche Zeichenregime und sogar Verhältnisse ohne Zeichen ins Spiel.«<sup>32</sup> Entsprechend rekurriert Deleuze in seinen Schriften immer wieder auf jene intensiven Momente der Literatur (sei es bei Kafka, Kleist, Proust oder Melville), in denen die Sprache sich gegen jeden signifikanten Gebrauch der ihr eigenen Formalisierung entzieht. All diese eindrücklichen, weil singulären Augenblicke der Literatur zeugen für den plötzlichen Einbruch des Lebens in die Sprache, dem äußersten Ziel der Literatur: »Das Schreiben findet seinen Zweck nicht in sich selbst, eben weil das Leben nichts Persönliches ist. Alleiniges Ziel, einziger Zweck des Schreibens ist [...] das Leben.«<sup>33</sup>

Im Anschluss an diese Deterritorialisierung der sprachlichen Form findet sich bei Deleuze ein ganz eigener Modus der Desubjektivierung des Autors: ein Unwahrnehmbar- oder Unpersönlich-Werden.<sup>34</sup> Das Ziel dieses Unwahrnehmbar-Werdens ist es, sich den herrschenden Formen der Subjektivierung des Lebens zu entziehen, alternative Ebenen des Empfindens und Wahrnehmens zu entdecken, die gleichsam unterhalb der gewohnten Wahrnehmungsschwelle des Subjekts liegen. Dieses Intensiv-Werden des Autors stellt Deleuze' ins Positive gewendete, weil auf das Leben abzielende Antwort auf das bekannte Schlagwort vom ›Tod des Autors‹ dar. Überdies prägte er für diese dezentrierende, oder genauer, deterritorialisierende Bewegung, für diesen Abzug jedes vereinheitlichenden Prinzips des Denkens die Formel  $(n-1)$ , weil das Eine, das Universale, das Subjekt immer abgezogen werden muss.<sup>35</sup> Die Kunst stellt eines der naheliegendsten Medien für die Trassierung solcher kreativen Auswege und unkonventionellen Fluchtlinien dar. Allerdings können

---

Kunst und Leben gibt es nur aus Sicht einer großen Literatur.« Vgl. zur möbialen Logik Deleuze: Kritik und Klinik, S. 9, 16, 152 f.

**32** Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, S. 36 (Kap. ›Einleitung. Rhizom‹).

**33** Deleuze/Parnet: Dialoge, S. 13. Vgl. Deleuze: Kritik und Klinik, S. 17.

**34** Vgl. Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, S. 317–422 (Kap. ›1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden ...‹). Siehe auch ebd., S. 12: »Wir haben den *Anti-Ödipus* zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon eine ganze Menge. [...] Warum wir unsere Namen beibehalten haben? Aus Gewohnheit, aus bloßer Gewohnheit.« Bedauerlicherweise spielt diese Konzeption in zeitgenössischen Diskussionen zur Frage der Autorschaft keine Rolle; vgl. z. B. die Beiträge in Jannidis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft.

**35** Vgl. Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, S. 16.

Prozesse des Werdens *per definitionem* nicht abgeschlossen werden; sie bleiben stets unvollendet und können auch in Sackgassen führen, blockiert werden. So mag man den Suizid eines Schriftstellers als den vorzeitigen Endpunkt der künstlerischen Produktion oder Erfindung neuer und prekärer nicht-menschlicher Möglichkeiten des Lebens betrachten: »Viele Selbstmorde von Schriftstellern sind durch diese widernatürlichen Anteilnahmen [z. B. Tier-Werden, Ratte-Werden, Wolf-Werden] zu erklären, durch diese widernatürlichen Vermählungen.«<sup>36</sup> Es bleibt im Hinblick auf die Frage des Überlebens festzuhalten, dass an die Stelle des Todes des Autors mit Deleuze dessen Werden tritt und an die Stelle des testamentarischen Buchstaben eine rhizomatische Schrift, die sich dem Leben öffnet, zur lebendigen Ausdrucksmaterie wird.

### III. LETZTE WORTE

Es mag kein Zufall sein, dass der Begriff des Lebens im Mittelpunkt des letzten Textes sowohl von Gilles Deleuze als auch von Jacques Derrida steht. Das Leben stellt den produktiven Fluchtpunkt von Deleuze' philosophischem Werk dar, insbesondere seiner Überlegungen zu einer ›kleinen Literatur‹. Entsprechend steht es auch im Zentrum seiner letzten Publikation, die er kurz vor seinem Suizid unter dem Titel *Die Immanenz: ein Leben ...* zum Druck freigegeben hat. Ebenso kreist Derridas letzte Publikation, ein Interview mit Jean Birnbaum, das einige Wochen vor seinem Tod unter dem Titel *Apprendre à vivre enfin* in *Le Monde* veröffentlicht wurde, um den Begriff des Lebens.<sup>37</sup> Es sind testamentarische Texte, die ein Vermächtnis formulieren, die sich im Zeichen des nahenden Todes mit der Frage der Intensität des Lebens und des Überlebens auseinandersetzen.<sup>38</sup>

---

**36** Vgl. ebd., S. 327.

**37** Das Interview wurde am 19. August 2004 veröffentlicht. Nach Derridas Tod wurde es noch einmal ungekürzt und in Deutsch unter dem Titel *Leben ist Überleben* publiziert.

**38** Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist Giorgio Agambens Verständnis von Deleuze' Begriff des Lebens als Formulierung eines Vermächtnisses für die kommende Philosophie. Vgl. Agamben: *Die absolute Immanenz*, S. 79, 125. Die vergleichende Analyse von Deleuze' und Derridas Denken stellt nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar. Siehe die Beiträge

Von Beginn an wird Derridas letztes Interview vom Tod überschattet, er kündigt sich in dessen schwerer Krebserkrankung an und prägt zugleich den posthumen Charakter der Schrift generell. Derridas Vorstellung vom Leben lässt sich auf eine prägnante Formel bringen, die im Deutschen auch als Titel des Interviews dient: *Leben ist Überleben*, ist immer schon Aufschub des Todes. »Wir alle sind Überlebende mit einer Aufschubfrist«,<sup>39</sup> meint Derrida, und dennoch ist die Frage des Überlebens keine primär biografische. Denn Tod und Überleben sind Phänomene, die sich strukturell mit der Verwendung von Schrift einstellen: »Jedesmal, wenn ich etwas von mir gebe, wenn eine solche Spur von mir (aus)geht, auf nicht-wiederanzueignende Weise ›(her)vorgeht, (er)lebe ich meinen Tod in der Schrift.«<sup>40</sup> Das Leben steht dem Tod nicht länger unversehrt gegenüber, es zeigt sich von der Spur eines unabwendbaren Todes gezeichnet. Mit Verweis auf Walter Benjamin hebt Derrida die doppelte Bedeutung des Überlebens hervor: »Überleben im landläufigen Sinne bedeutet fortfahren zu leben, aber auch *nach* dem Tod leben.«<sup>41</sup> Entgegen jedem trügerischen Gefühl von Selbstpräsenz leben wir gespenstisch als die Überlebenden unseres in der Schrift antizipierten Todes weiter.

Wenn Derrida, wie er behauptet, niemals gelernt hat, zu leben, und niemals gelernt hat, den Tod zu akzeptieren, dann, weil er diese binäre Unterscheidung selbst überschreitet: im Begriff des Überlebens – weder Leben noch Tod. Und wenn er zuletzt das Leben bejaht, dann im Sinne eines solchen Überlebens jenseits jeder Identität und Differenz.<sup>42</sup> Diesem Verständnis liegt eine paradoxe temporale Logik zugrunde, die das Leben als durch eine retrospektive Antizipation des eigenen Todes geprägt zu denken gibt:

[D]as Überleben [ist] jeden Augenblick in einer Art irreduzibler Verwindung (torsion) strukturiert, derjenigen einer retrospektiven Antizipation, welche die Unzeit und das Posthume in das Allerleben-

---

in Patton/Protevi (Hrsg.): *Between Deleuze and Derrida* sowie Protevi: *Political Physics*.

<sup>39</sup> Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 31.

<sup>40</sup> Ebd., S. 40. Vgl. ebd., S. 33, 62.

<sup>41</sup> Ebd., S. 32. Zur Mehrdeutigkeit des französischen *survivre* vgl. Derrida: *Überleben*, S. 122 f.

<sup>42</sup> Vgl. Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 30 f., 62 f. Judith Butler ist das in ihrer Analyse von Derridas ›letzten Worten‹ anscheinend entgangen; vgl. Butler: *On Never Having Learned How to Live*, S. 27 f., 31, 33.

digste der lebendigen Gegenwart einführt, das Rückwärtsschauende eines in jedem Augenblick Auf-den-Tod-gefaßt-seins [...].<sup>43</sup>

Angesichts einer solchen Dekonstruktion des dialektischen Gegensatzes von Leben und Tod hebt Derrida zu Recht hervor, dass die Dekonstruktion keineswegs bloß auf der Seite des Todes und der Negation steht (was die Forschung freilich nicht davon abgehalten hat, zu einer ebensolchen einseitigen Festschreibung zu tendieren). Entsprechend programmatisch beendet er sein Interview mit einer ausdrücklichen Bejahung des Lebens, oder genauer, des Überlebens:

[D]ie Dekonstruktion steht immer schon auf der Seite des *Ja*, der Bejahung und Behauptung des Lebens. Alles, was ich – mindestens seit *Pas* (in *Gestade*) – über das Überleben als Komplikation des Gegensatzes von Leben und Tod gesagt habe, rührt bei mir von einer unbedingten Bejahung des Lebens her. Überleben, das heißt eben über das Leben hinaus, mehr Leben als das Leben, und meine Rede ist keine todbringende Rede, sondern im Gegenteil die Affirmation eines Lebenden, der das Leben (*le vivre*) und also das Überleben (*le survivre*) dem Tod vorzieht, denn Überleben, das ist nicht einfach das, was übrigbleibt, es ist das Leben in seiner größtmöglichen Intensität. Nie werde ich derart von der Notwendigkeit zu sterben heimgesucht als in den Augenblicken des Glücks und des Genießens.<sup>44</sup>

Diese Betonung der Intensität des Lebens im Bewusstsein des Todes verwundert kaum in einer Sprache, die selbst den höchsten Moment der *jouissance*, den Orgasmus, noch als ›kleinen Tod‹ bezeichnet. Man spürt in dieser Wendung von der Intensivierung des Lebens im Angesicht der eigenen Sterblichkeit sowie in deren spezifischer Zeitlichkeit den produktiven Einfluss von Heideggers Konzept des ›Vorlaufens in den Tod‹ als der Bedingung eines eigentlichen und intensiven Lebens auf Derrida – einen Einfluss, den es in diesem Maße bei Deleuze nie gegeben hat. Auf der einen Seite wäre es angemessener, Derridas Vorstellung vom Leben als Überleben in der Unentschiedenheit einer *verneinenden Bejahung* zu halten, welche jedes dialektische Denken von Affirmation und Negation im Zeichen der *différance* aufschiebt. Auf der anderen Seite

---

43 Derrida: Aporien, S. 94.

44 Derrida: Leben ist Überleben, S. 62 f.

ist man geneigt, der Derrida'schen Bejahung des Überlebens eine Anmerkung Baudrillards zur »Fatalität des Überlebens« entgegenzuhalten: »Ist der Tod ins Überleben verdrängt, so ist das Leben selbst, infolge einer wohlbekannteren Rückläufigkeit, nur noch ein durch den Tod determiniertes Überleben.«<sup>45</sup> In der Tat kündigt sich die Affirmation des Lebens bei Derrida noch durch die negative Form eines aufgeschobenen bzw. retrospektiv antizipierend ins Leben eingeführten Todes an.

Die Vorstellung eines wesentlich vom Tod gezeichneten Lebens und Denkens weist weit über Heideggers ›Sein zum Tode‹ hinaus bis in die Antike zurück: auf Platons Schilderungen der letzten Worte des Sokrates vor dessen Selbsttötung durch das Trinken aus dem Schierlingsbecher im *Phaidon*. Für Derrida bedeutet, lernen zu leben, das Leben zu bejahen, auch lernen zu sterben, den Tod zu bejahen: »Zu leben lernen, das müsste bedeuten, zu sterben lernen.«<sup>46</sup> Die Frage nach dem Leben impliziert unweigerlich jene nach dem Tod, nach der eigenen Endlichkeit: Die Kunst des Lebens (*savoir-vivre, ars vivendi*) geht in eine Kunst des Sterbens (*savoir-mourir, ars moriendi*) über, in ein Wissen vom Leben als Überleben. Entsprechend sieht sich Derrida noch entfernt einer philosophischen Tradition verpflichtet, die im Zeichen des platonischen Diktums ›Philosophieren heißt sterben lernen‹ steht, welches er mit seinem Konzept des Überlebens freilich auf ganz eigene Weise modifiziert.<sup>47</sup> Anders als für Sokrates ist es für Derrida nicht mehr die Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele jenseits des sterblichen Körpers, die ihm wie der Nachwelt Trost spendet, sondern jene vom Überleben im Leben und (in) der Schrift. Doch auch das bleibt letztlich ungewiss: »Ich habe [...] das *doppelte Gefühl*, daß man einerseits [...] noch gar nicht begonnen hat, mich zu lesen [...]; gleichzeitig habe ich andererseits das Gefühl, daß

<sup>45</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 200.

<sup>46</sup> Derrida: Leben ist Überleben, S. 30.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 30 f.; Derrida: Den Tod geben, S. 342 f. Für Sokrates steht der Tod für die endgültige Trennung von vergänglichem Leib und unsterblicher Seele – für eine Form der Unabhängigkeit vom Körper, die der Philosoph schon zu Lebzeiten anstrebt, insbesondere durch die Befreiung von den körperlichen Lüsten (z. B. Essen, Trinken, Sexualität). Vgl. Platon: *Phaidon*, 80e: »[W]enn sie [die Seele; S. G.] sich rein trennt und nichts vom Körper mit sich zieht, weil sie ja mit ihm schon im Leben willentlich nichts gemein hatte, sondern ihn gemieden und sich in sich selbst gesammelt hat, weil sie dies ja immer geübt hat – was aber nichts anderes heißt, als daß sie auf die richtige Weise philosophierte und wahrhaft einübte, leicht zu sterben; oder sollte das nicht ein Sich-Einüben auf den Tod sein?«

zwei Wochen oder einen Monat nach meinem Tod *nichts mehr bleiben wird*.«<sup>48</sup> Dem eigenen Überleben bleibt notwendig ein Moment des Unkalkulierbaren eingeschrieben, das auf den kontingenten Charakter jeder Gabe und Gegengabe verweist.

Dahingegen stehen Deleuze' Werk wie auch sein Tod in epikureischer und stoischer Tradition, mit der Deleuze nicht nur ein Denken der Immanenz und einen gewissen Monismus und Materialismus teilt, sondern in der auch, anders als bei Platon, der Akt der Selbsttötung nicht prinzipiell abgelehnt bzw. sogar befürwortet wird (wie auch bei David Hume und Nietzsche, denen Deleuze nicht minder verpflichtet ist). Deleuze' Suizid steht nicht wie jener des Sokrates im Zeichen des Dualismus und der Transzendenz des Todes, sondern im Bewusstsein der absoluten Immanenz *eines* Lebens als Virtualität. Ein Blick auf Deleuze' letzte Publikation *Die Immanenz: ein Leben ...* zeigt entsprechend, dass seine Bejahung eines intensiven Lebens nichts mehr mit einer platonischen Einübung und Vorwegnahme des Todes zu tun hat. Stattdessen zeugen seine ›letzten Worte‹ von einem ›umgekehrten Platonismus: ›Die Transzendenz ist immer ein Immanenzprodukt.‹<sup>49</sup>

Deleuze' letzte Philosophie kreist um die Intensität eines unbestimmten Lebens im Zeichen der absoluten Immanenz: »Man möchte sagen, die reine Immanenz sei EIN LEBEN und nichts anderes.«<sup>50</sup> Dieses Leben ist nicht mehr an die Erfahrung eines überlebenden Subjekts oder an den Signifikanten gebunden, sondern stellt sich in der Deterritorialisierung jeder individuierten Form des Lebens ein. Deleuze begreift das Leben als ein transzendentes Feld von emergenten Singularitäten und Intensitäten, das weder einem Subjekt zugehört noch auf ein Objekt verweist, das sich weder durch einen Mangel noch durch eine Negation konstituiert. »Ein Leben ist überall, in allen Augenblicken, die von diesem oder jenem lebenden Subjekt durchlaufen [werden]«,<sup>51</sup> und dennoch ist es omnipräsent nur als Unwahrnehmbares. Man müsste Intensiv-Werden, sich auf die unbestimmte Fluchtlinie der Auslassungspunkte im Titel des Essays begeben, um es zu entdecken. Deleuze gibt zwei Beispiele, die gleichsam die beiden Pole der Erfahrung eines nicht-individuellen

---

48 Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 41 f.

49 Deleuze: *Die Immanenz: ein Leben ...*, S. 32. Zur Differenz zwischen Derrida als Denker der Transzendenz und Deleuze als Denker der Immanenz vgl. Agamben: *Die absolute Immanenz*, S. 126.

50 Deleuze: *Die Immanenz: ein Leben ...*, S. 30.

51 Ebd., S. 31.

Lebens abstecken: Geburt und Tod, Anfang und Ende des Lebens. Dabei geht es allerdings nicht um das Leben und Sterben des Organismus, sondern um das Leben des ›organlosen Körpers‹.<sup>52</sup>

Die vergleichende Betrachtung der ›letzten Worte‹ von Deleuze und Derrida kann noch einmal die ›parallelen Differenzen‹ der beiden Philosophen vor Augen führen, gerade im Hinblick auf deren jeweils unterschiedliches Konzept des (Über-)Lebens. So ist für Deleuze nicht das Überleben im Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit das Leben in seiner größtmöglichen Intensität, sondern das asubjektive Leben in seiner strikt immanenten und positiven Konzeption. Ferner bedeutet Überleben für Deleuze weder eine retrospektiv antizipierende Einführung des Todes ins Leben noch das Fortleben (in) der Schrift, sondern das Eingehen in die unpersönliche Immanenz des Lebens diesseits jeder Transzendenz des Todes und jeder subjektivierten Form des Lebens: äußerste Singularität. Während sich die Bejahung der Intensität und Singularität des Lebens bei Derrida also *ex negativo* vor dem sich entziehenden Horizont des Todes abzeichnet, steht sie bei Deleuze im Zeichen des indefiniten Lebens.

Bleibt zu fragen, wie Deleuze' Bejahung des Suizids vor dem Hintergrund seiner Affirmation des Lebens zu verstehen ist. In seinen Anmerkungen zu Foucault in *Unterhandlungen* betont er, dass Foucault mit seinen späten Schriften keineswegs, wie so oft behauptet, auf eine ›Rückkehr zum Subjekt‹ abzielt, sondern auf die Erfindung neuer Möglichkeiten des Lebens, die sich dem Zugriff des biopolitischen Macht-Wissens zu entziehen suchen. Die selbstbestimmte Geste der Selbsttötung muss vor diesem Hintergrund von Subjektivierungsweisen ohne Subjekt verstanden werden, von einer Sorge um sich selbst, die jenseits jeder Identität und Innerlichkeit auf eine immanente Form der Individuation abzielt: auf die asubjektive Singularität *eines* Lebens.<sup>53</sup> Die Affirmation *eines* Lebens schließt sodann den Suizid als letzte Möglichkeit einer autonomen

---

<sup>52</sup> Vgl. ebd. Zum einen stellt sich *ein* Leben gegen Ende des Lebens ein, in der Auflösung jeder Individualität, wie Deleuze anhand der Figur des sterbenden Roger Riderhood aus Charles Dickens' Roman *Our Mutual Friend* veranschaulicht. Zum anderen zeigt sich *ein* Leben zu Beginn des Lebens, gleichsam vor jeder Individuation, wie Deleuze in Bezug auf die namenlose Singularität sich ähnelnder Kleinkinder im frühesten Alter verdeutlicht. Zum Konzept des ›organlosen Körpers‹ vgl. Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, S. 205–227 (Kap. ›28. November 1947 – Wie schafft man sich einen organlosen Körper?‹).

<sup>53</sup> Vgl. Deleuze: *Unterhandlungen*, S. 142, 160, 164.

Beziehung zu sich selbst und zum Leben nicht prinzipiell aus, obgleich es das Ziel ist, die intensive Fluchtlinie des Werdens als Lebenskunst so weit wie möglich aufrecht, begehbar und lebbar zu (er-)halten: »Es geht vielleicht auf den Tod, den Selbstmord zu, aber, wie Foucault [...] sagt, der Selbstmord ist dann zu einer Kunst geworden, die das ganze Leben erfordert.«<sup>54</sup> Bei Derrida wird das Leben zur Kunst des Überlebens, bei Deleuze und Foucault hingegen der Tod zur Lebenskunst. Als ein gegen den ›natürlichen‹ Tod gerichteter Tod, der den Tod (ebenso wie sämtliche Positionen zur unbedingten Erhaltung des Lebens, seien sie religiöser, aufklärerischer oder biopolitischer Provenienz) gleichsam entmachtet, setzt die Selbsttötung ein immanentes und singuläres Leben an die Stelle des transzendenten Todes und des subjektivierten Lebens. Auf ebendiese Weise begründet Deleuze, wenn man so will, seinen eigenen Suizid in der *Logik des Sinns* als

de[n] Punkt, an dem der Tod sich gegen den Tod kehrt, an dem das Sterben die Entmachtung des Todes ist, an dem die Unpersönlichkeit des Sterbens nicht mehr nur den Augenblick, in dem ich mich außerhalb meiner selbst verliere, sondern den Augenblick kennzeichnet, in dem der Tod sich in sich selbst verliert, und die Gestalt, die das vollkommen singuläre Leben annimmt, um sich an meine Stelle zu setzen.<sup>55</sup>

Deleuze gibt sich den Tod, aber uns *ein* Leben, das sich an die Stelle des Todes und des Individuums setzt und beide in gleichem Maße übersteigt: »Es sind die Organismen, die sterben, nicht das Leben.«<sup>56</sup> So verweist sein Suizid über jede Transzendenz des Todes und jede Subjektivierung des Lebens hinaus auf die Möglichkeit eines singulären Lebens. Am Ende von Gilles Deleuze' Leben und Werk steht so nicht die absolute Gabe des eigenen Todes, sondern die affirmative Gabe *eines* Lebens. Sie ist nicht unmöglich, sie ist unwahrnehmbar.

---

<sup>54</sup> Ebd., 164.

<sup>55</sup> Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 191 f.

<sup>56</sup> Deleuze: *Unterhandlungen*, S. 209.

## IV. ÜBERLEBEN

Abschließend sei noch einmal auf die Frage des Überlebens zurückgekommen, auf die Frage, was im Material der Schrift überlebt, wenn das Schreiben und der Autor sich *einem* Leben zukehren. Deleuze adressiert diese Frage, wenn er über die asubjektiven, nicht-sprachlichen Affekte und Perzepte spricht, die sich in einem Kunstwerk, unabhängig von Subjekt und Objekt bewahren:

Kunst bewahrt, und sie ist das einzige in der Welt, das sich bewahrt. [...] Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist *ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*.

Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen.<sup>57</sup>

Affekte und Perzepte werden einzig von der Sprache ermöglicht, können sich nur in der Schrift erhalten. Dennoch ist nicht mehr zu trennen zwischen einem Komplex von Empfindungen und seiner materiellen Voraussetzung: »Die Empfindung verwirklicht sich nicht im Material, ohne daß das Material nicht vollständig in die Empfindung, in den Perzept oder den Affekt übergeht.«<sup>58</sup> Das Schreiben ist von der Innerlichkeit des Ausdrucks befreit, doch führt dies bei Deleuze nicht zur Vorstellung eines abgespaltenen oder toten Signifikanten, sondern resultiert im Gegenteil in der Ununterscheidbarkeit von Empfindung und Material: »Die gesamte Materie wird expressiv.«<sup>59</sup>

Wenn uns Deleuze einen Abschiedsbrief hinterlassen hat, dann ist es der singuläre Interviewfilm mit Claire Parnet, in dem er ironisch aus der unmöglichen Position nach dem eigenen Tod, aus der Abwesenheit der eigenen Person heraus spricht. Der Film bewahrt neben den zentralen Thesen seines Werks vor allem eine Rauheit der Stimme, ein Lachen, ein schweres Atmen, eine Handbewegung in sich – kontingente, ereignishafte und unpersönliche Gesten aus Licht, Ton und Farbe, die unabhängig existieren von der Person, die sie vollzog. Der späte Roland

<sup>57</sup> Deleuze/Guattari: Was ist Philosophie?, S. 191.

<sup>58</sup> Ebd., S. 195.

<sup>59</sup> Ebd.

Barthes hätte diese asignifikanten Momente vermutlich als das *punctum* der visuellen Darstellung bezeichnet oder als die hörbare ›Körnung der Stimme‹, Deleuze selbst nennt solche unpersönlichen Eigenschaften einmal den »Charme [einer Person] als Quelle des Lebens«, der »dem Leben eine nicht-persönliche, die Individuen übersteigende Mächtigkeit gibt«. <sup>60</sup> So wird das Material des Films gegen jede Repräsentation zur expressiven Extension der Person, insofern diese selbst ein Komplex aus unpersönlichen Affekten und Perzepten ist. <sup>61</sup> Als ein solches lebendiges Ensemble von Ausdruck und Material fängt der Film nicht mehr die individuellen Merkmale einer Person ein, sondern die intensiven Momente *eines* Lebens in der Abwesenheit der Person: »Posthum, posthum!«. Das ist es auch, was über die bloße Spur des Signifikanten hinaus von Deleuze' Werk überlebt: die Intensität seines heiteren Schreibstils und seiner ›barbarischen‹ Begriffsschöpfungen als Gratwanderungen, die das zu denken zwingen, was sich dem Denken entzieht; die Singularität seines ›naiven‹ Denkens der Bejahung, das eine Fluchtlinie auf *ein* Leben hin zieht, wo andere nur das Unmögliche oder den Tod zu sehen vermochten.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Abécédaire. Gilles Deleuze von A bis Z.** Regie: Pierre-André Boutang. Konzeption und Interview: Claire Parnet. 3 DVDs. Frankreich 1988–89/1996.

**Agamben, Giorgio:** Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz. Aus dem Italienischen von Maria Zinfert und Andreas Hiepkö. Berlin 1998.

**Barthes, Roland:** Der Tod des Autors. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2006, S. 57–63.

**Bataille, Georges:** Der Begriff der Verausgabung [1933]. In: Ders.: Das theoretische Werk in Einzelbänden. Hrsg. von Gerd Bergfleth. Bd. 1: Die Aufhebung der Ökonomie. Aus dem Französischen von Traugott König, Heinz Aboesch und Gerd Bergfleth. 3., erweiterte Auflage. München 2001, S. 7–31.

**Baudrillard, Jean:** Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. In: Ders.: Der Geist des Terrorismus. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien <sup>2</sup>2003, S. 11–35.

---

<sup>60</sup> Deleuze/Parnet: Dialoge, S. 13.

<sup>61</sup> Vgl. Deleuze/Guattari: Was ist Philosophie?, S. 191 f., 194.

- Baudrillard, Jean:** Der symbolische Tausch und der Tod. Aus dem Französischen von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 2005.
- Blanchot, Maurice:** Der literarische Raum. Übers. von Marco Gutjahr und Jonas Hock. Zürich 2012.
- Blanchot, Maurice:** Die Literatur und das Recht auf den Tod. Übers. von Clemens-Carl Härle. Berlin 1982.
- Burger, Hermann:** Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung. Frankfurt a. M. 1988.
- Butler, Judith:** On Never Having Learned How to Live. In: *Differences* 16 (2005), H. 3, S. 27–34.
- Colombat, André Pierre:** November 4, 1995: Deleuze's Death as an Event. In: *Man and World* 29 (1996), H. 3, S. 235–249.
- Därmann, Iris:** Theorien der Gabe zur Einführung. Hamburg 2010.
- Deleuze, Gilles:** Die Immanenz: ein Leben .... Aus dem Französischen von Joseph Vogl. In: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hrsg.): Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie. München 1996, 29–33.
- Deleuze, Gilles:** Kritik und Klinik. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt a. M. 2000.
- Deleuze, Gilles:** Logik des Sinns. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Frankfurt a. M. 1993.
- Deleuze, Gilles:** Nietzsche und die Philosophie. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1985.
- Deleuze, Gilles:** Unterhandlungen. 1972–1990. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M. 1993.
- Deleuze, Gilles und Claire Parnet:** Dialoge. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1980.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari:** Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1977.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari:** Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen von Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M. 1976.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari:** Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 2005.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari:** Was ist Philosophie? Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a. M. 2000.
- Derrida, Jacques:** Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefasst sein. Aus dem Französischen von Michael Wetzl. München 1998.
- Derrida, Jacques:** Den Tod geben. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin. Frankfurt a. M. 1994, S. 331–445.
- Derrida, Jacques:** Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Berlin 2003.
- Derrida, Jacques:** Falschgeld. Zeit geben I. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzl. München 1993.

- Derrida, Jacques:** Grammatologie. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1983.
- Derrida, Jacques:** Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Wien 2007.
- Derrida, Jacques:** Leben ist Überleben. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Wien 2005.
- Derrida, Jacques:** Überleben. In: Ders.: Gestade. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Wien 1994, S. 119–217.
- Derrida, Jacques:** Wir alle haben die Philosophie geliebt. Jacques Derrida über seine Freundschaft zu Gilles Deleuze. Aus dem Französischen von Thierry Chernel. In: Süddeutsche Zeitung 259 (10. November 1995), S. 15.
- Foucault, Michel:** Funktionen der Literatur. Interview mit Michel Foucault. Aus dem Französischen von Eva Erdmann. In: Eva Erdmann, Rainer Frost und Axel Honneth (Hrsg.): Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung. Frankfurt a. M., New York 1990, S. 229–234.
- Foucault, Michel:** Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31.
- Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.):** Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Lacan, Jacques:** Le Séminaire. Livre XVII: L'envers de la psychanalyse 1969–70. Hrsg. von Jacques-Alain Miller. Paris 1991.
- Lacan, Jacques:** Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. Übers. von Rodolphe Gasché et al. Unter Mitwirkung von Chantal Creusot. 3., korrigierte Auflage. Weinheim, Berlin 1991.
- Mauss, Marcel:** Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1990.
- Nancy, Jean-Luc:** Parallele Differenzen. Deleuze | und | Derrida. In: Ders. und René Schérer: Ouvertüren. Texte zu Gilles Deleuze. Zusammengestellt und übers. von Christoph Dittrich. Zürich, Berlin 2008, S. 31–50.
- Osaki, Harumi:** Killing Oneself, Killing the Father. On Deleuze's Suicide in Comparison with Blanchot's Notion of Death. In: Literature and Theology 22 (2005), H. 1, S. 88–101.
- Platon:** Phaidon. Griechisch-deutsch. Übers. und hrsg. von Barbara Schimelpfennig. Hamburg 1991.
- Patton, Paul und John Protevi (Hrsg.):** Between Deleuze & Derrida. London, New York 2003.
- Protevi, John:** Political Physics. Deleuze, Derrida, and the Body Politic. London, New York 2001.
- Smith, Daniel W.:** Introduction. »A Life of Pure Immanence.« Deleuze's *Critique et Clinique* Project. In: Gilles Deleuze: Essays. Critical and Clinical. Übers. von Daniel W. Smith und Michael A. Grecco. Minneapolis 1997, S. xi–lii.

**LITERATUR UND SUIZID I:  
DEUTSCHSPRACHIGE AUTOREN**

---



---

JOHANNES ENDRES

# DIE GEBURT DER METAPHER AUS DEM SELBSTMORD DES DICHTERS

## Zu Hölderlins *Empedokles*

### I. HÖLDERLINS INVENTION: EMPEDOKLES' SELBSTMORD ALS DICHTER-SELBSTMORD

Hölderlins *Empedokles*-Drama adressiert auf literaturgeschichtlich singuläre Weise den Fall eines Dichter-Selbstmords. Nicht nur weist Hölderlins Behandlung des Themas gegenüber früheren Darstellungen des empedokleischen Schicksals bemerkenswerte Besonderheiten auf. Auch im Vergleich mit den Selbstmorddebatten der Zeit sticht sein Diskussionsbeitrag nicht zuletzt seiner Originalität wegen hervor. Zu besagten Besonderheiten zählt schon der Umstand, dass Hölderlin in *Empedokles* überhaupt eine Dichterfigur sieht – eine Auffassung, die für die hier zu diskutierende Funktion des Selbstmords in Hölderlins *Der Tod des Empedokles* eine entscheidende Rolle spielt.<sup>1</sup> So fehlt zwar der Hinweis auf eine

---

**1** Hölderlins Tragödienprojekt wird im Folgenden mit Angabe der Verszeile(n) und der jeweiligen Fassung (in Klammern dahinter) nach der DKV-Ausgabe zitiert (mit der Sigle DKV), die – was den *Empedokles*-Text betrifft – sowohl der Großen Stuttgarter Ausgabe wie der Frankfurter Ausgabe gegenüber einen editorischen Fortschritt reklamiert; vgl. Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, S. 279–424. Zu den editorischen Prinzipien der Ausgabe vgl. ebd., S. 1113–1118; Grätz: Der Weg zum Lesetext. – Für die kritische Lektüre meines Beitrags sowie für wichtige Hinweise danke ich Dieter Burdorf, Leipzig, und Thomas Meyer, Nashville/USA.

dichterische Tätigkeit des historischen Empedokles in kaum einer der zahlreichen Quellen zu dessen Leben und Werk – so auch in der für Hölderlins Empedokles-Kenntnis zentralen Quellensammlung des Diogenes Laertios, in der Empedokles explizit als Dichter bezeichnet wird sowie als Verfasser von (zu Diogenes' Lebzeiten bereits verschollenen) Tragödien Erwähnung findet;<sup>2</sup> Aristoteles habe Empedokles in seiner (ebenfalls verlorenen) Abhandlung *Über die Dichter*, so Diogenes, sogar »eine homerische Ader«<sup>3</sup> nachgerühmt. In der Tat scheinen die (erhaltenen) Fragmente des Empedokles nicht nur eine tendenzielle Übergängigkeit von naturphilosophisch-wissenschaftlicher Reflexion und literarischer Diktion zu belegen, worin die antike Rezeption denn auch ein Charakteristikum der empedokleischen Naturphilosophie und Kosmologie gesehen hat.<sup>4</sup> Empedokles wurde darüber hinaus – außer als Arzt, Seher, Weiser und Politiker – auch als genuiner Dichter wahrgenommen.<sup>5</sup> Ein besonders eklatantes Beispiel für letzteren Fall findet sich in Horaz' *Ars Poetica*, in der Empedokles als Beispiel eines »wahnsinnigen Dichter[s]« herbeizitiert wird, der »mit Absicht« in »den glühenden Ätna« gesprungen sei, aus »dem Verlangen, für einen unsterblichen Gott gehalten zu werden«.<sup>6</sup> Gerade im 18. Jahrhundert werden allerdings, in Verlängerung einer solchermaßen kritischen Sicht, Philosophie und Dichtertum des Empedokles entweder gegeneinander ausgespielt – wie in Wilhelm Gottlieb Tennemanns seit 1798 erscheinender *Geschichte der Philosophie*, wo es heißt: »Dieser Mann [Empedokles] kann aus einem vierfachen Gesichtspunkte betrachtet werden; als Bürger und Staatsmann, als Dichter, als Gelehrter und als Philosoph, und er erscheint in jeder dieser Rücksich-

2 Vgl. Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, S. 134, 138, 147.

3 Ebd., S. 137. Vgl. Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, A 1. Außerdem hat Aristoteles Empedokles für den Erfinder der Rhetorik gehalten; vgl. Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, S. 137.

4 Vgl. u. a. Quintilian: *Ausbildung des Redners*, I, 4; Plutarch: *Moralia (Quomodo adolescens poetas audire debeat)*, S. 83, 85; Plutarch: *Plutarch's Morals (De genio Socratis)*, S. 388.

5 Vgl. z. B. Schadewaldt: *Die Empedokles-Tragödie Hölderlins*, S. 41.

6 Horaz: *Ars Poetica*, Vs. 455–466. Auf dieses kritische Empedokles-Porträt nimmt Hölderlin wiederum kritisch Bezug im *Hyperion* (vgl. Hölderlin: *Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe)*, Bd. III, S. 151 f. [im Folgenden zitiert als StA mit Angabe der Bandnummer und Seitenzahl]). Auch hier ist Empedokles für Hölderlin bzw. *Hyperion* schon der »Dichter« (ebd.).

ten groß, ausgenommen die letzte«. <sup>7</sup> Oder Empedokles' Doppeltätigkeit als Philosoph *und* Dichter wird als problematisches Amalgam rezipiert, infolgedessen der literarische Duktus den philosophisch-naturwissenschaftlichen Anspruch des empedokleischen Werks diskreditiert – so in Hegels programmatischem Beschluss des Empedokles-Kapitels seiner *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*: »Empedokles ist mehr poetisch als bestimmt philosophisch; er ist nicht von großem Interesse«. <sup>8</sup> Vor Hölderlins Beschäftigung mit dem Stoff wird das literarische Profil des empedokleischen Denkens dagegen nirgends als notwendiger Ausdruck einer zugleich bedeutsamen philosophisch-intellektuellen Ambition anerkannt. Für Hölderlin aber scheint Empedokles nicht nur »zum Dichter geboren«, <sup>9</sup> wie es im *Grund zum Empedokles* heißt, auch seinem philosophisch-intellektuellen Vermächtnis – darunter vor allem seiner Elementenlehre – wird im *Empedokles* ein in der Empedokles-Literatur beispielloses Denkmal gesetzt.

Nicht minder aber als Empedokles' Werk hat seine Biografie – sein Leben und Sterben – Hölderlins Vorstellungskraft angeregt; auch das ist für die Empedokles-Rezeption des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich. Insbesondere die einschlägige philosophiegeschichtliche Literatur der Zeit – von Brucker und Hamberger über Hederich und Adelung bis hin zu Eberhard, Tennemann und Tiedemann – unterscheidet systematisch zwischen einer ›Geschichte der Philosophie‹ und einer ›Geschichte der Philosophen‹. <sup>10</sup> Im Hinblick auf Empedokles führt eine solche Aufteilung aber dazu, dass die Verknüpfung des ebenso skandalösen wie umstrittenen Selbstmords im Vulkan mit dem Werk des Dichters und Philosophen aufgelöst wird – eine Verknüpfung, die hingegen für Hölderlins Interesse an Empedokles sowie für die Ökonomie seines Tragö-

<sup>7</sup> Tennemann: *Geschichte der Philosophie*, Bd. 1, S. 240.

<sup>8</sup> Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, S. 353; vgl. ebd., S. 347: »[A]us seiner Philosophie ist nicht viel zu machen«. Ganz ähnlich der Tenor des Empedokles-Artikels in Zedler: *Großes Vollständiges Universallexicon*, Bd. 8, Sp. 1021–1023.

<sup>9</sup> StA IV.1, 156; vgl. auch die Charakterisierung als ›Sänger‹ im Drama: Vs. 295, 1906 (1. Fassung); Vs. 291 (2. Fassung) u. ö.; vgl. weiterhin die Prometheus-Parallelen, die Empedokles ebenfalls als Künstler-Figur ausweisen Vs. 36–40 (2. Fassung) u. ö. Auf die literarische Rezeptionsgeschichte des hölderlinschen Empedokles – u. a. bei Nietzsche, Freud, Brecht, Pannwitz und Weiss – kann hier nicht eingegangen werden.

<sup>10</sup> Vgl. dazu ausführlich Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 162–213; Birkenhauer: *Empedokles*, S. 201 f.

dienprojekts zentral ist. Während das Empedokles-Bild der Zeitgenossen also zur Angelegenheit einer »zweigeteilte[n] Erinnerung« wird, in der biografisches und literarisch-philosophisches Wissen auseinandertreten (unter anderem um das empedokleische Denken eingeschränkt auf Kosten seiner schwärmerischen Lebensgeschichte rehabilitieren zu können), stellt Hölderlin die Frage »nach der Beziehung zwischen dem Leben des Empedokles und dessen philosophischer Lehre«<sup>11</sup> erstmals so dezi- diert. Als herausragendes Motiv dieser Lebensgeschichte, darin ist sich die Hölderlin-Forschung einig, hat Empedokles' Selbstmord zu gelten, der damit ebenfalls – und erstmalig – hinsichtlich seiner Bedeutung für Empedokles' literarisches Werk und dessen Wirkungsgeschichte thematisiert wird.<sup>12</sup> Infolgedessen wird aus dem legendenhaften Selbstmord des Empedokles bei Hölderlin allererst ein *Dichter*-Selbstmord im betonten Sinne, wobei letzterer gleich auf mehreren Ebenen als Bedingung der Möglichkeit literarischer Darstellung bedeutsam wird. Als solcher wird der Selbstmord – so meine These – für Hölderlin zum Ausgangspunkt einer immanenten Poetik ›metaphorisch-analogischen‹ Dichtens, die den hermetischen Subjektivismus und Essenzialismus eines nicht-metaphorischen Sprechens, wie es die Figurenebene seines Dramas beherrscht, transzendiert.

## II. SOKRATES UND DER SUIZID-DISKURS DES 18. JAHRHUNDERTS

Bereits ein erster Vergleich mit maßgeblichen Argumentationsmustern des Selbstmord-Diskurses lässt die Sonderstellung des hölderlinschen *Empedokles* deutlich werden. Dabei sind die Kritiker der Selbsttötung

---

**11** Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 202, 198. Zur Verfahrensweise Hölderlins vgl. auch Birkenhauer: *Empedokles*, S. 206: »so daß die Sterbeszene zum Signum wird für die Einheit von Leben und Werk«. In den Quellen wurde der Selbstmord als Betrugsversuch, als Selbstüberhebung, als Kompensation (unzulänglichen Talents) sowie als Krankheitssymptom (Melancholie) gedeutet; vgl. ebd., S. 201.

**12** Vgl. u. a. Hölscher: *Empedokles und Hölderlin*, S. 12: »Sicher ist auch, daß der freiwillige Tod im Ätna das erste und letzte war, das ihn an der Gestalt des Philosophen fesselte«; vgl. als weitere Beispiele Staiger: *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*, S. 2 f.; Peters/Schäfer: *Selbstopfer und Repräsentation, passim*; Link: *Wie Schluss machen?*, S. 53; Neumeyer: »Nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum«, S. 266; Alt: *Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität, passim*.

ihren Verteidigern schon rein zahlenmäßig überlegen. Die Position der ersteren wird im 18. Jahrhundert besonders dezidiert – und mit neuartiger Begründung – von Kant vertreten, der in der ›Selbstentleibung‹ einen Verstoß gegen das sittliche Gebot der Selbsterhaltung des Lebens erkennt und sie deshalb als »Mord«<sup>13</sup> inkriminiert. Die Vernichtung des »Subjekt[s] der Sittlichkeit in seiner eigenen Person« komme einer Vernichtung der »Sittlichkeit selbst ihrer Existenz nach«<sup>14</sup> gleich und sei folglich auf das Schärfste abzulehnen. Gegenüber einer solchen Zurückweisung, die sich historisch bis auf die antike (Platon) und die christliche Selbstmordkritik (Augustinus) zurückverfolgen lässt, befinden sich die Verteidiger des Selbstmords in der Defensive.<sup>15</sup> Auch deshalb ist ihren Argumenten eine Logik der Rechtfertigung als verbindender Grundzug zu Eigen.<sup>16</sup> Dabei nimmt der Rekurs auf den ›Tod des Sokrates‹ eine prominente Stellung ein, dessen Höhepunkt wiederum von Hegels berühmten Ausführungen zum »Schicksal des Sokrates« markiert wird. Hegel nimmt die Selbsttötung des von den richterlichen Instanzen der Polis verurteilten Philosophen als »das absolute Recht des seiner selbst

---

**13** Kant: *Die Metaphysik der Sitten*, S. 422. Vgl. zum Kontext auch Hartung: Über den Selbstmord. Im vorliegenden Beitrag werden die Ausdrücke ›Selbstmord‹ und ›Selbsttötung‹ sowie ›Suizid‹ in der Regel synonym verwendet: ›Selbstmord‹ ist als Lehnübersetzung vom neulat. *suicidium* abgeleitet, als ältesten Beleg gibt das *Deutsche Wörterbuch* Philipp Harsdörffer an; vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 16, Sp. 485. ›Selbsttötung‹ ist zuerst bei Kant bzw. bei Novalis (siehe dazu weiter unten) nachweisbar; vgl. ebd., Sp. 497. Eine Unterscheidung zwischen Selbstmord/-tötung ist für den hier behandelten Zeitraum also nicht zeitgenössisch.

**14** Kant: *Die Metaphysik der Sitten*, S. 423.

**15** Eine Ausnahme von der überwiegend kritischen Diskussion des Suizids in der Antike macht neben Zeno, Seneca und Cicero auch Diogenes Laertios (ohne Bezug auf Empedokles): »Wenn er gute Gründe hat, so wird der Weise, wie sie behaupten, sich auch selbst das Leben nehmen zur Rettung des Vaterlandes oder der Freunde und wenn er von gar zu hartem Leid heimgesucht wird, sei es von Verstümmelung oder von unheilbarer Krankheit« (Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, S. 130). Vgl. zum Thema u. a. auch Ebeling: *Selbstmord*; Minois: *History of Suicide*; Lind: *Selbstmord in der Frühen Neuzeit*; Jacobs: *Cato und Werther*. Nicht zu vergessen sind in diesem Zusammenhang auch die drastischen Strafen für Selbstmord, die diesen ablehnenden Urteilen in der Praxis korrespondierten.

**16** Vgl. besonders Hume: *Two Essays*; Rousseau: *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, Brief III, S. 21 f.

gewissen Geistes« in Schutz, der sich »vor dem Tribunal seines Gewissens« unschuldig weiß, die »Majestät des Volks«<sup>17</sup> nicht anerkennt und sich im selbstgewählten Freitod darum allem positiven Recht entzieht. Gleichzeitig aber streife der mit dem Volk unversöhnte Einzelne so die »unrichtige Form« seiner Individualität ab – »auf gewaltsame Weise, als Strafe« –, damit die überpersönliche Berechtigung des in Sokrates inkarnierten Prinzips – »als Gestalt des Weltgeistes«<sup>18</sup> – auch vom Volk realisiert werden und zu kollektiver Bewusstheit gelangen kann. Hegel hebt gleichwohl hervor, dass eine solche – dialektische – Sicht nicht direkt für die Beteiligten zugänglich ist, weder für Sokrates noch für seine Zeitgenossen, sondern erst für »die Nachwelt, insofern sie über beiden steht«.<sup>19</sup> Dabei parallelisiert er das Sterben des Sokrates nicht nur dem Sterben Christi: »Ein großer Mensch wird schuldig, übernimmt die große Kollision; so Christus: seine Individualität hat sich zerschlagen, preisgegeben, aber seine Sache ist geblieben, eben durch ihn hervorgebracht« –, sondern imaginiert es zugleich als tragisches Geschehen, das sich als »Drama«<sup>20</sup> entwickelt. Auch für Hegel bleibt damit eine Logik der Rechtfertigung verbindlich, insofern sich die zunächst nur subjektive und relative Berechtigung des sokratischen Suizids welt- und bewusstseinsgeschichtlich als objektive zu erweisen und zu beglaubigen hat.

Auch Hölderlin hat rund drei Jahre vor der ersten Erwähnung seines *Empedokles*-Projekts die Absicht geäußert, »den Tod des Sokrates, nach den Idealen der griechischen Dramen zu bearbeiten«.<sup>21</sup> Trotz der allein schon motivischen Nähe eines solchen Themas zum Stoffkreis des *Empedokles* (wozu auch die Bezeichnung des Vulkans als »Feuerkelch«<sup>22</sup> in der dritten Fassung des Dramas zählt), bedient Hölderlins Drama die angestammten Argumentationsmuster des Sokrates-Paradigmas gerade nicht mehr: Den Selbstmord seines Titelhelden begreift Hölderlin vielmehr »in keiner der vielen Todesfiguren, die das 18. Jahrhundert für den Tod des Sokrates ausgeprägt hat«.<sup>23</sup> Dabei sind gewisse Entspre-

---

**17** Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, S. 510–512.

**18** Ebd., S. 512.

**19** Ebd.

**20** Ebd., S. 513 f.

**21** StA VI.1, 137 (an Neuffer, 10. Dezember 1794).

**22** Vs. 9 (3. Fassung).

**23** Birkenhauer: *Empedokles*, S. 206; vgl. Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 235. Allerdings scheint die Formulierung vom »Verführer« *Empedokles* (in der ersten Fassung) noch auf Sokrates anzuspieren (Vs. 604).

chungen zwischen Hölderlins Darstellung und Hegels Sokrates-Deutung nicht von der Hand zu weisen (so jedoch, dass Hegels Sokrates-Deutung eher von Hölderlins Empedokles-Rezeption abhängig scheint denn umgekehrt): Wie Hegel den Tod des Sokrates so vergleicht auch der hölderlinsche Empedokles sich selbst wiederholt mit Christus – von der Bezeichnung seines Selbstmords als ›Opfer‹ und Tat der ›Versöhnung‹ über die unmissverständlichen Anklänge an die Fleischwerdung des göttlichen Worts in Christus und die notwendigerweise transitorische Natur einer solchen Verbindung (vgl. Joh 1, 14) bis hin zur expliziten Selbststilisierung als »Sohn«, durch dessen »reine Hand [...] das Notwendige geschehe«,<sup>24</sup> von den offenkundigen Parallelen zwischen Empedokles' Abschiedsreden an seinen ›Jünger‹ Pausanias und entsprechenden Christus-Szenen ganz zu schweigen. Selbst der hegelsche Verweis auf den »Weltgeist« als der letztlich aktivischen Potenz der Geschichte scheint in Hölderlins Fragmenten ein Pendant zu finden, so wenn Empedokles sich (in der ersten Fassung) an den »Geist der Welt«<sup>25</sup> wendet. Alle solche (mutmaßlichen) Reminiszenzen gehören aber nicht nur – wie auch die Reminiszenzen an die Naturphilosophie des Empedokles oder an historische Persönlichkeiten wie Rousseau oder Napoleon<sup>26</sup> – zu einer stofflichen Schicht des Dramas, die Hölderlin erklärtermaßen von dessen eigentlicher »Bedeutung«<sup>27</sup> unterscheidet. Sie bleiben überdies nicht ohne Zusätze und Änderungen, die für Hölderlins Auffassung des ›Todes des Empedokles‹ ebenso charakteristisch sind wie sie eine christliche oder hegelianische Lektüre letztlich unterbinden: wie die Imagination des Selbstmords im Ätna als eines Todes *ohne* »Wiederkehr«,<sup>28</sup> der zwar die Möglichkeit eines den Tod transzendierenden Nachlebens in Wort

24 Vs. 1220 (1. Fassung; »versöhnt«, wobei es hier um Selbst-Versöhnung geht), Vs. 378–384 (3. Fassung), Vs. 1716 f. (1. Fassung). Vgl. auch den Kommentar von Katharina Grätz und Jochen Schmidt, der die Christus-Bezüge stark betont (DKV, *passim*).

25 Vs. 1744 (1. Fassung). Zu Hegel-Parallelen und möglichen Hegel-Einflüssen vgl. v. a. Jamme: Liebe, Schicksal und Tragik.

26 Vgl. dazu Link: Hölderlin-Rousseau; Gaier: Hölderlin, S. 287–320.

27 StA IV.1, 245 f. (*Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist*); vgl. dazu ausführlicher weiter unten.

28 Vs. 1660 f. (1. Fassung); vgl. auch Vs. 724 (1. Fassung). Vgl. weiterhin Thüsen: »Vater Ätna«, S. 101: »Sein Todesweg, der durch das Reich von Aether und Licht führt, ist der Weg in die völlige Entstofflichung. In seinem Verlangen, sich in den Krater des Ätna zu werfen, weiß Empedokles, daß der Körper keine Spur hinterlassen wird«. Die ominösen eisernen Schuhe,

und Gedächtnis bejaht, einer Auferstehung im christlichen Sinne – im Fleische – jedoch widerspricht. Anders aber auch als in Hegels Apologie des sokratischen Selbstmords bedarf der empedokleische Vulkansturz für Hölderlin der nachträglichen Rechtfertigung *nicht*, da er sich unmittelbar und konsequent – und das heißt auch ohne eine erst später ergänzte Logik der Strafe und des Opfers – immer schon »aus seinem innersten Wesen«<sup>29</sup> ergibt. Der hölderlinsche Empedokles kann daher auch jenes ›Urteils‹ (im hegelschen Sinne) entbehren, ohne das der historische Sokrates erst gar nicht zum Schierlingsbecher gegriffen hätte;<sup>30</sup> noch der Empedokles der dritten Fassung begründet seinen Freitod aber nicht etwa mit der Verbannung durch den Bruder, sondern führt ihn einzig und allein auf seinen eigenen ›Willen‹ zurück: »Denn sterben will ja ich«.<sup>31</sup>

Mit den Selbstmord-Debatten der Zeit lässt sich Hölderlins *Empedokles* also schon deshalb nicht verrechnen, weil ihm mit dem zentralen Motiv der Rechtfertigung auch die typischen Identifikationsmuster des Selbstmords als eines Ausdrucks der Autonomie oder der fatalistischen Resignation, die beide entweder kritisch oder empathisch beantwortet werden können, fehlen.<sup>32</sup> Auch die verbreitete Auffassung des Suizids als eines Akts der physischen, autoreflexiven Gewalt spielt für den Empedokles Hölderlins ersichtlich keine Rolle: Das Wort (›Gewalt‹) kommt in allen Dramenentwürfen nicht ein einziges Mal vor, ja, die anvisierte, von der dramatischen Darstellung gleichwohl nie eingeholte Selbst-Verfügung der Hauptfigur in den Ätna wird als nachgerade körperloser,

---

die der Vulkan wieder ausgespieen haben soll, werden bei Hölderlin nur im sogenannten ›Frankfurter Plan‹ erwähnt; vgl. DKV, S. 424.

**29** DKV, S. 424. Vgl. auch Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 218: »Deshalb ist nicht der Tod und dessen Rechtfertigung, sondern der Charakter des Empedokles das Thema seines Trauerspiels«. Eine solche ›innere‹ Motivierung ändert Hölderlin später nicht mehr, auch wenn er sie bekanntlich mit weiteren Todesmotiven auszumessen versucht. Vgl. dazu auch ebd., S. 129 f., 464, 479, die älteren – etwa von Reißner: *Hölderlins Trauerspiel Der Tod des Empedokles* in seinen drei Fassungen vertretenen – Auffassungen widerspricht, die die Unterschiede der drei erhaltenen Fassungen stärker betonen und von jeweils eigenständigen Dramenentwürfen ausgehen.

**30** Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, S. 511.

**31** Vs. 57.

**32** Zu den Legitimationsstrategien und Zuschreibungsmustern des Selbstmords im 18. Jahrhundert vgl. v. a. Neumeyer: *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste*.

eben ›ätherischer‹ Vorgang antizipiert.<sup>33</sup> Vielmehr scheint Hölderlins Verständnis des Selbstmords durch kein (direktes) historisches Vorbild vermittelt, sondern seinerseits eine neue Diskurstradition zu begründen, die zugleich eine originäre Deutung auch des Dichter-Selbstmords etabliert, die ebenso in der Geschichte der literarischen Suizid-Darstellung einzigartig ist.<sup>34</sup>

### III. DIE DISKURSSCHULD DES EMPEDOKLES

Im Folgenden soll an Hand einer zentralen Textpassage der spezifische Charakter des empedokleischen Dichtertums und dessen Bedeutung für die Suizid-Entscheidung näher beleuchtet werden. Die Rede ist von den Versen 279–342 bzw. 275–361 des Dramas (nach der Konstitution des Textes in der DKV-Ausgabe), in denen sich die Titelfigur aus der Binnenperspektive exponiert. Die betreffenden Verse werden in der dritten, ebenfalls fragmentarischen Fassung auf mehrere Personen verteilt und auch sprachlich neu konzipiert. Der Szene kommt dabei in allen Fassungen eine herausgehobene Stellung zu, insofern sie den Übergang aus der Selbstexplikation des Protagonisten zum dramaturgisch prägnanten Selbstmord-Entschluss vorbereitet. Dabei wird letzterer, wie angedeutet, in einer Weise an die Person des Empedokles und ihr literarisch-philosophisches Programm angeschlossen, dass die Struktur der Tragödie streckenweise die eines analytischen Dramas zu sein scheint – insofern

---

**33** Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Neumeyer: »Nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum«, S. 269 f. Ein solcher ›Gewaltverzicht‹ steht zudem in betontem Widerspruch zum – politisch wie sexuell konnotierten – Gewaltpotenzial der Vulkandichtung in Antike, Barock und im 18. Jahrhundert (wie etwa bei Heine); vgl. dazu Paulus: Vulkan.

**34** Das gilt etwa auch im Vergleich mit Werther, von dessen Selbstmord sich der des Empedokles u. a. darin unterscheidet, dass ersterer ohne das Motiv der Außensteuerung nicht völlig auskommt (Liebe; Gesellschaft). Dass Hölderlin den Selbstmord einem Opfer vergleicht, heißt denn auch nicht, dass sein *Empedokles* das im 18. Jahrhundert in die Krise geratene Märtyrerdrama regenerierte – anders als der Märtyrer, dessen Sache *per se* gut ist, muss Empedokles durch den Transformationsprozess des Selbstmords allererst geläutert werden. Vgl. dazu auch Alt: Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität.

der Selbstmord als Apriori der empedokleischen Existenz fungiert.<sup>35</sup> Dies bestätigt im Übrigen ein Blick auf die dritte Fassung, die den Auftrittsmonolog der ersten und zweiten Fassung praktisch in die gesamte Fläche des vorliegenden Dramas ausdehnt, das dann abbricht. Dabei ist die Sprechersituation doppelt selbstbezüglich, da die Rede, als monologische, nicht nur Unterredung mit sich selbst ist (vermittelt über die Instanz des ›du‹ der Natur), sondern auch Rede über das eigene Selbst. Ein solches potenziertes Selbst-Gespräch erweist sich im Weiteren für das empedokleische Welt- und Selbst-Verständnis als ebenso bezeichnend, wie es den problematischen Status der Figur *als* Dichter markiert. So spricht Empedokles zunächst rückblickend (und in der Vergangenheitsform) von jener Phase der »reine[n] Innigkeit« mit der Natur, deren »Grenze« jedoch erreicht und »überschritten«<sup>36</sup> ist, wie es im sogenannten *Grund zum Empedokles* heißt. Als Folge einer solchen Überschreitung sind aber die »Verbindungen des Lebens«<sup>37</sup> für Empedokles in einen Prozess der Auflösung übergegangen. Dabei wird das »Übermaas der Innigkeit« vom Sprecher als solches erkannt und gleichzeitig im Gestus der sie reflektierenden Rede perpetuiert:

[...] in mir  
 In mir, ihr Quellen des Lebens, strömetet ihr einst  
 Aus Tiefen der Welt zusammen und es kamen  
 Die Dürstenden zu mir, – vertrocknet bin  
 Ich nun, und nimmer freun die Sterblichen  
 Sich meiner – bin ich ganz allein? [...]  
 Wo seid ihr, meine Götter? weh ihr laßt  
 Wie einen Bettler mich und diese Brust  
 Die liebend euch geahndet, stießt ihr mir  
 Hinab und schloßt in schmähhlichege Bande  
 Die Freigeborne, die aus sich allein  
 Und keines andern ist?<sup>38</sup>

---

**35** Vgl. Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 226: »Damit sind sowohl der Charakter als auch das Denken von Empedokles mit dem Todesbild verbunden«.

**36** StA IV.1, 149.

**37** Ebd.

**38** Vs. 299–313 (1. Fassung). Vgl. Birkenhauer: *Empedokles*, S. 213: »Empedokles spricht hybrid noch dort, wo er die Hybris erkennt«.

In beiden Fassungen schließt sich an eine solche Klage die Erkenntnis an, den Verlust – der Götter, der Natur, der Innigkeit – selbst verschuldet zu haben, und zwar durch Selbstherrlichkeit und einen daraus resultierenden Selbstvergleich mit den Göttern:<sup>39</sup>

[...] du hast  
 Es selbst verschuldet, armer Tantalus  
 Das Heiligtum hast du geschändet, hast  
 Mit frechem Stolz den schönen Bund entzweit  
 Elender! als die Genien der Welt  
 Voll Liebe sich in dir vergaßen, dachtest du  
 An dich und wähtest karger Tor, an dich  
 Die Gütigen verkauft, daß sie dir  
 Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienten!<sup>40</sup>

Eine solche Schuld – die in der älteren Forschung auch als ›Wortschuld‹ bezeichnet wurde – wird in beiden Fassungen zudem auf einer diskursiven Ebene reflektiert:<sup>41</sup> Für den Verlust jener anfänglichen Intimität wird ihre Versprachlichung und Mitteilung als zumindest mitursächlich angenommen, insofern sie das Geheimnis der Götter- und Naturnähe zugleich verrät und die *per se* stillen Götter, die stumme Natur,<sup>42</sup> im vergegenständlichenden Sprechakt in die Objektposition, den Redenden dagegen an die Subjektstelle befördert. Diese grammatische Eigenmächtigkeit geht so weit, dass der Referent der Rede seine Existenz geradezu der Rede zu verdanken scheint, die ursprüngliche Kausalität der Götter, der Natur, für ihre Anrede also ins Gegenteil gewendet wird:

---

**39** Vgl. Vs. 328 f. (1. Fassung), Vs. 345 f. (2. Fassung). Zum problematischen Subjektivismus-Kult des Empedokles und seiner Wirkungsgeschichte im 20. Jahrhundert vgl. besonders Böschenstein: Hölderlins *Tod des Empedokles*.

**40** Vs. 328–336 (1. Fassung). In der zweiten Fassung erfolgt eine solche Selbstanklage verschoben in der anschließenden Unterredung mit Pausanias; vgl. Vs. 503–514.

**41** Vgl. v. a. Böckmann: Hölderlin und seine Götter, S. 260–264. Zu entsprechenden Hinweisen im Drama vgl. Vs. 481, 860, 1716 f. (jeweils 1. Fassung); Vs. 148, 218, 358, 534 (jeweils 2. Fassung).

**42** Vgl. Vs. 859, 1596 f. (jeweils 1. Fassung); Vs. 103, 534–536 (jeweils 2. Fassung).



sprachlich-literarische Verfasstheit zu reformieren. Aus diesem Grund aber kann Empedokles nicht das ›Sprachrohr‹ Hölderlins sein, wenn gleich mit seiner Hilfe intimste Fragen der hölderlinschen Poetologie verhandelt werden.<sup>46</sup> Empedokles erscheint in Hölderlins Darstellung vielmehr als ein Dichter, der das Vermittlungsproblem, dem sich auch sein Autor ausgesetzt sieht, unzureichend – nämlich nur »scheinbar« und auf »temporäre«<sup>47</sup> Weise – löst. Wenn sich Empedokles daher am Ende aufgibt – im Selbstmord und in einem noch zu klärenden Sinne von ›aufgeben‹ –, dann gibt auch Hölderlin die empedokleische ›Poetik‹ auf und lässt ihr ein poetologisches Bekenntnis in eigener Sache folgen.

#### IV. ESOTERIK: EMPEDOKLES UND DIE PYTHAGOREISCHE TRADITION

Zumindest für den *Empedokles* wird man sagen können, dass Hölderlin eine solche Poetik aus den Aporien einer im weiteren Sinne ›romantischen‹ Mysterienrede entwickelt,<sup>48</sup> wobei sein Lösungsvorschlag die Bedingungen und Besonderheiten seiner stofflichen Vorlage – Werk und Leben des historischen Empedokles – mitreflektiert. Um dies genauer erkennen zu können, ist es hilfreich, sich das Empedokles-Bild der Überlieferung vor Augen zu führen. Wenngleich Hölderlin die in den antiken Quellen vorgezeichnete Ironisierung des empedokleischen Endes ebenso wenig übernimmt wie die in den modernen Quellen eingeführte Trennung von Biografie und Werk, so tradiert er doch andere Informationen, die die Empedokles-Rezeption etabliert hat. Dazu gehört, außer dem legendären Selbstmord im Ätna und dem literarisch-philosophischen Vermächtnis des Empedokles (das Hölderlin durch indirekte Hinweise und Zitate in der Empedokles-Literatur wie auch aus Stephanus' Ausgabe der empedokleischen Fragmente gekannt haben dürfte),<sup>49</sup> auch beider geistesgeschichtliche Kontextualisierung im Umkreis des Pythagoreismus. Letztere zählt zu den durchgängigen Dominanten der Empedokles-Rezeption, auch wenn sie von manchen Autoren kritisch diskutiert

---

46 So zieht Kranz aus der augenscheinlichen Diskrepanz zwischen dem historischen und dem Empedokles des Dramas den fragwürdigen Schluss: »Dieser Empedokles ist Hölderlin« (Kranz: Empedokles, S. 203 f.).

47 StA IV.1, 157.

48 Vgl. dazu allgemein Petersdorff: Mysterienrede.

49 Die Rede ist von Henricus Stephanus' (Henri Estienne's) *Poesis Philosophica* (1573); vgl. dazu Hölscher: Empedokles und Hölderlin, S. 8 ff.

oder – wie von Hegel – abschlägig beraten wird.<sup>50</sup> Praktisch nirgends aber fehlt der Hinweis auf eine mögliche Schülerschaft oder zumindest Nähe des Empedokles zu Pythagoras oder zum Pythagoreismus. Auch Hölderlins Charakterisierung der seherischen, zauberheilerischen und anderweitig magischen Fähigkeiten seines Empedokles scheint ohne den (impliziten) Rekurs auf einen »pythagoreisierten Empedokles«<sup>51</sup> nicht auszukommen. Ausschlaggebend für eine solche Zuordnung – des historischen Empedokles zum Pythagoreismus – ist sowohl Empedokles' magisch-mystische Kosmologie wie sein zur esoterischen Rede neigender Hermetismus, die gleichermaßen mit der pythagoreischen Schule assoziiert werden.<sup>52</sup> Umgekehrt hat Aristoteles Empedokles gerade darin gewollt missverstanden, dass er dessen Gleichsetzung von Zeichen und Bezeichnetem, die Ausdruck eines magisch-sympathetischen Identitätsdenken ist, als metaphorische Rede rezipiert und diesbezüglich für überzogen befunden hat – eine Rede, die, wohlgemerkt, un-metaphorisch gemeint ist.<sup>53</sup> Die jüngere Empedokles-Forschung hat denn auch die magisch-kultischen Koordinaten der empedokleischen Lehre rekonstruiert

---

**50** Vgl. Brucker: *Historia critica philosophiae*, sect. II, S. 311; Bonamy: *Recherches sur la vie d'Empedocles*, S. 88; Tennemann: *Geschichte der Philosophie*, Bd. 1, S. 240; Tiedemann: *System des Empedokles*, S. 71; Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, S. 346. Vgl. auch die ausführliche Erörterung bei Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 189–197.

**51** Kranz: *Empedokles*, S. 219. Dort auch zum Pythagoreismus des Hölderlinschen Empedokles; vgl. ebd., S. 216–219. Vgl. weiterhin Link: *Hölderlin-Rousseau*, S. 194.

**52** Zur Esoterik des Pythagoreismus vgl. auch die Hinweise bei Gaiser: *Exoterisch/esoterisch*. Auch die Fragmente des Empedokles thematisieren das Problem der angemessenen Mitteilung – bzw. des Verschweigens – des Geheimen allenthalben; vgl. Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, B 3, 5, 111.

**53** Vgl. Aristoteles: *Metereologie II*, 3, 357 a 24–28 (Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, A 25, B 55); vgl. auch Aristoteles: *Poetik*, 1457 b 22–24 (Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, B 152). Vgl. dazu wiederum den wichtigen Beitrag von Bremer: *Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher*, bes. S. 362–376, hier S. 364: »daß jedoch die genannte Bezeichnung des Meeres als ›Schweiß der Erde‹ mehr als eine poetische Metapher sein könnte, nämlich Ausdruck archaischer Naturerkenntnis – dies zu verstehen, hinderten Aristoteles seine naturwissenschaftlichen Präokkupationen«. Mit ähnlichem Tenor äußert sich noch Hölderlins Zeitgenosse Fülleborn: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie*, Bd. 2, S. 24: »Wer dies genau verfolgt, und nach dem Sinne des Empedokles geht, nicht nach den Worten, die er da vorstammelt [...].«

und diese in einem rituellen Handlungszusammenhang situiert. Dessen Zentrum scheint – der Überlieferung durch den Empedokles-Schüler und -Freund Pausanias und anderer zufolge – unter anderem der Ätna gewesen zu sein, der als Schauplatz von Opfer- und Sterberitualen fungierte, deren Bedeutung wohl lediglich Eingeweihten verständlich war.<sup>54</sup> Die Auffassung der empedokleischen Sprache als einer esoterischen Geheimsprache scheint also in historischer Sicht einer Verkennung ihrer performativen Tendenz geschuldet: Deren magisch-mystische Fremdheit wurde von Außenstehenden – wie auch von Aristoteles – als esoterische Abwehrgeste bzw. als geschmackloser Poetizismus identifiziert und ein Missverständnis so nach den Maßstäben exoterischer Allgemeinverständlichkeit an seinem Gegenstand selbst sanktioniert.

Auch wenn Hölderlin von solchen Zusammenhängen nichts gewusst haben dürfte, so scheint eine Revision seines Empedokles vor ihrem Hintergrund wegen zahlreicher entsprechender Hinweise sowohl in den dramatischen als auch in den flankierenden theoretischen Fragmenten nicht nur legitim, sondern angezeigt. Die Konzeption des *Empedokles* – und des Selbstmords der Titelfigur – wird ohne deren problematische Nähe zum Komplex exoterisch-esoterischer Rede und ohne Hölderlins vermittelnde Theorie des »Metaphorischen«<sup>55</sup> nicht wirklich begreiflich. Dies zeigen bereits die teils selbst-, teils fremdkritischen Bemerkungen zur empedokleischen »Diskursivierung« des Mysteriums in allen Fassungen des Dramas: welche als »Verhaltung« der Rede zur unrechten Zeit, als Selbstmitteilung der göttlichen Natur durch einen dergestalt der Schuld verfallenden Menschen, als Profanation eines für die »Gemeinen« nicht bestimmten Arkanwissens, als fataler Bruch eines Schweigegebots dem »Geheimnis« gegenüber, als ein Zuvielsagen sowie als Korruption eines

<sup>54</sup> Vgl. Kingsley: *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic*, S. 279–288.

<sup>55</sup> StA IV,1, 245. Der Begriff »esoterisch« wird im Folgenden gewissermaßen in Anführungszeichen benutzt, da es sich nicht um einen Quellenbegriff des 18. Jahrhunderts handelt. Dass Hölderlin aber die hermetische Tradition der Neuzeit sehr wohl rezipiert hat (und damit auch ihre Geheimhaltungsstrategien bis hin zum Verfahren der Allegorie), darf als sicher gelten: Durch Ralph Cudworths *The True Intellectual System of the Universe* (1678), einer weiteren Quelle seiner Empedokles-Kenntnis, war Hölderlin auch mit dem Hermetismus und dem – von Cudworth auf die ägyptische Arkantheologie zurückgeführten – *Hen kai Pan* vertraut; vgl. StA III, 236. Vgl. dazu Hölscher: *Empedokles und Hölderlin*, S. 49; Assmann: »Hen kai pan«. Dem wäre weiter nachzugehen, was hier allerdings nicht geschehen kann.

sakralen Inhalts durch die ›sterblichen Gespräche‹ thematisiert wird.<sup>56</sup> Vor allem der *Grund zum Empedokles* und das Aufsatzfragment *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist*, aber auch briefliche Äußerungen Hölderlins machen jedoch deutlich, dass eine solche Kritik auf eine Reformulierung des dichterischen Mitteilungsauftrags abzielt und nicht etwa dessen Widerruf im Sinn hat.<sup>57</sup> So macht sich Hölderlin in einem Brief an seine Mutter (vom 11. Dezember 1798) das Problembewusstsein seiner Dramenfigur zu eigen, ohne ihre literarische ›Diskursstrategie‹ zu teilen:

Aus dem, was Ihnen bisher von meinen Arbeiten in die Hände gefallen seyn mag, werden Sie es schwerlich erraten, was mein eigenes Geschäft ist, und doch hab' ich auch in jenen unbedeutenden Stücken von ferne angefangen, meines Herzens tiefere Meinung, die ich noch lange vielleicht nicht völlig sagen kann, unter denen, die mich hören, *vorzubereiten*. Man kann jetzt den Menschen nicht alles gerade voraussagen, denn sie sind zu träg und eigenliebig, um die Gedankenlosigkeit und Irreligion, worinn sie stecken, wie eine verpestete Stadt zu verlassen, und auf die Berge zu flüchten, wo reinere Luft ist und Sonn und Sterne näher sind, und wo man heiter in die Unruhe der Welt hinabsieht, das heißt, wo man zum Gefühle der Gottheit sich erhoben hat, und aus diesem alles betrachtet, was da war und ist und seyn wird.<sup>58</sup>

#### V. GLEICHNIS UND METAPHER: HÖLDERLINS EXOTERISCHE POETIK

Trotz der offenkundigen Anklänge an zentrale Themen und topografische Koordinaten des *Empedokles* vollzieht Hölderlin die Konsequenzen seines dramatischen Helden nicht nach: Hölderlin literarisiert den empedokleischen Selbstmord, statt ihn selbst zu begehen.<sup>59</sup> Was man unter solchem ›vorbereiten‹ zu verstehen hat, von dem im zitierten Brief die

<sup>56</sup> Vgl. Vs. 1475 f., 1716–1730 (1. Fassung); Vs. 73 f., 164–176, 218 (2. Fassung); Vs. 286–289 (3. Fassung). Allerdings nehmen die Anspielungen auf dieses Thema in der dritten Fassung – und was davon existiert – ab.

<sup>57</sup> Zum hier ebenfalls einschlägigen Komplex des ›Dichters ohne Werk‹ vgl. auch Pontzen: Künstler ohne Werk (ohne Erwähnung Hölderlins).

<sup>58</sup> StA VI.1, 297.

<sup>59</sup> Wie weiter unten noch näher auszuführen sein wird, steht auch über

Rede ist, ergibt sich denn auch im Umkehrschluss aus der vorangehenden Problem diagnose: Statt ›gerade heraus‹ reden Hölderlins Texte, im Gegenteil, »in bildlicher Darstellung«<sup>60</sup> von ihrem prekären Inhalt – so wie der anschließende Neujahrsbrief an den Bruder (vom 1. Januar 1799), der eine derartige Verfahrensweise konkretisiert und *in praxi* vorführt. Hier folgt im Anschluss an die Feststellung: »Es gehet mir überhaupt manchmal so, daß ich meine lebendigste Seele in sehr flachen Worten hingebe, daß kein Mensch weiß, was sie eigentlich sagen wollen, als ich«, sogleich ein Beispiel solcher ›Anders-Rede‹: ein »Gleichniß«<sup>61</sup> nämlich. Eine Gleichnis-Rede ist aber auch Hölderlins dichterisches Werk, wie nicht nur der *Grund zum Empedokles*, mit direktem Bezug zum Drama, erläutert. Dabei wird deutlich, wie sich der Autor eine exoterische Rede und deren Verhältnis zu ihrem ›Stoff‹ einerseits und ihrer ›Bedeutung‹ andererseits denkt. Liest man diese Bestimmungen zugleich gegen das Relief der empedokleischen Rede *im* Drama, so stehen besonders die Unterschiede hervor. Während der hölderlinsche Empedokles sich einer »Vertauschung des Objects und Subjects«<sup>62</sup> schuldig macht, infolge derer er den Gegenstand seiner literarisch-philosophischen Aussage unmittelbar auf ihrem grammatischen Subjekt abbildet –, dividiert Hölderlin Stoff, Gehalt und Form seiner Dichtung auseinander, um sie in einer raffinierten Wechselbeziehung wieder neu zusammenzuführen. Die Telfigur des Dramas wird man sich als ›impliziten Leser‹ solcher Ausführungen ergänzen dürfen:

Auch im tragisch dramatischen Gedichte spricht sich also das Göttliche aus, das der Dichter in seiner Welt empfindet und erfährt, auch das tragisch dramatische Gedicht ist ihm ein Bild des Lebendigen, das ihm in seinem Leben gegenwärtig ist und war; aber wie dieses Bild der Innigkeit überall seinen letzten Grund in eben dem Gra-

---

Hölderlins *Empedokles*-Dichtungen – wie über Goethes *Werther* – ein (unausgesprochenes) ›folge mir nicht nach‹.

**60** StA V.1, 307.

**61** StA, VI.1, 306 f. Zur rhetorischen Theorie der ›Anders-Rede‹ vgl. Quintilian: Ausbildung des Redners, VIII, 6, 44; 6, 1; Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol; Drügh: Anders-Rede.

**62** StA IV.1, 161. In diesem Sinne spricht Hölderlin auch davon, dass der »Zauber, womit Empedokles in seiner Welt erschien«, den »Widerstreit der Kunst, des Denkens, des Ordners des bildenden Menschencharakters und der bewußtloseren Natur« nur scheinbar »gelöst« habe (ebd., 159).

de mehr verläugnet und verläugnen muß, wie es überall mehr dem Symbol sich nähern muß, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem *nefas* [Frevel; J. E.] die Innigkeit ist, je strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenes Element unterscheiden muß um die Empfindung in ihrer Gränze vestzuhalten, um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie so wohl der Form als dem Stoffe nach verläugnen, der Stoff muß ein kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel von ihr seyn, die Form muß mehr den Charakter der Entgegensezung und Trennung tragen.<sup>63</sup>

Wenngleich Hölderlin also eine »innige Verwandtschaft des Gleichnisses mit dem Stoffe«<sup>64</sup> verlangt, so setzt er doch im gleichen Atemzug eine nur indirekte und mittelbare, eben »kühne« Proportionalität zwischen ihnen voraus. Stoff und Gleichnis scheinen sich folglich in einer Art Möbiusschleife mit zunehmender Entfernung aufeinander zurückzubiegen, ohne die grundsätzliche Differenz von Objekt- und Beziehungsebene als Ausgangspunkt eines solchen Indifferenzgeschehens zu negieren. In umgekehrter Blickrichtung – aus der Perspektive der literarischen Form gesprochen – nimmt sich dieses Verhältnis wie folgt aus:

Die fremden Formen müssen um so lebendiger seyn, je fremder sie sind, und je weniger der sichtbare Stoff des Gedichts dem Stoffe der zum Grunde liegt, dem Gemüth und der Welt des Dichters gleicht, um so weniger darf sich der Geist, das Göttliche, wie es der Dichter in seiner Welt empfand, in dem künstlichen fremden Stoffe verläugnen. Aber auch in diesem fremden künstlichen Stoffe darf und kann sich das Innige, Göttliche, nicht anders aussprechen, als durch einen um so größern Grad des Unterscheidens, je inniger die zum Grunde liegende Empfindung ist.<sup>65</sup>

---

**63** Ebd., 150. Zur Rolle des Autobiografischen als »Stoff«, der dem »wahrsten Leben«, d. h. der Dichtung, lediglich als »Schatten« unterzulegen sei, vgl. auch den Brief an Neuffer, 12. November 1798 (StA VI.1, 290).

**64** StA IV.1, 150.

**65** Ebd., 151.

Da der Dichter sein Gemüt und seine Wahrheit demnach in seinen Stoff »hineinzutragen«<sup>66</sup> hat, bestimmt Hölderlin beider Beziehung auch als »analogische« bzw. »metaphorische« – ganz im Sinne der aristotelischen Definition der Metapher als einer Verhältnisanalogie, in der nicht ein Wort an die Stelle eines anderen tritt, sondern ein Vergleich zweier ansonsten unabhängiger Objektrelationen die abkürzende Bezeichnung der einen unter zitierender Verwendung der anderen erlaubt:

Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie. [...] Unter einer Analogie verstehe ich eine Beziehung, in der sich die zweite Größe zur ersten ähnlich verhält wie die vierte zur dritten. Dann verwendet der Dichter statt der zweiten die vierte oder statt der vierten die zweite [...] So verhält sich z. B. eine Schale ähnlich zu Dionysos wie ein Schild zu Ares; der Dichter nennt also die Schale »Schild des Dionysos« und den Schild »Schale des Ares«. Oder: das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tag; der Dichter nennt also den Abend »Alter des Tages«, oder, wie Empedokles, das Alter »Abend des Lebens« [...].<sup>67</sup>

Auch Hölderlin denkt sich die Beziehung zwischen Stoff und Form darum keineswegs als eine nur binäre, sondern als trianguläre Beziehung, wie er in *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist* genauer erläutert. Dort wird präzisierend zwischen dem »sinnlichen Gehalt«, dem »geistigen Gehalt« und der »geistigen Form« des literarischen Texts unterschieden, wobei vom sinnlichen Gehalt auch als »Stoff«, vom geistigen als »Bedeutung« bzw. als »Metapher« und von der Form als »Verfahrungsweise«<sup>68</sup> die Rede ist. Die Metapher wiederum hat – gemäß ihrer wörtlichen Bedeutung, auf die auch ihre Kennzeichnung als »Vehikel« anspielt – den »Übergang [...] zwischen dem Ausdruck, dem Dargestellten, dem sinnlichen Stoffe, dem eigentlich ausgesprochenen im Gedichte, und zwischen dem Geiste, der idealischen Behandlung«<sup>69</sup> zu stiften. Schon aus solchen

---

66 Ebd.

67 Aristoteles: Poetik, 1457 b 7–24 (Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker, B 152).

68 StA IV.1, 241–243.

69 Ebd., 244 (Hervorhebung J. E.).

Andeutungen ergibt sich, dass Hölderlin die Metapher nicht als semantische Figur oder »Mikrostruktur« des Textes, sondern als »Makrostruktur«<sup>70</sup> konzipiert, das heißt im Sinne einer durchgehenden analogischen Beschaffenheit der literarischen Aussage. Dazu passt es, dass er an den wenigen Stellen, an denen er sich explizit zur Metapher äußert, diese gleich zweimal als »fortgehende Metapher« bzw. als »durchgängig[e] Metapher«<sup>71</sup> qualifiziert und damit an Quintilians Definition der Allegorie als einer *metaphora continuata* erinnert – die keine Einzelwort-Trope, sondern eine syntagmatische Größenordnung des Texts ist. So kann er im Brief an Neuffer (vom 3. Juli 1799) die Tendenz seines Trauerspiels auch als eine der »Verläugnung alles Accidentellen« kennzeichnen (welche »ohne irgend einen Schmuck« auskommt),<sup>72</sup> ohne damit einem metaphorischen Dichtungsverständnis zu widersprechen, welchem für Hölderlin ein sehr viel weiter gefasster Begriff des »Metaphorischen« korrespondiert – der darum, umgekehrt, der durchgängigen Bezeichnung als ›metaphorisch‹ nicht zwingend bedarf. Die Implikationen eines solchen Metaphernbegriffs werden, zum Teil, denn auch schon aus dem *Grund zum Empedokles* deutlich. So soll der metaphorisch-analogisch verfahrenende Dichter sich, wie gehört, in einen ›fremden Stoff‹ transponieren können und in diesem zugleich sein Eigenstes wiedererkennen:

Die Empfindung drückt sich [dann; J. E.] nicht mehr unmittelbar aus, es ist nicht mehr der Dichter und seine eigene Erfahrung, was erscheint, wenn schon jedes Gedicht, so auch das tragische aus poëtischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen seyn muß, weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt, und überhaupt nichts verstanden und belebt werden kan,

---

**70** Link: Aether und Erde, S. 142 f. Meines Wissens existiert keine zusammenhängende Darstellung zu Hölderlins Metaphern-Verständnis. Die thematisch einschlägige Arbeit von Bennholdt-Thomsen: Stern und Blume, S. 40 f. weist ein solches Erkenntnisinteresse explizit zurück; und auch die ebenfalls schon ältere Arbeit von Schottmann: Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins ist diesbezüglich unergiebig.

**71** StA IV.1, 266 (*Über den Unterschied der Dichtarten*); StA II.2, 730 (Hölderlins Bemerkung zur *Rhein-Hymne*); vgl. weiterhin Quintilian: Ausbildung des Redners, VIII, 6, 44.

**72** StA VI.1, 339 f.

wenn wir nicht das eigene Gemüth und die eigene Erfahrung in einen fremden analogischen Stoff übertragen können.<sup>73</sup>

Damit hat sich aber ein solchermaßen metaphorisches ›Übertragen‹ der direkten Aussprache des Selbst, und das heißt eines autobiografischen Darstellungsprinzips, zu enthalten, in dem Subjekt und Objekt der literarischen Rede koinzidieren. Metaphorische Dichtung ist, mit anderen Worten, vielmehr dialogisch konzipiert, insofern sie eine hermetische Unterhaltung des Dichters mit sich selbst zugunsten einer mehrstimmigen Figurenrede vermeidet – und damit das gerade Gegenteil des hölderlinschen Empedokles praktiziert, ohne dessen Anspruch preiszugeben, die intime Erfahrung des Geheimen in gültiger Form zur Sprache zu bringen:

Eben darum verläugnet der tragische Dichter, weil er die tiefste Innigkeit ausdrückt, seine Person, seine Subjectivität ganz, so auch das ihm gegenwärtige Object, er trägt sie in fremde Personalität, in fremde Objectivität über (und selbst, wo die zum Grunde liegende Totalempfindung am meisten sich verräth, in der Hauptperson, die den Ton des Dramas angeibt, und in der Hauptsituation, wo das Object des Dramas, das Schiksaal sein Geheimiß am deutlichsten ausspricht, wo es die Gestalt der Homogenität gegen seinen Helden am meisten annimmt (eben die ihn am stärksten ergreift), selbst da<sup>74</sup>

#### VI. EXKARNATION: VON DER AUTOBIOGRAFISCHEN ZUR BIOGRAFISCHEN REDE

Von einer Nonchalance und Temperiertheit in diesem Sinne ist der Empedokles *im* Drama weit entfernt: So wenn ihm, scheinbar umstandslos, das eigene »Leben zum Gedicht«<sup>75</sup> wird, die ternäre Beziehung von sinnlichem Gehalt, geistigem Gehalt und geistiger Form also zu einem monologisch-autologischen Exzess der Innigkeit zusammenschnurrt. Die Konsequenzen eines solchen esoterischen Kommunikationsstils

---

73 StA IV.1, 150. Im Aufsatz *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist* wird dieses ›Übertragen‹ darum auch als die Fähigkeit gefasst, »diß verwandte Zeichen hervorzurufen« (ebd., 264).

74 Ebd., 151.

75 Vs. 383 (1. Fassung).

erfährt Empedokles denn auch umgehend: Die ›Totalempfindung‹, die »wohl dem Dichter aber nicht anderen gegenwärtig« ist, bleibt für ihren potenziellen Rezipienten unverständlich – während sich der Dichter doch »verständlich und faßlich«<sup>76</sup> mitteilen soll. So aber identifiziert das Publikum *im* Drama den solipsistischen Duktus der empedokleischen Rede mit deren Inhalt und gibt damit sein Missverständnis zu Protokoll: Es trägt Empedokles die Königskrone an, wenngleich dieser es doch gerade zur Selbstbestimmung aufrufen möchte: »Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr.«<sup>77</sup> Dass das Volk in Empedokles seinen König sieht, versteht sich aber nicht zuletzt als Reaktion auf den Absolutismus der empedokleischen Lehre, eines Absolutismus, den Hölderlin – in einem Brief an Isaak von Sinclair (vom 24. Dezember 1798) – als intellektuelles Prinzip charakterisiert und dem gleichsam dialogischen Prinzip der gedanklichen Abhängigkeit von anderen gegenübergestellt hat.<sup>78</sup> Dass auch dabei wieder ein Empedokles-Bezug mit im Spiel ist, verdeutlicht schon der Umstand, dass Hölderlin eine solche Überlegung aus Anlass seiner Lektüre von Diogenes Laertios' *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* entwickelt: einer Lektüre, die ihm nicht nur den historisch-legendären Empedokles näher bringt, sondern die auch das gemeinte Prinzip praktisch vor Augen führt – indem sie Lektüre des sinclairischen (nicht also des eigenen) Textexemplars ist, eines Textes zudem, der die Abhängigkeit »von fremdem Einfluß«<sup>79</sup> schon in seiner Form realisiert (insofern Diogenes' Kompilation Ausdruck eines *gemeinschaftlichen* Meinens und Philosophierens ist). Diogenes' Quellensammlung wie Hölderlins Gebrauch einer Textausgabe des Freundes zielen daher gleichermaßen *gegen* eine »absolute Monarchie«<sup>80</sup> in Geistesdingen:

Resultat des Subjectiven und Objectiven, des Einzelnen und Ganzen, ist jedes Erzeugniß und Product, und eben weil im Product der Antheil, den das Einzelne am Producte hat, niemals völlig unterschied-

---

76 StA IV.1, 242 (Anm.), 264.

77 Vs. 1418; vgl. auch Vs. 207, 1371 (jeweils 1. Fassung) u. ö.

78 Vgl. StA VI.1, 300 f.

79 Ebd., 300; vgl. auch StA IV.1, 330. Die von Hölderlin benutzte Textausgabe ist nicht mehr zu ermitteln. Vgl. dazu den Kommentar in ebd., 330 f., der einen Irrtum bei Kranz: Empedokles, S. 166 und anderen korrigiert.

80 StA VI.1, 300; vgl. auch ebd., 433 (an Böhlendorff, November 1802): »das Entstehen des Gedankens im Gespräch und Brief ist Künstlern nöthig«.

den werden kann, vom Antheil, den das Ganze daran hat, so ist auch daraus klar, wie innig jedes Einzelne mit dem Ganzen zusammenhängt und wie sie beede nur Ein lebendiges Ganze ausmachen [...].<sup>81</sup>

Umgekehrt legt Hölderlins Empedokles – die Figur wohlgermerkt, nicht das Drama – eine geradezu »tyrannische Begierde«<sup>82</sup> an den Tag, deren sprachlich-intellektueller Gestus ihren demokratisch-revolutionären Inhalt konterkariert – und von ihrem drameninternen Empfänger, Agrigents Volk und Priestern, folgerichtig missverstanden wird.

Zudem ist Empedokles' Sprechweise gänzlich un-metaphorisch. Ein besonders auffälliges Beispiel dafür ist die vergegenständlichende Konkretion der eigenen Rede in den Objekten der sinnlichen Natur, speziell im Vulkan.<sup>83</sup> Darin folgen die hölderlinsche Figur und ihre Redeweise dem Vorbild der Elementenlehre des historischen Empedokles. Aber auch im Drama wird der ›Ätna‹ von Empedokles regelrecht personifiziert und phonetisch-etymologisch dem ›Äther‹ assimiliert: als »Vater Ätna« (analog zu »Vater Äther«)<sup>84</sup> – eine Vorstellung, die weder für Hölderlins Empedokles noch für den historischen nur Metapher ist, sondern welt-

---

<sup>81</sup> Ebd., 301.

<sup>82</sup> Vs. 140 (2. Fassung).

<sup>83</sup> Vgl. auch StA IV.1, 159 (*Grund zum Empedokles*): »[E]r mußte nach Identität mit ihr ringen, so mußte also sein Geist im höchsten Sinne aorgische Gestalt annehmen, von sich selbst und seinem Mittelpuncte sich reißen, immer sein Object so übermäßig penetriren, daß er in ihm, wie in einem Abgrund, sich verlor [...].« Vgl. weiterhin auch die Ode *Vulkan*, in der das Feuer beim Namen des mythologischen Gottes angerufen wird; vgl. StA II.1, 60 f. Es wäre im Einzelnen zu bestimmen, ob und inwieweit eine solche Verknüpfung von Naturelement und Gottheit in Hölderlins Lyrik einem allegorisch-metaphorischen Verfahren auch wieder widerspricht bzw. worin sie sich von ähnlichen Beispielen in den empedokleischen Fragmenten unterscheidet. Dabei wäre natürlich auch auf den Komplex des Pantheismus/Spinozismus bei Hölderlin einzugehen, der ein magisch-mystisches Identitätsprinzip von Natur und Gottheit bzw. von Natur und Sprache in einen poetisch-ästhetischen Modus übersetzt. Das kann hier allerdings nicht weiter verfolgt werden. Parallelen beim historischen Empedokles und bei Homer verzeichnet u. a. Kranz: Empedokles, S. 41–43.

<sup>84</sup> Vs. 12 (3. Fassung); Vs. 418 (1. Fassung). Das schließt nicht aus, dass in die Vulkandichtung Hölderlins auch zeitgenössische geologisch-naturwissenschaftliche Vorstellungen einfließen. Vgl. zu letzteren Link: Aether und Erde; Thüsen: »Vater Ätna«.

anschauliches sowie sprachlich-logisches Resultat des Wörtlichnehmens einer solchen. In diesem Sinne wird der »Feuerkelch«,<sup>85</sup> von dem Empedokles spricht, in Gestalt des Vulkans auch ganz un-metaphorisch zum Kelch und »Krater«, in den der Sprecher zu guter Letzt stürzt (bzw. nicht stürzt, da Hölderlins Tragödie Fragment bleibt). Darin tut die Figur aber das Gegenteil dessen, was ihr Autor tut, wie ein Blick auf dessen *Empedokles*-Ode zeigt, in der der Selbstmord des »Dichters« ebenfalls als Folge eines fatalen Wörtlichverstehens erscheint: Empedokles' Suizid ahmt seinerseits das Beispiel Kleopatras nach, die Perlen in Wein (eigentlich Weinessig) auflöst und trinkt und so buchstäblich zehn Millionen Sesterzen bei einer Mahlzeit verspeist.

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt  
 Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,  
 Und du in schauerndem Verlangen  
 Wirfst dich hinab, in des Aetna Flammen.

So schmelzt' im Weine Perlen der Übermuth  
 Der Königin; und mochte sie doch! hättst du  
 Nur deinen Reichtum nicht, o Dichter  
 Hin in den gährenden Kelch geopfert!<sup>86</sup>

Wie aber Kleopatra ihre Wette gewinnt, indem sie deren Wortlaut erfüllt,<sup>87</sup> so konsumiert Empedokles seinen »Reichtum«, indem er sich selbst »in den gährenden Kelch«, den Ätna, auflöst – eine Verschwendung, die den Verbrauch der materiellen Grundlage der dichterischen Zeichenproduktion nach sich zieht. Einer solchen semiotischen Reduktion – der literarischen Aussage auf ihren Urheber, des Sinns der Rede auf ihren

---

**85** Vs. 9 (3. Fassung); vgl. auch Vs. 1902 (1. Fassung). »Krater« ist das griechische Wort für ein Gefäß, in dem man Wein mit Wasser mischte; vgl. den Kommentar in StA IV.1, 363. Erst danach wurde das Wort auch als Bezeichnung für die Öffnung eines Vulkans gebräuchlich. Hölderlins Empedokles kehrt diese Reihenfolge also – de-metaphorisch – um. Man vgl. dazu auch Pentheseileas Selbsttötung vermittelt einer wörtlich genommenen Metapher; siehe Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 2, Vs. 2678–2687.

**86** StA I.1, 240; vgl. auch den fragmentarischen Entwurf *Empedokles auf dem Ätna* (StA II.1, 319).

**87** Vgl. Plinius, *Naturalis historia*, 9, 35, 58.

Nennwert – folgt das lyrische Ich der Ode dagegen nicht, da es vom Gefühl der »Liebe« zurückgehalten wird:

Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht,  
Die dich hinwegnahm, kühner Getödteter!  
Und folgen möcht' ich in die Tiefe,  
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden.<sup>88</sup>

Wie in der Ode so wird damit aber auch im Drama der Selbstmord des Empedokles zur Voraussetzung für Hölderlins Dichtung, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Er liefert nicht nur den »Stoff«, der Hölderlin zum Trauerspiel »hinreißt«,<sup>89</sup> er konstituiert zugleich den Punkt, an dem ein un-metaphorisches Dichtungskonzept in ein metaphorisch-analogisches und symbolisches umschlägt. Gleichzeitig geht damit der Autobiografismus der Figur in die biografische Tendenz der hölderlinschen Tragödie über, die von Empedokles handelt und insofern nur *indirekt* auch von ihrem Autor. Der Dichter-Selbstmord ist ein letzter, extremer Akt unbildlichen Sprechens, der in seiner Konsequenz den Nexus zwischen Rede und Redendem, dem ›Wort‹ und seinem ›Gefäß‹ auch wieder aufhebt. Insofern erweist sich das empedokleische Wort noch einmal als »tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet«, jedoch nur, damit »*der wirkliche Mord aus Worten*« mit dem Körper des Dichters auch den gleichsam indexikalischen Kausalzusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem (»Geist und Zeichen«) eliminiert.<sup>90</sup> Denn indem Empedokles »nicht im Bilde mehr«, sondern im »Tode«<sup>91</sup> das Leben findet, beschwört er ein letztes Mal die »Symbiose von Körper und Sprache«<sup>92</sup> und zerstört sie zugleich – durch die Abtötung des Autorkörpers. Die Fleischwerdung des Wortes, die sich in Empedokles ereignet hatte, kehrt sich damit in eine Gegenbewegung der »Exkarnation« und der »Externalisierung« um, weil sie das »Gefäß«, durch welches »der Geist geredet«,<sup>93</sup>

<sup>88</sup> StA I.1, 240. Auch im *Hyperion* wird der Ätnasturz des Empedokles als »ungerufen« apostrophiert (StA III, 152).

<sup>89</sup> StA VI.1, 247 (an den Bruder, im August 1797).

<sup>90</sup> StA V, 269 f. (*Anmerkungen zur Antigonaë*); StA III, 248, 286.

<sup>91</sup> Vs. 451–453 (3. Fassung).

<sup>92</sup> Assmann: Exkarnation, S. 133, 135.

<sup>93</sup> Vs. 1721–1725 (1. Fassung). Zur Gefäß-Metapher bei Hölderlin vgl. weiterhin StA I.1, 239 (*Buonaparte*); StA II.1, 93, Vs. 113 (*Brod und Wein*); StA V.1, 151 (*Grund zum Empedokles*); StA VI.1, 213 (an Neuffer, Ende Juni

zuletzt zerbricht. Erst so kann, was exklusiver Besitz des Körperselbst des Dichters gewesen ist, zu einem von diesem »abgelösten Artefakt«<sup>94</sup> werden: zu Hölderlins Dichtung. Dass ein solcher Vorgang im Drama als ›Opfer‹ firmiert, versteht sich unter anderem aus der christlichen Auffassung des Opfers in der Eucharistie.<sup>95</sup> Die Transsubstantiation von ›Brot und Wein‹ in »Zeichen«<sup>96</sup> – wie etwa in Hölderlins Hymne *Brod und Wein* – oszilliert ebenfalls, wie der empedokleische Selbstmord, zwischen Ver- und Entkörperung: des Zeichens zu Fleisch und Blut, von Brot und Wein zum Zeichen. In diesem Sinne fällt der Dichter Empedokles aber nicht nur als ein »Opfer seiner Zeit«,<sup>97</sup> sondern auch als ein Opfer für den Dichter des *Empedokles*.

#### VII. SELBSTTÖTUNG - DER »ÄCHTE PHILOSOPHISCHE ACT«

Erst als dargestellter hätte Empedokles' Selbstmord, über dessen faktischen Charakter und symbolischen Sinn die Überlieferung gerätselt hatte, ›verständlich und fasslich‹ werden sollen. So jedenfalls scheint es Hölderlin gemeint zu haben. Sein Trauerspiel wollte er, nicht von ungefähr, in den ersten Stücken der *Iduna* veröffentlichen.<sup>98</sup> Für den Charakter dieser »poëtischen Monatschrift« erscheint es bezeichnend, dass sie auch »etwas *allgemeinverständliches*« enthalten und eine »Vereinigung und Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Kunst und des Geschmacks mit dem Genie, des Herzens mit dem Verstande, des

---

und 10. Juli 1796). Zu ähnlichen Vorstellungen vom Körper als »fremdartiger Leibeshülle« bei Empedokles vgl. Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker, B 126.

**94** Assmann: Exkarnation, S. 135. In diesem Sinne heißt es im Drama an die Adresse des Empedokles: »stirb denn nur / [...] und zeuge so von dir« (Vs. 1821 f.; 1. Fassung).

**95** Vgl. u. a. StA IV.1, 156; vgl. weiterhin im Drama Vs. 1909 (1. Fassung); Vs. 266, 351 (jeweils 3. Fassung). Außerdem ist natürlich die Rolle des Opfers für die antike Tragödie zu beachten. Vgl. dazu v. a. Burkert: *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*; Girard: *Das Heilige und die Gewalt*.

**96** StA II.1, 94, Vs. 131. Vgl. zum Thema auch Hörisch: *Brot und Wein*; Lemke: »Nichts als Zeit«, bes. S. 407 f. Zur empedokleischen Opfer-Theorie vgl. Kranz: *Empedokles*, S. 79 und Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, B 128.

**97** StA IV.1, 157.

**98** Vgl. StA VI.1, 323 (an Neuffer, 4. Juni 1799).

Wirklichen mit dem Idealischen, des Gebildeten (im weitesten Sinne des Worts) mit der Natur«<sup>99</sup> leisten sollte. Damit ist zwar nicht direkt auf die Tragödie angespielt, deren Publikationsstrategie zielt aber in eine erkennbar andere Richtung als die Esoterik und Hermetik der empedokleischen Fragmente. Auch erwartete sich Hölderlin von seiner Bearbeitung der empedokleischen Lebensgeschichte bekanntlich ein bleibendes Echo der »Nachwelt«.<sup>100</sup> Bevor es dazu kommen kann, ist der Stoff, so faszinierend er gerade seines tragischen Ausgangs wegen ist, in besonderem Maße der »gehörige[n] Feile«<sup>101</sup> bedürftig. Damit sind Gedanken zum Verhältnis von fremdem Stoff und der zeitgenössischen Welt des Dichters aufgerufen, wie sie zur gleichen Zeit im *Grund zum Empedokles* ausgedrückt sind, bzw. Überlegungen des folgenden Typs: »Nicht sowohl, *was* wir treiben als *wie* wir etwas treiben, nicht der Stoff und die Lage, sondern die Behandlung des Stoffs und der Lage bestimmt den Werth der Menschenkraft [...] Nur muss man nicht denken, das Homogenste sei immer auch das angemessenste«.<sup>102</sup> Umgekehrt hat sich der Dichter ernsthaft auf seinen Stoff einzulassen und damit eine grundsätzliche »Scheue vor dem Stoffe«<sup>103</sup> zu überwinden, die Schiller an Hölderlin

<sup>99</sup> Ebd., 325, 335 (an Steinkopf, 18. Juni 1799).

<sup>100</sup> Ebd., 361 (an die Mutter, 4. September 1799); ebd., 372 (an die Mutter, 16. November 1799). Es ist aufschlussreich – und ein weiterer Widerspruch zum Empedokles des Dramas –, dass Hölderlin mittels der Tragödie selbst jene »Spur auf Erden« (ebd., 372) hinterlassen möchte, die die Titelfigur gerade auszutilgen gedenkt.

<sup>101</sup> Ebd., 336. Nicht der »Stoff« also hat »symbolische Dignität«, wie Birkenhauer: *Empedokles*, S. 201 meint – »symbolisch« ist allein Hölderlins Verfahren; vgl. aber auch Birkenhauer: *Legende und Dichtung*, S. 225: »Doch Hölderlins Trauerspiel basiert nicht auf einer vorgängigen symbolischen Bedeutung des Ätnatodes«.

<sup>102</sup> StA VI.1, 251 f. (an den Bruder, 20. September 1797). Diese Tendenz des Dichters dem Stoff gegenüber bezeichnet Hölderlin allgemein auch als »idealisieren« (ebd., 328; an den Bruder, 4. Juni 1799); ein Bezug zum *Empedokles* ergibt sich hier aus dem wörtlichen Zitat im selben Satz (»Vollendungsgang der Natur«; vgl. Vs. 1620; 1. Fassung).

<sup>103</sup> StA VI.1, 249 (an Schiller, 15./20. August 1797). Diesen Gedanken repliziert wiederum der nächste – erhaltene – Brief an Schiller (aus der ersten Septemberhälfte 1799), in dem Hölderlin sein Projekt bei seinem Briefpartner einführt, mit der Bemerkung, er habe dessen »schätzbaren Rath« mit dem »Tod des Empedokles« beherzigt (ebd., 364). In diese Richtung zielen auch gleichzeitige Überlegungen aus dem Umkreis des *Iduna*-Projekts zum Verhältnis von »Genie und Erfahrung«, die sich wechselseitig ergänzen

kritisiert zu haben scheint, worauf dieser mit seinem *Empedokles*-Projekt reagiert. Hölderlin kann deshalb gleichzeitig Leben und Tod des Empedokles poetisch nobilitieren, dessen Mysterienrede poetologisch problematisieren und dabei die Notwendigkeit des Dichter-Selbstmords auf der Figurenebene für die Genese einer metaphorisch-analogischen Literatursprache auf der Autorebene einsehen.

Nur dass ihm die Gestaltung eines solchen – seinerseits theoretischen – Zusammenhangs mit dem *Empedokles* dann selbst nicht gelingt. Daraus lässt sich aber wohl kaum eine intentionale Unverständlichkeit des hölderlinschen Texts ableiten. Im Gegensatz zu Pierre Bertaux, der das Problem der exoterisch-esoterischen Rede bei Hölderlin scharf markiert hat, ziehen die vorliegenden Überlegungen aus ähnlichen Beobachtungen den umgekehrten Schluss: Wenn Hölderlin zur Sprachmaske fremder Stoffe und Figuren greift, so nicht um kryptisch, sondern um deutlich reden zu können.<sup>104</sup> Auch den Selbstmord des Dichters versteht Hölderlin in diesem Sinne als Sprachmaske oder eben als ›Metapher‹, welche zur Selbst-Esoterisierung des literarischen Diskurses führt, falls sie mit der Sache selbst identifiziert wird. Mit Novalis scheint sich Hölderlin aber darin einig, dass die »Selbsttötung« der »ächte philosophische Act ist«,<sup>105</sup> der nicht ausgeführt sein will, sondern als dargestellter

---

müssen, um nicht entweder eine Kunst ohne Stoff oder ein Leben ohne Poesie zu erzeugen (vgl. ebd., 347 f.; an Schelling, Juli 1799).

**104** Vgl. Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution, bes. S. 114–139. Vgl. auch die wichtigen Bemerkungen bei Burdorf: Hölderlins späte Gedichtfragmente, S. 17–42. Zu diesem Komplex, der hier nicht erschöpfend dargestellt werden kann, vgl. u. a. auch die *Rhein*-Hymne (StA II.1, 146, Vs. 147 f.) und Hölderlins Vorbemerkung zur *Friedensfeier*, die das Problem als eines des ›konventionellen‹ Sprechens umreißt (StA III, 532).

**105** Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. II, S. 223:20; vgl. auch ebd., S. 217:[8]: »Sterben ist ein ächtphilosophischer Act«. Vgl. weiterhin Friedrich Schlegels Kommentar (gegenüber Schleiermacher, Mitte Juli 1798): »Daß Hardenberg sich selbst tötet, glaube ich nur darum nicht, weil er es bestimmt will, und es für den Anfang aller Philosophie hält« (ebd., Bd. III, S. 330); sowie grundsätzlich Stockinger: »Tropen und Räthselsprache«. Auf einer solchen Linie ist auch Hölderlins durchgängige Forderung nach der »Darstellung eines lebendigen [...] Ganzen« (StA IV.1, 282 *et passim*) zu sehen, die einerseits den rhetorischen Topos der *enargeia* zitiert, andererseits durch ihr Gegenteil, durch Tod und Sterben, bestimmt ist und die Kunst somit u. a. auf die – metaphorische – Überwindung einer esoterischen Todesmystik verpflichtet.

bzw. reflektierter zur Bedingung literarischer Produktivität wird. Darin ist die Selbsttötung der Kastration vergleichbar, die, wenngleich nicht letal, so doch ein nicht minder mächtiges literarisches Schöpfungsparadox ist: Hier wie dort wird der Skandal des körperlichen Integritätsverlusts in ein Autorschaftsversprechen übersetzbar.<sup>106</sup>

Nicht nur dem Suizid gegenüber hat sich Hölderlin darum mit Skepsis geäußert, in Worten, die schon das empedokleische Schicksalsmotiv anzukündigen scheinen (»durch freiwilligen Tod sich mit der unendlichen Natur zu vereinen«<sup>107</sup>):

Freilich sehnen wir und oft auch, aus diesem Mittelzustand von Leben und Tod überzugehn in's unendliche Seyn der schönen Welt, in die Arme der ewigjugendlichen Natur, wovon wir ausgegangen. Aber es geht ja alles seine stete Bahn, warum sollten wir uns zu früh dahin stürzen, wohin wir verlangen.<sup>108</sup>

Auch die Feuer-Bestattung im Besonderen, zu der sich Empedokles entschließt, sieht Hölderlin, im ersten Brief an Böhlendorff, als ein geschichtlich gewordenes Vorrecht der Alten an, dem er die – allein zeitgemäße – hesperische Todes- und Begräbniskultur kontrastiert:

Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.

Und wahrlich! das erste bewegt so gut die innerste Seele, wie das letzte. Es ist kein so imponantes, aber ein tieferes Schicksal und eine edle Seele geleitet auch einen solchen Sterbenden unter Furcht und Mitleiden, und hält den Geist im Grimm empor.<sup>109</sup>

---

**106** Vgl. dazu Endres: Der Skandal als literarisches Schöpfungs-Paradox.

**107** StA IV.1, 147 (*Frankfurter Plan*).

**108** StA VI.1, 210 (an den Bruder, 2. Juni 1796). Dass eine »solche Vereinigung mit dem Element als Todesmotiv [...] der Antike ganz und gar fremd« ist – also auch dem historischen Empedokles – betont Kranz: Empedokles, S. 170.

**109** StA VI.1, 426. Zu dieser Briefpassage vgl. auch Böschstein-Schäfer: Hölderlins Gespräch mit Böhlendorff (mit zum Teil anderem Ergebnis).

Hölderlin lässt denn auch keinen Zweifel daran, dass das »Feuer vom Himmel«, wie es im selben Brief auch genannt wird, vom vaterländischen Dichter zwar gelernt, ein solches »heilige[s] Pathos« aber zugleich durch »abendländische *Junonische Nüchternheit*«<sup>110</sup> kontrolliert werden muss. Auf dem schmalen Grat zwischen Begeisterung und Besinnen versucht sich gerade eine metaphorische Rede zu halten, indem sie dem Enthusiasmus sowohl sprachlich Raum gibt, wie sie ihn über den Umweg einer »uneigentlichen«<sup>111</sup> Ausdrucksweise auch wieder diszipliniert. Wenn Hölderlins Empedokles gegenüber den Göttern davon spricht, dass er ihnen seinen »lebendigen Gesang / Wie frohvergoßnes Opferblut«<sup>112</sup> dargebracht habe, so liegt die stilistische und poetologische Differenz zwischen Figur und Autor präzise in der Auffassung dieses »wie« (und dessen Bedeutungsspektrum zwischen Identität und Ähnlichkeit): sodass Gesang und Opfer entweder in einem ritualistischen Sinn verwechselbar oder in einem literarischen Sinn analogisierbar erscheinen, ohne ihre prinzipielle Verschiedenheit aufzugeben. Hölderlins *Empedokles* geht in die zweite Richtung, ohne auf einem solchen Weg anzukommen.

---

**110** StA VI.1, 426; vgl. auch StA IV.1, 233 (*Reflexion*): »Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Gränze deiner Begeisterung. Der große Dichter ist niemals von sich selbst verlassen, er mag sich wo weit über sich selbst erheben als er will. Man kann auch in die Höhe *fallen*, so wie in die Tiefe. Das letztere verhindert der elastische Geist, das erstere die Schwerkraft, die in nüchternem Besinnen liegt.« Auch im *Empedokles*-Drama wird das Feuer des Vulkans zum »Feuer vom Himmel«, indem es sich mit dem Äther regelrecht vermählt, um Empedokles in seine »Feuerarme« aufzunehmen; vgl. Vs. 465 f. (3. Fassung).

**111** StA IV.1, 267 (*Unterschied der Dichtarten*).

**112** Vs. 295 f. (1. Fassung); Vs. 291 f. (2. Fassung).

## LITERATURVERZEICHNIS

- Alt, Peter-André:** Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität. Hölderlins *Empedokles*-Projekt und die Diskussion des antiken Opfer-Begriffs im 18. Jahrhunderts. In: Hölderlin-Jahrbuch 37 (2010/11), S. 30–67.
- Aristoteles:** Poetik. Griechisch/deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Assmann, Aleida:** Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift. In: Jörg Huber und Alois Martin Müller (Hrsg.): Raum und Verfahren. Interventionen. Zürich, Basel 1993, S. 133–155.
- Assmann, Jan:** »Hen kai pan«. Ralph Cudworth und die Rehabilitierung der hermetischen Tradition. In: Monika Neugebauer-Wölk (Hrsg.): Aufklärung und Esoterik. Hamburg 1999, S. 38–52.
- Beißner, Friedrich:** Hölderlins Trauerspiel *Der Tod des Empedokles* in seinen drei Fassungen. In: Ders. (Hrsg.): Hölderlin. Reden und Aufsätze. Weimar 1961, S. 67–91.
- Bennholdt-Thomsen, Anke:** Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins. Bonn 1967.
- Bertaux, Pierre:** Hölderlin und die Französische Revolution. Frankfurt a. M. 1969.
- Birkenhauer, Theresia:** *Empedokles* [Art.]. In: Johann Kreuzer (Hrsg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2002, S. 198–223.
- Birkenhauer, Theresia:** Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles. Berlin 1996.
- Böckmann, Paul:** Hölderlin und seine Götter. München 1935.
- Bonamy, Pierre Nicholas:** Recherches sur la vie d'Empedocles. In: Mémoire de Litterature tiréz des Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-lettres 14 (1741), S. 83–115.
- Böschenstein, Bernhard:** Hölderlins *Tod des Empedokles*. In: Ulrich Fülleborn und Manfred Engel (Hrsg.): Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. München 1988, S. 219–229 (Diskussion: S. 230 f.).
- Böschenstein-Schäfer, Renate:** Hölderlins Gespräch mit Böhlendorff. In: Hölderlin-Jahrbuch 14 (1965/66), S. 110–124.
- Bremer, Dieter:** Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 12 (1980), S. 350–376.
- Brucker, Johann Jacob:** Historia critica philosophiae. 6 Bde. Leipzig 1742–1744.
- Burdorf, Dieter:** Hölderlins späte Gedichtfragmente: »Unendlicher Deutung voll«. Stuttgart, Weimar 1993.

- Burkert, Walter:** Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. In: Greek, Roman and Byzantine Studies 7/2 (1966), S. 87–121.
- Diels, Hermann (Hrsg.):** Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels. Bd. 1. Berlin <sup>4</sup>1922.
- Diogenes Laertius:** Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Buch I–X. Aus dem Griechischen übers. von Otto Apelt. Unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl neu hrsg. sowie mit einem Vorwort, Einleitung und neuen Anmerkungen zu Text und Übersetzung vers. von Klaus Reich. Hamburg <sup>2</sup>1967.
- Drügh, Heinz J.:** Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Semantik des Allegorischen. Freiburg i. Br. 2000.
- Ebeling, Hans:** Selbstmord [Art.]. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel 1995, Sp. 493–499.
- Endres, Johannes:** Der Skandal als literarisches Schöpfungs-Paradox. Abaelard, Héloïse und die Kastration des Textes. In: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. Göttingen 2007, S. 63–74.
- Fülleborn, Georg Gustav:** Beyträge zur Geschichte der Philosophie. 12 Stücke. Züllichau, Freystadt 1791–1799.
- Gaier, Ulrich:** Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen, Basel 1993.
- Gaiser, Konrad:** Exoterisch/esoterisch [Art.]. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel 1972, Sp. 866 f.
- Girard, René:** Das Heilige und die Gewalt. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1999.
- Grätz, Katharina:** Der Weg zum Lesetext. Editionskritik und Neuedition von Friedrich Hölderlins *Der Tod des Empedokles*. Tübingen 1995.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hrsg.):** Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961.
- Hartung, Gerald:** Über den Selbstmord. Eine Grenzbestimmung des anthropologischen Diskurses im 18. Jahrhundert. In: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992. Stuttgart, Weimar 1994, S. 33–53.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 18. Frankfurt a. M. 1999.
- Hoffmeister, Johannes:** Hölderlins Empedokles. Aus dem Nachlass hrsg. von R. M. Müller. Bonn 1963.
- Hölderlin, Friedrich:** Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe). Hrsg. von Friedrich Beißner [und Adolf Beck]. Stuttgart 1946–1985.
- Hölderlin, Friedrich:** Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 2: Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen. Hrsg. von Jochen Schmidt und Katharina Grätz. Frankfurt a. M. 1994.
- Hölscher, Uvo:** Empedokles und Hölderlin. Frankfurt a. M. 1965.

- Hörisch, Jochen:** Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls. Frankfurt a.M. 1992.
- Horaz:** Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. und mit einem Nachwort hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1989.
- Hume, David:** Two Essays: On Suicide. On the Mortality of the Soul. Edinburgh 1789.
- Jacobs, Jürgen C.:** Cato und Werther: Zum Problem des Selbstmords im 18. Jahrhundert. Paderborn et al. 2010.
- Jamme, Christoph:** Liebe, Schicksal und Tragik. Hegels *Geist des Christentums* und Hölderlins *Empedokles*. In: Ders. und Otto Pöggeler (Hrsg.): »Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde«. Das Schicksal der Generation der Goethezeit. Stuttgart 1983, S. 300–324.
- Kant, Immanuel:** Die Metaphysik der Sitten. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. VIII. Frankfurt a. M. 152009.
- Kingsley, Peter:** Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition. Oxford 1995.
- Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Ilse-Marie Barth et al. Frankfurt a. M. 1991.
- Kranz, Walther:** Empedokles. Antike Gestalt und romantische Neuschöpfung. Zürich 1949.
- Kurz, Gerhard:** Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1997.
- Lemke, Anja:** »Nichts als Zeit« – Zum Verhältnis von Sprache, Gott und Geschichte in Hölderlins Tragödienkonzeption. In: Christoph Jamme und Anja Lemke (Hrsg.): »Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes«. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Hölderlins. München 2004, S. 401–418.
- Lind, Vera:** Selbstmord in der Frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein. Göttingen 1999.
- Link, Jürgen:** Aether und Erde. Naturgeschichtliche Voraussetzungen von Hölderlins Geo-logie. In: Hölderlin-Jahrbuch 35 (2006/07), S. 120–151.
- Link, Jürgen:** Hölderlin-Rousseau. Inventive Rückkehr. Opladen 1999.
- Link, Jürgen:** Wie Schluss machen? Zur Symbolik des Suizids in Hölderlins *Empedokles*. In: Peter Brandes und Burkhardt Lindner (Hrsg.): Finis. Paradoxien des Endes. Würzburg 2009, S. 51–69.
- Minois, Georges:** History of Suicide. Voluntary Death in Western Culture. Übers. von Lydia G. Cochrane. Baltimore, London 1999.
- Neumeyer, Harald:** Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800. Göttingen 2009.
- Neumeyer, Harald:** »Nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum«. Friedrich Hölderlins *Der Tod des Empedokles* und die Paradoxien der Gewalt in der Selbstmorddebatte des 18. Jahrhunderts. In: Maximilian von Bergengruen und Roland Borgards (Hrsg.): Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Göttingen 2009, S. 227–276.

**Novalis:** Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. 3 Bde. München, Wien 1978 ff.

**Paulus, Jörg:** Vulkan [Art.]. In: Günter Butzer und Joachim Jakob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar 2008, S. 407 f.

**Peters, Sibylle und Martin J. Schäfer:** Selbstopfer und Repräsentation. *Der Tod des Empedokles* und der Tod des Empedokles. In: Hölderlin-Jahrbuch 30 (1996/97), S. 282–307.

**Petersdorff, Dirk von:** Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996.

**Plinius der Ältere:** Naturalis Historia. Hrsg. von Friedrich Theodor Mayhoff. Leipzig 1906.

**Plutarch:** Moralia. With an English Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge/MA, London 1927.

**Plutarch:** Plutarch's Morals. Translated from the Greek by Several Hands. Corrected and Revised by William W. Goodwin. Boston, Cambridge 1874.

**Pontzen, Alexandra:** Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000.

**Quintilianus, Marcus Fabius:** Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Teile. Darmstadt 21988.

**Rousseau, Jean-Jacques:** Julie, ou La Nouvelle Héloïse. Amsterdam 1761.

**Schadewaldt, Wolfgang:** Die *Empedokles*-Tragödie Hölderlins. In: Hölderlin-Jahrbuch 11 (1958/60), S. 40–54.

**Schottmann, Hans-Heinrich:** Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins. Bonn 1960.

**Staiger, Emil:** Der Opfertod von Hölderlins *Empedokles*. In: Hölderlin-Jahrbuch 13 (1963/64), S. 1–20.

**Stockinger, Ludwig:** »Tropen und Räthselsprache«. Esoterik und Öffentlichkeit bei Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Klaus-Detlef Müller et al. (Hrsg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 182–206.

**Tennemann, Wilhelm Gottlieb:** Geschichte der Philosophie. 11 Bde. Leipzig 1798.

**Thüsen, Joachim von der:** »Vater Ätna«. Vulkan und Geschichte in Hölderlins *Empedokles*. In: Dagmar Ottmann und Markus Symmank (Hrsg.): Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Würzburg 2001, S. 93–102.

**Tiedemann, Dieterich:** System des Empedokles. In: Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur 2/4 (1781), S. 38–71.

**Zedler, Johann Heinrich:** Großes Vollständiges Universallexicon. Bd. VIII. Halle 1734.

---

CAROLA HILMES

## »WELCH EIN TROST, DASS MAN NICHT LEBEN MUSS.«

### Karoline von Günderrodes Inszenierung eines unweiblichen Heldentodes

Es ist dem schriftstellerischen Engagement Christa Wolfs zu verdanken, dass Karoline von Günderrode einem größeren Publikum bekannt wurde. In ihrer Erzählung *Kein Ort. Nirgends* (1979) fingiert sie ein Treffen des Frankfurter Stiftsfräuleins mit Heinrich von Kleist im Kreise anderer Romantiker 1804 in Winkel am Rhein, dem Ort, an dem sich Karoline von Günderrode zwei Jahre später im Alter von 26 Jahren erdolchen wird. Die beiden Außenseiter erkennen sich als Seelenverwandte. Christa Wolf hat dokumentarisches Material, wie z. B. Äußerungen aus Briefen, mit literarischen Positionen ihrer Protagonisten zu einem Doppelporträt verarbeitet, das Unbedingtheit und Freiheitswillen in den Mittelpunkt rückt und in historischer Perspektivierung von der Unrealisierbarkeit einer solchen idealistischen Weltanschauung weiß.<sup>1</sup> Mit den Akteuren wird also ein utopisches Denken aufgerufen, an das Christa Wolf zur eigenen Selbstverständigung anknüpft eingedenk des realen Scheiterns. Indem sie die eigene prekäre Situation in der DDR auf die Romantiker

---

**1** Vgl. Müller-Dietz: *Kein Ort für Kleist?*, S. 202: »Die Protagonisten zerbrechen nicht nur an sich selbst, an ihren die Wirklichkeit übersteigenden Wünschen und Sehnsüchten – etwa weil sie sich unmöglich Erscheinendes abverlangen –, sondern auch und gerade an der Mentalität der Zeitgenossen, welche die emanzipatorische Vorstellung einer wahrhaft freien, sich selbst befreienden Gesellschaft als Hirngespinnst, Schimäre oder unrealistische Utopie abtun und zurückweisen.«

rückprojiziert, versichert sie sich einer vergessenen Traditionslinie, deren Kräfte sie reaktivieren will.<sup>2</sup> In ihrer kritischen, feministisch angeleiteten Wiederaneignung mythologischer Figuren wie Cassandra und Medea hat Christa Wolf dieses Projekt bekanntlich fortgesetzt. Für die weitere Rezeption Karoline von Günderrodes wurde dann eine Auswahl ihrer Werke unter dem Titel *Der Schatten eines Traumes* (1979) wichtig, den Wolf mit einem Essay ergänzte.

Eine andere Form der Modernität schreibt Karl Heinz Bohrer der Schriftstellerin der Goethezeit zu. In seiner Studie *Der romantische Brief* (1987) weist er die *Entstehung ästhetischer Subjektivität* an den Beispielen Heinrich von Kleists, Clemens Brentanos und Karoline von Günderrodes nach. Die »emphatische Selbst-Entdeckung« (Kapitel II) in ihren Briefen führt zu einem »diskontinuierlichen Bewußtsein« (Kapitel III) und einer »Ich-Entgrenzung« (Kapitel IV). Auf die durch die Philosophie der Aufklärung motivierte, existenzielle Frage »Wer bin ich?« vermag die Günderrode keine befriedigende Antwort zu geben. Sie reagiert mit einem für die Moderne kennzeichnenden ästhetischen Bewusstsein, das nur mehr »Augenblicke ohne Idee«<sup>3</sup> kennt, die ihre als versöhnlich intendierte, letztlich aber destruktive Todesliebe motiviert. Obwohl Bohrer konstatiert, dass sich »die Sehnsucht nach dem ›Unendlichen‹ [...] als Todessehnsucht und Liebespathos vollstrecken« wird, hütet er sich vor einer »vereinfachende[n] Ursachenreduktion«,<sup>4</sup> denn dem in ihren Briefen diagnostizierten Momentarismus, der die Romantik auf die Moderne hin orientiert, steht ein stark vom deutschen Idealismus beeinflusstes literarisches Werk entgegen; abwertend war von Ideenprosa die Rede. In *Ein apokalyptisches Fragment* (1804) wird in deutlicher Analogie zu Schelling das Verlangen des Individuums artikuliert, sich in einer größeren Einheit aufzulösen. Dass die Günderrode für ihre ideengeleitete Poesie nicht die rechte Sprache gefunden habe, war bereits ein Kritikpunkt in der anonym erschienenen Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom 9. Juli 1804.<sup>5</sup> Das prekäre Verhältnis von Modernität, Idealismus und Scheitern bestimmte nicht nur die Re-

---

2 Vgl. Sonja Hilzingers Erläuterungen in Wolf: Werke, Bd. 6, S. 239–253. Der Titel meines Beitrags ist ein Zitat aus diesem kleinen Roman; es handelt sich dabei um einen Karoline von Günderrode zugeschriebenen Gedanken (vgl. ebd. S. 27).

3 Bohrer: *Der romantische Brief*, S. 115.

4 Ebd., S. 179.

5 Vgl. Günderrode: *Sämtliche Werke*, Bd. III, S. 64–66.

zeption der legendären Selbstmörderin der Goethezeit, sondern auch das Selbstverständnis der Schriftstellerin sowie ihr Handeln.<sup>6</sup>

Die tief greifenden Ambivalenzen im Leben und Schreiben der Günderrode kulminieren in ihrem spektakulären Selbstmord am 26. Juli 1806, der in der Forschung meist als Tod aus verschmähter Liebe interpretiert bzw. zum Liebestod verklärt wird. Gegen dieses geschlechtsspezifische Klischee,<sup>7</sup> das bereits von der zeitgenössischen Reaktion auf Karolines Tat bedient wird, möchte ich im Folgenden Einspruch erheben. Die Günderrode starb nicht aus Liebe, sie setzte die seit langem gehegten Selbsttötungspläne um, als ihr klar wurde, dass der »Bund auf Leben und Tod«,<sup>8</sup> den sie mit Friedrich Creuzer hatte eingehen wollen, endgültig gescheitert war. Indem sie sich erdolcht, wählt sie eine männlich konnotierte Form des Suizids, die sie selbst als Heldentod versteht, wie ein Blick in ihre frühen Werke zeigt. Da es, anders als etwa bei Kleist, in diesem Fall keine Abschiedsbriefe gibt, muss meine These spekulativ bleiben. Die aufgeführten Indizien sowie einige Überlegungen aus der Forschung sollten aber ausreichen, den Mythos vom Liebestod des ›Günderrödchens‹ zu erschüttern. Ob die noch ausstehende Briefedition weiteres Licht ins Dunkel dieser letztlich unfasslichen Tat bringen wird, ist nicht absehbar.<sup>9</sup> Suizid aus Verzweiflung oder aus Kalkül – in beiden Erklärungsmodellen reichen die Argumente nicht aus, die Unwiderprüflichkeit der Handlung hinreichend zu fassen.

## I. LEGENDENBILDUNG: SELBSTMORD AUS LIEBE

Das Image der Dichterin wird vom Ende her konstruiert. Der spektakuläre Selbstmord bestimmte die weitere Rezeption nachhaltig. Als Verzweiflungstat einer Verschmähten wurde der Suizid u. a. von Ludwig Geiger (1895), Leopold Hirschberg (1920) und Margarete Lazarowicz

---

**6** Meine nicht vereinheitlichte Verwendung der Begriffe ›Selbstmord‹, ›Suizid‹, ›Selbsttötung‹ und ›Freitod‹ spiegelt die uneinheitliche Einschätzung der Tat Karoline von Günderrodes.

**7** Vgl. Canetto: *She Died For Love and He For Glory*.

**8** Vgl. den sogenannten Todesbrief vom 22. März 1805 in Weißenborn (Hrsg.): ›Ich sende Dir ein zärtliches Pfand‹, S. 206.

**9** Für die Unterstützung meiner Recherchen möchte ich mich bei PD Dr. Wolfgang Bunzel vom Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. bedanken.

(1989) gedeutet.<sup>10</sup> Stützen konnten sich die Interpreten dabei auf die Briefe der Zeitgenossen.

»Was den Tod der Günderrode anbetrifft, so ist es ganz klar, daß sie sich des Creuzers willen ermordet hat«,<sup>11</sup> schreibt Meline Brentano an Friedrich Carl von Savigny am 23. August 1806. Der erste Brief an den Schwager vom 1. August 1806 war kürzer und von mehr Sachlichkeit gekennzeichnet.<sup>12</sup> Unter dem unmittelbaren Eindruck des Suizids hat sich offensichtlich noch kein verbindliches Narrativ herausgebildet. Das sollte sich wenige Wochen später ändern: Karolines dramatischer Tod beendet nun eine unglückliche Liebesgeschichte, die mit romantischen Motiven ausgeschmückt wird. Die Rede von einem Spaziergang im Mondschein und die Vermutung eines geheimen Rendezvous werden nun ergänzt durch die Mitteilung einer düsteren Prophezeiung: »Hüte die Günderrode vor dem Rhein und dem Dolch.«<sup>13</sup>

Direkt nach dem Unglück unterrichtet Susanne von Heyden, eine enge Freundin der Günderrode, deren Bruder Hektor. In dem Brief vom 28. Juli 1806 lautet ihre Erklärung für den Selbstmord Karolines kurz und bündig: »sie konnte nicht leben ohne Liebe«.<sup>14</sup> Susanne von Heyden versichert dem Bruder der Toten, dass sie alles in ihrer Macht stehende getan habe, um zu verhindern, dass Karoline von Creuzers endgültigem Trennungswunsch brieflich erfährt. Daub, ein Freund Creuzers, hatte auf diese Informationspolitik insistiert. Eigenmächtig hatte die Günderrode dessen Brief erbrochen, den er (angeblich im Auftrag Creuzers) geschrieben hatte, und dann gehandelt. Susanne von Heyden bekräftigt in einem weiteren Brief vom August 1806 Hektor von Günderrode gegenüber erneut ihre Unschuld am tragischen Schicksal Karolines und versichert dann, die von den anderen Mitbeteiligten geplante Strategie zur Verschleierung der genauen Umstände ihres Todes zu unterstützen.

---

**10** Vgl. Amthor: *Der Tod als Zitat*, S. 50.

**11** Weißenborn (Hrsg.): »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«, S. 353.

**12** Vgl. ebd., S. 349: »Die Günderrode ist tot, sie hat sich am Samstagabend um halb 8 Uhr in Winkel bei den Servièrs mit ihrem Dolch erstochen. Sie war während 8 Tagen etwas melancholisch, weil sie keine Briefe von Creuzer bekam. Den Samstag ging sie dem Boten entgegen, nahm die [nicht für sie bestimmten; C. H.] Briefe und eilte damit auf ihr Zimmer«, schreibt Meline Brentano an Savigny und fügt am Schluss tröstend hinzu: »Sie ist bei Gott und ist glücklicher als sie auf Erden sein kann.«

**13** Ebd., S. 354.

**14** Ebd., S. 346.

Aufrichtig will sie dazu beitragen, den Ruf (oder vielleicht auch den Ruhm) der Freundin – »des armen Mädchens Größe«<sup>15</sup> – zu sichern und ihr trauriges Geschick zu beklagen.

Im August 1806 schreibt Lisette Nees von Esenbeck, eine andere Freundin der Günderrode, an Susanne von Heyden. In diesem Brief zeichnet sie ein etwas anderes Bild von Karolines Selbstmord, den sie für Sünde hält – einen »Abfall von der Natur [...] [und] von der Sitte«.<sup>16</sup> Verantwortlich für dieses unnatürliche und unmoralische Verhalten sei »die Spaltung in ihrer Seele, das immer tätige Vermögen der Reflexion, sich von sich selbst zu trennen«.<sup>17</sup> Diese Intellektualität Günderrodes – »ein scheinbar freies, heiteres Spiel« – führe, so Lisette, zu einem als dämonisch bezeichneten Widerstreit zwischen weiblichen, männlichen und »rein Menschliche[n]«<sup>18</sup> Anteilen im eigenen Gemüt. Diese »unglückliche Liebe«, eine deformierte Form der Selbstliebe, finde, so Lisette weiter, in Creuzers unerwiderter Liebe einen Anlass zur Bewährung, dem die Freundin nicht gewachsen war. In diesem Erklärungsmodell, das Bohrsers Analyse eines dissoziierten Bewusstseins mit umgekehrter Wertung bestätigt, fällt Karoline von Günderrode den eigenen hochfahrenden philosophischen Ideen ihrer Zeit zum Opfer, was die Freundin bedauernd tadelt.

Dem wirkungsmächtigen Narrativ vom Liebestod, das Susanne von Heyden begründet, und das von Meline Brentano bestätigt wird, widerspricht Lisette Nees von Esenbecks Verurteilung des Selbstmords, die über eine konventionelle Argumentation hinausgeht, indem sie auf das philosophisch fundierte – in ihrer Sicht: hochgespannte – Selbstverständnis verweist, das als einer Frau unangemessen abgelehnt wird. Auf eine falsch verstandene Romantik wird noch zurückzukommen sein. Vorerst festzuhalten ist, dass die Freunde weniger an Aufklärung der Gründe des Suizids als an dessen Verschleierung interessiert waren. Friedrich Creuzer wurde mit Rücksicht auf seinen gesundheitlichen Zustand erst zwei Monate später informiert. Es wurde alles getan, seine vermutete bzw. unterstellte Mitschuld zu verwischen. Susanne von Heyden vernichtete Karolines Briefe an Creuzer, die er ihr zu seiner Entlastung zurückgeschickt hatte; nur wenige Briefe an ihren Geliebten sind in Abschrift erhalten. Das begünstigt Legendenbildungen, vor der auch neuere

---

15 Ebd., S. 348.

16 Ebd., S. 350.

17 Ebd.

18 Ebd.

Untersuchungen nicht gefeit sind, wemngleich Abstriche gemacht werden. Mit Bezug auf die frühe Publikation von *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt*<sup>19</sup> wiederholt Doris Hopp in ihrer kurzen Biografie, die anlässlich des 200. Todestages der Dichterin in der Reihe des Freien Deutschen Hochstifts erschienen ist, die These:

Creuzers Absage war der äußere Anlass für den Tod der Günderrode. Sie beendete die ohnehin nur halb geglaubte Illusion, mit ihm könne die von ihr ersehnte Form der Existenz gelebt werden. Und sie machte ihr endgültig klar, dass es auch keinen anderen Weg gab.<sup>20</sup>

In ihrer Lebensbeschreibung wiederholt Dagmar von Gersdorff diese Einschätzung: »Creuzers Absage war *nur* der äußere Anlaß«, um dann fortzufahren: »war die Bestätigung der furchtbaren menschlichen Treulosigkeit« und »die Aussichtslosigkeit, ein sinnvolles Leben zu führen.«<sup>21</sup> Während Hopps Darstellung durch Sachlichkeit besticht, versucht Gersdorff in ihrer Biografie, das Leben der Dichterin möglichst anschaulich zu schildern und so zu plausibilisieren, wobei sie gelegentlich eine feministische Perspektive einspielt. Auf diese Weise schleicht sich die Legende vom Tod aus Liebe wieder ein, denn dieses (vermeintlich) romantische Erklärungsmodell besitzt eine starke Suggestion.<sup>22</sup> In ihrem Aufsatz, der Mythos und Tod in Günderrodes poetischem Werk analysiert, versteht Barbara Becker-Cantarino die Konzeption des Liebestodes gerade aus geschlechtsspezifischer Sicht als ein Identifikationsmodell, das auch für das Leben der Dichterin Geltung beansprucht,<sup>23</sup> aber keineswegs alles erklärt. Weitere Gründe für die Selbsttötung werden genannt:

---

**19** Vgl. Preitz/Hopp: *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt III*, S. 238.

**20** Hopp: *Karoline von Günderrode*, S. 46.

**21** Gersdorff: »Die Erde ist mir Heimat nicht geworden«, S. 246 (Hervorhebung C. H.).

**22** Bereits die Kapitelüberschriften der Biografie verraten Gersdorffs Schreib- und Argumentationsstrategie: 12) *Heimliche Heiratspläne*, 13) *Betrogen*, 14) *»Das Abendrot der kurzen Liebesfreude«*. 1806, 15) *Untreue und Verrat*, 16) *Der Tod*. 26. Juli 1806.

**23** Vgl. Becker-Cantarino: *The »New Mythology«*, S. 52: »It is my thesis that Günderrode's intensive study of the »new mythology« explored and advocated by the early Romantics and elaborated by Creuzer led her to an aesthetic position in which she identified with mythology's love-death paradigm in her poetic works as well as in her own life.«

While Günderrode's suicide appears to be foreshadowed in her correspondence with Creuzer, it was also the result of severe bouts of depression and physical illness (chest pain, headaches, eye problems, and general weakness). Death is a prominent theme in her poetic work, but her writings also express a strong will to live and the struggle for a meaningful life.<sup>24</sup>

Auf der Suche nach Motiven für den Selbstmord werden neben den gesundheitlichen öfters auch gesellschaftliche Gründe – Vereinsamung, Unverständnis und Zurückweisung – angeführt; diese Position wird prominent durch Christa Wolf vertreten. Dass das Selbstverständnis der Günderrode nicht nur aus ihren Briefen, sondern vor allem aus ihrem literarischen Werk und den philosophischen Studien zu gewinnen ist, darauf hatte bereits Lucia Licher in ihrer Dissertation hingewiesen.<sup>25</sup> Mit Blick auf die poetischen Werke lassen sich überzeugende Argumente für das romantische Modell vom Liebestod ebenso wie für die Inszenierung des Selbstmordes als Heldentod finden. In diese Richtung weisen auch Wiebke Amthors Überlegungen, die ich im Folgenden durch weitere Ausführungen fundieren und zuspitzen möchte.

## II. FEHLENDE SELBSTAUSKUNFT UND DIE SORGE UM DEN EIGENEN TOD

Von der Günderrode sind keine Abschiedsbriefe an die Freunde oder die Familie überliefert, d. h., sie verzichtet auf jegliche Rechtfertigung ihrer Tat. Da sie von einem christlich geprägten Welt- und Selbstverständnis weit abgerückt war – wie ihre Auseinandersetzung mit der nordischen Mythologie und dem Orient bestätigen, die sich in ihrem literarischen Werk niederschlägt –, stellt für sie eine theologische Verurteilung des Selbstmords als Sünde keine Notwendigkeit zur Legitimation dar. Auch auf die von den Medizinern und Psychologen der damaligen Zeit übliche Einschätzung des Suizids als Ausdruck der Melancholie reagiert die Günderrode nicht. Diese Form der Pathologisierung findet sich aber fast durchgängig bei der Einschätzung durch die Nachwelt, wobei die Melancholie als spezifisches Krankheitsbild zu einer düsteren Stimmung ver-

---

<sup>24</sup> Ebd., S. 66.

<sup>25</sup> Vgl. Licher: *Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen*.

blasst – wiederholt ist von Lebensmüdigkeit die Rede – und durch den nachweislich schlechten Gesundheitszustand der Schriftstellerin eine ergänzende Bestätigung findet. Sogar das Rebellische ihrer Tat scheint ihr keiner weiteren Erwähnung wert; diesen Aspekt hatte sie nicht nur in ihrem literarischen Werk mit dem Motiv der Jungfrau in Waffen wiederholt behandelt, sondern auch durch die Publikation ihrer *Gedichte und Phantasien* (1804) sowie ihrer *Poetischen Fragmente* (1805) bereits praktisch umgesetzt, was sie geschlechtspolitisch ins gesellschaftliche Abseits manövriert hatte. Als Schriftstellerin behauptet sie also eine Außenseiterrolle, die durch eigenmächtiges, non-konformes Verhalten gekennzeichnet ist.

Karoline von Günderrode verzichtet auf ›letzte Worte‹,<sup>26</sup> sieht also keinen Legitimationszwang. Sie rechtfertigt ihren Selbstmord weder als ›Pflicht‹ gegenüber anderen noch stilisiert sie sich als Opfer. Sie erhebt keinerlei Vorwürfe und weist niemandem die Schuld zu, d. h., sie motiviert den Suizid nicht als Rache. Ihre Stimmung vor der Tat wird als heiter beschrieben.<sup>27</sup> Karoline scheint mit sich und dem Leben versöhnt. Eine Verzweiflungstat ist der Suizid demnach wohl kaum. Für diese Einschätzung spricht auch der Zettel, den sie hinterlassen und den man als Grabinschrift gewählt hat.

Erde du meine Mutter u du mein Ernährer der Lufthauch  
 Heiliges Feuer mir Freund und du o Bruder der Bergstrom  
 Und mein Vater der Äther ich sage euch allen mit Ehrfurcht  
 Freundlichen Dank mit euch hab ich hienieden gelebt  
 Und ich gehe zur andern Welt euch gerne verlassend,  
 Lebt wohl denn Bruder u Freund Vater und Mutter lebt wohl.<sup>28</sup>

Es handelt sich bei diesen Versen um die leicht abgewandelte Form von Herders *Abschied des Einsiedlers* aus *Gedanken einiger Bramanen* (1792). Diese Verse drücken Karoline von Günderrodes tiefe Verbundenheit mit der Natur aus und die Überzeugung, dass der Tod der Übergang zu einer anderen Welt ist. Ohne Angst, aber auch ohne konkrete Erwartung, tritt sie diesen Weg an – und sie geht ihn allein. Auf den Titel von Herders Versen hat die Schriftstellerin verzichtet, d. h. ein männlich konnotiertes

<sup>26</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Harald Neumeyer im vorliegenden Band (bes. Kap. I).

<sup>27</sup> Vgl. den Brief von Meline Brentano vom 1. August 1806.

<sup>28</sup> Günderrode: *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 472 und Bd. III, S. 296–299.

Selbstverständnis, die Identifikation mit einem Einsiedler sowie die mit dem Eremitendasein verbundenen Aspekte der Askese, der Armut und der Bescheidenheit lassen sich nur intertextuell erschließen. Karoline von Günderode scheidet dankbar von dieser Welt mit einem freundlichen »[L]ebt wohl«. Eine solche Lektüre legt das Epitaph nahe.

Ein kurzer Brief, den Karoline an Creuzer im Juli 1806 in Winkel schrieb und der deutlich vor ihrem Suizid abgeschickt worden sein muss, ist wiederholt als Abschiedsbrief gelesen worden; es ist zumindest der letzte von ihr überlieferte Brief an den Geliebten. Er enthält als »ein zärtliches Pfand« ein Schnupftuch, das sie mit ihrem Herzblut getränkt und »lange, um es zu weihen, auf [ihr]em Herzen getragen«<sup>29</sup> hat. Eine pathetisch aufgeladene Geste, die durch den Verweis auf Shakespeares Eifersuchtstragödie noch unterstützt wird. Verblüffend nur, dass die Günderode in diesem Szenario sich in einer Doppelrolle präsentiert. Indem sie ein Schnupftuch als Unterpfang der Liebe verschenkt, handelt sie wie Othello. Als die von der Eifersucht des Mannes geplagte Frau fällt ihr die Rolle der Desdemona zu. Creuzer als Adressat des Briefes und Empfänger des Schnupftuchs wird in diesem Szenario merkwürdig distanziert und gleichsam auf eine Zuschauerposition (eine passive, stumme Rolle) verwiesen. Von dem älteren Plan eines ›Bundes auf Leben und Tod‹ ist hier jedenfalls nicht mehr die Rede und schon gar nicht von einem (Selbst-)Opfer, um den Geliebten zu entlasten. (Creuzer war, wie viele bestätigen, durch seine Affäre emotionalen und gesellschaftlichen Belastungen ausgesetzt.) Karoline inszeniert sich in diesem Brief als tragisch Liebende, die als Regisseurin aber die Fäden ihres Geschicks in der Hand behält. Die mit Herzblut geschriebenen Briefe sind Zeichen der Liebe *und* der Freundschaft, die Creuzer in Erinnerung behalten soll als »ein zärtliches Pfand«.

Angesichts der geplanten Selbsttötung handelt die Günderode mit Bedacht. Als Ersatz für ein Testament hinterlässt sie der Pfarrgemeinde Winkel am Rhein eine Schenkungsurkunde über 100 Gulden, »damit in ihre Grabstätte auf dem Kirchhofe Niemand mehr nach ihr beerdigt werde und ihr Grabstein allda stets unverletzt bleibe«. Der größte Teil des Geldes (75 Gulden) war dafür bestimmt, dass Schulkindern jährlich an ihrem Todestag »Brod ausgetheilt werden soll, welche dann in der Kirche fünf Vaterunser und Gegrüßet seist Du Maria zu bethen haben.«<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Weißenborn (Hrsg.): »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«, S. 344.

<sup>30</sup> Zit. nach Gersdorff: »Die Erde ist mir Heimat nicht geworden«, S. 248.

In dieser letzten Verfügung sehe ich eine Konvention und eine karitative Geste, in der sich auch eine gewisse Sorge um das eigene Seelenheil ausspricht. In dem nicht überlieferten medizinischen Bericht wird eine Krankheit diagnostiziert. Achim von Arnim berichtet Bettine Brentano, dass der Arzt bei der »Sektion [...] ihren Tod aus dem Rückenmark gelesen«<sup>31</sup> habe. Diese Diagnose ermöglichte, den Selbstmord als Folge einer Krankheit zu erklären, was wiederum die Voraussetzung dafür war, die Tote in geweihter Erde zu bestatten. Offiziell galt Karoline von Günderrode demnach nicht als Selbstmörderin, sondern als Unfalltote.<sup>32</sup> Selbst dieser ganz plausibel wirkende Teil von Leben und Sterben der Günderrode ist nicht überzeugend verbürgt, denn das Legat könnte auch von dem reichen Franz Brentano gestiftet worden sein. Dann ergibt sich eine etwas andere Lesart: Mit den »100 Gulden [wurde] die unübliche Bestattung einer Selbstmörderin auf dem ›Kirchhof‹ erkaufte.«<sup>33</sup> Der Rest ist Legende.

Nicht nur in ihrem literarischen Werk war der Tod ein zentrales Thema, auch in ihrem Leben war Karoline von Günderrode früh mit dem Tod konfrontiert worden. Ihr Vater starb sehr jung, sie war damals sechs Jahre alt. Drei ihrer Schwestern hat sie infolge von Krankheit verloren. Nach dem Tod ihrer Lieblingsschwester Charlotte am 29. Oktober 1801 kaufte sie ihren legendären Dolch. »Welch ein Trost, daß man nicht leben muß.«<sup>34</sup> Aufopferungsvoll hatte sie die an Tuberkulose erkrankte Charlotte gepflegt; so wollte sie nicht sterben. Mit Bezug auf Bettine von Arnims erinnernde Erzählung über die Freundin schreibt Dagmar von Gersdorff, dass der »Besitz des Dolches [...] für Karoline das Unterpfand ihrer Freiheit«<sup>35</sup> war. Die Freunde wussten von Karolines Dolch und dass sie sich von einem Arzt hatte zeigen lassen, an welcher Stelle man zustechen müsste. Mit dem Dolch wählte die Günderrode eine männlich konnotierte Form der Selbsttötung; Lucretia bildet eine Ausnahme unter den kulturhistorisch überlieferten Frauengestalten unserer Tradition.

---

**31** Weißenborn (Hrsg.): »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«, S. 357.

**32** Vgl. Hille: Karoline von Günderrode, S. 136.

**33** So die Anmerkung des Freien Deutschen Hochstifts zum Brief 32 im Nachlass Karoline von Günderrodes; vgl. FDH, Hs-7148.

**34** Vgl. Preitz/Hopp: Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt III, S. 240: »[Es bestand] schon früh der Gedanke, daß es als letzten Ausweg, wenn der Druck des Lebens unerträglich würde, die Möglichkeit gäbe, es zu beenden.«

**35** Gersdorff: »Die Erde ist mir Heimat nicht geworden«, S. 112.

Es wird berichtet, dass die Günderrode, als man sie am Ufer des Rheins gefunden hat, zusätzlich noch Steine in ihr Tuch gebunden hatte. Wollte sie, dass ihr Leichnam in den Fluten versinkt oder wollte sie ganz sicher gehen, dass ihr Vorhaben nicht misslingt? Offensichtlich ist die kühle Kalkulation, mit der sie ihre Selbsttötung betreibt. Für eine theatrale Inszenierung sprechen auch die vom Wasser umspülten aufgelösten Haare, von denen Bettine ihrem späteren Mann in einem Brief schreibt.<sup>36</sup> Ob diese zeitnahe briefliche Mitteilung der Realität entspricht oder bereits Teil der Legendenbildung ist, lässt sich nicht überprüfen. In ihrer die Gendermythen suizidalen Verhaltens analysierenden Arbeit weist Silvia Sara Canetto darauf hin, dass die Rate versuchter, aber misslingender Selbsttötungen bei Frauen deutlich höher ist als bei Männern, die so noch im Tod ihre auf Erfolg gepolte Geschlechtsrolle bestätigen wollen. Auch in dieser Hinsicht ist Karoline von Günderrodes Suizid also männlich konnotiert. Obwohl Canettos empirisch angelegte, auf Nordamerika ausgerichtete Studie nicht ohne Weiteres auf die Zeit um 1800 bezogen werden kann, liefert sie doch Stereotype zur Erklärung, die zu den historischen Phänomenen von langer Dauer gehören. Vor allem Canettos Hinweis auf den »researcher's bias«<sup>37</sup> ist aufschlussreich zur Analyse von Legendenbildungen, denn Frauen werden meist nicht nach ihrer beruflichen Situation, Männer meist nicht nach ihrer emotionalen Befindlichkeit gefragt. Das spiegelt sich in den Daten zu ihrem suizidalen Verhalten wider: »Therefore, one reason researchers ›find‹ that women are suicidal for love may be that questions about relationships and emotions are the main, and sometimes the only questions asked.«<sup>38</sup>

Der aussagekräftige Titel ihres Aufsatzes *She Died for Love and He for Glory* entstammt übrigens einer Zeichnung von Thomas Rowlandson aus dem Jahr 1810.<sup>39</sup> »Traditionally, women are said to be suicidal for love; men, for pride and performance.«<sup>40</sup> Diese These von Canetto trifft auf Karoline von Günderrode paradoxerweise gleich in doppelter Hinsicht zu, denn die Außensicht, die Einschätzung der Freunde – *She died for love* – ist zu trennen vom eigenen Selbstverständnis der Selbstmörderin. Die Günderrode will sterben wie ein Mann, deshalb inszeniert sie ihren Tod als heroische Tat. Sie stirbt stolz und um der Ehre willen.

---

**36** Vgl. Weißenborn (Hrsg.): »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«, S. 355 f.

**37** Canetto: *She Died For Love and He For Glory*, S. 11.

**38** Ebd., S. 8 f.

**39** Vgl. ebd., S. 6.

**40** Ebd., S. 1.

Dieses Szenario hat sie in ihrer Dichtung öfters durchgespielt. Die wirkliche Reaktion der Nachwelt hatte sie natürlich nicht unter Kontrolle, hat auch darauf verzichtet, durch ›letzte Worte‹ sie in eine bestimmte Richtung zu lenken. Wir sind also gut beraten, zum Verständnis ihrer Selbsttötung ihr Selbstverständnis als Dichterin und ihre literarischen Werke zu befragen.

### III. MYTHOPOETISCHE ÜBERSCHREITUNG DER GESCHLECHTSROLLE

Den Gepflogenheiten ihrer Zeit entsprechend legte sich Karoline von Günderrode für die Publikation ihres ersten Buches ein Pseudonym zu: *Gedichte und Phantasien* von Tian erschien 1804. Mit dieser Publikation wird das Geschlecht der Autorin verschleiert. Selbst nachdem die Identität hinter dem Pseudonym durch eine Indiskretion enttarnt worden war, erschienen auch die *Poetischen Fragmente* (1805) unter diesem Dichternamen, dessen Bedeutung nicht entschlüsselt ist, der aber anzuspielden scheint auf eine frühe mythologische Zeit, wodurch den publizierten Werken Autorität beigelegt werden soll, was durch Bezüge zum legendären Dichter Ossian sowie dem nordischen Sagenkreis entlehnte Stoffe plausibilisiert wird. Erst für die geplante dritte Publikation wählte Creuzer, der den Druck vorbereitete, einen mythologisch vorgeprägten weiblichen Titel. »Melete [ist] die Muse des sinnigen Daseyns – die Muse, die auf hohe Lieder sinnt«,<sup>41</sup> erläutert er in seinem Brief vom 23. Januar 1806.

War die Wahl eines Pseudonyms den geschlechtsspezifischen Restriktionen für Schriftstellerinnen geschuldet – insbesondere für ihre Kurzdramen und für ihre fünfaktige Tragödie *Mahomed, der Prophet von Mekka* (1805) hatte die Dichterin viel Kritik einstecken müssen, weil Stoff und Genre den Zeitgenossen als einer Frau ganz und gar unangemessen galten –,<sup>42</sup> so ist doch signifikant, dass Karoline von Günderrode sich häufiger einer männlichen Erzählperspektive bedient – so etwa in *Die Manen*, ein Lehrer-Schüler-Gespräch – oder männliche Identifikationsfiguren wählte; Beispiele hierfür sind die Verserzählung *Don Juan*, das Dramolett *Mora*, das von der Geliebten eines skandinavischen Herrschers handelt, der um seinen Thron gebracht wird, oder die *Geschich-*

<sup>41</sup> Günderrode: Sämtliche Werke, Bd. III, S. 167.

<sup>42</sup> Vgl. Christian Nees an Karoline von Günderrode am 25.5.1804 und die am 13.6.1807 erschienene Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*; vgl. Günderrode: Sämtliche Werke, Bd. III, S. 127–133.

*te eines Braminen* (1805 in den von Sophie La Roche herausgegebenen *Herbsttagen* erschienen). So wie sie sich unterschiedlicher literarischer Formen bedient – neben Gedichten und Balladen, stehen Erzählungen, Dialoge und kürzere Dramen –, so inszeniert Günderrode in ihren Werken variierende Geschlechterperspektiven, wobei Präferenzen nicht immer klar akzentuiert werden; so etwa in *Wandel und Treue*, einem Dialog in Versen zwischen Narziss und Violetta in ihrer ersten Veröffentlichung.

Hatte Karoline von Günderrode durch die eigenständige, nicht auf männliche Mentoren gestützte Publikation ihrer Werke bereits die Grenze des für Frauen in der damaligen Zeit Schicklichen bedenkenlos überschritten, lassen sich auch im privaten Bereich wiederholt geschlechtsüberschreitende Rollenwechsel beobachten. In ihrem Verhältnis zur fünf Jahre jüngeren Bettine übernimmt sie die Rolle des Lehrers, was ihr gelegentlich die männliche Anrede Günther durch die Freundin einträgt. Noch in ihrem der Günderrode gewidmeten Briefbuch von 1840 betreibt Bettine von Arnim ein mythopoetisch aufgeladenes Spiel mit den unterschiedlichen Figuren von Narziss und Echo, wobei die Freundin mit einer Doppelrolle belegt wird: Als Dichterin ist sie selbstverliebt und männlich konnotiert (Narziss), für die junge Bettine aber ist sie der freundliche Widerhall (Echo) ihrer eigenen Seele und befördert so die Ausbildung ihrer Persönlichkeit.<sup>43</sup> Auch in dem Briefwechsel mit Friedrich Creuzer ist Karoline von Günderrode nicht nur die Geliebte, die in unterschiedlicher Gestalt und Verklärung erscheint, sondern sie unterschreibt öfters als »der Freund«. Das diente sicherlich zuerst der Verschleierung ihres Liebesverhältnisses gegenüber Creuzers Ehefrau, die die Briefe ihres Mannes las und zuweilen sogar abschrieb. (Dadurch sind kurioserweise einige wenige Briefe Karolines erhalten geblieben.) Die Form des von der Günderrode praktizierten Geschlechterrollentauschs war aber mehr als nur Camouflage, sie akzentuiert vor allem eine freundschaftliche, in der Terminologie der Zeit: rein menschliche Beziehung. Dieser idealisierende und deshalb auch entindividuierte Umgang der Liebenden miteinander ist von vielen bemerkt worden. Im Verhältnis zu Creuzer führt der Geschlechtsrollenwechsel außerdem zu einer verqueren homoerotischen Konnotation.<sup>44</sup> Über das »transvestitische Spiel« der Günderrode schreibt Annette Runte:

---

43 Vgl. Hilmes: »Lieber Widerhall«.

44 Im Verhältnis der Freundinnen Karoline und Bettine wird ein erotischer Subtext nur schlecht versteckt; ich verweise etwa darauf, dass Bettine

Hatte Karolines symbolische (Selbst-)Inszenierung als ›der Freund‹ sie im Savigny-Briefwechsel bereits sexuell neutralisiert, zumal sie den Ehrentitel identifikatorisch genoss, wurde er in der Kreuzer-Beziehung zum Codewort für eine verbotene Liebe, die bald kaum noch zu verheimlichen war.<sup>45</sup>

In ihrer Analyse der Verfahren einer »mythopoetischen Überschreibung der Geschlechterdifferenz«<sup>46</sup> arbeitet Annette Runte folgende Strategien Günderrodes heraus: die »[s]atirische Mythen-Travestie«,<sup>47</sup> die heroisierende Nachdichtung sowie die Situierung der Schriftstellerin innerhalb einer abendländisch-patriarchalen und einer orientalischen Tradition, die »im Namen des Vaters« eine »Rückkehr zu den Müttern«<sup>48</sup> unternimmt.

Als wichtigstes Dokument für Karoline von Günderrodes Wunsch, die Grenzen ihres Geschlechts zu überschreiten, gilt eine Äußerung in einem Brief an Gunda Brentano vom 29. August 1801:

Es ist ein häßlicher Fehler von mir, daß ich so leicht in einen Zustand des Nichtempfindens verfallen kann, und ich freue mich über jede Sache, die mich aus demselben reißt. Gestern las ich Ossians Darthula, und es wirkte so angenehm auf mich; der alte Wunsch, einen Heldentod zu sterben, ergriff mich mit großer Heftigkeit; unleidlich war es mir, noch zu leben, unleidlicher, ruhig und gemein zu sterben. Schon oft hatte ich den unweiblichen Wunsch, mich in ein wildes Schlachtgetümmel zu werfen, zu sterben. Warum ward ich kein Mann! Ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden, für Weiberglückseligkeit. Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges, aber unverbesserliches Mißverhältnis in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd, und so unceins mit mir.<sup>49</sup>

---

selbst berichtet, wie sie die vom Arzt bezeichnete Stelle küsst, als Karoline ihre Brust entblößt, um ihr zu zeigen, wo genau man zustoßen muss.

45 Runte: Maske und Symptom, S. 164 f.

46 Ebd., S. 166.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 176.

49 Weißenborn (Hrsg.): »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«, S. 78 f.

Die schöne Fürstentochter Darthula ist auf der Flucht und nachdem ihre Brüder in der Schlacht getötet wurden, fällt sie dem Feind in die Hände. Ein (verirrter) Pfeil trifft sie tödlich und bewahrt sie so vor erotischen Übergriffen. Mit der Titelheldin ihrer auf Ossian rekurrierenden Verserzählung ruft Karoline von Günderrode das Motiv der Jungfrau in Waffen auf, das sie in späteren Werken variieren wird. Mora, die Heldin des gleichnamigen Kurzdramas, »stirbt im Kampf an der Stelle des Geliebten; für ihn und ihre Liebe«. <sup>50</sup> Durch den Tod der Protagonistin wird die unbotmäßige Tat poetisch legitimiert, das Rebellenhafte ihrer Handlung aber bleibt unverkennbar.

Ebenso entschlossen wie Mora und Darthula ist Hildgund, ihren Dolch gegen den Feind ihrer Freiheit zu erheben, wobei im fragmentarischen Drama ihre Tat vorerst Projekt bleibt. Im Unterschied zu den bisher behandelten Texten ist in *Hildgund* [...] eine Frau dargestellt, deren Kampf um Freiheit und Liebe nicht mit ihrem Tod endet, sondern dessen Ausgang offen bleibt. <sup>51</sup>

Der Stoff dieses Versdramas beruht auf der »historisch verbürgten Ermordung des Hunnenkönigs Attila durch seine Frau Ildiko in beider Hochzeitsnacht im Jahre 453 n. u. Z.«; <sup>52</sup> außerdem hat wahrscheinlich »die Geschichte der Charlotte Corday, die in der zeitgenössischen Rezeption u. a. als weiblicher Brutus gesehen wird, die Gestaltung des Stoffes beeinflusst«. <sup>53</sup> Mit dem Motiv der Jungfrau in Waffen wird zugleich die aus der Bibel bekannte Figur der Judith aufgerufen, deren Selbstermächtigung eindeutig als patriotische Tat legitimiert wird. (Hebbel hat das 1840 in seinem Drama dann bekanntlich anders gesehen und seine Titelheldin mit einer zweifelhaften Sexualität ausgestattet.)

Überzeugend kann Wiebke Amthor zeigen, dass mit dem Motiv des Dolches im Werk der Günderrode die »Waffe der Frauen [...] zum Sinnbild der Übernahme des eigenen Schicksals sowie der Durchsetzung einer Verbindung von Liebe und Freiheitsanspruch« <sup>54</sup> wird. Diese Ur-

---

<sup>50</sup> Amthor: Der Tod als Zitat, S. 62.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Lazarowicz zit. nach ebd., S. 63.

<sup>53</sup> Licher zit. nach ebd.

<sup>54</sup> Ebd., S. 65 f. »Gerade die Todesgeste Karoline von Günderrodes verweist darauf, daß sie letztlich doch die männlichen Begierden, die sie fühlte, mit »Männerkraft« ausdrücken konnte.« (Ebd., S. 72)

szenen ihrer Dichtung lassen sich als Modell für die Selbsttötung lesen. Indem sie sich mit einem Dolch ersticht, inszeniert Karoline von Günderrode einen heroischen Tod, bei dem sie sich für die Ideen der Freiheit und einer besseren Welt opfert. Damit ist sie ihrem eigenen Selbstverständnis zufolge über die Differenz der Geschlechter hinaus, oder anders formuliert: Ihre Liebe soll der Menschheit zum Ruhm gereichen.

#### IV. LIEBESTOD ALS WEIBLICHER HEROISMUS, ODER: DIE FALSCH VERSTANDENE ROMANTIK

Die wechselvolle Beziehung zu Creuzer begann im Sommer 1804. Es soll Liebe auf den ersten Blick gewesen sein.<sup>55</sup> Von Geistesverwandtschaft ist die Rede und auch als Vaterfigur bietet sich der deutlich ältere Professor der Mythologie an der Universität Heidelberg an.<sup>56</sup> Seine Ehe und andere gesellschaftliche bzw. berufliche Zwänge stehen einer Verbindung entgegen. Es muss hoch gespannte Erwartungen gegeben haben und Enttäuschungen. In einem Brief vom 22. März 1805 schreibt Karoline an Creuzer: »Die Freundschaft, wie ich Sie mit Ihnen meinte, war ein Bund auf Leben und Tod. Ist Ihnen das zu ernsthaft? Oder zu unvernünftig?«<sup>57</sup> Für ein solches Projekt ist Creuzer nicht zu haben. Bereits am 28. Februar 1805 hatte er mitgeteilt: »Der Gedanke, sich durch Vernichtung des Leibes früher zu nahen dem Ewigen, der Sie beherrscht, ist unrichtig, selbst nach den Grundsätzen der Philosophie, die Ihnen so lieb ist.«<sup>58</sup> Diese Position hat Creuzer nie wirklich aufgegeben.

Von Anfang an war in ihrem Briefwechsel vom Sterben die Rede. Da die meisten Briefe Karolines an Creuzer vernichtet wurden, erfolgt eine Rekonstruktion der Liebesgeschichte bzw. der Absicht der Liebenden aus seinen Antwortbriefen – eine überaus problematische Lektürestategie, der ich nicht folgen möchte. Verlässlicher lässt sich Günderrodes romantische Vision vom Liebestod in ihren Werken studieren, vor allem in der von Creuzer betreuten und zu Lebzeiten nicht mehr publizierten Sammlung *Melete*. Stärker noch als in früheren Werken ist hier eine Engführung von Liebe und Tod zu beobachten, die durch Günderrodes

<sup>55</sup> Vgl. Gersdorff: »Die Erde ist mir Heimat nicht geworden«, S. 163.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 162, 165.

<sup>57</sup> Weißenborn (Hrsg.): »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«, S. 206.

<sup>58</sup> Ebd., S. 197; vgl. hierzu auch den Beitrag von Ursula Baumann zur Ethik des Selbstopfers (u. a. bei Kant und Fichte) im vorliegenden Band.

Studium des deutschen Idealismus (insbesondere der Naturphilosophie Schellings) und eine entsprechende Aneignung mythologischer Stoffe bestärkt worden war. Zwei Beispiele: Das Sonett *Die Malabarischen Witwen* verklärt die indische Tradition der Witwenverbrennung. Indem die Ehefrau sich gemeinsam mit dem verstorbenen Gatten verbrennen lässt, wird – so legt es das Gedicht nahe – ihrer Liebe ein Denkmal der Unsterblichkeit gesetzt. Creuzer hat dieses Sonett lobend hervorgehoben.<sup>59</sup> Die klar als orientalisch gekennzeichnete Sitte des Liebestodes gestattet aber – möglichen inhaltlichen Affinitäten zum Trotz – eine biografische Distanzierung.

Die *Briefe zweier Freunde* sind ein schriftlich geführter Dialog zwischen einem Weisheitslehrer und einem jugendlichen Verehrer. Dieser fingierte Briefwechsel variiert also das Motiv des Lehrer-Schüler-Gesprächs, wobei auch in diesem Fall die Rollenverteilung nicht ganz klar ist. Creuzer jedenfalls weist die Idealisierung in der Figur des Eusebio zurück,<sup>60</sup> und in der Tat hält die Autorin die Fäden des Austauschs in der Hand. Karoline schlüpft in die Rolle eines jungen Briefschreibers, der sich mit (gespielter) Unterwürfigkeit dem hoch verehrten Lehrer und Freund nähert. Sie ist es demnach, die Eusebio/Creuzer die Rolle eines Hohen Priesters zuweist. Dieser Briefwechsel dreht sich um das Verhältnis von Poesie und Philosophie, es geht also um die Liebe zur Dichtung und zur Weisheit – ein romantisches Sujet, das sich u. a. auch bei Novalis findet und in der stilisierten, ins Ideale gesteigerten Form nicht als Bekenntnis zu einer realen Person gelesen werden muss.

Der erste Brief an Eusebio enthält eine emphatisch vorgebrachte bedingungslose Liebeserklärung: »[N]icht möcht' ich leben ohne dich, der du meiner Gedanken und Empfindungen liebster Inhalt bist«.<sup>61</sup> In einer biografischen Lektüre wird daraus der Wunsch, gemeinsam mit dem Geliebten oder auch für ihn zu sterben. Der Liebestod erscheint demnach als erklärtes Ziel, der durch das Opfer bzw. Selbstopfer noch in seinem Wert erhöht wird. Karoline von Günderrodes Selbstmordgedanken lassen sich leicht auf diese Stelle zurückprojizieren, eine hinreichende Motivation ihrer späteren Tat lässt sich daraus jedoch nicht ableiten. Haben die in den Briefen zweier Freunde, die zwischen November 1805 und Februar 1806 entstanden sind, überhaupt noch Gültigkeit, nachdem Creuzer die Freundschaft aufgekündigt und den (realen) Briefwechsel

<sup>59</sup> Vgl. Günderrode: *Sämtliche Werke*, Bd. III, S. 183.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 203 f.

<sup>61</sup> Ebd., Bd. I, S. 353.

beendet hat? Mit diesem Schritt wurde Karolines Idealismus jeglicher Grund entzogen. Selbst wenn man die Literatur als Selbstverständigung der Autorin liest – was für Günderrodes stark an Ideen orientierte Poesie durchaus zulässig ist –, liefert sie nicht unbedingt den passenden Schlüssel zum Verständnis späterer Handlungen. Hatte die Schriftstellerin in ihrem sogenannten Todesbrief vom 22. März 1805 nicht selbst darauf hingewiesen, dass der »Bund auf Leben und Tod« zu unvernünftig sein könnte und damit Zweifel angemeldet? Nur von einer erhöhten Warte aus – etwa wenn man die ganze Vernunft ausspielt gegen einen beschränkten Rationalismus, also von einer ganz und gar idealistischen Position aus – wird man Karoline von Günderrodes eigenen Einwand nicht Ernst nehmen. Was zwingt uns, ihr einen kritischen Blick auf die Welt abzusprechen? Dezimieren wir damit die Eigenständigkeit ihres Denkens und Handelns nicht in einer unzulässigen Weise?

Eine kritische Revision des gängigen Bildes von der Todessehnsucht der deutschen Romantik propagiert Nicholas Saul in der Folge einschlägiger Studien von Roger Paulin, der das »Suizidproblem[ ] als Nachtseite der aufgeklärten Mentalität«<sup>62</sup> entlarvt. Saul konstatiert eine widersprüchliche Position Karoline von Günderrodes zum romantischen Selbstmorddiskurs, den er mit Verweis auf Schlegels *Lucinde* als den »letzte[n] Ausdruck individueller Souveränität«<sup>63</sup> sieht. Nun ist der Selbstmord »nicht mehr religiös-moralischen Sanktionen unterworfen, geschweige denn durch Gesetz kriminalisiert«, sondern Zeichen einer »paradoxen Aufhebung des Ich durch dessen Zerstörung.«<sup>64</sup> Saul tadelt Günderrodes unkritisches Lob des Selbstmords aus Liebe, wie es in dem Gedicht *Malabarische Witwen* und in den *Briefen zweier Freunde* zum Ausdruck kommt, erkennt darin aber ihre Zugehörigkeit zum romantischen Diskurs. Ihren eigenen Suizid hält er demgegenüber für unromantisch: Karoline »stirbt als in der Liebe Enttäuschte eher wie Werther, oder besser noch wie Ariadne«.<sup>65</sup> In Günderrodes frühem Gedicht *Ariadne auf Naxos* (1804) verschmäht es die Tochter des Minos, von Zeus in den Olymp erhoben zu werden. Ariadne stürzt sich in die Fluten, denn »[b]etrogner Liebe Schmerz soll nicht unsterblich seyn!«<sup>66</sup>

---

62 Saul: Fragmentästhetik, Freitod und Individualität in der deutschen Romantik, S. 232.

63 Ebd., S. 240.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 245.

66 Günderrode: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 80.

Diese eigenwillige Umschrift einer mythologischen Figur bestätigt zwar Günderrodes kontinuierliches Interesse an den Themen ›Tod‹ und ›Liebe‹, deren Einschätzung aber bleibt schwierig. Während in ihrem Werk verlässliche intertextuelle Analysen möglich sind, ist ein entsprechend auf ihr Leben übertragenes Vorgehen problematisch, da es durch Briefe und andere Materialien nur unzureichend dokumentiert ist, eine biografische Lektüre also in hohem Maße spekulativ bleibt.

Aufgrund von Günderrodes eigener Einschätzung des Liebestodes als unvernünftig lassen sich Einwände gegen diesen Mythos formulieren, der seine wirkungsmächtigste Ausprägung in Wagners Oper *Tristan und Isolde* (1865) gefunden hat. Hier ist es vor allem die Musik, die unheilvolle Illusionen und emotionale Utopien speist.<sup>67</sup> Die Oper als ›Kraftwerk der Gefühle‹ (Alexander Kluge) muss aber kein unkritisches Medium bleiben, wie etwa Christoph Marthalers Bayreuther Inszenierung von *Tristan und Isolde* (2005) zeigt. Bereits Wagners Libretto hatte Isoldes Tod am Ende nicht zwingend vorgeschrieben, obwohl oder gerade weil Gesang und Musik eine andere Sprache sprechen. Der Liebestod, um den Marthaler die Zuschauer in Bayreuth betrügt, erweist sich als ein prekäres Modell eines weiblichen Heroismus. Ein solcher subversiver Blick auf die Romantik und ihre Folgen im Musikdrama darf Plausibilität beanspruchen. Vieles spricht dafür, dass Karoline von Günderrode ihrem männlich konnotierten Schriftstellerimage treu bleibt und mit der Inszenierung ihres Selbstmordes zu den unweiblichen, auf Freiheit und Selbstbestimmung zielenden Vorstellungen zurückkommt, wie sie im Motiv der Jungfrau in Waffen vorgeprägt ist – ein Modell, das Nachruhm verspricht. Vor allem ihre Autorschaft ist in diesem Zusammenhang als heroisches Konzept zu verstehen: Die Schriftstellerin hat den alten Wunsch nach dem Dolch mit der Schreibfeder vertauscht. Ihr Suizid zeigt demgegenüber den agonalen Charakter romantischer Poesie, den Bohrer im dissoziierten Bewusstsein diagnostiziert hatte, wie es in den Briefen der Günderrode als Zeichen ihrer Modernität zum Ausdruck kommt. Die Rede von Liebe und Liebestod, von Weiberglückseligkeiten und die konventionelle Forderung an die Frau, zu verzichten und sich anzupassen, verdecken kritische Einsichten in die konventionelle Normierung der weiblichen Geschlechtsrolle und leugnen den von der Dichterin selbst reklamierten Heroismus. Auch dieses Konzept wird zwar von

---

67 Vgl. Noltze: Liebestod.

Idealismus getragen, bleibt also romantisch grundiert; die Legitimation des Todes erfolgt hier allerdings aus männlicher Perspektive: *She did not die for love, she died for glory.*

## V. AUF MESSERS SCHNEIDE

Karoline von Günderrodes ›Ökonomie des Opfers‹ – sollte sie denn mit ihrer Selbsttötung auf Nachruhm spekuliert haben – wäre fast gescheitert. Die Publikation des vertraglich schon gesicherten Bandes *Melete*, den Creuzer vorbereitet hatte, wurde gestoppt, aus Angst, eine (auto-)biografische Lektüre der Dichtung könnte den Herausgeber belasten. Befürchtet wurden wohl moralische Vorwürfe und Schuldzuweisungen, juristisch hätte Creuzer nicht belangt werden können. Er war daran interessiert, die Affäre mit Karoline zu verdrängen und zu vergessen; in seiner Autobiografie von 1848 wird die Schriftstellerin und ihr Einfluss auf seine wissenschaftlichen Arbeiten nicht erwähnt. Die Briefe der Günderrode hatte er schon früher an Susanne von Heyden zurückgegeben, die sie dann auf seinen Wunsch hin vernichtete. »Creuzer tat alles, um seinen Ruf zu retten.«<sup>68</sup>

Im Gegenzug drohte die bekannteste Selbstmörderin der Goethezeit in Vergessenheit zu geraten. Mit ihrem Briefbuch *Die Günderode* (1840) setzte Bettine von Arnim der Freundin ein literarisches Denkmal. In dem hier vorgelegten, historisch nicht verbürgten Briefwechsel der beiden von den Ideen der frühen Romantik begeisterten jungen Frauen integrierte Bettine auch Werke der Günderrode und schrieb sie auf diese Weise in das kulturelle Gedächtnis ein. Das literarisch stark überformte, also als Dokument unzuverlässige Briefbuch endet im Februar 1806. Vom Verhältnis zu Creuzer und dem Tod Karolines schreibt Bettine deshalb nichts. Das Buch der Freundschaft trägt deutliche Zeichen der Idealisierung der Frühverstorbenen und der eigenen Rolle in deren Leben. Wie die beiden anderen Briefbücher der Bettine von Arnim ist es als unkonventionelle, nämlich dialogisierte Form einer Autobiografie zu lesen. In der fingierten Rekonstruktion des schriftlichen Gesprächs mit dem Bruder Clemens Brentano (1844), der Freundin Karoline von Günderrode (1840) und dem Dichturfürsten Goethe (1835) erzählt Bettine von Arnim vor allem ihre eigene Geschichte, wobei sie nicht chronologisch vorgeht,

---

<sup>68</sup> Hopp: Karoline von Günderrode, S. 46.

sondern sich aus der Altersperspektive zur Jugendzeit mit Clemens vorarbeitet. Im Zentrum ihres ungewöhnlichen autobiografischen Projekts steht *Die Günderröde. Briefe von 1804–1806*, ein Buch, das die Autorin den Studenten widmet.

Von ihrer Freundschaft mit Karoline schreibt Bettine erstmals ausführlich in einem (nicht datierten) Brief an Goethes Mutter, den sie gleich zu Beginn ihrer Publikation *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) einschaltet; das Original ist nicht überliefert.

Nein, es kränkt mich und ich mache ihr Vorwürfe [...], daß sie die schöne Erde verlassen hat; sie hätt' noch lernen müssen, daß die Natur Geist und Seele hat und mit dem Menschen verkehrt, und sich seiner und seines Geschickes annimmt, und daß Lebensverheißungen in den Lüften uns umwehen; ja, sie hat's bö's mit mir gemacht, sie ist mir geflüchtet, grade wie ich mit ihr teilen wollte alle Genüsse. Sie war so zaghaft; eine junge Stiftsdame, die sich fürchtete, das Tischgebet laut herzusagen [...].<sup>69</sup>

Wiederholt beklagt Bettine, dass Karoline durch ihren Suizid die freundschaftliche Treue verraten und sie tief verletzt hat. Obwohl sie in ihren Erinnerungen Trauer und Schmerz in den Vordergrund rückt, sucht auch sie nach Gründen für den Selbstmord. In einer poetischen Verdichtung des Geschehens, das historisch oft unrichtig wiedergegeben wird, führt Bettine die Selbsttötung der Günderröde auf einen Entschluss zurück, nämlich den, jung zu sterben.

Wir lasen zusammen den Werther, und sprachen viel über den Selbstmord; sie sagte: recht viel lernen, recht viel fassen mit dem Geist, und dann früh sterben; ich mag's nicht erleben, daß mich die Jugend verlässt [...].<sup>70</sup>

Bettine kann sich so gar nicht erklären, wie sich die schüchterne, zaghafte Freundin zu einer so grausamen und schrecklichen Tat hat ermannen können. Aber es muss diese andere, unweibliche Seite in Karoline gegeben haben, und in diesem Zusammenhang erzählt Bettine dann auch die Geschichte mit dem legendären Dolch, den sich die Freundin zu ihrem

---

<sup>69</sup> Arnim: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, S. 63 f.

<sup>70</sup> Ebd., S. 65.

Entsetzen nach dem Tod ihrer Schwester zugelegt hatte. Als kopflose Verzweiflungstat erscheint der Selbstmord Günderrodes also keinesfalls und von einem Liebestod will Bettine gar nichts wissen. Karolines Liebe zu Kreuzer bleibt ihr schlicht rätselhaft.<sup>71</sup> Da aus ihrer Sicht eine verschmähte Liebe als Motivation oder auch nur als Anlass zur Erklärung von Günderrodes Suizid ausfällt, sucht Bettine nach einem alternativen Verstehenszusammenhang und findet ihn im Selbstanspruch der Freundin als Dichterin, der Rückzug und Konzentration erfordert, um die hohen literarischen Ziele zu erreichen. In ihrem fingierten Brief an Goethes Mutter teilt Bettine mit, dass Karoline die Einsamkeit suche, um zu schreiben, und dass darin eine Gefahr läge. Es sei leicht, versunken in die Arbeit, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Karoline selbst habe Angst davor und Bettine befürchte, dass sich die Freundin ein Leid antue. Gegen Melancholie helfe Gesellschaft, aber Karoline habe ihr die Freundschaft gekündigt. Die Lage ist ausweglos. Bettine kommt zu spät, ihr prophetischer Traum vom Tod der Freundin hat sich schon erfüllt.<sup>72</sup> Trotz erkennbarer Selbstvorwürfe und trotz anhaltender Trauer bemüht sich Bettine von Arnim darum, die Tat der Günderrode zu akzeptieren, da sie vom bedingungslosen Selbstanspruch der Freundin an ihr literarisches Werk weiß.

An einer späteren Stelle teilt sie Goethe den Erwerb eines Bildes mit: Die *Lucretia* von Lucas Cranach hatte sie (angeblich) gekauft wegen der »sonderbaren[n] Ähnlichkeit die es mit meiner Freundin Günderrode hatte«. <sup>73</sup> *Lucretia* gilt als Freiheits- und Tugendheldin; sie tötete sich, nachdem sie entehrt worden war. Diese spätere mythologische Nobilitierung des Selbstmordes akzentuiert neuerlich den freien Entschluss und deutet auf eine Akzeptanz des Selbstbestimmungsrechts, das in jungen Jahren ihre Gefühle tief verletzt hatte. Bei allem Mutwillen, den man Bettine nachsagt, den sie selbst herausstreicht und über den Goethe

---

**71** Vgl. ebd., S. 80: »Jetzt [Ende März, Anfang April 1806; C. H.] kam Kreuzer nach Marburg, um Savigny zu besuchen; häßlich wie er war, war es zugleich unbegreiflich, daß er ein Weib interessieren könne«.

**72** Vgl. ebd., S. 82, 84. Diese Passagen sind im Hinblick auf die Psychologie der Autorin auch als nachträgliche Rationalisierungen zu lesen; mir geht es hier aber um die Rekonstruktion ihrer Sicht auf den Tod der Freundin, die ein weiteres, interessantes Erklärungsmodell ins Spiel bringt: das einer prekären Selbstbestimmung. Authentizität kann in diesem Zusammenhang nicht beansprucht werden.

**73** Ebd., S. 671.

sich geärgert hat, verzichtet sie auf eine Verklärung des Selbstmords als Freitod. In dieser Hinsicht ist Bettine im Nachhinein vorsichtiger als Karoline und wir tun gut daran, auf ihre Stimme zu hören, denn eine mögliche emphatische Beurteilung des Suizids als Akt der Freiheit wird durch die Verlusterfahrung abgedämpft, bewahrt uns also vor fatalen Verstrickungen in Paradoxien.

Günderrodes Wunsch, einen Heldentod zu sterben, orientiert sich an mythologischen Vorlagen und weist in die Aporien modernen Bewusstseins voraus. Dementsprechend spiegeln sich in ihrem Suizid Widersprüche, die sich nicht dialektisch aufheben lassen. So fällt noch ein Schatten auf die Rezeption, die Leben und Werk zusammenliest. Karoline von Günderrode ist Vertreterin einer riskanten Moderne, in der das Leben die Kunst nachahmt. Im Surrealismus des 20. Jahrhunderts lässt sich das dann programmatisch studieren. Für Christa Wolfs Rückprojektion utopischer Wünsche auf die Romantik bleibt da wenig Hoffnung. Lebenspraktisch gewendete Vorschläge sind gefährlich und drohen ins Zynische zu kippen. Lektürestrategisch lässt sich aus diesem Dilemma allerdings eine Empfehlung ableiten: Die Texte nicht autobiografisch zu lesen und das als poetisch inszenierte Leben kritisch zu betrachten.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Amthor, Wiebke:** Der Tod als Zitat. Eine motivische Betrachtung zum Selbstmord Karoline von Günderrodes. In: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft. Forum für die Erforschung von Romantik und Vormärz 10 (1998), S. 49–72.

**Arnim, Bettine von:** Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Hrsg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt a. M. 1992.

**Becker-Cantarino, Barbara:** The »New Mythology«. Myth and Death in Karoline von Günderrode's Literary Work. In: Clare Bielby und Anna Richards (Hrsg.): Women and Death 3. Women's Representations of Death in German Culture since 1500. New York, Woodbridge 2010, S. 51–70.

**Bohrer, Karl Heinz:** Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München, Wien 1987.

**Canetto, Silvia Sara:** She Died for Love and He for Glory. Gender Myths of Suicidal Behavior. In: Omega. Journal of Death and Dying 26 (1992–93), H. 1, S. 1–17.

**Gersdorff, Dagmar von:** »Die Erde ist mir Heimat nicht geworden«. Das Leben der Karoline von Günderrode. Frankfurt a. M., Leipzig 2006.

**Günderrode, Karoline von:** Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Bd. I–III. Hrsg. von Walter Morgenthaler unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf. Basel, Frankfurt a. M. 1990 f.

**Hille, Markus:** Karoline von Günderrode. Reinbek bei Hamburg 1999.

**Hilmes, Carola:** »Lieber Widerhall«. *Bettina von Arnim: Die Günderrode* – Eine dialogische Autobiographie. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 (1996), S. 424–438.

**Hopp, Doris:** Karoline von Günderrode. Frankfurt a. M. 2006.

**Licher, Lucia:** Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen. Umriss einer Ästhetik im Werk Karoline von Günderrodes (1780–1806). Heidelberg 1996.

**Müller-Dietz, Heinz:** Kein Ort für Kleist? Leben und Sterben des Dichters in der Sicht Christa Wolfs. In: Dietrich Engelhardt, Jan C. Joerden und Lothar Jordan (Hrsg.): Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext. Würzburg 2006, S. 193–210.

**Noltze, Holger:** Liebestod. Wagner, Verdi und der Traum vom großen Gefühl. Hamburg 2013.

**Preitz, Max und Doris Hopp:** Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt III. Karoline von Günderrodes Studienbuch. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1975), S. 223–242.

**Runte, Annette:** Maske und Symptom. Mythenverarbeitung, Privatmythologie und literarische Camouflage bei Karoline von Günderrode. In: Ortrun Niethammer (Hrsg.): Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen, Überschreibungen, Übermalungen. Heidelberg 2007, S. 163–182.

**Saul, Nicholas:** Fragmentästhetik, Freitod und Individualität in der deutschen Romantik. Zu den Morbiditätsvorwürfen. In: Konrad Feilchenfeldt et al. (Hrsg.): Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin. Würzburg 2006, S. 232–251.

**Weißborn, Birgit (Hrsg.):** »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«. Die Briefe der Karoline von Günderrode. Frankfurt a. M., Leipzig 1992.

**Wolf, Christa:** Werke. Bd. 6: Kein Ort. Nirgends; Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf; Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. Hrsg. von Sonja Hilzinger. München 2000.

---

HARALD NEUMEYER

## »[...] IN DIESEM AUGENBLICK DES TODES«

### Heinrich von Kleists ›letzte Worte‹ im Kontext von Wissenschaft und Literatur um 1800

In den 1798 erschienenen *Neuen Beiträgen zur Bereicherung der Menschenkunde* veröffentlicht Karl Friedrich Pockels die Abschiedsbriefe des Selbstmörders B. Es handelt sich um drei Briefe – einen an seinen Vorgesetzten, einen an den Zollverwalter St. und einen an die Geliebte. In dem Brief an den Vorgesetzten bittet der Offizier B. darum, die beiden anderen zuzustellen, »besonders den an das Fräulein von E. sogleich. Das gute unglückliche Mädchen wird gewiß Trost über meinen Tod darin finden.«<sup>1</sup> Der Brief an die Geliebte selbst hebt mit dem Satz an: »Wenn du diese Zeilen erhältst, – werde ich nicht mehr seyn, und ein Leben geendigt haben, welches mir schon lange zur Last gewesen.«<sup>2</sup> Die ›letzten Worte‹ des Offiziers, so viel wird in diesen Auszügen deutlich, verfolgen besondere Ziele, die aus einer spezifischen Perspektive formuliert sind. Sie greifen in eine Zukunft voraus, die bereits als Vergangenheit imaginiert wird: Sie sind geschrieben aus der Perspektive des Schon-Gestorben-Seins. Durch diese imaginierte Übertretung der Grenze vom Leben in den Tod eröffnen die ›letzten Worte‹ einen Schwellenbereich, der vor allem die Position des Schreibenden betrifft: Er hat noch an der Welt der Lebenden und bereits an der Welt der Toten teil, ohne einer der beiden Welten ganz anzugehören. Die Perspektive des Schon-Gestorben-Seins

---

1 Briefe eines Selbstmörders, S. 126.

2 Ebd., S. 128.

bedingt nicht nur diese Schwellenlage, sondern auch, dass mit den ›letzten Worten‹ Handlungen delegiert werden: B. wendet sich abschließend dem Leben zu, um in ihm ordnen zu lassen, was er selbst nicht mehr ordnen können wird. Dabei nehmen die Abschiedsbriefe eine zentrale Rolle ein, insofern deren Zustellung gesichert werden soll. Dass sie erst nach der Selbsttötung zu übermitteln sind, hat zwei Gründe. Zum einen immunisiert sich der Selbstmörder gegen jeden Eingriff in seine Entscheidung, da man auf die Briefe nicht mehr antworten kann. Zum anderen bleiben die Worte keine leeren Worte, Worte ohne Referenz, sondern werden zu ›letzten‹, da nun vollzogen ist, was in ihnen geschrieben steht. So übt das Schreiben eines Abschiedsbriefes auch einen performativen Zwang aus: Denn damit die Worte ›letzte‹ sind, hat man sich zu töten. Ihre zentrale Aufgabe allerdings besteht darin, die Reaktionen der Hinterbliebenen, mithin deren Wahrnehmung der Selbsttötung zu steuern. Im Falle des Fräuleins von E. hat der Brief »Trost« zu spenden, soll er also das Therapeutikum gegen eine Trauer sein, die B. als Effekt seiner Tat antizipiert. Wie indes können dies die ›letzten Worten‹ bewerkstelligen? Durch einen argumentativen Dreischritt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, der den Selbstmord herleitet, dessen Funktion bestimmt und ihn dadurch rechtfertigt.<sup>3</sup>

I. ›LETZTE WORTE‹ IN DER WISSENSCHAFT:  
IM »NAHMEN DER PFLICHT«

Dass in den 1780er- und 90er-Jahren die ›letzten Worte‹ von Selbstmördern in der Wissenschaft boomen, sich in dem von Karl Philipp Moritz herausgegebenen *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* ebenso wie in Julius Friedrich Knüppelns Fallsammlung *Über den Selbstmord* finden,<sup>4</sup> hängt mit einer Umstellung in der Beschreibung wie Bewertung

---

**3** Hier und im Folgenden wird der Terminus ›Selbstmord‹ verwendet – im Bewusstsein darum, dass mit diesem Begriff im vorliegenden Untersuchungszeitraum des 18. Jahrhunderts eine Stigmatisierung einhergeht. Der Terminus wird deshalb verwendet, da er der in den zeitgenössischen Debatten zum Einsatz kommende Begriff ist und damit die historische Semantik einholt und nachzeichnet.

**4** In Moritz' *Magazin* gilt dies vor allem mit Blick auf drei Selbstmordfälle: Clooß: Eigener Aufsatz von einem Selbstmörder (1783); Bendavid: Selbstmord aus Rechtschaffenheit (1792); Intendierter Selbstmord aus

des Selbstmords zusammen.<sup>5</sup> In Theologie, Jurisprudenz und Polizeiwissenschaft des 18. Jahrhunderts wird der Selbstmörder nach drei Leitlinien qualifiziert: theologisch als Sünder, da er gegen das fünfte Gebot verstößt und die Pflicht aufkündigt, das von Gott geschenkte Leben zum Wohle der Gemeinschaft einzusetzen; souveränitätspolitisch als Rebell gegen das Staatsoberhaupt, da er sich dessen Recht über Leben und Tod anmaßt, eine Argumentation, die aus der Theologie übernommen und vom himmlischen auf den irdischen Souverän übertragen wird; und biopolitisch als Verbrecher an der Gesellschaft, da er dieser einer fortpflanzungsfähigen Arbeitskraft beraubt. In der theologischen und biopolitischen Perspektive tritt damit der Selbstmörder zugleich aus der Ökonomie aus, der die menschliche Existenz unterworfen ist – das Leben zu erhalten, um es effizient für die soziale Gemeinschaft zu nutzen. Gegen diese Beurteilung der Tat von Außen, die den Selbstmord in seinem Verhältnis zu Norm wie Gesetz wahrnimmt, stellen Mediziner und Psychologen eine Beurteilung der Tat von Innen, die den Selbstmörder nach seinen Motiven befragt. Danach wird die Tat meist aus einer Melancholie, aus einer Zerrüttung des physischen wie psychischen Haushalts begründet, die zu einer Schwächung des natürlichen Selbsterhaltungstriebes führt. Diese Motivierung nimmt zwar die religiöse, politische und soziale Stigmatisierung zurück, allerdings um den Preis einer Pathologisierung. Mag nun der Selbstmörder auch kein Sünder, kein Rebell und kein Verbrecher mehr sein, so ist er hinfort einem pathologischen Verdacht ausgesetzt: Wer sich umbringt, so das Credo in Medizin und Psychologie, muss krank sein.

Der Selbstmörder steht demnach stets außerhalb der Ordnungen, weil seine Tat als Störung von deren Grundlagen bewertet wird – zunächst der göttlichen, der politischen und der sozialen und dann aufgrund seiner Pathologisierung auch der natürlichen Ordnung. Konsequenz ist er einem vielseitigen Erklärungsdruck ausgesetzt: Er hat seine Tat nicht

---

Hypochondrie (1793). Bei Knüppeln: Selbstmord, S. 234–245, 248–255, 270 f., 276–286, 287 f., 301–307, 308 f., 314–322, 322–327, sind eine Vielzahl der berichteten Fälle um Abschiedsbriefe zentriert. Vgl. ferner Authentische Briefe des Hauptmanns von Arenswald (1782); Vorbereitungen eines Unglücklichen zum freywilligen Tode (1800); Selbstmord aus Empfindlichkeit, Ehrgeiz und Lebensverschwendung (1804).

<sup>5</sup> Vgl. zum Folgenden mit den entsprechenden Materialtexten meine Habilitationsschrift Neumeyer: Anomalien, S. 51–73, 122–140, 218–227, 301–313.

nur mit ihrer Wahrnehmung durch die Hinterbliebenen, sondern auch mit ihrer öffentlichen Sanktionierung und dem auf ihr liegenden pathologischen Verdacht abzugleichen. Um 1800 kann man sich nicht einfach töten: Vor einem Selbstmord sind ›letzte Worte‹ niederzuschreiben, die eine gesamt-kulturell tabuisierte Tat so darstellen, dass sie in Bezug auf den jeweiligen Einzelfall nicht mehr tabuisiert wird.

Für die Wissenschaft avancieren diese ›letzten Worte‹ zu Datensätzen, deren Auswertung der Prävention zuarbeiten soll. Da in ihnen der Täter selbst spricht, erlauben sie einen Blick hinter die Kulissen der Tat, öffnen den Raum der sie begründenden Gründe. So vermerkt etwa Knüppeln, dass ein Wissen um die Ursachen dazu dient, »den eingepflanzten Trieb der Selbsterhaltung und Vervollkommnung zu erhöhen«. <sup>6</sup> Doch die ›letzten Worte‹ werfen auch ein Problem auf, das aus dem Erklärungsdruck resultiert, dem der Selbstmörder ausgesetzt ist. So notiert gleichfalls Knüppeln: »Es gibt merkwürdige Beispiele von Selbstmördern [...], die mit sophistischen Gründen ihre Handlung beschönigen«. <sup>7</sup> Die ›letzten Worte‹ liefern demnach alles andere als die Wahrheit der Tat und die Wirklichkeit des Täters. Sie bilden ›interpretative Konstruktionen‹, <sup>8</sup> weil in ihnen ein Selbstmörder seinen Selbstmord herleitet, bestimmt und rechtfertigt, indem er gleichzeitig die Reaktionen der Hinterbliebenen, seine Verurteilung als Sünder, Rebell und Verbrecher und seine Wahrnehmung als pathologischer Fall zu steuern versucht. Die ›letzten Worte‹ sind also weder spontaner noch direkter Ausdruck der inneren Befindlichkeit eines Selbstmörders. Sie sind vielmehr ein wohl kalkuliertes, strategisches Artefakt, das eine Reihe von Funktionen zu erfüllen hat und deshalb keineswegs die Gründe für die Selbsttötung preisgeben muss. Dies soll zunächst am Beispiel von Pockels Offizier dargelegt werden.

B., der kurz vor seiner Hochzeit mit Fräulein E. steht, sieht sich in einer aporetischen Situation: Auf der einen Seite ist da ein Lebensüberdruß, der ihm vieles »gleichgültig« erscheinen lässt; auf der anderen das Glücksversprechen einer Ehe mit der Frau, die ihm die »frohen Stunden« <sup>9</sup> seines Lebens beschert. Nun fürchtet er, den Lebensüberdruß in

---

<sup>6</sup> Knüppeln: Selbstmord, S. 230.

<sup>7</sup> Ebd., S. 276.

<sup>8</sup> Der Begriff stammt von Greenblatt: Selbstbildung in der Renaissance, S. 39 und bezeichnet bei ihm den Deutungscharakter aller kultureller Hervorbringungen.

<sup>9</sup> Briefe eines Selbstmörders, S. 128.

die Ehe hineinzutragen, sodass sein Glück zum Unglück der Geliebten wird. Unter diesen Bedingungen betrachtet er seinen Selbstmord als ein Opfer, das Fräulein E. auch weiterhin ein erfülltes Leben gewährleisten soll:

Die feste Ueberzeugung, daß du durch eine Verbindung mit mir nie hättest glücklich werden können und meine unglückliche Stimmung gewiß dein ganzes Leben würde verbittert haben, macht mir die Ausführung meines Vorhabens zur Pflicht, und völlig beruhigt würde ich sterben, wenn ich die Ueberzeugung mit mir nehmen könnte, daß du mich wegen dieser That nicht verachtest oder wohl meinem Andenken fluchtest.<sup>10</sup>

B. sieht also das Motiv seiner Selbsttötung in einer Aporie, er bestimmt deren Funktion als Opfer und rechtfertigt sie dadurch als »Pflicht« gegenüber seinem Nächsten. Mit dieser Legitimation möchte der Offizier die Wahrnehmung des Selbstmords durch die Geliebte lenken: Sie soll in seiner Tat eine selbstlose Handlung erkennen, die sie vor jeder ›Verbitterung‹ bewahrt. Mit dieser Legitimation vermag B. zudem sein Gewissen zu ›beruhigen‹: Als Opfer für das Wohl eines anderen wird die Selbsttötung zu einer moralischen Handlung, die von niemandem ›verachtet‹ werden kann. Und mit dieser Legitimation kann der Offizier seinen Selbstmord auch einer Ökonomie des Opfers<sup>11</sup> unterstellen: Er verschwendet nicht einfach sein Leben in der Folge einer psychischen Anomalie, sondern stiftet durch seinen Tod ganz gezielt das Lebensglück der Geliebten. Die Qualifizierung der Selbsttötung als eines Opfers spricht somit dieser Tat eine Sinnhaftigkeit zu, die in deren gesamt-kulturellen Sanktionierung bestritten wird und die zugleich geeignet ist, einen pathologischen Verdacht zu entkräften.<sup>12</sup> Doch das zentrale Argument,

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 128 f.

<sup>11</sup> Blamberger: Ökonomie des Opfers, S. 145 führt diesen Begriff ein, um das »Kalkül« der Abschiedsbriefe Kleists, »die strategische Inszenierung eines Autorbildes für die Nachwelt« zu beschreiben. Ich nehme diese Vorstellung von einer ›Ökonomie des Opfers‹ auf, um im Folgenden deren Einsatz als einer historischen Argumentationsfigur nachzuzeichnen.

<sup>12</sup> Vgl. zum Opfertod Teller: Selbstmord, S. 53 f. und Heller: Selbstmord, S. 28 f., die auf den Soldaten verweisen, der sein Leben für das Vaterland hingibt. Diese Vorstellung, das Leben im Dienste und zum Wohle einer übergeordneten Instanz zu lassen, überträgt Hume: Selbstmord, S. 97 f.

wonach der Lebensüberdruß das Eheglück verhindert, legt keineswegs eine Selbsttötung nahe. Ebendarauf verweist Pockels, wenn er in seinem Kommentar zu dem Brief vermerkt, »die Vollziehung der Heyrath hätte sich ja immer noch aufschieben, und endlich ganz aufheben lassen«. <sup>13</sup> Pockels verschärft deshalb den im Brief angesprochenen Lebensüberdruß, den B. in seiner Ursächlichkeit durch den Opfergedanken abzuschwächen sucht, zu einem pathologischen Befund und diagnostiziert »ein überlästiges ängstliches Gefühl seiner geheimen Seelenleiden«, <sup>14</sup> das den Offizier in die Selbsttötung treibt. Dass dieser der Tat »den Nahmen der Pflicht gab«, dient in den Augen Pockels dazu, »den Schritt selbst leicht [zu machen]«. <sup>15</sup> Während also B. seinen Selbstmord als eine Opferhandlung versteht, sodass er sich als moralisches Subjekt ausweist, ist für Pockels die Selbsttötung Resultat eines psychischen Leidens, sodass er B. als einen pathologischen Fall bewertet.

Es spricht einiges für Pockels Analyse, vor allem klärt sie das Problem, dass die beschworene Aporie keine Selbsttötung bedingen muss. Wirft man von hier aus noch einmal einen Blick auf die »letzten Worte« des Offiziers, fallen vier Aspekte auf. Erstens generieren sie an den Stellen argumentative Brüche, in denen sie funktional überdeterminiert sind, weil sie der öffentlichen Stigmatisierung entgegenzuarbeiten, den pathologischen Verdacht abzuwehren und die Wahrnehmung der Hinterbliebenen zu regulieren suchen. Zweitens stellt die Legitimation der Selbsttötung als eines Opfers eine rhetorische Strategie dar. Sie soll davon überzeugen, dass der Selbstmörder nicht krank ist, sondern dem rationalen Kalkül einer Ökonomie gehorcht. Und sie soll davon überzeugen,

---

auf die Selbsttötung: »Aber angenommen, daß es nicht länger in meiner Macht steht, das Interesse der Gesellschaft zu fördern, daß ich eine Last für sie bin [...]: In solchen Fällen muß mein Abschied vom Leben nicht nur schuldlos, sondern lobenswert sein. [...] Das ist dann der einzige Weg, wie wir der Gesellschaft nützlich sein können.« Daran schließen die Legitimationsverfahren der Selbstmörder an: Die Selbsttötung ist unter der Voraussetzung gerechtfertigt, dass sie sich zum Nutzen eines anderen vollzieht. Dabei blenden diese Rechtfertigungsversuche allerdings ein zentrales Problem aus: Bei Teller, Heller und Hume ist dieser andere ein den einzelnen umgreifendes System, gegenüber dem man in der Pflicht steht; bei den Selbstmördern ist es schlicht ein anderer, dem gegenüber man erst ein Pflichtverhältnis zu begründen hat.

**13** Briefe eines Selbstmörders, S. 137.

**14** Ebd., S. 136.

**15** Ebd., S. 138.

dass der Selbstmord weder mit Norm noch mit Gesetz bricht, sondern eine moralische Handlung bildet, die zumindest partiell das theologische und biopolitische Verdikt aufhebt, da sie den eigenen Tod nutzbringend für das Leben anderer einsetzt. Drittens führen Funktionalität wie Rhetorik der ›letzten Worte‹ dazu, dass die in ihnen formulierten Motive keineswegs gesichert sind: Die Wissenschaftler müssen deshalb eine Kommentarebene etablieren, um durch die ›interpretative Konstruktion‹ der ›letzten Worte‹ hindurch zu den Ursachen des Selbstmords vorzudringen. Viertens schließlich ermöglichen die ›letzten Worte‹ die Selbsttötung. Sie zielen nicht allein auf Wirkungen bei ihren Lesern; sie zeitigen überdies Effekte für ihren Schreiber. Diese Effekte wiederum bestehen nicht nur im Zwang, die schriftlich fixierte Tat begehen zu müssen, sondern in der Folge der formulierten Legitimationen auch in der Gewissensberuhigung, diese Tat begehen zu können.

Um im Vorgriff auf die Zeit nach der Selbsttötung eine spezifische Perspektive auf dieselbe durchzusetzen, entwerfen B.s ›letzte Worte‹ eine Herleitung, Funktionsbestimmung und Rechtfertigung der Tat. Dieser argumentative Dreischritt strukturiert auch die ›letzten Worte‹ des Hofgerichtsassistenrats Clooß, die bei Moritz, und der Kaufmannstochter Julie, die bei Knüppeln überliefert sind. Wie der Offizier belegen möchte, dass er sich aufgrund einer aporetischen Situation »unverschuldet« tötet,<sup>16</sup> so betonen Clooß und Julie ebenfalls ihre Schuldlosigkeit, indem sie eine Aporie reklamieren. Wegen einer Schwächung seines Verstandes ist es Clooß unmöglich, seine beruflichen und familiären Pflichten zu erfüllen. Insofern er dem Anspruch, ein Leben im Dienst der anderen zu führen, nicht mehr nachkommen kann, insofern sich zudem der Krankheitsprozess als irreversibel erweist und insofern er dadurch seinen Mitmenschen eine »Last« wird, sieht er es als Pflicht, sich selbst zu töten. Konsequenter bezeichnet Clooß seinen Selbstmord als »Opfer«,<sup>17</sup> um »Schaden und Nachtheil einem ganzen Staate, oder doch einer ganzen Familie« abzuwehren.<sup>18</sup> Aufgrund dieser Rechtfertigung der Selbsttötung als einzig verbleibende moralische Handlung kann Clooß seine ›letzten Worte‹ als »Entschuldigung« der Tat verstehen.<sup>19</sup> Den vorab imaginierten Schmerz seiner Gattin schwächt er dadurch ab, dass er in die Zukunft blickt und ihr Glück verheißt, wo Unglück droht: »Dein Glück ist noch

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 129.

<sup>17</sup> Clooß: Eigener Aufsatz von einem Selbstmörder, S. 202.

<sup>18</sup> Ebd., S. 205.

<sup>19</sup> Ebd., S. 206.

nicht verdorben – wie es durch die Fortdauer meines Lebens werden könnte«. <sup>20</sup> Dementsprechend konstatiert er, dass seine Frau »durch meinen Verlust nicht verliert, sondern gewinnt«, <sup>21</sup> da sie davor bewahrt wird, sich um ihn als einen Pflegefall kümmern zu müssen. Wie B. argumentiert Clooß auf der Folie einer Ökonomie des Opfers, die er gegen die theologische und biopolitische Sanktionierung der Tat wendet: Seine Selbsttötung speist sich produktiv ins System der Lebenden ein, da sie dem »Staate« und der »Familie« nützt, indem sie eine »Last« ausscheidet, die das effektive Funktionieren dieser Institutionen stört.

Auch Julie beruft sich auf eine Aporie. Umgeben von Eltern, die sie zur Heirat eines ungeliebten Mannes nötigen, hat sie »Leiden erduldet, die nur ein sterbliches Wesen zu dulden vermag«, <sup>22</sup> die jedoch ihre »Natur« erschöpfte[n]«. Ihr Selbstmord nimmt nur den Tod vorweg, auf den ihre Lebenssituation zuläuft: »[E]s war ja auch besser, jetzt zu gehen, ehe noch härtere Schläge meinen erschlaferten Körper zertrümmerten.« Aufgrund dieser Rechtfertigung der Selbsttötung als Vollzug dessen, was sich ohnehin vollziehen wird, kann Julie ihren Brief mit »Ihre schuldlose Tochter« unterschreiben. Den antizipierten Schmerz der Hinterbliebenen lindert sie dadurch, dass sie den Blick von der Vergangenheit, in der sie als »unglückliches Geschöpf« lebte, auf die Zukunft nach dem Selbstmord richtet, in der sie »gewiss glücklich« sein wird, sodass kein Grund zur Trauer besteht. Doch wenn jemand Schuld an dieser Selbsttötung hat, daran lässt Julie keinen Zweifel, sind es die Eltern: »Ihre Herzen waren ja für mich verschlossen«. So sieht sie sich als ein Opfer der familiären Situation, was ihre eigene Schuldlosigkeit unterstreicht. Nirgends aber versteht sie ihre Selbsttötung als eine Opferhandlung, die den Tod nutzbringend in den Kreislauf des Lebens einbindet. Gleichwohl folgt auch ihr Selbstmord einer Ökonomie, die indes nicht auf andere, sondern auf sie selbst, und nicht auf das Diesseits, sondern auf das Jenseits bezogen ist: Er setzt einem leidenvollen Leben ein Ende, um ein Glück zu gewinnen, das, da »Gott [...] alle seine Geschöpfe glücklich machen will«, für den Tod versprochen ist.

Vergleicht man die »letzten Worte« von Julie, Clooß und B., fallen weitere inhaltliche und strukturelle Besonderheiten des Genres auf. Inhaltlich praktizieren sie eine Schuldverteilung. Diese kann darin bestehen, dass man sich selbst und/oder die anderen entlastet, aus der Ver-

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 203.

<sup>21</sup> Ebd., S. 206.

<sup>22</sup> Alle folgenden Zitate Knüppeln: Selbstmord, S. 244 f.

antwortung für die Selbsttötung nimmt, wie dies vor allem bei Clooß geschieht. Sie kann aber auch dazu führen, dass man sich selbst und/oder die anderen belastet, eine Verantwortlichkeit in Rechnung stellt. B. weiß um seinen Lebensüberdruß als mitursächlich für die aporetische Situation, die schließlich die Selbsttötung bedingt. Und Julie erhebt einen massiven Vorwurf an die Familie, da deren rücksichtsloses Verhalten sie in eine Aporie verstrickt. Inhaltlich betreiben die ›letzten Worte‹ zudem ein Glücksmanagement. Dieses kann sich auf die Hinterbliebenen beziehen: Danach schafft die Selbsttötung, so die Argumentation von B. wie Clooß, Glück, indem sie ein für die anderen drohendes Unglück verhindert. Sie kann aber auch den Selbstmörder betreffen: Danach schafft die Selbsttötung, so die Argumentation von Julie, Glück, indem sie das eigene gegenwärtige Unglück beendet. In beiden Fällen dient dieses Management dazu, den Schmerz der Hinterbliebenen einzudämmen, indem ihnen mitgeteilt wird, dass sich jemand zu ihrem und/oder seinem Glück tötet. Und in beiden Fällen hebt die insistierende Nennung eines aus dem Selbstmord resultierenden Glücks die Ökonomie einer Handlung hervor, die gesamtulturell als gänzlich unökonomisch wahrgenommen wird.

Strukturell demonstrieren die ›letzten Worte‹ von Julie, Clooß und B., dass der Augenblick der Notation zeitlich aufgespaltet werden muss, um im Dreischritt von Herleitung, Funktionsbestimmung und Rechtfertigung die eigene Schuldlosigkeit zu belegen und die Reaktionen auf die Selbsttötung zu lenken. Die Gegenwart des Schreibers oszilliert zwischen einer Vergangenheit, die die Tat motivieren soll, einer Zukunft des Selbstmords, die schon als Vergangenheit dargestellt wird, und einer Zukunft, die nach dieser als Vergangenheit imaginierten Zukunft einsetzt. So umgreifen die ›letzten Worte‹ das Leben wie den Tod, laufen in das Leben zurück und in den Tod vor – sind Worte, die einen Schwellenbereich öffnen, indem sie denselben unablässig ausmessen.

## II. ›LETZTE WORTE‹ IN DER LITERATUR:

»WOHL DANN, ICH OPFRE MICH!«

Die Abschiedsbriefe von Clooß und dem Offizier B. verdeutlichen, dass sich die theologische und biopolitische Perspektive, die den Selbstmord als eine sinnlose Vergeudung von Lebenskräften begreift, in die ›letzten Worte‹ einschreibt: Durch die Kennzeichnung des Selbstmords als eines Opfers versuchen beide, diesem eine Ökonomie zuzusprechen, die ihn

zumindest teilweise mit der Direktive abgleicht, seine Existenz zum Gewinn der Gesellschaft einzubringen. Allerdings kann die Opferstruktur das letale Moment einer Selbsttötung nicht abblenden, vielmehr potenziert sie es. Denn da sich der Opfernde mit dem Opfer auslöscht, speist der Selbstmord einen ›doppelten Tod‹ in die soziale Gemeinschaft ein. Sehr wohl jedoch vermag die Opferstruktur das problematische Moment der Selbsttötung abzumildern. Denn da bei einem Opfer die Gewaltausübung dadurch legitimiert ist, dass sie zum Nutzen der sozialen Gemeinschaft geschieht, wird auch der tabuisierten Gewalt des Selbstmords eine Sinnhaftigkeit zugewiesen. Im Fall Julies hingegen, in dem die Selbsttötung einer Ökonomie folgt, die nicht als Opfer verstanden wird und einen Ertrag ausschließlich für den Selbstmörder abwirft, kann die Tat nicht mit dem Imperativ einer effektiven Lebensgestaltung kompatibel gemacht werden. Doch darum geht es Julie auch nicht: Ihre Rechtfertigung der Selbsttötung, nur das zu vollziehen, was sich vollziehen wird, möchte vor allem zurückweisen, dass sie sich ein Recht über Leben und Tod anmaßt. Der Vergleich der Abschiedsbriefe von Clooß, B. und Julie ergibt damit zweierlei. Zum einen ist mit der Qualifizierung der Selbsttötung als eines Opfers stets impliziert, dass dieselbe auf das Wohl anderer ausgerichtet ist. Zum anderen kommt diese Qualifizierung dann ins Spiel, wenn die Tat in ihrer Nützlichkeit für die Hinterbliebenen und der Täter als moralisches wie vernünftiges Subjekt ausgewiesen werden sollen. Für den Selbstmord eine Ökonomie des Opfers zu reklamieren, betreibt eine Sinnstiftung, die das Verdikt zu entkräften sucht, dass es sich bei dieser Tat lediglich um eine Verschwendung des Lebens in der Folge einer Anomalie des Täters handelt.

Dass ›letzte Worte‹ eine Selbsttötung als Opferhandlung bewerten können, hat vor den in der Wissenschaft gesammelten Fällen bereits Johann Wolfgang Goethes 1774 erschienener Roman *Die Leiden des jungen Werthers* dargelegt.<sup>23</sup> In seinem Abschiedsbrief an Lotte notiert Werther zu seiner Entschuldung eine schlichte Aporie, wonach drei einer zu viel sind, und leitet daraus seine Bereitschaft ab, sein Leben für das

---

**23** Zur Deutung der Ursachen von Werthers Selbstmord in der Forschung vgl. den Überblick von Neuhaus: Warum Werther sterben musste sowie Neumeyer: Anomalien, S. 202–205. Anders als in meiner Habilitationsschrift, die die Heterogenität der Ursachen im historischen Kontext aufschlüsselt und als konstitutiv für die Wahrnehmung einer Selbsttötung ausweist, geht es mir im Folgenden um die Interpretation der ›letzten Worte‹ Werthers.

Eheglück der Geliebten darzubringen: »Ich will sterben! – Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewißheit, daß ich ausgetragen habe, und daß ich mich opfere für Dich [...]: eines von uns dreyen muß hinweg, und das will ich seyn.«<sup>24</sup> Mit einigem Recht lässt sich für den deutschsprachigen Raum Goethe mit seinem Roman als »Diskursitivätsbegründer«<sup>25</sup> der »letzten Worte« von Selbstmördern als eines epistemologisch relevanten Genres bezeichnen. Erst danach jedenfalls taucht dieses Genre in der Wissenschaft auf, die das gleiche Ziel wie der Roman verfolgt – den Motiven des Selbstmords aus der Innenperspektive des Selbstmörders nachzuspüren. Doch ebenso lässt sich davon sprechen, dass Werthers »letzte Worte« gar keine »letzten Worte« sind. Dies hat weniger mit dem Fehlen einzelner Merkmale zu tun. Dies hängt vielmehr damit zusammen, dass der Roman an Werthers Abschiedsbrief vorführt, wie Worte zu »letzten« werden.

»Absatzweise« rückt in Goethes Roman ein »Herausgeber« (LW 276) Werthers Brief an Lotte ein, und zwar »so wie aus den Umständen erhellet, dass er ihn geschrieben habe.« (LW 280) Der Herausgeber möchte also den Entstehungsprozess des Briefes sichtbar machen, der nicht an einem Stück geschrieben ist, sondern von Ereignissen unterbrochen und vorangetrieben wird, die allmählich seinen Duktus wie Status ändern. Den einführenden Passus etwa verfasst Werther keineswegs aus einer Perspektive des Schon-Gestorben-Seins: »Ich will sterben!«, notiert er gleich viermal zu Beginn seines Schreibens. Der Selbstmord wird als futurisches Ereignis imaginiert, zu dem er sich zwar entschlossen hat, über den aber noch nicht entschieden ist. Erst im Schlussteil des Briefes findet sich eine Delegation von Handlungen, die verdeutlicht, dass Werther jetzt seine Selbsttötung als bereits vollzogen betrachtet: Er bittet Lotte darum, dass ihr Vater seinen Leichnam »schützen« (LW 297) soll. Und erst vor diesem Schlussteil schreibt Werther einen Abschiedsbrief an Wilhelm, der nun auch in die Vergangenheitsform wechselt: »Wilhelm, ich habe zum letztenmale Feld und Wald und den Himmel gesehn. Leb wohl auch Du!« (LW 296) Dazwischen trifft er auf Lotte und liest ihr »einige Gesänge Ossians« (LW 290) vor. Als er plötzlich seine Geliebte mit »wüthenden Küssen« (LW 290) überhäuft, bescheinigt diese ihm: »Sie sehn mich nicht wieder«, und verschließt sich im Nebenzimmer, ohne auf Werthers Anrufungen noch zu antworten: »Sie schwieg, er harrete –

<sup>24</sup> Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, S. 281. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle LW und unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

<sup>25</sup> Foucault: Was ist ein Autor?, S. 24.

und bat – und harrete, dann riß er sich weg und rief, Leb wohl, Lotte! auf ewig leb wohl!« (LW 291) Nach dieser Zurückweisung, die von Werther eine Disziplinierung seiner Leidenschaft fordert, um die bestehende Ehe anzuerkennen, ersetzt die Bestimmtheit des Präsens den Entwurfscharakter futurischen Schreibens: »Zum letztenmale denn, zum letztenmale schlag ich diese Augen auf« (LW 291). Anders als Julie, Clooß und der Offizier B. beginnt Werther seinen Brief an Lotte nicht, um ›letzte Worte‹ zu verfassen: Seine Worte entwickeln sich zu ›letzten‹.<sup>26</sup> Und anders als Julie, Clooß und der Offizier B. schreibt sich Werther nicht in ein vorgegebenes Genre ein: Er erfindet dieses Genre für sich, indem er den Entschluss zur Selbsttötung herbeischreibt.

So führt der Roman im narrativen Arrangement seines Schlusses, das zwischen den Abschiedsbriefen Werthers und den berichtenden Einschüben des Herausgebers changiert, die Genese ›letzter Worte‹ vor. Der Effekt dieses Arrangements ist ein ganz anderer als der der Präsentation von ›letzten Worten‹ in der Wissenschaft: Goethes Roman behandelt Werthers Briefe nicht als Datensätze, die vom Herausgeber ausgewertet werden; vielmehr eröffnet er eine Doppelperspektive auf den Selbstmord, indem er die Briefe gleichberechtigt neben die Erzählpassagen stellt. Doch auch wenn der Herausgeber keine Kommentierung vornimmt, wird deutlich, dass Werthers Rechtfertigung der Selbsttötung eine Strategie bildet. Bevor er mit seinem Brief anhebt, hat ihn Lotte bereits einmal zur Regulierung seines Begehrens ermahnt: »Mäßigen Sie sich [...]! sein Sie ein Mann, wenden Sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpfe, das nichts tun kann als Sie bedauern.« (LW 279) Dass Werther daraufhin seine Selbsttötung als Folge einer »Gewißheit« beschreibt, die sich einem geradezu mathematischen Kalkül verdankt, versucht den Verdacht abzuwehren, dass sie eine pathologische Reaktion auf Lottes Abweisung ist, die sich aus einem Übermaß an Leidenschaft speist. Dadurch dass er den Selbstmord dann als Opfer konturiert, versucht er ihn

---

**26** Auch Clooß verfasst seinen Abschiedsbrief nicht an einem Stück; vgl. Clooß: Eigener Aufsatz von einem Selbstmörder, S. 202. Doch im Unterschied zu Werther ist die Selbsttötung von Anfang an beschlossene Sache: »[F]ür die wenigen, denen ich nun schon ihr Daseyn nicht erleichtern kann, ist es wenigstens Pflicht, es ihnen nicht zu erschweren«. Clooß wartet mit der Selbsttötung, weil er sich stets von neuem seinen familiären und beruflichen Pflichten zu stellen sucht, um dadurch sich und auch den Lesern seiner ›letzten Worte‹ zu beweisen, dass es in seiner Situation keinen anderen Ausweg gibt.

als eine sinnhafte Handlung auszuweisen, die in der Auslöschung seiner »Anhänglichkeit« einen Ertrag für das Leben der Hinterbliebenen abwirft. Diese strategische Argumentation Werthers verdeckt indes, dass die von ihm als aporetisch betrachtete Dreierkonstellation keineswegs eine Selbsttötung verlangt. Werther könnte durchaus dem Ratschlag nachkommen, seine Leidenschaft zu disziplinieren, womit er allerdings sein Begehren nach der Geliebten zu negieren hätte. Dass er sich in dieser Situation zum Selbstmord entscheidet, enthüllt dessen Funktion: Er bildet die Option, die Werther davon entbindet, im Leben selbst seine Leidenschaft bändigen zu müssen. Diese Funktion jedoch verschweigt Werther in seinem Abschiedsbrief. Der Brief ist demnach kein direkter Ausdruck seines Inneren; er zielt auf einen unmittelbaren Eindruck auf das Innere Lottes. Dass Werther seine Selbsttötung nach einer Ökonomie des Opfers gestaltet, soll ihr mitteilen, dass er seine Leidenschaft zu ihrem Wohle reguliert. Dem dient auch sein Glücksmanagement im Abschiedsbrief an Albert, das die Ökonomie des Opfers in ihrer uneingeschränkten Positivität hervorhebt, die einzuholen allerdings den Hinterbliebenen überantwortet wird: »O daß ihr glücklich wäret durch meinen Tod!« (LW 296) Und dem dient zudem seine Stilisierung des Selbstmords zur *imitatio christi*,<sup>27</sup> zu einem Erlösungsgeschehen, das Lotte »ein neues hundertfältiges Leben« (LW 297) zuteil werden lassen soll. Derart versucht Werther eine sozial anerkannte Rechtfertigung für einen Selbstmord zu liefern, der aus der Absolutsetzung eines Begehrens resultiert, das alles Soziale durchbricht. Doch die Legitimierung bleibt in sich brüchig, weil Werther seine Selbsttötung immer auch zum eigenen Nutzen berechnet:

Ich gehe voran! Geh zu meinem Vater, zu deinem Vater, dem will ich's klagen und er wird mich trösten biß du kommst, und ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleibe bey dir vor dem Angesichte des Unendlichen in ewigen Umarmungen. (LW 293)

Wenn Werthers Selbsttötung einer Ökonomie gehorcht, dann weniger der, die er in dem Lotte und Albert benannten Opfergedanken behauptet und die seinen Tod als Gewinn für das Leben der Hinterbliebenen ausweist. Weit eher folgt sie einer Ökonomie, die in der Lotte beschriebenen Jenseitsfantasie aufscheint und die seinen Tod nach dem Ertrag

---

<sup>27</sup> Vgl. hierzu z. B. Luserke: Die Bändigung der wilden Seele, S. 240–243.

bestimmt, den dieser für ihn selbst erbringt: Durch seinen Selbstmord kann Werther gegen jedes Disziplinierungsgebot an seinem Begehren festhalten, bis es sich in der Obhut Gottes für ewig erfüllt.

Auch Hollins ›letzte Worte‹ in Achim von Arnims 1802 veröffentlichtem Roman *Hollins Liebeleben* bezeichnen die Selbsttötung als Opfer. Ein halbes Jahr sieht Hollin seine Geliebte Maria nicht. Ihre Verbindung wird von der eifersüchtigen Beate hintertrieben, die Maria erzählt, dass Hollin mit anderen Frauen verkehre. Als dieser seiner Geliebten wieder begegnet, wendet sie sich von ihm ab, da sie an seiner Treue zweifelt. Odoardo, Hollins Vertrauter, berichtet Maria wenig später, dass es sich um »schändliche Verleumdung«<sup>28</sup> handelt, worauf diese vor Freude Odoardo umarmt. Hollin sieht die Umarmung, fühlt sich von beiden betrogen und will sich an ihnen rächen, wird dann jedoch durch einen Kirchenbesuch von »heiligem Schauer« (HL 71) erfüllt. In dieser Stimmung entschließt er sich zur Selbsttötung, die er während einer Theateraufführung von Schillers *Maria Stuart* vollzieht, in der er die Rolle des Selbstmörders Mortimer spielt. »Wohl dann, ich opfre mich!« (HL 71), notiert Hollin seine Entscheidung in einem Heft, um dann, an Odoardo und Maria adressiert, auszuführen:

Ihr gabt mir Glück, Liebe, Freundschaft, alles, was an das Leben mich band, [...] im Leben vermochte ich nimmer alles Liebe und Gute Euch vergelten, vermag es mein Tod? Er kette Euch fest und unveränderlich aneinander, er sammle über Euch alles Glück, alle Seligkeit, die Eure Liebe mir verkündete [...], er behüte Euch vor jeder Erinnerung an mich, er gebe Euch Euern Frieden in Ewigkeit. (HL 72 f.)

Die in Arnims Roman wiedergegebenen ›letzten Worte‹ sind deutlich vom Durchgang des Genres durch die Wissenschaft geprägt. Erstens wird aus der Perspektive des Schon-Gestorben-Seins, die sich bei Werther erst allmählich einfindet, des vergangenen Lebens und der zukünftigen Wirkungen des Todes gedacht. Zweitens ist dadurch der Augenblick der Notation zeitlich aufgespaltet, sodass die ›letzten Worte‹ in die Vergangenheit des Lebens zurück und in die Zukunft nach der Zukunft des Selbstmords voraus laufen. Drittens werden zur Regulierung der

---

<sup>28</sup> Arnim: *Hollins Liebeleben*, S. 68. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle HL und unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

Reaktionen auf die Selbsttötung, die bei Werther hinter deren Legitimierung zurücksteht, Gebote und Wünsche ausbuchstabiert, die die Hinterbliebenen trösten sollen und ihnen »alles Glück« versprechen. Doch die durch das Glücksmanagement verheißene Tröstung schlägt nur an, wenn man sich des Selbstmörders nicht erinnert: Um eine glückliche Verbindung stiften zu können, muss das Opfer vergessen werden, damit es sich nicht schmerzhaft ins Gedächtnis brennt. Derart markieren Hollins ›letzte Worte‹ ein grundsätzliches Dilemma der Ökonomie des Opfers: Auch wenn diese den Selbstmord als eine sinnhafte Handlung rechtfertigt, ist nicht gewährleistet, dass er auch den Ertrag abwirft, auf den er berechnet ist. Die Ökonomie des Opfers kann eine bloße Legitimationsfigur bleiben, die zwar den Selbstmörder zu entlasten, nicht aber das Leid der Hinterbliebenen zu mildern vermag. Werther reflektiert wie Clooß und der Offizier B. nicht auf dieses Dilemma. Lottes Reaktion auf den Selbstmord zeigt indes eindeutig, dass dieser trotz seiner Qualifizierung als eines Opfers lediglich den Tod in den Kreislauf des Lebens einspeist: »Man fürchtete für Lottens Leben.« (LW 299) Werther hält aber auch keine Anweisung bereit, wie der Schmerz zu lindern ist. Wenn er Lotte für ihre Spaziergänge empfiehlt: »[E]rinnere Dich meiner [...] und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe« (LW 281), konfrontiert er sie ganz im Gegensatz zu Hollin noch über seinen Tod hinaus mit dem Leid des Verlustes. Und Werther verweigert dadurch nicht nur Trost, sondern weist auch Schuld zu. Denn wenn Lotte im Wissen um die ›letzten Worte‹ sein Grab betrachten soll, dann wird sie daran gemahnt, dass er auf ihren Mäßigungsappell mit seinem Selbstmord antwortete – sich also weniger für sie als wegen ihr umgebracht hat.

Arnims Roman schließt auch insofern an die Wissenschaft an, als er deren Präsentationsform der ›letzten Worte‹, ihnen einen Kommentar hinzuzufügen, aufruft. Anders jedoch als in der Wissenschaft wird dieser Kommentar vom Selbstmörder vorgenommen, was die Ungewissheit der formulierten Motive wie Funktionen erheblich verschärft. Tödlich verwundet wendet sich Hollin an Odoardo und Maria: »Ich sterbe nicht durch euch, nicht für euch, das Leben war mir längst verhaßt!« (HL 75) Diese (mündlichen) ›letzten Worte‹ widerrufen die (schriftlichen) ›letzten Worte‹, da sie die Selbsttötung nicht aus dem Opfergedanken, sondern aus einem Lebensüberdruß begründen. Damit praktiziert Hollin in der Abfolge seiner ›letzten Worte‹ das, was Pockels in seinem Kommentar von B.s Brief betreibt und was sich in der Brüchigkeit von Werthers Brief an Lotte zwischen den Zeilen einstellt – er nimmt die Rechtfertigung der Tat als einer Opferhandlung zurück. Doch dadurch gewinnen seine

›letzten Worte‹ keineswegs an Kohärenz. Denn warum und wozu begeht Hollin Selbstmord? Aus Lebensüberdruß? Dies behauptet er zwar abschließend, doch findet sich für einen solchen pathologischen Befund in seinen sonstigen Aussagen kein Hinweis. »[F]ür Euch?« Eine solche Ökonomie des Opfers hat er zunächst betont, sie dann jedoch ausdrücklich geleugnet. »[D]urch Euch?« Dass die Selbsttötung den Schmerz eines unerfüllten Begehrens stillen soll, erwägen die ›letzten Worten‹ nirgends. In diese Richtung argumentiert allenfalls der Erzähler, wenn er mit Blick auf Hollin von einer »Liebewut« (HL 73) spricht. Doch der Erzähler scheint sich in seiner Deutung der Selbsttötung nicht sicher zu sein. Denn neben dem Affekt eines enttäuschten Begehrens führt er auch Hollins schauspielerische Tätigkeit, wenn er vermerkt, dass dieser »alles Treffende seiner Rolle auf sich [fühlte]« (HL 70), und dessen schriftlich geäußerte Opfervorstellung, wenn er angesichts des Sterbenden von der »Qual des unnütz geopfert Lebens« (HL 75) spricht, als mögliche Motive und Funktionen an. Letztlich jedoch bleiben dieselben unentscheidbar. Dies vor allem deshalb, weil sowohl die Begründung als auch die Bestimmung der Selbsttötung, die Hollin selbst in seinen ›letzten Worten‹ formuliert, eine Aufgabe erfüllen. Mit der Begründung des Selbstmords aus einem Lebensüberdruß nimmt er die Hinterbliebenen aus der Verantwortung. Mit der Bestimmung des Selbstmords als eines Opfers legitimiert er ihn als moralische Handlung, beruhigt damit sein Gewissen und arbeitet vorab der Stigmatisierung der Tat entgegen. Begründung wie Bestimmung zeigen, dass auch Hollin einem Erklärungsdruck ausgesetzt ist, der seine ›letzten Worte‹ argumentativ brüchig werden lässt. Denn zur Entlastung seiner Freunde setzt er sich einem pathologischen Verdacht aus, der die Rechtfertigung des Selbstmords als Opfer aushöhlt. Mit dieser Widersprüchlichkeit der ›letzten Worten‹ Hollins und mit den heterogenen Explikationsversuchen des Erzählers gibt Arnims Roman zu bedenken, dass die Deutung einer Selbsttötung sowohl aus der Innen- als auch aus der Außenperspektive ein endloses Geschäft ist, das stets weitere ›interpretative Konstruktionen‹ hervorbringt. Im Konzert dieser Konstruktionen avancieren dann die ›letzten Worte‹, wie die Deutungen von Pockels und Arnims Erzähler veranschaulichen, die sich auf die Abschiedsbriefe von B. und Hollin beziehen, zu ›ersten Worten‹ – zu den Referenzpunkten einer anhaltenden Diskussion um Motive wie Funktionen eines Selbstmords.

Dass Arnims Roman derart prekäre ›letzte Worte‹ überliefert, dient denn auch nicht wie in der Wissenschaft dazu, aus ihnen Ursachen der Selbsttötung zu destillieren, um Präventionsmaßnahmen aufzustellen.

Ihre Tradierung dient vielmehr der Errichtung einer Erinnerungskultur. Denn indem der Erzähler, der beim Selbstmord anwesend ist, die schriftlich wie mündlich artikulierten ›letzten Worte‹ wiedergibt, ihnen einen allgemeinen Nachruf voranstellt, der »die ganze schöne Harmonie« der Anlagen Hollins betont, und um sie herum die Geschichte der Selbsttötung berichtet, um den »falschen Gerüchten« der »öffentlichen Blätter« (HL 64) entgegenzutreten, erinnert er an den Selbstmörder, an den nichts mehr erinnert, weil Marie mit dem gemeinsamen Kinde »in der frühzeitigen Geburt« verstorben ist, Odoardo sein »Gedächtnis [verlor]« und Hollins Grab »außer der Kirchhofsmauer im Flugsande« (HL 76) liegt. Dieser Form des Andenkens ist es gleichgültig, aus welcher Ursache sich der Selbstmörder getötet hat; sie zielt darauf, ihn durch das Erzählen im Leben zu halten. Doch trotz dieser unterschiedlichen Funktionalisierung der ›letzten Worte‹ in der Wissenschaft und bei Arnim gibt es ein darstellungstechnisches Moment, das dieselben gesamt-kulturell kennzeichnet: Sie verschweigen stets den Akt, der Leben und Tod voneinander trennt – den Akt des Selbstmords, um den zwar alle Worte kreisen, der jedoch mit keinem Wort imaginiert wird. Dies hat zunächst zwei Gründe. Für die Hinterbliebenen als Leser der ›letzten Worte‹ ist die Selbsttötung die Tat, über die sie aufgeklärt und gleichzeitig hinweggetröstet werden möchten. Dementsprechend umschreiben die ›letzten Worte‹ den Selbstmord in dessen Motiven und Funktionen, um ihn zu rechtfertigen, entwerfen ihn selbst jedoch nicht, um den Schmerz nicht zu potenzieren. Für den Selbstmörder als Verfasser der ›letzten Worte‹ ist die Selbsttötung die Tat, die ihn zum Schreiben veranlasst und gleichzeitig dasselbe beendet. Dementsprechend stellen die ›letzten Worte‹ den Entschluss zum Selbstmord ausführlich dar, sparen ihn selbst jedoch aus, da er mit dem Schreiben auch die lustvolle Ausmessung der Schwel-lenlage zwischen Leben und Tod abbricht. Doch es gibt noch einen dritten Grund, warum die Selbsttötung nicht ausfantasiert wird: Dadurch bleibt ebender Akt einer Gewalt ungestaltet, der die gesellschaftliche Bewertungs-maschinerie in Gang setzt, sodass der Schreiber eine Quali-fizierung des Selbstmörders als Sünder, Rebell und Verbrecher sowie dessen Wahrnehmung als pathologischer Fall zumindest für die Dauer der Lektüre seiner ›letzten Worte‹ suspendieren kann.

### III. HEINRICH VON KLEISTS ›LETZTE WORTE‹: EINE »UNERHÖRTE LUST«

Es seien an dieser Stelle einige Bemerkungen zu Kleists Abschiedsbriefen erlaubt, und zwar aus der Perspektive der bisher analysierten ›letzten Worte‹.<sup>29</sup> Die äußeren Umstände sind bekannt: Am 21. November 1811 erschießt Heinrich von Kleist zunächst Henriette Vogel und dann sich selbst. Die Briefe, die auf die Zeit vom 9. bis 21. November 1811 datiert sind, also bis an den »Morgen meines Todes«<sup>30</sup> reichen, wie Kleist am 21. November an seine Halbschwester Ulrike festhält, erscheinen durchaus als genretypisch, auch wenn Modifikationen erkennbar sind. Gleich im ersten Brief vom 9. November, der an die Cousine Marie adressiert ist, wird die spezifische Schreibsituation benannt: Die ›letzten Worte‹ sind »in diesem Augenblick des Todes« (DKV IV, 507) verfasst, entstehen also auf der Schwelle zwischen Leben und Tod. Dementsprechend laufen sie ins Leben zurück, um von der Begegnung mit Henriette und der Auseinandersetzung mit der Familie zu erzählen, und in den Tod vor, um dessen Folgen abzuwägen und Handlungen zu delegieren, zu denen im Besonderen die Übermittlung der ›letzten Worte‹ gehören.<sup>31</sup> In dieser Schwellenlage ist auch bei Kleist die Gegenwart des Schreibenden aufgespaltet in eine Vergangenheit, aus der die Tat hergeleitet werden soll, eine Zukunft des Selbstmords, die zwar nicht als schon vergangene, sehr wohl jedoch als unmittelbar gegenwärtige Zeit dargestellt ist, und eine Zukunft, die nach der Zukunft des Selbstmords einsetzt. Aus einer Perspektive nicht des Schon-Gestorben-Seins, die sich wie bei Werther erst in den späteren Briefen an Ulrike und an Ernst Friedrich Peguillen einfindet, sondern des Sterbens wenden sich die ›letzten Worte‹ an Verwandte und nahe Bekannte, um sich ihnen zu »offenbaren« (DKV IV, 507). Dies heißt auch bei Kleist, wie vor allem der Brief vom 10. Novem-

---

**29** Vgl. zu den ›letzten Worten‹ Kleists aus der Perspektive von dessen Leben und Werk Blamberger et al.: Kleists letzte Inszenierung sowie Blamberger: Ökonomie des Opfers.

**30** Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4, S. 513. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle DKV abgekürzt, gefolgt von der Bandzahl in römischer Ziffer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer.

**31** Ungeklärt ist jedoch, auf welche Abschiedsbriefe Kleist in seinem Schreiben an Peguillen vom 21. November genau anspielt. Vgl. zum Problem der Überlieferung, Datierung und Übermittlung der Briefe DKV IV, 1071–1073, 1096 f.

ber an seine Cousine belegt, die Selbsttötung herzuleiten, ihre Funktion zu bestimmen und sie dadurch zu rechtfertigen. Aus der Perspektive des Sterbens antizipiert Kleist zudem die Trauer, die seine Tat auslösen wird, wenn er etwa am 12. November gegenüber Marie vermerkt: »Ach könnt ich nur etwas für dich thun das den herben Schmerz den ich Dir verursachen werde mildern könnte!« (DKV IV, 510) Konsequenterweise versucht auch er, die Reaktionen der Hinterbliebenen zu steuern.<sup>32</sup> Zentral ist hierbei die stets betonte Glückseligkeit, die ihm der Tod bereitet. So notiert Kleist im gleichen Brief an Marie: »[I]ch versichre Dich ich bin ganz selig« (DKV IV, 510), und betont im einzigen Brief an Ulrike: »[M]öge dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich« (DKV IV, 513). Kleists Glücksmanagement dient zwar ebenfalls einer Linderung des Schmerzes der Hinterbliebenen, indem ihnen mitgeteilt wird, dass der Selbstmord den Weg ins Glück bahnt. Allerdings spricht es – anders als das B.s und Clooß', Werthers und Hollins – nur von der eigenen Seligkeit und bezieht diese – anders als Julie – nicht auf das Jenseits, sondern auf den »Augenblick des Todes« selbst. Die Hinterbliebenen berücksichtigt Kleist nur insofern, als er ihnen einen Tod »dem meinigen gleich« wünscht oder ihnen wie im Brief an Marie vom 12. November ihren Tod als eine Seligkeit in Aussicht stellt: »[M]ögte Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt« (DKV IV, 510). Derart sind in Kleists »letzten Worten« sowohl die Schreibperspektive als auch das Glücksmanagement auf den Moment des Sterbens fokussiert, und zwar in der Weise, dass noch die Adressaten der Briefe auf der Schwelle von Leben und Tod verortet werden. Wie in den »letzten Worten« in Wissenschaft und Literatur wird jedoch der Akt der Selbsttötung keineswegs ausfantasiert. Bedenkt man, dass Kleist schon im ersten Satz des ersten Briefes den »Triumpfesang« hervorhebt, den seine Seele angesichts des Todes »anstimt« (DKV IV, 507), bedenkt man weiterhin, dass seine Briefe stets die Seligkeit des Todes herausstellen, dann liegt es nahe, dass eine Beschreibung der Tat deshalb ausgespart bleibt, weil diese als zutiefst ambivalent wahrgenommen wird: Zum einen stellt sie den ersehnten Augenblick des Glücks dar; zum anderen beendet sie die genüssliche Ausmessung der eigenen Schwellenlage und damit den »Triumpfesang«, den die »letzten Worte« praktizieren.

---

32 Vgl. generell zu Kleists Briefen als Formen einer Steuerung von Kommunikation Blamberger: Ökonomie des Opfers, S. 145–150.

Zum Glücksmanagement gesellt sich auch in Kleists Abschiedsbriefen die Schuldverteilung. Um sich mit seiner Halbschwester zu versöhnen, schreibt er ihr: »Du hast an mir gethan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war« (DKV IV, 513). Dass er sich als ein Fremder »auf Erden« bezeichnet, dem nur der Selbstmord als Ausweg bleibt, soll Ulrike aus der Verantwortung nehmen. Dies zeigt: Aufgrund ihrer Rhetorik wie Funktionalität liefern auch Kleists »letzte Worte« interpretative Konstruktionen«, die weniger die innere Befindlichkeit des Schreibenden ausdrücken, als auf spezifische Wirkungen bei den Lesern zielen. Doch Kleist entlastet die Hinterbliebenen nicht nur; er belastet sie auch. Ähnlich massiv wie Julie klagt er etwa am 10. November gegenüber Marie seine Geschwister an, die ihm das Gefühl vermitteln, »ein ganz nichtsnütziges Glied der menschlichen Gesellschaft« (DKV IV, 509) zu sein. Die von Kleist betriebene Schuldverteilung zielt vor allem auf eine Entlastung seiner selbst. Der »Entschluß« zum gemeinsamen Tod, teilt er am 12. November Marie mit, »[ging] in ihrer Seele auf« (DKV IV, 510), ist also von Henriette initiiert. Am 10. November notiert er ganz allgemein an seine Cousine: »[W]en es in meiner Macht gewesen wäre, so versichere ich Dich, ich würde den Entschluß zu sterben, den ich gefasst habe wieder aufgegeben haben.« (DKV IV, 508) Mit der Aussage, dass die Entscheidung über Leben und Tod nicht »in seiner Macht« liegt, spricht sich Kleist von allen Stigmatisierungen frei – davon, als Sünder an der göttlichen, als Rebell an der staatlichen und als Verbrecher an der sozialen Ordnung zu handeln. Wenn ihm aber der Selbstmord nicht zugerechnet werden kann, setzt er sich einem pathologischen Verdacht aus, den er auch sogleich vorwegnimmt:

[M]eine Seele ist so wund, daß mir, ich möge fast sagen, wen ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe thut, das mir darauf schimmert. Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist die Welt auch aus anderen Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen. (DKV IV, 508)

Kleist wehrt den pathologischen Verdacht nicht inhaltlich durch das Legitimationsmodell eines Opfers ab, wie dies bei Werther, Clooß und B. der Fall ist. Er nimmt ihn wie Hollin auf sich, weist jedoch auf dessen Voraussetzung hin: Die Qualifizierung des Selbstmörders als eines Kranken ist der Absolutsetzung des eigenen »Standpunkts«, einer Außenper-

spektive auf Tat und Täter geschuldet. Wer hingegen den ›Standpunkt‹ wechselt, die Innenperspektive bezieht, dem wird eine Selbsttötung nicht als Resultat einer Krankheit, sondern als eine dem psychischen Haushalt des jeweiligen Individuums entsprechende, ›normale‹ Handlung erscheinen. Kleist nutzt also die Umstellung von einer Außen- zu einer Innensicht auf den Selbstmörder, wie sie sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vollzieht, als Argument, um die Pathologisierung auszuhebeln, die in Medizin und Psychologie mit dieser Umstellung einhergeht.

Dem Nachweis der eigenen Schuldlosigkeit dienen auch in Kleists ›letzten Worten‹ Herleitung, Funktionsbestimmung und Rechtfertigung der Selbsttötung. Anders als die bisher erörterten Abschiedsbriefe praktiziert Kleist dabei keine Herleitung, die um eine Ursache zentriert ist: Er akkumuliert Gründe, die erst in ihrer Summe den Grund der Selbsttötung bilden, die indes höchst inkohärent sind. Im ersten Brief an die Cousine nennt er die Erschöpfung des Bildungsparadigmas als Motiv: »daß ich sterbe weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen und zu erwerben übrig bleibt.« (DKV IV, 507) Doch schon das nächste Motiv, das er am 10. November gegenüber Marie anführt, lässt sich damit nicht zur Deckung bringen. Eine Reizempfindlichkeit bedingt, dass seine Seele »wund« ist. Diese besondere Verletzlichkeit begründet sich wiederum daraus, dass Kleist »mit Schönheit und Sitte, seit [s]einer frühesten Jugend an, [...] unaufhörlichen Umgang gepflogen« hat, so dass er derart »empfindlich geworden« ist, dass »die kleinsten Angriffe [...] doppelt und dreifach schmerzen.« (DKV IV, 508) Nach dieser Aussage kann er nicht deshalb nichts mehr lernen, weil nichts zu lernen »übrig bleibt«, sondern deshalb, weil jede weitere Bildung die Reizempfindlichkeit bis ins Unerträgliche steigert: Das zweite Motiv für die Selbsttötung entkräftet das erste, ohne selbst, wie Kleist weiß, eine überzeugende Begründung zu liefern, da man die reklamierte Verletzlichkeit für »überspannt« halten kann. Auch die bereits angesprochene Missachtung durch die Geschwister ist als Argument in sich brüchig. Denn wenn Kleist diesen Vorwurf als eine Ursache für den Selbstmord veranschlagt, macht er sich von einer Außenperspektive abhängig, deren prinzipielle Angemessenheit er in der Auseinandersetzung mit dem pathologischen Verdacht noch energisch bestreitet. Als weiteren Grund führt er die politische Konstellation an – »[d]ie Allianz, die der König jetzt mit den Franzosen schließt, ist auch nicht eben gemacht mich im Leben festzuhalten« –, die ihn in eine bedrohliche Lage versetzt: »Die Zeit ist ja vor der Thür wo man wegen der Treue gegen ihn [den König; H. N.] [...] von ihm selbst gerichtet, an den Galgen kommen kann.« (DKV IV, 509) Diese Aporie, wonach der-

jenige, der sich für das Vaterland einsetzt, Gefahr läuft, vom Souverän verurteilt zu werden, kann wie die von B. und Werther beschworene als eine nur scheinbare gesehen werden: Das politische Engagement ließe sich nämlich auch erst einmal aussetzen. Von der Argumentationsweise her betrachtet, demonstrieren Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit der Ursachen den Erklärungsdruck, dem auch Kleist in seinen ›letzten Worten‹ unterworfen ist. Von den inhaltlichen Aussagen her betrachtet, umkreist er in der Akkumulation von Gründen eine Funktionsbestimmung und Rechtfertigung der Selbsttötung, die dieselbe als einzig verbleibenden Ausweg aus einer als aporetisch wahrgenommenen Verstrickung ausweist, für die die Außenwelt, nicht jedoch eine Krankheit des Selbstmörders verantwortlich ist. Indem sie eine solche Aporie in Rechnung stellen, steuern auch Kleists ›letzte Worte‹ auf eine Entschuldung von Tat und Täter zu, die das eigene Gewissen beruhigen und den Vollzug der Selbsttötung erleichtern kann.

Doch Kleists Begründungen finden damit noch kein Ende. In der Addition der Ursachen gegenüber Marie folgt eine letzte, die im Unterschied zu den bis dahin benannten nicht nur in sich widerspruchsfrei bleibt, sondern in hohem Maße mit den anderen Abschiedsbriefen vernetzt ist:

Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe [...]; die meine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift, und deshalb, obschon sie Mittel genug in Händen hätte mich hier zu beglücken mit mir sterben will, die mir die unerhörte Lust gewährt, sich um dieses Zweckes Willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese heraus heben zu lassen; die einen Vater, der sie anbetet, einen Mann der großmüthig genug war sie mir abtreten zu wollen, ein Kind, so schön und schöner als die Morgensonne, nur meinetwillen verlässt: und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen. (DKV IV, 509)

Entscheidend für die Motivierung der Selbsttötung ist nicht die »Traurigkeit«, denn deren Befund folgt einer Außensicht, die Kleist widerruft, wenn er darauf verweist, dass ihn Henriette auch im Leben hätte »beglücken« können. Entscheidend ist die »Lust«, die die rückhaltlose Hingabe einer Frau auslöst, die ihr Leben, noch dazu, wie es Kleist beschreibt, ein glückliches Leben, für ihn zu opfern bereit ist, indem sie mit ihm sterben möchte. Wenn indes dieses Opfer eine »unerhörte Lust gewährt«,

ist auch der gemeinsame Tod eine »Lust«, da in ihm das Opfer wirklich wird. Kleist tötet demnach Henriette und dann sich selbst, begeht einen Mord als delegierte Selbsttötung und einen Selbstmord, um diese »Lust« zu erfahren. Die »Lust« und damit auch die Akte der Tötung wie Selbsttötung, in denen sie sich manifestiert, sind von Kleist erotisch besetzt. So schreibt er am 12. November gegenüber Marie vom »wollüstigsten aller Tode«, der ihm vergönnt sei, und fügt am Ende des Briefes hinzu: »Ein Strudel von nie empfundner Seeligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt.« (DKV IV, 510) In dieser erotischen Codierung der (Selbst-)Tötung wird zugleich zum Verschwinden gebracht, was der angestrebten Lusterfahrung als Voraussetzung zugrunde liegt – die Gewalt, die gegen einen anderen wie gegen sich selbst auszuüben ist.

Kleist's »letzte Worte« bieten damit eine Herleitung des Selbstmords an, die sich von allen bis dahin formulierten Motivierungen absetzt: Sie begründen ihn aus der erotischen »Lust« auf ein gemeinsames Sterben. Daraus ergibt sich eine Reihe von Veränderungen, die sowohl die Regeln des Genres als auch die Explikation des Selbstmords betreffen. Zunächst einmal erklärt sich aus Kleist's Fixierung auf diese Lust am Akt der (Selbst-)Tötung, dass Glücksmanagement und Schreibperspektive ganz auf den »Augenblick des Todes« konzentriert sind. Darüber hinaus ist die stete Betonung der Seligkeit nicht nur eine Strategie, den Schmerz der Hinterbliebenen zu lindern: Für Kleist verheißt sich im gemeinsamen Tod eine Erfahrung, die im Leben nicht zu haben ist und die ihn deshalb tatsächlich »seelig« stimmt – den Zusammenfall von Eros und Thanatos im Moment des Sterbens. Dass Kleist einen solchen Moment herbeisehnt, wird im Brief vom 12. November deutlich, wenn er seine Cousine erinnert, »daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? – Aber Du sagtest immer nein« (DKV IV, 510). Die Austauschbarkeit der Frauen zeigt, dass es für Kleist weniger von Bedeutung ist, dass sie ihn lieben, als dass sie sich für ihn opfern. Dementsprechend liegt der Eros der Zustimmung zur (Selbst-)Tötung nicht schon zugrunde; die Zustimmung, gemeinsam das Leben zu verlassen, stellt einen Eros erst her, der im Vollzug der (Selbst-)Tötung erfahren wird. Damit wird das Paradigma eines Selbstmords aus Liebe, wie es explizit bei Werther und implizit bei Hollin verhandelt wird, komplett verkehrt: Der Selbstmord tilgt nicht den Schmerz über ein unerfülltes erotisches Begehren; er verspricht vielmehr die Erfüllung eines solchen Begehrens. Konsequenter bringt nicht die Ferne einer Geliebten, die ihren Eros entzieht, sondern die Nähe einer Frau, die ihr Leben hingibt, den »Ent-

schluss« zum Selbstmord hervor: »Nur so viel wisse«, schreibt Kleist im ersten Brief an Marie, »daß meine Seele, durch die Berührung mit der ihrigen, zum Tode ganz reif geworden ist« (DKV IV, 507).

Vor allem aber höhlt Kleists und Vogels gemeinsamer Tod die Ökonomie des Opfers aus, wie sie die ›letzten Worten‹ von Clooß und B., von Werther und Hollin strukturiert. Gleich Julie sieht sich Kleist als Opfer – der Ausbildung, der Familie und der politischen Konstellation –, ohne seinen Selbstmord als eine Opferhandlung zu bezeichnen. Allenfalls eine gegenüber Marie am 9. November getätigte Aussage über Ulrike lässt sich indirekt in dieser Weise deuten: »Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden, sich aufzuopfern, ganz, für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehen« (DKV IV, 507). Im Kontext der Briefe an die Cousine ist damit nicht nur ein Mangel Ulrikes, sondern auch einer Marias beschrieben, die in Kleists Wunsch nach einem gemeinsamen Tod nicht einwilligt. Im Kontext der Briefe ist zudem Henriette angespielt, die die ›Kunst des Opfers‹ versteht, indem sie Kleist ihr Leben darbringt. Bezieht man nun die Aussage auf Kleists Selbstmord, stellt sich eine Symmetrie her: Henriette opfert sich für ihn; er opfert sich für sie.<sup>33</sup> Doch was springt aus diesen Opfern heraus? Nichts für die Toten und das Jenseits, da die (Selbst-)Tötung – anders als die von Julie – keinen Gewinn anvisiert, der sich nach dem Tod einstellt. Aber auch nichts für die Hinterbliebenen und das Diesseits, da die (Selbst-)Tötung – anders als die von Clooß und B., Werther und Hollin – auf keinen Ertrag zielt, der sich in den Kreislauf des Lebens einspeist. Was aus dieser wechselseitigen Opferhandlung herauspringt, ist nicht nur der eigene Tod, sondern auch der Tod desjenigen, für den man sich opfert. Diese von Kleist entfaltete Opferstruktur kann den Selbstmord nicht mit dem theologischen und biopolitischen Imperativ abgleichen, sich nutzbringend zum Wohle der Gemeinschaft einzubringen. Gleichwohl folgt der Selbstmord einer Ökonomie, die allerdings weder auf das Diesseits noch auf das Jenseits, sondern auf die Schwelle selbst, auf den »Augenblick des Todes« berechnet ist. Denn der Ertrag, den das gemeinsame Sterben für Kleist abwirft,

---

**33** Im Abschiedsbrief an ihren Mann vom 20. November hat Henriette den Selbstmord Kleists als ein solches Opfer dargestellt: Sie lobt den »Großmuth meines Freundes, womit er *alles* und sogar sein *eigenes* Leben für mich aufopfert« (DKV IV, 1081). Vgl. zur Symmetrie dieser Gabe des Lebens im Zusammenhang mit der sogenannten ›Todeslitanei‹, den beiden Briefen, die sich Kleist und Vogel – vermutlich im November 1811 – schrieben Blamberger: Ökonomie des Opfers, S. 156–159.

ist eine »unerhörte Lust«, weil ihm ein anderer sein Leben opfert, wofür er selbst das seine gibt. Damit gehorcht der Selbstmord jedoch einer Ökonomie, die radikal unökonomisch ist, da sich ihr Gewinn nicht auf Dauer stellen lässt: Die ersehnte »Lust« erlischt nämlich genau in dem Moment, in dem sie erfahren wird.

Kleist tötet sich, um eine »Lust« zu erzielen. Dies behauptet er zumindest. Ob damit allerdings die Ursache für den Selbstmord benannt ist, muss offen bleiben. Kleist jedenfalls betrachtet dieses Motiv als eines neben anderen – »rechne hinzu« –, verleiht ihm keinen privilegierten Explikationswert. Dass das Motiv zudem innerhalb einer Anhäufung von Ursachen steht, spricht dafür, dass es dem Erklärungsdruck entspringt, dem ein Selbstmörder in Herleitung, Bestimmung und Rechtfertigung seiner Tat ausgesetzt ist, sodass es letztlich eine ›interpretative Konstruktion‹ bildet, die den Selbstmord sich und anderen zu plausibilisieren versucht. Darüber hinaus führt Kleist das Motiv exklusiv gegenüber Marie an. Wenn er seiner Cousine aber sowohl vor als auch nach der Nennung des Motivs bescheinigt, sich seinem Wunsch nach einem gemeinsamen Tod entzogen zu haben, dient der Verweis auf eine Lusterfahrung im Akt der (Selbst-)Tötung dazu, ihr mitzuteilen, was sie versäumt. Konsequentermaßen artikulieren die entsprechenden Passagen weniger einen Grund für den Selbstmord als die Enttäuschung über eine Verweigerung. Aufgrund der durchgängigen Funktionalität wie Rhetorik auch der ›letzten Worte‹ Kleists ist selbst die Ursache, die argumentativ kohärent ist, keineswegs als gesichert zu betrachten. Eines jedoch ist gesichert: Kleist tötet sich nicht, um einer »Pflicht« oder einer Verantwortung nachzukommen. Dies behauptet er nicht einmal wie vor ihm Clooß und B., Werther und Hollin, indem er für seinen Selbstmord eine Ökonomie des Opfers reklamiert, die ihn mit der theologischen und biopolitischen Direktive, das Leben für die soziale Gemeinschaft einzusetzen, kompatibel macht. Kleist tritt aus dem Legitimationsparadigma aus, das die Sinnhaftigkeit einer Selbsttötung dadurch belegen möchte, dass es noch den Tod einer Ökonomie unterwirft, der das Leben immer schon unterworfen ist. Diesen Austritt bestätigt auf ganz eigene Weise der Brief vom 21. November an Peguillen. Mit Blick auf seinen Selbstmord formuliert Kleist abschließend keine sozial anerkannte Rechtfertigung; vielmehr regelt er ganz sachlich dessen finanzielle Folgen: »Die Kosten [der Bestattung; H. N.], was mich betrifft, werden Ihnen von Frankfurt aus, von meiner Schwester Ulrike wieder erstattet werden.« (DKV IV, 515 f.) Das letzte Wort in Kleists ›letzten Worten‹ gilt nicht dem Tod als einem nutzbringenden Opfer, sondern dem Leben als einer Ökonomie der Gelder.

## LITERATURVERZEICHNIS

**Arnim, Achim von:** Hollins Liebeleben [1801]. In: Ders.: Sämtliche Romane und Erzählungen. 3 Bde. Hrsg. von Walther Migge. Bd. 2. Darmstadt 2002, S. 7–85.

**Authentische Briefe des Hauptmanns von Arenswald, der sich am 29ten September 1781 erschöß.** Frankfurt a. M., Leipzig 1782.

**Bendavid, Lazarus:** Selbstmord aus Rechtschaffenheit und Lebensüberdruß [1792]. In: Karl Philipp Moritz (Hrsg.): Magazin zur Erfahrungsseelenkunde. Bd. 9. Nördlingen 1986, S. 99–105.

**Blamberger, Günter:** Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe. In: Detlev Schöttker (Hrsg.): Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung. München 2008, S. 145–160.

**Blamberger, Günter et al.:** Kleists letzte Inszenierung. Podiumsdiskussion in der Akademie der Künste in Berlin, 12.10.2000. In: Kleist-Jahrbuch (2001), S. 245–264.

**Briefe eines Selbstmörders, kurz vor seinem Tod geschrieben.** In: Karl Friedrich Pockels (Hrsg.): Neue Beiträge zur Bereicherung der Menschenkunde. Hamburg 1798, S. 125–140.

**Clooß: Eigener Aufsatz von einem Selbstmörder unmittelbar vor der That [1783].** In: Karl Philipp Moritz (Hrsg.): Magazin zur Erfahrungsseelenkunde. Bd. 1. Nördlingen 1986, S. 201–207.

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

**Goethe, Johann Wolfgang:** Die Leiden des jungen Werthers [1774]. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter. Bd. I.2.: Der junge Goethe 1757–1775. Hrsg. von Gerhard Sauder. München 2006, S. 196–299.

**Greenblatt, Stephen:** Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare. Einleitung. In: Moritz Baßler (Hrsg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt a. M. 1995, S. 35–47.

**Heller, Heinrich Wilhelm:** Über den Selbstmord in Teutschland. Frankfurt a. M. 1787.

**Hume, David:** Über Selbstmord [1777]. In: Ders.: Die Naturgeschichte der Religion. Über Aberglauben und Schwärmerei. Über die Unsterblichkeit der Seele. Über Selbstmord. Übers. und hrsg. von Lothar Kreimendahl. Hamburg 1984, S. 89–99.

**Intendirter Selbstmord aus Hypochondrie [1793].** In: Karl Philipp Moritz (Hrsg.): Magazin zur Erfahrungsseelenkunde. Bd. 10. Nördlingen 1986, S. 43–54.

**Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke und Briefe. 4 Bde. Hrsg. von Ilse-Marie Barth et al. Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793–1811. Hrsg. von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns. Frankfurt a. M. 1997.

**Knüppeln, Julius Friedrich:** Ueber den Selbstmord. Ein Buch für die Menschheit. Gera 1790.

**Luserke, Matthias:** Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung. Stuttgart, Weimar 1995.

**Neuhaus, Stefan:** Warum Werther sterben mußte. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 35 (2002), S. 287–308.

**Neumeyer, Harald:** Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800. Göttingen 2009.

**Selbstmord aus Empfindlichkeit, Ehrgeiz und Lebensverschwendung.** In: Bildersaal seltener Selbstmörder. Ein Beitrag zur Beurtheilung der Sittlichkeit des Selbstmordes. Berlin 1804, S. 102–143.

**Teller, Johann Friedrich:** Vernunft- und schriftmäßige Abhandlung über den Selbstmord. Leipzig 1776.

**Vorbereitungen eines Unglücklichen zum freywilligen Tode.** Aus des Verfassers Papieren herausgegeben von Bernhard Georg. Königsberg 1800.



---

GÜNTER BLAMBERGER

## FREITOD AM WANNSEE

### Heinrich von Kleist und Henriette Vogel 1811<sup>1</sup>

In Baldassare Castigliones Verhaltensbrevier *Il libro del cortegiano* von 1528 wird Grazie von einem Aristokraten verlangt, in allen Lebensbereichen. Genauer gesagt: *sprezzatura*, Mühe der Verbergung von Mühe – zur Kontrolle des eigenen Selbstbildes. Kleist hat sich, mit Verlaub gesagt, auch mit Grazie umgebracht: Einerseits leicht und heiter nach ausgelassenen Albereien mit Henriette Vogel in der Kegelbahn des Gasthauses Stimming am Wannsee und einem Picknick an einem milden Wintertag im Freien vor den tödlichen Schüssen, andererseits mit Abschiedsbriefen, die als Teil einer grandiosen Inszenierung verstanden werden können, mit der Kleist seine Rezeptionsgeschichte selbst präformiert hat. Kleist hatte es wohl nötig, sich um seinen Nachruhm zu kümmern. Mit seinen Dichtungen hatte er zu Lebzeiten kaum Erfolg gehabt, sein spektakulärer, rätselhafter Freitod aber und die Begründungen dafür in den Todesbriefen erregten Aufsehen schon bei den Zeitgenossen und prägen bis heute das Bild von Kleists Leben und Werk. Die Regeln also, mit denen man das Bild seiner Autorschaft konstruiert. Die Abschiedsbriefe ersetzen sozusagen eine sorgsam stilisierte Autobiografie, wie sie sonst als Mischung von Wahrheit und Dichtung unter Schriftstellern zur Sicherung ihres Andenkens üblich ist. Sie sind effektvoller noch, weil man von Todgeweihten keine Dichtung erwartet, nur noch Wahrheit. An letzten Worten ist die Nachwelt immer interessiert, weil sie als authentische Konfessionen gelten, in denen die Summe eines Lebens gezogen wird. Auf diesem ›autobiografischen Pakt‹ (Philippe Lejeune)

---

<sup>1</sup> Der Beitrag folgt in Argumentation und Wortlaut weitgehend dem Todeskapiel meiner Kleist-Biografie. Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist, S. 450–468.

beruht die ungeheure Wirkung von Kleists Briefen vor seinem Freitod, sie sind in und gegen alle Verzweiflung geschrieben, folgen in der Inszenierung eines Autorbildes für die Nachwelt einer kalkulierten Ökonomie des Opfers, wobei es eine poetische Ausnahme von der prosaischen Regel gibt: den wunderbaren letzten Briefdialog zwischen Henriette Vogel und Heinrich von Kleist, *Todeslitanei* genannt, Ausdruck einer grandiosen Anökonomie des Opfers, der Überwindung allen Berechnens in der Liebe und im Tod.

Was geschieht an Kleists letzten Tagen im November 1811? Darüber sind wir besser informiert als über alle anderen Ereignisse in Kleists Leben. Auskunft geben Kleists und Henriette Vogels Abschiedsbriefe, die Protokolle des Richters Felgentreu, der die Augenzeugen der letzten Stunden vernommen hatte: das Personal des Gasthofs Stimming am Kleinen Wannsee, in dem die Selbstmörder genächtigt hatten, sowie die Obduktionsberichte zweier Chirurgen mit den seltsamen Namen Sternemann und Greif. Demnach verhält es sich kurzgefasst so: Am Vormittag des 20. November 1811, einem Mittwoch, fahren Kleist und Henriette Vogel mit einer Lohnkutsche, also einer Art Taxi, von Berlin in Richtung Potsdam und steigen gegen zwei Uhr im Gasthof Stimming ab, der an der Brücke liegt, die den Zufluss vom Kleinen zum Großen Wannsee überquert. Die beiden nehmen sich in dem Gasthof zwei Zimmer, trinken Kaffee und wandern zu der Stelle, an der sie sich am nächsten Tag erschießen werden. Danach essen sie zu Abend, verlangen Lichter und Schreibzeug, und zweimal in der Nacht zum Donnerstag Kaffee, um wach zu bleiben. Henriette Vogel ruft um sieben Uhr nach dem Dienstmädchen, um sich beim Ankleiden helfen zu lassen. Am Morgen bezahlen sie ihre Rechnung, expedieren Briefe mit einem Boten nach Berlin, scherzen miteinander im Hof des Gasthauses, Kleist springt über die Bretter der Kegelbahn und fordert Henriette zu ähnlichen Sprüngen auf, was diese ablehnt. Danach gehen sie zum Kleinen Wannsee, tanzen, fortwährend vom Personal des Gasthofs beobachtet, ein wenig herum, werfen Steine ins Wasser und bitten die Angestellten des Gasthofs, einen Tisch, Stühle und Kaffee auf einen Hügel am Wannseeufer zu bringen. Diese nennen die Idee, an einem Wintertag im Freien zu speisen, eine »Tollheit«, verrichten aber brav ihren Dienst und ziehen sich dann diskret zurück. Im Vernehmungprotokoll des Tagelöhners Riebisch und seiner Ehefrau wird die seltsame Stimmung der Todesstunde deutlich:

[I]ndem wir uns entfernten, und nach Hause gingen, sahen wir beide Fremde Hand in Hand den Berg hinunter nach dem See zu springen, schäkernd, und sich jagend, als wenn sie Zeck spielten. Überhaupt habe ich selten zwei Leute gesehen, die so freundlich zusammen gewesen wären, wie diese auf dem Berge. Sie nannten sich beständig Kindchen, liebes Kindchen, und waren außerordentlich vergnügt.<sup>2</sup>

Von dieser Vergnügtheit zeugen auch die Abschiedsbriefe der beiden. Ein Beispiel dafür ist Henriettes Bestattungswunsch, gerichtet an den preußischen Kriegsrat Christoph Ernst Friedrich Peguilhen:

Mein sehr werther Freund! Ihrer Freundschaft die Sie für mich, bis dahin immer so treu bewiesen, ist es vorbehalten, eine wunderbare Probe zu bestehen, denn wir beide, nemlich der bekannte Kleist und ich befinden uns hier bei Stimmings auf dem Wege nach Potsdam, in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir erschossen da liegen, und nun der Güte eines wohlwollenden Freundes entgegen sehn, um unsre gebrechliche Hülle, der sichern Burg der Erde zu übergeben. Suchen Sie liebster Pequilhen [sic!] diesen Abend hier einzutreffen und alles so zu veranstalten, daß mein guter Vogel möglichst wenig dadurch erschreckt wird.<sup>3</sup>

Von Henriette Vogel weiß man wenig. Peguilhen schildert Henriette als »krank« und »reizbar«, geprägt durch »überspannte religiöse Begriffe«, des Öfteren wünschte sie zu sterben, weil sie »einen hohen Grad von Glückseligkeit in der Fortdauer nach dem Tode setzte«. Er attestiert ihr weiter einen »vorzüglichen Grad von Bildung«. Sie habe sich mit »gebildeten Männern« gern umgeben, auch mit Kleist, den Adam Müller 1810 in das Haus der Familie Vogel brachte. Zwischen Kleist und Henriette habe eine »Sympathie der Seelen«, eine »geistige Liebe statt gefunden«. Mehr offenbar nicht, denn Henriette lebte »in einer sehr glücklichen Ehe« und hatte »ein von ihr geliebtes Kind, eine Tochter von 10 Jahr«.<sup>4</sup> So

---

<sup>2</sup> Zu finden in Sembdner: Heinrich von Kleists Lebensspuren, Nr. 532. Die Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle LS abgekürzt, statt der Seite wird, wie in der Kleist-Forschung üblich, die Nummer des Eintrags benannt.

<sup>3</sup> Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 4, S. 513 f. Die Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle DKV abgekürzt, gefolgt von der Bandzahl in römischer Ziffer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer.

<sup>4</sup> LS 522.

Peguilhen am 22. November 1811, einen Tag nach den tödlichen Schüssen. 1812 liefert er ein ausführlicheres Porträt, bemerkt, dass Henriette eine »Zierde ihres Geschlechts«, »ein wunderbares genialisches Wesen« war, das Shakespeare, Homer, Cervantes las, auch Liebesgeschichten wie Goethes *Werther* oder Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses*, »nie für den Druck« schrieb, aber »kleine höchst interessante Aufsätze« verfasste, Fechten zu wünschen lernte und sich von Kleist »in den Elementen der Taktik und Kriegskunst«<sup>5</sup> unterrichten ließ. Ein Arzt habe ihr von ihrem unheilbaren Zustand berichtet, Kleist habe davon lange nichts gewusst, dann aber Henriette ihren Wunsch nach Erlösung erfüllt.

Henriettes Ehemann, Friedrich Ludwig (Louis) Vogel, war Landschafts-Rendant, also preußischer Finanzbeamter. Adam Müller, der ihm Kleist als Hausgast beschert hatte, versuchte Vogel vor Gerüchten zu schützen. In einem Zeitungsartikel am Weihnachtstag 1811 schrieb er blumig, aber direkt über die beiden Selbstmörder:

Über die Tröstungen einer kurzen Leidenschaft, waren beide so weit erhaben, daß ich sie, um mich der Welt verständlich zu machen, kalt gegen einander nennen muß. Es gab keine Gemeinschaft zwischen ihnen, als die der herrlichsten Anlagen, der Unwissenheit über ihre höhere, göttliche Bestimmung, also der Verzweiflung und – in den letzten Stunden ihres Lebens – eines gewissen tragischen Interesses aneinander.<sup>6</sup>

Adam Müller hatte allen Grund, den edlen Freund zu spielen. Im Nachlass Karl August Varnhagen von Enses, Rahel Levins späterem Ehemann, findet sich ein Eintrag, der Madame Vogel als eine leichtlebige Dame schildert, mit der Adam Müller einen »ernstlichen Liebeshandel«<sup>7</sup> hatte, bis ihn sein eigener Freund, Franz Theremin, ein protestantischer Geistlicher, ablöste, weil Müller sich für eine Madame Sander zu interessieren begann, der wiederum auch Theremin verfiel, sodass sich Henriette schließlich mit Kleist zu begnügen hatte. Kleists Cousine Marie hat kein besseres Bild von Henriette als Varnhagen. Dem König schildert sie Madame Vogel als eine »ruhmsüchtige, eitle Närrin«, die um

---

5 LS 523a.

6 LS 523b.

7 LS 523c.

jeden Preis »Célébrität hätte erlangen wollen«;<sup>8</sup> unheilbar krank sei sie nach Auskunft der Ärzte gar nicht gewesen.

Peguilhen bittet in Todesanzeigen der *Vossischen* und der *Spenerschen Zeitung* am 26. und 28. November das »Publikum«, »nicht zwei Wesen lieblos zu verdammen, welche die Liebe und die Reinheit selbst waren«,<sup>9</sup> bis er eine Verteidigungsschrift vorlegen werde. Dazu kommt es nicht. Friedrich Wilhelm III. ist verstimmt und untersagt den »Missbrauch« öffentlicher Blätter »zur Verbreitung der Immoralität«.<sup>10</sup> Peguilhen, der »eine Parallele mit dem ruhmwürdigeren Tode des Ewald v. Kleist«<sup>11</sup> hatte ziehen wollen, entschuldigt sich untertänigst beim Staatskanzler Hardenberg in einem Brief vom 3. Dezember 1811. Die Verurteilung des Freitods durch den König mag auch die beiden Ärzte beeinflusst haben, die Kleist und Henriette Vogel obduzierten. Jedenfalls versuchen sie sich an einer medizinischen Erklärung des Freitods der beiden. Kreisphysicus Dr. Sternemann und Stadtchirurgus Greif haben im Falle Henriette Vogels keine Schwierigkeiten. Seltsam penibel beschreiben sie deren Körperbau und Wäsche, um dann aus der Einsicht in den Unterleib zu folgern, was sie vermutlich von Peguilhen und Louis Vogel vor Ort erfahren haben, dass »denata Vogel an einem unheilbaren Mutter-Krebs gelitten, und aus Furcht für einem langsam sehr schweren Tod, sich diesen leichten Tod gewählt hat.« Henriettes Todeswunsch wird so verständlich gemacht, er erscheint nicht mehr als Resultat einer Liebestragödie, Kleist leistete gewissermaßen Sterbehilfe. Mit Kleist tun sich die beiden Ärzte schwerer. Während der Obduktion suchen sie sorgfältig nach einer physischen Ursache, die Kleist sein Leben vorzeitig beenden ließ, und weil sie kein Anzeichen dafür finden können, erfinden sie sich eines und schreiben ihren ersten Obduktionsbericht noch einmal um. In der ersten Fassung, dem Protokoll der Obduktion vom 22. November 1811, heißt es noch: »Die Leber war sehr groß, jedoch natürlich, die Gallenblase enthielt etwas viel Galle, jedoch waren in der Gallenblase keine steinernen Concremente enthalten. Eben so waren die Nieren, die Milz, die Urinblase, das Pancreas und der ganze tractus intestinorum im Normal Zustande.« In einem nach diesem Protokoll gefertigten Abschlussbericht am 11. Dezember – des Königs Zorn über Peguilhens Apologie

---

8 LS 523d, e.

9 LS 540.

10 LS 541.

11 LS 542.

der Selbstmörder war mittlerweile allen bekannt – lautet der Befund auf einmal signifikant anders:

Die Leber war widernatürlich groß, der Lobus minor [der Leberlappen] ging über den Magen herüber, die Substanz derselben war widernatürlich fest, und ließ sich nur mit Mühe zerschneiden, wobey viel schwarzes dickes Bluth herausfloß.

Vorzüglich groß war auch die Gallenblase, sie enthielt viel verdickte Galle. [...]

Nach diesen Anzeigen finden wir uns veranlaßt, gestützt auf Physiologischen Principia zu folgern, daß Denatus dem Temporente [sic!] nach ein *Sanguino cholericus* in *Summo gradu* gewesen, und gewiß harte *hypochondrische Anfälle* oft habe dulden müssen, wie einige Herrn Dienst-Cameraden mir den Physicus selbst, solches versichert haben. Wenn sich nun zu diesem excentrischen Gemüthszustand eine gemeinschaftliche Religionsschwärmerey gesellte, so läßt sich hieraus auf einen kranken Gemüthszustand des Denati von Kleist mit Recht schließen.<sup>12</sup>

So wird man verrückt gemacht. Die beiden Mediziner wollen unbedingt den physiologischen Nachweis dafür erbringen, dass der Todessüchtige aus dem renommierten preußischen Adelsgeschlecht nicht ganz bei Trost gewesen sein könne. Den Kopf hatten sie schon aufgeschnitten, das Gehirn schichtweise zerlegt, ohne etwas zu entdecken, die Kopfsäge allerdings zerbrach bei diesem Geschäft, weil Kleist offenbar einen widerständigen Schädel hatte und seinen Eigensinn noch im Tode demonstrierte. In ihrer Verzweiflung kommen sie auf den Einfall, die Leber größer, die Galle verdickter zu machen und viel schwarzes Blut fließen zu lassen. Sie folgen damit den zu ihrer Zeit schon reichlich überholten Prinzipien der Humoralpathologie, der aus der hippokratischen Medizin abstammenden Temperamentenlehre, wonach von der rechten Mischung von Körpersäften der Geistes- und Gemüthszustand eines Menschen abhängt. Gesundheit wird ihr zufolge durch das Gleichmaß der Säfte garantiert; Disharmonie der Säfte, Unordnung, bedeutet Krankheit. Kleist hat zuviel schwarzes Blut und eine verdickte Galle, also ist er ein Choleriker und melancholischer Hypochonder. Bekanntermaßen wechseln in einer solchen Verfassung depressive und manische Zustände einander ab, was

---

<sup>12</sup> LS 534, 438 f.

die ausgelassenen Vergnügungen, die kindlichen Tollereien der letzten Stunden vor dem Tod begreiflich machen könnte. Religionsschwärmerei jedoch bei Kleist? Davon kann doch, wenn man dessen Briefe bedenkt, keine Rede sein. Das Attest ist wohl von Peguilhens Urteil über Henriettes »überspannte religiöse Begriffe« inspiriert. Es gäbe auch einen medizinischen Grund für diese wilde Spekulation über Kleists krankhafte Verbindung von Geist und Körper. Die medizinische Anthropologie des 18. Jahrhunderts hatte Religionsschwärmerei, z. B. den pietistischen Bußkampf, immer mit Melancholie zusammengedacht.<sup>13</sup>

In einem Brief vom 10. November 1811 an seine Cousine Marie hat Kleist diesen ganzen Zinnober geahnt. Er bittet darum, seinen Freitod nicht für eine Krankheit zu halten und weiß doch, dass es anders kommen wird:

Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich mögte fast sagen, wen ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe thut, das mir darauf schimmert. Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist die Welt auch aus andern Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen.<sup>14</sup>

Kleist hofft darauf, dass seine Cousine seinen Standpunkt teilen wird. Er möchte sie mit seinem Brief zu einem Perspektivenwechsel bewegen, von der Pathologisierung zur Legitimierung seines Todeswunsches. Kleist wehrt zunächst medizinische Argumente zur Begründung seines Todes ab und nennt stattdessen mit äußerster Klarheit und Nüchternheit soziale: Da ist explizit vom Ausschluss aus der Familie die Rede und implizit damit auch von seiner ökonomischen Notlage nach dem Scheitern der *Berliner Abendblätter*, von der mangelnden Anerkennung seiner literarischen und journalistischen Werke – die Familie betrachte ihn »als ein ganz nichtsнütziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Theilnahme mehr werth sey« –, sodann von der politischen Misere in Preußen, von der »Allianz, die der König jez mit den Franzosen schließt«. Kleist entwirft sich als der nonkonformistische Intellektuelle, der außerhalb der familialen, ständischen, ästhetischen und politischen Ordnungen seiner Zeit steht. Die erste Begründungsliste wird deshalb

---

<sup>13</sup> Zum Melancholiekonzept der philosophischen Ärzte des 18. Jahrhunderts vgl. das Standardwerk von Schings: *Melancholie und Aufklärung*.

<sup>14</sup> DKV IV, 508.

konsequent abgeschlossen durch ein Hamlet-Zitat. Kleist bekennt, dass er nicht die Kraft habe, »die Zeit wieder einzurücken«, um im nächsten Satz die Narrenrolle Hamlets für sich abzulehnen, den verzweifelten Witz des Melancholikers, dessen Worte nichts ändern an den Taten der Herrscher:

[I]ch fühle aber zu wohl, daß der Wille, der in meiner Brust lebt, etwas Anderes ist, als der Wille derer, die diese witzige Bemerkung [Hamlets] machen: dergestalt, daß ich mit ihnen nichts mehr zu schaffen haben mag. Was soll man doch, wen der König diese Allianz [mit Napoleon] abschließt, länger bey ihm machen?

Fragwürdig ist es von daher, Kleists Freitod als patriotischen Appell zu verstehen, zumal er in der Folge das Begründungsregister wechselt. Seine »Traurigkeit« werde von Henriette verstanden als eine »höhere, festgewurzelte und unheilbare«. Ein philosophischer Diskurs wird jetzt geführt, der Freitod als heroisches Opfer begriffen, als Ausdruck einer gewissermaßen prä-existenzialistischen Radikalität, als Einsicht darin, dass es seine »ganze jauchzende Sorge nur sein kan, einen Abgrund tief genug zu finden um mit ihr [Henriette] hinab zu stürzen«. <sup>15</sup> An Kleists Brautbrief vom 21. Juli 1801 ist hier zu erinnern, an die Erkenntnis damals, dass »nichts ekelhafter« sei,

als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht u freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tod ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. <sup>16</sup>

Kleists Todesbereitschaft ist 1801 wie 1811 keine Jenseits-, sondern eine Diesseitsfeier. Von religiösem Trost angesichts des Todes kann bei Kleist keine Rede sein, eher macht er sich lustig darüber, wenn er z. B. an Sophie Müller am 20. November 1811 schreibt, dass Henriette und er von

---

<sup>15</sup> Alle Zitate des Briefs an Marie in DKV IV, 508 f.

<sup>16</sup> DKV IV, 247.

»lauter himmlische[n] Fluren und Sonnen« träumen, »in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern umher wandeln werden.«<sup>17</sup>

Am Ende des Briefs vom 10. November 1811 an Marie von Kleist verschiebt sich also die Frage. Von Interesse ist eigentlich nicht mehr, warum Kleist sterben *muss* – weil er an seiner hartherzigen Familie leidet, am schwachen, reformunfähigen preußischen Staat, am Misserfolg als Dichter, an Geldmangel usw. – das erscheint in der Addition nun banal. Von Interesse ist, warum Kleist so gelassen, nüchtern, vergnügt und ohne religiösen Trost sterben *kann*. Kleists Freitod wird uns als Ausdruck eines destruktiven Charakters begrifflich, der sich dem aller Natur eingeschriebenen Zwang zur Selbsterhaltung ein Leben lang entzieht, der Freiheit als einen Akt begrift, der die eigene Selbsterhaltung notwendig verletzen muss. Wobei der destruktive Akt zugleich ein schöpferischer Akt ist: Denn ohne die Aufgabe jeglicher Sicherheit ist Neues im Leben nicht möglich und nicht in der Kunst. Die gemeinsame Todesreise ist, so die Nachschrift von Henriette Vogel im Brief an Sophie Müller vom 20. November 1811, eine »große Entdeckungsreise«.<sup>18</sup> Konsequenter Nomadismus also, mit dem Kleist bis zuletzt die Einsicht seines Lebens verteidigt, die er im Februar 1811 in den *Berliner Abendblättern* noch einmal abdruckt, dass »Erhaltung nur durch Zerstörung möglich [ist], so wie oft Leben nur aus dem Tode hervorgeht.«<sup>19</sup>

Kleists Inszenierung seines Freitods folgt einer Ökonomie des Opfers in zweifacher Hinsicht. Die Abschiedsbriefe entwerfen ein Autorbild für die Nachwelt. Sie zeigen den Freitod als ein Opfer für die Kunst. Zugleich zeigen sie die Kunst, sich aufzuopfern für das Richtige. Nicht jeder beherrscht sie. Zu leiden »nicht an einem Defizit, sondern an einem Übermaß von Leben.«<sup>20</sup> Was unterscheidet Henriette Vogel von Kleists Schwester? Ulrike habe »die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz, für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehn«. So Kleist an seine Cousine Marie am 9. November 1811. Und was unterscheidet Marie von Henriette? Dass diese mit Kleist sterben will, so Kleist am 12. November 1811 wenig tröstlich an die verärgerte Marie: »Kan es Dich trösten

---

17 DKV IV, 511.

18 DKV IV, 512.

19 Kleist: Sämtliche Werke, Bd. II.8, S. 190.

20 So trefflich László F. Földényi – siehe Blamberger et al.: Kleists letzte Inszenierung, S. 250.

wen ich Dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde, wen sie weiter nichts gewolt hätte als mit mir leben?«<sup>21</sup>

Bereit sein, zugrunde und auf den Grund zu gehen, jenseits bloßer Selbsterhaltung, das verbindet Kleist und Henriette Vogel, diese Radikalität macht sie frei und heiter, und die Ähnlichkeit der beiden dokumentiert sich in einer Parallelaktion, die dem gemeinsamen Tod vorausgeht, im Spiegelbrief der *Todeslitanei*, der zum Korpus der Todesbriefe gehört und in der Gattungsgeschichte des Briefes einmalig, ja unvergleichlich ist.

AN HEINRIETTE VOGEL

⟨wahrscheinlich Berlin, November 1811.⟩

Mein Jettchen, mein Herzchen, m Liebes, mein Täubchen, m Leben, m liebes süßes Leben, m Lebenslicht, m Alles, m Hab u Gut, meine Schlösser, Aecker, Wiesen u Weinberge, o Sonne meines Lebens, Sonne, Mond u Sterne, Himmel u Erde, m Vergangenheit u Zukunft, meine Braut, m Medgen, meine liebe Freundin, m Innerstes, m Hertzblut, meine Eingeweide, m Augenstern, o, liebste wie nen ich Dich? Mein Goldkind, m Perle, m Edelstein, m Krone, m Königin und Kaiserin. Du lieber Liebling meines Herzens, m Höchstes u Theuerstes, m Alles u Jedes, m Weib, m Hochzeit, die Taufe meiner Kinder, m Trauerspiel, m Nachruhm. Ach du bist meines zweites bessers Ich, meine Tugenden, m Verdienste, m Hoffnung, die Vergebung m Sünden, m Zukunft und Seeligkeit, o, Himmelstöchterchen, m Gotteskind, m Fürsprecherin u Fürbitterin, m Schutzengel, m Cherubim u Seraph, wie lieb ich Dich! --

HENRIETTE VOGEL AN KLEIST

⟨wahrscheinlich Berlin, November 1811.⟩

Mein Heinrich, m Süßtönender, m Hyazinthen Beet, m Wonnemeer, m Morgen u Abendroth, m Aeolsharfe, m Thau, m Friedensbogen, m Schoßkindchen, m liebstes Hertz, m Freude, im Leid, m Wiedergeburt, m Freiheit, m Fessel, m Sabbath, m Goldkelch, m Luft, m Wärme, m Gedancke, m theurer Sünder, m Gewünschtes hier u jenseit, m Augentrost, m süßeste Sorge, m schönste Jugend, m Stoltz, m Be-

---

21 DKV IV, 507, 510.

schützer, m Gewissen, m Wald, m Herlichkeit, m Schwert u Helm, m Großmuth, m rechte Hand, m Paradies, m Thräne, m Himmelsleiter, m Johannes, m Tasso, m *Ritter*, mein Graf Wetter, m zarter Page, m Erzdichter, m Kristall, m Lebensquell, m Rast, meine Trauerweide, m Herr Schutz und Schirm, m Hoffen und Harren, m Träume, m liebs-tes Sternbild, m Schmeichelkätzchen, meine sichre Burg, m Glück, m Tod, m Herzensnärchen, m Einsamkeit, m Schiff, m schönes Thal, m Belohnung, m Werthester! m Lethe, m Wiege, m Weirauch und Myrrhen, m Stimme, m Richter, m Heiliger, m lieblicher Träumer, m Sehnsucht, m Seele, m Nerven, m goldner Spiegel, m Rubin, m Syrings Flöte, m Dornenkrone, m tausend Wunderwercke, m Lehrer u m Schüler, wie über alles gedachte u zu erdenckende lieb ich Dich.

Meine Seele sollst Du haben.  
Henriette.

Mein Schatten am Mittag, m Quell in der Wüste, m geliebte Mutter, m Religion, m innre Musik, m armer kranker Heinrich, m zartes weißes Lämchen, m Himmelspforte.

H.<sup>22</sup>

Diese beiden Briefe Kleists und Henriette Vogels sind über die Maßen schön, zärtlich und spöttisch zugleich, ein – leider dem großen Publikum weitgehend unbekanntes – Stück Weltliteratur und ein Katalog, in dem alle Liebenden der Welt blättern könnten, die um Kosenamen verlegen sind, um dabei einzusehen, dass sie auf das Benennen des anderen lieber verzichten sollten. Henriettes Brief verrät, anders als Kleists, die Genauigkeit der Liebenden. Sie betont die Brüchigkeit, Widersprüchlichkeit, Heterogenität, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in Kleist. Er wird in den wechselnden Anspielungen ihres Porträts erkennbar, sie in seinem, weit konventionelleren, nicht. Beide treiben es ziemlich bunt mit ihrer Liste von Kosenamen, die im Prinzip unendlich verlängerbar ist. Um den Übertritt ins Unbegrenzte geht es ihnen allerdings in diesem Augenblick, kurz vor ihrem gemeinsamen Tod am Wannsee am 21. November 1811. Von letzten Worten erwartet man jedoch Wahrheit, keine Dichtung, kein galantes Masken- und Zitatespiel wie hier. Wer kann

wissen, ob sich dahinter Intimes verbirgt? Die Ausgangsfrage, die das Spiel in Gang setzt, ist schon Zitat, einem gänzlich verwirrten Manne nachgestellt: Graf Wetter vom Strahl aus dem *Käthchen von Heilbronn*. »O du – – wie nenn' ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen!«<sup>23</sup> stammelt der Graf, und Kleists *Todeslitanei* variiert ihn: »o, liebste, wie nen ich Dich?« und verwendet dann wie Henriettes Antwort verdächtig oft das Possessivpronomen ›mein‹.

Wie erkenne ich Dich, wie nenne ich Dich, was ist der rechte Name, der Eigenname, der das besondere, unvergleichliche Wesen des Anderen enthält,<sup>24</sup> das ist eine allen Liebenden ernste Frage, die Kleist und Henriette durch die Erfindung immer neuer Namen *ad absurdum* führen. Der andere ist unverfügbar, heißt das, und gerade in der Respektierung dieser Grenze ereignet sich Wahrheit, fallen Galanterie und authentische Herzenssprache in eins, wird aus Ferne Nähe. Auch räumlich vielleicht. Man könnte sich vorstellen, dass die *Todeslitaneien* in der Nacht zum 21. November 1811 verfasst wurden, im Gasthof Stimming. Leider gibt es von den beiden Briefen kein handschriftliches Original, nur eine Abschrift, die sich im Nachlass Peguilhens fand. Vielleicht saßen die beiden schreibend nebeneinander, die Briefpartner sind jedenfalls auf Augenhöhe, einander gleichwertig, anders als in Kleists Brautbriefen an Wilhelmine, in denen er ständig seine Überlegenheit bezeugen musste. Die Symmetrie von Gabe und Gegengabe, wechselseitiger Erkennung als Anerkennung des unverfügbaren Anderen in den *Todeslitaneien* ist etwas ganz Besonderes und hat zur Voraussetzung, dass sich Kleist und Henriette Vogel schon die maximale Gabe versprochen haben, die man überhaupt geben kann: die Gabe des eigenen Lebens. Mehr an Hingabe, an totaler Verausgabung geht nicht. Im Angesicht des Todes folgt Kleist nicht nur einer Ökonomie, sondern auch einer Anökonomie des Opfers.

Dem entspricht die Form der einander spiegelnden Briefe, die Paul Lindau 1873 erstmals publiziert hat, verbunden mit dem Kommentar, dass ihre Beurteilung »weniger zum Ressort des literarischen Kritikers als zu dem des Psychiaters« gehöre. In Abwehr solcher Pathologisierung hat August Sauer den Briefwechsel in einer Studie 1907 *Todeslitanei* genannt, weil er »Ton und Form« der Litanei nachahme. Sauer hat den Text in Verse und Strophen gliedert und damit die explizite Briefform der

23 DKV II, 349.

24 Zu dieser Frage, die ja auch im Käthchen-Drama zentral ist, vgl. vor allem Neumann: Hexenküche und Abendmahl.

Abschrift ignoriert.<sup>25</sup> Litanei, das meint bekanntlich die Flehgebete eines Vorbeters bzw. Vorsängers, wobei die Gemeinde in festen, monotonen Formeln antwortet. ›Herr erbarme Dich‹, ›Christus erbarme Dich‹ usw. Von daher wird das Wort ›Litanei‹ auch im Grimm'schen Wörterbuch schon für eine »lange, eintönige, sich wiederholende herzenergießung oder darlegung«<sup>26</sup> gebraucht. Kleists und Henriettes letzter Briefwechsel ist aber weder eintönig noch Herzenergießung im Sinne der flehentlichen Anrufung eines Geliebten, der in romantischer Passion zum Gott verabsolutiert würde. Von daher einigt man sich besser auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen kirchlicher Liturgie und der *Todeslitanei* der beiden Selbstmörder, wenn man Sauers Namensvorschlag beibehalten will: Es handelt sich um Listen, um Aufzählungen, um eine Poetik des Enumerativen angesichts des Übertritts ins Unberechenbare.<sup>27</sup>

Solche Aufzählungsformen kennt man auch von barocken Gedichten, eines von vielen Beispielen ist Georg Rodolf Weckherlins Gedicht *Ueber den frühen tod Fräuleins Anna Augusta Marggräfin zu Baden etc.* »Dein leben, dessen end uns plaget, / war wie ein tag, schön und nicht lang, / wie ein stern vor des tags aufgang,« heißt es zu Anfang der ersten Strophe, dann geht es »etc.«, also mit vielen weiteren Vergleichen weiter, bis die letzte Strophe zusammenfasst: »Also dein leben, schnell verflogen, / hat sich nicht anderst, dan ein tag, / stern, morgenröt, seufz, nebel, klag, / staub, thau, luft, schnee, blum, regenbogen, / zweig, schaur, eis, glas, blitz, wasserfall, / stral, stim, gelächter, widerhall, / zeit, traum, flug, schat und rauch verzogen.«<sup>28</sup> Weckherlins Summationsschema ist kein Widerhall des Lebens einer berühmten Markgräfin, der Dichter legt keinen Wert darauf, die Dahingeschiedene als Einmalige, Unverwechselbare darzustellen, es geht ihm in seiner Vergleichsreihe einzig und allein um die Demonstration der Vergänglichkeit alles Irdischen. Kleists und Henriettes *Todeslitaneien* fehlt das *memento mori* wie jede christliche Sinngebung, sie taugen auch schlecht als Epitaphe, geben weder ein rundes Bild des Individuums noch ein Bild des Ganzen. In ihren

---

**25** Bibliografische Nachweise zu den Zitaten finden sich in der luziden Studie von Holger Helbig, die die Rezeptionsgeschichte der ›Todeslitanei‹ akribisch verfolgt; vgl. Helbig: Herr von Kleist und Frau Vogel beschließen ihren Tod und verwirren die Wissenschaft.

**26** Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 12, Sp. 1071 (im Original kursiv).

**27** Zur spezifischen Modernität literarischer Listen vgl. Mainberger: Die Kunst der Aufzählung.

**28** Weckherlin: Gedichte, S. 106 f.

Namensanrufen dominiert das Einzelwort, Dekontextualisierung ist das Prinzip ihrer Reihung, nicht Kontextualisierung. Verbindlich ist nichts, beliebig in den Permutationen und unabschließbar alles. So entstehen bunte Listen, die an literarische Taxonomien in der Moderne erinnern, in denen sich Menschen und Eigenschaften voneinander lösen oder Einordnungen fragwürdig werden wie bei Jorge Luis Borges, der »eine gewisse chinesische Enzyklopädie« zitiert, nach der sich »die Tiere [...] wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen«. <sup>29</sup>

Kleists Inszenierung seines Todes ist ein letztes Experiment, ein Rechenkunststück an der Schwelle zum Unberechenbaren. Der sinnfälligste Ausdruck dafür ist die *Todeslitanei*, die durch ihre Listenform gleichfalls paradox ist in der Verschränkung von Ökonomie und Anökonomie des Opfers. Das Wort Liste meint nicht nur ein Verzeichnis aus Worten, es ist etymologisch abgeleitet von althochdeutsch *lista*. Das ist ein »schmaler, bandförmiger streifen«; <sup>30</sup> d. h. eine Leiste, ein Saum, eine Borte, im Falle Kleists und Henriettes ein Streifen aus Worten zwischen Diesseits und Jenseits, mit dem ein Leben umgrenzt und entgrenzt wird. Demonstriert wird in der *Todeslitanei*, einprägsam auch für jeden Biografen, die Unzulänglichkeit allen Benennens, Begreifens und Ordnen, und zugleich ist sie ein Versuch, sich spielerisch einen Namen zu machen. Ein Wort sticht aus Kleists Liste nämlich hervor, weil es die Zeitlichkeit seines Lebens überschreitet: »m Nachruhm« nennt er Henriette und entlarvt damit den futurischen Charakter seines Todesprojekts. Wer so monströs wie Kleist als Subjekt aus der Geschichte verschwindet, taucht irgendwann als Objekt von Geschichten wieder auf, erreicht Aufmerksamkeit in Nachrufen, Erzählungen und in der Historiografie. So paradox funktioniert hier die Ökonomie des Selbstopfers. Sie zwingt der Nachwelt eine Form des Eingedenkens auf, die effektiv ist, weil alles andere als harmlos, insofern sie Erinnerungsbilder eingraviert in die Wachstafeln der Seele und des Körpers, damit sie lebendig bleiben. Kleists Versuch einer Prä-

---

**29** Borges: Die analytische Sprache John Wilkins', S. 212. – Bekanntlich verdankt sich Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* dem »Erstaunen über diese Taxonomie« (Foucault: Die Ordnung der Dinge, S. 17).

**30** Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 12, Sp. 1069.

formierung seines Autorbildes für die Nachwelt zeitigte allerdings erst 1911 Erfolg, im Zuge der Würdigungen zum 100. Todestag. 1811 erregte sein Selbstmord das Aufsehen der Zeitgenossen, sorgte aber nicht für das erhoffte Verständnis von Person und Werk. Die Abschiedsbriefe blieben zunächst wirkungslos, Kleists Briefwerk wurde ab 1848 in Teilen veröffentlicht, erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Vielzahl von Ausgaben,<sup>31</sup> als der radikale, gegenklassische Kleist von den Autoren der Moderne als »Vorfechter der Moderne« entdeckt wurde.<sup>32</sup>

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Blamberger, Günter:** Heinrich von Kleist. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 2011.

**Blamberger, Günter et al.:** Kleists letzte Inszenierung. Podiumsdiskussion in der Akademie der Künste in Berlin, 12.10.2000. In: Kleist-Jahrbuch (2001), S. 245–264.

**Borges, Jorge Luis:** Die analytische Sprache John Wilkins'. In: Ders.: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur. Übers. von Karl August Horst. München 1966, S. 209–214.

**Grimm, Jakob und Wilhelm:** Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. München 1984 [1838 ff.].

**Helbig, Holger:** Herr von Kleist und Frau Vogel beschließen ihren Tod und verwirren die Wissenschaft. Der Briefwechsel zwischen Heinrich von Kleist und Henriette Vogel als philologische Grenzsituation. In: Dorothea Lauterbach et al. (Hrsg.): Grenzsituation. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur. Göttingen 2002, S. 107–130.

**Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Koppen. Frankfurt a. M. 1971.

**Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt a. M. 1988 ff.

**Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke und Briefe. 4 Bde. Hrsg. von Ilse-Marie Barth et al. Frankfurt a. M. 1987–1997.

**Mainberger, Sabine:** Die Kunst der Aufzählung. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin 2002.

---

**31** Zu der Geschichte der Briefausgaben vgl. DKV IV, 1159–1163.

**32** So nannte Adam Müller seinen Freund Kleist in einem Brief vom 6. Februar 1806 an Friedrich von Gentz, siehe LS 226.

**Neumann, Gerhard:** Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter 25 (1986), H. 91, S. 9–31.

**Schings, Hans-Jürgen:** Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

**Sembdner, Helmut (Hrsg.):** Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Frankfurt a. M. 1984.

**Weckherlin, Georg Rodolf:** Gedichte. Hrsg. von Karl Goedecke. Leipzig 1873.

---

ANDREA BARTL

## **DEN SUIZID ERZÄHLEN. GEGEN DEN SUIZID ANERZÄHLEN?**

Zur ›Signatur des Todes‹ in Adalbert  
Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters*,  
erläutert mit einem Seitenblick auf  
Heinrich von Kleists Prosa

Ein junger Mann ist gerade im Begriff sich zu erhängen, als durch Zufall ein Ereignis eintritt, das ihn abrupt von seinem Vorhaben abbringt. Ein kurzer analytischer Rückgriff klärt das Motiv des Suizidversuchs auf: Der junge Mann ist verliebt, eine dauerhafte Verbindung mit der von ihm Verehrten ist aber nicht möglich. So beginnt die Geschichte; sie erzählt im Folgenden, was mit dem jungen Mann geschieht: seine Integrationsversuche in die Gesellschaft, das Wiedersehen der Liebenden etc. Was wie eine knappe Skizze von Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili* wirkt, schildert gleichermaßen die analogen Geschehnisse der Binnengeschichte in Adalbert Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Auch wenn die Stifter-Forschung die Parallelität der Suizidszenen in Kleists und Stifters Erzählung bislang nicht berücksichtigte (überhaupt sind die Studien, die sich vergleichend mit beider Prosa beschäftigen, alles andere als zahlreich), so scheint es doch gewinnbringend, Stifters Werk, insbesondere *Die Mappe meines Urgroßvaters*, auf das Motiv der Selbsttötung hin zu untersuchen und die Ergebnisse dieser Analyse mit Kleists Novellen in Bezug zu setzen. Eine solche komparatistische Perspektive mag deutliche Kleist-Spuren in Stifters Texten ebenso freilegen, wie sie generell ein etwas anderes Bild von Stifters Erzählungen ermöglicht. Ein

Kleist-kundiger Blick auf Stifters Texte zeigt uns die Brüche, Widersprüche, Abgründe eines Prosawerkes noch deutlicher, das über viele Jahrzehnte zumeist als Realisierung einer klassizistisch-formalen Geschlossenheit und affektreduzierten Pädagogik<sup>1</sup> missverstanden wurde.

Die Grundthese meiner Analyse lautet somit: Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* ist von einer Signatur des Todes, genauer: von dominanten inhaltlichen wie sprachlichen Mustern der Selbsttötung, bestimmt. Dieser Selbsttötung wird von Figuren der Erzählung mitunter die Qualität des Selbstopfers zugeschrieben, um ihr Sinn zu geben; der Versuch solcher Sinngabestrategien geht jedoch nicht bruchlos auf. Die Selbsttötung wirkt zwar einerseits konstruktiv, weil sie einen therapeutischen Schreibprozess in Gang setzt. Andererseits werden die Idee der Selbsttötung als Selbstopfer wie auch das therapeutische Anschreiben gegen die Selbsttötung aber vom Text relativiert. In dieser Ambivalenz der Selbsttötung, die Stifters *Mappe* bis in Details hinein prägt, liegen mehrere Analogien zu Kleists Texten, auch zeigen sich darin charakteristische Kennzeichen von Stifters Gesamtwerk, ja möglicherweise der Literatur zwischen Biedermeier und Realismus ganz generell. – Um diese Hypothese zu verifizieren, seien nun, nach einer kurzen Einführung in Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* und ihre komplexe Entstehungsgeschichte (I.), zwei Suizidszenen des Textes näher betrachtet (II.). Abschließend soll *Die Mappe meines Urgroßvaters* – im Sinne einer doppelten »Dichtung des Plunders« (WuB 1.5, 16)<sup>2</sup> – nach Gegenstrukturen befragt werden (III.).

---

**1** Bis etwa 1990 dominierte in der Stifter-Forschung das Bild von Stifter als Autor einer harmonischen Klassizität mit Idealen der Ordnung, Harmonie, Kontingenz, Geschlossenheit, Affektkontrolle bzw. mittigen Ausbalancierung der Affekte etc. Eine solche ist natürlich durchaus in den Texten angelegt; sie absolut zu setzen greift aber zu kurz. In der jüngeren Stifter-Forschung wird vielmehr zunehmend ein »anderer« Stifter entdeckt und der Blick auf »das ästhetische Potential der Leerstellen und Inkonsistenzen« (Schmidt: »Wir haben ohnehin die Ordnung umgekehrt ...«, S. 125) in seinem Werk gelenkt.

**2** Adalbert Stifters Werke werden im vorliegenden Beitrag mit der Sigle WuB sowie unter Angabe der Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

## I.

Adalbert Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* erzählt in komplexer, verschachtelter Struktur davon, wie ein Nachkomme inmitten alten Trödels die Aufzeichnungen seines Urgroßvaters, des Doktors Augustinus, findet und in Einzelteilen entziffert. Augustinus erlebt als junger Mann in der unglücklichen Liebe zu der Tochter seines Nachbarn, des sanftmütigen Obristen, eine schwere Krise und versucht deswegen, wie eingangs skizziert, sich zu erhängen. Der zufällig eintreffende Obrist vereitelt diese versuchte Selbsttötung und erzählt Augustinus daraufhin von eigenen Suizidgedanken, die er anlässlich des rätselhaften Todes seiner Frau entwickelt habe. In dieser psychischen Krise habe ihm ein Therapieprogramm geholfen, das er auch Augustinus empfiehlt: Augustinus solle seine Erlebnisse und Gedanken täglich notieren, das Manuskript verschließen und mit zeitlicher Distanz von drei Jahren in ritueller Wiederholung erneut lesen. Diesen Rat befolgt Augustinus, wodurch das Textkonvolut der *Mappe meines Urgroßvaters* entsteht, deren existenzieller wie narrativer Ausgangspunkt somit ein Suizidversuch ist.

Das Schlagwort des ›Lebenswerkes‹ passt, obwohl mittlerweile fast sinnentleert, auf wenige Texte so gut wie auf *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Adalbert Stifter arbeitete zeitlebens diesen Text immer wieder um: Erste Planungen gehen bis in die 1830er-Jahre zurück, die letzten Korrekturen erfolgten nur wenige Tage vor Stifters rätselhaftem Tod am 28. Januar 1868, dem 56 Stunden vorher möglicherweise ein Suizidversuch vorausging.<sup>3</sup> Die zahlreichen Textstufen der *Mappe* lassen sich vor

---

**3** Stifter war bekanntlich im Januar 1868 nach einer schweren Grippe bettlägerig und fügte sich in der Nacht vom 25. auf den 26. Januar 1868 einen Rasiermesser-Schnitt in den Hals zu. Ob diese Verletzung unmittelbar zu Stifters Tod führte oder diesen höchstens mittelbar etwas beschleunigte (so argumentieren Roedl: Adalbert Stifter mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 146; Schoenborn: Adalbert Stifter, S. 558; Kofler/Schnack: Adalbert Stifter, seine Krankheit und sein Tod, S. 86), ist heute nicht mehr restlos zu klären. Ebenso ist in der biografischen Stifter-Forschung umstritten, wodurch der Schnitt hervorgerufen wurde: Erfolgte er »vermutlich in einem Anfall sinnverwirrender Schmerzen« aufgrund von Stifters chronischer »Leberzirrhose« (Roedl: Adalbert Stifter mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 145 f.; vgl. Becher: Adalbert Stifter, S. 224)? War es ein nächtlicher Rasier-Unfall mit zitternden Händen, eventuell unter Alkoholeinfluss oder bei akuter Verwirrung (Roedl: Adalbert Stifter mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 146; Becher: Adalbert Stifter, S. 226)?

allem in vier Hauptfassungen bündeln: die Journalfassung (erschien von Juni 1841 bis März 1842 in der ›Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode‹), die Studienfassung (publiziert im Februar 1847 als dritter Band der *Studien*), eine dritte Fassung aus dem Jahr 1864 und schließlich, nach weiteren Überarbeitungsstufen, die letzte, als Roman konzipierte Fassung, an der Stifter bis unmittelbar vor seinem Tod arbeitete.

Diese komplexe Entstehungsgeschichte macht die *Mappe* als Analysegrundlage für unseren Kontext so interessant, denn die lange Bearbeitungszeit lässt diesen Text als eine Art Konzentrat des Stifter'schen Gesamtwerks erscheinen. Besonders der Suizidversuch der Hauptfigur Augustinus wurde von Stifter immer wieder radikal verändert, stellte diese Szene doch für den Autor ein großes ethisches wie ästhetisches, zudem psychologisches und emotionstheoretisches Problem dar. Deshalb ist die Begebenheit nur in der 1. und 2. Fassung, der Journal- und Studienfassung, überhaupt als versuchte Selbsttötung erkennbar und wird in späteren Fassungen in ihrem Suizidgehalt deutlich reduziert sowie therapeutisch überformt.<sup>4</sup>

---

Lag vielmehr eine von Stifter unbeeinflusste »Spontanruptur (plötzliches Zerreißen [!]) einer oberen Ösophagusvarize« vor (Schoenborn: Adalbert Stifter, S. 557; Augustin: Adalbert Stifters Krankheit und Tod, S. 139)? Oder handelte es sich doch, wie vielfach vermutet, um einen Selbstmordversuch (Roedl: Adalbert Stifter mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 146; Becher: Adalbert Stifter, S. 226; vgl. dazu grundlegend Markus: Neue Zeugnisse über Stifters Tod)?

**4** Schon in der 2. Fassung, der Studienfassung, widerruft Augustinus seinen Suizidversuch: »– – – Es ist eine sehr lasterhafte That gewesen, die ich habe begehen gewollt, und sie hat meine Seele tief erschreckt. – Ich habe sonst meine Geschäfte ruhig gethan, und weiß nicht, wie ich dazu gekommen bin, daß ein solcher Gedanke in meinem Haupte entstehen konnte. – Ich weiß es heute noch nicht. – – –« (WuB 1.5, 184). Trotz dieser inhaltlichen Relativierung der Selbsttötungsabsicht bringen die auffälligen Gedankenstriche (in der ganzen Passage finden sich, in gleichsam Kleist'scher Häufung, 16 Gedankenstriche!) das damalige Grauen implizit ›zur Sprache‹ bzw. markieren die Leerstelle dieses inkommensurablen Vorhabens. – In den nachfolgenden Fassungen ist die Suizidabsicht Augustinus' zum Teil bis zur Unkenntlichkeit entschärft. So käme beispielsweise der Leser der letzten Fassungen gar nicht auf die Idee, dass Augustinus' kurzer Krisenmoment eine versuchte Selbsttötung sein könnte. Vgl. zur diesbezüglichen Textgenese Mayer, Gedächtnis-Kunst, S. 22 und Mayer, Adalbert Stifter, S. 108 f.

Überhaupt wächst von Fassung zu Fassung die ästhetische wie ethische Tendenz zur klassizistischen Objektivierung ebenso an wie die Entwicklung und Umsetzung eines therapeutischen Schreibprogramms im Sinne einer Literatur der Beruhigung (einer Abmilderung der Affekte durch eine Erzählweise der meditativen Versenkung in Detailschilderungen, der rituell-repetitiven Wiederholungen, Entindividualisierung der Inhalte und zunehmenden formalen Geschlossenheit). Eine solche Ästhetik der Beruhigung ist generell für die Entwicklung von Stifters Prosa hin zum Spätwerk (z. B. gerade *Witiko*) typisch und etabliert ein für Stifter charakteristisches, hochartifizielles »ritualisiertes Erzählen«,<sup>5</sup> was sich exemplarisch an den unterschiedlichen Fassungen der *Mappe* ablesen lässt. Allerdings ist es mir wichtig zu betonen, dass diese therapeutische Schreibpraxis in Stifters Prosa, selbst in dessen ›klassizistischem‹ Alterswerk, *nicht* aufgeht; ihr ist stets ein Gegendiskurs (der Beunruhigung im Sinne von Horror, Sinnlosigkeit, existenzieller Verunsicherung, Einsamkeit) eingeschrieben. Auch diese Prägung lässt sich augenfällig an der *Mappe meines Urgroßvaters*, als einem das Gesamtwerk umspannenden Schreibprojekt, zeigen. – Der folgenden Analyse wird vor allem die erste Fassung, die Journal-Fassung von 1841/42, zugrunde gelegt, zum einen, weil diese ästhetisch-formal die heterogenste und brüchigste ist, und zum anderen, weil dort (neben der 2. Fassung, der Studien-Fassung) das Suizidmotiv am deutlichsten ausgearbeitet wurde.

## II.

Bei den Untersuchungen des Suizidmotivs in Stifters *Mappe* wurde bislang zumeist nur Augustinus' versuchte Selbsttötung am Beginn der Binnenerzählung betrachtet. Diese Fixierung auf eine einzige Szene stellt meines Erachtens aber eine Reduzierung des Textes dar, denn Stifters *Mappe* ist in ihrer Gänze von einer Kette von Begebenheiten durchzogen, in denen Figuren einen Suizidversuch unternehmen, von Suizidgedanken berichten oder auf so rätselhafte Weise verschwinden, dass Suizid durchaus naheliegen mag – folgende Beispiele stützen diese These: Der sanftmütige Obrist erzählt von einem eigenen Suizidplan, der, wie bei Augustinus, nur zufällig verhindert wurde (vgl. WuB 1.2, 25); der Tod

---

<sup>5</sup> Grätz: *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen*, S. 147; vgl. auch Ehlers: *Grenzwahrnehmungen*, S. 166; Blasberg: *Erschriebene Tradition*, S. 32; Schmidt: »Wir haben ohnehin die Ordnung umgekehrt ...«, S. 132.

der Ehefrau des Obristen bleibt so mysteriös, dass dem Leser Suizid als Erklärung denkbar erscheint; in der ersten Text-Fassung verliert sich in *Die Geschichte der zween Bettler* die Spur des Dichters Eustach, der als Alter Ego zu Augustinus und (in seinem spurlosen Verschwinden) auch zur Ehefrau des Obristen angelegt ist, ebenfalls auf so unerklärliche Weise, dass Augustinus einen Suizid seines Freundes befürchtet (vgl. WuB 1.2, 60).

Das Suizid-Motiv durchzieht damit den Text in mehreren Handlungsschritten und Fassungen, mehr noch: Es scheint gar einen semantischen Kern der Erzählung auszumachen, bündeln sich in ihm doch weitere wichtige Motive, etwa Tod, krisenhafte Affekte, spurloses Verschwinden sowie das Vergessen als Auslöschung von Tradition, Wissen und Sinn. Das Suizid-Motiv verknüpft daher einzelne Szenen zu einer Kette von analogen Selbsttötungsimaginationen und bildet, in seiner Verbindung mit verwandten Motiven, ein dichtes Gewebe, das der *Mappe* grundierend unterlegt ist und für die Deutung des Textes bislang zu wenig wahrgenommen wurde. Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* – im Grunde Stifters Gesamtwerk, vielleicht sogar die Prosa des Biedermeiers und frühen Realismus ganz generell! – weist eine Signatur des Todes, insbesondere der Selbsttötung auf, die für die Texte inhaltlich wie formal prägend ist. Sie sind von Narrativen des Suizides, stilistisch-ästhetischen Mikrostrukturen bestimmt, die versuchen, den Suizid zu erzählen und zugleich gegen den Suizid anzuerzählen. Eine nähere Betrachtung zweier exemplarischer Selbsttötungsszenen in *Die Mappe meines Urgroßvaters* soll das belegen.

Der versuchte Suizid des jungen Arztes Augustinus wird mit den Worten eingeleitet: »An einem sehr schönen Maytage nemlich – es war der vier und zwanzigste – stand ich sinnend vor einer alten Birke mit zartjungen Blättern und Zweigen, des festen Willens, mich daran zu erhängen« (WuB 1.2, 15). Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili* scheint hier – in variierender Überschreibung – deutlich als Prätext auf: Die konkrete Suizidsituation und ihre Motivation in einer unglücklichen Liebe sind ebenso parallel gestaltet wie die Vereitelung der Selbsttötung durch ein überraschend eintretendes Ereignis (hier das Eintreffen des Obristen); weitere Analogien zeigen sich in der Bedeutung des Zufalls, der Einbettung des Geschehens in den Dualismus von Natur und Kultur, der implizit angerissenen Theodizee-Problematik, die in die weiterführende, jedoch resignativ beantwortete Frage nach einer möglichen verborgenen, höheren Heilsordnung mündet. In diesen beiden Suizidszenen zeigt sich charakteristisch das Doppelspiel von Analogie und Antithese,

Parallele und Kontrafaktur, das Stifters Kleist-Variationen<sup>6</sup> generell bestimmt, denn zusätzlich zu den genannten Analogien stehen die beiden Szenen zueinander diametral überkreuz, was sich beispielhaft an der Dichotomie von Natur und Kultur erläutern lässt: Jeronimos Suizidversuch in Kleists *Erdbeben*-Novelle ist im Gefängnis, dem negativ konnotierten Konzentrat von Kultur, in Szene gesetzt und die spontane Rettung des Protagonisten erfolgt durch das Erdbeben als Symbol einer an sich negativ konnotierten Naturgewalt. Bei Stifter wird diese Konstellation doppelt ins Gegenteil verkehrt, wenn Augustinus' Suizidversuch an einem Ort in der Natur, noch dazu in ihrer schönsten und idyllischsten Form, stattfindet und die Kraft, die durch ihr zufälliges Eingreifen die Selbsttötung verhindert, der sanftmütige Obrist ist, der in der Erzählung alle positiven Ideale von Kultur verkörpert. Zudem inkarniert der sanfte Obrist die für Stifter (und das Biedermeier bzw. den Frührealismus) typische Reduktion von Extremen auf das Alltägliche, Kleine, Sanfte, wie sie Stifter auch in seiner Vorrede zu der Prosasammlung *Bunte Steine* formuliert:

Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, *das Erdbeben, welches Länder verschüttet*, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind. (WuB 2.2, 10; Hervorhebung A. B.)

---

**6** Rein einflussphilologisch gesehen, ist es schwer, einen nichtfiktionalen Beleg (etwa in Briefen, autobiografischen Texten, Notizen, Aufzeichnungen über Stifters Bibliothek etc.) für eine mögliche Kleist-Lektüre Stifters zu finden, obwohl »die Texte Kleists und Stifters [...] sich bisweilen zum Verwechseln unähnlich« sind (Steiner: Kreuz-Zeichen, S. 163 f.). Wirkungsgeschichtlich gibt es freilich ein interessantes Dokument für beider erzählerisch-künstlerische Verwandtheit: Rainer Maria Rilke reflektiert in seinem Essay *Über den jungen Dichter* (entstanden im Spätsommer 1913) grundlegend über die Fragen: Wie wird man zum Dichter, durch welche Initiationserlebnisse entwickelt ein junger Autor seine literarische Kreativität? Rilke entwickelt seine Thesen, die dabei stets auch das eigene Dichtungsverständnis äußern, an nur zwei Beispielen, die ihm offensichtlich sehr vergleichbar erscheinen: Kleist und Stifter. Vgl. Rilke: *Über den jungen Dichter*, S. 675. Siehe dazu Storck: *Stifter und Rilke*, S. 285; Steiner: *Kreuz-Zeichen*, S. 161.

Die ebenso paradoxe wie verstörende Pointe einer solchen Verkehrung Kleist'scher Muster liegt darin, dass gerade im Alltäglichen und scheinbar Kleinen das Inkommensurable (die Selbsttötung und der Versuch einer therapeutischen Überwindung dieser Krise) begründet liegt.

Augustinus' Suizidversuch und seiner Destruktivität sowie deren versuchter Therapie in Gestalt des Obristen steht – der umfassenden Systematik von Gegensätzen und Analogien gemäß, die Stifters Erzählung auszeichnet – eine zweite Szene gegenüber, die einen analogen Suizidversuch inszeniert. Dieser zweite Suizidversuch wird aber nicht verhindert, sondern von dem Witwer der Toten zum Selbstopfer<sup>7</sup> stilisiert. Es geht um folgende Szene: Der Obrist geht vor seiner Ehefrau und ihrem Hündchen auf einer dünnen Holzriese über einen Abgrund. Als er sich umdreht, ist seine Ehefrau auf rätselhafte Weise verschwunden. Später entdeckt man ihre Leiche; sie muss lautlos in die Tiefe gestürzt sein. Wie durch ein Wunder überlebt ihr Hündchen den Sturz, es wird aber (in der 1. Fassung) kurz darauf vom sanftmütigen Obristen erschossen.

Natürlich stellt der Text implizit die Frage, wie es zu dem Tod der Frau kam, je nach Fassung bleibt die Motivation ihres Absturzes aber ungeklärt. In der ersten Fassung berichtet der Obrist von der Vermutung eines Zeugen, sie habe wohl das Gleichgewicht infolge eines Schwindelanfalls verloren (vgl. WuB 1.2, 32 f.). Dem wird aber vorher indirekt widersprochen, indem der Obrist selbst erzählt: »Auch hatten wir ähnliche Wege und Stege schon öfter durchaus schwindelfrey zurückgelegt« (WuB 1.2, 30). Diese Passage offenbart beispielhaft eine Variante des (auch bei Kleist zu konstatierenden) widersprüchlichen, »unzuverlässigen« Erzählens, das für Stifters Texte konstitutiv ist und den Leser radikal verstört. Hinzu kommt die grauenerregende Erfahrung von der Relativität aller Imaginationen von Sicherheit und Beständigkeit: Soeben wurde die Frau des Obristen noch als lebendig, schön, jung geschildert und plötzlich – von einer Sekunde zur nächsten, ohne jede narrative Vorwarnung – hat sie sich in »ein armselig Häufchen zerquetschter Glieder« (WuB 1.2, 35) verwandelt.

Das Rätsel um den Tod der Frau löst sich nicht auf; die Tatsache, dass die Szene einige auffällige Motivähnlichkeiten zu Augustinus' oder Jeronimos Suizidversuchen zeigt, mag aber durchaus im Leser die Assoziation einer Selbsttötung evozieren: So finden sich kurz vor bzw. nach

---

7 Zum Konnex von Selbstmord und Selbstopfer in Kleists Texten vgl. Blamberger: Ökonomie des Opfers, S. 153.

dem Tod der Frau (wie bei Augustinus' Suizidversuch) die Motive der Totenstille (vgl. WuB 1.2, 32), des Zufalls (vgl. WuB 1.2, 29), des Schauplatzes in einer schönen Naturszenerie oder (wie bei Kleists *Erdbeben!*) das Motiv der einstürzenden Wände («dann fingen die Felswände an, sich zu rühren, zu drehen und kopfüber zu neigen»; WuB 1.2, 32). Der Obrist interpretiert diese Szene jedoch anders; er stilisiert den Tod (oder gar die Selbsttötung?) seiner Frau zur pseudo-sakralen Erlösungstat und zum Selbstopfer in gleich doppelter Hinsicht: Sie habe, »still sich opfernd, wie es ihre Gewohnheit war« (WuB 1.2, 32), beim Absturz nicht geschrien, um ihren Mann nicht zu gefährden, und außerdem den Aufprall des Hündchens bewusst durch ihren eigenen zerschmetternden Körper gemildert, um auch dieses Lebewesen zu retten. Welch höchst morbide, geradezu irrwitzige Vorstellung! Spätestens hier misstraut der Leser dem Obristen als dem Erzähler dieser Passage. Zudem hängt die Wertigkeit des Opfers entscheidend davon ab, ob der Tod der Frau »nur« ein tragischer Unfall (noch dazu bei eingeschränktem Bewusstsein durch einen möglichen Ohnmachts- oder Schwindelanfall) ist oder ob eine gezielte Selbsttötungsabsicht vorliegt. In Bezug auf diese Frage klafft im Text eine offensichtliche Informationslücke, die der Leser nicht oder nur durch eigenes Weitererzählen der Geschichte zu füllen vermag.

Diesem »Opfer« ist in Stifters *Mappe* zudem eine eigenartige Logik der Stellvertretung eingeschrieben, wie sie für mehrere Texte Stifters, vor allem aber auch für Kleists Novellen (*Der Findling*, *Das Erdbeben in Chili*<sup>8</sup> etc.) charakteristisch ist; hier offenbart sich ein Substitutionsprinzip, dessen Kette von Stellvertretern und stellvertretenden Opfern freilich nicht mehr ins Zentrum eines Heilsgeschehens verweist, sondern auf verstörende Weise selbstbezüglich bleibt. Der Obrist bahrt den Leichnam seiner Frau zwar (und darin schreibt Stifters *Mappe* Ottilies Begräbnis in Goethes *Wahlverwandtschaften* fort) wie die Reliquie einer Heiligen auf und äußert sogar den Wunsch, sie nach Art der alten Ägypter einzubalsamieren, aber die transzendente Perspektive eines so inszenierten Selbstopfers fehlt. Was vom Tod seiner Ehefrau bleibt, ist – in der Wahrnehmung des Obristen – eine leere, totenstille Welt (vgl. WuB 1.2, 36).

Welche Wirkung hat das angebliche Selbstopfer der jungen Frau? In der Perspektive des Obristen zwar keine transzendente, aber immanent noch immer eine große, heilsbringende: Der Obrist stürzt, so meint er, wegen ihres Selbstopfers nicht ab, sondern lebt weiter, entwickelt in

---

<sup>8</sup> Vgl. Steiner: Kreuz-Zeichen, S. 173.

der Folge sein therapeutisches Schreibprogramm und wandelt sich zum konstruktiven, gesellschaftlich verantwortungsbewussten Menschen. In der Perspektive des Lesers relativiert sich aber diese Ansicht zur die Tat überfrachtenden Stilisierung, denn zumindest die zweite Dimension des Selbstopfers, die Rettung des Hündchens, bleibt folgenlos. Es wird wenige Stunden später vom Obristen eigenhändig erschossen,<sup>9</sup> was den Leser neuerlich befremdet.

Eine Ökonomie des Opfers – im Sinne einer positiven Bilanz: etwas wird eingesetzt und erzeugt durch diese Opferung etwas Konstruktives – geht hier nicht oder nur in der Sicht des Obristen auf. Seine Interpretation der Tat als heilsbringendes Selbstopfer wird als hilfloser Versuch der Sinnstiftung gezeigt (»Seht, Gott brauchte einen Engel im Himmel [...], deshalb mußte sie sterben«; WuB 1.2, 38), als subjektive Interpretation entlarvt und dadurch relativiert. Für den Leser bleibt das mögliche Selbstopfer der Frau rätselhaft, ja grauenerregend, was des Weiteren durch eine angebliche Gesetzmäßigkeit unterstützt wird, die der Obrist aus dem Tod seiner Ehefrau ableitet und Augustinus als Rat weitergibt: »Vor Gottes Augen macht es einen geringen Unterschied, ob du bist oder nicht – das merke dir« (WuB 1.2, 41). Eine solche Maxime offenbart eine pessimistische Einschätzung darüber, welche Wertigkeit der Einzelne habe. Ob es überhaupt einen göttlichen Plan für die Welt gebe, ist – angesichts der leeren, totenstillen Schauplätze<sup>10</sup> in Stifters *Mappe* und der ambivalenten Darstellung des ›Selbstopfers‹ – ohnehin fraglich.

---

**9** Das Hündchen erscheint in manchen Text-Passagen als Symbol für das Leben und die triebhaften Leidenschaften, auch die latente Aggression zwischen den Eheleuten; diese werden von der Ehefrau des Obristen getreu dem Programm ihres Gatten zur Affektreduzierung stets unterdrückt und müssen vom Obristen (zusätzlich zum Tod seiner Gattin) noch extra erschossen werden, um seine Frau domestizieren, mumifizieren, ins Reich der Dinge überführen zu können.

**10** Vgl. WuB 1.2, 36, 99 und öfter. Sie korrespondieren mit der Grundatmosphäre von Stifters Erzählung, einer bleiern Melancholie (»da war mir, als sey ich traurig, ganz unsäglich traurig«; ebd., S. 77; »todessmüde«; ebd., S. 37).

## III.

Zeigt sich in Stifters *Mappe* auch eine Gegensignatur zu dieser allgegenwärtigen Signatur des Todes bzw. der Selbsttötung? Hier ist die Rahmenhandlung einschlägig, denn dort werden dem Leitmotiv des Suizids und den ihm verwandten Motiven des Todes, Vergessens, Verschwindens Motive des Bewahrens und Erinnerns entgegengesetzt, die sich vor allem auf zwei Speichermedien beziehen: Die erste Form der Tradierung von Wissen und Erfahrung zeigt sich in der bereits erwähnten Schreibtherapie, die der Obrist entwickelt und an Augustinus weitergibt,<sup>11</sup> mit ihrem reflektierenden Notieren und dem distanziert-rituellen Wiederlesen des Geschriebenen, das sich gerade auch durch seine genealogischen Verankerung in der Generationenfolge qualitativ potenziert. Das zweite Speichermedium bietet die spezifische Objektwelt, ist doch die Text-Mappe selbst inmitten einer Fülle von Trödel, von alten, skurrilen, absonderlichen Gegenständen geborgen, die keine Funktion und Legitimierung im Sinne einer bürgerlichen Warenwirtschaft und ihrer Zweckorientierung mehr haben (»ein närrisch Object [...], dessen Ziel und Endzweck kein Mensch erklügeln konnte«; WuB 1.2, 11). Diese Dinge sind »Gedenksachen«, in denen sich eine »Dichtung des Plunders« (WuB 1.5, 15 f.) offenbart.<sup>12</sup>

In diesem angehäuften Trödel manifestiert sich eine Gegenwelt, die analog der Literatur ein Medium des Bewahrens, der Nachhaltigkeit, der Überwindung des Todes sein könnte. Dass ein solches Medium überhaupt als nötig empfunden und in der Literatur prominent verhandelt wird, ist sicherlich auch als Reaktion auf die politik- und kulturgeschichtlich fassbaren Beschleunigungstendenzen der Entstehungszeit

---

**11** Sie steht im Zentrum vor allem der Studienfassung; vgl. Mayer: Adalbert Stifter, S. 103.

**12** »Es ist dies die Dichtung des Plunders, jene traurig sanfte Dichtung, welche bloß die Spuren der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit prägt, aber in diesen Spuren unser Herz oft mehr erschüttert, als in anderen, weil wir auf ihnen am deutlichsten den Schatten der Verblichenen fort gehen sehen, und unsern eignen mit, der jenem folgt« (WuB 1.5, 16). Während die erste Fassung, die Journalfassung, die Idee einer »Dichtung des Plunders« in ihrer Form, einer Sammlung unzusammenhängender, fragmentarischer Textstücke, realisiert, glättet die zweite Fassung, die Studienfassung, diese bruchstückhafte Form, erhebt aber die Idee einer »Dichtung des Plunders« inhaltlich-poetologisch zum Programm.

des Textes sowie als Folge der daraus resultierenden Angst vor Traditions- und Identitätsverlust bzw. des gesteigerten Wunsches nach Kontinuität zu sehen. Dieser Komplex korrespondiert mit dem Sammelkult des 19. Jahrhunderts, wie er sich beispielsweise im Entstehen respektive Ausbau von Institutionen wie Geschichtsmuseen und Altertumsvereinen, von Methoden wie der Kulturgeschichtsschreibung (Stifter selbst war hier vielfach tätig) oder in Bezug auf die Innenarchitektur in dem dominanten bürgerlichen Möbelstück der Wohnzimmervitrine als private Analogie zum Museumsschaukasten niederschlägt.<sup>13</sup> Die gesammelten Gegenstände werden so »zum Fetisch einer entgleitenden Wirklichkeit«, der eine »Illusion von Permanenz«<sup>14</sup> garantiert.

Das Gegenkonzept, das in der Literatur des Biedermeiers und Frührealismus perhorreszierte Motiv des Verschwindens, wohnt dabei jedoch jedem Trödelobjekt implizit inne. Infolgedessen griffe es zu kurz, in dieser doppelten »Dichtung des Plunders« (in den Trödel-Gegenständen und dem therapeutischen Schreiben) für Stifters *Mappe* nur eine positiv konnotierte Ideologie des Bewahrens zu sehen.<sup>15</sup> Der Text läuft vielmehr einer Vereinseitigung selbst zuwider bzw. relativiert diesbezüglich allzu eindeutige Zuschreibungen, wird doch der »Wust obscurer Sachen« (WuB 1.2, 13) durchaus nicht nur affirmativ geschildert, sondern erscheint auch als eine heterogene Ansammlung von »Kram und Schutt« (WuB 1.2, 11), der in kafkaesk-klaustrophobischen Kammern und Zwischengeschossen untergebracht und dem eine »Grundstruktur des Verlusts« und »der Zerstörung«<sup>16</sup> eingeschrieben ist. Was hier liegt, ist eben nicht gespeichertes Leben oder nachhaltige Erinnerung, sondern der Trödel (und zu ihm gehört auch die dort verwahrte Schrift-Mappe des Urgroßvaters!) ist, im Gegenteil, seiner ursprünglichen Funktion beraub-

---

**13** Vgl. dazu Arnold-De Simone: Musealisierungsfänomene im Werk Adalbert Stifters, S. 41–45. Stifter engagierte sich 1852 für die Restaurierung des Kefermarkter Altars und war ab 1853 zudem erster staatlicher Konservator von Oberösterreich für die K. K. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale etc. Diesem museal-konservatorischen Interesse entsprechen in Stifters Werk auch mehrere Sammler-Figuren sowie das Motiv des Trödels und die daran verhandelte Kultur des Gedenkens bzw. Andenkens.

**14** Arnold-De Simone: Musealisierungsfänomene im Werk Adalbert Stifters, S. 47. Vgl. Schneider: Vergessene Dinge, S. 171.

**15** So Mayer: Adalbert Stifter, S. 103–105.

**16** Schneider: Vergessene Dinge, S. 161, 164. Vgl. Blasberg: Erschriebene Tradition, S. 103.

ter Abfall, ein Sammelsurium in Vergessenheit geratener Dinge, mehr noch: mumifiziertes, deshalb abwesendes Leben. Dessen vollständiges Verschwinden wird stets mitgedacht.<sup>17</sup> Sollte dieser Trödel überhaupt noch Wissen speichern, Erinnerung evozieren und vom Leben erzählen können, dann geschieht das nur flüchtig. Sobald ein neuer Besitzer die Gegenstände umarrangiert oder ausmistet, schwindet das darin angeblich gespeicherte Wissen.

Stifters Texte sind hier den Werken Kleists wiederum näher als gedacht, wenn man beispielsweise den Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16./18. November 1800 heranzieht, in dem Kleist (ausgehend von einer eigenen psychischen Krise) seiner Braut rät, sich einerseits in die kleinen Erscheinungen des alltäglichen Lebens zu versenken, um dort Informationen über größere, anthropologische Gesetzmäßigkeiten zu gewinnen, und andererseits das so Erfahrene therapeutisch aufzuschreiben: »Bemühe Dich also von jetzt an, recht aufmerksam zu sein, auf *alle* Erscheinungen, die Dich umgeben. *Keine* ist unwichtig, *jede*, auch die scheinbar-unbedeutendste, enthält doch etwas, das merkwürdig ist, wenn wir es nur wahrzunehmen wissen.« Wilhelmine solle sich bei jeder dieser kleinen Erscheinungen fragen, »entweder: wohin deutet das, wenn man es auf *den Menschen* bezieht? oder: was hat das für eine Ähnlichkeit, wenn man es mit *dem Menschen* vergleicht?« Im Kleinen werde (wie später in Stifters Vorrede zu den *Bunten Steinen* geäußert) eine große, anthropologische Gesetzmäßigkeit sichtbar. Daraus folgert Kleist eine Form der Schreibtherapie, die an den Rat des Obristen an Augustinus in Stifters *Mappe* erinnert: »Wenn Dir aber die Antwort gelingt, so zeichne den ganzen Gedanken gleich auf, in einem dazu besti[mm]ten Hefte. Denn *festhalten* müssen wir, was wir uns selbst *erworben* haben – «.<sup>18</sup> Kleist nimmt in seinem Brief an die Zenge sozusagen beide Haltungen ein: (in der krisenhaften Ausgangssituation des Briefes) die des verzweifelten Augustinus und (in den Empfehlungen an die Zenge) die des therapeutischen Obristen.

---

**17** Vgl. Schneider: *Vergessene Dinge*, S. 165. Erneut ist hier die erste Fassung, die Journalfassung, die radikalste: Darin ist der angehäuften Trödel zusätzlich von der »individuellen Narrheit« des Urgroßvaters geprägt, wohingegen schon die zweite Fassung, die Studienfassung, das chaotische Ramsch-Konvolut deutlich zum Objektiven, Harmonischen, Geordneten hin abgeschwächt (ebd., S. 164 f.).

**18** Kleist: *Sämtliche Werke*, Bd. IV.1, S. 386, 390, 393 f. (Hervorhebungen im Original unterstrichen). Vgl. Steiner: *Kreuz-Zeichen*, S. 163.

Die von Kleist vorgeschlagene Schreibtherapie auf der Basis der Versenkung ins Kleine, Alltägliche wird freilich ebenso wenig nur konstruktiv sein wie das gleichartige Unterfangen in Stifters *Mappe meines Urgroßvaters*, was angesichts der zweiten hier besprochenen Suizidszene (geradezu grauerregend) deutlich wird. Der Tod seiner Frau evokiert im sanftmütigen Obristen den Wunsch, sie zu mumifizieren (vgl. WuB 1.2, 35). Er bahrt sie auf, schmückt sie mit Insignien einer Heiligen und bedeckt ihren Leichnam mit einem weißen Tuch – dieses Verfahren überführt den Körper der Frau, soeben noch voller Leben, in die Objektwelt; die Leiche wird zum Ding und damit zum Teil eines Inventars,<sup>19</sup> wie es in der Rahmenhandlung eine »Dichtung des Plunders« formiert. Relativiert diese morbide, mnemonisch motivierte Transformation der Ehefrau in einen Trödelgegenstand damit nicht diese »Dichtung des Plunders«? Statt als Speichermedium des Lebens und Medium des Gedenkens entpuppen sich die Gegenstände als einbalsamiertes Leben, als grotesk imitierte, aber abwesende Vitalität. Die Dinge (und mit ihnen die Literatur)<sup>20</sup> erzählen somit nicht vom einstigen Leben, sondern von dessen Tod, ja von dessen Selbsttötung, zudem nicht auf dauerhaft-nachhaltige, sondern auf ephemere Weise. Dazu tragen – in Kleists wie Stifters Prosa – Techniken eines widersprüchlichen, »unzuverlässigen« Erzählens bei.

Um abschließend nochmals die eingangs formulierte These aufzugreifen: Eine Neu-Lektüre von Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* in Hinsicht auf die Suizid-Motivik und mit einem Seitenblick auf Kleist macht deutlich, wie stark dieser Text von einer Signatur des Todes, insbesondere von dominanten Mustern der Selbsttötung bestimmt ist, was sich in mehreren, mit Motiv-Analogien verbundenen Suizidszenen zeigt. Diese Signatur des Todes bzw. der Selbsttötung findet im Trödel, als Manifestation mumifizierten Lebens, ebenso ihre Entsprechung wie auf sprachlicher Ebene in variantenreichen Narrativen des Suizids. Der sanftmütige Obrist und andere Figuren schreiben der Selbsttötung mitunter die Qualität des Selbstopfers zu, um ihr Sinn zu verleihen – der

---

<sup>19</sup> Vgl. Schneider: *Vergessene Dinge*, S. 170.

<sup>20</sup> Selbst die *Mappe* des Urgroßvaters bleibt trotz ihres großen mnemotechnisch-therapeutischen Anspruchs unvollendet und geht ins Sammelserium des schmuddeligen Trödels ein: »Die traurig sanfte Dichtung des Plunders, die angetreten war, eine »eherne Chronik« zu stiften, mündet in eine heroische, wiewohl tautologische Geste der Vergeblichkeit« (Schneider: *Vergessene Dinge*, S. 174).

Versuch solcher Sinngebungsstrategien ist jedoch nur bedingt erfolgreich. Die Selbsttötung wird einerseits zum konstruktiven Selbstopfer, weil sie einen therapeutischen Schreibprozess in Gang setzt, andererseits relativiert der Text aber die Idee von der Selbsttötung als Selbstopfer wie auch das therapeutische Anschreiben gegen den Suizid. Diese Ambivalenz der Selbsttötung, die Stifters *Mappe* bis ins Details hinein prägt, bietet interessante Anknüpfungspunkte an Kleists Texte. Zudem zeigen sich darin charakteristische Kennzeichen von Stifters Gesamtwerk, möglicherweise der Literatur zwischen Biedermeier und Realismus generell. Ihre Ideologie des Bewahrens von lebendiger Erinnerung beinhaltet unweigerlich auch eine Tötung des Lebensvollen, des zu Erinnernden. In anderem Kontext sprach Albrecht Koschorke einmal vom literarischen Realismus als einer Epoche des »*thanatologischen* Erzählens; es schreibt gegen die lebendige Wirklichkeit an und löst sie auf, statt sie zu bewahren und wiederzugeben.«<sup>21</sup> Adalbert Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* (als Nukleus von Stifters Gesamtwerk) ist mit ihrer Signatur der Selbsttötung dafür ein bestechendes Beispiel.

---

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Arnold-De Simone, Silke:** Musealisierungsfänomene im Werk Adalbert Stifters. In: Sabina Becker und Katharina Grätz (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierender Realismus*. Heidelberg 2007, S. 41–67.
- Augustin, Hermann:** Adalbert Stifters Krankheit und Tod. Eine biographische Quellenstudie. Basel, Stuttgart 1964.
- Becher, Peter:** Adalbert Stifter. Sehnsucht nach Harmonie. Eine Biografie. Regensburg 2005.
- Blamberger, Günter:** Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe. In: Detlev Schöttker (Hrsg.): *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*. München 2008, S. 145–160.
- Blasberg, Cornelia:** Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten. Freiburg i. Br. 1998.
- Ehlers, Monika:** Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld 2007.
- Grätz, Katharina:** Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter. In: Sabina Becker und Katharina

---

<sup>21</sup> Koschorke: *Erziehung zum Freitod*, S. 332.

rina Grätz (Hrsg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierlicher Realismus. Heidelberg 2007, S. 147–173.

**Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Bd. IV.1: Briefe 1: März 1793–April 1801. Hrsg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß. Frankfurt a. M. 1996.

**Kofler, E. und H. Schnack:** Adalbert Stifter, seine Krankheit und sein Tod. In: Wiener klinische Wochenschrift 71 (1959), S. 84–86.

**Koschorke, Albrecht:** Erziehung zum Freitod. Adalbert Stifters pädagogischer Realismus. In: Sabine Schneider und Barbara Hunfeld (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer. Würzburg 2008, S. 319–332.

**Markus, Andreas:** Neue Zeugnisse über Stifters Tod. In: Adalbert Stifter Institut des Landes Oberösterreich 7 (1958), Folge 1/2, S. 64–72.

**Mayer, Mathias:** Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001.

**Mayer, Mathias:** Gedächtnis-Kunst. Stifters *Studien-Mappe*. In: Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich 3 (1996), S. 8–22.

**Rilke, Rainer Maria:** Über den jungen Dichter. In: Ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel et al. Bd. 4: Schriften. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M., Leipzig 1996, S. 671–678.

**Roedel, Urban:** Adalbert Stifter mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg <sup>17</sup>2005.

**Schmidt, Sabine:** »Wir haben ohnehin die Ordnung umgekehrt ...«. Ritual, Dynamik, Ordnung und Tradition in Adalbert Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters*. In: Sabina Becker und Katharina Grätz (Hrsg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierlicher Realismus. Heidelberg 2007, S. 125–145.

**Schneider, Sabine:** Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus. In: Sabine Schneider und Barbara Hunfeld (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer. Würzburg 2008, S. 157–174.

**Schoenborn, Peter A.:** Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk. Bern 1992.

**Steiner, Uwe C.:** Kreuz-Zeichen. Warum Stifters *Bergkristall* Kleists *Das Erdleben in Chili* in eine Ökonomie des Narrativen umschreibt. In: Athenäum 17 (2007), S. 159–191.

**Stifter, Adalbert:** Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart et al. 1978 ff.

**Storck, Joachim W.:** Stifter und Rilke. In: Lothar Stiehm (Hrsg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg 1968, S. 271–302.

---

PATRICK HOHLWECK

## »TODESTRAINING«

### Zur Poetik des Selbstmords in Carl Einsteins *BEB II*

*das aber tod als /essenz, gilt es nicht mehr, person zu erhalten, sondern aufzuloe /sen; aber b nicht vag kosmisch, sondern seelisch sich zerfaellen. [...] ALSO KOENNTE MAN DAS BUCH »VERRECK« NENNEN.*

Carl Einstein<sup>1</sup>

#### I.

»Den zweiten Teil Bebuquin«, kündigt Carl Einstein Anfang 1923 in einem Schreiben an Tony Simon-Wolfskehl an, »mache ich fertig – wenn wir zusammen sind.«<sup>2</sup> Die Arbeit Einsteins an der Fortsetzung seines epochalen Romanexperiments, die wohl vom Beginn der 1920er-Jahre bis zum tragischen Ende seines Lebens 1940 andauerte, hat nach derzeitiger Quellenlage nie einen auch nur annähernden Grad der Realisierung erreicht, sodass verschiedentlich berechtigte Zweifel angemeldet

---

<sup>1</sup> Carl-Einstein-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Mappe 50, Blatt 6. Im Folgenden werden Materialien des Einstein-Archivs, die mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Akademie der Künste erscheinen, mit der Sigle CEA sowie der Mappe und der Angabe des Blattes im Text belegt.  
<sup>2</sup> Zit. nach Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 160. Dort belegt als »Brief an Tony Simon-Wolfskehl, undat., CEA«.

wurden, ob überhaupt etwas vorliegt, das angesichts der textkritisch üblicherweise herangezogenen Kriterien als Werk zu verzeichnen wäre.<sup>3</sup> Tatsächlich handelt es sich bei den im Carl-Einstein-Archiv der Berliner Akademie vorliegenden und dort unter dem provisorischen Namen ›Bebuquin II‹ dem Projekt zugeordneten Materialien um ein Konvolut von etwa 1300 losen, unpaginierten und überwiegend undatierten Zetteln, die nachträglich und in nicht immer nachvollziehbarer Weise in die derzeitige Ordnung gebracht wurden.<sup>4</sup> Neben der ersten belegbaren Erwähnung des Buches gegenüber Simon-Wolfskehl sind es insbesondere brieflich gegenüber Ewald Wasmuth geäußerte Hinweise Einsteins auf ein Romanprojekt<sup>5</sup> sowie Erinnerungen seines Freundes Daniel-Henry

---

**3** So fragt etwa Klaus H. Kiefer zu Recht: »Gibt es also ›BEB II‹ überhaupt?« (Kiefer: *BEB II – Ein Phantombild*, S. 44)

**4** Die zum Zeitpunkt der Auffindung der Materialien 1963 vorliegende Ordnung – Einstein hatte insbesondere die zahlreichen Korrekturstreifen in sorgfältig gekennzeichneten Kouverts aufbewahrt – ist unwiederbringlich verloren, trotz der von Sibylle Penkert unternommenen Versuche, den ursprünglichen Zustand durch Bleistiftmarkierungen der Blätter zu dokumentieren. Als das Material des sogenannten Pariser Nachlasses auf Anregung des Carl-Einstein-Archivs 1966 nach Werken alphabetisch geordnet wurde, wobei größere Werkzusammenhänge auf mehrere Mappen verteilt wurden, wurde das *BEB II* zugeordnete Material »aus welchem Grund auch immer« (Kiefer: *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins*, S. 491) auf 46 Mappen verteilt. Im Zuge einer umfassenden Revision des Archivbestands 2002 wurde das Material »nach der späten Kapiteleinteilung Einsteins« (Wurm: *Carl Einstein 1985–1940*, S. 12), deren Verbindlichkeit jedoch höchst fraglich ist, wiederum neu geordnet, wobei auch dem Archiv keine präzise Dokumentation über die vorgenommenen Veränderungen vorliegt. Dies hat insbesondere zur Folge, dass es keine Möglichkeit einer zuverlässigen Zitierkonvention gibt: Die beiden zuletzt erschienenen Arbeiten zum Komplex, die erfreulicherweise die bis dahin verbreitete Position in der Einstein-Forschung, Belegstellen aus dem Archiv aufgrund der prekären Ordnung gar nicht anzugeben, ganz (Kröger: *Das ›Individuum als Fossil‹*) bzw. teilweise (Fore: *Realism after Modernism*) aufgegeben haben, zitieren nach der 1966–2002 gegebenen Ordnung. Den Versuch einer partiellen Rekonstruktion bietet Kröger: *Das ›Individuum als Fossil‹*, S. 121–128.

**5** Etwa in einem Brief vom 24.9.1932: »ich sitze an einem roman; ich will den gegen alle krisen durchdruecken.« (Zit. nach Penkert: *Carl Einstein*, S. 112)

Kahnweiler,<sup>6</sup> die eine Arbeit an einem solchen Projekt vermuten lassen. Vorsicht ist derweil angebracht, neigte Einstein offenbar dazu, bisweilen auch Texte in Aussicht zu stellen, die nicht einmal begonnen waren.<sup>7</sup> Dennoch – oder gerade deshalb – hat sich die überschaubare Literatur zum »Phantom« *BEB II* zwar gleichzeitig an der mythischen Tendenz abgearbeitet, hier sei der Schatz eines »Kultbuch[es]« der (historischen) Avantgarde<sup>8</sup> bloß zu heben, auf dieser Spurensuche gleichsam aber selbst beträchtliche Spuren hinterlassen.

Wovon also ausgehen? Das vorliegende Material bietet nur sehr vereinzelt Anhaltspunkte für eine wie auch immer zu organisierende Konsistenz: Beiläufige Notizen stehen neben poetologischen Entwürfen, ausgearbeitete Textpassagen neben nicht mehr oder nur noch schwer zuzuordnenden Korrekturstreifen. Prospekte und Gliederungsversuche für Einsteins Projekt finden sich zahlreich, leider jedoch in aller Regel auch, ohne aneinander anzuschließen oder gleichermaßen Gültigkeit beanspruchen zu können. Die Lage wird zusätzlich dadurch erschwert, dass Einsteins Stil, etwa in seinem »roman théorique«<sup>9</sup> *Bebuquin*, ohnehin häufig Zuordnungen bzw. gattungsmäßige Bestimmungen kompliziert. Der Diskurs des Textes erscheint weder formal noch strukturell gebunden, kurzum: *BEB II* »nötigt seine Leser« zu nichts weniger als dem »Verzicht auf die [...] Kategorien von Werk [...] wie auch von Autor-schaft.«<sup>10</sup>

Die bislang vorliegenden Arbeiten zum Konvolut versuchen deshalb überwiegend, ausgehend von einer solchen Distinktion zwischen

---

6 So Liliane Meffre: »C'est lui [Kahnweiler; P.H.] qui a toujours affirmé – et les lettres d'Espagne viennent le confirmer – qu'avant sa mort Einstein travaillait à un roman dont il lui avait lu des passages.« (Einstein: Correspondance 1921–1939, S. 17 f.)

7 Sinnfällig in diesem Zusammenhang das Beispiel der »Automatengeschichte«, die er mit Illustrationen von Ferdinand Léger bei Kahnweiler zu veröffentlichen plante, und auf die er, nach anfänglichen Beteuerungen, er habe sie bereits »im Schreibtisch liegen« (Brief an Daniel-Henry Kahnweiler [1922]; Abdruck in Einstein: Correspondance 1921–1939, S. 127) später, trotz Nachfragen Kahnweilers, keinerlei Bezug mehr nimmt und von der sich im Nachlass ebenfalls keine Spur findet. Vgl. auch Sorg: »Aus den Gärten der Zeichen«, S. 109, Anm. 6.

8 Kiefer: *BEB II* – Ein Phantombild, S. 44.

9 Didi-Huberman: *Devant le temps*, S. 192.

10 Günter: *Anatomie des Anti-Subjekts*, S. 162 f.

»Romantext und analytischem Meta-Text«,<sup>11</sup> zumal anhand einer recht engen Vorstellung des »Romantextes«, in Abwesenheit einer narrativen oder zumindest narrativierenden Instanz, Topoi und inhaltliche Brennpunkte des Materials festzumachen. Das Material weist zwischen 50 und 70<sup>12</sup> projizierte, durch Markierungen gekennzeichnete Abschnitte oder Kapitel auf, von denen einige eine autobiografische Ausrichtung des Romans suggerieren, etwa durch direkte Bezüge auf Einsteins Jugend und Kindheit während des Wilhelminismus, die politische Situation um 1918/19, als sich Einstein als Sprecher des Soldatenrates in Brüssel aufhielt oder die Exilsituation in Paris während der 1930er-Jahre. Entsprechend gilt diese Dimension des Autobiografischen im *BEB II*-Material der Forschung als Kontrastfolie des Textes,<sup>13</sup> ob in ihrer Subversion<sup>14</sup> oder ihrer schlichten Konstatierung. Die Gründe für diese Tendenz liegen, so möchte ich argumentieren, jedoch maßgeblich jenseits des textuellen Horizontes, der zweifelsfrei als der des Projektes ausgewiesen werden kann.

Zum einen erschien Einsteins literarisches Debüt *Bebuquin* nachträglich flankiert durch einen verstreut publizierten theoretischen Apparat, der als Komplement, Explikation oder Erweiterung des Romantextes wahrgenommen wurde. Immer noch wirkmächtig ist in der Folge die Annahme einer gewissermaßen symmetrischen Zäsur in Einsteins Denken, die für die Zeit der Arbeit an *BEB II* angenommen wird: die »materialistische Wende« der 1920er-Jahre. Der üblicherweise hier herangezogene Text ist die vernichtende wie rätselhafte Abrechnung mit dem modernen Intellektuellenmilieu, *Die Fabrikation der Fiktionen*, die 1973 als erster (und einziger) Band einer projizierten Werkausgabe im Rowohlt-Verlag erschien und dessen Grundlage, ein auf die Zeit um 1934 datiertes Manuskript bildet.<sup>15</sup> Die Sperrigkeit dieses Textes wurde durch Rückgriffe auf den als Komplementärtext angenommenen

---

**11** Kröger: Das »Individuum als Fossil«, S. 113.

**12** Vgl. Kiefer: *BEB II – Ein Phantombild*, S. 47 bzw. Kröger: Das »Individuum als Fossil«, S. 147.

**13** Als Ausnahmen gelten können Franke-Gremmelspache: »Notwendigkeit der Kunst«? sowie Heißerer: Negative Dichtung.

**14** Vgl. insbesondere Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 203–208.

**15** Zur problematischen Editions-geschichte der *Fabrikation der Fiktionen* vgl. Haarmann/Siebenhaar: »Das Kunstwerk ist in vielerlei Hinsicht eine Art Selbstmord«, S. 238, Anm. 107 sowie Henckmann: Zur Argumentationsweise in Einsteins *Fabrikation der Fiktionen*, S. 136 f.

*BEB II*-Roman zu lindern versucht. Zum anderen ist vor allem über die Jugend und Studienzeit Einsteins, trotz eines halben Jahrhunderts seiner Erinnerung<sup>16</sup> sowie dem Umstand, dass er sich über weite Teile seines Lebens in prominenter Gesellschaft befand, vergleichsweise wenig bekannt, sodass das als autobiografisch ausgewiesene Material, bisweilen auch erfolgreich, herangezogen wurde, um biografische Lücken zu schließen.

Der Hintergrund beider Strategien der Codierung des Materials als autobiografisch ist derselbe: Es wird, angesichts der schwierigen Forschungslage und der bereits konstatierten Mangelstruktur des Textes dem Diskurs des Romans ein Subjekt – Carl Einstein, Autor des *BEB II* – zugeführt: als Station auf dem Weg zu einem Artefakt,<sup>17</sup> dessen Verantwortlichkeiten wie Zuständigkeitsbereiche klarer umrissen wären.

## II.

*KAP. der vergebliche SELBSTMORD nach Training. man faßt sich nie. [...] hierüber TOTENKASSENBUCH, Katalog der Vernichtung.*<sup>18</sup>

Hatte Einstein – mit Blick auf den analytischen Kubismus und beeindruckt von den Wahrnehmungslehren Konrad Fiedlers und Ernst Machs – in der Zeit um den *Bebuquin*-Roman die Proposition einer Theorie der Kunst<sup>19</sup> immer komplementär zur Erziehung zu einem neuen Wahrnehmungsbewusstsein: »Menschen und geartete Zeit finden, die umzwingen«,<sup>20</sup> gefordert, befindet er zur Zeit des *BEB II* nunmehr:

---

**16** Nach einer Phase der Versenkung zählte Einstein zum Kreis der »kleinen Expressionisten und Dadaisten«, die »zwischen 1950 und 1960 allenthalben fröhliche Urständ erlebten« (Hermund: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*, S. 151), dokumentiert durch die von Ernst Nef besorgte erste Werkausgabe von 1962 und Sibylle Penkerts 1969 erschienene, bahnbrechende Monografie.

**17** Vgl. diese Bestimmung bei Günter: *Anatomie des Anti-Subjekts*, S. 165–169.

**18** Zit. nach Kröger: *Das »Individuum als Fossil«*, S. 154. Dort belegt als »M. 28, o. S.«.

**19** Vgl. Vogl: *Anorganismus*, S. 191.

**20** Brief vom 30.6.1915 an Maria Ramm; Teilabdruck in Penkert: *Carl Einstein*, S. 78.

»l'hallucination dépasse la perception« (W<sub>4</sub>, 249).<sup>21</sup> An die Stelle des »Sehen[s]«, das letztlich die »konventionelle[ ] Wirklichkeit des beobachtenden Auges« nie abzulegen vermochte, tritt nun die »Vision«, in der »ein anderes komplexeres Wirkliches geschaut und geschaffen« (W<sub>3</sub>, 373) wird und für die Einstein mit Konzeptionen der »Metamorphose«, des »Automatismus« oder der »Halluzination« ein Begriffsrepertoire des Surrealismus in Anspruch nimmt.<sup>22</sup> Diese nun psychologisch gewendete<sup>23</sup> Variante des »primäre[n] Erlebnisse[s]« (W<sub>3</sub>, 365) der Kunsterfahrung ist allerdings keine Sache der Theorie: »Keine formale Analyse des K[unst]W[erks] lässt seine Wirkung voraussehen« (W<sub>4</sub>, 385), sondern ausschließlich erreichbar im (künstlerischen) Experiment.

Vehikel dieser metamorphotischen »Geisterbeschwörung«<sup>24</sup> als der Möglichkeit, dem »IRRGARTEN DER LOGIK / DER GRAMMATIK« (CEA, 7/22) zu entkommen, ist für Einstein, und darüber gibt das *BEB II*-Material vielfach Auskunft, die Flucht in »die wortlose zone« (CEA, 25/17), die mit einer individualistischen Geheimsprache der Kinder in Verbindung gebracht wird. Auf Höhe dieses theoretischen Anspruchs zu schreiben hieße, »sprechen [zu] lernen ausserhalb des alphabets, das nur / maelig in den menschen kommt« (CEA, 7/26) als ein »versuch in regressionen die kindheit wiederherzustellen« (CEA, 51/8).

Vor diesem Hintergrund nimmt der Topos der Kindheit, zwischen den Schilderungen der Abenteuer einer »Kinderbande« (CEA, 26/7) und der Beschreibung des kindlichen Erlebens elterlicher Disziplinarmaßnahmen changierend, größere Teil des Materials ein. »der widerlich traurige Vorgang wie ein Kind entsteht – / Vater angetrunken – Eifersuchtszene – Gehaltserhöhung – man / vergisst sich – Kind«: Dieser zweifache »Beginn« (CEA, 30/2), des Lebens wie des Romans, tritt jedoch weder als die Kindheit Einsteins noch als »eine[ ] Kindheit in der wilhelminischen Gesellschaft, die mit eigenen Erinnerungen nur ange-

---

**21** Die Werke Carl Einsteins werden, soweit nicht ausdrücklich anders angegeben, nach der Berliner Ausgabe mit Band und Seitenzahl sowie unter Verwendung der Sigle W im Text belegt.

**22** Wie Klaus H. Kiefer bemerkt, ordnet sich Einsteins Philosophie seit dem Ende der 1920er-Jahre »gänzlich dem Metamorphosen-Begriff unter« (Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins, S. 441).

**23** Vgl. etwa ebd., S. 434–449.

**24** Kleinschmidt: Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache, S. 383.

reichert wird«,<sup>25</sup> in Erscheinung. Vielmehr dient Einstein die Welt der Kinder mitsamt ihrem »wö{r}terbuch der symbole«: »z. B. fisch schieße sonnenblume etc.« (CEA, 7/49) als erzählerischer Nullpunkt für eine vielgestaltige Reflexion auf die »Verringerung« (CEA, 5/4), »Verarmung« (CEA, 5/5) und Kolonisierung, die die identitäre Zurichtung des gesellschaftlichen Lebens für den Menschen bereithält. Mit dem Blick eines Ethnografen<sup>26</sup> beschreibt das *BEB II*-Material die Kindheit als fremdes Milieu, dessen Zugang durch die sprachliche Einrichtung des logischen Denkens – »die Kurzat / migkeit der Begriffe« (CEA, 4/4) – unhintergebar versperrt bleiben muss. Was so als Sprachkritik manifest wird, wird jedoch grundiert von einer allgemeineren Bestimmung, die den Ton der Notizen durchweg bestimmt: »der Mensch ist aus Tod gemacht – darum muss er den Tod realisiert haben – / um zu leben.« (CEA, 19/4)

Carl Einstein nahm sich im Juli 1940 nach vermutlich wiederholter<sup>27</sup> Internierung auf der Flucht vor den kurz zuvor in Paris einmarschierten deutschen Truppen das Leben.<sup>28</sup> Der Tod und seine Variante als Mortifikation in der Schrift ist allgegenwärtig in den Notizen zu *BEB II* und wird verschaltet mit dem ebenso ubiquitären Topos des »Verlieren[s] des Ichs«, dem in der »ichlose[n] Spra / che« (CEA, 4/43) zur Geltung verholfen wird. Vor dem Hintergrund von Einsteins Suizid wurde der Komplex aus »Kindheitsmuster[n]«,<sup>29</sup> Ich-Verlust und Todestendenz zum Anlass genommen, das Konvolut als »verzweiflungsvolle«<sup>30</sup> Dokumentation der resignierenden Retrospektive eines Lebens aus Sicht eines exilierten und vereinsamten »[H]eimatlose[n]« (CEA, 50/12) zu lesen, an deren Ende die Selbsttötung der realen Person als zwingendes Resultat steht. Dennoch bietet das Material selbst zahlreiche Hinweise dafür, dass diese Perspektive für den vorliegenden Text nicht alternativlos ist:

»Ich muss verschwinden«, notiert Einstein, um zu präzisieren: »Ich werde die Revolte gegen ich durchführen«.<sup>31</sup> In Rede steht so nicht das

25 Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 184.

26 Vgl. Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins, S. 476–489.

27 Vgl. Meffre: Carl Einstein 1885–1940, S. 303.

28 Zu den Umständen des Suizids vgl. Penkert: Carl Einstein, S. 125–134 sowie Kröger: Das »Individuum als Fossil«, S. 82–89.

29 Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 183.

30 Penkert: Carl Einstein, S. 112.

31 Zit. nach Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 206. Dort belegt als »M 17«.

konkrete, historische Ich des Autorsubjekts, nicht eine Identität, sondern grundsätzlicher: das Ich als Chiffre für den regulativen Apparat, der Identitäten sowie die Identität von rationalistischem Weltzugang überhaupt sichert. Dieser Apparat, in seiner für Einstein bedeutsamsten Technik, der Sprache, wird begleitet von einer Tendenz zur Mortifizierung und zum Tod. Der Tod ist Signatur des Lebens in dessen stetem Verweis über sich hinaus, in den sich in Momenten der Intensität die zurückgenommenen, uneinholbaren Spuren wie Risse einlagern. Das Leben formiert sich dann stets als Aufschub, als Noch-Leben bzw. Über-Leben<sup>32</sup> und kann für, oder: in sich keinerlei schöpferische Potenz entwickeln: »Klar. Mit der Hinrichtung des Ichs, jede Möglichkeit des Erfolgs erledigt.«<sup>33</sup> Die Linie des Entzugs, die das Leben unverfügbar werden lässt, zieht sich jedoch nicht zwischen diesem und dem Tod – was diesen in der gleichen Bewegung vertraut machen müsste –, sondern ist Resultat einer Verschiebung: »alles lebendige stirbt in der zu raschen {formel}« (CEA, 5/15), an der jeweils das tätige Ich mitwirkt.

Der Tod, zwischen dem und dem Leben das Ich sich bewegt, bleibt so zunächst das schlechthin »Ungewohnte[ ], das Verwunderung erregt, oder [...] [das] Unvertraute[ ], das erschreckt.«<sup>34</sup> Auf einem der unzähligen im Archiv vorliegenden Papierschnitzel, die Einstein sammelte, um sie auf größeren Bögen anzuordnen, findet sich die Strategie, damit umzugehen:

TOD. er trainiert ihn und macht todesrepetitionen; um zu sehen wie das todeserlebnis ist / und was darueber hinaus. [...] dabei geschieht in ihm eine entwertung des todes / die ihn schwächt. {Training} (CEA, 51/7)

Die Annäherung an den Tod wird Verfahren und Gegenstand des Romans; in unterschiedlichen Szenarien und Gestalten machen sich die verschiedenen Ichs des Textes<sup>35</sup> mit dem Tod vertraut und überschreiten damit die Linie des Lebensentzugs, die ihre, im doppelten Sinn, sprach-

<sup>32</sup> Vgl. dazu Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 40 *et passim*.

<sup>33</sup> Zit. nach Günter: *Anatomie des Anti-Subjekts*, S. 207. Dort belegt als »M 17«.

<sup>34</sup> Blanchot: *Die Forderung der Wiederkunft*, S. 107.

<sup>35</sup> Zum Personal des Romans vgl. Kröger: *Das »Individuum als Fossil«*, S. 168–195.

liche Verfasstheit garantiert. Analog zur kunsttheoretischen Wendung zum Metamorphotischen – »[d]er tektonischen Phase folgt dann die romantische der halluzinativen Gestalten« (W3, 364) – tritt das Romanpersonal in ein Verhältnis mit dem Tod: »dies verlangen nach verwandlung bedeutet eine beschleunigung des todes / tempos« (CEA, 50/12). Eine poetologische Fassung erfährt diese Schreibweise, in der die Position des Subjekts in unterschiedlichen Konstellationen den Tod erleben, im immer wieder aufgerufenen Begriff des »Todestraining[s]« (CEA, 45/9; 15/6; 51/4). Das Todestraining als die Strategie, die Romanfiguren der »todestendenz« (CEA, 45/23) zu überantworten, ist zweifach, als Schwächung sowohl des Todes als auch der Figur, zu verstehen und mündet in eines der anhand der Notizen zweifellos als geplant erkennbaren Kapitel: »Selbstmord« (CEA, 51/1).

*BEB II* bringt einen autobiografischen Modus so in einem doppelten Sinn in Stellung gegen sich selbst: Anstatt als Vehikel zum besseren Verständnis eines Selbst zu dienen, überführt er, der Modus, das Selbst in einen Bereich der Unlesbarkeit, bringt es zum Verschwinden. »im absturz der verwandlungen zerspellt die person«, notiert Einstein und supplementiert die gewissermaßen *lebenstechnische* Dimension des Konvoluts noch bezüglich seiner Romanpoetik: »das aber tod als / essenz, gilt es nicht mehr, person zu erhalten, sondern aufzuloe / sen ; aber b nicht vag kosmisch, sondern seelisch sich zerfaellen [...]. ALSO KOENNTE MAN DAS BUCH "VERRECK" NENNEN.« (CEA, 50/6)

Wenn das »Einswerden mit der Vision [...] dem Selbstmord gleichzustellen« (W3, 247) ist, muss der selbstmörderische Text die textlichen Instanzen, die für seine eigene Identität bürgen, dementieren. Etwa die unterschiedlichen Erzählverfahren und Textsorten, die in *BEB II* eingeschaltet werden: Neben den eingangs erwähnten Notizen und Überlegungen zur Romanpoetik sowie den verschiedentlich realisierten Erzählpassagen, die Organizität und Sachlichkeit suggerieren in einem Versuch, »die mallarméatmosphäre [zu] verlassen« (CEA, 33/1), werden zahlreiche Gedichte, Lieder, Gesänge und Oden<sup>36</sup> oder politische Chroniken gegeben, finden sich eingeschobene Bühnenanweisungen oder als Herausgeberfiktionen gerahmte Briefpassagen:

Nur mit Zögern veröffentliche ich die Berichte zu B. Es peinigt zu sehen, wie dieser Mensch daran arbeitete, jede Convention von sich

---

36 Vgl. dazu Kiefer: *BEB II* – Ein Phantombild, S. 52.

abzutun; bemühten sich Heilige um ihr Sterben, so verbindet B. bei selber Anstrengung etwas anderes damit. [...] Welchem Fantasma B. nachstob, ohne erkennbare Fahrriichtung, eher wie ein staubiger, knochiger Wirbel, schien nie deutlich.

Ob er Ziel gekannt hat, weiss ich nicht; oft scheint mir, sein System war eben Ziellosigkeit, mitunter meine ich auch bei diesem Menschen sei Klugheit durch Ekel an der Klugheit geschwunden, wie ihn wohl alles geekelt hatte, was Menschen gemein war.<sup>37</sup>

Die unterschiedlichen Verfahren der Erzählung zeigen nicht nur die umfassende Zerklüftung des Textkorpus an, sondern führen gleichermaßen zur »vollkommenen und rücksichtslosen Destabilisierung der Erzählerposition«,<sup>38</sup> zu einer Überlagerung und Interpenetration erzählerischer Autoritäten, infolgedessen ein Modus der Vergewisserung als Resultat einer wie auch immer kontraktuell zu sichernden Referenzlogik immer schon als unterlaufen erscheint. Beb(uquin)/Laurenz/BEB als die namensungleiche<sup>39</sup> ›Begriffsperson‹<sup>40</sup> des Einstein'schen ›Todestrainings‹<sup>41</sup> wird zur Figur des Selbstmords, der sich schlechthin nicht erzählen lässt und doch immer am Horizont der Selbsttechnik der Romanpoetik aufscheint: »selbstmordtendenz; nicht sich / toeten lassen, sondern aus selbstverteidigung wenigstens sich selber / toeten.« (CEA, 25/3)

---

**37** Zit. nach Kröger: Das »Individuum als Fossil«, S. 213. Dort belegt als »M. 17, S. 23«.

**38** Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 206.

**39** Vgl. dazu Kröger: Das »Individuum als Fossil«, S. 170 f.

**40** Vgl. Deleuze/Guattari: Was ist Philosophie?, S. 73.

**41** In seinem Tagebuch gibt Michel Leiris Hinweise auf die eigentümliche poetologische Dimension von Einsteins Begriffsfigur des ›Trainings‹: »On peut parler d'une technique poétique, – technique non pas au sens classique de canon ou règle de construction, mais caomparable aux techniques mystiques (ce que Carl Einstein appelle le ›training‹ de l'extase).« (Leiris: Journal 1922–1989, S. 137)

## III.

*I. da die sprache fixiert, kann sie nicht das dauernde sterben, diese grundverwandlung wiedergeben. ein geschehen in mehreren saetzen dargestellt, gibt nur einen gedaechtnishaften vergleich als resultat {...}; man muss also im geschehen selber sein [...]. (CEA, 50/3)*

In einem viel zitierten Brief an den befreundeten Daniel-Henry Kahnweiler hatte Einstein 1923 seine Absicht proklamiert, »Sprache der Form der Erlebnisse anzupassen, wie man im Kubism ein bestimmtes, entscheidendes Raumgefühl übersetzte« (W4, 156). Im frühen *Bebuquin*-Roman und den begleitenden poetologischen Zeugnissen wurde so – noch maßgeblich über eine Begriffsarbeit der ›Totalität‹ und ›Form‹ der Malerei des analytischen Kubismus nachempfunden<sup>42</sup> – der Versuch unternommen, eine Überführung des immer schon retrospektiven Akts der Vorstellung in eine ereignishafte Gegenwart der »Kunsterkenntnis« (W1, 214) im Kunstwerk zu erreichen.

Wie Devin Fore nachgewiesen hat,<sup>43</sup> wendet sich Einstein in seiner 1934 erschienenen Studie des Werks Georges Braques schließlich einigen von dessen kürzlich entstandenen Arbeiten zu, die nun, anders als die früheren Positionen, eine Tendenz zur Figuralität als einem Mittel zur Erschließung halluzinativer Räume vorschlagen. So erkennt Einstein hier die Technik, »Gestalten als polymorphe Geschehnisgruppen« vor der drängenden rationalistischen Darstellungslogik zu retten und entwirft eine Poetik, in der ein »Simultané rational diskrepanter figuraler Zeichen« (W3, 392) eine in »Schichten« (W3, 401) organisierte, alternative temporale Ökonomie der »Halluzination« eröffnet, »die mehr {Form} Realität hat, als / der ›wirkliche‹ Mensch.« (CEA, 4/3)

Schon in der dritten, stark überarbeiteten Auflage seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* hatte Einstein die wahrnehmungssystematische Autonomie des Bildes verworfen und seine Theorie des Bildes hin zu einer Fassung als Passagenraum dynamischer Kräfte revidiert, dessen Realität erst durch die nun *psychische* und nicht mehr rein wahrnehmende Be-

42 »[E]t avant tout, nous arrivons de cette façon à une dissolution des caractères cernés, autant que les cubistes aboutissaient à la destruction des objets déterminés.« (W4, 190)

43 Vgl. dazu und zu dem Folgenden die brillante Studie von Fore: *Realism after Modernism*, S. 187–242.

teilung des Betrachters gebildet wird. Elementar hierfür ist die komplementäre Neufassung der künstlerischen Funktion:

Anstelle des bewusst willensmässigen Bildners tritt nun der leidende passive Typus auf, der einer Besessenheit nachgibt – zunächst den eigenen Willen ausschaltet, doch vielleicht nachträglich gegen sein Erleiden sich durch tektonische Abwehrformen verteidigt und den beschleunigten inneren Ablauf in beruhigenden Formen staut. [...] Durch Einschaltung des Bewussten entsteht ein seelisches Doppelspiel, dem der Gegensatz von Psychogramm und tektonischer Form entspricht. (W5, 162)

Der Künstler tritt nun als das erleidende Medium sich durch ihn äussernder Kräfte in Erscheinung, wobei Einstein in diesem Zusammenhang einen Begriff des Unbewussten einführt, der bei ihm durch zwei gegenläufige Dynamiken charakterisiert ist: einerseits durch eine Dynamik der »lange kaum genutzt[en]«, latenten Kräfte, als »noch nicht angepasste[ ]« – und das heißt: nicht-identische, als Differenz wirksame – Reserven; andererseits durch ein Ensemble von »vom Bewusstsein vergessenen Erbschaften, darunter die automatisch wirkenden Atavismen« bzw. »Archaismen« (W5, 260). Hierunter wäre eine Gesamtheit formbildender Prinzipien zu verstehen, die als Residuum der »enfance néolithique« (W3, 170) primitivierende Funktion bzw. zumindest Provenienz besitzen. Klar zu unterscheiden sind diese Kräfte noch von den konkreten »tektonische[n] Form[en]«, die Sache des Bewusstseins sind, und dem von Einstein erwähnten »seelische[n] Doppelspiel«, das im Bild vereint erscheint. Mit der Dimension des Tektonischen, das in Einsteins früher Theorie der Form noch enger an den Ursprungskontext bei Wölfflin gebunden war,<sup>44</sup> sind der Verweisprozess und damit die Verfahren des Romans immer angewiesen auf zeichentechnisch verbindlichen

---

44 Der Kontext des Begriffes bei Einstein wird in der Regel in den Schriften Gottfried Sempers (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*) und Karl Böttichers (*Die Tektonik der Hellenen*) und damit in den Randgebieten der Architektur veranschlagt. Wie Sebastian Zeidler nachgewiesen hat, bezog Heinrich Wölfflin, dessen Vorlesungen Einstein hörte – und zwar zu einer Zeit, in der dieser sich mit Inhalten beschäftigte, die sich 1915 in seinen *Kunstgeschichtlichen Begriffen* formuliert fanden, darunter das Begriffspaar Tektonik–Atektionik – den Begriff jedoch aus dem Werk seines Lehrers Heinrich Brunn (vgl. Brunn: Über tektonischen Stil in griechischer Plastik

Ausdruck. Der künstlerische Akt ist dann ausgerichtet auf einen radikalen Wirklichkeitsbezug, im Sinne »nicht mehr [...] des Nach- oder Abbildens, sondern des Neubildens eines konkret Wirklichen« – »Realismus« (W5, 262). Im Klee-Kapitel seiner *Kunst des 20. Jahrhunderts* resümiert Einstein seine Theorie des Realismus folgendermaßen:

Zum bildnerischen Umbau erscheinen uns drei Kräfte notwendig: 1. das mediale Niederschreiben, d. h. ungehemmtes Nachgeben gegenüber noch nicht angepaßten seelischen Prozessen, also Technik des Trance; 2. die tektonischen Kräfte, d. h. die Kontrolle und Bewußtseinsmachung der Visionen und die Einordnung der isolierten Erlebnisse in kollektiv gültige Zeichen; 3. die Identifikation mit einer neuen Gestalt, also die metamorphotische Kraft. (W5, 262)

Von größter Wichtigkeit für den Diskurs von Einsteins Kunsttheorie ist hierbei der entschiedene Zeitbezug der unterschiedlichen genetischen Phasen des Kunstwerks, die im vollendeten Werk in einem Schichtenmodell unterschiedlicher temporaler Modalitäten aufgehoben bleibt. Das »mediale Niederschreiben« als der – als unvermittelt konzipierter – Prozess der Mediatisierung der unbewussten Kräfte wird als Modus der Diskontinuität, der »Trance«, charakterisiert und besitzt ein maßgebliches Moment der Unmittelbarkeit, und damit einen ereignishaften, radikalen Gegenwartsbezug. Die Sphäre der »kollektiv gültige[n] Zeichen«, die in ihrer Geschichtlichkeit stets über den eigenen zeitlichen Horizont hinausweisen, stellen dagegen im Modus der chronologischen Zeit Kontinuitäten her und ermöglichen etwa die Verfahren der Kombinatorik oder der Wiederholung. Diese Sphäre des geschichtlich-kontinuierlichen Bewusstseins ist zugleich, darüber lässt Einstein keinen Zweifel, der Ort, an dem sich im produktiven Erkenntnisakt das Ich einrichtet:

Die Ichtendenzen wie das Bewußtsein sind vor allem Schutzmomente, welche Hemmungen schaffen und verhüten, daß die Person im Akt nicht gänzlich und dauernd vernichtet werde. Da das retrospektive Ich verbindend eine gewisse Kontinuität gewinnt, liegt eben

---

und Malerei) und damit aus der klassischen Archäologie. Vgl. Zeidler: *Life and Death from Babylon to Picasso*, S. 24, Anm. 16 sowie für einen Überblick Michel: *Zur Bedeutung des Tektonischen im Werk Carl Einsteins*.

die Chance eines Neuen gleichzeitig jede Erlebnisabgrenzung in der zeitweiligen Vernichtung des Ichs und der vergleichenden Erinnerung. (W3, 292)

Das Zusammenspiel der verschiedenen Werk- und damit auch: Zeitschichten – »le Moi paraît quand l'action s'affaiblit: c'est la ceinture de sauvetage, dans les souvenirs de continuité« (W3, 140) – im Interesse einer der Ichverringering angemessenen Funktionsweise ist angewiesen auf eine genaue Komposition. Jenseits der von Einstein annoncierten, jedoch nie systematisch niedergelegten Theorie der Zeit, die, so meine ich, als Grundierung all seines theoretischen Nachdenkens gelten kann, lässt sich in der formalen Anlage von *BEB II* ein diesbezüglicher Hinweis auf den Zusammenhang zwischen »bildnerische[m] Umbau«, Ich-Position und der poetologischen Figur des »Todestrainings« ausmachen. Zentral ist hier nämlich, dass das Fragment, wenngleich augenscheinlich eine bestimmte spatiale Form, stets einen wesentlich zeitlichen Charakter hat.<sup>45</sup> Die Lektüre des Fragments als die Erfahrung einer Unvollständigkeit ist zugleich stets die Erfahrung einer Unvollständigkeit der Gegenwart und somit Signatur wie Phänomen einer Disjunktion der Moderne mit ihrer Tradition. Auf diese Weise macht das Fragment als Intermission geschichtliche Zeit erfahrbar, die sich nicht Ursprungslos gibt, wohl aber diesen Ursprung als unerreichbar ausstellt und somit, mit Art Berman gesprochen, eine »re-orientation to the future«<sup>46</sup> bedingt.

Diese Disjunktion innerhalb der bzw. der geschichtlichen Sphäre als der »Chance des Neuen« ist abhängig von der Manipulation eines der elementaren Verfahren des Kunstwerks, das von Einstein mit der Konstitution von Subjektivität enggeführt wird: der Erinnerung. »Ce furent les cubistes«, so Einstein,

qui ébranlèrent l'objet toujours identique à lui-même, c'est-à-dire la mémoire dans laquelle les notions sont adaptées les unes aux autres. Leur mérite principal est d'avoir détruit les images mnémoniques. La tautologie donne l'illusion de l'immortalité des choses, et c'est au moyen des images descriptives qu'on cherche à éviter l'anéantissement du monde par l'oubli. (W3, 37)

---

45 Vgl. Cunningham: *A Question of Tomorrow*, S. 4.

46 Berman: *Preface to Modernism*, S. 135.

Einstein identifiziert das *Vergessen* als maßgebliche Errungenschaft der kubistischen Experimentalpraxis. Dabei wendet er sich gegen ein Modell der Wahrnehmung, das im aufbewahrenden Erinnern Aktualisierungspotenziale für den für Einstein zentralen Vorgang der »Kunsterkenntnis« (W1, 214) ausmacht und damit stets auf der Ebene tautologischer Reproduktion verbleiben muss. In diesem Modell werden bereits aufgenommene sinnliche Stimuli, die im Gedächtnis abgelegt sind, von der konkreten und aktuellen Wahrnehmung nach Bedarf aufgerufen. Für Einstein ist diese Praxis der Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit zunächst hinsichtlich des Todes codiert: »La possibilité de répéter les choses tranquilisait ceux qui craignaient la mort.« (W3, 34) Der der Dimension der Zeichen zugeordnete Bereich des Gedächtnisses trägt Wahrnehmungsinhalt und -akteur gleichermaßen in die geschichtliche Sphäre ein:

bei jeder jugend immer wieder der verzweifelte versuch, die greise erinnerung loszuwerden. vergebliche flucht aus der geschichte. (CEA, 7/24)

Das Bild der Schichtung, das Einstein immer wieder sowohl als Modell der Zeit als auch als Modell des Gedächtnisses in Anspruch nimmt, erscheint in diesem Zusammenhang in neuem Licht. Die linear-zeitliche Sukzessivität von Eindrücken und Ereignissen wird hier im Modus der Simultaneität als Ensemble übereinander gelagerter Schichten wirksam. Doch wirkt dieses Modell vor dem Hintergrund von Einsteins Vergessenstheorie überraschend, geradezu unpassend, impliziert doch eine Organisation in Schichten das Primat besonders prägnanter, zugrunde liegender Eindrücke als Garant der Identität des Wahrnehmungsapparats gegenüber allen späteren Eindrücken. Einstein erhält sein Modell jedoch aufrecht und löst dieses Problem zur Zeit des *BEB II* mit Rückgriff auf Braques spätere Arbeiten. Die hier von Einstein erkannte Technik der *Überzeichnung*, in der der minimal variierte, wiederholte Nachzug der einzelnen figuralen Gruppen letztlich die Suspension einer repräsentationalen Darstellungslogik erwirkt, wird von Einstein literarisch in Anschlag gebracht.<sup>47</sup> Dies lässt sich einerseits als poetologischer Rahmen für den zum Teil nüchtern-deskriptiven Stil erkennen: »Man muss den Eindruck haben – dass dies / so logische Buch Irrsinn ist – wie un-

---

<sup>47</sup> Vgl. Fore: *Realism after Modernism*, S. 197 f.

gefähr / Gulliver.«<sup>48</sup> Andererseits fungiert dieses Schreibverfahren in einer paradoxen Wirkweise als Realisierung von Einsteins Vergessensdesiderat, indem das in Schichten organisierte Gedächtnis durch einen der malerischen Technik analogen Gestus *übersättigt* wird. In der häufig wiederholten, stets minimal variierten Schilderung gleicher Episoden erreicht die Poetik des *BEB II* eine Überflutung und damit wesentlich: eine Löschung der Gedächtnisinhalte als Voraussetzung einer stabilen und wiederholbaren Wahrnehmungs- und Erinnerungspraxis. Die derart organisierte Überlagerung des (Auto-)Biografischen, das als kulturelle Praxis stets am Horizont des Textes aufscheint, jedoch in elementarer Weise je schon unmöglich wird, zerstreut das gedächtnisgestützte Erzählen des Ichs in einer Entsicherung der auf Welt steuernden sprachlichen Situation: Die Poetik des *BEB II* wird so zum »training des vergessens« (CEA, 7/28). Dies wirft den Text als protokollarische Selbstbewegung des Ichs stets auf sich und seine notwendig symbolische Aussageweise zurück, die Einstein als ungenügend zurückweist. Die Entäußerung des Subjekts im Kunstwerk, analog zu einem Modell des Lebens als stetiger, schleichend sich vollziehender Selbstmord konzipiert, muss schließlich für Einstein dazu führen, »[w]ider Willen [...] tödlich vergeschichtet«<sup>49</sup> zu werden.

Das zu überwindende namenlose Subjekt wird eingefaltet in die Gesamtheit der Erinnerungsschichten, in der, einem Palimpsest gleich, jede der Episoden als die jeweils »*andere Szene*«<sup>50</sup> (mit)zu lesen gegeben sind. Diese Faltung vollzieht sich jedoch nicht so, dass die Episoden dem Register der Vergangenheit im Sinne einer vollendeten Gegenwart zuzuordnen sind, sondern als »absolute Vergangenheit«,<sup>51</sup> als die Spur eines Subjekts, das in der Textur der Spur sich abwesend und unbewusst<sup>52</sup> wird: in der Schrift, die zum Medium einer Poetik der Selbstauslöschung wird. Diese wird, mit dem Attribut des Vergessens belegt, so schließ-

---

48 Zit. nach Kröger, Das »Individuum als Fossil«, S. 129. Dort belegt als »Mappe 45, Bl. 1 f.«.

49 Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen, S. 140. Vgl. auch ebd., S. 273: »Unsere Rede ist von lähmender Heredität angefüllt; hierin ruht ihre bewahrende Macht. Die Literaten fixieren die Gefühle und vergeschichtlichen unser Dasein. Die lebendige Gegenwart ist durch die fixierende Literatur immer wieder bedroht.«

50 Derrida: Grammatologie, S. 301.

51 Ebd., S. 116.

52 Vgl. ebd., S. 119.

lich auch hinsichtlich des Lebens belastet und damit kurzgeschlossen:  
 »sterben als vergessen [...] das zunichtswerden auf die null vernich / tung  
 {Schluss}« (CEA, 51/10) bzw.

Sterben vergessen  
 Auferstehen Gestaltaufstieg  
 sterben als Schöpfung – (CEA, 7/26)

Die Bewegung des Eingedenkens wird zum Vergessen im »Gedächtnis-  
tod – nun alles zusammenhanglos / u künstlich« (CEA, 5/16). In einer  
 permanenten Geste der Dysauthentifizierung verweist Einstein einerseits  
 auf die Unzuverlässigkeit der sprachlich vermittelten Absicherungspra-  
 axis; andererseits führt er die Erinnerungsinhalte als Beglaubigungsdo-  
 kumente dem halluzinatorischen Strom des künstlerischen Doppelspiels  
 zu, in dem Versuch, »das assoziative Gedächtnis zu kompensieren« (W<sub>3</sub>,  
 541).

#### IV.

In der umfangreichen Studie über Georges Braque findet sich am Ende  
 des VI. Kapitels ein kurzer Abschnitt über Braques »Papiers collés«, Col-  
 lagen, deren erste Einstein auf den September 1912 datiert. Die hier be-  
 schriebenen »Klebspapiere« markieren für ihn bereits das »Ende der  
 analytischen Phase« Braques und sind von besonderer Bedeutung, da  
 sie »eine völlige Gleichgültigkeit gegenüber der Technik« (W<sub>3</sub>, 364) als  
 dem – reaktionären – Kriterium handwerklicher Kunstfertigkeit einlei-  
 ten. Einstein sieht in diesen Arbeiten die Loslösung vom »technische[n]  
 parti pris«, das »geradezu die Realisierung neuer seelischer Schichten«  
 verhindere, begonnen und den »Weg zur visionären Primitive [...] nun  
 noch weiter geöffnet« (W<sub>3</sub>, 365). Einstein sieht damit das Bezugssystem  
 der »beau morceau de peinture« verabschiedet, dessen Urteil, ob ein Bild  
 »gut oder schlecht gemalt sei« (W<sub>3</sub>, 364), für ihn ohnehin kaum mehr  
 als Ausdruck der »situation sexuelle de celui qui porte le jugement« (W<sub>3</sub>,  
 140) ist. In den *BEB II*-Materialien, die eine Reihe potenzieller Titel des  
 Projektes aufweisen,<sup>53</sup> findet sich indes ein tentatives Titelblatt, das eine

<sup>53</sup> Vgl. Kiefer: *BEB II* – Ein Phantombild, S. 48 sowie Kröger: Das »Indi-  
 viduum als Fossil«, S. 141–144.

bemerkenswerte Umwertung dieses Begriffsangebots<sup>54</sup> andeutet: »Material. Roman einer Technik.« (CEA, 4/41)

Wie in der Einstein-Forschung verschiedentlich angedeutet wurde,<sup>55</sup> sind sowohl der chaotische Zustand des Quellenmaterials als auch die häufig problematischen genetischen Bestimmungen Einsteins späterer Arbeiten mithin im Zusammenhang mit seiner Arbeitsweise zu sehen. Einstein sammelte Material für eine Reihe ihn seit Mitte der 1920er-Jahre beschäftigender Großprojekte in einem gemeinsamen Ideenpool, aus dem er nach Bedarf und mit entsprechender inhaltlicher Zuspitzung und Überarbeitung die Arbeiten zu *Georges Braque* und *Die Fabrikation der Fiktionen* kompilierte, der aber auch das Material der allesamt projektierten, aber unpublizierten Unternehmungen eines *Handbuchs der Kunst*, einer womöglich als *Réflexions*<sup>56</sup> geplanten Ästhetik,<sup>57</sup> des *Traité de la Vision*,<sup>58</sup> eines *Projet d'une histoire de l'art*<sup>59</sup> und nicht zuletzt des *BEB II*-Projektes enthielt. Offenbar entwarf Einstein mehrere komplexe Ordnungssystematiken für dieses Konvolut: Auf der Mehrzahl der als zu *BEB II* zugehörig erkennbaren Blätter finden sich komplexe Signaturen, etwa »G 18 j. 7 Gef M« (CEA, 14/3) oder »Kosmg XIII in 24, 15 f.–23« (CEA, 19/3), von denen bislang nur die siglierten Kapitel nachvollzogen worden sind,<sup>60</sup> korrespondierend im Nachlass zahlreiche von Einstein angelegte Register und Indizes.

Die Technik dieser Verzettelung, die Einsteins Projekt beschreibt, privilegiert die Faktur der Notate und überwindet das bloße Graphem, ohne dass es hinsichtlich seiner supplementären Struktur »entkleidet« und essenzialisiert würde. Stattdessen geht es ein in den Zeichenträger, dessen Geschichte zur Disposition steht. Die Schreibweise der Fragmen-

**54** Zur Begriffsarbeit Einsteins vgl. Kleinschmidt: Das Rauschen der Begriffe.

**55** Vgl. Neundorfer: »Kritik an Anschauung«, S. 196 f. sowie Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins, S. 489 f.

**56** So Kiefer: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins, S. 490, ohne jedoch hierfür eine Belegstelle zu nennen.

**57** Seines, so Einstein Anfang der 1930er-Jahre in einem Brief an Ewald Wasmuth, letzten »Kunschtbuchs« (zit. nach ebd. Dort belegt als »Einstein an Wasmuth, 28. November (?) 1931 u. 15. Februar 1932, Quelle: DLA«).

**58** Vgl. hierzu zuletzt Weixler: »Die optische Kluft«.

**59** Disponiert als »1 volume / 350 pages / 150 reproductions / 15 cartes«. Abdruck einiger faksimilierter Fragmente in Quigley: Carl Einstein, S. 282–300.

**60** Vgl. Kröger: Das »Individuum als Fossil«, S. 120.

te in ihrer Vorläufigkeit und Flüchtigkeit, in ihrem häufigen Zugleich von Anfang und Abbruch ist gebunden an ihre Blätter, die sie darüber hinaus in einem zweiten Sinn poetologisch erfassen: Denn neben ihrer Eigenschaft, nicht-lineare und nicht-hierarchische Ordnungen wuchernder Zeichenmengen beherbergen zu können, zeichnen sich Zettelsammlungen, wie Niklas Luhmann über ihre höchst-systematisierte Form bemerkt, durch ein Weiteres aus: »Als Ergebnis längerer Arbeit mit dieser Technik entsteht eine Art Zweitgedächtnis, ein Alter ego, mit dem man laufend kommunizieren kann.«<sup>61</sup> Durch die Anlage eines solchen »mobilen Gedächtnisses«<sup>62</sup> realisiert Einstein das »training des vergessens« mittels einer Entäußerung<sup>63</sup> des erzählenden Ichs in den diskreten Vergangenheitsschichten.

Etwas Courths-Mahler, das wäre gut. Ich meine das ganz ernst. Bei mir spüre ich überall das Fragment; jeden Satz den ich schreibe, könnte ich das ganze Leben hindurch umändern.<sup>64</sup>

Einsteins Selbsteinschätzung aus einem Brief an seine Verlobte Tony Simon-Wolfskehl 1923 wird im *BEB II*-Projekt thematisch. Die Rede von der Defizienz des Romans, so plausibel die stellenweise realisierten Textpassagen und Dispositionen sie auch erscheinen lassen, geht aus dieser Perspektive ins Leere: Als »textual prototype« kommt für *BEB II* dann nämlich nicht das gebundene Buch, sondern nur »the card catalog or the archival file«<sup>65</sup> in Frage, als ein dynamischer Raum, der nicht durch eine Figur des Ausschlusses abzurunden ist, sondern »vom Stand-

---

**61** Luhmann: Kommunikation mit Zettelkästen, S. 57. (»Es sind übrigens schon viele Leute hierher gekommen, um sich das anzusehen«; Luhmann: Archimedes und wir, S. 142.)

**62** Menzel, Martin: Bürokunde. Schulausgabe. Bücherei für Bürobetriebstechnik. Bd. 1. Berlin 1926, S. 30. Zit. nach Krajewski: Zettelwirtschaft, S. 151.

**63** Fore zitiert in ähnlichem Zusammenhang eine Bemerkung über die »Veräußerung der Schrift« (Fore: Realism after Modernism, S. 204). Trotzdem die Textstelle auf dem wohl in Rede stehenden, von Einstein auf einem größeren Bogen montierten Papierstreifen (CEA, 7/38) schwer leserlich ist, würde ich dafür plädieren, sie auch angesichts des Zusammenhangs als »Veränderung der Schrift.« (... »Privatschrift der Kinder«) zu lesen.

**64** Zit. nach Penkert: Carl Einstein, S. 98. Dort belegt als »Brief an Tony Simon-Wolfskehl vom 25.1.1923«.

**65** Fore: Realism after Modernism, S. 201.

punkt eines mit diesem Raum verbundenen Beobachters aus definiert werden«<sup>66</sup> muss. Indem der Überschuss als das wesentliche Merkmal des Textes bestimmt wird, wird dann die von der Schrift bzw. hier: der Materialfülle immer gehaltene Demarkation zwischen schreibenden und geschriebenen Ich, die eine Einheit des Textes garantieren könnte, undeutlich und letztlich aufgebrochen. Das Ich, das analog zum frühen *Bebuquin*-Roman »loszuwerden«<sup>67</sup> gesucht wird, wird in der Exzesslogik des Textes, dem »wegfaelschen der / kindheit« (CEA, 25/16) durch Regression »zurueck[ge]bloedet« (CEA, 52/1) und schließlich aufgelöst. *BEB II* suspendiert eine narrative Architektur des Textes, der stattdessen zum Ort einer materialbasierten Registrierautomatik wird; der Text zu einem Verzeichnis von Kürzeln, die in ein durch sie selbst geräumtes Nichts verweisen<sup>68</sup> – die Schrift geht ein in das Schreiben, die *écriture* wird unter den medientechnischen Bedingungen ihres Einsatzes zur *scriptio*.<sup>69</sup>

Dies bedeutet aber zugleich auch, dass die Geste, die als Bedingung der Möglichkeit der textuellen Zeichenlogik sich immer wieder in den Korpus einschalten muss und den parergonalen Ein- und Ausfall organisiert, nicht mehr die des Schreibens sein kann, sondern die des *Schneidens* sein wird. Der Schnitt als die medientechnische Konstitution der Elemente des *BEB II*, der die zahlreichen Korrekturstreifen allererst in den Text bringt, »wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit«,<sup>70</sup> trifft die Entscheidungen und ermöglicht die von Einstein verfolgte Sammlung und Montage des Materials.

die endlosigkeit des kleinen blattes. Beb will immer in die un-  
schuldige enge der kindheit sich verschraenken. vor dem endlosen  
blatt ueberfaellt beb die gewissheit, nie gaenzlich sich zu er  
leben;« (CEA, 29/3)

---

**66** Deleuze: Differenz und Wiederholung, S. 45.

**67** Einstein: *Bebuquin*, S. 5.

**68** »Die Kartothek bringt die Eroberung der dreidimensionalen Schrift, also einen überraschenden Kontrapunkt zur Dreidimensionalität der Schrift in ihrem Ursprung als Rune oder Knotenschrift.« (Benjamin: Einbahnstraße, S. 103)

**69** Vgl. Barthes: *Variations sur l'écriture*. Dazu Stingelin: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken« sowie grundlegend Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*. Zum systematischen Kontext hier vgl. auch Wirth: *Die Schreib-Szene als Editions-Szene*.

**70** Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, S. 74.

Diese von Einstein vielfach konstatierte, zunächst sprachlich bedingte Unmöglichkeit, »ganzlich sich zu erleben« wird auch unter medientechnisch veränderten Vorzeichen bestätigt und »beb« muss einsehen, dass das »endlose blatt« nun zum Instrument seiner literarischen Auslöschung wird,

dass ihm damit jeder grund wegrutsche,  
und dies alles kindlicher selbstmord gewesen sei, der ihn unrett-  
bar verdamme, ohne deutliche person umherzulaufen. (CEA, 25/16)

Dem Ich wird sein Ort durch den Schnitt gewiesen, es wird zum *Verschnitt* des Romans, einer Figur, die gleichermaßen in das Leben weist wie in den Tod als die Bewegung des Kunstwerks: Nur, anders als die Autobiografie, nicht von einem Leben aus, das zu erzählen wäre, sondern von einer – im weitesten Sinn: Erzählung aus, deren medientechnische Bedingungen über sein Leben aussagen: »[D]ie Dichtung wird zum Ursprung des Realen« (W3, 250). Entlang der Schneide- und Klebekanten, die die Poetik, Genese und Anordnung von *BEB II* anzeigen, verläuft die Fluchtlinie des Ichs im Text, die »Verwandlung in Blatt« (CEA, 23/11). »Totenbuch des Ichs«<sup>71</sup> ist *BEB II* nicht als Registratur des Selbst, die die Kluft zwischen Leben und Werk in sich aufzunehmen und damit zu nivellieren strebt – sondern nur als der vorweggenommene Strich als Schnitt, der Ein- und Ausfall des sich überlebenden wie überschreibenden, namenlosen Subjekts:

Il est certain que l'on combattit à l'aide des collages l'écriture précieuse et individuelle, moyen de salauds coquets, ainsi que ce vieux Moi, pantalon bien usé! – le Moi, signature posthume d'après la création ou plutôt la faillite. Mais le Moi reparaît quand l'action s'affaiblit: c'est la ceinture de sauvetage, dans les souvenirs de continuité. Le Moi, c'est la capitalisation psychique, la petite rente. (W3, 140)

---

71 Zit. nach Günter: Anatomie des Anti-Subjekts, S. 207. Dort belegt als »M 17«.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Barthes, Roland:** Variations sur l'écriture. In: Ders.: Œuvres complètes. Tome II: 1966–1973. Hrsg. von Éric Marty. Paris 1994, S. 1535–1574.
- Benjamin, Walter:** Einbahnstraße. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV. Frankfurt a. M. 1974, S. 84–148.
- Berman, Art:** Preface to Modernism. Urbana, Chicago 1994.
- Blanchot, Maurice:** Die Forderung der Wiederkunft. In: Pierre Klossowski et al.: Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski. Berlin 1979, S. 107–117.
- Brunn, Heinrich:** Über tektonischen Stil in griechischer Plastik und Malerei. In: Heinrich Bulle und Hermann Brunn (Hrsg.): Heinrich Brunn's Kleine Schriften. Bd. 2. Leipzig, Berlin 1905, S. 99–141.
- Campe, Rüdiger:** Die Schreibszenen, Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772.
- Cunningham, David:** A Question of Tomorrow. Blanchot, Surrealism and the Time of the Fragment. In: Papers of Surrealism 1 (2003). <[www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/)> (Stand: 29.8.2013).
- Deleuze, Gilles:** Differenz und Wiederholung. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München 1992.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari:** Was ist Philosophie? Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a. M. 1996.
- Derrida, Jacques:** Die Wahrheit in der Malerei. Aus dem Französischen von Michael Wetzl. Wien 1992.
- Derrida, Jacques:** Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1983.
- Derrida, Jacques:** Leben ist Überleben. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Wien 2005.
- Didi-Huberman, Georges:** Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris 2000.
- Einstein, Carl:** Bebuquin. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Stuttgart 1985.
- Einstein, Carl:** Correspondance 1921–1939. Carl Einstein – Daniel Henry Kahnweiler. Traduite, présentée et annotée par Liliane Meffre. Marseille 1993.
- Einstein, Carl:** Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Sibylle Penkert, eingeleitet von Helmut Heißenbüttel. Reinbek bei Hamburg 1973.
- Einstein, Carl:** Gesammelte Werke. Hrsg. von Ernst Nef. Wiesbaden 1962.
- Einstein, Carl:** Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 5. Hrsg. und kommentiert von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaechtgens. Berlin 1992–1996.

- Fore, Devin:** Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature. Cambridge 2012.
- Franke-Gremmelspacher, Ines:** »Notwendigkeit der Kunst«? Zu den späten Schriften Carl Einsteins. Stuttgart 1989.
- Günter, Manuela:** Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein. Würzburg 1996.
- Haarmann, Hermann und Klaus Siebenhaar:** »Das Kunstwerk ist in vielerlei Hinsicht eine Art Selbstmord.« Weltbild, ästhetische Theorie und literarische Praxis Carl Einsteins. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 4 (1986), S. 204–240.
- Heißerer, Dirk:** Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein. München 1992.
- Henckmann, Wolfhart:** Zur Argumentationsweise in Einsteins *Fabrikation der Fiktionen*. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Carl-Einstein-Kolloquium 1994. Frankfurt a. M. et al. 1996, S. 135–161.
- Hermund, Jost:** Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. Stuttgart 1971.
- Kiefer, Klaus H.:** *BEB II* – Ein Phantombild. In: Text + Kritik 95 (Juli 1987), S. 44–66.
- Kiefer, Klaus H.:** Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde. Tübingen 1994.
- Kleinschmidt, Erich:** Das Rauschen der Begriffe. Zur Krise der Beschreibbarkeit in Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003, S. 231–248.
- Kleinschmidt, Erich:** Die dilettantische Welt und die Grenze der Sprache. Zur erkenntniskritischen Poetik von Carl Einsteins *Bebuquin*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989) S. 370–383.
- Krajewski, Markus:** Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek. Berlin 2002.
- Kröger, Marianne:** Das »Individuum als Fossil«. Carl Einsteins Romanfragment *BEB II*. Das Verhältnis von Autobiographie, Kunst und Politik in einem Avantgardeprojekt zwischen Weimarer Republik und Exil. Remscheid 2007.
- Leiris, Michel:** Journal 1922–1989. Hrsg. von Jean Jamin. Paris 1992.
- Luhmann, Niklas:** Archimedes und wir. Interviews. Hrsg. von Dirk Baecker und Georg Stanitzek. Berlin 1987.
- Luhmann, Niklas:** Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht. In: Ders.: Universität als Milieu. Kleine Schriften. Hrsg. von André Kieserling. Bielefeld 1992, S. 53–61.
- Meffre, Liliane:** Carl Einstein 1885–1940. Itinéraires d'une pensée moderne. Paris 2002.

**Michel, Andreas:** Zur Bedeutung des Tektonischen im Werk Carl Einsteins. In: Klaus H. Kiefer (Hrsg.): Die visuelle Wende der Moderne. Carl Einsteins *Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 2003, S. 257–271.

**Neundorfer, German:** »Kritik an Anschauung«. Bildbeschreibung im kunstkritischen Werk Carl Einsteins. Würzburg 2003.

**Penkert, Sibylle:** Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie. Göttingen 1969.

**Quigley, David:** Carl Einstein. A Defense of the Real. Wien 2006.

**Sorg, Reto:** »Aus den Gärten der Zeichen«. Zu Carl Einsteins *Bebuquin*. München 1998.

**Stingelin, Martin:** »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche. In: Lichtenberg-Jahrbuch (1999), S. 81–98.

**Vogl, Joseph:** Anorganismus. Worringer und Deleuze. In: Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.): Wilhelm Worringers Kunstgeschichte. München 2002, S. 181–192.

**Weixler, Antonius:** »Die optische Kluft«. Vor-Augen-Stellen in Carl Einsteins Poetik des Transvisuellen. In: Focus on German Studies 15 (2008), S. 35–59.

**Wirth, Uwe:** Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibel*. In: Martin Stingelin (Hrsg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004, S. 156–174.

**Wurm, Carsten:** Carl Einstein 1985–1940. Berlin 2002.

**Zeidler, Johannes:** Life and Death from Babylon to Picasso. Carl Einstein's Ontology of Art at the Time of *Documents*. In: Papers of Surrealism 7 (2007). <[www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/)> (Stand: 20.8.2013).

---

SIMON AEBERHARD

# HERMANN BURGERS SELBSTMÖRDERISCHE POETOLOGIE

## Zur Performanz testamentarischer Sprechakte

Es ist nicht so, dass man es nicht hätte kommen sehen können: Im zweiten Kapitel von *Brunslieben*, des ersten des auf vier Bände angelegten, deutlich ›autobiografesken‹ *opus magnum* von Hermann Burger mit dem Obertitel *Brenner*, wird das dramatische Ende des Autors als absehbar Unvermeidliches angekündigt. Einerseits lässt der Erzähler des Schlüsselromans, ein Hermann Arbogast Brenner mit dem gleichen Geburtsdatum wie Burger selbst, denselben Hobbys und Freunden, in aller Deutlichkeit durchblicken, dass »die Befristung meiner Existenz auf zwei bis drei Jahre jegliches Sparen, Geizen und Hamstern absurd erscheinen ließe«. Andererseits wird mit dem familiären Umfeld durch die Nennung von Klarnamen auch insofern endgültig abgerechnet, als ein doch sehr einfaches Narrativ von der Sturzgeburt über die vorpubertären Eifersüchteleien unter Geschwistern bis hin zur schmerzgeplagten Selbstkonsumption des empirischen Autors gezeichnet wird: »[S]ie gehen ihre langen Wege, ich den meinen kurzen.«<sup>1</sup>

Doch nicht erst von hier aus erscheint die letzte Tat Burgers als – kalkulierte und kalkulierende<sup>2</sup> – Konsequenz<sup>3</sup> seines literarischen Werks, als der Vollzug des in den Romanen in der vielgestaltigen Form von

---

**1** Burger: *Brunslieben*, S. 30, 32.

**2** Vgl. Briel: *The Mediality of Language*, S. 21.

**3** Vgl. White: *Hermann Burger*, S. 184 sowie Krättli: *Hermann Burger*, S. 522.

Scheintotenpraktika ausführlich, ja verzweifelt geschwätzig Angekündigten. Burgers Werk nähert sich bereits in seinen frühen Gedichten untergründig dem Tod, und Tod und Krankheit bilden den buchstäblichen Fluchtpunkt all seiner späteren Texte.<sup>4</sup> Von allem Anfang an wird diese Todesnähe gekoppelt mit einem virtuosen Sprachspiel, mit einer manieristischen, Vitalität und Heiterkeit vorspiegelnden Artistik um die Hochseil-Existenz der (stets autodiegetischen) Erzählerfiguren. Der Tod, der über allem dräut, ist jedoch immer ein schriftlich induzierter Erstarrungs-, Vereinsamungs- und Unterkühlungstod durch Verstummen in Ermangelung ›lebendiger‹ Anschlusskommunikation: Atemlose Briefe an eine unerreichbar höhere Instanz,<sup>5</sup> hermetische Textualität und verdichtete Schriftlichkeit sind denn meist auch die Medien, in denen dieses abgründige Spiel stattfindet.<sup>6</sup> Der so verfasste letzte Monolog erscheint entsprechend als der Ort, wo es einerseits gilt, *coram publico* um sein Leben zu sprechen, im Bewusstsein andererseits darum, dass der Eingang in die literarische Schrift unweigerlich zur endgültigen Petrifizierung führen wird. Das Leben der sich selbst erzählenden Erzähler ist je schon vor Beginn der Romane verloren und wird mit dem hinausgezögerten Ende des kunstfertig von Einschüben und Abschweifungen zwar unterbrochenen und aufgeschobenen, letztlich aber doch zu vervollständigenden Textes ebenfalls enden.

Leben und Werk werden von Hermann Burger in den späten achtziger Jahren zunehmend aufdringlich aufeinander bezogen, sodass die stete und durchsichtige Selbstthematisierung Burgers und seiner Lebenssituation in seiner Literatur im Nachhinein gar als wehleidige Koketterie missverstanden werden kann:

Aus der Distanz gesehen handelt es sich bei Hermann Burgers Werk um den epischen Versuch, sich ein gigantisches Denkmal zu setzen, indem sich ein Ich zum Modellfall eines kaum verstandenen Genies

---

<sup>4</sup> Vgl. Sommer: *Literatur und Erlösung*, S. 31.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch Wünsche: *BriefCollagen und Dekonstruktionen*, S. 7–10, 146–224.

<sup>6</sup> Eine besonders augenfällige Figuration und zugleich eine Überbietung dieser Form findet sich bekanntlich in *Blankenburg*, wo der Ich-Erzähler ein krankhaft ›Leseloser‹ (*Morbus Lexis*) ist: »Ich bräuchte ein Rezept zur Verschriftung meiner Existenz, daß ich von Ihnen gesundgelesen werden könnte.« (Burger: *Blankenburg*, S. 32)

stilisiert, dessen Werdegang es in manieristischer Prägnanz dokumentiert und zur öffentlichen Angelegenheit erklärt.<sup>7</sup>

Zunehmend werden die sprachkünstlerischen Zirkusnummern und Kunststücke Burgers der Leserschaft mit dem merklichen Willen des Verfassers vorgeführt, sich selbst hinter der irisierenden Werk-Oberfläche zu erkennen zu geben. Die Texte emanzipieren sich verstärkt von den maskierenden Verschachtelungen einer »Rollenprosa zweiten Grades«,<sup>8</sup> die seine früheren Schriften gekennzeichnet hatten, und spielen direkt auf die Situation des Autors an. Auch außerliterarisch gehen Fakten und Fiktionen eine zielgerichtet auf den Tod hinauslaufende Einheit ein, insofern als auch die medienwirksamen Selbstinszenierungen Burgers einer eskalativen Steigerungs-dramaturgie folgen.<sup>9</sup> Irgendwann ist »fast nur noch die Selbstverliebtheit des Künstlers zu erkennen«; Leben und Schreiben entwickeln sich parallel zu einem alles einziehenden Welt-drama, dessen »Hauptrolle«<sup>10</sup> Burger grandiositätsfantastisch für sich selbst reklamiert.

Seine Kräfte zu bündeln für »das in der Tat Grandioseste, den Roman *Kindheit im Stumpfenland*«, so schreibt Burger 1988 in einem Brief an »Anverwandte, Freunde, Psychotherapeuten und Teilnehmende an meinem Werk«, bleibe sein letztes Ziel. »Damit abzutreten wäre eine gediegene Biographie.«<sup>11</sup> Am 28. Februar 1989, am Tag vor der Auslieferung des ersten *Brenner*-Romans beging Hermann Burger Selbstmord.<sup>12</sup>

---

**7** Bloch: Hermann Burger, S. 231.

**8** Pulver: Hermann Burger, S. 4.

**9** Dazu gehörten etwa divenhafte Auftritte mit seinem neuen roten Ferrari, der eklathaft verkündete Verlagswechsel von Fischer zu Suhrkamp sowie das Engagement des berüchtigten Zürcher PR-Beraters Klaus J. Stöhlker, der ihn »aus dem literarischen Ghetto heraus[ ]führen« sollte; zit. nach Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, S. 52.

**10** Bloch: Hermann Burger, S. 250.

**11** Zit. nach Obermüller: »Dem im Leben nicht zu helfen war«, S. 69.

**12** Obwohl Burger – darin Jean Améry folgend – begründeterweise die Terminologie ›Freitod‹ und ›Selbsttötung‹ bevorzugt, soll hier in der Folge durchgängig von ›Suizid‹ und ›Selbstmord‹ die Rede sein, um dadurch stets die Tateinheit von Sterben, Morden und Ermordet-Werden deutlich zu halten.

I.

Die Faszination und vielgestaltige Anziehungskraft von Künstler-Selbstmorden, zumal wenn sie im Werk irgendwie grundiert scheinen, basiert selten auf streng philologischen Evidenzen. Eine selbstmörderische Begründung des eigenen Nachruhms, eine allzu berechnende Ökonomie des Selbstopfers wäre mit dem Argument einer rigide zu treffenden Unterscheidung zwischen Leben und Werk abzuweisen. Wer wie Burger durchblicken lässt, dass er an seinem eigenen Monument arbeitet und nach einem effektvollen Abgang sucht, muss damit rechnen, dass das Publikum es vorzieht, hauptsächlich die Erbärmlichkeit eines solchen Unterfangens zu bemerken. Die Wirkmacht von Autorsuiziden stützt sich auf diskursiv erzeugte Evidenzeffekte und mediale Aufmerksamkeitsökonomien, auf die hereinzufallen Literaturwissenschaftler sich hüten sollten, wollen sie sich nicht als naiv exponieren. Sein Leben spektakulär zu beenden, sei das eine, so lautet das Argument, ein nachruhmfähiges literarisches Werk zu hinterlassen etwas ganz anderes. Wer glaubt, das literarische Werk eines Autors gewinne »an Überzeugungskraft, wenn es den Verfasser das Leben kostet«, bedient letztlich ein »neoromantisches Klischee«. <sup>13</sup>

So richtig das ist, die hierfür zentrale Unterscheidung zwischen Leben und Werk, Fakten und Fiktionen gerät selbst ins Schlingern, wenn man – zum Beispiel mit Hermann Burger – die Schriftlichkeit letzter Zeugnisse und die Briefmedialität letzter Botschaften in Betracht zieht.

Die grammatische Form, in welcher der Selbstmörder sich postalisch als solcher ankündigt, ist jene des *futurum exactum*: ›Wenn Du diese von mir geschriebenen Zeilen liest, werde ich gewesen sein.‹ Im Modus der vollendeten Zukunft wird etwas in Anspruch genommen, das streng gesehen zum Zeitpunkt des Schreibens noch unverfügbar ist: der eigene Tod. Nur die Schrift (oder Schriftlichkeit im weiteren Sinne) erlaubt es, die vorweggenommene eigene Abwesenheit überhaupt zu denken.

Es ist ein dekonstruktivistischer Topos, dass die Schrift nicht nur die Funktion erfülle, die situative Abwesenheit des Autors durch die durch Raum und Zeit übertragbare Manifestation seines Ausdrucks zu kompensieren, sondern auch dessen Abwesenheit und Tod in der Emanzipation der manifesten Zeichen von diesem Ausdruck immer schon voraussetze und sie bedinge. Gemäß Derrida etwa ist »[j]edes Graphem

---

13 Schirmmacher: Der erpreßte Leser, o. S.

[...] seinem Wesen nach testamentarisch.«<sup>14</sup> In letzten Zeugnissen von Selbstmördern wird das in der radikalst denkbaren Weise vorgeführt: in der zeitlichen Minimaldifferenz des sachlichen Maximalunterschieds, im Übersprung von Davor und Danach, vom Leben in den Tod.

Die Schrift erlaubt aber nicht nur, die eigene Abwesenheit prospektiv zu denken, sondern sie erlaubt es dem aspirierenden Selbstmörder in einem zweiten Schritt auch, diese eigene vorweggenommene Abwesenheit aktiv zu rezipieren. Dem Schreib- und Leseakt ›Wenn Du dies liest, werde ich gewesen sein‹ entspringt ein Ich – ein schriftliches, in die Schrift eingegangenes Ich –, das aus dem Text zurückblickt: Es kündigt sich als das Opfer eines Mordes an, als das Mordopfer einer Szenerie, die noch nicht, aber bald schon hergestellt worden sein wird. ›Hier spricht ein Ich, das nicht mehr ist‹, sagt strukturell die Schrift und doubelt damit jede mögliche Autorschaft.

Aus dieser Sachlage heraus entwickelt sich der performative Sog testamentarischer Sprech-, will heißen: *Schreibakte*. Die Antizipation der eigenen radikalen Abwesenheit gebiert aus der handgreiflichen Materialität der hinterlassenen Zeichen sogenannte ›postponed performatives‹<sup>15</sup> – hinausgezögerte Sprechakte, in der Schrift gespeicherte und aufgelöste, in die vertagte Realisierung und Aktualisierung der Schrift durch eine lesende Hinterbliebenenschaft projizierte Eigentätigkeit der Zeichen. Erst in einer Zukunft, die durch den Schreibakt eine absehbare Zukunft wird, und nur über die Leiche des empirischen Autors werden die Zeichen performativ in einem radikalen Sinne.<sup>16</sup> Die Appellfunktion letzter Zeugnisse zielt nicht nur auf die Briefadressaten (und mit ihnen auf das Publikum einer potenziellen Nachruhm-Weltöffentlichkeit), der Appell ergeht auch an den Produzenten selbst als ersten Rezipienten des eigenen Testaments.

---

**14** Derrida: *Grammatologie*, S. 120. Vgl. etwa auch Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 185, wo das Schreiben als Form des Sich-Selbst-zum-Verschwinden-Bringens verstanden wird.

**15** Vgl. hierzu Vedder: *Das Testament als literarisches Dispositiv*, S. 81 *et passim*; für die Begriffsbildung vgl. Finnegan: *Form and Function in Testament Language*.

**16** Unnötig daran zu erinnern, dass eines der allerersten Beispiele für explizite Performativa in Austins Vorlesungen lautet »I give and bequeath my watch to my brother« – as occurring in a will.« (Austin: *How to Do Things with Words*, S. 5)

Aus dieser Gemengelage heraus leiten sich wiederum die lichte Theatralität des Selbstmords und die Inszenierungsqualitäten ab, welche den Selbstmord jenseits von Oppositionen wie Authentizität/Show, Konfession/Fiktion, autobiografischer Pakt/freier Selbstentwurf anordnen. Die Schriftlichkeit letzter Briefe ist verantwortlich für eine nachhaltige Verdoppelung des Ichs, die nur in der Tateinheit von Morden und Ermordet-Werden nachträglich auf- und eingelöst werden kann. Erst diese Tateinheit des Selbstmords führt das aus der Schrift erstandene Mordopfer und den inszenierenden *Trickster*-Mörder in der *einen* Leiche evidenzialistisch zusammen, ohne dass es noch einen greifbaren Regisseur zur Inszenierung gäbe. Der (nur in der autorlosen Schrift mögliche) Zaubertrick des Freitods besteht gerade darin, beide Instanzen – diejenige, die tötet, und diejenige, die getötet wird – identisch erscheinen zu lassen – und diesen paradoxen Schein der Nachwelt in der Form testamentarischer Sprechakte, die kein subjekthaftes Sinnzentrum mehr kennen, als ›Denksportaufgabe‹ zu hinterlassen.

Diese Spaltung in Schriftopfer und Täterkörper sowie die absehbare Zusammenführung der beiden Ich-Instanzen könnte auch den grandiosen und heiteren Rausch<sup>17</sup> von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel in den Stunden vor deren gemeinsamem Freitod erklären helfen.

## II.

»Schriftsteller sein heißt Sprache haben über den Tod hinaus.«<sup>18</sup> Dieser letzte Satz von Burgers vorletzter Erzählung pointiert nicht nur den Einwand gegen eine rigide Trennung von *Œuvre* und *Vita*, sondern führt auch hinein ins Labyrinth von Hermann Burgers schriftlichen Doppelgängern und seiner selbstmörderischen Literatur, die zugleich eine Poetologie des Verschwindens hinter diesen seinen Doppelgängern begründet.<sup>19</sup> Über den Antritt eines ultimativen Wahrheitsbeweises des Satzes

---

**17** Ilinx – heiliger Rausch – heißt bekanntlich eine der vier Kategorien des Spiels, wie Roger Caillois es definiert. Vgl. Caillois: *Das Spiel und das Heilige*.

**18** Burger: *Der Schuß auf die Kanzel*, S. 187.

**19** Nach *Der Schuß auf die Kanzel* und dem *Tractatus logico-suicidalis* folgte am 1. März 1989 der erste Band der (geplanten) *Brenner*-Tetralogie. Die ersten sieben Kapitel des zweiten Bands erschienen erst 1992 posthum unter dem Titel *Menzenmang*.

durch den realen Suizid von Hermann Burger führt der Satz aus dem Labyrinth auch wieder heraus. Mit einer oberflächlichen Identifikation von auktorialen Instanzen mit Autorleichen ist es jedoch gerade angesichts der Literatur, die Hermann Burger hinterlassen hat, nicht getan.<sup>20</sup>

Burgers Werk ist in seiner hemmungslosen und unzensierten Mischung von Fakten und Fiktionen, von Realem und Imaginärem immer (auch) autobiografisch, respektive – in einem von Burger selbst verwendeten Neologismus – ›autobiografesk‹. *Verfremdung zur Kenntlichkeit* lautet ein posthum herausgegebenes Bändchen mit poetologischen Reden Burgers. Seine Texte sind jedoch niemals autobiografisch im Sinne des lejeuneschen Kontraktes, der ja sozusagen *vor* dem Eingang ins Werk geschlossen wird; sie sind autobiografisch stets ›hinterücks‹: Im Rahmen eines zunächst relativ konventionell erscheinenden personalen, deutlich markiert artistischen und fiktionalen Erzählens wird zunehmend der Schreibprozess thematisiert – der stets existenzielle und eben autodiegetische Schreibprozess.

Sich schreibend selbst zu töten und den daraus resultierenden Text als das eigene Denkmal zu begreifen, so lautet das radikale Programm von Hermann Burgers Erzählern. Sie erreichen damit, anders als ihr Autor, den restlosen Eingang in die Schrift und unterhöhlen zumindest fiktional die basale Unterscheidung von Leben und Werk.

In Burgers eigenem Selbstmord liegt deshalb, so meine These, die Lösung eines literarischen Zeichenkonflikts zwischen produktiv-performativem und konstativem, vorgefundene Welt abbildendem Aspekt – gerade, was die Masken des Auktorialen angeht. Diese Lösung eines Zeichenkonflikts orientiert sich dabei stark an Heinrich von Kleists Suizid – gewissermaßen die Urszene für ›postponed performatives‹ – beziehungsweise daran, was der Literaturwissenschaftler Hermann Burger als Lösung in Kleists Selbstmord vorgefunden hat oder vorzufinden vorgibt.

---

**20** Vgl. hierzu das ebenso wichtige wie wuchtige Memento für die Forschung durch die Dissertation von Wünsche: BriefCollagen und Dekonstruktionen, bes. S. 61–70, das in den folgenden Promotionsschriften zu Hermann Burger noch ausgebaut wird; vgl. Hammer: »Das Schweigen zum Klingen bringen«, bes. S. 142–158 sowie Zumsteg: ›poeta contra doctus‹.

## III.

»Schriftsteller sein heißt Sprache haben über den Tod hinaus«, so habe eine der letzten, quasi-testamentarischen Notizen von Burgers literarischem Alter Ego Peter Stirner gelautet, postuliert die im Februar 1988 erschienene Erzählung *Der Schuß auf die Kanzel*. Diese Erzählung – sie spiegelt in ihrem Titel natürlich plump Conrad Ferdinand Meyers *Der Schuß von der Kanzel* wider – tritt den Beweis des zitierten Satzes an. Sie bildet gleichsam das metadiegetische Narrativ, welches die performative Wirkkraft von Worten über den Tod ihres Autors hinaus illustrieren soll.

Doch ist die ›Erzählung‹ letztlich wiederum nicht wirklich eine Erzählung, sondern gehört der generischen Familie des Briefs an: Allesamt richten sich die burgerschen Briefverfasser in einer großen Geste an eine eigens konstruierte, kafkaeske höhere Instanz und fordern von ihr nichts weniger als die totale Rechtfertigung ihrer eigenen, subalternen Existenz. Hinter der solitären Senderposition, die sich in einer grandiosen und ›logorrhoeschen‹ Sprachmächtigkeit gefällt, steckt daher eisige Verzweiflung. Aus dem performativen Übersprung der kommunikativen Unbeantwortbarkeit gewinnt Burgers adressloses Brief-Werk seine monströsen, halb personalen, halb auktorialen (Erzähler-)Figuren, die ihr (Schrift-)Leben in unglaublicher Stringenz und einem überfordernenden, hyperrealen und durchaus auch komischen Detailreichtum auto-diegetisch verfassen. Die absurden Sender- und Adressatenfiktionen haben die Funktion, die Sprachgewalt einer radikal-poetischen Zeichenpotenz zu demonstrieren. Diese Zeichenpotenz erlaubt den burgerschen Männern aus Wörtern<sup>21</sup> zu leben, in der restlosen Verschriftlichung ihrer Existenz ist sie jedoch auch verantwortlich für ihren absehbaren Tod.

Verdammt zum brieflichen Monolog ist in der vorliegenden Erzählung ein Mann namens Ambros Umberer, »Stotterer und Polterer, Hilfstotengräber, Reservesigrist und Friedhoffaktotum, um nicht zu sagen Friedhofclochard«,<sup>22</sup> der fernschriftlich ein »antiklerikales Gefechtsjournal« an den »Herr[n] Generalweltkirchenratspräsident[en]«<sup>23</sup> verfertigt. Das Journal ist zugleich ausuferndes Mordgeständnis und Rechtfertigungsschrift für den titelgebenden Schuss auf die Kanzel, für den Mord am Dorfpfarrer. Dieser wurde von Umberer stellvertretend für die

---

21 Vgl. Burger: Der Mann der nur aus Wörtern besteht.

22 Burger: Der Schuß auf die Kanzel, S. 5.

23 Ebd., S. 7.

»pharisäisch ausgekochte Gleisnerei der Evangelischen Landesekte«<sup>24</sup> während des Trauergottesdienstes für den Selbstmörder Peter Stirner erschossen.

Peter Stirner seinerseits, aus dessen letzter Notiz oben zitiert wurde, wird als Schriftsteller eingeführt, als ein (der Schrift entsprungener) Doppelgänger seines eigenen Autors, ein Doppelgänger zweiter Ordnung gar: als der Autor von *Schilten*, Burgers erstem größeren Buch-Erfolg von 1976. *Der Schuß auf die Kanzel* von 1988 erzählt die fiktive Genese dieses Romans aus einer zweiten Perspektive, aus der Perspektive des Hilfstotengräbers. Dieser hatte dort – noch unter dem Namen Wigger – die Nebenrolle des »sprachlose[n] Idiot[en]«<sup>25</sup> gespielt. *Der Schuß auf die Kanzel* bildet also so etwas wie das »Satyrstück«<sup>26</sup> zu dem um zwölf Jahre älteren Roman *Schilten*.

Erzähltechnisch wird durch diese Erzählung zweiter Ordnung das Problem gelöst, dass Autodiegesen – ›Selberlebensbeschreibungen‹ (Jean Paul) – nicht adäquat abgeschlossen werden können. Autobiografien pflegen spätestens dann zu enden, wenn die erzählte Zeit bei der Schreibsituation selbst ankommt. Für den Tod – also für das erklärte Darstellungsziel Burgers – haben Autobiografien naturgemäß keine Sprache.

Peter Stirner, intrafiktional der Autor und Erzähler des früheren *Schilten* – *Schulbericht zuhänden der Inspektorenkonferenz*, war im aargauischen Dorf als alleiniger Lehrer eines Landschulhauses vom kantonalen Schulinspektorat seiner unkonventionellen Unterrichtsmethoden wegen ins Provisorium versetzt worden. In *Schilten* rechtfertigt er sich und seine Eingriffe in den Lehrplan ausführlich, statt Heimatkunde beispielsweise Friedhofs- und Todeskunde zu betreiben (inklusive eines Scheintotenpraktikums), statt Realien Irrealien und Surrealien zu unterrichten, statt Frontal- Nacht- und Nebelunterricht zu erteilen. Gleich einer Kohlhaasiade verlangt Stirner (der sich im ersten Roman allerdings mit seinem ›pädagogischen Künstlernamen‹ und ›Schiltonym‹ Armin Schildknecht vorstellt)<sup>27</sup> im Gegenzug vom immer wieder direkt angesprochenen Herrn Inspektor, sich für seine Verbannung ins Aargauer Hinterland und seinen ›Scheintod‹ im Schul- und Abdankungsgebäude neben dem Friedhof zu rechtfertigen.<sup>28</sup> Weil er weiß, dass diese seine

24 Ebd., S. 5.

25 Strässle: Schrift und Existenz, S. 199.

26 White: Hermann Burger, S. 188.

27 Vgl. Burger: *Schilten*, S. 271 f.

28 Vgl. Sommer: *Literatur und Erlösung*, S. 31 f.

provisorische Existenz nicht zu rechtfertigen ist, sehnt er sich danach zu ›verschellen‹: Verschollensein im Präsens Indikativ Aktiv.

Neben dem Verfassen dieses Berichts hatte Peter Stirner, so erfahren wir erst in *Der Schuß auf die Kanzel*, also zwölf Jahre später, an einer zweiten Front zu kämpfen: Wie der reale Hermann Burger – und hier beginnen sich Fakten und Fiktionen der Autorschaft labyrinthisch zu durchmischen – bewohnt Stirner zur Zeit der Niederschrift ein Pfarrhaus. Und wie Burger soll Stirner von bigotten Pfarrern und einer ungeschickt kommunizierenden Kirchenkommission aus dem Haus gemobbt werden. Gegen *diese* Ungerechtigkeit im Speziellen und die Ungerechtigkeiten im Allgemeinen anzuschreiben, sei »eine milde Form des Suizids«, »des schleichenden Selbstentleibungsaktes«, heißt es im Laufe der Erzählung. Schreiben heiße, »Gerichtstag halten, gegen das Jüngste Gericht prozedieren«, selbst wenn dabei »Hab und Gut, Leib und Seele«<sup>29</sup> verprozessiert würden. Der Arzt Stirners diagnostiziert:

[E]r will um alles in der Welt im Recht sein, dieser Justizirrtum eines Menschen, er will die Rechtfertigung und erschreibt sich die brandmarkende Selbstächtung, er geht, literarisch, verstehen Sie, [...] vor Bundesgericht [...] und seine Tragik gleicht der eines Selbstmörders, der erst als Leiche ernstgenommen wird [...].<sup>30</sup>

Folgerichtig lässt Hermann Burger seine frühere Erzählerfigur Stirner in der späteren Erzählung sich umbringen (eben weil dieser ernst genommen werden will). Der spätere Erzähler Ambros Umberger seinerseits rächt seinen auktorialen Vorgänger, indem er den Pfarrer beim Begräbnisgottesdienst von der Kanzel schießt und die vorliegende Erzählung verfasst – indem er Stirner also ein zweites Mal verschriftlicht. Dessen Selbstmördergrab wird zum Denkmal: »ein schlichtes Holzkreuz: Peter Stirner, Schriftsteller in Starrkirch, 1942–1977, und die Worte: ›Er hatte recht.«<sup>31</sup>

Eine der letzten Notizen Stirners, quasi also das literarische Testament, sei, so schließt die Erzählung, das eingangs zitierte: »Schriftsteller sein heißt Sprache haben über den Tod hinaus.« Intrafiktional demonstriert dieser Satz hier ebendies: dass die Sprache des Schriftstellers Stirner über das absehbare Datum seines Todes hinaus wirke, in

<sup>29</sup> Burger: *Der Schuß auf die Kanzel*, S. 70–72.

<sup>30</sup> Ebd., S. 72.

<sup>31</sup> Ebd., S. 186.

der Erzählung nämlich, die uns zu lesen gegeben wird. Der Schriftsteller Peter Stirner hatte sich schon in *Schilten* aufgemacht zu verschellen, präziser: in der eigenen Schrift zu verschwinden. *Der Schuß auf die Kanzel* überbietet diese Nicht-Unterscheidung von Leben und Werk, indem die Erzählung die literarische Welt gegenüber einem davon (noch) nicht erfassten, direkten Erleben hermetisch (ab-)schließt.<sup>32</sup>

#### IV.

Der in sich gewendete Satz bildet jedoch nicht nur den Abschluss der Erzählung *Der Schuß auf die Kanzel*, sondern taucht praktisch gleichzeitig ein zweites Mal auf, diesmal jedoch unter anderer Autorschaft (und mit Komma), verfasst von einem dritten *scripteur*. In dem in einem anderen Verlag ebenfalls im Frühling 1988 erschienenen, in den Feuilletons oft gleichzeitig besprochenen *Tractatus logico-suicidalis* findet sich derselbe Satz wieder: »Schriftsteller sein, heißt Sprache haben über den Tod hinaus. Für den Tod selbst hat er Sprache nur als Suizidant.«<sup>33</sup>

Die auktoriale Verantwortung für diesen Sprechakt liegt im Rahmen des *Tractatus* bei niemand anderem als dem tatsächlichen, dem empirischen Autor und Vernunftwesen Hermann Burger. Natürlich ist das im strengen Sinne auch in den anderen Veröffentlichungskontexten nicht anders. Hier jedoch wird kein aufwändiges literarisches Maskenspiel inszeniert, um dies durch eine Brief-Rahmung zu verschleiern oder durch die personalisierenden Mechanismen feuilletonistischer Kommunikation überdeutlich zu machen, im Gegenteil.

Eher aphoristisch und in überdeutlicher Persiflage der stringenten Systematik von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, aber mit durchaus (meta-)wissenschaftlichem Anspruch, argumentiert Burger im *Tractatus logico-suicidalis* für einen radikal-existenzialistischen Blick auf den Selbstmord. Die Ausgangsthese – »Es gibt keinen natürlichen Tod«<sup>34</sup> – wird in starker Anlehnung an E. M. Cioran und vor allem Jean

---

<sup>32</sup> Vgl. Obermüller: Rede des Autors vom Romangebäude herab.

<sup>33</sup> Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 175.

<sup>34</sup> Ebd., S. 19.

Améry<sup>35</sup> bis zur Konklusion – »Ich sterbe, also bin ich«<sup>36</sup> – durchdekliniert. Dazwischen steht die »Totologie« (entworfen als Gegenbegriff zur Ontologie) als »die Lehre und Philosophie von der totalen Vorherrschaft des Todes über das Leben.«<sup>37</sup> In seiner manischen Polemik gegen jede Form des unterreflektierten »Vital-Exhibitionismus« zeugen auch Schriftsteller für Burger: »Hölderlin, Kleist, Kafka, Trakl, Klaus Mann, Jean Améry – sie alle mustert Burger auf ihr suizidäres Talent. Er rühmt die große Geste ihres Abschieds oder verspottet die Banalität ihres Überlebens. [...] Sie sind Vorlagen für den letzten Akt.«<sup>38</sup>

Gerade weil in diesem Text die Autorschaft unbestreitbar lokalisierbar scheint, wurde der *Tractatus logico-suicidalis* und seine versuchte Rechtfertigung für den »Selbstmord als Therapie«<sup>39</sup> in den zeitgenössischen Besprechungen nicht ernst genommen. Wahrgenommen wurde das Traktat höchstens als ein »literarischer Erpressungsversuch« beziehungsweise als Konkretisierung dessen, was das Werk Burgers ausführlich schon angekündigt hatte.<sup>40</sup>

## V.

Als literarischer Essay ernst genommen räsoniert der *Tractatus* unter anderem auch über die sprachanalytische Performanz testamentarischer Sprechakte, die Wirkkraft letzter Worte über den Tod ihres Autors hinaus. Kronzeuge hierfür ist niemand anderes als Heinrich von Kleist. Über 36 Paragraphen dieser Schrift sind explizit Kleist und den Umständen seiner Selbsttötung gewidmet. Burger zeigt sich, wie viele vor ihm, fasziniert von den Wirkmechanismen von deren Rezeption.

---

**35** Améry: Hand an sich legen. Vgl. dazu auch Kleinert: Suiziddiskurs bei Jean Améry und Hermann Burger sowie Wode: »Sich selbst das Leben nehmen«, S. 215–236.

**36** Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 195.

**37** Ebd., S. 19.

**38** Schirmmacher: Der erpreßte Leser, o. S.

**39** Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 187; vgl. auch ebd., S. 44, 108.

**40** Vgl. Schirmmacher: Der erpreßte Leser. Schirmmacher meint, der *Tractatus* von Burger komme über die »friedliche Bläse von Kalendersprüchen« nicht hinaus.

§ 635 In der Todesbestenliste aller Selbstmörder ragt einer heraus, dessen Abschiedsbriefe wir uneingeschränkt gelten lassen müssen:

§ 636 Heinrich von Kleist.

[...]

§ 638 Kein Selbstmörder, der sich eines Abschiedsbriefs erdreistet, kommt um Kleist herum, denn Kleists letztwillige Formulierungen sind Liebes- und Todesbriefe zugleich.<sup>41</sup>

Um diese »letztwillige[n] Formulierungen« in Briefform und ihre Vorbildfunktion für Burgers eigenen Selbstmord soll es hier gehen. Nachdem Burger aus dem Obduktionsprotokoll zitiert und die darin gestellten Diagnosen kommentiert; nachdem Burger ausführlich auch die letzten Briefe an Schwester Ulrike und an Marie von Kleist referiert und die Umstände des »Scherzes mit dem Schießgewehr«<sup>42</sup> diskutiert hat, resümiert er:

§ 658 Es klingt zynisch, entspricht aber der Wahrheit: Kleists Tod war ein durchschlagender Erfolg. Die beiden Schüsse am Wannsee rüttelten die Zeitgenossen auf und wurden zur Initialzündung seines Ruhms.

§ 659 Was Kleist ein verzweifelter Leben lang vergeblich erstrebte und was im Ausspruch gipfelte, er werde Goethe den Kranz vom Haupte reißen, fiel dem Selbstmörder in den Schoß.<sup>43</sup>

Die Bewunderung Burgers für Kleist, die deutlich aus diesen Paragrafen spricht, gilt nicht alleine dem manischen Selbstmörder und seinen vermeintlich authentischen Konfessionen, sondern ist – vielleicht mehr noch – die Bewunderung des Literaten (und Literaturwissenschaftlers) für den Schriftsteller, der sich selbst nachhaltig ein Denkmal aus Wörtern setzt; für den *scripteur*, der Eingang in die eigene Schrift findet.

<sup>41</sup> Burger: Tractatus logico-suicidalis, S. 123 f.

<sup>42</sup> Minde-Pouet: Kleists letzte Stunden, S. 34 f. (Zeugenaussage der Dorothea Luise Riebisch, 22. November 1811).

<sup>43</sup> Burger: Tractatus logico-suicidalis, S. 129.

Bei genauerem Besehen aber besteht jenes Denkmal, das sich Kleist am Kleinen Wannsee errichtet hat, nicht alleine aus Wörtern, sondern zusätzlich aus vorgängigen Inszenierungsleistungen: Das rohe Faktum des eigenen Todes werde, so liest Burger, von Kleist feinsinnig kontextualisiert (und dadurch förmlich ›getriggert‹), nämlich innerhalb der literarischen Gattung ›Novelle‹ und innerhalb der Umgebung ›Romantik‹. Diese Kontextualisierung sei, so Burger, letztlich verantwortlich für den Erfolg der letzten grandiosen Inszenierung Kleists. Am 9. November 1811 schreibt Kleist an Marie, was Burger nur in Ausschnitten zitiert:

Ja, es ist wahr, ich habe dich hintergangen, oder vielmehr ich habe mich selbst hintergangen; wie ich dir aber tausendmal gesagt habe daß ich dies nicht überleben würde, so gebe ich dir jetzt indem ich von dir Abschied nehme, davon den Beweis. Ich habe dich während deiner Abwesenheit in Berlin gegen eine andere Freundin vertauscht; aber wen dich das trösten kan, nicht gegen eine, die mit mir leben, sondern, die im Gefühl, daß ich ihr eben so wenig treu sein würde, wie dir, mit mir sterben will. Mehr dir zu sagen, läßt mein Verhältniß zu dieser Frau nicht zu.<sup>44</sup>

Diesen ›Damentausch‹ Kleists begreift Burger als einen geschickten letzten ›Schachzug‹, der für das darüber debattierende Publikum eine veritable Novelle inszeniere. Was Kleist seiner Freundin *gesteht*, wenn er die Gruft der Vogel den »Betten aller Kaiserinnen der Welt«<sup>45</sup> vorzieht, so liest Burger, setze ein Gattungsmuster in Szene, das als Paradigma für die Rezeption nachhaltig produktiv wirkt. Die unerhörte Begebenheit, die sich an einem ungewöhnlich warmen Novembertag am Wannsee nahe Berlin zutrug und die nach den letzten Konsequenzen eines Ehebruchs aussehen musste (und nachweislich breit auch so rezipiert wurde), wird von Burger als strategische Finte durchschaut:

§ 640 Das ist, im Sinne der »novella storia« [...] die unerhörte Aufgipfelung. Der Damentausch nach dem »échec«. Mit letzten Kräften eine Frau erobern, eine Frau verlassen, um einer Todesgefährtin sicher zu sein. Untreue, auf die es jetzt gar nicht

---

44 Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. II, S. 991 (Kleist an Marie von Kleist, 9. November 1811).

45 Ebd., S. 994 (Kleist an Marie von Kleist, 12. November 1811).

mehr ankommt, simulieren, einen scheinbaren Skandal dem wirklichen vorausschicken. Und dies alles mit frostnächlichem Kalkül, »am fürchterlichsten witzig«.<sup>46</sup>

Mit einer solchen illusionistischen<sup>47</sup> Opferökonomie entkomme der aspirierende Selbstmörder der Problematik, so folgert Burger, seiner Hinterbliebenenschaft *volens volens* eine Erklärung für den Selbstmord zu liefern.<sup>48</sup> Indem man nämlich den unweigerlich vorgebrachten Diagnosen und Pathologisierungen mit einer Gegen-Simulation zuvorkommt, bleibt die auktoriale Macht und die Deutungshoheit beim (der Schrift entsprungenen) Autor, der sich mit seinem Akt selbst auslöscht.

Zu Kleists in Szene gesetztem »Damentausch« schreibt Burger:

§ 641 Dieser Schachzug Kleists beweist, daß für den wahren Beruf des Selbstmörders die Ausbildung als Prestidigitateur die geeignetste ist. Man muß lernen, perfekt zu simulieren und zu dissimulieren.<sup>49</sup>

Nicht eigentlich ein »autobiografischer Pakt« mit den Überlebenden, der dafür garantieren würde, dass die Summe eines Lebens gezogen würde, wäre gemäß Burger also für die Opfer-Ökonomie des Nachruhms verantwortlich zu machen. Stattdessen ist es der Sprachzauber letztwilliger Formulierungen.

Der Selbstmord wird in der von Burger immer wieder zitierten Figur des Magiers<sup>50</sup> zu einem artistischen Spiel mit der Simulation eines »perfekte[n] Gelingen[s]« und der gleichzeitigen Dissimulation des »totale[n] Scheitern[s]«.<sup>51</sup> Dieselbe Struktur ist auch in den letzten Briefen Kleists zu finden, wo Darstellungs- und Vollzugsdimension sich gegenseitig

<sup>46</sup> Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 124.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu u. a. Helbling: *L'homme masqué* oder Nachrichten aus der weissen Hölle.

<sup>48</sup> Vgl. Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 47.

<sup>49</sup> Ebd., S. 125.

<sup>50</sup> Vgl. ebd.; explizite Verweise im *Tractatus logico-suicidalis*: S. 11, 18, 102, 133 f., 137 ff. (§ 713 *et passim* bis § 855).

<sup>51</sup> Ebd., S. 139.

bedingen und der empirische *scripteur* sich restlos in die Schrift und die dort stattfindenden Gelingenseffekte imaginiert und salviert.<sup>52</sup>

Und das Kalkül funktioniert: Ernst Friedrich Peguilhen, ein Freund der miterschossenen Henriette Vogel, ließ eine Todesanzeige drucken, in welcher er davor warnte die »zwei Wesen lieblos zu verdammen, welche die Liebe und Reinheit selbst waren.«<sup>53</sup> Er versprach in dieser Anzeige auch erklärende »Bruchstücke über die Katastrophe« nachzuliefern, die erweisen sollten, dass »von einer Tat die Rede« sei, »wie sie nicht alle Jahrhunderte gesehen haben« und »von zwei Menschen, die nicht mit einem gewöhnlichen Maßstabe gemessen werden können.«<sup>54</sup> Dieser rechtfertigende Ton über den Doppelsuizid, der die These eines verunglückten Ehebruchs eher noch beförderte, provozierte weitreichende Reaktionen, bemitleidende und verehrende. Die Umstände der Tat selbst und Peguilhens Anzeige schafften eine Öffentlichkeit, wie sie Kleists Dichtungen zu Lebzeiten nie erlebt hatten. Sembdner,<sup>55</sup> Weiss<sup>56</sup> und Wolter<sup>57</sup> versammeln die entsprechenden Zeugnisse der vornehmlich journalistischen und literarischen Beiträge zu Moral und Amoral dichterischer und schwärmerischer Existenzen.

Hermann Burger identifiziert sich stark mit dem kleistschen Kalkül des Nachruhms. Was er seinem *nom de plume* Peter Stirner davor zuge-dacht hat, leitet sich hiervon ab:

§ 650 Auf Kleists Grabstein müßte stehen: »Und er hat recht.«<sup>58</sup>

---

**52** Für eine These, welche dieses Umschlagsgeschehen für die literarische Figur der kleistschen Penthesilea durchargumentiert, vgl. Aeberhard: Theater am Nullpunkt.

**53** Sembdner: Heinrich von Kleists Lebensspuren, S. 481.

**54** Ebd., S. 480 f.

**55** Vgl. ebd., S. 449–479 (LS 522–538) und vor allem Sembdner: Heinrich von Kleists Nachruhm, S. 17–72 (NR 1–46).

**56** Vgl. Weiss: Neuentdeckte zeitgenössische Reaktionen auf Heinrich von Kleists Selbstmord.

**57** Vgl. Wolter: Zu Kleists Tod.

**58** Burger: Tractatus logico-suicidalis, S. 126.

## VI.

Die Kleist-Referenzen im *Tractatus* liefern das Modell eines testamentarischen Kalküls, das erst dann eingelöst ist, wenn die zugehörige Intention nicht mehr ist. Der solchermaßen entfesselte Sprechakt entfaltet seine performative Kraft erst, wenn kein verantwortliches Subjekt mehr adressierbar ist. Kleists letzte Worte wirken nach als Testament eines Willens, der sich in dieser grandiosen Inszenierung seines Nachruhms sichert.

Wie Kleist suchen die Figuren Burgers Eingang in die eigene Schrift zu finden, in ein autologisches, von Intentionen unabhängiges Sprachgeschehen, aus dem sie sich salvieren können. Es handelt sich hierbei um ein testamentarisches Zeichenkalkül, das sich nach dem Wirkungsmodell der ›letztwilligen Formulierungen‹ eines Subjekts ausrichtet, das darum weiß, dass es und alle seine damit verbundenen Ansprüche von der eigenen Schrift überdauert werden. Mit der allen Intentionen enthobenen, baren Schriftlichkeit ist man aber bei genuin literarischen Verfahren und der dort herrschenden Selbstimplikatur fiktionaler Behauptungen angelangt.

Burger selbst war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Tractatus* längst in sein eigenes virtuoses Maskenspiel, in die Reihe der literarischen und feuilletonistischen Vervielfältigungen seiner selbst eingegangen. Die Unterscheidung zwischen dem empirischen Autor und seinen Erzählerfiguren macht im Labyrinth Burgers keinen Sinn, wenn der Autor sich längst zu einem *Her-Mann aus Wörtern*<sup>59</sup> gemacht hat, der hierarchielos neben seinem eigenen fiktionalen Personal zu stehen kommt. Für die Verfertigung von authentischen Konfessionen mag das hinderlich sein, für die Produktion eines wirkungsvollen Selbstmords in der Nachfolge Kleists, als sprachliche Trickhandlung sind schriftliche Doppelgänger hingegen förderlich. Da die Verfahren der literarischen Selbstverdoppelungen zugleich Verfahren der Zauberei sind, liegt hierin Burgers charakteristische Signatur:

§ 688 Wie in der Magie ist auch in der Totologie mit einem Double alles möglich.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Das Wortspiel verdanke ich der von Magnus Wieland und Simon Zumsteg organisierten Zürcher Tagung anlässlich von Burgers zwanzigstem Todestag, die unter dem sinnigen Titel stand: *Ein Hermann aus Wörtern*.

<sup>60</sup> Ebd., S. 134.

## VII.

Als spezifisch burgersche Inszenierung, als Simulation, die Burgers letztwillige Verfügungsgewalt sichert, sich und seinen »Untergang der Welt«, wie es in Paragraf 686 heißt, »als Denksportaufgabe zu hinterlassen«,<sup>61</sup> möchte ich zuletzt die titellose Erzählung begreifen, die den Anfang des *Tractatus logico-suicidalis* ausmacht.

Den 1046 Paragrafen des Traktats ist ein unbetitelter, elf Seiten langer, punkt- und atemloser Sprechakt vorangestellt. Dieser erzählt die Geschichte eines Selbstmords, der keiner ist: Amts- und Funktionsträger eines Schweizer Bergdorfs<sup>62</sup> sorgen sich im Bahnhofshotel um den Verbleib eines mutmaßlichen Suizidanten. Dieser hatte sich im Restaurant öffentlich beobachtet ein opulentes Mahl gegönnt – offensichtlich die Henkersmahlzeit. Der Gast war dann spurlos in der eisigen Januar-Nacht verschwunden, was die Amts- und Funktionsträger zusammenruft und ausführlich über den Verbleib des Gesuchten und über die Optionen einer Suchaktion spekulieren lässt. Vor allem die mitgeführte Literatur, die man auf dem Zimmer des Gesuchten findet, darunter einen *Tractatus logico-suicidalis* ohne Verfassernamen, deutet auf eine von langer Hand geplante Selbsttötung hin. Die Hoffnungen, den Gesuchten heil zu bergen, schwinden mit zunehmender Dauer der kalten Nacht. Zum Hotel-Frühstück erscheint der vermeintliche Selbstmörder dann aber quicklebendig mit einem Schweizer Pass, der ihn zweifelsfrei als Hermann Burger, Bürger von Burg ausweist. Dieser gibt an, die Nacht mit der Serviertochter Ursula verbracht zu haben und gerade mit »einem autobiographischen Text zum *Tractatus*« befasst zu sein – dem Text, den wir lesen.

[I]ch schreibe, erwiderte der Schriftsteller, an einem autobiographischen Text zum *Tractatus* mit dem Titel *Die weiße Hölle, Die weiße Hölle*, merkte der Chirurgus forensis Ruch-Soglio auf, womit Sie, wenn ich richtig verstehe, erklären, wie es zum Buch über die Selbsttötung gekommen ist; nein, erklären werde ich gar nichts, das ist die Sache der Kritiker und Literaturwissenschaftler, der Poet redet nicht, er stellt dar; [...].<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Ebd., S. 133.

<sup>62</sup> Man kennt sie teils schon aus Burger: *Die Künstliche Mutter*.

<sup>63</sup> Burger: *Tractatus logico-suicidalis*, S. 17.

Spätestens mit diesem Sprech- bzw. Schreibakt schafft Burger selbst den restlosen Eingang in die eigene Schrift. Mit der Struktur eines Texts, der seine eigene Genese erzählt, darüber hinaus nichts erklären will und nichts erklären kann, insbesondere nicht die Frage des Verfassers und Erzählers, nicht die Frage des Akteurs des Schreibvorgangs, weil er ein Datum setzt, das erst noch kommen wird, setzt Burger Kleists abgründige Poetologie des Selbstmords fort und die performative Kraft testamentarischer Sprechakte frei.

Burgers eigener Text re-iteriert die selbstimplizierende Struktur der letzten Briefe Kleists und argumentiert dabei implizit, der Selbstmord sei eine paradoxe Geste der theatralen Selbstauthentifikation. Erst in seinem realen Selbstmord mittels einer Überdosis Schlaftabletten löst er die Verfasserfrage im doppelten Sinne auf und die Ankündigung seiner Literatur ein, indem er sich als jemand setzt, der nicht mehr ist. Erst *outré-tombe* ist der Theatertrick der »Eigendisparition«<sup>64</sup> zur Vollendung zu bringen. Die Geste der letztgültigen Selbstverfügung ist nur einem Publikum illusionistisch vorzuführen, das handlungslogisch Akteur und Handlung trennt, wo sich beides gegenseitig impliziert und in der Tateinheit von Morden und Ermordet-Werden fokussiert.

Die Rezeptionsgeschichte der Werke Hermann Burgers hat die solchermaßen entfesselten Sprechakte nicht gebührend ernst nehmen können oder wollen. Neben Burgers medialer Präsenz, die viele seiner Weggenossen mehrfach vor den Kopf gestoßen hat, neben der burgerschen Rede von seiner Krankheit und den (Selbst-)Pathologisierungen, neben den zahlreichen feuilletonistisch vorgetragenen Auslegungen in eigener Sache blieb zunächst einmal kein Platz für das abgründige, zugegebenermaßen auch pietätlose Kalkül testamentarischer Sprechakte.

Am 28. Februar 1989, am Tag vor der Auslieferung des ersten Bandes der vierbändig geplanten, kaum verschlüsselten Autobiografie *Brenner* hat Hermann Burger sich umgebracht. In *Brunslieben*, dem ersten Band von *Brenner*, heißt es: »Jede Seite, die ich tippe auf meiner Mietmaschine, kann die letzte sein.«<sup>65</sup>

Er hätte auch schreiben können: »Kommen Sie recht bald zu Stimmings hinaus, mein liebster Peguillhin, damit Sie uns bestatten können.«<sup>66</sup> – Oder: »Schriftsteller sein, heißt Sprache haben über den Tod hinaus.«

<sup>64</sup> Burger: Der Lachartist.

<sup>65</sup> Burger: Brunslieben, S. 289 f.

<sup>66</sup> Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. II, S. 999 (Kleist und Vogel an Peguillhen, 21. November 1811).

## LITERATURVERZEICHNIS

- Aeberhard, Simon:** Theater am Nullpunkt. Penthesileas illokutionärer Selbstmord bei Kleist und Jelinek. Freiburg i. Br. 2012.
- Améry, Jean:** Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. Stuttgart 1976.
- Austin, John Langshaw:** How to Do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955. Hrsg. von James Opie Urmson und Marina Sbisa, 2., verbesserte Aufl. Cambridge 1975.
- Barthes, Roland:** Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Bloch, Peter André:** Hermann Burger: Familie und/oder Künstlertum. In: Beatrice Sandberg (Hrsg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 2010, S. 229–251.
- Briel, Holger:** The Mediality of Language: Hermann Burger's Blankenburg. In: Arthur Williams, Stuart Parkes und Julian Preece (Hrsg.): ›Whose Story?‹ – Continuities in Contemporary German-Language Literature. Bern et al. 1998, S. 21–30.
- Burger, Hermann:** Blankenburg. Erzählungen. Frankfurt a. M. 1986.
- Burger, Hermann:** Brenner. Bd. 1: Brunsleben. Frankfurt a. M. 1989.
- Burger, Hermann:** Der Lachartist. Aus dem Nachlass hrsg. von Magnus Wieland und Simon Zumsteg. Wien 2009.
- Burger, Hermann:** Der Mann der nur aus Wörtern besteht. In: Ders.: Ein Mann aus Wörtern. Frankfurt a. M. 1983, S. 239–241.
- Burger, Hermann:** Der Schuß auf die Kanzel. Eine Erzählung. Zürich 1988.
- Burger, Hermann:** Die Künstliche Mutter. Roman. Frankfurt a. M. 1982.
- Burger, Hermann:** Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz. München 2009.
- Burger, Hermann:** Tractatus logico-suicidalis. Über die Selbsttötung. Frankfurt a. M. 1988.
- Burger, Hermann:** Verfremdung zur Kenntlichkeit. Fünf Reden. Aarau 1995.
- Caillois, Roger:** Das Spiel und das Heilige. In: Ders.: Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann. München 1988, S. 202–216.
- Derrida, Jacques:** Grammatologie. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1974.
- Finnegan, Edward:** Form and Function in Testament Language. In: Robert J. di Pietro (Hrsg.): Linguistics and the Professions. Norwood 1982, S. 113–120.
- Hammer, Erika:** »Das Schweigen zum Klingen bringen«. Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger. Hamburg 2007.

**Helbling, Niklaus:** L'homme masqué oder Nachrichten aus der weissen Hölle. In: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 23 (2007), S. 61–67.

**Kleinert, Markus:** Suiziddiskurs bei Jean Améry und Hermann Burger. Zu Jean Amérys *Hand an sich legen* und Hermann Burgers *Tractatus logico-suicidalis*. Stuttgart 2000.

**Kleist, Heinrich von:** Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. München 2012.

**Krättli, Anton:** Hermann Burger (1942–1989). Die Zauberformel lautet: à fonds perdu. In: Joseph Bättig und Stephan Leimgruber (Hrsg.): Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz. Freiburg im Üechtland 1993, S. 521–534.

**Minde-Pouet, Georg (Hrsg.):** Kleists letzte Stunden. Teil 1: Das Akten-Material. Berlin 1925.

**Obermüller, Klara:** »Dem im Leben nicht zu helfen war«. Der Zauberer des Worts ist abgetreten: Zum Tod des Schriftstellers Hermann Burger. In: Weltwoche (9. März 1989), S. 69.

**Obermüller, Klara:** Rede des Autors vom Romangebäude herab. Einmalige Begründung eines einmaligen Suizids – zwei neue Bücher von Hermann Burger. In: Weltwoche (10. März 1988), S. 55.

**Pulver, Elsbeth:** Hermann Burger [Art.]. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. <[www.munzinger.de/document/1600000083](http://www.munzinger.de/document/1600000083)> (Stand: 27.10.2012).

**Schirmacher, Frank:** Der erpreßte Leser. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30. April 1988. Literaturbeilage ohne Paginierung.

**Sembdner, Helmut (Hrsg.):** Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. 7., erweiterte Neuaufl. München 1996.

**Sembdner, Helmut (Hrsg.):** Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. München 1996.

**Sommer, Andreas Urs:** Literatur und Erlösung. Ein Streifzug durch Hermann Burgers literarisches Werk. In: Schweizer Monatshefte 78 (1998), H. 9, S. 31–34.

**Strässle, Thomas:** Schrift und Existenz. Archivierungen des Selbst bei Hermann Burger. In: Magnus Wieland und Simon Zumsteg (Hrsg.): Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Zürich 2010, S. 197–205.

**Vedder, Ulrike:** Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts. München 2011.

**Weiss, Hermann F.:** Neuentdeckte zeitgenössische Reaktionen auf Heinrich von Kleists Selbstmord. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 30 (1993), S. 379–406.

**White, John J.:** Hermann Burger: »Die allmähliche Verfertigung des Todes beim Schreiben«. In: Michael Butler und Malcolm Pender (Hrsg.): Rejection

and Emancipation. Writing in German-Speaking Switzerland 1945–1991. New York, Oxford 1991, S. 184–201.

**Wode, Kai:** »Sich selbst das Leben nehmen«. Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hannover-Laatzten 2007.

**Wolter, Burkhard:** Zu Kleists Tod. Ein Streifzug durch die Selbstmordliteratur. In: Beiträge zur Kleist-Forschung. Würzburg 1998, S. 215–227.

**Wünsche, Marie-Luise:** BriefCollagen und Dekonstruktionen. ›Grus‹ – das künstlerische Schreibverfahren Hermann Burgers. Bielefeld 2000.

**Zumsteg, Simon:** ›poeta contra doctus‹. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger. Zürich et al. 2011.

# **LITERATUR UND SUIZID II: INTERNATIONALE PERSPEKTIVEN**

---



---

CLAUDIA LIEBRAND

## »[T]HE REST IS NARRATIVE AND SPECULATION«

### Virginia Woolfs Tod<sup>1</sup>

Am 28. März 1941, einem Freitag, verließ die neunundfünfzigjährige – in Rodmell in Sussex lebende – Virginia Woolf vormittags zwischen elf und zwölf Uhr das Haus, ging hinunter zum Fluss Ouse, hob einen größeren Stein auf, steckte ihn in die Manteltasche und ertränkte sich dann. Es fanden sich drei Abschiedsbriefe, zwei an ihren Mann Leonard Woolf, einen an ihre Schwester Vanessa Bell. Einer der beiden Briefe an ihren Mann und der an ihre Schwester waren in blauen Umschlägen mit den Aufschriften ›Leonard‹ und ›Vanessa‹ auf den Wohnzimmertisch gelegt. Leonard Woolf entdeckte den an ihn gerichteten Brief gegen ein Uhr mittags, »las ihn,« so beschreibt Hermione Lee, die Autorin der maßgeblichen Biografie Virginia Woolfs, die Szenerie,

rannte nach unten, suchte Virginia im Haus, sagte Louie [dem Dienstmädchen; C. L.], er befürchte, ›Mrs Woolf‹ sei etwas zugestoßen, ob sie sie habe aus dem Haus gehen sehen, rannte hinaus, suchte nach ihr im Garten und im Gartenhäuschen und lief zum Fluß hinunter. Es war Gezeitenwechsel. Fast sofort entdeckte er Virginias Fußspuren am Ufer und ihren im Wasser treibenden Stock.<sup>2</sup>

---

**1** Der Titel dieses Aufsatzes zitiert eine Formulierung aus dem Aufsatz »*In My End is My Beginning*«. *The Death of Virginia Woolf* von Catherine Sandbach-Dahlström, die die *facta* des Selbstmords Woolfs zusammenträgt: »These are the facts; the rest is narrative and speculation« (Sandbach-Dahlström: *The Death of Virginia Woolf*, S. 161).

**2** Lee: *Virginia Woolf*, S. 987. Zitiert wird hier aus der 1999 erschienenen und durch Holger Fließbach besorgten Übersetzung von Hermione Lee: *Virginia Woolf*. London 1996. Ich zitiere die englischen Quellen dann auf

Die herbeigerufene Polizei suchte mit Seilen und Greifhaken nach der Vermissten – erfolglos. Erst drei Wochen später fanden Kinder die Leiche am Ufer flussabwärts.

So lassen sich die Fakten zusammenfassen, die sich in den zahlreichen Lebens- respektive Todesskizzen versammelt finden, die Virginia Woolfs Suizid, genannt seien nur einige wenige, verhandeln – vom umfangreichen Kapitel »Virginia's Death« in Leonard Woolfs fünfbändiger Autobiografie, über die 1972 publizierte Biografie, die Virginia Woolfs Neffe Quentin Bell schrieb, über die tausendseitige Lebensbeschreibung, die Hermione Lee 1996 vorgelegt hat – und die als die differenzierteste und kenntnisreichste Darstellung Woolfs gilt –, bis zu ganz rezenten Arbeiten, wie etwa Catherine Sandbach-Dahlströms »*In My End is My Beginning*«. *The Death of Virginia Woolf*. Sandbach-Dahlström rekapituliert die bekannten Einzelheiten, um dann zu konstatieren: »These are the facts; the rest is narrative and speculation.«

Im Folgenden sollen einige der *narratives* und *speculations* rekonstruiert werden, die sich um Virginia Woolfs Tod ranken, die Narrative fokussiert werden, die Woolf, in der *suicide note*, die ich einer Lektüre unterziehen werde, selbst entwirft – und die von ihren Biografen als Erklärung für ihr *stones-in-pocket*-Ende aufgegriffen werden.<sup>3</sup>

Begonnen sei mit dem Blick auf zwei Studien über Woolfs Lebensende, die Sandbach-Dahlströms »These are the facts; the rest is narrative and speculation« kritisch perspektivieren und Fragen an die vorgeblichen »facts«, den Tathergang, stellen – zwei Studien, die den Befund »selbstgewählter Suizid« zumindest infrage stellen: Irene Coates' *Who's Afraid of Leonard Woolf? A Case for the Sanity of Virginia Woolf*, auf dem amerikanischen Markt 2000 erschienen, zuvor bereits in Australien pu-

---

Deutsch, wenn eine akzeptable Übersetzung publiziert ist. Für Spekulationen zu Virginia Woolfs Tod vgl. Poole: *The Unknown Virginia Woolf*; Bond: *Who Killed Virginia Woolf*; Coates: *Who's Afraid of Leonard Woolf*; Bronfen: *Virginia Woolf*; Kodrlová: *Suicidal Risk Factors in Lives of Virginia Woolf and Sylvia Plath*; Lawrence: *Suicide in Mind*.

**3** Zumindest erwähnt sei, dass Virginia Woolfs Todesart dem Englischen eine kolloquiale Wendung beschert hat: Das *Urban Dictionary* notiert unter dem Lemma »Stones in pocket«: »To put stones in one's pockets means one is going to commit suicide. This term comes from the method of suicide employed by Virginia Woolf when she put a large stone in her pocket and walked into a river to drown herself. [Example:] *That concert was so boring I was about to put stones in my pockets.*«

bliziert unter dem reißerischeren Titel *Who's Afraid of Leonard Woolf? Getting Away with Murder*, und Arthur Lawrences *Suicide in Mind* aus dem Jahr 2009. Beide Bücher sind von Außenseitern geschrieben – von Außenseitern in der Woolf-Forschung und von Außenseitern in der *scientific community*: Bei Irene Coates handelt es sich um eine australische Dramatikerin und Malerin, Sir Arthur Lawrence blickt auf eine eklektizistische Karriere zurück – und arbeitete unter anderem als Filmproduzent. Zumindest die Monografie von Coates ist kontrovers, zum Teil auch vernichtend besprochen worden – Urteile, die sich nachvollziehen lassen, geht es Coates doch nicht um eine ausgewogene Darstellung des Lebens und Todes Virginia Woolfs: Coates betätigt sich vielmehr in ihrer Streitschrift (die als Plädoyer, das Leonard Woolf auf die Anklagebank setzt, angelegt ist) als Staatsanwältin, die dem Ehemann Virginia Woolfs vorwirft, mit kaltblütiger Akribie und Planmäßigkeit seine Frau in den Selbstmord<sup>4</sup> getrieben zu haben. Donna Seaman skizziert Coates' Projekt wie folgt:

Virginia Woolf is one of the most analyzed writers of all time, but one key aspect of her life has remained in shadow, her husband. Leonard has been all but canonized as a saint who sacrificed his own happiness to enable his mad genius wife to write, a simplistic tale Coates wholeheartedly rejects. She presents her case against Leonard in a forcefully written, meticulously argued, adroitly supported, and curiously emotional narrative, in which she chronicles a power struggle between an ambitious, manipulative, and selfish man whose books went nowhere, and a fluently creative, generous, and life-loving woman whose writing revolutionized fiction and challenged the patriarchal paradigm. As Coates dissects Leonard's temperament and chronicles his life, she presents compelling evidence that he used Virginia's alleged madness as an excuse to dominate her; lived off her money while keeping her cash-poor; conducted affairs, and, in her riskiest claim, ultimately drove her to suicide. This is an electrifying read. Coates' eloquent and insightful testimony is veracious, and the Virginia who steps off these heated pages is an infinitely stronger and more convincing figure than has been enshrined

---

<sup>4</sup> Synonym mit dem Begriff ›Suizid‹ verwende ich im Folgenden auch den Begriff ›Selbstmord‹ als das gebräuchlichste deutsche Wort für die Selbsttötung – ausdrücklich ohne kriminalisierende oder moralisierende Konnotationen.

by earlier commentators. But Coates' speculation, calculated to incite objections, does run to extremes. Nonetheless, Coates is to be commended for rejecting orthodoxy, revisiting Virginia's endlessly revealing and relevant writings, and seeking the truth.<sup>5</sup>

Den Indizien, die Coates für ihre Umschrift eines Suizids beibringt, der vollzogen wurde, weil sich die Suizidantin frei dafür entschied, in einen Selbstmord, in den Woolf durch ihren manipulativen Ehemann

---

5 Seaman: [Rezension zu Irene Coates: *Who's Afraid of Leonard Woolf?*]. Um Coates selbst zu Wort kommen zu lassen: »My answer to the riddle of Virginia Woolf's death is that by March 1941, she had no choice. The major reason for Virginia's death was Leonard's own desire for her not to be there. He no longer wanted to spend time or money looking after her. He thought, and persuaded her to believe, that writing the last book of his trilogy was more important than her writing or her life. Even if he had been willing to pay the cost of her recovery in a nursing home or under the care of a specialist, she was in his way. He still aspired to be a latter-day Pericles, but Virginia had proved herself not to be Aspasia and she had therefore failed him. Worse, she was part of the hated aristocracy that he wanted to destroy. She did not fit his picture and was indeed inimical to it, as his mother had been inimical to his Cambridge University ambitions and was unceremoniously pushed aside. If Virginia had managed to go and live in a house in the country, as she wished to do, he would still have had to put up with her continued writing of books, using his name – Virginia Woolf – in which he might appear as one of the characters. Only death would silence her. And free him. She died because there was no longer any place for her to be. But to say so, even now, is difficult. It is to shake the entire superstructure of a culture which underestimates the value of a woman's individuality. [...] This is my construct of the Woolf's actions on the morning of the 28th: Leonard stood in her Lodge as Virginia sat at her writing desk with its wide view over the flood lands of the River Ouse. She is docile, obedient. He dictates her third note, which is a revised version of her earlier one to him, and watches as she writes it. Only her final words, »Burn all my papers«, are her own, written in the margin after he left the Lodge. Leonard was in total control over Virginia, as he had assumed control over the »natives« in Ceylon and as he controlled his pets. This time nothing must go wrong, nothing left to chance. For Leonard, they were enacting a Greek event. As Nigel Nicolson said: »To end her life at this point was like ending a book. It had a certain artistic integrity.« For Virginia, it was enough that they were together as she made her final sacrifice, enacting their last conspiracy against the world. There must be no goodby, no softening. He gave his final instructions, then returned to the house« (Coates: *Who's Afraid of Leonard Woolf*, S. 422–424).

erbarmungslos getrieben wurde, fehlt es zwar nicht an jeglicher Evidenz, aber sie bleiben sehr spekulativ. Allerdings lassen sich durchaus Fragen im Blick auf die Ereignisse im Frühjahr 1941 formulieren – Fragen, wie auch Lawrence sie, bedachtsamer und vorsichtiger als Coates, im Virginia-Woolf-Kapitel seines Buches stellt. So traf Leonard seine Frau am 18. März, dem Tag, an dem Virginia wohl einen der ihren Selbstmord erklärenden Briefe schrieb – und zwar den, der am 28. März auf dem Wohnzimmertisch deponiert war –, völlig durchnässt an: Woolf erklärte ihrem Mann, sie sei in einen Wassergraben gefallen. Warum, fragt Lawrence, hat Leonard Woolf, der um die depressive Verfasstheit seiner Frau wusste und der sich immer als Gatte präsentiert hatte – und vom Umfeld so wahrgenommen worden war –, der akribisch die Gemüts- und Geisteslage seiner Frau beobachtete und immer dann etwa mit einem selbst entwickelten Ruhekurprogramm für Virginia Woolf eingriff, wenn er fürchtete, sie sei gefährdet, wieder Opfer ihrer selbstdestruktiven ›verrückten‹ Tendenzen zu werden – warum hat Leonard keinen Verdacht geschöpft? Hätte er nicht vermuten müssen, seine depressive Frau sei mitnichten in einen Graben gefallen, sondern habe – diesmal noch nicht erfolgreich – versucht, sich im Wasser das Leben zu nehmen? Lawrence gibt zu bedenken, dass Leonard Woolf die Anstrengung, der er sich jahrzehntelang unterzogen hatte, Virginia zu beobachten und Strategien zu entwickeln, sie gesund und am Leben zu halten, möglicherweise zu viel geworden sei, er sei zermürbt und überanstrengt gewesen. Virginias Tod habe ihn erheblich entlastet, für seine eigenen Schreibprogramme freigesetzt. Ein finanziell saturiertes Leben konnte er nach dem Tod seiner Frau unter anderem deshalb führen, weil die Einnahmen aus ihren Büchern an ihn flossen. Nun wissen wir aber alle, dass nicht gilt *post hoc ergo propter hoc*. Nur weil Leonard Woolf vom Tod seiner Frau profitierte, muss er sie nicht umgebracht (oder in den Selbstmord getrieben) haben. Lawrence fragt:

Did she commit suicide? Certainly the two ›suicide‹ notes, which Leonard Woolf says Virginia left for him, are strong circumstantial evidence, if they are genuine. They are not proof. No one saw her commit that act. It was entirely upon Leonard Woolf's evidence that the police and the coroner accepted that Virginia committed suicide.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Lawrence: *Suicide in Mind*, S. 178 f.

Did Leonard play any part in Virginia's death? Leonard says that when he went to look for Virginia he found only her walking stick in the river. Could he have come upon a fainted Virginia, placed a large stone in her coat pocket and pushed her into the river? Could he have found Virginia and been subjected to a torrent of anger, as at Richmond station, sufficient to provoke his fury; could he then have struck Virginia down, perhaps with her stick, and, possibly panicking, bundled body and stick into the river? Is it conceivable that Virginia simply fainted and fell into the river?<sup>7</sup>

In any inquiry today into the suspicious death of a wife, reported by her husband, the first possible suspect to be considered would be the husband. The prime questions always are: was there motive and opportunity?<sup>8</sup>

Auch die beiden Briefe, die Virginia ihren Selbstmord erläuternd an Leonard geschrieben hat, verunklären die Lage eher, als sie sie klären. Leonard Woolf (und auch Virginia Woolfs Neffe Quentin Bell) datierten beide Briefe auf den Todestag, Freitag, den 28. März. Die Woolf-Philologie hat dieser Datierung widersprochen – der im Wohnzimmer deponierte Brief an Leonard wurde wohl bereits zehn Tage zuvor, am Dienstag, dem 18. März, geschrieben – dem Tag, an dem eine völlig durchnässte Woolf nach einem Spaziergang zurück ins Haus kam. Was den zweiten – im Gartenhaus abgelegten – Brief angeht, stellt Lawrence die Frage, ob er möglicherweise von Leonard selbst verfasst worden ist. Der Brief sei schwer zu entziffern, mit zitternder Hand geschrieben – und es sei Leonard Woolf gewesen, der seit Jahren an einem Tremor der Hände gelitten habe, dem mit Behandlungen nicht beizukommen gewesen sei.<sup>9</sup> Aber wieso sollte der Mörder oder Totschläger Woolfs eine *suicide note* fälschen, wenn doch bereits eine solche (am 18. März geschriebene) vorlag? Lawrence verweist auf eine Reihe von offenen Fragen – und er spekuliert, seine Spekulationen (anders als Irene Coates) *als* Spekulationen ausstellend.

Aus gendertheoretischer Perspektive jedenfalls sind solche Lesarten, die aus dem Suizid einen assistierten Selbstmord oder einen Mord durch den Ehemann machen, auch prekär: verwandeln sie doch die Täterin,

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 218 f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 219.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 218.

die sich ihr eigenes Leben nimmt, in ein Opfer, das durch männliche Gewalt getötet wird. Und schreiben sie doch auch ein Axiom medizinischer Selbstmordforschung fort, die als Protagonisten erfolgreichen Suizids Männer sieht – und Frauen in der Regel als Protagonistinnen von Selbstmordversuchen in den Blick nimmt. Die Psychoanalytikerin Benigna Gerisch, die sich seit den 1990er-Jahren als führende Expertin im Bereich weiblicher Suizidalität profiliert hat,<sup>10</sup> weist darauf hin, dass »insbesondere in den medizinisch-psychiatrischen Erklärungsmodellen das starre Muster des schwachen, appellativen weiblichen Suizidversuchs auf der einen und des heldenhaften, mutigen männlichen Suizids auf der anderen Seite« sich verfestigt habe. »Der Bilanzsuizid, als logische Rechtfertigung der Beendigung des Lebens, erscheint so ausschließlich als ein männliches, nicht aber als ein weibliches Phänomen. Der Mythos vom heroischen männlichen Suizidanten verhindert es letztlich, die gleichen Fragen nach Schwäche, narzisstischer Kränkbarkeit und Verletzlichkeit zu stellen.«<sup>11</sup>

Silvia Canetto hat bereits Anfang der 1990er-Jahre die genderspezifizierten Annahmen der Forschung in Bezug auf Suizidalität pointiert zusammengefasst, auf die Präsupposition ›Selbstmordversuch-weiblich – Suizid-männlich‹ hingewiesen und die Forschungsformel herausgestellt, die da heißt: *She Died for Love and He for Glory*.<sup>12</sup> Frauen brächten sich aus Liebeskummer um (schon in der Antike ein zentrales Thema – »[n]eben den Schamselbstmorden und den sogenannten Opfertoden, in denen die Frau zur Rettung des Mannes den Tod wählt[ ]«<sup>13</sup>), Männer töteten sich nicht aufgrund von partnerschaftlichen Konflikten: *He [Died] for Glory*. Sowohl Canetto als auch Gerisch können zeigen, dass diese Zuschreibungen eher etwas mit den Geschlechterrollenstereotypen

---

**10** Genannt seien nur die folgenden Buchpublikationen: Gerisch: Suizidalität bei Frauen; Gerisch: Die suizidale Frau; Gerisch und Gans (Hrsg.): Autodestruktivität und chronische Suizidalität; Gerisch und Gans (Hrsg.): Suizidalität in der psychoanalytischen Behandlung; Kappert, Gerisch und Fiedler (Hrsg.): Selbsttötung – das Tabu und seine Brüche.

**11** Gerisch: Suizidalität bei Frauen, S. 249.

**12** Canetto: *She Died for Love and He for Glory*. Canetto übernimmt den Titel von Thomas Rowlandsons Zeichnung aus dem Jahr 1810 mit dem gleichnamigen Titel.

**13** Gerisch: Suizidalität bei Frauen, S. 86.

der Suizidforscher zu tun haben als mit der komplexen Motivationslage sowohl männlicher als auch weiblicher Suizidanten.<sup>14</sup>

Ein privilegierter Ort, an dem der Suizidant oder die Suizidantin über diese Motivationslage Auskunft geben, ist der Abschiedsbrief. Schieben wir die Spekulationen, die Coates und Lawrence angestellt haben, zur Seite, gehen wir mit der *communis opinio* vom (nicht assistierten) Suizid aus und schauen uns den an Leonard adressierten, im Wohnzimmer deponierten Selbstmordbrief an. In den Blick genommen sei der Brief, der von den meisten Woolf-Philologen auf den 18. März datiert wird, das Schreiben, das Woolf zehn Tage aufbewahrte, bevor sie es Leonard zukommen ließ. Die zweite *suicide note* kann als revidierte Version dieses ersten Briefes angesehen werden.

Virginia Woolf schreibt an ihren Mann und präsentiert ihr eigenes, das autobiografische Narrativ über ihren Tod:

Liebster, ich fühle deutlich, daß ich wieder verrückt werde. Ich glaube, wir ertragen eine so schreckliche Zeit nicht noch einmal. Und diesmal werde ich nicht wieder gesund werden. Ich höre Stimmen und ich kann mich nicht konzentrieren. Also tue ich das, was mir in dieser Situation das Beste zu sein scheint. Du hast mir das größtmögliche Glück geschenkt. Du bist mir alles gewesen, was jemand

---

**14** Vgl. ebd., S. 86–97, das Kapitel »Zur geschlechtsspezifischen Motivation von Suizid und Suizidversuch«. Canetto schließt ihren Aufsatz mit diesen Folgerungen: »From the point of view of science and research, cultural conceptions of femininity and masculinity may exert as powerful an influence not only on suicidal individuals, but also on researchers. As Gould noted in *Ever Since Darwin*: ›Science is no inexorable march to truth, mediated by the collection of objective information and the destruction of ancient superstition. Scientists, as ordinary human beings, unconsciously reflect in their theories the social and political constraints of their times‹ [...]. Gender theories of suicidal behavior are affected by cultural assumptions about gender, as mediated through researchers. What researchers ›find‹ depends on what researchers look for and are willing to see. So far most of what we have learned about gender and suicide has been based on a theory of gender differences. However ›new facts, collected in old ways under the guidance of old theories, rarely lead to any substantial revision of thought. Facts do not ›speak‹ for themselves; they are read in the light of theory‹ [...]. It is exciting to look forward to what we will be able to learn about gender and suicidal behavior when we start focusing on common themes.« (Canetto: *She Died for Love and He for Glory*, S. 13)

für einen Menschen sein kann. Ich glaube nicht, daß zwei Menschen glücklicher hätten sein können, bis diese schreckliche Krankheit kam. Ich kann nicht mehr dagegen ankämpfen. Ich weiß, daß ich Dein Leben ruiniere und daß Du ohne mich arbeiten könntest. Und das wirst Du auch, ich weiß es. Du siehst, nicht einmal das hier kann ich ordentlich schreiben. Ich kann nicht lesen. Was ich sagen möchte, ist, daß ich alles Glück in meinem Leben Dir verdanke. Du hast unendliche Geduld mit mir gehabt & bist unglaublich gut zu mir gewesen. Das möchte ich sagen – jeder weiß es. Wenn jemand mich hätte retten können, wärest Du es gewesen. Alles andere hat mich verlassen, außer dem sicheren Wissen um Deine Güte. Ich kann Dein Leben nicht länger ruinieren. Ich glaube nicht, daß zwei Menschen glücklicher hätten sein können, als wir gewesen sind. Virginia<sup>15</sup>

---

**15** Zit. nach Lee: Virginia Woolf, S. 981 f. »Tuesday Dearest, I feel certain that I am going mad again: I feel we cant go through another of those terrible times. And I shant recover this time. I begin to hear voices, and cant concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I dont think two people could have been happier till this terrible disease came. I cant fight it any longer, I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I cant even write this properly. I cant read. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that—everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I cant go on spoiling your life any longer. I dont think two people could have been happier than we have been. V.« (Woolf: *The Letters of Virginia Woolf*, S. 481). Der zweite Brief an Leonard lautet folgendermaßen: »Dearest, I want to tell you that you have given me complete happiness. No one could have done more than you have done. Please believe that. But I know that I shall never get over this: and I am wasting your life. It is this madness. Nothing anyone says can persuade me. You can work, and you will be much better without me. You see I cant write this even, which shows I am right. All I want to say is that until this disease came on we were perfectly happy. It was all due to you. No one could have been so good as you have been, from the very first day till now. Everyone knows that. V. You will find Roger's letters to the Maurons in the writing table drawer in the Lodge. Will you destroy all my papers.« (Ebd., S. 487) Die an Vanessa Bell gerichtete *suicide note* hat folgenden Wortlaut: »Sunday Dearest, You cant think how I loved your letter. But I feel that I have gone

Virginia Woolf gibt also ihrer Gewissheit Ausdruck, dass sie wieder ver-rückt werde: »I feel certain that I am going mad again«. Dieses Mal glaubt sie nicht an eine Genesung. Sie versichert ihrem Mann, dass er sie glücklich gemacht habe, und will ihm nicht länger zur Last fallen: »I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know.« Woolf spielt hier ein Argument ein, das wir aus dem Kontext weiblicher Suizide, die als Opferung zur Rettung des geliebten Anderen angelegt sind, kennen – einer der krudesten Fälle erregte im 19. Jahrhundert Aufsehen: Charlotte Stieglitz, verheiratet mit dem – heute zu Recht vergessenen – Dichter Heinrich Wilhelm Stieglitz, erstach sich 1834, weil sie hoffte, dass dieser Opfertod die künstlerische Produktion ihres Mannes befördern werde.<sup>16</sup> Entfaltet Woolfs Brief zunächst eine Szenerie, in der der Suizid als Strategie erscheint, dem eigenen psychischen und mentalen Zusammenbruch zu entkommen, ihm mit einer mutigen Aktion *zuvorzukommen*, überschreibt die Autorin diese selbstzentrierte durch eine ›beziehungscentrierte‹ (insofern meist als spezifisch ›weiblich‹ aufgefasste) Perspektive – und bedient damit auch die Erwartungen des gesellschaftlichen und kulturellen Repräsentations-systems, was Genderrollen und weibliche Opferbereitschaft angeht.

Nun ist sicher nicht daran zu zweifeln, dass Virginia Woolf die politischen Schriften ihres Mannes schätzte und insbesondere seine Arbeit an der dreibändigen Studie *After the Deluge* (Principia Politica)<sup>17</sup> für wichtig erachtete. Nicht erst nach ihrem Tod aber, bereits während ihrer fast dreißigjährigen Ehe, waren es Virginias Texte, die Aufsehen erregten, immer wieder exzellent besprochen und gut verkauft wurden, etablierte sich die Dichterin doch als eine der wirkmächtigsten *modernist writers*. Leonard Woolfs Schriften, heute nur noch von historischem Interesse,

---

too far this time to come back again. I am certain now that I am going mad again. It is just as it was the first time, I am always hearing voices, and I know I shant get over it now. All I want to say is that Leonard has been so astonishingly good, every day, always; I cant imagine that anyone could have done more for me than he has. We have been perfectly happy until the last few weeks, when this horror began. Will you assure him of this? I feel he has so much to do that he will go on, better without me, and you will help him. I can hardly think clearly any more. If I could I would tell you what you and the children have meant to me. I think you know. I have fought against it, but I cant any longer. Virginia.« (Ebd., S. 485)

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Promies: Der ungereimte Tod, oder wie man Dichter macht.

<sup>17</sup> Die drei Bände erschienen 1931, 1939, 1953.

wurden von Zeitgenossen zwar wahrgenommen, Woolf konnte sich aber nicht als meinungsbildender Intellektueller positionieren. *Nolens volens* weist gerade die liebevolle, großzügige, sich selbst zurücknehmende Geste Virginia Woolfs, die den eigenen Tod und die schriftstellerische Produktion des zurückbleibenden Leonards miteinander verknüpft, auf diese Disproportion hin.

Die Konfiguration, die Virginia Woolf in ihrem Brief aufbaut, ist von drei Akteuren beherrscht: ihr selbst, ihrem Mann – und der »Krankheit«, auf die als »terrible disease«, als »mad[ness]« rekuriert wird. Diese Krankheit ist zurückgekommen: »I begin to hear voices,« schreibt Woolf. Skizziert wird eine Situation, in der *madness* im Begriff ist, Besitz von der Protagonistin zu nehmen – deren Suizid erscheint damit als Abwehr der Bedrohung, noch einmal wahnsinnig zu werden –, insofern ist ihre Tat als rationale, überlegte, mutige Handlung in den Blick zu nehmen,<sup>18</sup> die dem Wahnsinn ein Schnippchen schlägt. Der suizidale Akt kann aber auch, hat *madness* doch bereits Terrain gewonnen und auf die Protagonistin zugegriffen, ist sie doch bereits in den Fängen akustischer Halluzinationen, als Symptom der Verrücktheit, als irrationale Handlung fokussiert werden. Virginia Woolf schreibt einen ›doppelten‹ Text, der die beiden kontroversen Lektüren ihres Suizids evoziert. Sie präsentiert sich einerseits als Täterin, als verantwortungsvoll Handelnde, die eine Wahl trifft – die Wahl, die ihr die beste zu sein scheint. Andererseits spricht sie von sich als von einer von Wahnvorstellungen Verfolgten, als von einer Person, die demzufolge als Opfer des über sie hereingebrochenen Wahnsinns aufgefasst werden muss. Woolf gibt damit die beiden Begründungszusammenhänge vor, die ihre Biografen proliferiert haben – sowohl diejenigen, die den Suizid als Ausdruck ihrer Krankheit lesen, als auch die, die davon überzeugt sind »that at the moment of her death, at any rate, Virginia Woolf was not ›mad‹ in any sense«. <sup>19</sup> Ihr ge-

---

**18** So Hermione Lee, die Virginias Schreiben fokussiert als »großmütige[n], sorgfältige[n], präzise[n] Brief [...] [nicht] eines irrationalen oder verrückten, sondern eines verzweifelten Menschen, der nicht mehr an eine Zukunft glaubt und der unter der schrecklichen Angst vor einem Zusammenbruch, ohne Aussicht auf Genesung, leidet. Das Schreiben des Briefes und die darin angekündigte Handlung, wiewohl eine Handlung *in extremis*, waren rational, überlegt und mutig.« (Lee: Virginia Woolf, S. 982)

**19** Sandbach-Dahlström: The Death of Virginia Woolf, S. 166. Auch Elisabeth Bronfen in *Virginia Woolf – »Ich wollte über den Tod schreiben, doch das Leben fiel über mich herein«* betont die ›Vernünftigkeit‹ und Verantwortlich-

lingt es mithin, die bestimmende Dichotomie, die die Rhetorik über den Selbstmord seit jeher begleitet, zu subvertieren: Kennt die Rede über den Suizid – die auf den Suizid verweist, ohne ihn ausloten zu können, stellt der Suizid doch so etwas wie den Einbruch des Realen dar: und dieses Reale setzt Imaginations- und Symbolisierungsprozesse in Gang, wider setzt sich aber der Aneignung – doch einerseits das feierliche Erstaunen über autonome Subjektivität, die heroisch den freiwilligen Tod wählt.

Andererseits erscheint der Selbstmord, jeder Selbstmord, für die Zurückgebliebenen so erschreckend, dass Gründe gefunden und gesucht werden, die das Geschehene vermeintlich erklären. Im Fall von Virginia Woolf sind diese Erklärungen, die Ursachenforschung betreiben – und die die Autorin zum Opfer anderer Menschen respektive fataler Zusammenhänge machen –, Legion: Virginia Woolf komme – was Geisteskrankheiten angehe – aus einer genetisch belasteten Familie, ihre bipolare Störung sei unzureichend behandelt worden, als Kind und Jugendliche sei sie von ihrem Halbbruder sexuell missbraucht worden (insofern müsse sie als Inzest-Langzeitüberlebende betrachtet werden, die die Geister der Vergangenheit schließlich, als sie begonnen habe,

---

keit von Woolfs Haltung: »Man könnte durchaus die Spekulation wagen, daß es dieser vom realen Tod durchdrungene Alltag war, der den Kontext ihres gegliückten Selbstmordes bildete: von derart vielen Todesdrohungen ganz direkt betroffen, täglich mit dem Verlust ihrer Freunde konfrontiert, die Vergänglichkeit und Zerstörungswut regelrecht vor Augen, intellektuell und kreativ jedoch weiterhin bemüht, auch diese Erfahrung in ihr Schreiben einzubeziehen und poetisch umzusetzen. Immer noch kämpft Woolf mit der für sie so typischen Willenskraft gegen ihre Depressionen an – gegen die Verzweiflung, wenn ein Text nicht angenommen wird, gegen die Einsamkeit in dem Landhaus, in das sie mit Leonard nach der Zerstörung ihrer Londoner Wohnung flüchtete. Doch diese Beschreibungen sind nie larmoyant. Sie sind immer auch selbstkritisch, vom Willen, das Leben verantwortungsvoll zu leben, gezeichnet. Es ist der so würdevoll nüchterne und gänzlich unsentimentale Abschiedsbrief, für den es zwei Versionen gibt, der nochmals verdeutlicht, daß Woolf keine irrationale, geistesgestörte Frau war, wie wenig es bei ihr um ein hysterisches Zelebrieren der eigenen psychischen Ängste und der Todesphantasien ging. Statt dessen kommt hier ihre Handlungsfähigkeit und ihre ethische Entscheidung besonders deutlich zu Tage. Ganz im Sinne der antiken Philosophie eines *kairos*, der den Menschen den richtigen Augenblick des Todes erkennen und ergreifen läßt, schreibt sie [die *suicide note*; C. L.] an ihren Mann« (Bronfen: Virginia Woolf, S. 48).

ihre Kindheit aufzuarbeiten und Freud zu lesen, nicht mehr auf Distanz habe halten können), sowohl durch den Tod der Mutter als auch durch den des Vaters sei Virginia schwer traumatisiert worden, ihre Ehe habe sie krank gemacht respektive ihre psychopathologischen Tendenzen entscheidend verschärft, der Krieg, die ständigen Luftangriffe auf Rodmell, hätte ihren Lebenswillen zerbrochen.<sup>20</sup> So titelten etwa die *Sussex Daily News*: »SCHRIFTSTELLERIN AUS SUSSEX OPFER KRIEGSBEDINGTER BELASTUNG«.<sup>21</sup> Ich breche die Aufzählung ab, es ließen

---

**20** Vgl. Lawrence: *Suicide in Mind*, S. 175–221, bes. S. 177 f., 220 und außerdem die tabellarische Übersicht auf S. 301.

**21** Zit. nach Lee: *Virginia Woolf*, S. 992. Auch Leonard Woolf setzt den Tod seiner Frau in seiner Autobiografie, wie Sandbach-Dahlström überzeugend argumentiert, in Bezug zum Zweiten Weltkrieg: »When Leonard Woolf returned, unwillingly, in 1969 to the events of 1941, the build-up to and early years of war cast their shadow over the suicide narrative. The first chapter of the fifth and final volume of his autobiography takes up more than one third of the book and is entitled ›Virginia's Death.‹ Although the representation of the act itself, and the days leading up to it, only take up a few pages at the end of the chapter, the events described – the outbreak of war, air raids over the Sussex Downs, the Blitz – and Leonard Woolf's sense that they were witnessing the demise of civilization – force the narrative forward towards this seemingly inevitable climax. Even though his narrative is full of inconsistencies, structurally, it seems, the war killed Virginia.« (Sandbach-Dahlström: *The Death of Virginia Woolf*, S. 168) Hermione Lee verweist darauf, dass auch Virginia Woolf den Krieg als Faktor begriffen habe, der ihr die psychischen und physischen Kräfte raube: »Einen Monat später, im Dezember [1940; C. L.], macht sie [Virginia Woolf; C. L.] eine detaillierte Aufstellung ihrer Kriegsentbehungen, die zwar stoisch und sachlich ist, aber ein unterschwelliges Unbehagen und ein starkes Gefühl des ›Abgeschnittenseins‹ durchscheinen läßt. Sie listet die verknappten Produkte auf (Margarine, Zucker, Gebäck, Fleisch, Milch, Benzin, Kleidung), die Langsamkeit der Post, die Schwierigkeit, Besucher satt zu bekommen oder zu reisen, die zeitraubende und mühsame Arbeit des Buttermachens oder Verdunkelns, das Essen eingelegter Eier, wobei man so tat, ›als ob sie nicht anders schmecken als sonst‹, die tägliche Erwartung der Invasion. ›Wir leiden weder Hunger noch Kälte. Aber Luxus ist eingeschränkt & Gastfreundschaft ... Natürlich sitzen wir hier fest wegen der Bomben in London ... Ein gewisses Gefühl, alt zu sein, führt manchmal dazu, daß ich glaube, meine Kräfte nicht mehr so verausgaben zu können wie früher. Und meine Hand zittert. Ansonsten atmen wir wie immer.« (Lee: *Virginia Woolf*, S. 976 f.)

sich eine ganze Reihe weiterer Faktoren nennen, die von Woolfs Biografen als ursächlich für ihre Suizidalität angeführt werden.

Woolf nun streicht in ihrem Abschiedsbrief an den Ehemann weder die Perspektivierung durch, die die *agency* der Suizidantin profiliert, noch jene Perspektivierung, die die Selbstmörderin in ihrer *patienthood* ernst nimmt. *Und* – das veranlasste die meisten Interpreten dazu, ein Loblied auf ihren großzügigen, sorgenden, liebevollen Charakter anzustimmen – sie entlastet den Zurückgebliebenen, Leonard, der sich schuldig fühlen konnte – der sich schuldig fühlen musste, bedeutete der erfolgreiche Suizid Virginias, die in ihrem Leben mehrere Selbstmordversuche unternahm, doch den Zusammenbruch von Leonard Woolfs Projekt, die Krankheit seiner Frau in Schach zu halten. Dass Virginia in ihrem Abschiedsbrief wieder und wieder betont, wie wunderbar das gemeinsame Leben mit Leonard gewesen sei, ist als konstativer Sprechakt gelesen worden. Allerdings werden die iterativen Beschwörungen des Glücks und des wunderbaren Ehehimmels so forciert kundgetan, dass es keiner besonderen hermeneutischen Finesse bedarf, um dahinter eine apotropäische Funktion zu vermuten: die Negation, die Abwehr des Wissens, dass es mit dem Glück in der Ehe nicht so weit her war.

So verweisen auch diejenigen Biografen Woolfs, die freundlich auf den Ehebund blicken, die herausstellen, dass ohne Leonards Engagement für die psychische und physische Gesundheit Virginias die Autorin nicht so viele Jahrzehnte hätte produktiv sein können, auf den manischen, vielleicht auch sadistischen Kontrollzwang Leonards, der Virginia feste Liegezeiten und einen Ernährungsplan auferlegte, der Besuche einschränkte – und damit auch erreichte, dass ihm missliebige Besucher ferngehalten wurden –, der über die Körperfunktionen seiner Frau Buch führte. Bereits 1912, im Jahr, in dem sie ihn heiratete, konstatierte Woolf: »Leonard hat aus mir eine komatöse Invalide gemacht«. <sup>22</sup> Überliefert sind erbitterte, furios eskalierende Streitgespräche des Ehepaars und verzweifelte Ausbruchsversuche Virginias. Dass es nicht die von Leonard modellierte Ehe gewesen sei, die den Wahnsinn, die manische Depression, die bipolare Störung unter Kontrolle gehalten habe, sondern dass umgekehrt die Ehe Virginia psychisch krank gemacht habe, das vorgebliche Remedium ihres Wahnsinns diesen erst hervorgebracht habe, ist eine Position, die nicht nur von dezidiert feministischen Interpretinnen

---

22 Zit. nach ebd., S. 443.

vertreten wird.<sup>23</sup> So oder so – nicht nur vor dem Hintergrund dessen, was wir von der Ehe der Woolfs wissen, erscheinen die Formulierungen, die die Überfülle von Glück behaupten, prekär – erscheinen sie doch in ihrem iterativen Gestus als *Besprechungen* im magischen Sinne, eingesetzt, etwas heraufzubeschwören, von dem ohne Beschwörung nicht behauptet werden könnte, dass es der Fall sei.

Überdies sind in zumindest zwei der Glücksformulierungen Fallstricke versteckt. Wenn Woolf schreibt: »I dont think two people could have been happier till this terrible disease came«, dann beschränkt sie das Eheparadies auf den Zeitraum *vor* dem Einbruch dessen, was sie als »terrible disease« bezeichnet. Nun kann man die Krankheit auf das Jahr 1941 datieren, möglicherweise plausibler allerdings ist es, deren Siegeszug im Jahr 1913 – im Jahr nachdem Woolf Leonard geheiratet hatte – in den Blick zu nehmen. Dann aber sind Eheglück und Krankheit so nahe aneinandergerückt, dass man an ein unbeschwertes Paradies vor dem Sündenfall *madness* nicht recht glauben mag. Und mit ihrem letzten Satz – »I dont think two people could have been happier than we have been« – verwendet Virginia Woolf ein Zitat aus ihrem eigenen 1915 publizierten Roman *The Voyage Out*. Im Roman stirbt die Heldin Rachel Vinrace. Erst ihr Tod ermöglicht aber dem Bräutigam jenes Glück zu erleben, das ihm zu Lebzeiten von Rachel – in einer schwierigen, angespannten, nicht glücklichen Beziehung – unzugänglich war: die Formel funktioniert also als Rückblicksutopie, das gemeinsame Leben war gerade arm an Glück.<sup>24</sup>

Schon ein etwas genauerer Blick auf Woolfs Brief zeigt, dass die Erwartung, die man möglicherweise mit der *suicide note* verbinden könnte – dass der Tod als Wahrheitsgenerator die Autorin veranlasst, offen und unverstellt darüber Auskunft zu geben, was der Fall ist –, ins Leere läuft. Roger Poole, der die eigenwilligste Lektüre dieses Abschiedsbriefes vorgelegt hat, bezweifelt nachdrücklich, dass Woolf sich tatsächlich vom Wahnsinn bedroht gefühlt habe. Sie sei mit der Notwendigkeit konfrontiert gewesen, eine Erklärung, ein Narrativ, Formeln (»mad«, »terrible disease«, »hear voices«) zu finden, die Leonard verstehen und akzeptieren konnte, die mit seiner Modellierung ihrer Person, als Wahnsinnige, übereinstimmten. Poole schreibt:

---

23 Vgl. beispielsweise Poole: *The Unknown Virginia Woolf*, S. 157.

24 Vgl. u. a. Sandbach-Dahlström: *The Death of Virginia Woolf*, S. 178.

The only way out, is to fall into the language and idiom of Leonard himself. Of all the people who have cited this last letter it does not seem to me that there is one who realises that this is the only piece written by Virginia which is written in Leonard's language and which incorporates Leonard's world view. It is the only ›fraud‹ of her career. The language, the idiom, the conceptual limits, are Leonard's and not hers. Determined to give total exoneration to Leonard, attempting to explain why she is doing what she is doing, she can think of only one way of being convincing: she has to use Leonard's own style, and observe the contours of Leonard's own understanding. The last letter is the most generous fraud, and the most magnificent deception, in modern literature.<sup>25</sup>

Der Suizid erzeugt in dieser Perspektive nicht *the ultimate truth*, er produziert einen Brief, in dem die Autorin Fiktions- und Maskenspiele in Szene setzt – und in dem sie auch noch die Taglines vorgibt, mit denen effektiv über das Suizidereignis berichtet werden konnte – so titelten die *Southern Weekly News*: »DIR VERDANKE ICH ALL MEIN GLÜCK: VIRGINIA WOOLFS LETZTE ZEILEN AN IHREN MANN«.<sup>26</sup> Diese Fiktions- und Maskenspiele kann man moralisch verurteilen – wie Thomas Szasz, der Woolfs Selbstmord als Tat begreift, die ein »relentless self-dramatizer« vollzieht (und in den *suicide notes* kommentiert) – in der Hoffnung, den Nachruhm zu sichern und zu vergrößern.<sup>27</sup> Man kann aber auch – hat doch der *performative turn* gelehrt, dass ein solch pejorativer Blick auf die Inszenierungen und Performanzen, die Subjektivität generieren, wenig sinnvoll ist – die Komplexität und auch die ästhetische Finesse, mit der Woolf ihren Abschied nimmt, goutieren. Wenn für Woolf schon kein Weg an dem Selbstmord vorbeiführte, dann ist dieser Suizid – einer der bekanntesten weiblichen Selbstmorde des 20. Jahrhunderts, ein ikonischer Dichterinnsuizid – wenigstens in literaturhistorischen Mehrwert umzurechnen: Die Kanonisierung Woolfs wurde durch diesen Tod wohl in der Tat befördert, und so unterscheidet sich ihr Ende signifikant von dem, über das Woolf in *A Room of One's Own* schreibt – jenem feministischen Fanal, in dem sie die Fiktion entwickelt, dass Shakespeare eine wunderbar begabte Schwester – sie nennt

---

25 Poole: *The Unknown Virginia Woolf*, S. 258.

26 Zit. nach Lee: *Virginia Woolf*, S. 992.

27 Vgl. Szasz: *The Madness and Marriage of Virginia Woolf*, S. 88.

sie Judith Shakespeare – gehabt habe, der aufgrund der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen keine Chance gegeben worden sei, sich als Dichterin zu verwirklichen:

Dabei drängte ihr Genie sie zur Dichtkunst und hungerte danach, sich satt zu essen an der Lebensvielfalt von Männern und Frauen und dem Studium ihres Gebarens. Schließlich – denn sie war sehr jung, im Gesicht dem Dichter Shakespeare seltsam ähnlich, mit den gleichen grauen Augen und gewölbten Brauen – schließlich erbarmte sich ihrer Nick Greene, der Schauspieldirektor; bald ging sie von dem Herrn schwanger, und so – wer will die Hitzigkeit und das Ungestüm des Dichterherzens ermessen, wenn es im Körper einer Frau gefangen und gebunden ist? – gab sie sich in einer Winternacht selbst den Tod und liegt an einem Kreuzweg begraben, wo jetzt an der Station Elephant and Castle die Busse halten.<sup>28</sup>

Judith Shakespeare stirbt in diesem literarischen Gedankenspiel ohne Werk, ohne sich ins kulturelle Gedächtnis einschreiben zu können: Der Suizid Woolfs dagegen ist in unser aller Gedächtnis eingebrannt – und er illuminiert ihr Œuvre: Wenige Wochen vor ihrem Sich-Ertränken scheint sie diesen Ophelia-Tod als vegetative Weiterexistenz im Wasser in einem Fragment, auf das Hermione Lee hingewiesen hat, durchzuspielen:

Die Frau, die in diesem Zimmer wohnt, sieht aus wie jemand ohne jeden zusammenhängenden [?] Teil. Sie hat keine festen Beziehungen zu ihresgleichen. Sie ist wie ein Stück Seetang, das hierhin treibt, dann dahin. Denn die Fische, die in diese Höhle getrieben werden, kommen immer durch ... Sie bewohnt eine fließende Wasserwelt ...

---

**28** Woolf: Ein eigenes Zimmer, S. 49. »Yet her genius was for fiction and lusted to feed abundantly upon the lives of men and women and the study of their ways. At last – for she was very young, oddly like Shakespeare the poet in her face, with the same grey eyes and rounded brows – at last Nick Greene the actor-manager took pity on her; she found herself with child by that gentleman and so – who shall measure the heat and violence of the poet's heart when caught and tangled in a woman's body? – killed herself one winter's night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle.« (Woolf: A Room of One's Own, S. 56)

ständig auf- und abgeschwemmt wie ein Stück Seetang. Sie hat keine Kontinuität. Die Gewalt des Wassers treibt sie immer nach oben und nach unten.<sup>29</sup>

Leonard Woolfs Darstellung von »Virginia's Death«, in dem Kapitel, mit dem der letzte seiner fünf Autobiografie-Bände beginnt, rekuriert nicht auf dieses erst von Hermione Lee eingespielte Fragment, lässt aber die Autorin Woolf mit Tagebucheinträgen aus den Monaten Februar und März 1941 zu Worte kommen. Zudem zitiert er Woolfs Selbstmordbriefe, die beiden an ihn gerichteten Briefe und den an die Schwester Vanessa gerichteten Brief.

Nach dem »Abgrund der Verzweiflung«<sup>30</sup> noch im Januar 1941 habe sich die Verfassung Virginias verbessert. Um seinen Lesern einen Eindruck vom »Gemütszustand« seiner Frau zu geben, führt Leonard Woolf (den nur um einen Eingangspassus gekürzten) Tagebucheintrag vom 26. Februar an:

Gestern hörte ich in der Damentoilette im Sussex Grill in Brighton: ›Sie ist ein einfältiges kleines Ding. Ich mag sie nicht. Aber er hat sich nie etwas aus großen Frauen gemacht. (Dann zu Bert:) Seine Augen sind so blau. Wie blaue Seen. Gerts auch. Sie haben die gleichen Augen. Nur ihre Zähne stehen ein bißchen auseinander. Er hat wunderbare weiße Zähne. Immer gehabt. Es macht Spaß, die Jungen um sich zu haben ... Wenn er nicht aufpaßt, landet er noch vorm Kriegsgericht.‹ Sie puderten und schminkten sich, diese gewöhnlichen kleinen Nutten, während ich hinter einer dünnen Tür saß und so leise wie möglich p...te. Dann bei Fuller. Eine fette, aufgetakelte Frau mit rotem Jägerhut, Perlen, kariertem Hemd, die fette Kuchen aß. Ihre schäbige Begleitung stopfte sich ebenfalls voll. Gegenüber wurden aus Hudsons Lieferwagen Kekse ausgeladen. Die fette Frau hatte ein unaufrichtiges, großes weißes Teiggesicht. Die andere war leicht angegrillt. Sie aßen und aßen. Redeten von Mary. Aber wenn sie krank ist, mußt du zu ihr gehen. Du bist die einzige ... Aber warum sollte sie krank sein?...Ich hab' die Marmelade aufgemacht, aber John mag sie nicht. Und wir haben zwei Pfund Kekse oben in der Dose ... Sie haben etwas Parfümiertes, Unechtes, Parasitäres an

---

<sup>29</sup> Zit. nach Lee: Virginia Woolf, S. 980.

<sup>30</sup> Zit. nach Woolf: Mein Leben mit Virginia, S. 297.

sich. Dann zählten sie Kuchen zusammen. Und quatschten mit der Kellnerin. Woher kommt das Geld, diese fetten weißen Schnecken zu füttern? Brighton, ein Paradies für Schnecken. Gepudert, gestopft, ein bißchen ungehörig. Ich setzte sie in ein großes Haus am Sussex Square. Wir fuhren mit dem Rad. Ärgerten uns wie gewöhnlich über die Blasphemie von Peacehaven. Helen ist durchgefallen; ich meine das Haus, das ich ihr mit X zusammen besorgt habe an dem Tag, wo X mit Vita zum Lunch bei uns war. Und ich kam mir so unordentlich und doch kühl vor, und sie war gereizt und spröde. Lange keine Spaziergänge. Jeden Tag Leute. Und die Gedanken schwirren in meinem Kopf. Und ein paar leere Stellen. Essen wird zur fixen Idee. Ich mißgönne anderen einen Gewürzkuchen. Alterserscheinung oder der Krieg? Egal. Abenteuer. Durchhalten. Aber werde ich je wieder einen von diesen Sätzen schreiben, die mir so ungeheuer Freude machen? In Rodmell gibt es kein Echo, nur nutzlose Luft ... Ich hab' den Nachmittag in der Schule verbracht und Papier marmoriert. Mrs. D. unzufrieden, sagte: Es ist kein Leben in diesen Kindern, und verglich sie mit Londonern, womit sie meinen eigenen Kommentar nach der langen Versammlung in Chavasses aufgriff. Kein Leben: Deshalb klammern sie sich an uns. Das ist meine Folgerung. Für unseren Rang in der Gesellschaft werden wir mit tödlicher Langeweile gestraft.<sup>31</sup>

---

**31** Zit. nach ebd., S. 298 f. Der Eintrag wird in *The Diary of Virginia Woolf* folgendermaßen wiedergegeben: »Yesterday in the ladies lavatory at the Sussex Grill at Brighton I heard: She's a little simpering thing. I dont like her. But then he never did care for big women. (So to Bert) His eyes are so blue. Like blue pools. So's Gert's. They have the same eyes, only her teeth part a little. He has wonderful white teeth. He always had. Its fun having the boys ... If he dont look out he'll be court martialed. They were powdering & painting, these common little tarts, while I sat, behind a thin door, p—ing as quietly as I could. Then at Fuller's. A fat, smart woman, in red hunting cap, pearls, check skirt, consuming rich cakes. Her shabby dependant also stuffing. Hudson's van unloading biscuits opposite. The fat woman had a louche large white muffin face. T'other was slightly grilled. They ate & ate. Talked about Mary. But if she's very ill, you'll have to go to her. Youre the only one....But why should she be?...I opened the marmalade but John doesnt like it—And we have two pounds of biscuits in the tin upstairs. ... Something scented, shoddy, parasitic about them. Then they totted up cakes. And passed the time o' day with the waitress. Where does

Leonard Woolf kommentiert den Tagebucheintrag wie folgt: »Es gibt bedenkliche Hinweise in dieser Eintragung. Virginia hatte gerade *Zwischen den Akten* endgültig abgeschlossen und mir zu lesen gegeben. Ich sah jetzt sofort die bedenklichen Symptome und wurde wieder sehr unruhig. Nach dieser Tagebucheintragung vom 26. Februar folgen nur noch zwei weitere«. <sup>32</sup>

Leitet Leonard Woolf das Zitat noch unter der Prämisse ein, dass es seiner Frau seit Anfang Februar besser gegangen sei, konstatiert er in der Ausführung des Zitats Sorge über die psychische Verfasstheit seiner Frau, ohne zu zeigen, worin genau er die »bedenkliche[n] Hinweise« im Text findet. Man gewinnt den Eindruck, der zitierte Text, die Tagebucheintragung seiner Frau, *müsse* die Kassandrabotschaft transportieren, weil der Autobiograf Leonard Woolf auf Begründungen, Dokumentationen der künftigen Katastrophe in den *diaries* seiner Frau nicht verzichten könne, um den Selbstmord Virginias in irgendeiner Weise narrativ zu bewältigen. So dysfunktional wie die zitierten Eintragungen vom 26. Februar wirken die weiteren Tagebuchzitate, die die Einträge vom 8. und 24. März betreffen. Auf den wenigen Seiten, auf denen sich

---

the money come to feed these fat white slugs? Brighton a love corner for slugs. The powdered the pampered the mildly improper. I invested them in a large house in Sussex Sqre. We cycled. Irritated as usual by the blasphemy of Peacehaven. Helen has fallen through, I mean the house I got her with Enid Jones, the day Enid lunched here, with Vita; & I felt so untidy yet cool; & she edgy & brittle. No walks for ever so long. People daily. And rather a churn in my mind. And some blank spaces. Food becomes an obsession. I grudge giving away a spice bun. Curious—age, or the war? Never mind. Adventure. Make solid. But shall I ever write again one of those sentences that gives me intense pleasure? There is no echo in Rodmell—only waste air. I spent the afternoon at the school, marbling paper. Mrs D. discontented. & said, Theres no life in these children, comparing them with Londoners, thus repeating my own comment upon that long languid meeting at Chavasses. No life: & so they cling to us. This is my conclusion. We pay the penalty for our rung in society by infernal boredom.« (Woolf: *The Diary of Virginia Woolf*, S. 356 f.)

**32** Woolf: *Mein Leben mit Virginia*, S. 299 f. »There are ominous signs in this entry. She had just finally finished *Between the Acts* and had given it to me to read. I saw at once now the ominous symptoms and became again very uneasy. After the entry in her diary on 26 February, quoted above, there are only two entries before she committed suicide on 28 March« (Woolf: *An Autobiography*, S. 432 f.).

Leonard Woolf am Ende des umfangreichen Kapitels »Virginia's Death« tatsächlich mit dem Tod seiner Frau beschäftigt, bringt er ellenlange Abschriften ihrer Tagebucheinträge und – aller drei – Abschiedsbriefe unter, als erklärten diese Texte etwas und seien nicht selbst erklärungsbedürftig.

Das Tagebuchnotat vom 26. Februar etwa lässt sich als scharfzüngiges und satirisches, durchaus lebensgieriges Dramolett lesen, in dem Toilettegespräche belauscht werden und in nahezu experimenteller Manier sich Menschen mit Lebensmitteln amalgamiert finden. Das erzählende Ich hört, als es »p...t[ ]«, »tarts« zu, die über Liebschaften reden.

Eine Dame, die später im Café beobachtet wird, ist nicht nur fett, sondern stopft auch »fette Kuchen« in sich hinein und hat ein »großes weißes Teiggesicht«. »Die andere war [als handele es sich um eine Bratwurst; C. L.] leicht angegrillt.« Rekurriert wird auf beide Frauen auch als die »fetten weißen Schnecken«, die zu füttern sind, »[g]epudert, gestopft« (wie Gänse, deren Leber gemästet werden soll).

Dokumentiert sich in dieser kleinen Szene Lebensüberdruß (wie es Leonard Woolf zu lesen scheint) – oder wird Essen aufgrund der Kriegsrationierungen einfach nur »zur fixen Idee«, wie es die Tagebuchschreiberin perspektiviert? Doch wohl eher Letzteres. Auch die Klage des schreibenden Ichs: »[W]erde ich je wieder einen von diesen Sätzen schreiben, die mir so ungeheuer Freude machen?«, scheint einen performativen Selbstwiderspruch zu inszenieren: Die Passage ist voller Sätze, die – jedenfalls beim Lesen – »ungeheuer Freude« machen.

Und schließlich: Die den Eintrag beendenden Sätze, in denen – immerhin – davon die Rede ist, dass »kein Leben« in den Kindern, die in Rodmell aufwachsen, sei, lassen sich nur sehr vermittelt als Ausdruck der Todesverfallenheit des erzählenden Ichs lesen. Tödlich, infernalisch (und diese metaphorische Zuschreibung ließe sich allenfalls literalisieren) – so befindet der Eintrag – ist die Langeweile auf dem Lande.

Leonard hält sich mit Analysen der letzten Texte seiner Frau nicht auf, stattdessen beschreibt er, wie er sich darum bemüht, auch diesmal wieder Virginias Krankheit in den Griff zu bekommen:

Am Mittwoch, dem 26. März, war ich überzeugt, daß Virginias Geisteszustand ernster als jemals seit jenen schrecklichen Tagen im August 1913 war, die zu ihrem völligen Zusammenbruch und dem Selbstmordversuch geführt hatten. Wieder hatte ich diese furchtbare Entscheidung zu fällen. Es war unbedingt erforderlich, daß sie sich der Krankheit und der drastisch eingeschränkten Lebensweise über-

ließ, die allein den Irrsinn abwenden konnte. Aber sie war am Rande der Verzweiflung, des Wahnsinns, des Selbstmords.<sup>33</sup>

So dezidiert sich Leonard hier als Person modelliert, die alles dafür tut, Virginia vor Schaden zu bewahren, so unversehens schleicht sich in der Passage eine Formulierung ein, die heikel ist: »Es war unbedingt erforderlich, daß sie sich der Krankheit und der drastisch eingeschränkten Lebensweise überließ, die allein den Irrsinn abwenden konnte.« (»It was essential for her to resign herself to illness and the drastic regime which alone could stave off insanity.«) Ist doch nach Leonards Überzeugung Virginias Krankheit Irrsinn, *madness*, welchen Sinn macht dann die Aufforderung, sich dieser Krankheit zu überantworten (um – so die logisch kaum nachzuvollziehende Folgerung – den Irrsinn gerade *abzuwenden*)? In das Projekt der Kur, die den Wahnsinn heilen, die den Wahnsinn abwenden soll, ist auch die Aufforderung an Virginia eingeschrieben, sich der »Krankheit« zu überlassen – jener »Krankheit«, die in der Perspektivierung Leonard Woolfs zum Selbstmord führt.

Woolf zitiert – wie bereits skizziert – die *suicide note* seiner Frau, die er im Kaminzimmer gefunden habe (den Wortlaut der beiden anderen Abschiedsbriefe notiert er in einer Fußnote). Danach wendet er kaum mehr als eine Seite auf, um den Nachwirkungen des Selbstmords nachzugehen. Während der Ton, in dem er auf den Seiten zuvor vom depressiven Schub seiner Frau spricht und ihren Selbstmord reportiert, unterkühlt wirkt, vermag er, die Empathie, die in Bezug auf Virginia zumindest für den Leser seiner Autobiografie nicht merkbar wird, für sich aufzubringen. Er spricht von der »schaurige[n] Aufgabe«, die Leiche zu identifizieren, und konstatiert: »[D]as andauernde Grauen der vergangenen Wochen [hatte] mich innerlich betäubt. Es war, als hätte man mich so geschunden und geschlagen, daß ich mir wie ein gehetztes Tier

---

**33** Woolf: Mein Leben mit Virginia, S. 302. »On Wednesday 26 March, I became convinced that Virginia's mental condition was more serious than it had ever been since those terrible days in August 1913 which led to her complete breakdown and attempt to kill herself. The terrifying decision which I had to take then once more faced me. It was essential for her to resign herself to illness and the drastic regime which alone could stave off insanity. But she was on the brink of despair, insanity, and suicide.« (Woolf: An Autobiography, S. 434)

vorkam, das sich vor Erschöpfung nur noch instinktiv in seinen Bau schleppen kann.«<sup>34</sup>

Begraben – so beendet Leonard Woolf sein Kapitel, das sich mit dem Tod Virginias beschäftigt – habe er die Asche seiner Frau im Garten, an einem Platz, von dem man »zwei große Ulmen mit ineinander verflochtenen Zweigen, die wir immer Leonard und Virginia genannt hatten«, habe sehen können. »Bei einem großen Sturm in der ersten Januarwoche 1943 wurde eine der Ulmen umgeweht.«<sup>35</sup> Mit dem Bild der beiden benachbarten Bäume greift der Autobiograf ein Bild auf, das wir aus Ovids *Metamorphosen* kennen. Dort wird vom sich liebenden, gealterten Ehepaar Philemon und Baucis erzählt, die von Saturn den Wunsch gewährt bekommen, gemeinsam zu sterben:

Jetzt spricht freundlichen Mundes der Sohn des Saturnus zu beiden:

»Saget, redlicher Greis, und du des redlichen Gatten

Würdiges Weib, was ihr wünscht.« Philemon bespricht sich mit

Baucis

Etwas und gibt den Göttern bekannt als beider Entschließung:

»Priester zu sein, euer heiliges Haus als Hüter zu pflegen,

Ist unser Wunsch, und wie wir durchlebt unsre Jahre in Eintracht,

Möge die selbe Stund' uns entrafen, daß nie ich die Urne

Meiner Gemahlin muß sehn, noch sie mich im Hügel soll bergen.«

Wie es verheißen, erfüllt sich's. Solang ihm Leben beschieden,

Hütet den Tempel das Paar. Und als uralt und entkräftet

---

**34** Woolf: *Mein Leben mit Virginia*, S. 306 f. »But it was also that the long-drawn-out horror of the previous weeks had produced in me a kind of inert anaesthesia. It was as if I had been so battered and beaten that I was like some hunted animal which exhausted can only instinctively drag itself into its hole or lair.« (Woolf: *An Autobiography*, S. 437) Holly Laird argumentiert in ihrem Aufsatz *Reading »Virginia's Death«. A (Post)Traumatic Narrative of Suicide* dass »[a]lthough critics have emphasized Leonard's consciously detached, even ›cold‹ attitude in this narrative [of »Virginia's Death«; C. L.] [...], his chapter in fact admits—as in the passage cited in the epigraph—the nearly intolerable pain of recollecting past trauma as well as of recollected endless waiting for a catastrophic future.« (Laird: *Reading »Virginia's Death«, S. 247*)

**35** Woolf: *Mein Leben mit Virginia*, S. 307. »There were two great elms there with boughs interlaced which we always called Leonard and Virginia. In the first week of January 1943, in a great gale one of the elms was blown down.« (Woolf: *An Autobiography*, S. 437)

Einst vor den heiligen Stufen sie stehn, im Gespräch sich erinnernd  
 All der Geschicke des Orts, sieht Baucis plötzlich Philemon  
 Blätter umsprossen und *er* von Blättern umsproßt seine Baucis.  
 Bis der beiden Gesicht überwuchern die wachsenden Wipfel,  
 Wechseln, solange es vergönnt, sie Abschiedsworte: »So leb denn  
 Wohl, mein Gemahl!« so riefen zugleich sie, zugleich auch  
bedeckte  
 Astwerk den sprechenden Mund. Es zeigt der thynäische  
Landmann  
 Heute die Stämme noch gern, in die ihre Leiber verwandelt.<sup>36</sup>

Schließt Leonard Woolf an die antike Präfiguration vollendeter Gattenliebe an, enthält er uns die Information doch nicht vor, dass eine der beiden Ulmen, »Leonard« oder »Virginia«, kaum zwei Jahre später einem Unwetter zum Opfer gefallen sei. Das Kapitel schließt nicht mit einem vegetativen Denkmal vorbildlicher Gattenliebe, sondern mit einem allein zurückgelassenen Baum. Was immer man über die Ehe von Leonard und Virginia Woolf mutmaßen mag – diesen Hinweis immerhin inskribiert Leonard dem Kapitel »Virginia's Death« –, eine Wiederauflage des Bundes von Philemon und Baucis war sie nicht.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Bond, Alma Halbert:** Who Killed Virginia Woolf? A Psychobiography. New York 1989.

**Bronfen, Elisabeth:** Virginia Woolf – »Ich wollte über den Tod schreiben, doch das Leben fiel über mich herein«. In: Ursula Keller (Hrsg.): »Nun breche ich in Stücke ...« Leben/Schreiben/Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller. Berlin 2000, S. 29–50.

**Canetto, Silvia Sara:** She Died for Love and He for Glory. Gender Myths of Suicidal Behavior. In: Omega. Journal of Death and Dying. An Official Journal of the Association for Death Education and Counseling 26 (1992–1993), H. 1, S. 1–17.

**Coates, Irene:** Who's Afraid of Leonard Woolf? A Case for the Sanity of Virginia Woolf. New York 2000.

---

<sup>36</sup> Ovid: Metamorphosen, VIII.703–720.

- Gerisch, Benigna:** Die suizidale Frau. Psychoanalytische Hypothesen zur Genese. Göttingen 2003.
- Gerisch, Benigna:** Suizidalität bei Frauen. Eine kritische Analyse der vorliegenden Erklärungsmodelle zur Suizidalität. Hamburg, Phil. Diss. 1996.
- Gerisch, Benigna und Ilan Gans (Hrsg.):** »Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt«. Autodestruktivität und chronische Suizidalität. Hamburger Beiträge zur Psychotherapie der Suizidalität. Bd. 3. Göttingen 2001.
- Gerisch, Benigna und Ilan Gans (Hrsg.):** »So liegt die Zukunft in Finsternis«. Suizidalität in der psychoanalytischen Behandlung. Hamburger Beiträge zur Psychotherapie der Suizidalität. Bd. 4. Göttingen 2003.
- Kappert, Ines, Benigna Gerisch und Georg Fiedler (Hrsg.):** »Ein Denken, das zum Sterben führt«. Selbsttötung – das Tabu und seine Brüche. Göttingen 2004.
- Kodrová, Ida:** Suicidal Risk Factors in Lives of Virginia Woolf and Sylvia Plath (1.1.2006). In: PsyArt. An Online Journal for the Psychological Study of the Arts. <[www.psyartjournal.com/article/show/kodrov-suicidal\\_risk\\_factors\\_in\\_lives\\_of\\_virgin](http://www.psyartjournal.com/article/show/kodrov-suicidal_risk_factors_in_lives_of_virgin)> (Stand: 22.8.2011).
- Laird, Holly:** Reading »Virginia's Death«. A (Post)Traumatic Narrative of Suicide. In: Suzette Henke und David Eberly (Hrsg.): Virginia Woolf and Trauma. Embodied Texts. New York 2007, S. 247–270.
- Lawrence, Arthur:** Suicide in Mind. Sussex 2009.
- Lee, Hermione:** Virginia Woolf. Ein Leben. Frankfurt a. M. 1999.
- Ovid:** Metamorphosen. Übers. von Erich Rösch Mit einer Einführung von Niklas Holzberg. Anmerkungen von Erich Rösch. Das Register wurde von Gerhard Fink erstellt. München 1994.
- Poole, Roger:** The Unknown Virginia Woolf. Cambridge et al. 1978.
- Promies, Wolfgang:** Der ungereimte Tod, oder wie man Dichter macht. Zum 150. Todestag von Charlotte Stieglitz. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 32 (1985), H. 6, S. 560–575.
- Sandbach-Dahlström, Catherine:** »In My End is My Beginning«. The Death of Virginia Woolf. In: Stefan Helgesson (Hrsg.): Exit. Endings and New Beginnings in Literature and Life. Amsterdam, New York 2011, S. 161–185.
- Seaman, Donna:** [Rezension zu Irene Coates: Who's Afraid of Leonard Woolf? A Case for the Sanity of Virginia Woolf. New York 2000]. <[www.amazon.com/gp/product/156947222X/ref=dp\\_proddesc\\_2?ie=UTF8&n=283155](http://www.amazon.com/gp/product/156947222X/ref=dp_proddesc_2?ie=UTF8&n=283155)> (Stand: 9.8.2012).
- Stones in pocket (28.12.2003).** In: Urban Dictionary. <[www.urbandictionary.com/define.php?term=stones in pocket](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=stones%20in%20pocket)> (Stand: 9.8.2012).
- Szasz, Thomas:** »My Madness Saved Me«. The Madness and Marriage of Virginia Woolf. New Brunswick 2006.
- Woolf, Leonard:** An Autobiography. Vol. 2: 1911–1969. Oxford et al. 1980.
- Woolf, Leonard:** Mein Leben mit Virginia. Erinnerungen. Hrsg. von Friederike Groth. Aus dem Englischen übers. von Ilse Strasmann. Frankfurt a. M. 2003.
- Woolf, Virginia:** A Room of One's Own. London et al. 2004.

**Woolf, Virginia:** Ein eigenes Zimmer. Essay. Hrsg. von Klaus Reichert. Deutsch von Heidi Zerning. Frankfurt a. M. 2007.

**Woolf, Virginia:** Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf. Vol. VI: 1936–1941. Hrsg. von Nigel Nicolson und Joanne Trautmann. London 1980.

**Woolf, Virginia:** The Diary of Virginia Woolf. Vol. V: 1936–1941. Hrsg. von Anne Olivier Bell. London 1984.

---

INGEBORG JANDL

## VON DER UNZEITLICHKEIT DES POETEN

### Marina Cvetaeva und der Freitod des Dichters

Marina Cvetaeva erhängte sich 1941 kurz vor ihrem 49. Geburtstag, nachdem sie die letzten Jahre ihres Lebens – in starkem Kontrast zu ihrem frühen Erfolg – völlig mittellos und in seelischer Isolation verlebt hatte. Die Tagebucheinträge dieser Zeit spiegeln ihre innere Zerrissenheit wider: Todessehnsucht, Bitterkeit und das Anknüpfen gegen Selbstmordgedanken.<sup>1</sup>

Als Tochter eines Moskauer Kunsthistorikers und einer Pianistin wächst Cvetaeva in behüteten Verhältnissen auf, welche durch den frühzeitigen Tod der Mutter ins Wanken gebracht werden. Als der erste, 1910 eigenmächtig veröffentlichte Lyrikband bei der Kritik auf Beachtung stößt, findet Cvetaeva Anschluss an die zeitgenössische Literaturszene. Bald lernt sie ihren künftigen Ehemann Sergej Ėfron kennen, der – trotz ihrer außerehelichen Liebesbeziehungen – zu einem Fixpunkt ihres Lebens wird. Cvetaeva folgt dem Gardeoffizier der Weißen Armee 1922, nach der Niederlage im Bürgerkrieg, ins Exil – über Berlin nach

---

**1** Obgleich die Begriffe ›Freitod‹ und ›Selbstmord‹ nicht unproblematisch sind, werden sie im Folgenden gegenüber dem neutraleren, juristischen ›Suizid‹ bevorzugt, da sie Cvetaevas mit intensiven Gefühlen verbundene Reflexion besser wiedergeben: Die Lyrikerin begreift den Freitod durchaus heroisierend als ›Triumph der Seele über den Körper‹. Ihre entschuldigenden Abschiedsworte zeugen jedoch auch von einem Zwiespalt, da ihr Selbstmord die Abgabe der Verantwortung für ihren Sohn bedeutet. Im Übrigen dient die nicht immer gezielte Variation der Ausdrücke der Vermeidung von Wortwiederholungen.

Prag und weiter nach Paris –, wo sie mit Lyrik und Übersetzungen den Lebensunterhalt der vierköpfigen Familie bestreitet; die jüngere Tochter Irina starb noch vor der Abreise in einem russischen Waisenhaus an Unterernährung. Das Leben in der Fremde bedeutet eine Isolierung von ihrer Leserschaft, weswegen die Situation sich auch finanziell zuspitzt. Ėfron beteiligt sich (ohne Cvetaevas Wissen) an einem Attentat des sowjetischen Geheimdienstes und flüchtet 1937 nach Moskau. Die Dichterin folgt ihm 1939, um die Familie zu vereinen; wenig später werden jedoch kurz hintereinander ihr Mann und ihre Tochter Ariadna verhaftet, wie schon zuvor ihre Schwester Anastasija, sodass sie mit dem noch nicht volljährigen Sohn Grigorij auf sich allein gestellt ist. Da die Lyrikerin sich nicht klar von Ėfron distanziert hat, wird sie als Mitwisserin verdächtigt; zu dieser Zeit entwickelt sie eine allgegenwärtige Angst vor politischer Verfolgung.<sup>2</sup> Freunde, welche die Familie im Ausland (auch finanziell) unterstützten, ziehen sich zum eigenen Schutz zurück. Als die Autorin sich nach der deutschen Invasion für eine Evakuierung entscheidet, versagt man ihr das Wunschziel Čistopol' (wo sich zahlreiche Schriftstellerkollegen aufhalten) und überlässt sie arbeitslos der völligen Abgeschiedenheit Elabugas.<sup>3</sup>

Im Folgenden soll die Selbstmordsymbolik in Cvetaevas Werk untersucht werden sowie ihre Vorstellung vom Verhältnis zwischen dem Dichter,<sup>4</sup> seinem Werk und dessen posthumer Rezeption.

## I. ABGANG UND ABSCHIED

Cvetaeva hinterlässt drei Abschiedsbriefe: Für ihren Sohn hält sie fest, sie habe ihn bis zur letzten Minute unsterblich geliebt; sie bittet für ihre Entscheidung um Verzeihung. Die diesbezügliche Erklärung ist vage und enthält keine Schuldzuweisung: »*Ich bin sehr krank*, das bin schon nicht mehr ich.«<sup>5</sup> Diese Darstellung beschränkt sich auf Cvetaevas inneren

<sup>2</sup> Vgl. Belkina: Die letzten Jahre der Marina Zwetajewa, S. 75.

<sup>3</sup> Vgl. ebd.; Feinstein: Marina Zwetajewa; Kudrova: Gibel' Mariny Cvetaevoj; Razumovsky: Marina Zwetajewa.

<sup>4</sup> Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine gendergerechte Schreibweise verzichtet. Das generische Maskulinum bezieht sich geschlechtsneutral und wertfrei auf Männer und Frauen.

<sup>5</sup> Belkina: Die letzten Jahre der Marina Zwetajewa, S. 285. »*Ja tjaželo bol'na, eto uže ne ja.*« (C VII.2, 295) Verweise auf Cvetaevas russischsprachiges

Zustand. Eine Relation zur Außenwelt ergibt sich nur indirekt durch die Feststellung einer Inkongruenz zwischen ihrer immateriellen Identität und der materiellen, mit der Außenwelt verbundenen Existenz ihres Körpers. Dies bedeutet eine Vorwegnahme der Trennung zwischen Leib und Seele, welche in ihrer Todesvorstellung die zentrale Rolle spielt.

Die weiteren beiden Briefe sind an den Schriftstellerverband bzw. an den Dichter Nikolaj Aseev gerichtet. Das Geschriebene bewegt sich beide Male auf einer seltsam formellen Ebene. Cvetaeva übergibt Aseev die kleine Summe ihres verbliebenen Bargelds, weist ihn an, alle in ihrem Besitz befindlichen Gegenstände zu verkaufen, und vertraut ihm einige Handschriften zur Aufbewahrung an. Ihre inständige letzte Bitte, welche den zentralen Inhalt beider Briefe ausmacht, gilt der Versorgung ihres Sohnes: »Verlassen Sie ihn *niemals*. Ich wäre so wahnsinnig glücklich, wenn er bei Ihnen leben würde.«<sup>6</sup> Die Dichterin spricht die Adressaten nicht auf der Beziehungsebene an und verzichtet auf Abschiedsworte. Ihren Freitod erwähnt sie nur durch die schlichte Andeutung: »Und mir verzeihen Sie – *ich habe es nicht ertragen*.«<sup>7</sup> Diese Apathie wirkt umso erschütternder, wenn man sie an der Vielzahl überschwänglicher und herzlicher Briefe misst, über welche Cvetaeva zeit ihres Lebens mit zahlreichen Freunden engen Kontakt pflegte. Hier zeichnen sich deutlich ihre Einsamkeit und der Rückzug in das zerbrechende Gerüst ihrer Familie ab, die Folge von Ablehnung und mangelnder Unterstützung durch den Schriftstellerverband.<sup>8</sup>

In den Biografien wird noch ein weiterer Abschiedsbrief erwähnt, welcher, sehr viel älter als die anderen und leider verschollen, aus den Erinnerungen von Cvetaevas Schwester rekonstruiert wurde. Dieser Brief soll bereits im Sommer 1909 verfasst worden sein, welchen die jugend-

---

Primärwerk werden im Folgenden wie hier nachgestellt und orientieren sich an der Gesamtausgabe von 1997, die mit der Sigle C und unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert wird.

**6** Belkina: Die letzten Jahre der Marina Zwetajewa, S. 286. »Ne ostavlajte ego *nikogda*. Byla by bez uma sčastliva, esli by on žil u vas.« (C VII.2, 296)

**7** Belkina: Die letzten Jahre der Marina Zwetajewa, S. 286. »A menja prostite – *ne vynesla*.« (C VII.2, 296)

**8** Cvetaeva bewarb sich sogar um eine Arbeit als Tellerwäscherin in der Kantine des Schriftstellerverbandes in Čistopol', um mit anderen Schriftstellern in Verbindung stehen zu können (vgl. C VII.2, 295). Es wurden ihr jedoch aus politischen Gründen ständig Steine in den Weg gelegt, eine Publikation ihrer Gedichte wurde abgelehnt und sie lebte in zunehmender Isolation (vgl. C IV.2, 200).

liche Lyrikerin alleine in Paris verbrachte. Der romantische Plan, sich während einer Vorstellung von Rostands *L'Aiglon* zu erschießen, schlug jedoch fehl.<sup>9</sup> Gedanken daran hatten Cvetaeva schon etwa ein Jahr zuvor beschäftigt: Sie habe Frühling und Sommer tagträumend über diesem Stück verbracht, wobei der starke Wunsch, Napoleon II. zu treffen, in ihr eine große Todessehnsucht auslöse. Würde man ihr vorschlagen, eine Aufführung dieses Dramas zu besuchen und danach zu sterben, so würde sie, ohne zu zögern, annehmen.<sup>10</sup> Natürlich ist diese frühe Erwägung des Freitods im Kontext einer spätpubertären Entwicklung zu betrachten und steht daher mit dem später tatsächlich durchgeführten nicht in einer Linie. Dies zeigt sich auch an den deutlich unterschiedlich definierten Handlungsmotiven: der Annäherung an eine Traumgestalt einerseits und dem Entkommen aus einer nicht mehr bewältigbar erscheinenden physischen Gegenwart andererseits. Dennoch zeichnet sich schon in der ersten Version Cvetaevas starker Glaube an eine Postexistenz der Seele ab, welcher in allen späteren Auseinandersetzungen mit der Thematik zentral bleibt.

Im Abschiedsbrief von 1909 steht die Relation zwischen der irdischen Identität von Schreiberin und Adressatin noch stärker im Zentrum: »Ich denke an unsere Frühlingsabende zurück ... Sing du nun allein all unsere Lieder ... Bedauere nichts im Leben und beurteile nichts, damit du es später nicht bereust. [...] Denk daran, dass ich dich, wenn ich bei dir wäre, immer verstehen würde.«<sup>11</sup> All diese Erinnerungen und Ratschläge dienen der Konservierung der engen Beziehung für die Zu-

---

**9** Diese Darstellung stammt von Cvetaevas Schwester, der Adressatin des Briefes; sie erhielt ihn erst nach Marinas Tod. Im Gespräch mit Veronika Losskaja rekonstruiert Anastasija Cvetaeva die Rückkehr ihrer Schwester aus Paris, wo diese in vager Formulierung von einem Fehlschlag gesprochen haben soll. Genauere Hinweise liegen nicht vor und es ist daher möglich, dass das geplante Ereignis sich auf das Verfassen des Abschiedsbriefes beschränkte. Vgl. Losskaja: Marina Cvetaeva v žizni, S. 35–37.

**10** Vgl. C VII.2, 313 f.

**11** Losskaja: Marina Cvetaeva v žizni, S. 36 (Übersetzung I. J.). »Vspominaju naši vesennie večera ... Poj odna vse naši pesni ... Ničego v žizni ne žalej, ničego v žizni ne sčitaj, čtoby potom ne raskaivat'sja. [...] Pomni, čto esli by ja byla rjodom s toboj, ja by tebja vseгда ponimala.« Losskajas Version des Briefes bezieht sich auf eine Textstelle in den autobiografischen Essays der Schwester, in welchen der Brief indirekt wiedergegeben wird, sowie auf zwei persönliche Gespräche mit ihr. Vgl. ebd., S. 36 f.; Cvetaeva: Neisčerpaemoe, S. 178.

kunft. Das diesseitige Zukunftsbild in den späteren Briefen beschränkt sich auf Cvetaevas Wunsch nach einer Zukunft für ihren Sohn, für die zu sorgen sie sich nicht mehr im Stande fühlt,<sup>12</sup> weswegen sie ihre Verantwortung an andere übergibt. Die Konstruktion einer Kontinuität, wie sie im frühen Brief an die Schwester in der Beteuerung ihrer ewigen Verbundenheit versucht wurde, weicht dem Konzept der Notwendigkeit ihrer endgültigen diesseitigen Auslöschung. Cvetaevas tatsächlicher Selbstmord ist ein einsamer, stummer, ohne Inszenierung – ein radikaler Schnitt, welcher jede nachzeitige Existenz der Seele vollständig von ihrer an den irdischen Körper gebundenen Rolle trennt.

## II. JUGENDLICHER TODESWUNSCH VOM LEBEN INS WERK

Der Abschiedsbrief der sechzehnjährigen Cvetaeva deutet schon an, dass die Themen Tod und Selbstmord auch in ihrem Frühwerk präsent sind.<sup>13</sup> Im Gedicht *Samoubijstvo* (dt. *Selbstmord*) erlebt ein kleiner Junge mit, wie seine Mutter sich in einem Teich ertränkt. Der Abend beginnt in vertrauter Zweisamkeit, danach verschwindet die Mutter. Der Junge realisiert seine vollkommene Verlassenheit. In der Nacht ertönt jedoch vom Balkon die Stimme der Verstorbenen und wird so zum Beleg für die Botschaft des nachträglich präsentierten Abschiedsbriefes: Liebe und Trauer seien stets stärker als der Tod. Durch Stimme und Abschiedsbrief verschwimmen die Grenzen zwischen diesseitigem Erleben und der Erfahrung des Jenseits, wobei der zunächst physisch erfasste Freitod zu einem transzendentalen Ereignis wird. Cvetaeva scheint in diesem Text auf Valerij Brjusovs Gedicht *Samoubijca* (dt. *Selbstmörder*, 1907) zu reagieren.<sup>14</sup> In beiden Fällen wird ein Freitod im Wasser geschildert, der vom jeweiligen Beobachter nicht auf eine innere Motivation des Handelnden zurückgeführt wird, sondern auf ein Zauberwesen, das den Selbstmörder ins Wasser lockt. Cvetaeva relativiert jedoch Brjusovs Bewertung des Geschehens – das Leben sei traurig, der Tod noch trauriger<sup>15</sup> – und

<sup>12</sup> Vgl. Belkina: Die letzten Jahre der Marina Zwetajewa, S. 285.

<sup>13</sup> Cvetaevas intensive Auseinandersetzung mit der Todesthematik hängt vermutlich auch mit dem frühen Verlust ihrer Mutter zusammen. Im Abschiedsgedicht *Mame* (*Für Mama*) wird mit diesem Ereignis das Ende der Kindheit markiert (vgl. C I.1, 9).

<sup>14</sup> Vgl. Ronen: Časy učeničestva Mariny Cvetaevoj, S. 92.

<sup>15</sup> Vgl. Brjusov: Sobranie sočinenij v semi tomach, S. 504.

postuliert eine über den Tod hinausreichende Verbindung durch innige Gefühle wie Liebe und Trauer.

Schon ein knappes Jahr früher wird der wiederkehrende Gedanke »Das Leben ist voll Überdruß, man muss ihm / ein Ende setzen, um sich vor der Melancholie zu retten«<sup>16</sup> aus der Perspektive des lyrischen Ich erwogen, aber letztendlich zurückgewiesen: »Ach nein, noch ist nicht alles verloren, / Es gibt einen Ausweg und das Leben ist möglich!«<sup>17</sup> Ausschlaggebend für diese Wendung ist der Trost eines Freundes. Obwohl der Freitod zur Erlösung von den irdischen Leiden eindeutig abgelehnt wird, lässt die einleitende Problemstellung erkennen, wie wichtig und greifbar dieses Thema für die jugendliche Autorin war. Die Problematik wird in diesem Gedicht besonders unmittelbar ersichtlich, da sie aus der Perspektive des Betroffenen und nicht aus der eines Außenstehenden betrachtet wird.

Die Entscheidung ist jedoch keine endgültige. An ihrem 17. Geburtstag verfasst Cvetaeva ein Gedicht an Gott mit dem Titel *Molitva* (dt. *Gebet*): »Du gabst mir Kindheit wie ein Märchen – / Schenk mir den Tod mit 17 Jahren!«<sup>18</sup> Besonders auffällig ist in Anbetracht dieses Inhalts die Perspektive des lyrischen Ich: Im Mittelteil des Gedichts werden *Zukunftspläne* geschmiedet. Der Todeswunsch kann in diesem Zusammenhang nur mit dem euphorischen »Ich sehne mich nach allen Wegen gleichzeitig!«<sup>19</sup> erklärt werden: Nicht die Zerstörung des Lebens steht im Vordergrund, sondern die Sehnsucht nach einer jenseitigen Zukunft. Die Passage lässt erkennen, dass *Tod* für Cvetaeva schon zu dieser Zeit den Übergang in eine neue, vollkommeneren Existenz bedeutete. Etwa ein Jahr später<sup>20</sup> folgt eine Art Fortsetzung: *Ešče molitva* (dt. *Noch ein Gebet*) endet ebenfalls mit dem Todeswunsch. Diesmal wird der metaphysische

**16** C VII.2, 297 (Übersetzung I. J.). »Žizn' – skuka, nado s nej / Končat', spasajas' ot toski«.

**17** C VII.2, 297 (Übersetzung I. J.). »O net, ne vse ešče poterjano, / I est' ischod i možno žit'!«

**18** Razumovskij: Marina Zvetajeva, S. 57. »Ty dal mne detstvo – lučše skazki / I daj mne smert' v semnadcat' let!« (C I.1, 33)

**19** C I.1, 32 (Übersetzung I. J.). »Ja žaždu srazu – vsech dorog!« Razumovskys Nachdichtung lautet: »Ich wünsch' mir alles – rundherum!«

**20** Anstelle eines exakten Datums ist dieses Gedicht nur mit *Moskau, im Herbst 1910* datiert (vgl. C I.1, 98). Durch diese ungenaue Zeitangabe ergibt sich abermals ein Bezug zu Cvetaevas Geburtstag am 26. September (umgerechnet auf den gregorianischen Kalender: 8. Oktober).

Unterschied zwischen der irdischen und einer geistigen Existenz genauer herausgearbeitet: »Lass mich erkennen, Christus, dass nicht alles nur Schatten ist.«<sup>21</sup> Nachdenklicher als im ersten ›Gebet‹, doch nicht weniger inständig bittet die Achtzehnjährige (das Lebensalter wird auch diesmal erwähnt) um den Übergang in eine rein seelische Existenz. Beide Gebete beschränken sich auf Aspekte der Seele, sodass der Todeswunsch trotz seiner Heftigkeit betont rein bleibt, was auch das Ausbleiben jeglichen Widerstands erklären könnte.

Cvetaeva reflektiert mehrere Male die Relation zwischen Jenseits und Diesseits: So nimmt sie in *V raju* (dt. *Im Paradies*) eine Kontinuität der seelischen Existenz vor und nach dem Tod an und schließt daraus, dass die Last der irdischen Erinnerungen nach dem Ende des Lebens erhalten bleibe; zur selben Schlussfolgerung führt *Ni zdes', ni tam* (dt. *Weder hier noch dort*). Diese Gedichte bilden einen Gegenpol zu den beiden ›Gebeten‹, besonders zumal sie auch auf immaterieller Ebene gegen den Selbstmord argumentieren, der nun keine Linderung der Leiden mehr verspricht.

### III. VERARBEITUNG DES FREITODS

Weitere Anlässe für die Beschäftigung mit dem Thema ergeben sich aus den Selbstmorden von Dichterkollegen: Im Gedenken an Sergej Esenin verfasst Cvetaeva 1926 ein Gedicht, in welchem sie ihm zu seinem Freitod gratuliert, ja ihn sogar darum beneidet: »Bruder im Unglück des Gesangs – / Ich beneide dich.«<sup>22</sup> Das Auffällige an diesem Gedicht ist die starke Präsenz des lyrischen Ichs mit seiner hemmungslosen Todessehnsucht – der Wunsch zu sterben wird als täglich wiederkehrender Traum beschrieben. Der Adressat des Gedichts wird dagegen nur am Rande erwähnt – sein Freitod liefert in erster Linie eine Projektionsfläche für die Gefühle des lyrischen Ichs.

In der zweiten Strophe wird Bilanz gezogen: Weder Mitleid noch Bitterkeit seien notwendig, denn »Lange lebte, wer in *unseren* Tagen / Lebte: *Alles* gab, wer ein Lied gab.«<sup>23</sup> Diese Strophe bewegt sich trotz

<sup>21</sup> C I,1, 97 (Übersetzung I. J.). »Daj ponjat' mne, Christos, čto ne vse tol'ko teni.«

<sup>22</sup> C II, 262 (Übersetzung I. J.). »Brat po pesennoj bede – / Ja zaviduju tebe.«

<sup>23</sup> C II, 262 (Übersetzung I. J.). »Mnogo žil – kto v naši žil / Dni: vse dal, – kto pesnju dal.«

ihres konkreten Bezuges auf einer universellen Ebene, da die Erwähnung des Liedes darauf hinweist, dass eine Analyse des *Dichterschicksals* vorliegt. Esenins Leben sei (wie das jedes Poeten) durch sein Werk als sinnerfüllt zu betrachten. Die letzte Strophe zitiert indirekt aus seinem Abschiedsgedicht: »Leben (ist natürlich nicht neuer / Als der Tod!) den Adern zum Trotz.«<sup>24</sup> In der Klammer werden Esenins Gedanken wiederholt – »Sterben –, nun, ich weiß, das hat es schon gegeben; / doch auch Leben gabs ja schon einmal.«<sup>25</sup> Im Umgebungstext geschieht jedoch eine Umdeutung zu Cvetaevas eigener Todesvorstellung, wonach das eigentliche Leben erst nach dem Tod beginnt. Dass das Gedicht sich mit einem Freitod auseinandersetzt, wird erst im letzten Vers durch die Erwähnung eines *Deckenhakens* deutlich.

In ihrem Tagebuch hinterlässt die Dichterin eine kurze Notiz zu Esenins Tod: »Esenins Tod ist wie die Geste eines Galgenstricks an der Gurgel. Esenin liegt als Ganzes offen auf der Hand, sowohl sein Leben als auch sein Tod. Sowohl sein Antlitz als auch seine Verse. [...] Manchmal ist die Leere voll von Klängen. Das ist Esenin.«<sup>26</sup> Cvetaeva begreift Esenins Freitod als Ereignis ohne äußeren Grund und ohne tieferen Sinn, als wortlose Geste, die posthum den Autor und sein Werk miteinander verbindet. Sie lehnt es ab, nach äußeren Gründen für diesen Tod zu suchen – Esenins Persönlichkeit und seine Gedichte würden als Erklärung ausreichen.

Cvetaevas Reaktion auf Vladimir Majakovskijs Selbstmord (1930) ist dagegen ein sehr ambivalentes Konstrukt, welches seinen Tod und sein Leben aus vollkommen unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Um einiges länger und persönlicher als das Gedicht an Esenin dient der siebenenteilige Zyklus in erster Linie dazu, Majakovskijs Werk und seine ganze Person gebührend zu würdigen. Andererseits nimmt sich das lyrische Ich auch mit Kritik nicht zurück und rügt seinen »einer kommunistischen Leitfigur absolut unwürdigen« Abgang, welcher an die feige Flucht eines Aristokraten oder an Goethes Werther erinnere.<sup>27</sup> Diese vorwurfsvolle

<sup>24</sup> C II, 262 (Übersetzung I. J.). »Žit' (konečno ne novej / Smerti!) žilam vopreki.«

<sup>25</sup> Jessenin: Gedichte, S. 33. »V étoj žizni umirat' ne novo, / No i žit', konečno, ne novej.« (Esenin: Sočinenija, S. 332)

<sup>26</sup> C IV.2, 186 (Übersetzung I. J.). »Smert' Esenina ravna žestu petli na šee. Esenin ves' kak na ladoške, i žizn', i smert'. I lico, i stichi. [...] Pustota in-ogda polna zvukami. Vot Esenin.«

<sup>27</sup> Vgl. C II, 273–276.

Passage wird von einem Zitat aus Majakovskijs Abschiedsbrief eingeleitet – »das Liebesboot / musste am Dasein zerbrechen«<sup>28</sup> – und endet mit der bedauernden Bemerkung: »Es wird keine neuen Liebesboote / Unter dem Mond mehr geben.«<sup>29</sup> Cvetaeva distanziert sich vom uninformierten Gerede über Majakovskijs Ableben in den Pariser Emigrantenkreisen und lehnt es auch hier ab, Erklärungsansätze gegeneinander aufzuwiegen.<sup>30</sup> Damit berücksichtigt sie auch Majakovskijs im Abschiedsbrief geäußerte Bitte, von ›Klatschgeschichten‹ Abstand zu nehmen.<sup>31</sup>

Das vorletzte Zyklusgedicht stellt einen eigenwilligen Dialog zwischen dem eben verstorbenen Majakovskij und dessen Dichterkollegen Esenin dar: Das freundliche Gespräch nimmt bald einen makaberen Ton an – es geht um Wodkamissbrauch, Rasierklingen, Gift und Sprengstoff –, die beiden Poeten gratulieren einander zu ihrem geglückten Freitod. Als Majakovskij auf die Moskauer Neuigkeiten zu sprechen kommt, wird, was für Cvetaevas grundsätzlich unpolitische Haltung ungewöhnlich ist, Kritik an der politischen Instrumentalisierung der Kultur in der Sowjetunion laut. Auch das dadurch bedingte ›Sterben der russischen Dichter‹ wird thematisiert, wonach die Gesprächspartner beschließen, dieses verkommene Russland in die Luft zu sprengen.<sup>32</sup>

Ausgehend von einer Unvereinbarkeit zwischen den Konzepten des Poeten und der Parteizugehörigkeit bezeichnet Cvetaeva Majakovskijs Freitod zwei Jahre später als ›lyrischen Schuss‹. Zwölf Jahre lang<sup>33</sup> habe die Person Majakovskij permanent den Dichter Majakovskij getötet, bis sich dieser im dreizehnten Jahr erhoben habe, um die Person zu töten. Die Lyrikerin erklärt Majakovskijs politisches Engagement zu einer Selbstzensur der schlimmsten Art und vermerkt abschließend: »Er lebte

**28** Majakowski: Her mit dem schönen Leben, S. 44. »Ljubovnaja lodka razbilas' o byt.« (C II, 275)

**29** C II, 276 (Übersetzung I. J.). »Nikakich ljubovnych lodok / Novych – netu pod lunoj.«

**30** Vgl. C II, 276 f. Majakovskijs Freitod wurde mit Ursachen aus unterschiedlichen Lebensbereichen in Verbindung gebracht: Mit seiner Enttäuschung von der Revolution, die er selbst vorangetrieben hatte, mit seiner zunehmend unsicheren eigenen politischen Rolle ebenso wie mit einer gescheiterten Liebe.

**31** Vgl. Majakovskij: Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach, S. 138.

**32** Vgl. C II, 277–279.

**33** Diese Zeiteinheit beschreibt die Spanne zwischen der Oktoberrevolution und Majakovskijs Freitod.

wie ein Mensch und starb wie ein Dichter.«<sup>34</sup> Dieselbe Reflexion veranlasst Cvetaeva zur folgenden Einordnung des Freitods: »Wenn es Selbstmord in diesem Leben gibt, so gibt es nicht nur einen, sondern zwei, und beide sind kein Selbstmord, denn der erste ist eine Ruhmestat und der zweite ein Fest. Die Überwindung der Natur und die Verherrlichung der Natur.«<sup>35</sup> In dieser euphorischen Analyse des Freitodes, die wohl bewusst die unschönen Seiten des Akts ausblendet, schlüsselt sie diesen in die Komponenten eines heldenhaften Sieges über den Körper und einer lustvoll-natürlichen Befreiung der Seele auf.

Cvetaevas literarische Reaktionen lassen eine tiefe Betroffenheit über diese Dichterschicksale erkennen. In Esenins Fall bedeutet die damit verbundene Zuwendung eine vollkommene Neupositionierung, wenn man ihren abschätzigen Kommentar über ihn ein knappes halbes Jahr früher in einem Brief an Boris Pasternak bedenkt.<sup>36</sup> Majakovskijs Lyrik verehrte die Dichterin dagegen seit jeher; ein vertiefter Kontakt mit ihm kam jedoch aufgrund seiner offiziell geäußerten despektierlichen Haltung gegenüber ihrem Werk nicht zustande.<sup>37</sup> Cvetaeva reagiert auf beide Freitode mit großer Solidarität und einem damit verbundenen Nähegefühl, welches sie durch eine posthume Auseinandersetzung bekräftigt.

#### IV. ABSAGE UND VERSTUMMEN

Cvetaevas letzte Jahre sind von zunehmender Resignation geprägt. Sie schreibt immer weniger, was zum Teil durch ihre schwierige materielle Lage und die Notwendigkeit, Geld durch Übersetzungen zu verdienen, bedingt ist.<sup>38</sup> Doch schon zehn Jahre vor ihrem Tod hält die Lyrikerin im französischen Exil unter dem Titel *Mein Schicksal als Dichterin* die

**34** C V.2, 52 (Übersetzung I. J.). »Prožil kak čelovek i umer kak poet.«

**35** C V.2, 52 (Übersetzung I. J.). »Esli est' v etoj žizni samoubijstvo, ono ne odno, ich dva, i oba ne samoubijstva, ibo pervoe – podvig, vtoroe – prazdnik. Prevozmoženie prirody i proslavlenie prirody.«

**36** »Über den Vergleich mit Esenin kann ich nur lachen. Ich glaube nicht an ihn, ich schätze ihn nicht: Ich fühle immer nur, wie einfach es ist, Esenin zu sein!« (C VI.1, 248; Übersetzung I. J.) »Sopostavlenie s Eseninym, – smejus'. Ne verju v nego, ne boleju im, vseгда čuvstvuju: kak legko byt' Eseninym!«

**37** Vgl. Feinstein: Marina Zwetajewa, S. 233 f.

**38** Vgl. ebd., S. 339.

folgende Einschätzung fest: Ihre *äußere literarische Niederlage* sei durch ihr Ausgeschlossensein aus der Literaturszene bedingt und durch das Fehlen kritischer Auseinandersetzungen mit ihrem Werk. Cvetaeva unterscheidet streng zwischen *sichtbaren äußeren Erfolgen* und der *inneren Qualität* ihres Werks, von welcher sie trotz ihrer unsicheren Lage überzeugt ist: »Ich weiß nicht, wie viel Lebenszeit mir noch bleibt, ich weiß nicht, ob ich jemals nach Russland zurückkehren werde, doch ich weiß, dass ich bis zur letzten Zeile *hochwertig* schreiben werde, dass ich niemals schwache Gedichte produzieren werde.«<sup>39</sup> Trotz ihres starken Glaubens an ihr Werk wird ihr bewusst, dass ihr Leben und ihre Kraft dem Ende zugehen, und sie bedauert, dass sie seltener zur Feder greift, als sie gerne würde.<sup>40</sup>

Cvetaevas späte Gedichte beinhalten immer stärker den Gedanken des Aufbruchs. Ihr vorletztes Gedicht, verfasst ein halbes Jahr vor ihrem Freitod, lautet in vollständiger Form: »Zeit, den Bernstein abzunehmen, / Zeit, den Wortschatz zu wechseln, / Zeit, die Laterne zu löschen, / Über der Tür ...«.<sup>41</sup> In sehr prägnanter und konkreter Form reflektiert die Lyrikerin ihre innere Aufbruchsstimmung mit drei einfachen Symbolen: Cvetaeva hat noch in Paris auf einem Trödlermarkt einen orientalischen Bernstein erstanden, welchen sie seither ständig an ihrem Körper trägt und dem sie magische Kräfte zuschreibt. Ein Jahr vor ihrem Freitod bezeichnet sie ihn als ihre einzige Freude.<sup>42</sup> Diesen nun abzulegen steht symbolisch für ein Zurücklassen der physischen Existenz. Der zweite Schritt der Wandlung betrifft den Wortschatz, mit dem sie ihr Dichteramts ablegt. Das Löschen der Laterne über der Tür symbolisiert das Verlassen des Hauses – bzw. des Körpers. Die Auseinandersetzung mit dem Nahen eines zeitlichen Wendepunktes – ausgedrückt durch die Wendung »es ist Zeit« (*pora*) – begleitet Cvetaeva schon eine ganze Weile: »Es ist Zeit – es ist Zeit – es ist Zeit / Dem Schöpfer die Eintrittskarte zurückzugeben.«<sup>43</sup> Mit dieser Absage an die Gesellschaft weigert sich das

<sup>39</sup> C IV.2, 198 (Übersetzung I. J.). »Ne znaju, skol'ko mne ešče ostalos' žit', ne znaju, budu li kogda-nibud' ešče v Rossii, no znaju, čto do poslednej stroki budu pisat' sil'no, čto slabych stichov – ne dam.«

<sup>40</sup> Vgl. C IV.2, 198.

<sup>41</sup> C II, 368 (Übersetzung I. J.). »Pora snimat jantar', / Pora menjat' slovar', / Pora gasnit' fonar', / Naddvernyj ...«.

<sup>42</sup> Vgl. C VII.2, 273.

<sup>43</sup> C II, 360 (Übersetzung I. J.). »Pora – pora – pora / Tvorcu vernut' bilet« Die Metapher der Eintrittskarte stellt eine Verbindung zu Dostojevskijs

lyrische Ich, die Grausamkeiten des beginnenden Zweiten Weltkrieges zu akzeptieren. Besonders Hitlers Einmarsch in die Tschechoslowakei geht Cvetaeva sehr nahe<sup>44</sup>: »Nur eine Antwort: Verzicht!«<sup>45</sup>

Cvetaeva betont mehrmals, dass sich ihr Leben dem Ende nähert. In den Gedichten verdeutlicht sie dies auch auf der Ebene des Körpers: Das lyrische Ich bemerkt, das Essen würde ihm nicht mehr schmecken,<sup>46</sup> und greift auf Metaphern des Alterns zurück, besonders häufig auf seine silbergrauen Haare: »Ich besang das Silber, / Dieses hat mich versilbert.«<sup>47</sup> In der Jugend habe das lyrische Ich einem Altersgenossen geschworen, nie zu altern; dieser habe daraufhin zu den Göttern gezeigt und gesagt: »Wo man nicht altert, nicht ergraut ...«<sup>48</sup> Auch diese Assoziation schürt den Gedanken, dass es Zeit sei, dem Leben ein Ende zu setzen.

## V. FREITOD UND DIE BEFREIUNG DER SEELE

In Cvetaevas platonisch geprägter Anschauung bedeutet der Tod den Übergang in eine neue, immaterielle Existenz. Aus der Unterordnung des Leibes gegenüber einer unsterblichen Seele – »Die Seele ist mein Zar, der Körper mein Sklave.«<sup>49</sup> – ergibt sich eine positive Besetzung des Todes, welcher die Erlösung der Seele bedeutet. Diese Gegenüberstellung von Leib und Seele findet sich in ähnlich pointierter Form schon in Gavrila Deržavins Gedicht *Bog* (dt. *Gott*, 1784): »Ich bin Zar – ich bin Sklave – ich bin ein Wurm – ich bin Gott«.<sup>50</sup> In diesem kommt er zu dem Schluss, dass seine Seele nur ein winziger Teil von Gottes Seele sei und durch den Tod wieder in diesen ursprünglichen Zustand zurückkehre. Auch kristallisiert sich mit ähnlicher Bewertung eine dichotome Gegenüberstellung

---

Roman *Die Brüder Karamasow* her, wo der atheistisch denkende Iwan seine Eintrittskarte in den Himmel zurückgibt, da er nicht an die Erlösung glaubt (vgl. C II, 528).

**44** Vgl. C II, 526.

**45** Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 289. »Otvét odin – otkaz.« (C II, 360)

**46** Vgl. C II, 364.

**47** C II, 368 (Übersetzung I. J.). »Ja vospevala – serebro, / Ono menja – poserebrilo.«

**48** C II, 368 (Übersetzung I. J.). »Gde ne starejut, ne sedejut ...«.

**49** C IV.2, 172 (Übersetzung I. J.). »Duša u menja – car', telo – rab.«

**50** Deržavin: Stichotvorenija, S. 116 (Übersetzung I. J.). »Ja car' – ja rab – ja červ' – ja Bog«.

von Leib und Seele heraus: »Mein Körper modert im Staub, / Mein Verstand befiehlt dem Donner.«<sup>51</sup> Noch stärker erinnert Cvetaevas Formulierung an Maksimilian Vološin's Vers »Mit meinem Geist bin ich Gott, mit meinem Körper ein Gaul«<sup>52</sup> im Gedicht *Pis'mo* (dt. *Brief*) von 1904, in welchem sich das lyrische Ich von der Technikbegeisterung in der frühen Sowjetzeit und im Futurismus distanziert und seine seelischen Ideale im Natürlichen, Kosmologischen und Überzeitlichen deklariert. Cvetaevas Formulierung löst die gleichsetzende Verbindung zwischen den Instanzen auf, die sich bei Vološin durch das wiederholte »ich bin« ergibt. In ihrer Neuformulierung sind Leib und Seele in Existenz und Ausrichtung voneinander unabhängig und treten sogar zueinander in Opposition: Die Seele hat den Körper unterworfen. Diese Vorstellung bestimmt Cvetaevas Denken, in welchem der materiellen Welt keine Bedeutung mehr beigemessen wird, wie sie im Brief an eine Freundin feststellt: »für mich existiert kein einziges *materielles* Ding, alles ist nur Herz und Schicksal.«<sup>53</sup>

Aus der Vorstellung einer unsterblichen Seele, welche durch den Tod vom Körper erlöst wird,<sup>54</sup> ergibt sich die Frage, zu welchem Zweck die Seele das Leben ertragen soll. Die Suche nach einer geeigneten Art, ihrem Leben ein Ende zu setzen, beschäftigte Cvetaeva schon länger. Ende 1939 notiert sie im Tagebuch, ihre schlimmste Sorge sei die, dass es womöglich das Jenseits nicht gebe. Doch sie räumt diese Sorge selbst aus dem Weg: »[I]ch bin selbst schon jene Welt, mitsamt ihren Gefühlen.«<sup>55</sup> Dies gebe ihr Gewissheit über die Existenz der ›anderen Welt‹ – ihre letzte Hoffnung und das große, angestrebte Ziel. Ein antizipierter Übergang der Seele in das Jenseits wurde schon im Abschiedsbrief festgestellt (»*Ich bin sehr krank, das bin schon nicht mehr ich.*«<sup>56</sup>). Analog dazu schließt sie 1940 einen Brief an Ljudmila Verpickaja mit den Worten: »Ich umarme Sie und bitte die Trübseligkeit dieses Briefes zu verzeihen, deren Autor

51 Ebd. (Übersetzung I. J.). »Ja telom v prache istlevaju, / Umom gromam povelevaju«.

52 Vološin: *Sobranie sočinenij*, S. 56 (Übersetzung I. J.). »Ja duchom Bog, ja telom kon'«.

53 C VII.2, 274 (Übersetzung I. J.). »dlja menja net ni odnoj *vnešnej* vešči, vse – serdce i sud'ba.«

54 Vgl. Platon: *Gorgias*, S. 364.

55 C IV.2, 197 (Übersetzung I. J.). »ja sama uže tot svet, s ego čuvstvami«.

56 Belkina: *Die letzten Jahre der Marina Zwetajewa*, S. 285. »*Ja tjaželo bol'na, eto uže ne ja.*« (C VII.2, 295)

*nicht ich bin.*«<sup>57</sup> Die letzte Phase, in welcher derartige Bemerkungen öfter vorkommen, erinnert an die Übergangsphase der schlafenden (bzw. sterbenden) Ariadna (Ariadne) im gleichnamigen Drama: Während Vakch (Bacchus) und Tezej (Theseus) mit Worten um das Mädchen ›ringen‹, erklärt Vakch, seine *neue Ariadna* werde über *neue Sinne* verfügen, über ein neues Aussehen, einen neuen Blick und ein neues Wesen. Durch ihren Tod würde sie zu einem göttlichen Geschöpf.<sup>58</sup>

Wie bei einigen anderen Schriftstellern, die sich später für den Freitod entschieden,<sup>59</sup> ist für Cvetaeva der ausschlaggebende Gedanke, welcher sie die endgültige Entscheidung immer wieder aufschieben lässt, der an ihr Schaffen. Als ihr wertvollstes Gut begreift sie ihre Verse – *ihr Kinder* – die sie in die Ewigkeit hinein überleben würden.<sup>60</sup> Entsprechend sorgsam archiviert sie ihr Werk und bringt es bei Freunden zur Aufbewahrung unter, um es vor Verschwinden oder Zerstörung zu schützen. Vor allem gegen Ende ihres Lebens reflektiert sie ihre Reifung als Dichterin und bewahrt trotz der Ablehnung ihrer Manuskripte eine innere Gewissheit über die Qualität ihrer Verse.<sup>61</sup>

Genau ein Jahr vor ihrem Selbstmord teilt Cvetaeva einer Freundin mit, *ihr Werk sei geschrieben* – sie könne zwar noch mehr schreiben, doch sie könne es nicht in Freiheit. *Es sei ihr peinlich, dass sie noch lebe.*<sup>62</sup> Zu dieser Zeit enthalten auch die Tagebucheinträge immer deutlichere Selbstmorderwägungen: Die Lyrikerin schreibt über ihre unerträgliche Angst vor der Welt und vor ihren eigenen Gedanken. Seit einem Jahr schon suche sie, von allen unbemerkt, nach einem geeigneten Haken. In derselben Textstelle werden auch andere Wege in den Tod erwogen – Gift, der Sprung aus großer Höhe, ins Wasser gehen – doch alle Varianten werden als abscheulich und Furcht einflößend abgelehnt. »Ich möchte nicht *sterben*, ich möchte *nicht sein.*«<sup>63</sup> Und so entschließt sie sich, vorläufig weiterzuleben, das Leben, diesen bitteren Wermut, immer weiter vor sich hin *zu Ende zu leben*.

---

57 C VII.2, 257 (Übersetzung I. J.). »Obnimaju Vas i prošu prostit' za skuku ètogo pis'ma, avtor kotoroj – *ne ja.*«

58 Vgl. C III.2, 282–284.

59 Vgl. Baumeister: Wir schreiben Freitod ..., S. 99.

60 Vgl. C V.2, 16.

61 Vgl. C IV.2, 199 f.

62 Vgl. C VII.2, 273 f.

63 C IV.2, 198 (Übersetzung I. J.). »Ja ne choču – *umeret'*, ja choču – *ne byt'.*«

Im Laufe von Cvetaevas Leben scheint sich eine besondere Beziehung zum Tod durch den Strang entwickelt zu haben: Auf diese Art nahmen sich Esenin und Stachovič das Leben; als Pasternak ihr half, den Koffer für die Abreise nach Elabuga zuzuschnüren, soll er gescherzt haben, dieser Strick wäre stark genug, um sich daran zu erhängen.<sup>64</sup> Nachdem in ihre Datscha eingebrochen worden war, fand Cvetaeva dort einen erhängten Polizisten auf, sie selbst beteiligte sich an der Bergung des Leichnams.<sup>65</sup> Außerdem erntete die Autorin großes Lob für eine ihrer letzten Übersetzungen: Diese handelt von einer alten Frau, die ein Kruzifix von der Wand nimmt, um sich am Nagel zu erhängen;<sup>66</sup> dichterisch beschäftigte sich Cvetaeva zudem mit Judas, der sich an einem Ölbaum das Leben nahm<sup>67</sup> und besonders intensiv mit Fedra, deren Tod am Myrtenast zu einem festen Symbol des Dichtertods wird.

## VI. ZAHLENSYMBOLIK

Für Cvetaeva enthalten Zahlen eine besondere Symbolik; so verschmilzt etwa das Sterbedatum eines Menschen wie eine metaphorische Botschaft mit diesem. Im dichterischen Werk vermischen sich mitunter Realität und Fiktion zu Gunsten einer Verdeutlichung dieser Metapher: So setzt Cvetaeva im Theaterstück *Feniks* (dt. *Phoenix*) den Tod der Figur Kazanovas (Casanovas) am 31. Dezember 1799 um Punkt Mitternacht an – er soll pünktlich beim ersten Glockenschlag das Schloss von Dux verlassen.<sup>68</sup> Sein Ableben bedeutet gleichzeitig das Ende einer ganzen Ära, des 18. Jahrhunderts.<sup>69</sup> Cvetaevas Stück sollte genau 75 Seiten umfassen,

<sup>64</sup> Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 106.

<sup>65</sup> Vgl. C VII.2, 286.

<sup>66</sup> Vgl. C VII.2, 335.

<sup>67</sup> Vgl. C II, 148.

<sup>68</sup> Cvetaeva setzt die Jahrhundertwende mathematisch nicht ganz korrekt schon zwischen 1799 und 1800 an.

<sup>69</sup> Cvetaeva verwendet auch an anderen Stellen das ›Jahrhundert‹ als Metapher für die Lebensspanne eines Menschen, etwa: »Und so werden auch die Monde schmelzen / und der Schnee, / Wenn dieses junge, reizende Jahrhundert / Wie im Flug vergeht.« (C I.1, 193; Übersetzung I. J.). »I tak že budut tajat' lunny / I tajat' sneg, / Kogda promčitsja étot junyj, / Prelestnyj vek.«

welche Kazanovas 75 Lebensjahre symbolisieren.<sup>70</sup> Die Zahlen repräsentieren eine schicksalhafte Ordnung, die den Betroffenen schon im Voraus bekannt ist: »Vom Jahrhundert verbleibt eine halbe Stunde, / Mir selbst wohl nicht mehr als eine ganze.«<sup>71</sup>

Kazanova verbringt diese letzte Stunde seines Lebens gemeinsam mit der dreizehnjährigen Franciska, die völlig unerwartet auftaucht, um ihm eine Liebeserklärung zu machen. Die Symbolik der Szene entspricht schon von vornherein eher einem Neuanfang als der zu erwartenden Abschiedsszene. Der Protagonist tritt dem nahenden Ende entschlossen entgegen, ohne seinem Leben nachzutruern: »Der Ball ist zu Ende – der Karneval, / Ein neues Jahrhundert – ein neuer Ball ...«.<sup>72</sup> Diese und ähnliche Metaphern verweisen auf einen Übergang, nicht auf den Untergang. Pünktlich zum ersten Glockenschlag begrüßt Casanova die schlafende Franciska im neuen Jahr: »Nun denn, Frančeska, / Alles Gute im neuen Jahrhundert!«,<sup>73</sup> und das Stück endet damit, dass sich Kazanova, bereits im Begriff die Tür zu öffnen, noch einmal umdreht und Franciska (zum ersten Mal) auf die Lippen küsst. Der Held verlässt das Schloss nicht – wie angekündigt – einsam, sondern durch einen gemeinsamen Übergang: Franciska ist *ingeschlafen* und *Schlaf* wird von Cvetaeva häufig als Metapher für den Tod verwendet, er verbindet wie eine Brücke die Existenzformen vor und nach dem Tod.<sup>74</sup> Ein weiteres Indiz für den Übergang besteht darin, dass Kazanova das Mädchen mit der italienisierten Form seines Namens – »Frančeska« – anspricht. Diese hat er schon zuvor zweimal verwendet. Erstens als er auf seine Herkunft zu sprechen kommt: »Es gibt auf der Welt ein Wunder: / Venedig. Frančeska, sprich mir nach: / Venedig.«<sup>75</sup> Zweitens in seiner Liebeserklärung: »Ich liebe Sie, Frančeska.«<sup>76</sup> Kazanovas Sehnsucht nach seiner Geburts-

<sup>70</sup> Vgl. Vojtechovič, *Stichija i čislo v kompozicii cvetaevskich sbornikov*, 292 f. In Wirklichkeit starb Casanova schon am 4. Juni 1798 im Alter von 73 Jahren.

<sup>71</sup> C III.2, 233 (Übersetzung I. J.). »Ostalos' veku – polčasa, / A mne, byt' možet, – čas.«

<sup>72</sup> C III.2, 235 (Übersetzung I. J.). »Končen bal – karnaval, / Novyj vek – novyj bal ...«.

<sup>73</sup> C III.2, 237 (Übersetzung I. J.). »Nu-s, Frančeska, / S novym vekom!«

<sup>74</sup> Ajzenštejn behandelt dieses Motiv eingehend in der Monografie *Šny Mariny Cvetaevoj*.

<sup>75</sup> C III.2, 227 (Übersetzung I. J.). »Est' v mire čudo: / Venecija. Frančeska, povtori: / Venecija.«

<sup>76</sup> C III.2, 229 (Übersetzung I. J.). »Ja vas ljublju, Frančeska.«

stadt kann als Sehnsucht nach einer Heimkehr in die immaterielle seelische Existenz vor der Geburt gedeutet werden. Die Wiederverwendung des Namens ›Francška‹ in der Liebeserklärung bedeutet, dass diese an Franciskas immaterielle Seele gerichtet ist und im endgültigen Ausspruch zum neuen Jahrhundert zeigt sie den Übergang der beiden Personen ins Jenseits an. Es besteht eine dichotome Opposition zwischen den Konzepten ›Franciska‹ und ›Francška‹: Mit ›Franciska‹ wird ausschließlich die physische Existenz des Mädchens bezeichnet; genau diese wird am Ende des Stückes auch in den Schlaf gewiegt: »Jemand gibt seinen Thron ab, / Und Franciska schlä-äft ein.«<sup>77</sup> Auch der *Thron* stellt eine Metapher für die physische Existenz dar. Kurz vor dem Ende stellt Kazanova fest, dass die physische *Franciska* tatsächlich eingeschlafen bzw. verstorben ist: »Nun denn, Franciska!... Sie schläft ...«<sup>78</sup> und begrüßt daraufhin parallel dazu *Frančeska* im neuen Jahr.

Franciska erinnert durch ihr geheimnisvolles Auftauchen in Kazanovas letzter Stunde an *devočka smert'* (das Todesmädchen), die in Cvetaevas gleichnamigem Gedicht von 1910/1911 einen kleinen Jungen zum Spielen abholt; dessen *Erwachen* markiert den Beginn seiner jenseitigen Existenz.<sup>79</sup> Franciskas besondere Rolle wird schon im Personenverzeichnis deutlich, wo sie als »Kind und Salamander« und »Offenbarung in der Unwissenheit«<sup>80</sup> bezeichnet wird. In seiner mythologischen Bedeutung ist der Salamander ein Wesen des Feuers, welches er auch auslösen kann. Außerdem soll er Wandlungsprozesse im Sinne der Selbstheilung bewirken.<sup>81</sup> Franciskas Funktion als Salamander steht in direktem Zusammenhang mit Kazanovas Tod und Neugeburt als Phönix. Der gemeinsame Übergang geschieht durch das Phönixfeuer der Liebe, darauf weist bereits zuvor Franciskas im Halbschlaf getätigter Ausspruch hin: »Nein, ich schlafe nicht, ich liebe!«<sup>82</sup> Die Anspielung auf eine Offenbarung deutet an, dass Franciska mit Kazanovas Erleuchtung in Zusammenhang

---

77 C III.2, 235 (Übersetzung I. J.). »Kto-to tron ustupaet, / A Franciska zasy-paet.«

78 C III.2, 237 (Übersetzung I. J.). »Nu-s, Franciska!... Spit ...«.

79 Vgl. C I.1, 109 f.

80 C III.2, 163 (Übersetzung I. J.). »ditja i salamandra« und »Prozrenie v neznanii«.

81 Vgl. Roth: Eidechse, S. 76 f.; Roth: Salamander, S. 311.

82 C III.2, S. 235 (Übersetzung I. J.). »Net, ne splju, a ljublju!«

steht; ihr Erscheinen in seiner letzten Stunde und ihr Einschlafen leiten seinen Übergang in die andere Welt ein.<sup>83</sup>

Auch Franciskas Tod wird immer wieder thematisiert – so hat sie etwa einen Neujahrgroschen dabei, welchen Kazanova nach ihrem Tod an sich nehmen soll, wohl für die Bezahlung der Überfahrt ins Totenreich.<sup>84</sup> Außerdem steckt Kazanova Franciska am Ende des Stücks seinen Ring an, dieser möge sie vor der *Erinnerung* bewahren,<sup>85</sup> was sich auf das mit dem Tod eintretende Vergessen zu beziehen scheint. Wichtig ist auch Franciskas nicht in die Endversion aufgenommener Traum, in welchem sie einen Hahn, einen Pfau und einen Adler analog zum Phönixsymbol als Vorboten ihres Todes deutet.<sup>86</sup> Eine ähnliche Botschaft geht aus Kazanovas letzter Bitte an seinen Diener hervor: Dieser soll *nach seiner Abreise* einen verirrtten Falken zum Förster bringen: »Pass beim Tragen auf, / Dass du ihn nicht weckst. Niemand kennt / Den ersten Schlaf [bzw. Traum].«<sup>87</sup> Der Hinweis darauf, dass der Vogel schlafen wird (d. h. tot ist), belegt, dass Cvetaeva die Wiedergeburt des Phönix als eine ausschließlich seelische Angelegenheit auf eine rein immaterielle Existenz bezieht.

Das Theaterstück *Feniks* orientiert sich nicht nur an Kazanovas *Histoire de ma vie*; die Lyrikerin verschmilzt diese Geschichte mit Erinnerungen an Aleksej Stachovič, einen oberflächlich mit ihr bekannten Moskauer Schauspieler, der sich mit 63 Jahren erhängte. Kurz nach dem Begräbnis hält sie sein Andenken in einem autobiografischen Prosaaufsatz fest und schreibt: »[S]o unwichtig ich im Leben auch für ihn gewesen sein mag, ich weiß, dass ich ihm jetzt [...] von allen Menschen am nächsten stehe. Das liegt möglicherweise daran, dass ich *dem Abgrund* am nächsten bin, dass ich ihm am ehesten folgen werde (wür-

---

**83** Die Dimension von Franciskas Existenz geht aus dem Text nicht eindeutig hervor und es bleibt unklar, ob ihre Gestalt physisch ist, ob ihre Anwesenheit sich nur in Kazanovas Kopf abspielt oder ob sie Bestandteil des Seelenreichs ist und nur für eine Stunde die Grenze zur physischen Welt übertritt. Vgl. Ajzenštejn: Sny Mariny Cvetaevoj, S. 235 f.

**84** Vgl. C III.2, 210.

**85** Vgl. C III.2, 237.

**86** Vgl. C III.2, 465 f.

**87** C III.2, 237 (Übersetzung I. J.). »Smotri, nesja, / Ne budi. Nikomu ne vedom / Pervyj son.«

de).«<sup>88</sup> Veranlasst durch ihre Betroffenheit, verewigt sie sein Wesen im Theaterstück. Die Verbindung zwischen den beiden Ausgangspersonen basiert auf einer Auffassung ihrer beider Charaktere als Prototypen des 18. Jahrhunderts – »Stachovič ist das 18. Jahrhundert«<sup>89</sup> – die nicht in das 19. Jahrhundert passen, was auch die grundlegende Ursache für ihren Tod ist.

Obwohl das Thema ›Freitod‹ nur an wenigen Stellen angedeutet wird, geht Kazanovas Entscheidung zum nächtlichen Aufbruch in den Schneesturm genau in diese Richtung. Er packt seine Sachen zusammen und erklärt nur ausweichend, er würde sich auf den Weg machen, alleine und unverzüglich. Der fürsorgliche Vorschlag des Grafen, ihn zu begleiten, wird abgelehnt: »Ich muss alleine sterben.«<sup>90</sup> Nach dieser Verabschiedung verfällt Kazanova in einen Monolog und zieht Bilanz über sein Leben: »Nun denn. / Das Leben. Nun denn. Ein Ende in den böhmischen Wäldern, / nachdem es in Venedig begann.«<sup>91</sup>

Die eingangs erwähnte Zahlensymbolik manifestiert sich auch an zahlreichen anderen Stellen in Cvetaevas Werk. Das Jahresende als besonders geeignetes, abgerundetes Datum für Tod und Neubeginn wird auch im anlässlich von Rilkes Tod verfassten Poem *Novogodnee* (dt. *Neujahrsbrief*) deutlich, wo das lyrische Ich dem Verstorbenen zum neuen Jahr und zu seiner neuen Existenz gratuliert. Dass Rilke am 29. Dezember und nicht am 31. verstorben ist, bezeichnet Cvetaeva in einem Brief an Pasternak als Fehlschluss des Lebens.<sup>92</sup> Im Poem wird, zugunsten einer idealen Symbolik, großzügig darüber hinweggesehen.<sup>93</sup>

In Anbetracht dieser Faszination für das Jahresende scheint es beinahe verwunderlich, dass Cvetaeva für ihren Abgang den 31. August 1941 wählte, anstatt sich in einer Silvesternacht Kazanova und Rilke anzuschließen. Dennoch handelt es sich wohl auch bei ihrem Todesdatum nicht um eine rein zufällige Fügung des Schicksals: Cvetaeva beendete

---

**88** C IV.2, 86 (Übersetzung I. J.). »kak malo by ja emu, živomu, ni byla, ja znaju, čto v dannyj čas [...] ja emu bliže vsech. Možet byt' – potomu čto ja bol'she vsech *na kraju*, legče vsech pojdu (pošla by) vsled.«

**89** C IV.2, 88 (Übersetzung I. J.). »Stachovič – XVIII vek.«

**90** C III.2, 199 (Übersetzung I. J.). »Ja dolžen umeret' odin.«

**91** C III.2, 203 (Übersetzung I. J.). »Da-s. / Žizn. Da-s. Končat' v lesach bogemskich, / Načav v Venecii.«

**92** Vgl. C VI.1, 266.

**93** Vgl. C III.1, 132–136.

ihr Leben am letzten Tag des Sommers.<sup>94</sup> Die Zahlensymbolik lässt sich in mehreren Details weiterverfolgen: So versteht etwa Ajzenštejn den 31. August als »eine Art *persönlichen Feiertag*«<sup>95</sup> der Lyrikerin. Sie führt Beispiele für bedeutsame Textstellen in Cvetaevas Werk an, die ebenfalls auf einen 31. August datiert sind; zwei davon haben mit Napoleon II. zu tun. Mitunter lässt sie das Wort ›August‹ in der Datierung mit einem Großbuchstaben beginnen, was im Russischen sonst nicht üblich ist. Ein Selbstmordereignis im August von weltgeschichtlicher Bedeutung ist der Freitod Kleopatras; diese mächtige Frauengestalt, die sich nach ihrem Scheitern das Leben nahm, um ihre Ehre zu retten, wäre eine mögliche Identifikationsfigur.<sup>96</sup>

Wichtig ist auch Baudelaires Tod am 31. August 1867. Cvetaevas intensivste literarische Beschäftigung während der letzten Jahre galt wohl seinen *Fleurs du Mal* und sie übersetzte mit großer Hingabe den Gedichtzyklus *Le voyage*.<sup>97</sup> Dieser handelt von einem zunächst begeisterten Reisenden, den seine Eindrücke letztendlich langweilen, sodass er als Ausweg aus dieser festgefahrenen Existenz den Tod anruft: »Oh Tod, alter Kapitän, Zeit zum Anker lichten! / Uns langweilt dieses Land! Wir wollen klar Schiff machen!«<sup>98</sup> Das Symbol der weiten Reise für das Leben wird über die Grenzen des menschlichen Daseins hinaus ausgedehnt. Cvetaevas Faszination hängt wohl mit der begeisterten Aufbruchsstimmung zusammen, aufgrund derer Baudelaires Darstellung von Übergang und Neubeginn stark an ihr eigenes diesbezügliches Konzept erinnert: »Tief in das Unbekannte, *Neues* dort zu finden!«<sup>99</sup> Fast unmittelbar davor bittet das lyrische Ich um das ›stärkende Gift des Todes‹, um Erlösung von der diesseitigen Langeweile. Der bedingungslose Aufbruch erlaubt

---

**94** Der russische Kalendersommer endet am 31. August. Dieser Umstand wird noch zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass am 1. September in ganz Russland einheitlich das Schuljahr beginnt.

**95** Ajzenštejn: *Sny Mariny Cvetaevoj*, S. 49 (Übersetzung I. J.). »*nekij ličnyj prazdnik*«.

**96** Ein frühes Gedicht Cvetaevas handelt von Kleopatra, die sich nach ihrer Niederlage mit ihren Schätzen in ihr Mausoleum zurückzieht (vgl. C I.1, 23).

**97** Die Übersetzung trägt den Titel *Plavan'e (Seefahrt)* (vgl. C VII.2, 333).

**98** Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, S. 279. »Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Apparailions!« Ebd., S. 278.

**99** Ebd., S. 281. »Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!« Ebd., S. 280.

für den Scheiternden keinen Kompromiss und schließt ein Versinken in düsterer Todessehnsucht aus.<sup>100</sup>

Kuzlova weist darauf hin, dass Cvetaeva zum Zeitpunkt ihres Todes knapp 49 Jahre alt war und dass diese Zahl als magisches Produkt von 7 besondere Anziehungskraft auf sie zu haben schien. Ihre gewagte Theorie lautet, dass die Lyrikerin sich dieses Todesalter lange zuvor ausgewählt habe<sup>101</sup> und sie zitiert zur Verdeutlichung folgende Verse aus einem Gedicht von 1921: »Fege den alten Tag hinweg / Streife ihn ab! / In unserer Sakristei – / Sieben mal sieben!«<sup>102</sup> Das Gedicht bezieht sich auf einen Volksglauben, demzufolge Schlangen im Frühling sechs ihrer Häute abwerfen und mit der siebenten weiterleben.<sup>103</sup> Cvetaeva deutet den Häutungsprozess freilich als Abstreifen der physischen Hülle und verlegt die neue Existenz in das Jenseits: »Die alte Haut / Liegt auf dem Baumstumpf. // Ist die alte abgeworfen, – / Warte auf eine neue!«<sup>104</sup> Des Weiteren wird betont, dass diese Verwandlung nur in eine Richtung funktioniert und es kein Zurück geben wird.<sup>105</sup> Eine derart langfristige Planung des Freitods muss in Cvetaevas Fall dennoch stark in Zweifel gezogen werden: Die drastische Verschlechterung ihrer Lebensumstände durch ihre Evakuierung und die damit einhergehende Verzweiflung stellen wohl einen weitaus wichtigeren Entscheidungsimpuls dar und es wäre nicht angemessen, die Bedeutung jener Grenzsituation durch Überbetonung einer Zahlenmystik herunterzuspielen. Was die kurzfristigeren numerologischen Zusammenhänge betrifft, so könnte zu der Zeit, als Cvetaevas innere Entscheidung im Grunde bereits gefällt war, das semantisch behaftete Datum durchaus den Anstoß dazu gegeben haben, diese in die Tat umzusetzen.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 494.

<sup>101</sup> Vgl. Kozlova: Vse vižu – ibo ja slepa, S. 84.

<sup>102</sup> C II, 61 (Übersetzung I. J.). »Snašivaj, sbrasyvaj / Saryj den?! / V riznice našej – / Semizdy sem!«

<sup>103</sup> Vgl. C II, 498.

<sup>104</sup> C II, 61 (Übersetzung I. J.). »Staraja koža / Ležit na pne. // Staraja sbrošena, – / Novoj ždi!«

<sup>105</sup> Vgl. C II, 61. Die Zahl Sieben ist nicht nur Cvetaevas, sondern auch Rilkes Lieblingszahl (vgl. C VII.1, 74). Daher stellt die Lyrikerin das Abschiedspoem anlässlich seines Todes, *Novogodnee* (*Neujahrs Gedicht*), mit Bedacht am 7. Februar 1927 fertig (vgl. C III.1, 136). Ebenso baut die Weltordnung des wenig später verfassten *Poéma vozducha* (*Poem von der Luft*) auf die »heilige Sieben« (im Originaltext deutsch) auf, verbildlicht durch das (lyrische) Symbol der Lyra mit ihren sieben Saiten (vgl. C III.1, 143).

## VII. DER DICHTER - EIN IDEELLES GESCHÖPF

Während sich der Dichter bei Puškin und Lermontov durch Berufung auf eine göttliche Instanz legitimiert<sup>106</sup> – »Erhebe dich, Prophet, und sieh, und vernimm, / erfülle dich mit meinem Willen, / und Länder und Meere durchwandernd, / entzünde mit dem Wort die Herzen der Menschen.«<sup>107</sup> – tritt bei Cvetaeva die absolute Poesie selbst an die Stelle des Auftraggebers. Gott<sup>108</sup> ist nicht für die dichterische Inspiration zuständig, sondern nur für eine Ausstattung mit der nötigen Kraft: »Ich habe Gott nie um einen Reim gebeten (denn *das* ist meine Aufgabe), ich bat *Gott um die Kraft, diesen zu finden, um die Kraft für diese Tortur*. [...] Und diese hat Gott mir gegeben, gereicht.«<sup>109</sup> Der Dichter trägt die größere Verantwortung selbst und erfährt seine Rechtfertigung nicht, wie bei Puškin und Lermontov, durch Gott, sondern direkt durch sein Schaffen.

Im Gedichtzyklus *Kust* (dt. *Der Strauch*, 1934) wird deutlich, dass sich Cvetaevas Bild vom Dichter an dessen Seele orientiert, welche in ihrer reinen Existenzform permanent und unmittelbar mit der absoluten Poesie in Verbindung steht.<sup>110</sup> Sein Körper erfüllt den rein funktionalen Zweck, das Empfundene in Sprache zu übersetzen und so zu verewigen.<sup>111</sup> Cvetaeva stellt die Poesie häufig mithilfe einer Pflanzensymbolik dar. Das Bild des mächtigen Baumes wird in das Unfassbare erhoben, daneben platziert sich der Poet, mittellos aufgrund seiner begrenzten

**106** Vgl. Puškin: Prorok, S. 126–128 *et passim*; Lermontov: Gedichte, S. 126–128.

**107** Puškin: Prorok, S. 129. »Vosstan', prorok, i vižd', i vnemli, / Ispolnis' voleju mojej, / I, obchodja morja i zemli, / Glagolom žgi serdca ljudej.« Ebd., S. 128.

**108** Die Erwähnung Gottes sollte nicht als Indiz für Cvetaevas christliche Gläubigkeit missgedeutet werden (vgl. C IV.2, 204).

**109** C IV.2, 203 (Übersetzung I. J.). »Ja nikogda ne prosila u Boga – rifmy (éto – moe delo), ja prosila u Boga – sily najti ee, sily na éto mučenie. [...] I éto mne Bog – daval, podaval.«

**110** Thomson erkennt in diesem Zyklus die Pflanze als Symbol für die Poesie, an die sich das lyrische Ich aus dem Blickwinkel des Dichters wendet, um über die vorliegende Wechselbeziehung nachzusinnen. Er verwendet ihn in seiner Interpretation von Cvetaevas *Fedra* (*Phädra*) als Referenztext, um anhand der in beiden Fällen ähnlich konstruierten Pflanzensymbolik aufzuzeigen, dass Fedras Freitod den Freitod des Dichters symbolisiert. Vgl. Thomson: Tsvetaeva's Play *Fedra*, S. 348.

**111** Vgl. C II, 317.

menschlichen Existenz. Dennoch bedingen die beiden Instanzen einander gegenseitig: Der Strauch, d. h. die Poesie kann nur durch die Sprache des Dichters konkrete Form annehmen. In einer Strophe, welche nicht in die Endversion aufgenommen wurde, wird die Antwort auf die im Gedicht ständig präsente Frage, was denn der Strauch vom lyrischen Ich brauche, direkt ausgesprochen: »Meine menschliche Sprache.«<sup>112</sup> Die starke Präsenz des blühenden Strauches, die sich dem lyrischen Ich visuell und akustisch aufdrängt, seine Gedanken und seine Seele füllt, kontrastiert mit der materiellen Umgebung, trostlosen Provinznestern – diese Umwelt kann nichts daran ändern, dass der immaterielle Kelch (die Dichterseele) voll Poesie ist.<sup>113</sup> Es liegen sichtlich zwei gleichberechtigte, obgleich konträre Wahrnehmungsebenen vor, die erste spiegelt die physischen Eindrücke der Umgebung wider und die zweite zeigt, völlig abgekoppelt von der ersten, den Überfluss im Reich der Poesie: Inspiration, Vollkommenheit, Schönheit.<sup>114</sup>

Dieses Reich der Poesie, welches dem Körper nicht zugänglich ist, fällt mit dem ewigen Reich zusammen, in welchem nach Cvetaevas Vorstellung die Existenz der Seele vor der Geburt und nach dem Tod festzumachen ist. Die poetische Inspiration wird im vorliegenden Gedicht als Erinnerung der Seele an vorgeburtliche Eindrücke von diesem Reich dargestellt: »Sage ich etwa *das*, / Was ich wusste, bevor ich den Mund // Öffnete.«<sup>115</sup> Durch den Tod wird wie in der platonischen Anamnesis die Rückkehr der Seele in ihre ursprüngliche Existenz vollzogen: »Und [was ich] wieder vollständig / Wissen werde, sobald ich verstumme.«<sup>116</sup>

Im Zyklus *Poëty* (dt. *Dichter*, 1923) reflektiert Cvetaeva ihr Dichterbild in besonders komprimierter Form: »Der Dichter bringt die Worte von weit her. / Die Worte führen den Dichter weit mit sich fort.«<sup>117</sup>

<sup>112</sup> C II, 521 (Übersetzung I. J.). »– Moej čelovečeskoj reči.«

<sup>113</sup> Wörtlich heißt es auch hier, dass der Kelch »voll des Strauches« sei (vgl. C II, 317). Das Symbol des Kelchs tritt in der früher entstandenen *Fedra* als Behälter und Klangkörper der Lyrik auf, sodass die Verknüpfung von Poesie und Pflanze an dieser Stelle verdichtet wird (vgl. C III.2, 333).

<sup>114</sup> Vgl. C II, 317 f.

<sup>115</sup> C II, 318 (Übersetzung I. J.). »Da razve ja *tó* govorju, / Čto znala, poka ne raskryla // Rta.«

<sup>116</sup> C II, 318 (Übersetzung I. J.). »I [čto ja] snova, vo vsej polnote, / Znat' budu, kak tol'ko umolknju.«

<sup>117</sup> C II, 184 (Übersetzung I. J.). »Poët – izdaleka zavodit reč'. / Poëta – daleko zavodit reč'.«

Die Poesie, welche der Dichter in ihrer immateriellen Form abholt, hat eine große Verfügungsgewalt über diesen; sie treibt ihn zur Arbeit an und zwingt ihn, ihr zu dienen. Die drei Gedichte konzentrieren sich auf unterschiedliche Aspekte der Dichterrolle: Bezeichnenderweise wird der Poet mit einem verglühenden Himmelskörper verglichen, dessen Sein eine starke Spannung zum Nichtsein aufbaut; seine Todessehnsucht manifestiert sich in einem angedeuteten Sprung vom Kirchturm und der Aneignung eines *Hakens*. Sein Wesen erhält eine ambivalente Darstellung: Es vereint die Auflehnung gegen Konventionen, seine materielle Armut, sein Gefühl der Unpässlichkeit in der biedereren und scheinheiligen Gesellschaft. Sein Weg brennt, ohne ihn zu wärmen; er wird nicht großgezogen, sondern ausgerissen und der Zeitpunkt seines Verglühens kann von keinem Kalender vorhergesehen werden. Diese Eigenschaften beziehen sich jedoch nur auf seine flüchtige und maßlose irdische Existenz, denn gleichzeitig wird auch seine immaterielle Machtposition definiert: er ist der, der die Karten mischt und dessen Werk nach seinem Tod als mächtiger, ewiger Baum weiterlebt.<sup>118</sup>

#### VIII. DER TOD DES DICHTERS

Die Umstände von Cvetaevas Tod erinnern an einen Archetypus aus ihrem Werk: Die Lyrikerin beschäftigt sich intensiv mit der Phädrafigur, welcher sie 1923 einen zweiteiligen Gedichtzyklus widmet und die 1927 zur Titelheldin einer Tragödie wird (*Fedra*). In den Zyklusgedichten wird Fedras Schmerz als Hilfeschrei im lyrischen Ich gebündelt.<sup>119</sup> Im Versdrama wird dieses zunächst rein innerlich gestaltete Konzept in eine schicksalhaft gelenkte Außenwelt eingebettet. Cvetaeva konstruiert die Tragödie über die oben erwähnte Pflanzensymbolik, wobei sie Fedra die Myrte zuordnet, welche auf ihre Schutzgöttin Aphrodite verweist. Nach einer altpersischen Überlieferung der Vertreibung aus dem Paradies soll außerdem Adam zum Andenken einen Myrtenspross mitgenommen haben,<sup>120</sup> was die Symbolik des Strauches in der Tragödie gut unterstützt: Fedra bezieht in ihrer allegorischen Rolle als Dichterin einerseits ihre Inspiration von ihm und nimmt sich andererseits an seinem Ast das Leben, wonach ihr toter Körper als Frucht des Baumes (als materiell

<sup>118</sup> Vgl. C II, 184–186.

<sup>119</sup> Vgl. C II, 172 f.

<sup>120</sup> Vgl. Madaus: Lehrbuch der biologischen Heilmittel, S. 1958.

konserviertes dichterisches Werk) gedeutet wird;<sup>121</sup> die Myrte steht daher als zweifach definiertes Bindeglied zwischen der Protagonistin und dem immateriellen Reich der Poesie.

Eine autobiografische Erzählung (1934) über Cvetaevas Kindheit bei den Großeltern in Tarussa schließt mit ihrem Wunsch, in dieser Landschaft, wo sie verwurzelt ist, begraben zu werden: »unter einem Brombeerstrauch, in einem dieser Gräber mit einer silbernen Taube, wo die rotesten und größten Walderdbeeren der Umgebung wachsen.«<sup>122</sup> Dieses Bild ist parallel zu Fedras letzter Ruhestätte konstruiert: Die Stelle befindet sich in der Natur, an einem vertrauten und persönlich bedeutsamen Ort. Trotz dieser konkreten Beschreibung geht es Cvetaeva nicht um die Wahl einer materiellen Ruhestätte für ihren zurückgelassenen toten Körper, dem sie sonst so wenig Bedeutung beimisst, vielmehr findet sie im inneren Bild dieser Ruhestätte Geborgenheit. Einen Hinweis darauf gibt der Nachsatz, in welchem sie ihren Wunsch auf die symbolische Ebene ausdehnt: Sollte die beschriebene Bestattung nicht möglich sein, so würde sie sich sehr wünschen, dass man in dieser Gegend einen Gedenkstein für sie aufstellen möge, mit der Inschrift: »Hier würde MARINA CVETAEVA gerne ruhen.«<sup>123</sup>

Dass die Geschichte von Fedras Qualen auch gleichzeitig die des Poeten ist, wird z. B. in der biblisch strukturierten Aufschlüsselung ihrer Liebe deutlich: »am Anfang war der Klang / Des Hornes, welcher – vom Klang des Dickichts – übergang / In den Klang der Kelche!«<sup>124</sup> Fedras Liebe für Ippolit begann mit dem Klang von Ippolits Jagdhorn: Dieser hat sein Leben in den Dienst der Göttin Artemis gestellt und verbringt die meiste Zeit im Wald auf der Jagd. Das erste Zusammentreffen zwischen den Protagonisten findet ebenfalls im Wald statt.<sup>125</sup> Das Bild dieser Begegnung ist ein rein lautliches, Fedra rekonstruiert ihre Erinnerung am Ende der oben zitierten Passage: »am Anfang warst du, / Im Klang

<sup>121</sup> Vgl. C III.2, 308 f.

<sup>122</sup> Vgl. C V.1, 97 (Übersetzung I. J.). »pod kustom buziny, v odnoj is tech mogil serebrjanym golubem, gde rastet samaja krasnaja i krupnaja v našich mestach zemljanika.«

<sup>123</sup> C V.1, 97 (Übersetzung I. J.). »Ždes' chotela by ležat' MARINA CVE-TAEVA.«

<sup>124</sup> C III.2, 333 (Übersetzung I. J.). »načalom zvuk byl / Roga, perešedšij – čašč zvuk – / V čaš zvuk!«

<sup>125</sup> Vgl. C III.2, 305 f.

des Horns, im Klang von Kupfer, / Im Rauschen des Waldes ...«. <sup>126</sup> Ihre Wahrnehmung von Ippolits Klang – Horn, Kupfer<sup>127</sup> und Wald – geht von der rein physischen Ebene des »Dickichts« auf die symbolische Ebene der Kelche über. Ein biblisches Symbol – der Kelch des Lebens – wird zum Resonanzkörper des Klanges: Der Klang als Symbol für die Poesie macht für den Poeten den Inhalt seines Kelches – seinen Lebensinhalt – aus.

Auch Fedras Liebesgeständnis lässt keinen Zweifel daran, welche geringe Bedeutung Cvetaeva der materiellen Welt beimisst, denn Fedras Liebe sprengt die Grenzen des Irdischen und ihre Rede endet mit dem Vorschlag, um der ewigen Liebe willen gemeinsam in den Tod zu gehen: »Ein Traum mit dir wäre mir zu wenig. [...] / Was ist das für ein Traum, aus dem man wieder erwacht / Morgen schon [...] / Von einem anderen, ewigen / Schlaf träume ich – das Bett steht schon für uns bereit – / Nicht von einem nächtlichen, sondern von einem immerwährenden / Ohne Ende«. <sup>128</sup> Dies ist eines der Details, die bei Racine und Euripides nicht vorkommen. Cvetaevas Fedra sieht in diesem Vorschlag die Möglichkeit einer vollkommenen Liebe, einen Ausweg aus den irdischen Rollen von Stiefmutter und Stiefsohn. Sie bittet ihn nur um ein Wort, um seine Entscheidung, in welcher er sie freilich zurückstößt. Damit endet dieses Bild und das nächste beginnt mit der Amme, die über Fedras totem Körper kniet: »Wo ist die Schlafende? [...] / Der Myrtenzweig hat eine / unbekannt Frucht gegeben«. <sup>129</sup> Die Amme, welcher die allegorische Rolle des *Schicksals* zufällt, <sup>130</sup> fasst Fedras Tod als einzige Figur im Stück

**126** C III.2, 333 (Übersetzung I. J.). »načalom ty byl, / V zvuke roga, v zvuke medi, / V šume lesa ...«.

**127** Das Attribut des Kupfers wird an dieser Stelle zum ersten Mal mit Ippolit in Verbindung gebracht. Am Ende des Stücks, als Tezej vom Tod seines Sohnes erfährt, wird es erneut aufgegriffen: Die Götter hätten in ihrer Rache Pech (Fedras Liebe) und Kupfer (Ippolits Gefühlskälte) in denselben Topf gemischt (vgl. C III.2, 347). Die Kälte des Metalls wird also schon in Fedras Liebesgeständnis proleptisch vorausgeahnt.

**128** C III.2, 334 f. (Übersetzung I. J.). »Sna s tobij mne bylo b malo. [...] / Čto za son, kogda prosneš'sja / Zavtra ž, [...] / O drugom, o neprobuđnom / Sne – už postlano, gde leč' nam – / Grežu, ne nočnom, a večnom, / Neskončaeom«.

**129** C III.2, 335 (Übersetzung I. J.). »Gde spjaščaja? [...] / Dal mirtovyj kust / Nevedomyj plod«.

**130** Vgl. C III.2, 349.

als Übergang in die rein seelische Existenz auf, was Fedras eigener und auch Cvetaevas Todesvorstellung entspricht.

Ein wenig früher analysiert Fedra ihre Beziehung zur Myrte, die ihr stets Schatten spendete. Durch ihre Trauer trocknete die Myrte aus, denn bei jedem Stöhnen verlor sie ein Blatt: »So viel Stöhnen, so viele Blätter. / Ohne neues Blätterdach vertrocknet das Leben!«<sup>131</sup> Wenn die Myrte für die Poesie steht, bedeutet dies, dass Fedras Inspiration durch ihre Trauer ausgetrocknet ist und sie sich nun den physischen Tod wünscht, da sie in dieser Welt keinen Trost und keine neuen Gedichte mehr zu erwarten hat. Die Blätter<sup>132</sup> können als die beschriebenen Seiten des lyrischen Werks gedeutet werden. Weitaus bedeutsamer ist jedoch die Fruchtmetapher für die erhängte Fedra – das in den Fieberträumen antizipierte Bild bekommt nun klare Formen und wird durch den Ausspruch der Amme zu einem endgültigen Faktum. Die geheimnisvolle Frucht am Strauch der Poesie, illustriert durch den sichtbaren toten Körper, steht für das dichterische Lebenswerk, welches durch den Tod des Dichters zu einer abgeschlossenen Einheit wird. Dieser hat seine Aufgabe im materiellen Leben erfüllt; die Pflanze trägt nun die Frucht seines Schreibens.<sup>133</sup>

Das zweite Gedicht von *Kust* kann in Zusammenhang mit dieser Szene gesehen werden: Das lyrische Ich benötigt die Stille, die der Strauch spendet – »Solch eine Stille durch den Strauch, / Vollkommener kann man es nicht ausdrücken: eine vollkommene«<sup>134</sup> und »Diese vor allem, nach allem.«<sup>135</sup> Diese vollkommene Stille scheint auf den physischen Tod des lyrischen Ichs anzuspielen. Ein Übergang vom ersten Zyklusgedicht ergibt sich daraus, dass dieses mit dem *Verstummen* des Poeten, d. h. ebenfalls mit seinem Ableben, endet. Dieser physische Tod stellt eine Parallele zu Fedras Freitod am Myrtenstrauch dar. Zudem beinhaltet die Stille mehrere »wunderbare Unverständlichkeiten«, unter welchen die posthume Rezeption der Gedichte eine zentrale Position einnimmt. An dieser Stelle scheint die Situation des dichterischen Werks nach dem

**131** C III.2, 334 (Übersetzung I. J.). »Stol'ko vzdochov – stol'ko list'ev. / Ne listva-nova – žizn' sochnet!«

**132** Baumblatt und Papierblatt sind auch im Russischen durch Homonymie verbunden.

**133** Zu Cvetaevas *Fedra* siehe ausführlich Jandl: Rhythmus und Lautstrukturen Lautstrukturen in Marina Cvetaevas Versdramen *Ariadna* und *Fedra*.

**134** C II, 318 (Übersetzung I. J.). »Takož ot kusta tišiny, / Polnee ne vyraziš': polnoj«.

**135** C II, 318 (Übersetzung I. J.). »Toj – do vsego, posle vsego.«

Freitod beleuchtet zu werden, die Frucht am Myrtenast. Das Werk ist nun der Rezeption preisgegeben, ohne dass der Dichter die Möglichkeit hätte, darauf Einfluss zu nehmen, und es wirft plötzlich eine Menge Fragen auf, von denen viele nicht mehr eindeutig zu beantworten sind. Was im abschließenden Vers unmissverständlich als absolute Stille gekennzeichnet ist, wird zuvor auch als eine Stille »zwischen Schweigen und Sprechen«<sup>136</sup> beschrieben: Der Dichter schweigt, doch seine Verse verstummen nicht.

In einem Tagebucheintrag etwa zur selben Zeit bezieht Cvetaeva die Inhalte von *Kust* auf sich selbst, sie bittet, man möge sie nicht mit Unruhen und Kriegen behelligen, denn sie habe ihr eigenes Talent und ihren eigenen Schmerz, die Handschrift ihres Todes, *ihres Selbstmords*. Die Kriege würden bald zu Unverständlichkeiten in Schulbüchern verkommen, doch ihre Gedichte würden ewig singen.<sup>137</sup>

## IX. CVETAEVAS DICHTERTOD

Cvetaeva bereitet kein einprägsames Abschiedsgedicht für den Tag ihres Abgangs vor, wie etwa Esenin oder Majakovskij es taten, und sie formuliert keine universelle Botschaft an die Nachwelt.<sup>138</sup> Ihre Lyrik verstummte einfach und sie beließ ihre letzten Worte beim Allernötigsten. Eines von Cvetaevas letzten Gedichten (1940) kann jedoch als Verabschiedung von allen ihr Nahestehenden verstanden werden: »Oh, meine Allerwichtigsten! Meine Letzten! / [...] Meine vielen! Oh, die ihr / Meine Seele direkt von den Wurzeln trinkt. / Oh, Begleiter meiner / Seele, die ihr in alle Himmelsrichtungen verstreut seid! / [...] Meine weit Entfernten! Mir Verbotene! / Morgige Nicht-Meine!«<sup>139</sup> Die Trennung ist für den nächsten Tag vorgesehen und das lyrische Ich hebt in einer auffälligen Häufung von Anredeformen seine starke emotionale Bin-

**136** C II, 318 (Übersetzung I. J.). »među molčan'em i reč'ju«.

**137** Vgl. C IV.2, 195.

**138** Zumindest Majakovskij adressiert seine letzte Botschaft nicht nur an einige Auserwählte, sondern *An alle* (*Vsem*). Vgl. Majakovskij: *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, S. 168; Majakowski: *Her mit dem schönen Leben*, S. 447.

**139** C II, 365 (Übersetzung I. J.). »O pervye moi! Poslednie! / [...] Mnogie moi! O, p'juščie / Dušu prjamo u kornej. / O, v rassejanii suščie / Sputniki duši moej! / [...] Daľ'nie moi! Zapretnye! / Zavtrašnie ne-moi!«

derung an die Angesprochenen hervor. Ein bezeichnendes Detail ist die schmerzliche Unerreichbarkeit der Angesprochenen, welche sich – so der pointierte Schluss – auf Friedhöfen oder in Gefangenschaft befinden. Die hier beschriebene Abschiedsszene spiegelt unmissverständlich Cvetaevas eigene Abschiedssituation wider: die Abgeschnittenheit von allen ihr Nahestehenden und ihre Einsamkeit. Thematisiert wird auch die Schwierigkeit eines emotionalen Abschieds aus großer räumlicher Distanz, welcher unweigerlich eine paradoxe Situation erzeugt. In diesem Sinne liefert das Gedicht eine mögliche Erklärung für Cvetaevas knappe Abschiedsworte.

Wenig später wendet Cvetaeva das Motiv des Phönix auf sich selbst an: »– Es ist Zeit! Für *dieses* Feuer – / Ich bin alt!«<sup>140</sup> Das lyrische Ich ruft nach dem Feuer, denn es spürt wie der Feuervogel sein Alter und, dass es an der Zeit ist für Tod und Neugeburt. Nachdem Cvetaeva ihr Werk zu Ende geschrieben hat, fühlt sie sich bereit für den lang ersehnten Übergang in das Reich der reinen Poesie und sie erlöst ihre Seele von der Last des Körpers.

Der Zusammenhang von radikaler Literatur und Selbstmord liegt tief in Cvetaevas Werk verankert: Die Radikalität ihrer Philosophie besteht in einer heroisierenden Aufwertung der Seele, die darauf abzielt, den Körper mitsamt seinem Lebensumfeld für nichtig zu erklären – in Hinblick auf die oft kaum zu bewältigenden Lebensumstände scheint dieser Zugang Linderung zu ermöglichen. Gleichzeitig drängt er die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Lebens auf, die mit dem dichterischen Schaffensprozess begründet wird. Auf radikale Weise verarbeitet Cvetaeva in ihrer Lyrik häufig ihre eigenen seelischen Verletzungen durch Projektion auf mythologische Protagonistinnen, wobei der Tod als Übergangsmittel den Weg aus der Ausweglosigkeit in eine andere, idealisierte Welt öffnet. Daraus ergibt sich eine starke Vertrautheit der Autorin mit diesem Konzept von Erlösung, welche sie über die Figuren gleichsam stellvertretend auf ihre eigene Situation anwendet. Dies geht gut, solange ihr starke emotionale (Brief-)Beziehungen zu Freunden (hauptsächlich Dichterkollegen) einen seelischen Rückhalt und einen produktiven Austausch für ihr Schaffen bieten. Als diese Stützen langsam, doch unaufhaltsam wegfallen und ihr auch die geografisch zersplitterte Familie keinen Halt geben kann, verbleibt einzig der geistige Rückzug in ideelle Welten. Dieser wird auch ihr selbst unangenehm bewusst,

---

140 C II, 365 (Übersetzung I. J.). »– Pora! dlja *ëtogo* ognja – / Stara!«

was sie in den letzten Briefen durch die Distanzierung ihres Wesens von ihrer aktuellen Existenz zum Ausdruck bringt.

Da Cvetaeva ihre Gedichte fast immer an konkrete Adressaten richtet, lässt die Einsamkeit (zusammen mit Einschüchterung angesichts der politischen Willkür) ihren Schreibfluss versiegen, sodass die Bestimmung der Dichterexistenz als erfüllt betrachtet wird und wegfällt, d. h., sie nicht mehr zum Leben ›verpflichtet‹. Es war sicherlich nicht Cvetaevas Ziel, durch einen spektakulären Abgang großes Aufsehen zu erregen; ein solches wurde ihrem Selbstmord zunächst auch nicht zuteil<sup>141</sup> und sie schätzte ihre diesbezügliche Situation vermutlich richtig ein.<sup>142</sup> Die enge Verbindung zwischen Werk und Leben ermöglicht die radikale Umkehrung einer Analogie: Wenn bisher vom Leben ins Werk transponiert wurde, zieht die Lyrikerin mit ihrem Freitod den Umkehrschluss und wendet die Motive und Symbole aus ihrem Werk auf das eigene Leben an.

Gewissermaßen unabhängig von dieser persönlichen Geschichte machte die posthume Rezeption von Cvetaevas Werk sehr heterogene Entwicklungen durch. Trotz der unsicheren Informationspolitik drang die Kunde ihres Ablebens im In- und Ausland (dort mit etwa einem halben Jahr Verspätung) durch. Öffentliche Reaktionen blieben trotz des dadurch ausgelösten Entsetzens beinahe ganz aus. Das Werk der Dichterin wurde mit einem Publikationsverbot belegt und ihr Name durfte in Zusammenhang mit Ždanovs Kulturpolitik in der UdSSR nicht einmal erwähnt werden.<sup>143</sup> Die bewusste Unterbindung einer wahrheitsgetreuen Verbreitung von Cvetaevas Schicksal zeichnet sich unmissverständlich in den divergierenden Schilderungen der *Großen sowjetischen Enzyklopädie* ab: Die erste Ausgabe von 1934 (also noch zu ihren Lebzeiten) würdigt nur kurz das Frühwerk, während ihr späteres Schaffen als ›ent-

---

**141** Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 314–321.

**142** Diese Vermutung liegt deshalb nahe, weil Cvetaeva sich ihrer Isolation vollkommen bewusst war. Etwa fünf Monate vor ihrem Freitod bedankt sie sich kurz, aber herzlich bei Evgenij Somov-Nasimovič für einen Brief, wobei sie erwähnt, es sei der erste, welchen sie seit vier Monaten bekommen habe (vgl. C VII.2, 293). Danach enthält die Gesamtausgabe nur noch drei Briefe in geschäftlichen Angelegenheiten und die Abschiedsbriefe. Zusätzlich liegt ein Brief an Pasternak aus Cvetaevas Notzibuch vor – eine Freundschaftsbeteuerung an ihren Seelenverwandten. Laut Anmerkung wurde dieser jedoch nicht abgeschickt (vgl. C VII.2, 326).

**143** Vgl. Razumovsky: Marina Zwetajewa, S. 314 f.

arteter Formalismus« eingestuft wird; begleitend wird der ungerechtfertigte Vorwurf von ›antikommunistischer Betätigung‹ und ›Verehrung der Zarenfamilie‹ vorgebracht.<sup>144</sup> Die zweite Auflage (1957) verzichtet auf diese Anschuldigungen und bemüht sich um eine angemessene Darstellung von Cvetaevas Lyrik. Dennoch fällt der Beitrag äußerst knapp aus und er verschweigt bezeichnenderweise den Freitod der Dichterin sowie ihre schwierigen Lebensumstände.<sup>145</sup> Erst der Artikel in der dritten Auflage (1978) vermittelt ein authentisches Bild.<sup>146</sup> Eine posthume Rezeption beginnt, stark behindert durch die Zensur und Bestrebungen, Cvetaevas Leben ›umzuschreiben‹, erst Anfang der sechziger Jahre. Eine uneingeschränkte Aufarbeitung wird jedoch erst in den späten siebziger und achtziger Jahren möglich, als die Autorin endlich in Russland wie im Westen unbestrittenen Ruhm erlangt.<sup>147</sup> Bis heute ist ihr Werk ungewein populär, worauf nicht zuletzt eine Flut an neuer Sekundärliteratur verweist.

Fragt man nun nach der Verbindung zwischen dem Freitod der Lyrikerin und einer besonders heftigen ›Auferstehung‹ ihres Werkes, so verhält es sich in ihrem Fall wie folgt: Cvetaevas Exklusion aus dem Kanon wurde kulturpolitisch entschieden und durchgesetzt, nicht durch ihre Schriftstellerkollegen, von denen einige sie sehr schätzten und hauptsächlich aus Gründen des Selbstschutzes mieden. Rehabilitation und Inklusion erfolgten in einem harten, doch letztendlich erfolgreichen Kampf. Cvetaevas Selbstmord, der trotz aller Anstrengungen nicht vertuscht werden konnte, materialisiert das geschehene Unrecht nur umso stärker und bewahrt es wie ein Mahnmal in der Erinnerung. Auf diese Weise lässt sich eine von der Dichterin selbst nicht intendierte ›Ökonomie des Opfers‹ feststellen, ein gewaltiger Nachruhm, der bemüht ist, das Irreversible gutzumachen.

---

**144** Vgl. Cvetaeva, 1934, S. 323.

**145** Vgl. Cvetaeva, 1957, S. 445.

**146** Dies liegt wohl nicht zuletzt daran, dass – anstelle des anonymen Verfassers der früheren Artikel – Anna Saakjanc den Beitrag verfasste (eine Literaturwissenschaftlerin, die sich intensiv mit Cvetaevas Werk und dessen Edition beschäftigte). Vgl. Saakjanc: Cvetaeva, S. 444 f.

**147** Vgl. Razumovsky: Marina Zvetajewa, S. 318–321.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Ajzenštejn, E. O.:** Sny Mariny Cvetaevoj. Sankt Peterburg 2003.
- Baudelaire, Charles:** Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen. Aus dem Französischen übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart 2008.
- Baumeister, Pilar:** Wir schreiben Freitod .... Schriftstellersuizide in vier Jahrhunderten. Frankfurt a. M. et al. 2010.
- Belkina, Marija:** Die letzten Jahre der Marina Zvetajewa. Aus dem Russischen übertragen von Schamma Schahadat und Dorothea Trottenberg. Frankfurt a. M. 1993.
- Brjusov, V. Ja.:** Sobranie sočinenij v semi tomach. Bd. I: Stichtovorenija, poëmy 1892–1909. Moskva 1973.
- Cvetáeva [Art.].** In: B. A. Vvedenskij et al. (Hrsg.): Bol'saja sovetskaja ènciklopedija. Vtoroe izdanie. Bd. XLVI: Fuse–Curuga. Moskva 1957, S. 445.
- Cvetáeva [Art.].** In: O. Ju. Šmidt et al. (Hrsg.): Bol'saja sovetskaja ènciklopedija. Pervoe izdanie. Bd. LX: Cholangit–Cjan'. Moskva 1934, S. 323.
- Cvetaeva, A. I.:** Neisčerpaemoe. Moskva 1992.
- Cvetaeva, M. I.:** Sobranie sočinenij v semi tomach. Moskva 1997.
- Deržavin, G. R.:** Stichtovorenija. Leningrad 1967.
- Esenin, S. A.:** Sočinenija. Moskva 1991.
- Feinstein, Elaine:** Marina Zvetajewa. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz. Frankfurt a. M. 1990.
- Jandl, Ingeborg:** Rhythmik und Lautstrukturen in Marina Cvetaevas Versdramen *Ariadna* und *Fedra*. Hamburg 2013.
- Jessenin, S. A.:** Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Paul Celan. Frankfurt a. M. 1961.
- Kozlova, L. N.:** Vse vižu – ibo ja slepa. Istoki vozvyšennogo i zemnogo u Mariny Cvetaevoj. In: L. A. Vikulina et al. (Hrsg.): Stichija i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj. Moskva 2005, S. 82–88.
- Kudrova, Irma:** Gibel' Mariny Cvetaevoj. Moskva 1997.
- Lermontov, Michail:** Gedichte. Russisch/Deutsch. Aus dem Russischen übers. von Kay Borowsky und Rudolf Pollach. Stuttgart 2000.
- Losskaja, Veronika:** Marina Cvetaeva v žizni. Neizdannye vospominanija sovremennikov. Moskva 1992.
- Madaus, Gerhard:** Lehrbuch der biologischen Heilmittel. Bd. III. Hildesheim 2<sup>1979</sup> [1938].
- Majakovskij, Vladimir:** Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach. Bd. XIII: Pis'ma i drugie materialy. Moskva 1961.
- Majakowski, Wladimir:** Her mit dem schönen Leben. Gedichte, Poeme, Aufsätze, Reden, Briefe und Stücke. Frankfurt a. M. 1982.

- Platon:** Gorgias. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Erich Loewenthal. Bd. I. Darmstadt <sup>8</sup>2004, S. 301–409.
- Puškin, Aleksandr:** Prorok/Der Prophet [1826]. Aus dem Russischen übers. von Rudolf Pollach. In: Kay Borowsky und Ludolf Müller (Hrsg.): Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart <sup>5</sup>1998, S. 126–129.
- Razumovsky, Maria:** Marina Zwetajewa. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1989.
- Ronen, Omri:** Časy učeničestva Mariny Cvetaevoj. In: Svetlana El'nickaja und Efim Ėtkind (Hrsg.): Marina Cvetaeva 1892–1992. Northfield 1992, S. 89–99.
- Roth, Ulf:** Eidechse [Art.]. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar 2008, S. 76 f.
- Roth, Ulf:** Salamander [Art.]. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar 2008, S. 311.
- Saakjanc, Anna:** Cvetáeva [Art.]. In: A. M. Prochorov et al. (Hrsg.): Bol'shaja sovetskaja énciklopedija. Tret'e izdanie. Bd. XVIII: Frankfurt–Čaga. Moskva 1978, S. 444 f.
- Ševelenko, Irina:** Literaturnyj put' Cvetaevoj. Ideologija – poëtika – identičnost' avtora v kontekste épochi. Moskva 2002.
- Thomson, R. D.B.:** Tsvetaeva's Play *Fedra*. An Interpretation. In: The Slavonic and East European Review 67 (1989), H. 3, S. 337–352.
- Vojtechovič, R. S.:** Stichija i čislo v kompozicii cvetaevskich sbornikov. In: L. A. Vikulina et al. (Hrsg.): Stichija i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj. XII Meždunarodnaja naučno-tematičeskaja konferencija (9–11 oktjabrja 2004 goda). Moskva 2005, S. 281–307.
- Vološin, M. A.:** Sobranie sočinenij. Bd. I: Stichtovorenija i poëmy 1899–1926. Moskva 2003.



---

RYŌSUKE ŌHASHI

## EIN TIEFERES VOM TOD – ZU MISHIMAS SEPPUKU<sup>1</sup>

*Ich mag den Menschen nicht, der Selbstmord begeht.  
[...] Ich kann den Schriftsteller nicht respektieren, der  
Suizid begeht.  
Yukio Mishima<sup>2</sup>*

### I. DER FREITOD MISHIMAS

Es war der 25. November 1970, als der Schriftsteller Yukio Mishima, der dreimal Kandidat für den Literaturnobelpreis gewesen sein soll, zusammen mit vier Mitgliedern seiner Miliz ›Tate no kai‹ (dt. ›Verein des Schildes‹ bzw. ›Schildgesellschaft‹) den Generalinspektor der für Ost-Japan

---

**1** In meinem Titel klingt der Aufsatz *Ein Tieferes von Leben und Tod* von Hartmut Buchner an, dem ich viele Anregungen verdanke (erscheint in einem vom Verfasser mitherausgegebenen Nachlass-Band Buchners). Buchner (1927–2004) war einst Assistent Martin Heideggers und mit dem Verfasser des vorliegenden Beitrags lange befreundet.

**2** Mishima: Akutagawa Ryūnosuke ni tsuite, S. 411 (Übersetzung R. O.). Das japanische Wort ›jisatsu‹ wird im vorliegenden Beitrag auf Deutsch mit verschiedenen Ausdrücken wiedergegeben werden, die je nach Kontext verschiedene Wertungen implizieren: den eher negativ konnotierten ›Selbstmord‹ (im Sinne von ›sich selbst morden‹), das neutralere Fremdwort ›Suizid‹ und das libertinäre ›Freitod‹. Das letztere kann im Japanischen mit dem Wort ›jiketū‹ ausgedrückt werden. In den meisten Berichten und Kommentaren in Japan zum Fall Mishimas wird dieses Wort verwendet.

zuständigen Selbstverteidigungskräfte in Tokyo besuchte. Der Verein hatte eine enge Beziehung zu den Selbstverteidigungskräften, da seine Mitglieder durch Mishima vermittelt öfters an Manövern teilgenommen hatten. Deshalb musste es eine große Überraschung für den Generalinspektor sein, als Mishima und seine Gefolgsleute ihn überfielen und fesselten, um ihn als Geisel zu nehmen. Sie trieben die anwesenden Beamten aus dem Büro und zwangen den Generalinspektor, die Soldaten der Selbstverteidigungskräfte vor dem Balkon des Gebäudes zu versammeln.

Vom Balkon aus begann Mishima eine Rede zu halten, um die Soldaten zu einem Militärputsch aufzurufen, mit dem Ziel, dass das Parlament die Verfassung abändere, den Kaiser wieder als Staatsoberhaupt einsetze und die Selbstverteidigungskräfte zur Nationalarmee umorganisiere. Auf dem von Mishima vorbereiteten Aufrufszettel stand, dass die Selbstverteidigungskräfte, wenn sie noch den Geist des ›Bushi‹ (dt. ›Ritter‹) hätten, jetzt mit ihm für Japan aufstehen sollten. Seine Rede wurde aber vom Lärm des Hubschraubers, der wegen des Vorfalls über dem Gebäude des Generalinspektors kreiste, übertönt. Die restlichen Mitglieder des ›Tate no kai‹, die über dieses Ereignis informiert und zum Hauptquartier der Streitkräfte zu kommen aufgefordert werden sollten, kamen nicht, weil sie sofort unter Polizeiaufsicht gestellt worden waren. Die vor dem Balkon versammelten Soldaten beschimpften Mishima und lachten ihn aus. Nach circa zehn Minuten gab er die Rede auf, ging ins Zimmer des Generalinspektors zurück und beging ›Seppuku‹ (in der in Europa geläufigen Aussprache: ›Harakiri‹).

Einer der vier Gefolgsleute, Hisshô Morita, sollte als Todeshelfer Mishima enthaupten, jedoch versagte er, sodass der zweite Gefolgsmann, Seigi Koga, der in der Schwertkunst geübt war, letztlich Mishima enthauptete. Morita seinerseits folgte Mishima treu nach, indem er ebenfalls Seppuku beging. Koga enthauptete auch diesen. Koga selbst und zwei andere Gefolgsleute, Masahiro Ogawa und Hiroyasu Koga, blieben am Tatort stehen, ohne Seppuku zu begehen. Man weiß nicht, ob es so ausgemacht worden war oder ob sie angesichts der grausamen Szene einfach außer Fassung gerieten.

Ob Mishima den Putsch wirklich aus politischer Motivation heraus versuchte und diesen für möglich hielt, ist fraglich. Seine Schriften und Aufrufe scheinen glaubwürdig patriotisch. Die jungen Anhänger, die sich um ihn herum versammelten, glaubten an seinen Ernst. Mishima fürchtete angeblich, dass es linksradikalen Studenten und Partisanen gelingen könnte, eine Revolution anzuzetteln und die Kaiserfamilie, die in ihrer symbolischen Bedeutung immer noch einflussreich war, aufzu-

lösen. Er organisierte deshalb seine private Miliz ›Tate no kai‹ als Gegenmacht gegen diese Revolution.

Die Zahl der Mitglieder dieser Organisation lag aber unter hundert, und der Verein hing finanziell von Spenden ab, die einige rechtsorientierte Politiker und Unternehmer nur aufgrund ihrer Verbundenheit mit Mishima anboten. Eine ihn unterstützende Gruppe innerhalb der Selbstverteidigungskräfte existierte nicht. Mishima hatte auch keinerlei wirtschaftliche oder diplomatische Pläne entworfen. Er hatte sich in Wirklichkeit nur um seinen vierbändigen, letzten großen Romanzyklus *Hôjô no umi* (dt. *Das Meer der Fruchtbarkeit*) gekümmert, dessen letztes Manuskript er einen Tag vor dem Putsch dem Verlag geschickt hatte. Schon seine angebliche Befürchtung, dass den Linksradiakalen ein Staatsstreich gelingen könnte, war allzu unrealistisch. Deren relativ große Demonstrationen in der Zeit vor Mishimas Putschversuch konnten von der Polizei ohne Weiteres unter Kontrolle gebracht werden, sodass die Selbstverteidigungskräfte keine Chance hatten, sich unter Berufung auf eine Krise des Staates zu mobilisieren. Mishima äußerte, dass diese Kräfte ohne seinen *Coup d'État* für lange Zeit keine Chance haben würden, zur Nationalarmee erhoben zu werden, und dass der Kaiser keine Chance haben würde, wieder Oberhaupt Japans zu werden. Deshalb entschied er sich, zunächst mithilfe seiner Miliz die Soldaten zum gemeinsamen Staatsstreich aufzurufen.

Konnte er aber im Ernst meinen, ein Land wie Japan in dieser Weise umwälzen zu können? Wie und mit welcher Ausrüstung, mit welchem Transportmittel hätte er vom Standort der Selbstverteidigungskräfte bis zum Parlament durch den dichten und chaotischen Verkehr Tokyos gelangen können, ohne eine überwältigende Gegenmaßnahme des Regimes zu provozieren? Man bedenke, dass Mishima einst ein nüchterner und realistischer Elite-Beamter im Finanzministerium gewesen war. Wie hätte er erwarten können, dass der Kaiser, der in den mühsamen Jahren der Kriegszeit nicht immer die Politik des Militärregimes bejahte und der nach dem Krieg den Wiederaufbau des Landes mitgetragen hatte, sich auf die Seite der planlosen Putschisten stellen würde?

Es muss einen anderen Grund für den Putsch gegeben haben als den dem Anschein nach vordergründigen: Für Mishima war es von vornherein klar, dass sein Putsch scheitern musste. Ebendieses ›erfolgreiche Scheitern‹ war offenbar das, was er anvisiert hatte. Er brauchte eine Bühne, auf der er sein ästhetisches Ideal vollziehen konnte. Dieses Lebensideal sollte vom Eros durchzogen und mit dem tragisch-dramatischen Tod abgeschlossen werden, gefärbt mit Perversion und Rigo-

rumismus, Bestialität und Edelsinn. Das Ideal sollte nicht in Worten verbleiben, sondern mit dem eigenen Körper *leiblich vollzogen* werden. Der leibliche Vollzug seines Lebensideals bedeutete am Ende nichts anderes als sein Sterben, wobei dieses Sterben selbst wiederum rituell und heldisch inszeniert wurde. Mishima war trotz seines großen Ruhms und Erfolgs als Schriftsteller nicht erfüllt. Er verriet dies in einer Duell-Diskussion mit linksradikalen Studenten im Jahre 1968 an der Universität Tokyo.<sup>3</sup>

Erst das Scheitern des Putsches gab Mishima Anlass für das Sterberitual, für das er enthusiastisierende und rauschhafte Kräfte benötigte, und diese konnte ihm nur die äußerst gehobene Stimmung im gescheiterten Putsch liefern. Das einzige, was Mishima gefürchtet haben muss, ist der ›Misserfolg des Scheiterns‹, d. h., dass er festgenommen und als Putschist vor Gericht geschleppt und verurteilt werden würde. Schon um dieses hässliche Ende zu vermeiden, musste Mishima sorgsam den zum Scheitern bestimmten Putsch vorbereiten.

Es gibt viele Schriftsteller und Dichter, die den Suizid suchten: Heinrich von Kleist, Adalbert Stifter, Georg Trakl, Stefan Zweig, Walter Benjamin, Klaus Mann, Ernest Hemingway, Yasunari Kawabata u. v. a. Es erscheint äußerst fragwürdig, im Hinblick auf diese Tode die Theorie des Todestriebes von Sigmund Freud<sup>4</sup> geltend zu machen, suchten die genannten Schriftsteller und Dichter doch jeweils aus ganz unterschiedlichen Gründen den Tod: Melancholie, Krankheit, Altersschwäche, Enttäuschung, Wahn usw. Der Suizid war für sie zwar die letzte Wahl, doch stellt sich dabei stets die Frage, ob diese Wahl am Ende eine aufgezwungene oder freiwillige gewesen ist. In manchen Fällen muss diese Frage wohl offen bleiben.

Die Selbsttötung von Kleist wäre übrigens für Mishima kein Vorbild gewesen. Denn die Pistole führt den Tod allzu leicht und schnell herbei, wodurch dem Sterbenden die Auseinandersetzung mit der Todesfurcht und die für das Sterberitual erforderliche Aufbringung von Willenskraft erspart wird. Mishima brauchte unbedingt das Ritual des Seppuku, in dem die äußerste Spannung zwischen Leben und Tod mit der höchsten

---

<sup>3</sup> Vgl. den Dialog Mishimas mit Tatsuhiko Shibusawa (1970) in Shibusawa: Mishima Yukio Oboegaki (dt. Aufzeichnungen zu Yukio Mishima), S. 184.

<sup>4</sup> Der Todestrieb ist ein »dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes, welchen dies Belebte unter dem Einflusse äußerer Störungskräfte aufgeben mußte« (Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 38).

Willenskraft und mit dem eigenen Leib ausgedrückt wird. Das Ritual bedeutet die höchste Stilisierung des Lebens und somit auch des Sterbens, das letztlich ein Lebensphänomen ist. Man sieht auf den Fotos, die von Mishimas und Moritas Leichnamen gemacht wurden, die abgetrennten Köpfe neben ihren Körpern in ihrem Blut liegen. Die Szene liefert das absolute Gegenteil des Ästhetisch-Schönen. Sie bietet eher einen grausamen und schauerhaften Anblick. Aber für Mishima war das Grausam-Schauerhafte ein dringlicherer Ausdruck seiner Ästhetik als das ›Nur-Schöne‹.

## II. GESTÄNDNIS EINER MASKE

Gegen eine allzu vorschnelle Interpretation des Freitodes als Ästhetisierung wird sicherlich der Einwand erhoben werden, dass dadurch das militaristisch-rechtsextremistische Denken Mishimas allzu leicht beiseite geschoben und verharmlost würde. Es ist in der Tat unbestreitbar, dass Mishima seine Verehrung für den Kaiser und seinen Patriotismus immer explizit ausgesprochen und betont hat – das war für ihn keineswegs bloß Theater. Seine politischen Ideen und seine ästhetischen Werke sind untrennbar miteinander verbunden. Doch untrennbare Verbindung bedeutet nicht Identität.

Für Mishima fungierte die politische Agitation als eine Maske, wie sie der Hauptdarsteller im Nô-Spiel trägt – ein Motiv in seinem autobiografischen Debüt-Roman *Geständnis einer Maske*. Das Nô-Theater war für Mishima ein Vorbild seiner Ästhetik. Die dort gebrauchte Nô-Maske dient nicht bloß dazu, das Gesicht des Schauspielers zu verdecken. Dieser spricht durch seine Maske hindurch und drückt das Gefühl der gespielten Person durch diese aus. Die Maske *ist* sein eigenes Gesicht, was eigentlich überhaupt vom Gesicht des Menschen gilt. Das Gesicht zeigt und verbirgt zugleich, was der Mensch im Inneren denkt und fühlt.

Die Hauptperson des Romans *Geständnis einer Maske*, der Ich-Erzähler, wurde wie ein Mädchen aufgezogen und hat dadurch ein doppeltes Ich-Bewusstsein ausgebildet. Anderen gegenüber versteckt er sein Inneres, er maskiert sich quasi. So verbirgt er zum Beispiel seine Homosexualität. Der Erzähler fühlt sich nur zu schönen männlichen Körpern hingezogen. Er glaubt aber, eine junge und schöne Frau namens Sonoko lieben zu können, was ihm zunächst auch gelingt. Auch Sonoko glaubt, dass seine Maske sein wirkliches Gesicht ist. Doch als er einmal die Fantasie entwickelt, dass ein schöner männlicher Körper blutig miss-

handelt wird, und er sich von diesem Fantasiebild orgastisch berauscht fühlt, vergisst er, dass neben ihm Sonoko sitzt. Er realisiert, wie sehr er mit seiner Maske verschmolzen ist.

Der Roman ist eine Art Geständnis von Mishima selbst, der seit seiner Kindheit immer irgendeine Maske getragen hat. Das Bild Mishimas als patriotischer Agitator war eine unentbehrliche Maske, die zur Aufführung seiner geheimen Sehnsucht nach dem Tod und dem Rausch eines perversen Triebes der Sexualität benötigt wurde.

Um die Bedeutung der Maske bei Mishima noch genauer zu verstehen, ist ein Nachdenken über das Verhältnis von Gesicht und Maske im Nô-Spiel von Nöten. Das Nô-Theater bot Mishima, wie gesagt, ein Vorbild für die Aufführung seiner symbolistischen Ästhetik. Der Hauptdarsteller trägt in dieser Theaterkunst meistens eine Maske. Die Nô-Maske zeichnet sich dadurch aus, dass die Stimme des Hauptdarstellers durch deren Mund hindurchtönt. Um diesen Effekt zu erzielen, ist sie kleiner als das Gesicht des Schauspielers und viel kleiner als andere Arten von Masken. Die Nô-Maske spricht. Sie erzählt die Geschichte, die der Geist dieser Maske in der vergangenen Maske einst erlebt hat. Er ist bald ein heldenhafter Krieger, bald ein bekannter Dichter oder eine schöne Dame. Die Welt der Vergangenheit spiegelt sich in der gegenwärtigen Welt. Die Maskenwelt ist die Spiegelung der Vergangenheit in der Gegenwart und diese gegenwärtige Welt selbst wird als eine Maskenwelt empfunden.

Das transitive Verb für ›spiegeln‹ ist im Japanischen *utsusu* und das intransitive Verb ist *utsuru*. Diese Wörter sind etymologisch mit dem Substantiv *utsutsu* verbunden, d. h. das Real-Wirkliche. Die real-wirkliche Welt (jap. *utsutsu*) ist in Wahrheit die Welt von *utsusu* und *utsuru*, d. h. der Spiegelung und Abspiegelung, wodurch sich die Maskenwelt überträgt (jap. *utsuru/utsusu*), spiegelt (jap. *utsuru/utsusu*) und darstellt (jap. *utsuru/utsusu*). Aber die Maskenwelt selbst ist nichtig und leer, sodass auch die real-wirkliche Welt (jap. *utsutsu*) als nichtig und leer empfunden wird. ›Nichtig‹ bzw. ›leer‹ heißt im Japanischen *utsu*. Die Welt der Maske, als welche auch die real-wirkliche Welt (jap. *utsutsu*) verstanden wird, ist als solche nichtig und leer (jap. *utsu*), da in ihr die Vergangenheit und die Gegenwart sich ineinander spiegeln/übertragen/darstellen (jap. *utsuru/utsusu*).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Zur Ausführung dieser Passage vgl. Ôhashi: Phänomenologie der Nô-Maske, S. 104.

Mishima stellt in seinem oben genannten letzten Romanzyklus *Das Meer der Fruchtbarkeit* die buddhistische Lebens- und Weltvorstellung dar: die Metamorphose eines Menschen, der vier Lebenswelten durchlebt. Er spielt vor dem Hintergrund der realhistorischen Geschichtswelt Japans vor und nach dem Pazifischen Krieg. Drei Gestalten der Hauptperson sterben in drei Vorwelten je einen heldenhaften Tod im Alter von zwanzig Jahren. In der vierten, der gegenwärtigen Welt, die im vierten Band dargestellt wird, erblindet die Hauptperson im Alter von 21 Jahren. In der zweiten Vorwelt nimmt sie die Gestalt eines Offiziers an, der während des Pazifischen Kriegs einen Staatsstreich versucht, wie ihn Mishima schließlich selbst versuchen sollte. Der Roman lässt sich als Darstellung von Mishimas eigenem Wunschbild von Leben und Tod lesen. Alle vier Gestalten der Hauptperson, die je verschiedene Namen tragen, sind Masken-Gestalten. Mishima wollte auch zeigen, dass die jeweilige Hauptperson ihr Leben in einer Weise vollendet, die ihr Leben trotz des allzu frühen Todes in sich erfüllt und insofern zufrieden darstellt.

### III. MISHIMAS FILM *PATRIOTISMUS*

Vier Jahre vor seinem Freitod wird dieser von Mishima in einem Film vorweggenommen, der im fünffachen Sinne als ›Mishimas Film‹ bezeichnet werden kann. Zur Entstehung eines Films gehören fünf Hauptkomponenten: erstens das originale Werk bzw. die literarische Vorlage (insofern der Film sich auf ein solches/eine solche bezieht), zweitens das Drehbuch, drittens die Filmregie, viertens der Hauptdarsteller und fünftens die Produktion. Mishima war bei allen diesen fünf Komponenten der Hauptverantwortliche. Er war der Autor sowohl der literarischen Vorlage als auch des Drehbuchs; er war der Regisseur und der Hauptdarsteller des Films. Nicht zuletzt war er auch der Produzent, der die Herstellung des Films finanzierte. Der Film dauert circa eine halbe Stunde.

Die literarische Vorlage sowie der Film tragen auf Japanisch denselben Titel: *Yûkoku*, was wörtlich *Die Sorge um das Heimatland* bedeutet. In der deutschen Übersetzung des Buchs wird der Titel mit *Patriotismus* übersetzt, was den Klang des japanischen Wortes ›yûkoku‹ leider nicht übermittelt. Das Drehbuch trägt im Deutschen den Titel *Ritus der Liebe und des Todes*. Dieser Titel ist noch sentimentaler, steht aber im Einklang mit dem musikalischen Thema des Films aus Wagners *Tristan und Isolde*, in dem die Liebe und der Tod in mehrfacher Weise inszeniert werden.

Der Film *Patriotismus* zeigt uns, wie man Seppuku begeht, genau so wie er schließlich von Mishima selbst begangen wurde.

Der Film wurde im Januar 1966 streng geheim hergestellt, damit die Medien ihn nicht im Voraus ankündigen konnten. Gleich nach seiner Fertigstellung wurde er beim Tours Filmfestival in Frankreich vorgestellt. Bei diesem internationalen Kurzfilm-Festival wurden 1966 333 Filme aus 39 Ländern gezeigt. Mishimas Film fand schon in der Filmvorschau vor Beginn des Festivals ein sensationelles Echo, wie man der am Tag der Eröffnung des Festivals publizierte Zeitung *Nouvelle République* entnehmen kann.<sup>6</sup> Aber die Meinung unter den Kritikern war gespalten. Die eine Seite lobte den Film wegen des ›japanischen Sinns für die tragische Schönheit‹ (so u. a. der französische Cine-Club), die andere Seite kritisierte ihn als ›Exhibitionismus‹, der ›den ausländischen Zuschauern einen exotischen Schock verpassen will‹ (so der Film-Kritiker Jorge Sadour<sup>7</sup>). Der Film war eines von zwei Werken in der Endrunde des Wettbewerbs, aber der Grand Prix wurde dem konkurrierenden Film aus Frankreich verliehen.

Vier Jahre später, 1970, führte Mishima genau das durch, was er im Film als Schauspieler vorgeführt hatte. Der Kritiker, der dem Film Mishimas den Vorwurf des Exhibitionismus machte, hätte seine Kritik angesichts dieses tatsächlich durchgeführten Sterberituals wohl zurückgezogen, da der Exhibitionismus nur die Gebärde eines Lebenden sein kann.

Im Folgenden wird aus der literarischen Vorlage *Patriotismus* die entsprechende Passage zitiert, die im Film bis hin zu den kleinsten Ausdrücken der Hauptperson, die von Mishima selbst dargestellt wird, treu umgesetzt wird. Diese Passage sollte nicht bloß als fiktive Darstellung im Film, sondern als eine ernst gemeinte ›Übung des Todes‹ verstanden werden. Dieser Ausdruck stammt aus dem platonischen Dialog *Phaidon*,<sup>8</sup> wobei die Bedeutung des zu übenden Todes und der Übung selbst bei Platon und Mishima freilich jeweils anders aufgefasst wird. Dieser Unterschied gehört auch zum Thema der vorliegenden Betrachtung, was aber erst im Schlussteil erörtert wird.

---

6 Dieses Journal publizierte zum vierzigsten Todestag Mishimas einen Artikel unter dem Titel *Le 40 anniversaire de la mort de Yukio Mishima passé sous silence*. Wie der Titel bereits andeutet, suggeriert das Journal, dass Mishimas Tod in Japan nach 40 Jahren weitgehend in Vergessenheit geraten ist.

7 Zit. nach der Asahi-Sinbun (Asahi-Zeitung) vom 3. Februar 1966.

8 Vgl. Platon: *Phaedo*, 81a 1f.

Bevor wir den Text zitieren, ist noch eine kurze Zusammenfassung der Handlung des Films vorzuschicken. Die Hauptperson, Leutnant Takeyama, und seine Frau Reiko sind ein frisch verheiratetes Liebespaar. Diejenigen Offiziere, die einen Militärputsch planen, informieren den Leutnant nicht über ihren Plan, weil sie das schöne Liebespaar schonen wollen. Der Vorgesetzte des Leutnants befiehlt diesem, die mit diesem verbündeten aufständischen Offiziere auszuschalten. Wie kann der Leutnant diesem Befehl gehorchen? Die einzige Wahl, die ihm bleibt, sieht er im Freitod. Im Film werden zwei Rituale dargestellt: ein Liebesritual und ein Sterberitual. Reiko und der Leutnant vollziehen den letzten Liebesakt, der zum sublimen Rausch des Orgasmus führt. Danach suchen sie den Freitod: Zuerst der Leutnant im Seppuku, dann Reiko, die von ihrem Mann angewiesen wurde, ihn sterben zu sehen, und die sich danach ihren Dolch in die Kehle sticht.

Er umfaßte das Schwert mit beiden Händen, richtete sich ein wenig in den Hüften auf und neigte den Oberkörper über die Schwertspitze. Die Art, wie sich die Uniform über den Schultern spannte, verriet, daß er alle Kraft aufbot, als er die Klinge tief in die linke Bauchseite stieß. Sein scharfer Schrei zerriß die Stille. [...] Trotz der Kraft, mit der er sich in den Stoß gelegt hatte, kam es ihm vor, als hätte er selbst nichts getan; ein anderer schien ihm mit einem überaus schmerzhaften Stoß eine dicke Eisenstange in den Leib getrieben zu haben. Im ersten Moment schwindelte dem Leutnant derart, daß er nicht wußte was geschehen war. Die Klinge war tief eingedrungen, bis zu der weißen Tuchhülle, die er mit der Faust umklammert hielt. [...] Der Leutnant hielt das Schwert nur mit der rechten Hand, als er es quer durch den Leib zu ziehen begann. Die Klinge wurde jedoch von der weichen, elastischen Masse der Eingeweide immer wieder zurückgedrängt, und um das zu verhindern, entschloß sich der Leutnant, den Schnitt mit beiden Händen zu führen. Er zog die Klinge nach rechts, aber es ging nicht so leicht, wie er gedacht hatte. Erst nachdem er alle seine Kraft in die rechte Hand verlegt hatte, gelang ihm ein Schnitt von ungefähr acht Zentimeter Länge. [...] Er konnte das Stöhnen nicht mehr unterdrücken. Aber nun hatte er die Klinge schon bis unterhalb des Nabels durchgezogen, und als er das sah, überkam ihn ein Gefühl der Befriedigung. Sein Mut erstarkte von neuem. Das Blut, das auch vorher schon reichlich geflossen war, schoß jetzt aus der Wunde wie vom Pulsschlag herausgepumpt. [...] Plötzlich stieß der Leutnant einen rauhen Schrei aus und übergab

sich. Durch das Würgen verstärkte sich der grimmige Schmerz, und der kompakt gebliebene Magen hob sich abrupt, so daß nun die Wunde aufbrach und ihrerseits die Eingeweide ausspie, die geradezu widerwärtig vital wirkten und den Eindruck robuster Gesundheit erweckten. [...] Mit einem Ruck warf er sich in die Klinge, so daß sie seinen Hals durchbohrte. Ein Blutschwall schoß aus der Wunde. Der Leutnant lag regungslos auf dem Boden, und aus seinem Nacken ragte die bläuliche Stahlspitze des Schwertes.<sup>9</sup>

Was in der Erzählung *Patriotismus* steht, wird wie gesagt bis in die Einzelheiten im Drehbuch *Ritus der Liebe und des Todes* sowie im Film *Patriotismus* wiedergegeben. Es gibt aber eines, das im Film allein, also weder im Drehbuch noch im Roman auftaucht: die Militärmütze, die der Leutnant Takeyama trägt. Sie verdeckt das Gesicht des Leutnants in dem Maße, dass sein Gesicht niemals im Ganzen zu sehen ist. Offensichtlich hat diese Mütze dieselbe Funktion wie die Maske im Nô-Spiel. Die Begleitperson im Nô-Spiel tritt wie Reiko im Film ohne Maske auf. Dass die Mütze nicht eine alltägliche, sondern eine Militärmütze ist, ist notwendig, damit sie als die Maske Mishimas funktionieren kann. Er brauchte im Film diese Militärmütze als ein Requisit, um das Sterberitual in militärisch-männlicher Stimmung durchzuführen. Dass im Film der Leutnant durch diese Maske hindurch vom Anfang bis zum Ende nicht spricht, ist kein Widerspruch zu dem von Mishima so geschätzten Stil des Nô-Spiels. Denn im Kernstück eines Nô-Spiels tanzt der Hauptdarsteller ohne zu sprechen. Das Sterberitual im Film *Patriotismus*, begleitet von dem Leitmotiv aus *Tristan und Isolde*, entspricht diesem Kernstück.

#### IV. MISHIMAS REGELBRUCH IN SEINEM STERBERITUAL

So weit zu Mishimas Film. Kommen wir nun zu dem von Mishima tatsächlich durchgeführten Seppuku zurück. Sein Tod hatte kein Element des Eros wie im Film. Vielleicht war aber Mishimas Liebe und Verehrung für den Kaiser ein Ersatz für diesen. Ansonsten beging Mishima den Seppuku genau wie der Leutnant im Film. Statt Reiko folgte ihm Morita. Das Ritual ist überhaupt die sublimierte Form des Lebens, d. h.,

---

<sup>9</sup> Mishima: *Patriotismus*, S. 44.

es muss auch der ästhetische Ausdruck für die Befriedigung des Lebens sein. Den sterbenden Mishima muss in der Tat »ein Gefühl der Befriedigung«<sup>10</sup> überkommen haben, wie in seiner Erzählung *Patriotismus* geschrieben steht.

Zum Verlauf von Mishimas Seppuku sei eine Bemerkung hinzugefügt, die der Schriftsteller Kenjô Tsunabuchi machte. Dieser hat in seinem Roman *Zan*<sup>11</sup> die Familiengeschichte eines Beamten aus der Edo-Zeit thematisiert. Die Aufgabe der Familienmitglieder dieses Beamten war es, zum Tode Verurteilte zu enthaupten. Für seinen Roman wurde Tsunabuchi der in Japan bekannte Naoki-Preis verliehen. Tsunabuchi rekonstruierte hierfür die Sterbeszene Mishimas anhand des Berichts des Leichenbeschauers und des Berichts der beiden Gefolgsleute, die überlebten, ließ aber auch seine umfangreichen Kenntnisse über Enthauptungen in der Edo-Zeit einfließen. Die Bemerkung Tsunabuchis zum Seppuku Mishimas lautet indirekt zitiert:

In welcher Weise wird der Menschenkörper reagieren, wenn jemand wie Mishima das Schwert so tief in den Bauch hineinstößt und den Bauch waagrecht, geradlinig aufschneidet? Der Körper kann auf zwei verschiedene Arten zusammenbrechen, die je vom Winkel des Körpers im Augenblick des Seppuku abhängen: Die beiden Beine, die am Kniegelenk zusammengefaltet waren, strecken sich als Folge des Krampfs und der Versteifung des ganzen Körpers. Wenn der Winkel des Körpers nach vorne geneigt war, fällt der Körper nach vorne, und wenn der Winkel des Körpers nicht so sehr nach vorne geneigt war, zuckt der Körper nach hinten zurück. [...] Wie man dem Dokument der zweiten und dem der sechsten Gerichtssitzung entnehmen kann, muss Mishima sich zuerst zurückgebeugt haben. Morita (der erste Gefolgsmann) hatte damit gerechnet, dass Mishima nach vorne fällt. Da aber Mishimas Haupt unversehens vor seinen Augen wieder hochkam, ist es ihm nicht gelungen, mit dem ersten Schwertstreich Mishima zu enthaupten. Darum hat er mit seinem Schwert die rechte Schulter Mishimas getroffen. Danach krümmte und wandte sich Mishimas Körper, nach vorne fallend und schlug mit der Stirn auf dem Boden auf, so dass das Haupt Mishimas nie in

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 43.

<sup>11</sup> Eine deutsche Übersetzung des Romans existiert bislang nicht. »Zan« bedeutet auf Deutsch »enthaupten«.

einer günstigen Position für die Enthauptung lag. So konnte Morita Mishima auch nicht mit dem zweiten Schwertschlag enthaupten.<sup>12</sup>

Was mich nachdenken lässt, ist die folgende Betrachtung Tsunabuchis:

Mishima muss gewusst haben, dass, wenn beim Seppuku keiner mit der Enthauptung nachhilft, der abscheulich-grausame Anblick des Sterbens zurückbleiben muss. Darum wurde mit Recht ein Sterbehelfer für die Enthauptung vorgesehen. Warum aber hat Mishima dann seinen Bauch so tief aufgeschnitten, dass der Sterbehelfer ihn nur schwer enthaupten konnte?<sup>13</sup>

Wer Seppuku begeht und enthauptet wird, verhält sich anders als derjenige, der zur Strafe enthauptet wird. Der Erstere gibt sich dem Sterbehelfer so hin, dass dieser ihn gut enthaupten kann, und dies sollte die Ästhetik des Seppuku sein. Der erste Gefolgsmann Morita respektierte ebenjene Ästhetik, indem er seinen Bauch nicht sehr tief einschchnitt, und somit die Kraft behielt, um seinen Körper so zu halten, dass der zweite Todeshelfer Koga ihn mit einem Schlag erfolgreich enthaupten konnte.

Tsunabuchi vermutet, dass Mishima als schöpferisch-künstlerischer und selbstbewusster Schriftsteller sogar in seinem Sterberitual die Tradition brechen und somit ›egoistisch‹ sein wollte. Vielleicht hat er Recht. Ich möchte aber eines hinzufügen: In der Erzählung *Patriotismus* sagt der Leutnant zu seiner jungen Frau Reiko: »Da ich keinen Helfer habe, muß ich tief schneiden.«<sup>14</sup> Mishima hatte zwar den treuen Helfer Morita, aber die Frage ist, ob im Augenblick des Sterbens der treue Helfer eine Bedeutung hat. Denn der Sterbende ist in diesem Augenblick allein, was Mishima in seiner Erzählung *Patriotismus* folgendermaßen darstellt:

Ihr Mann lebte bereits in einer abgesonderten Welt, er bestand nur noch aus Schmerz, er war im Schmerz wie in einem Käfig gefangen, jeglichem Zugriff entzogen. Sie [Reiko] aber fühlte keinen Schmerz. Leid ist nicht dasselbe wie Schmerz, dachte Reiko, und ihr war,

---

<sup>12</sup> Nishio: Mishima Yukio no shi to watashi (dt. Der Tod Yukio Mishimas und ich), S. 217 f. (Übersetzung R. O.).

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Mishima: *Patriotismus*, S. 36.

als hätte jemand eine grausame Glaswand zwischen ihr und ihrem Mann aufgerichtet.<sup>15</sup>

Für Reiko war seit dem Tage der Hochzeit das Leben ihres Mannes auch ihr Leben und sein Atmen auch ihr Atmen gewesen. Trotzdem sieht sie, dass ihr Mann im Augenblick des Sterbens sich in einer anderen Welt befindet, zu der sie keinen Zugang hat. Mishimas treuester Schüler Morita hat vermutlich nicht anders empfunden als Reiko. Mishima war sich dieses Alleinseins im Sterben sicherlich bewusst, sodass er den Freitod durch Seppuku so vollzog, als hätte er keinen Helfer gehabt.

## V. EIN TIEFERES VOM TOD

Mishima hatte in seinem Film und schon davor in seiner Erzählung eine ›Übung des Todes‹ vollzogen, etwa so wie Sokrates im platonischen Dialog *Phaidon*, allerdings nicht in jeder Hinsicht wie Sokrates. Letzterer hatte wie Mishima Sehnsucht nach dem Tode, die mit seiner Philosophie untrennbar verbunden ist. Nach seiner Ansicht wird nämlich die Seele erst durch den Tod vom Joch des Körpers befreit und ist wieder imstande, die Ideen in der Himmelswelt mit reinen ›Seelenaugen‹, wie Platon stets sagt, zu schauen. Die Sehnsucht Mishimas nach dem Tod hatte aber mit dieser metaphysisch-dualistischen Vorstellung von Seele und Körper nichts zu tun. In Mishimas Roman *Geständnis einer Maske* berauscht sich die Hauptperson, wie erwähnt, in der Fantasie an dem schönen Körper eines jungen Mannes. Der Körper ist für Mishima alles. Auch wenn er vom *yamato-damashii* (der japanischen Seele) redet, meint diese nicht die vom Körper zu trennende platonische Seele, sondern die spirituuell-ethische Haltung der Altjapaner, die nur mit dem Körper zu verwirklichen ist. Das Schöne ist für Mishima nicht das, was man mit den reinen Seelenaugen ›schaut‹, sondern was man mit dem eigenen Körper leibhaft ›lebt‹. Der Eros musste bei Platon die Seinsweise der Seele sein, die als der göttliche Wahn des Philosophen die Ideenwelt zu sehen sehnt, indem sie beflügelt wird.<sup>16</sup> Bei Mishima aber ist der Eros durchaus mit der leiblichen Begierde innig verbunden.

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 42.

<sup>16</sup> Vgl. Platon: Phaidros, 249d 4 f.

Die ›Übung des Todes‹ bei Mishima zielt nicht auf die Bereitschaft der Seele, sich auf den Abschied vom Körper gefasst zu machen, sondern auf die Stärkung des Körpers durch Bodybuilding, damit dieser den Höhepunkt der Ekstase im Eros sowohl wie auch die äußerste Willenskraft zum Freitod durchhalten kann. Mishima war 45 Jahre alt, als er Seppuku beging und er war sich sicherlich der Tatsache bewusst, dass dieses Alter für die Sammlung der äußersten Willenskraft gerade das letzte und richtige ist, da ein Mensch mit diesem Alter sich sowohl körperlich wie auch seelisch im reifen Zustand befindet. Nichts wäre für ihn unerträglicher gewesen als die Vorstellung, die eigene Altersschwäche mitzuerleben. Aber jeder Gipfel ist zugleich der Anfang des Abstiegs. Mit dem Gipfel des Lebens beginnt der Abstieg zum Altern, das auf den Abgrund des Todes hinweist. Erst indem Gipfel und Abgrund zusammengeschlossen werden, wie dies in Nietzsches von Mishima geschätztem *Zarathustra* erzählt wird,<sup>17</sup> vollendet sich das Leben. Dies wird im Film *Patriotismus* zum Ausdruck gebracht. Mishima dürfte das Wort des Zarathustra – »Stirb zur rechten Zeit!«<sup>18</sup> – im Kopf gehabt haben.

Wenn es sich mit der ›Übung des Todes‹ bei Mishima so verhält, wie oben angenommen, wird unversehens deutlich, dass der von ihm verübte Tod in Wahrheit kein Tod, sondern ein Sterben war. Im Romanzyklus *Das Meer der Fruchtbarkeit* und überhaupt in der Metamorphose gibt es keinen einmaligen Tod, sondern nur das Sterben um des nächsten Lebens Willen und das heißt, dass das Sterben ganz und gar ein *Lebensphänomen* ist, während der Tod der Ausdruck für das absolut Andere, das dem Leben völlig Fremde ist. Das Sterben ist zeitlich, der Tod aber zeitlos. Wenn man sich den Tod vom Leben her vorstellt, entsteht der Mythos vom Jenseits. Platon kannte die Andersheit bzw. Fremdheit des Todes und gerade deshalb entwarf er den Mythos der Seele, die der Ideenwelt angehört und durch unser Sehorgan nicht zu erblicken ist. Er ging darüber hinaus davon aus, dass die philosophische Sprache des irdischen Menschen die Ideenwelt, somit auch die absolute Andersheit des Todes, nie erreichen kann. Das ist der Grund dafür, dass Platon von der Kosmogonie, dem Wesen der Seele und dem Aussehen der Ideenwelt nur mithilfe des ›Mythos‹ erzählt.<sup>19</sup>

17 Vgl. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 194.

18 Ebd., S. 93.

19 Im *Timaios* sieht man, dass und warum Platon die Kosmogonie nur als »eikos mythos« (eine wahrscheinliche Erzählung) beschreibt. Denn der Kosmos ist für ihn das Abbild dessen, was »to on aei« (das beständige Sein)

Mishima brauchte keinen solchen Mythos. Nicht, weil er eine andere Sprache hatte, sondern weil es für ihn nicht um den Tod als das Nichts schlechthin, sondern um das Sterben als äußerstem Lebensphänomen ging. Sein Anliegen war es, dieses äußerste Lebensphänomen im Sterberitual herbeizuführen. Damit dieses Ritual in einer würdigen Weise vollzogen werden konnte, war die Maskierung als patriotischer Enthusiast unentbehrlich.

Er hat dieses Sterberitual so vollzogen, wie er es gewollt hatte. Die seitdem erschienenen unzähligen Kritiken und Kommentare erreichen den Ernst und die Entschlossenheit seines Seppuku nicht und bleiben insofern schal. Im vorliegenden Beitrag geht es nicht um die zigtausendste zusätzliche Bemerkung. Es geht stattdessen um die vielleicht allzu simple Frage »Hätte Mishima mit seinem von kaum einem Anderen nachzuahmenden Vollzug des Sterberituals auch den Tod als solchen vermocht?«

Der Tod ist kein Lebensphänomen in der Zeit, sondern das Nichts, das zeit-los und somit das absolut Andere zum Leben ist. Ist aber dieses absolute Nichts nicht ebendas, was in einem Menschen Furcht und zugleich Sehnsucht weckt? In der Furcht und in der Sehnsucht bekundet sich, wenn man so will, das absolut Andere zum Leben. Das, womit sich Mishima durch seinen ritualisierten Freitod auseinandersetzte und was er mit enormer Willenskraft herbeiführte, war nicht der Tod – was schon daran zu sehen ist, dass ebendiese Willenskraft zum Sterben nichts Anderes ist als der Ausdruck des Lebens selbst. Dieses Leben ist aber sterblich und nichtig, was bedeutet, dass das Leben weder in sich allein bestehen noch sich selbst begründen kann. Ihm gehört als Komplement das Andere schlechthin, für das der Tod ein Ausdruck ist.

Dies würde heißen, dass, wenn man den Tod wie beim Freitod herbeiführt, man ihn mit diesem Versuch wieder ins unberührbare Jenseits verschiebt, etwa wie den Regenbogen, der sich mit jedem Schritt, mit dem man sich ihm nähert, wieder entfernt. Dieser Regenbogen entfernt

---

ist, das an sich für den Logos des endlichen Menschen unerreichbar ist (Platon: *Timaios*, 29a–29d). Im *Phaidros* sagt Platon, dass die Erforschung der *Idea* der Seele die Sache der Götter ist, während das, was der Mensch zu erreichen vermag, nur das ist, was der *Idea* ähnelt (»hō eoikê«) (Platon: *Phaidros*, 246a). Im Höhlengleichnis in der *Politeia* wird gesagt, dass das, was mittels des Gleichnisses erzählt wird, »meine Vermutung« (»emês elpidos«) sei, von der nur die Götter sagen können, ob sie richtig ist (Platon: *Politeia*, 517b).

sich allerdings nicht endlos weiter. Er verwandelt sich unversehens in den Abgrund des Nichts, in den – als das absolut Andere zum Leben – der Lebende hineingezogen wird. Der Sterbende erreicht durch sein Sterben nie den Tod als Tod.

Das impliziert keine Kritik an Mishima. Was würde eine Kritik an ihm bedeuten, da sie in diesem Fall nichts Anderes sein kann als die Äußerung von einem, der Mishima nicht nachahmen kann. Was ich sagen möchte, ist nur dies, dass es ein ›Tieferes des Todes‹ gibt, das nicht durch das Sterben erreicht wird. Es muss *inmitten* des Lebens berührt werden können, indem das Leben nicht bloß vorgestellt, sondern gelebt und als das gewahrt wird, was nicht durch sich selbst, sondern durch das absolut Andere *ist*. Der Tod ist die radikalste Ausdrucksweise dieses absolut Anderen zum Leben im Leben selbst. Indem wir dieses absolut Andere in uns haben, *sind* wir, was sonst als der Sinn der Endlichkeit und Sterblichkeit des Lebens verstanden wird.

Es gibt einige Traditionen, in denen diese Auffassung gegeben ist und überliefert wird. In ihnen wird der Tod nicht wie der sich stets entfernende Regenbogen gesehen, aber auch nicht als die dunkle Unterwelt in der Mythologie gefürchtet oder als die helle Ideenwelt im metaphysischen Gleichnis aufgefasst, sondern als das nackte ›Dass‹ im hiesigen Leben selbst leiblich erfahren. Die in der östlichen Welt überlieferte und heute noch praktizierte Kunst und Religion des ›Schnitt-Kontinuums‹ (jap. *kire-tsuzuki*) ist ein Beispiel dafür. Der dabei gemeinte ›Schnitt‹ ist ein geübter Eingriff in die Unmittelbarkeit des natürlichen Lebens, das in seiner naiven Natürlichkeit einmal von Grund auf ›abgeschnitten‹ und negiert wird, wie beispielsweise beim Blumenstecken. Durch diesen ›Schnitt‹ kommt die eigentliche Wesenheit der Blume, d. h. die Natürlichkeit der Natur, zum Vorschein. In der östlichen Religion wie dem Zen nimmt dieser ›Schnitt‹ die Form der ›Übungspraxis‹ an, durch die das Leben im Alltag radikal negiert wird, da in diesem der Sinn des Lebens meistens vergessen bleibt. Die Übungspraxis soll dazu führen, die nackte Faktizität des Lebens zu erleben, in der sich die Faktizität des absolut Anderen bekundet.<sup>20</sup>

---

**20** Weitere konkrete Beispiele dieses ›Schnitt-Kontinuums‹ werden in verschiedenen Kunstgebieten wie dem Nō-Spiel, dem Trockengarten, der Tee-Zeremonie, der Tuschkmalerei, der Haiku-Dichtung, dem Blumen- und Tee-Weg und sogar in der Kampfkunst, wie z. B. der Schwertkunst oder dem Bogenschießen, überliefert. Vgl. Ōhashi: *Kire – Das Schöne in Japan*.

Der ›Schnitt‹ im beschriebenen ›Schnitt-Kontinuum‹ wird nicht durch das Aufschneiden und Zerschneiden des lebendigen Körpers erreicht. Die Sterbeästhetik, wie sie Mishima verfolgt und vollzogen hat, entstand zwar unter dem Einfluss der Tradition des ›Schnitt-Kontinuums‹, doch ging Mishima letztlich einen anderen Weg, der so unerhört und hart ist, dass kaum ein anderer ihn nachahmen kann. Dennoch führt sein Weg am ›Tieferen des Todes‹ vorbei, das einzig und allein *inmitten* des Lebens erfahren werden kann.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Buchner, Hartmut:** Ein Tieferes von Leben und Tod. In: Ryôsuke Ôhashi et al. (Hrsg.): Vorläufiges zum west-östlichen Gespräch. Nachlassband. Nordhausen (im Ersch.), S. 124–133.
- Freud, Sigmund:** Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Hrsg. von Anna Freud et al. Bd. 13. London 1940, S. 4–69.
- Mishima, Yukio:** Das Meer der Fruchtbarkeit. Aus dem Japanischen von Siegfried Schaarschmidt. München 1985–1988 [1965–1970].
- Mishima, Yukio:** Geständnis einer Maske. Aus dem Japanischen von Helmut Hiltzheimer. Reinbek bei Hamburg 1964 [1949].
- Mishima, Yukio:** Mishima Akutagawa Ryûnosuke ni tsuite. In: Ders.: Ausgewählte Werke Yukio Mishimas. Bd. 15. Tokyo 1954, S. 411–414.
- Mishima, Yukio:** Patriotismus [1953]. Entnommen aus *Death in Midsummer*. Aus dem Englischen von Ulla Hengst und Wulf Teichmann. Berlin 1987.
- Nietzsche, Friedrich:** Also sprach Zarathustra. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4. München 1980.
- Nishio, Kanji:** Mishima Yukio no shi to watashi. Kyoto 2008.
- Ôhashi, Ryôsuke:** Kire – Das Schöne in Japan. Köln 1994.
- Ôhashi, Ryôsuke:** Phänomenologie der Nô-Maske. In: Ders.: Japan im interkulturellen Dialog. München 1999, S. 93–111.
- Shibusawa, Tatsuhiko:** Mishima Yukio Oboegak. Tokyo 1986.



---

JÖRN AHRENS

## ANNE SEXTON

### Selbstmord und Selbstgenese<sup>1</sup>

I.

Die amerikanische Dichterin Anne Sexton wurde keine 46 Jahre alt. Kurz vor ihrem Geburtstag am 9. November 1974 beging sie Selbstmord; in ihrem Haus in Boston warf sie sich in ihren Pelz, stieg ins Auto, blieb in der Garage stehen, ließ den Motor an, starb. Sie war keine Novizin der Selbsttötung, vielmehr hat sie geübt und geprobt, ersehnt und begehrt, was sie am 4. Oktober 1974 realisierte: sich den Tod geben, einer Öko-

---

**1** In diesem Beitrag spreche ich nicht von Suizid, sondern verwende den Begriff ›Selbstmord‹. Dies tue ich nicht, um einer Kriminalisierung oder moralischen Verfemung des Selbstmords das Wort zu reden. Im Gegenteil gehe ich davon aus, dass der Begriff ›Selbstmord‹ seine Wahrheit in seiner Negativität hat. Indem der Begriff die Bedeutungslage einer gesellschaftlich-ethischen Autorität in sich aufnimmt, die ihn bekanntlich als Verfehmungsbegriff setzt, kann es ihm aber gelingen, diese Bedeutung auf ihren subtileren Gehalt hin zu unterlaufen. Als Begriff transportiert ›Selbstmord‹ sowohl die Ausrichtung auf eine Konstituierung des Selbst als auch auf die in der Tat doppelt enthaltene Gewalt, nämlich die der gesellschaftlichen Verhältnisse am Individuum ebenso wie die dieses Individuums an sich selbst. Hingegen scheitert meines Erachtens jede begriffliche Umbesetzung des Phänomens, weil sie sich in letzter Konsequenz viel eher der Positionierung einer normativen, gesellschaftlichen Souveränität annähert – beim ›Suizid‹ über eine scheinbare Neutralität, die der Dimension des Unvernemens des Phänomens nicht gerecht wird, beim ›Freitod‹ mittels einer fragwürdigen Emphase einer Freiheit des Sterbens. Eine ausführliche Entwicklung meiner Position zum Begriff des Selbstmord findet sich in Ahrens: Selbstmord, S. 48–60.

nomie des Todes und des Selbstseins folgen, deren Synonymität für sie Vollendung und Vernichtung hieß, oder besser: Vollendung als Vernichtung. Das Thema des Todes zieht sich durch Sextons Dichtung, durchsetzt ihr Schreiben, prägt ihre Briefe. Die viel beschworene Differenz zwischen dem lyrischen Ich und der Person der Autorin wird im Falle Sextons, wenn auch sicherlich nicht nur in ihrem Falle, Makulatur, programmatisch aufgehoben in einem nicht bloß autobiografisch inspirierten Schreiben, sondern in einer Dichtung, die zielstrebig und essenziell der Wiedergabe und Verarbeitung von biografischer Erfahrung dient.

Drei Proben hat Anne Sexton innerhalb von 18 Jahren absolviert, drei gescheiterte Selbstmorde oder Selbstmordversuche. Ihr Bemühen um den Tod ist in all den Jahren zuvor nicht weniger ernsthaft gewesen und dennoch hatte es etwas angestrengt Inszeniertes, das dem letzten, erfolgreichen Töten abgehen sollte. Nicht ohne Grund mutmaßt Elisabeth Bronfen, im Einverständnis mit Sextons Tochter und Nachlassverwalterin Linda Gray Sexton, dass sie, »gerade weil sie dieses Mal [...] zu ihrem Tod nach Hause zurückgekehrt war ohne Selbstinszenierung, ohne Warnung, ohne Telefonate, endlich jene Geste der Selbstverschwendung vollziehen [konnte], die mit ihrer dichterischen Praxis auf so bedrohliche, aber auch so fruchtbare Weise einhergegangen war.«<sup>2</sup> Lassen Sie mich vor diesem Hintergrund versuchen, den Zusammenhang zwischen einer Praxis des Selbstmords, einer Ökonomie des Opfers und einer Genese des Selbst zu reflektieren, für den die Figur und das Schreiben Anne Sextons paradigmatisch stehen könnten.

Mit einem Opfer verbindet sich der Tod Anne Sextons zuallerletzt. Ihre immer wieder ansetzenden Beschreibungen, Literarisierungen des Todes sind durchzogen von einer Ekstase und Libidinosität dem eigenen Tod gegenüber, die weniger ein Opfer oder Selbstopfer assoziieren lassen, als sie vielmehr einen Akt der Selbstentfaltung, des Zu-sich-selbst-Kommens nahelegen. Freilich sind diese Zeugnisse zugleich durchzogen von der Einsicht, dass diese Form der Selbstaneignung zugleich die des äußersten Selbstverlustes ist, weshalb Sextons Todesemphase beständig durchsetzt ist mit großer Ambivalenz, dem Wunsch zu leben, der immer neben der Einsicht steht, dass für sie Leben nur perspektiviert auf die Gestalt des Todes möglich ist. Nach ihrem zweiten Selbstmordversuch im Juli 1966 schreibt Sexton an ihre Freundin Lois Ames:

---

<sup>2</sup> Bronfen: Portrait in Briefen, S. 36.

Mir ging es wirklich nicht gut. Im Juli habe ich einen Selbstmordversuch gemacht – naja, war eher so, dass ich eine Überdosis Tabletten genommen hatte und ins MGH [Massachusetts General Hospital; J. A.] kam, wo sie mir den Magen auspumpten und mich 48 Stunden lang von Krankenschwestern bewachen ließen. Ziemlich dumme Sache. Lebe oder stirb, du Idiot, und pfusch dem Herrn Dazwischen nicht ins Handwerk. Aber es war kein ganz ernsthafter Versuch, denn sonst wäre er geglückt. Ein Teil von mir ist *lebe*. Aber ich hatte den Entzug von Tod vergessen.<sup>3</sup>

An dieser Passage ist vor allem die Substantivierung interessant, der Sexton das »Dazwischen« unterzieht. Nicht etwa dem Herrn an sich – mag es Gott oder sonstwer sein – »dazwischen« vorzugreifen, also zwischen Seiner souveränen Entscheidung über Leben und Tod des Individuums, wird hier als unangebracht empfunden. Vielmehr gibt es einen Herrn mit Namen »Dazwischen«, dessen Souveränität man besser respektieren sollte. Dieses Dazwischen, in das Sexton sich mit ihrer Sehnsucht nach dem Selbstmord, mit ihren halbgaren Anläufen diesen auszuführen, hineinmogeln wollte, lässt sich als ein Moment der Kontingenz bestimmen. Sexton ist sich genau darüber im Klaren, dass ihre eigene Existenz gerade im Zustand der Fragilität produktiv ist. Das Bewusstsein des Todes präsent zu halten, bleibt von zentraler Bedeutung für eine Subjektivität, die die eigene Hypostase erfolgreich zu vermeiden sucht. Das heißt aber auch, gerade weil der Tod das Selbst (mit-)konstituiert, den Tod nicht selbst zu forcieren, sondern ihn faktisch einer Kraft der Kontingenz zu überlassen, die das Subjekt schon im Leben sich selbst enteignet. Sich den Tod im Leben selbst anzueignen, heißt dann ja gerade nicht, sich dem Tod zu überlassen, sondern diesen vom Leben her zu hegemonialisieren – ganz unabhängig davon, ob dies ein äußerster liminaler Akt des Lebens wäre. Der Selbstmord, so verstanden, ist also gerade keine Praxis, die als Opfer, als Selbst-Opfer sogar, verstanden werden könnte. Vielmehr wäre er eine Praxis der Expansion des Lebens, der Definitionsmacht eines omnipotenten Selbst noch über das Leben hinaus. Aber genauso wie sich ein solcher quasi imperialer Zugriff auf den Tod verbietet, verbietet sich auch dessen Profanierung innerhalb der basalen Praktiken der Lebenswelt, also die Integration eines Moments des Todes in soziale Routinisierungen und Institutionalisierungen. Dies

---

<sup>3</sup> Sexton: Selbstportrait in Briefen, S. 344.

realisiert Sexton vergleichsweise früh, wenn sie 1960 formuliert: »Hab mich seit einem Jahr oder länger nicht mehr umgebracht. (nur auf gesellschaftlich akzeptierte Weise, indem ich mich zu Tode trinke oder jeden Abend Schlaftabletten nehme, aber das zählt nicht) ... (schreibe neuerdings auch nichts richtiges)«. <sup>4</sup> Die Schwierigkeit scheint also darin zu liegen, den Tod den Praktiken des Lebens und somit insbesondere einer Genese des Selbst zu integrieren, ohne ihn seiner spezifischen Anbindung an Kontingenz, an eine Existenz »Dazwischen« zu enteignen, die im Angesicht des Todes freilich immer auch eine des Schreckens ist.

Es gibt so gesehen keine Notwendigkeit, weshalb die Todesvergegenwärtigung auch zu einer Stärkung der Ich-Identität führen sollte. Dennoch käme das Bestehen auf einer solchen Ich-Identität einem Widerstand gegen die hegemoniale Kraft des Todes schon ziemlich nahe. »Denkbar«, kommentiert Han, »ist ein anderes, endliches Sein zum Tod, das die Klammer des Ich zu lockern vermöchte. Man geht mit meinem *Tod* über *meinen* Tod, über die Emphase des *Mein* hinaus. Im ständigen Eingedenken des Todes gibt man *sich* den Tod.« <sup>5</sup> Das, könnte man meinen, stellt eine Variante der Todespraxis dar, die auf das Selbstverständnis Anne Sextons zutreffen könnte. Ein Präsenthalten des Todes, das weder das individuelle Konzept als Selbst hypostasiert noch den Tod als den eigentlichen Primat einer letztlich absurden Existenz abfeiert, das aber immer gewahr ist, dass Leben nur in einer Spannung dem Tode gegenüber möglich und vor allem auch nur in dieser Spannung erträglich ist. Doch auch aus diesem allzu harmonisierenden Konzept schert Sexton aus, die die Gewaltsamkeit des Todes massiv erfährt und darin letztlich nur wenig Gewinn sieht: »Das alte Bedürfnis danach zu sterben, und wie es unter Streß jedesmal wiederkehrt. [...] Ich bestehe nur aus Angst.« <sup>6</sup> Das Verlangen nach dem Tod verdankt sich also einer Existenz der Angst, damit würde es also doch genährt von einem Leiden am Leben, an der Gesellschaft, an den Anderen. Wenn das Bedürfnis nach dem Tod ein Produkt von Stress und Angst ist, dann resultiert es klar aus einem Moment der Krise. Nur ein gefährdetes Selbst überlässt sich dieser Dimension der Gefahr. Wo gegenwärtige Selbstpraktiken des Genusses von Gefahr aber gerade schärfstens darauf achten, Gefahr auszuklammern, Gefahr also faktisch minimieren, wie zum Beispiel in jeder

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 118.

<sup>5</sup> Han: Todesarten, S. 72.

<sup>6</sup> Sexton: Selbstportrait in Briefen, S. 345.

Variante des Extremsports, werden Gefahr und Selbstgefährdung zum ungesicherten Existenzial, wo sie als Signet des Selbst auftreten. Und genau dies ist der Fall bei Anne Sexton, die die Gefahr des Todes wie kaum ein Anderer realisiert und zum Bestandteil ihres Selbstverständnisses macht.

Das aber heißt eben gerade nicht, ein Einverständnis mit dem Tod zu signalisieren, das sich diesem in der größten Emphase, Harmonie und Naivität hingeben würde. Selbst da, wo Sexton die größte erotische Nähe zum Tod formuliert, bleibt dessen Gewaltbarkeit präsent. Der Selbstmord ist für sie letztlich nichts weiter als ein Ausweg aus der Angst davor, vom Tod buchstäblich übermannt zu werden: »Wenn [...] der Tod dich nimmt und durch die Mangel dreht, ist er ein Mann. Aber wenn du dich selbst tötest, ist er eine Frau.«<sup>7</sup> Sich selbst zu töten entspräche in dieser Logik also einer Aneignung des Todes, die die Angst vor dem Tod zu neutralisieren und in eine libidinös gewendete Technologie des Selbst zu überführen in der Lage wäre. In dieser Perspektive geht Sexton sogar so weit, den Selbstmord als »eine Form der Masturbation«<sup>8</sup> anzuschreiben. In der Anökonomie der Masturbation, also des sich selbst gegebenen Todes, der niemandem rechenschaftspflichtig oder schuldig wäre, der vor allem keine externe Verursachung hätte, außer der im Selbst der sich Tötenden verankerten Motivation, ließe sich der Tod also der Existenz abschließend integrieren, ohne gewaltsam und angstmachend als Tod in Erscheinung zu treten.

Ich glaube, Menschen zu töten, aus welchem Grund auch immer, ist total schrecklich. [...] Und ich glaube, getötet zu werden, ist total schrecklich, sogar sacht im Schlaf zu sterben. Aber [...] wenn du beides zusammennimmst, dann hast du eine bestimmte Macht ... Macht worüber? Ja, über das Leben zum Beispiel ... und den Tod ebenfalls. Ich schätze, ich betrachte das als Möglichkeit, den Tod auszutricksen.<sup>9</sup>

Sextons Trickster-Strategie besteht also darin, ihn produktiv für die eigene Selbstermächtigung zu machen. Indem sie die zwei Ebenen des Todes zusammenfallen lässt, das gewaltsame Töten und das passive Erleiden des Todes, kann sie die Hegemonie des Todes, die ihre Existenz allezeit

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 270.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 271.

überschattet, aufbrechen, sich vom Tod unabhängig machen und eine nicht-letale Existenz finden.

Ähnlich spricht Han im Vorfeld seiner Synthese von Sein und Tod von einer grundlegenden Verbindung von Tod und Gewalt:

Die Gewalt des Todes ist nicht mehr die eines anonymen Ereignisses, sondern die des Mordes. Es gibt keinen natürlichen Tod, der ein guter Tod wäre. Der Tod ist immer ein Phänomen der mörderischen Gewalt. Sterben heißt einem feindlichen Willen ausgesetzt sein, dessen ich nie Herr werden kann.<sup>10</sup>

Eben diese Gewalt sieht Sexton sehr genau, ihr möchte sie entkommen, indem sie die Gewalt zu einer Bedingung ihrer Existenz macht, indem sie sie sich aneignet und einer Selbsttechnik integriert, die zwar zum Tode führt, die aber den Tod als Gewalt, und das heißt in der Wahrnehmung Anne Sextons: als heteronome Macht, depotenziert, indem sie ihn in die eigene Hand nimmt, selbst über ihn verfügt. Das bedeutet natürlich wiederum jene Aufhebung von Kontingenz im Moment des Todes, die ja zu einem nicht unerheblichen Teil dessen Gewaltsamkeit ausmacht. In der Utopie der Selbstaneignung scheint das aber nicht das größte Problem zu sein. Problematisch wäre dann eher das Gelingen einer solchen Praxis des eigenen Todes. Im Falle des Misslingens setzt die Herrschaft der Kontingenz wieder ein, mit allen Konsequenzen des Bedauerns und des Widerrufens. Nur im gelingenden Tod lässt sich dieser, so gesehen, ›austricksen‹. Die wirkliche Verfügung des Subjekts über Leben und Tod währt demnach nur einen Augenblick.

Insofern geht es gar nicht darum, im Akt der Todesaneignung zu sich selbst zu kommen, sondern vielmehr die Angst des Selbst vor dem Tode zu kompensieren, zu neutralisieren und umzulenken auf eine Ablösung vom Tod im Tod selbst. Damit stellt sich aber explizit die Frage, ob dem Selbstmord eine Logik des Opfers inhärent ist, ob diesem vielleicht sogar eine Ökonomie zugrunde liegen könnte. Sofern Anne Sextons Zugriff auf den Selbstmord als eine Praxis verstanden werden muss, die es ihr erlaubt, der Angst machenden Gewalt des Todes zu entgehen und diesen weit eher mit einem Akt der Selbst-Vollendung kurzzuschließen, wäre augenscheinlich kaum eine Konnotation zumindest dieser Form des

---

<sup>10</sup> Han: Todesarten, S. 55.

Selbstmords mit einer Praxis des Opfers auszumachen. Für Sexton spielt stattdessen im Selbstmord eher die latente Produktivität der Selbstgenese eine maßgebliche Rolle.

## II.

Ganz sicher folgte Anne Sexton mit ihrem Selbstmord keiner Ökonomie der Aufmerksamkeit oder deren Kompensation. Sexton war keine verkannte Dichterin, sondern im Gegenteil der Shooting Star einer formal wie inhaltlich neuen, modernen Poesie. Mit dem Schreiben fing sie erst spät an, mit beinahe 30 Jahren, im Rahmen einer psychiatrischen Behandlung, ermutigt durch ihren Arzt. Dieser therapeutische Aspekt wird ihrem Schreiben denn auch immer anhaften. Nur drei Jahre nach ihrer ersten Publikation wurde sie 1960 mit ihrem ersten Gedichtband *To Bedlam and Part Way Back* für den ›National Book Award‹ nominiert. So ging es weiter – Nominierungen, Preise, Fellowships, Stipendien, 1972 die Ernennung zur Professorin an der Boston University. Man kann nicht sagen, Sexton sei unterschätzt gewesen, habe darum gerungen, mit ihrem Werk in der Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden.

Abgesehen davon, dass auch diese Ökonomie der posthumen Aufmerksamkeit, der Wertsteigerung des eigenen Werkes durch die Beigabe des Faszinationselements der Todesgabe schwer riskant ist und durchaus gar keine Erfolgsgarantie beinhaltet, spielt sie im Falle Sextons ganz offensichtlich kaum eine Rolle. Ihre Tode mögen inszeniert sein, aber diese Inszenierungen richten sich weniger an die Erinnerungspolitik der Nachwelt, als an die eigene Konstitution als ein in sich souveränes Selbst. Die Inszenierung findet – das ist natürlich banal – immer vor anderen statt, richtet sich an ein Publikum. Die Intention dieser Inszenierung des eigenen Todes aber zielt bei Sexton eben nicht auf die Wahrnehmung der anderen, sondern auf die Konstituierung des Selbst im Tod, für die jedoch Zeugenschaft benötigt zu werden scheint. Es ist deshalb bezeichnend, dass ihr der Selbstmord überhaupt erst in dem Moment glückt, da sie auf diese Inszenierung der Zeugenschaft verzichtet, sich zwar ebenso pittoresk wie präntiös umbringt, aber ohne diesen Tod zuvor massiv in die Welt hinauskommuniziert zu haben. Die große Inszenierung ist dem Kammerspiel gewichen. Freilich mag es im Anschluss und in anhaltenden Konjunkturzyklen ein öffentliches Interesse an der spektakulären Todesart geben, an der Selbstkonzeption, die dem Selbstmord zugrunde liegen mag, an der vermeintlichen Verzahnung zwischen Werk und Tod,

an der Synthese zwischen Künstlersubjekt und Todesliebe. Aber dies ist nicht wirklich eine Ökonomie des Opfers, sofern das Opfer den Selbstmord als Handlung des sich selbst tötenden Individuums bezeichnet. Eher schon handelt es sich um eine Attraktion, der die Gesellschaft angesichts des ebenso exponierten wie exzentrischen Subjekts unterliegt. Das posthume Spektakel, das dem Selbstmord des Künstlers folgt, mag im Einzelfall kalkuliert sein, generell handelt es sich aber um Prozesse, die mit dem toten Individuum nichts oder wenig zu tun haben, aber alles mit der Binnenlogik einer im Spannungsfeld von Vergesellschaftung und Individualisierung steckenden sozialen Umwelt. Insofern die Selbstgenese in dieser Gesellschaft weitgehend einer ökonomischen Logik folgt – buchstäblich wie metaphorisch – ist die Verknüpfung des auf ein radikales respektive auf ein pathologisches Subjekt verweisenden Selbstmords mit Praktiken und Logiken einer basalen Ökonomie nicht weiter erstaunlich. Sie wäre aber primär Gegenstand einer breiter angelegten Gesellschaftsanalyse, nicht jedoch einer enger gefassten Bestimmung des Verhältnisses von Selbst(-konstitution) und Selbstmord.

Interessanter erscheint hingegen die Anwendung des Ökonomiebegriffs auf der Ebene der Selbstkonstitution. Welchen Prämissen folgt Anne Sexton, wenn ihre Selbstverständigung, die immer auch eine Verständigung über die Möglichkeit, die Genese und die Reichweite ihres Selbst ist, sich wesentlich in Bezug auf eine Realisierung des Todes definiert – eine Realisierung, die sowohl über Wahrnehmungspraktiken verläuft, als auch buchstäblich zu nehmen ist. Womit Sexton faktisch permanent befasst ist, in ihrer Lyrik, in ihren Briefen, sind Techniken der Selbsterforschung. Immer wieder gibt sie sich und ihrer Umwelt Rechenschaft über sich selbst ab. Das iterative Sprechen über sich selbst und die eigene Todesgabe erwirtschaftet eine Dividende, die sie im Leben hält.<sup>11</sup> Der Tod der Anne Sexton ist ein Fetisch für die Frau, die diesen Namen trägt und die Fetischisierung des Todes bereitet ihr den Boden in einer Gesellschaft der Lebenden, von denen freilich nicht mehr klar ist, ob sie nicht selbst schon zumindest sozial Tote sind, ob nicht die Gesellschaft selbst eine *Stadt hinter dem Strom* (Hermann Kasack) ist. Angewandt auf eine kultur- respektive sozialwissenschaftliche Perspektive hieße das, dass sich Sexton zunächst einmal in bemerkenswerter Nähe zum Befund Herbert Marcuses bewegt, dass nämlich der Zusammenhalt der gesellschaftlichen Ordnung »in einem beachtlichen Ausmaß davon ab[hängt],

---

<sup>11</sup> Vgl. Ahrens: »...mit Sabber am Mundloch ausgeruht.«

wie wirksam sich die Einzelnen dem Tod als einer mehr als bloß natürlichen Notwendigkeit fügen.«<sup>12</sup> Dass das Motiv des Todes ein ganz wesentliches Vergesellschaftungselement ist, ist Sexton völlig bewusst und wird in ihren Überlegungen wiederholt deutlich. Es ist dieses Erschrecken darüber, dass jede Herrschaft zwangsläufig mit »der Todesdrohung und [dem] anerkannte[n] Recht, den Tod auszuteilen«,<sup>13</sup> operiert.

Doch im Gegensatz zu Marcuse wendet Anne Sexton das Moment der Todesgabe dezidiert libidinös. Während Marcuse den Tod noch ganz heteronom als Bild sozialer Herrschaft auffasst, allerhöchstens das anomische Ausscheren aus der abstrakten Todesgabe, den Selbstmord also, als Akt einer allerdings verzweifelten Selbstbehauptung akzeptieren würde, nähert sich Sexton dem Tod insgesamt als einer Möglichkeit, die aufgrund ihrer nicht wegzudiskutierenden Transzendenz die Realität einer bloß gesellschaftlich determinierten Existenz aufhebt. Freilich fokussiert auch Sexton letztlich immer den Selbstmord als den einzigen Moment der wirklichen, man muss tatsächlich sagen: der authentischen Entscheidung und Verfügung des Selbst über seinen eigenen Tod. So heißt es in einem als *Abschiedsbrief* betitelten Gedicht:

Doch sicher weißt du, dass jeder einen Tod hat,  
seinen eigenen Tod,  
der auf ihn wartet.  
Darum werde ich jetzt gehen,  
weder alt noch krank,  
aufgewühlt, aber zielsicher,  
ich kenne den für mich besten Weg,  
[...]

[...]  
Ich weiß, dass ich schon früher gestorben bin –  
einmal im November, einmal im Juni.  
Wie seltsam, wieder den Juni zu wählen,  
so lebendig mit seinen grünen Brüsten und Bäuchen.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Marcuse: Die Ideologie des Todes, S. 113.

<sup>13</sup> Ebd., S. 112.

<sup>14</sup> Sexton: All meine Lieben, S. 349.

Der ökonomische Aspekt dieser Dichtung und des dahinter liegenden Selbstverständnisses ist also tatsächlich einer der Selbstwerdung als einer Produktion dieses Selbst, die nur durch das Selbst allein geleistet werden kann. In der Hinwendung zum eigenen Tod, inmitten einer es umgebenden, ebenso abstrakt bleibenden wie immer auch konkret werdenden Gesellschaft, liegt eine genuine Ökonomie beschlossen, die als Subsistenzwirtschaft des Selbst bezeichnet werden kann. Eine Selbstschöpfung ohne Nutzen der gesellschaftlichen Ressourcen, die gemeinhin zum Instrumentarium des vergesellschafteten Selbst gehören.

Insofern ist Authentizität hier ohne jeden Zweifel eines der entscheidenden Stichwörter. Sexton stellt größtmögliche Authentizität her, und diese Authentizität ist dazu bestimmt, ihr einen Nimbus größtmöglicher Dignität und Integrität zu verleihen, indem sie sich konsequent und ohne Pause einer schonungslosen Selbstinspektion unterzieht, die ebenso sehr autoerotisch wie autoaggressiv besetzt ist. Diese Inspektion findet öffentlich statt, teilweise radikal öffentlich in ihren Publikationen, wenn auch dort ästhetisch camouffiert, teilweise im Rahmen einer limitierten Öffentlichkeit, nämlich in der Auseinandersetzung mit mehr oder weniger intimen Briefpartnern sowie mit bestimmten Handlungsweisen anderer, speziell aber von Anne Sexton selbst. Aber niemals beschränkt sie sich auf den exklusiven privaten Raum persönlicher Abschottung oder Isolation. In dieser Perspektive ist es noch viel weniger eine Marginalie, dass Sexton, wie bereits erwähnt, im Rahmen einer Therapie und auf Ermunterung ihres behandelnden Arztes zum Schreiben kam. Sie nahm damit nichts anderes vorweg, als dies in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute in Konstellationen von Techniken zur *Errettung der modernen Seele* (Eva Illouz) perfektioniert wurde. Im Unterschied zu den gängigen, therapeutisch angelegten Selbsttechniken praktizierte Sexton ihre ganz eigene ›Errettung‹ lediglich über die Obsession für ein deutlich extremes, wenn nicht gar perverses Thema, nämlich die Einlösung des eigenen Todes. Diese halbwegs ungewöhnliche Obsession kontextualisiert sich aber beständig in ganz gängigen Selbsttechniken der Selbstbespiegelung wie dem Medium Brief und Sextons Lyrik sowie im klassisch therapeutischen Feld.

In ihrer Untersuchung zur Genese des modernen Selbst als ein therapeutisch gerahmtes und definiertes Selbst verweist Eva Illouz auf die eminente Bedeutung, die in diesem Zusammenhang der Narration und speziell dem individuellen Leiden zukommt: »Die therapeutische Kultur – deren wichtigste Mission es ist, zu heilen – muss eine narrative Struktur erzeugen, in der genau genommen das Selbst durch sein Leid

und seine Opferrolle definiert ist.«<sup>15</sup> Man kann die über die therapeutische Praxis überhaupt erst zum Schreiben gekommene Anne Sexton als Prototyp dieses Selbstkonzepts auffassen. In ihrer Lyrik nicht weniger als generell in ihrer Kommunikation gegenüber ihrer kulturellen Lebenswelt entfaltet sie ein Narrativ ihrer selbst und ihres Selbst, das gerade durch die darin platzierten Brüche konsistent erscheint. Sextons permanentes, iteratives und hochgradig ästhetisiertes Sprechen über sich selbst pointiert diejenige soziale Bewegung, worin die Erschaffung des eigenen Selbst zu einem Akt der Kultur wird. In der wiederkehrenden Reflexion auf sich selbst erhebt sich ein Selbst, das die Konturen der Moderne des 20. Jahrhunderts trägt – es ist narrativ grundiert, verweist auf einen harten und unverwechselbaren Identitätskern und stellt sich zugleich als ungeheuer fragil, in nicht aufhörender Transformation begriffen und geprägt durch ein Leiden an sich selbst vor. Alain Ehrenberg nennt dieses Selbst den »Mensch[en] des Wandels«; er sei »das neue Individuum, ein Produkt der Psychologisierung der Gesellschaftsverhältnisse.«<sup>16</sup> Sexton betont und illustriert dieses Dispositiv der Psychologisierung, indem sie ihr Innerstes mit größtmöglicher Brachialität nach Außen kippt und in wenig romantische Kunst verwandelt. In der Kaprizierung auf die Sehnsucht nach ihrem eigenen Tod, auf die Unbill des Lebens und das Erleiden des profan gehaltenen Alltags folgt sie, lediglich übersetzt in eine andere Gattung, dem therapeutischen Narrativ des Selbst, das erstaunlich stark gebunden ist an Themen und Motive des Leidens.

In diesem Leiden konkretisiert sich schließlich auch ein Ringen um sich selbst als ein Selbst, das das eigene, von ihm selbst entfaltete Narrativ niemals wirklich einholen kann. »Das Narrativ des psychischen Leidens skizziert Biographien als Biographien, in denen das Selbst nie ganz ›fertig‹ ist und in denen das Leiden konstitutiv für die eigene Identität wird.«<sup>17</sup> Die Institution des Todes, gesellschaftlich wie individuell, verspricht hier nicht nur Erlösung von einem Leiden an sich selbst und an der Gesellschaft, einem Leiden, das sich dadurch auszeichnet, dass beide Gründe gar nicht mehr unterschieden werden können. Die Todesgabe wäre daher beides: Verifikation jenes Dispositivs des Leidens als Teil der Subjektgenese und dessen Überwindung als Aufhebung des Leidens im Todesvollzug. Dass diese Aufhebung des Leidens, die zugleich die endgültige Herstellung des konsistenten Selbst wäre, auch dezidiert

---

15 Illouz: Die Errettung der modernen Seele, S. 291.

16 Ehrenberg: Das Unbehagen in der Gesellschaft, S. 297.

17 Illouz: Die Errettung der modernen Seele, S. 83.

eingelassen wäre in einen ebenso ikonischen wie pathetischen Leidenskontext, eben die Tragik des Selbstmords, wirkt hier nur konsequent. In diesem Sinne verweist Ehrenberg auf den Zusammenhang von Autonomie und Leiden und betont, der »neue Status des psychischen Leidens [sei] Ausdruck eines Leidensstils, der an die Autonomie gebunden ist.«<sup>18</sup> Folglich sucht Sexton (und ja nicht nur sie) die eigene Vollendung einer autonomen Existenz in der Ausrichtung zum Tode zu verwirklichen.

Schließlich kennt Sexton alle subtilen Praktiken und Strategien der Selbsthilfe als Selbsttechnik mit dem Ziel einer Aktivierung der Selbstgenese. Was Autoren wie Illouz und Ehrenberg in jüngster Zeit als allgemeinen Trend diagnostizieren: die Fokussierung von Selbststrategien in den westlichen Gegenwartsgesellschaften auf Parameter der Selbsthilfe, des Coaching, der Therapieformen und der Selbstanalyse, das nimmt Sexton zwischen den frühen 1960er-Jahren und ihrem Tod bereits vorweg. Ihre scheinbar letale Anomie und die daraus entspringende Autonomie erweisen sich schließlich als radikale Vorboten eines heute gesellschaftlich wie ökonomisch domestizierten und auf Profit getrimmten Diskurses der Selbstumkreisung moderner Subjekte, die nicht nur im Sprechen über sich selbst zu sich zu finden meinen, sondern die vor allem die Illusion von Autonomie, die Sexton mit der eigenen Todesgabe ja noch voll ausgelebt hat, transformiert haben in eine Kultur der Depression, die das Selbst nicht nur immerfort um sich kreisen lässt, sondern auch die gesellschaftlich anerkannte und diagnostizierte Pathologie zur Normalität erhebt. Wenn sich heute keines der beständig um sich selbst kreisenden Subjekte mehr umbringt wie noch Anne Sexton; wenn der Tod seine Libido und sein Versprechen auf Vervollkommnung eingebüßt hat (obwohl ja gerade dieses kapitalisierte Leiden an sich selbst ein ungeheurer Genuss ist), dann ja insbesondere deswegen, weil diese Form der radikalen Anökonomie, die gerade Ausweis einer souveränen Subjektautonomie sein sollte, die sich befreit hat von allen Sachzwängen normativ gefasster Vergesellschaftung, einer wirklichen Ökonomie der Therapieformen, denen das moderne Selbst unterworfen ist, gewichen ist.

Sexton mag daher noch einer arglosen (An-)Ökonomie des Selbst gefolgt sein, die den eigenen Tod als Folie einer devianten Selbstverwirklichung ansah. Sextons Selbst konstituiert sich noch ekstatisch und obsessiv in der Verschwendung über die es umgebende und sich in im-

---

<sup>18</sup> Ehrenberg: Das Unbehagen in der Gesellschaft, S. 496.

mer neuen Therapien, Normierungen und Rollenkonflikten zwischen Hausfrauendasein und Dichterstar inszenierende Disziplinargesellschaft hinaus. Dem therapeutischen Selbst der Gegenwart hingegen bleibt nur die klassische Ökonomie seiner Integration in handfeste Wechselkurse einer Selbstgenese, die jede darauf zugreifende Praxis tatsächlich nicht anders denn als Äquivalent, als *die bare Münze des Apriori* (Alfred Sohn-Rethel) begreifen kann.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

- Ahrens, Jörn:** »...mit Sabber am Mundloch ausgeruht.« Anne Sextons iterative Praxis des Todes. In: Weimarer Beiträge 47 (2001), H. 1, S. 92–103.
- Ahrens, Jörn:** Selbstmord. Die Geste des illegitimen Todes. München 2001.
- Bronfen, Elisabeth:** Portrait in Briefen. In: Anne Sexton: Selbstportrait in Briefen. Hrsg. und mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Amerikanischen übers. von Silvia Morawetz. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1997, S. 5–36.
- Ehrenberg, Alain:** Das Unbehagen in der Gesellschaft. Aus dem Französischen übers. von Jürgen Schröder. Berlin 2011.
- Han, Byung-Chul:** Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod. München 1998.
- Illouz, Eva:** Die Errettung der modernen Seele. Aus dem Englischen übers. von Michael Adrian. Frankfurt a. M. 2009.
- Marcuse, Herbert:** Die Ideologie des Todes. In: Hans Ebeling (Hrsg.): Der Tod in der Moderne. Frankfurt a. M. 1992, S. 106–115.
- Sexton, Anne:** All meine Lieben. Lebe oder stirb. Gedichte. Hrsg. und mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Amerikanischen übers. von Silvia Morawetz. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1996.
- Sexton, Anne:** Selbstportrait in Briefen. Hrsg. und mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Aus dem Amerikanischen übers. von Silvia Morawetz. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1997.



---

JEFFREY CHAMPLIN

## »LOOK AWAY FROM ME«

### Apotropäische Beichte und die Zukunft von Sarah Kanes *4.48 Psychosis*

Sarah Kanes *4.48 Psychosis* übt einen viszeralen Sog aus, das Stück bettelt mit der Stimme eines abjekten Subjekts um unser Gehör. In der Liebe enttäuscht, verfolgt vom medizinischen Diskurs, verkündet die Protagonistin des Dramas: »At 4:48 / when desperation visits / I shall hang myself.«<sup>1</sup> In der Reinheit ihres Anspruchs trägt uns ihre Stimme an die Grenze von Wissen und Sprache, an einen Ort, wo, sobald wir mit dem Herzen zuhören, der Drang zu verstehen nachgibt und uns jede interpretatorische Sicherheit entgleitet. Wie Kafkas Landarzt laufen wir Gefahr, ins Sterbebett der Patientin gezerrt zu werden und uns von ihrer pathetischen Sprache anstecken zu lassen. Wir können uns für den Moment dem dringlichen Eindruck, dass wir unfähig sind zu helfen, nicht entziehen und sind doch gleichzeitig der Hermeneutik verpflichtet, die uns auf eine Diagnose zusteuern lässt. *4.48 Psychosis* ist nicht einmal zwei Jahrzehnte alt und bisher selten im literaturwissenschaftlichen Kontext anerkannt worden. Eine Lektüre, die sowohl empathisch als auch analytisch die Stimme des Dramas im Spannungsfeld von literaturhistorischen, rhetorischen und philosophischen Traditionen hallen lässt, verspricht einen ersten Schritt in Richtung literaturwissenschaftlicher Würdigung.

Als das Royal Court's Theatre Upstairs im Jahr 2000 das Stück zum ersten Mal auf die Bühne brachte, betonten Kritiker die Schwierigkeit,

---

<sup>1</sup> Kane: *4.48 Psychosis*, S. 207. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

es vom Suizid der Autorin im vorherigen Jahr zu trennen. Michael Billingtons Überschrift in *The Guardian* brachte das Ineinanderfallen von Kunst und Leben auf den Punkt, indem sie das Stück als »75-minute suicide note«<sup>2</sup> beschrieb. Diese Zuschreibung weist auf die grundsätzliche Schwierigkeit hin, ein Werk rein ästhetisch zu bewerten, das so direkt mit tiefster Verzweiflung verknüpft ist. Selbst wenn wir die Ebene des Textes nicht verlassen, kreierte das Drama rhythmisch die Erwartung eines Endes, das die Beschreibung des Leidens einrahmt. Indem sie immer wieder das Ende ankündigt, instituiert Kane eine ›Ökonomie des Opfers‹. Sie investiert das Leben ihrer Protagonistin in die Dramaturgie des Stückes. Aus der Perspektive des Zuschauers, der das Stück *post mortem auctoris* auf der Bühne sieht, steht auch Kanes Leben auf dem Spiel. Dieser höchste Einsatz zahlt sich aus in der Wucht, die jeden einzelnen Zuschauer erfasst. Wenn wir die Mechanismen dieses Taktes der Erwartung genauer analysieren, zeigt sich jedoch, dass er, obwohl er Negativität auf eine Art und Weise ausstellt, die in der apotropäischen Aufforderung sich abzuwenden an Dialektik denken lässt, niemals das versprochene Ende liefert. Stattdessen lässt er uns mit einem Bekenntnis allein, das einen nicht nach Hause bringt, sondern die Bedingung der Möglichkeit darlegt, im hohlen Raum des Theaters zu agieren.

In der ersten Monografie über Kane hat Graham Saunders 2001 die Grundlagen für eine formale Interpretation des Dramas geliefert, während er darauf hinwies, dass Kritiker es bis dahin als »the consolations of death«<sup>3</sup> gelesen hatten. Inwiefern der Tod Trost spenden soll, ist nicht unmittelbar ersichtlich. David Greig macht diesbezüglich einen Vorschlag, der die biografischen und ästhetischen Aspekte wiedervereint, indem er *4.48 Psychosis* als künstlerische Leistung beschreibt, die »positively heroic«<sup>4</sup> sei. Aus diesem Blickwinkel weint das Drama nicht einfach um das Subjekt, sondern überwindet den Abgrund der Innerlichkeit mit dem Schild der Kunst. Mithilfe schöner Sprache stellt das Subjekt eine Teilung zur Schau, die es schließlich beherrscht.

Um die Art, in der dieser Abwehrmechanismus wirkt, zu verstehen, hilft der Vergleich mit dem eigenartig modernen Aspekt der Beichte in

---

2 Billington: How Do You Judge a 75-Minute Suicide Note?

3 Saunders: »Love Me or Kill Me«, S. 110. Ken Urban bemerkt ebenfalls die Schwierigkeit, das Drama »at this particular historical moment« (Urban: *An Ethics of Catastrophe*, S. 69) unabhängig vom Tod seiner Autorin zu betrachten.

4 Greig: *Introduction to Sarah Kane*, S. xvii.

der *Confessional Poetry*, wie sie Robert Lowell vertritt, bei der es gemäß der Deutung vieler Kommentatoren ebenfalls darum geht, innerliche Verzweiflung ›heroisch‹ zu meistern. Wir wissen, dass Kane stark von Samuel Beckett beeinflusst war und dass sie bei ihrem Tod ein Exemplar von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* auf ihrem Nachttisch liegen hatte. Sich Sarah Kane über die *Confessional Poetry* zu nähern, offenbart, wie sie aus den scheinbaren Gegensätzen zwischen Becketts Minimalismus und Werthers Expressionismus Funken schlägt, um einen minimalistischen Expressionismus zu schaffen. 4.48 *Psychosis* treibt das Bekenntnis an seine Grenzen, indem es nicht nur den Terror der mentalen Desintegration zur Schau stellt, sondern vom Zuschauer verlangt sich abzuwenden. Kane zeigt die Selbstenthüllung in der Beichte im Kampf mit dem starken Bedürfnis Kontrolle auszuüben. Die apotropäische Aufforderung nicht hinzusehen verwandelt Schwäche in Stärke. Der üblichen Lesart zufolge präsentiert Kanes Beichte – anders als bei Lowell – jedoch eine Wunde in einer Art und Weise, die sowohl die Herrschaft über den Schmerz sucht als sich auch der Abwesenheit von Herrschaft öffnet.

## I. DIE ENDZEIT

*Confessional Poetry* und die religiöse Beichte im traditionellen Sinne funktionieren als Rückwendung: zurück zu Gott in der christlichen Tradition und zurück zum Subjekt in der heroischen Moderne, die Literaturwissenschaftler von Wordsworth bis zu Whitman und darüber hinaus ansetzen. Kanes Beichte ändert den Adressaten und das Objekt des Bekenntnisses, die Hoffnung auf Heimkehr wird nicht mehr dieselbe sein. In 4.48 *Psychosis* gibt es keine spezifischen Hinweise auf den Schauplatz oder die Rollennamen. Die Handlung ist daher nicht leicht zu paraphrasieren. Um einen Anfang zu machen, können wir festhalten, dass das Stück in einem psychiatrischen Krankenhaus zu spielen und ein Dialog zwischen einem Arzt und einer schwer depressiven, aber unglaublich sprachgewandten Patientin darzustellen scheint. Sie hat einen sowohl romantischen als auch metaphysischen Verlust erlebt und kündigt ihren kommenden Tod um 4:48 Uhr am Morgen an. Dabei beschreibt sie im Detail ihre Pläne sich umzubringen. Obgleich sie an einem Punkt nachgibt und die medizinische Behandlung annimmt, verweigert sie am Ende doch alle weitere Hilfe, von der sie sich ohnehin keine Heilung verspricht.

Von Anfang an spricht das Drama von einem Abschluss, seine Spannung und Bewegung resultieren aus der Schwierigkeit zu erkennen, ob dies ein Versprechen oder eine Finte ist. Die ersten Worte des Stücks sind keine Einleitung, kein Ausruf, keine Frage, sondern eine Regieanweisung, die zum Weglassen von Wörtern auffordert: »(*A very long silence.*)« (205). Ohne Maß, doppelt versteckt – und dadurch vervielfacht – durch die Anführungszeichen und die Klammer, können wir nicht wissen, wie lange die Stille andauert. Während die andere, mächtige Figur ihre Fragen wiederholt, scheint sich der Widerstand langsam abzunutzen, denn die drei folgenden Antworten sind »(*A long silence*)«, »(*A long silence*)«, dann nur noch »(*Silence*)« (205). Wir sollten jedoch nicht zu gewiss sein, dass hier ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Denn wenn die Stille sich von ihrem Adjektiv löst, wird das Wort ›silence‹ großgeschrieben, was es in Richtung der Idee der Stille, zu absoluter Stille hinlenkt.

Die Sprache bricht sich nach dieser Eröffnung kühn und plakativ Bahn. Sie teilt sich jedoch nicht mit, oder ist jedenfalls mehr als eine bloße Mitteilung, weil sie sowohl aufschreit als auch die Verweigerung aufrecht erhält. Wenn wir im Bewusstsein seiner Macht gegen die Vergessenheit des klinischen Blicks arbeiten wollen, müssen wir diese Verweigerung lesen, um zu erkennen, was das Drama in seinem Rückzug enthüllt. Zwei Abschnitte später taucht der Titel des Dramas im Text auf:

At 4.48  
when desperation visits  
I shall hang myself (207)

Laut David Greig wachte Sarah Kane selbst wiederholt um 4:48 Uhr am Morgen auf. Im Drama bewahrt sie diese Uhrzeit also als ewige Vor-dämmerung. Sie unterbricht, markiert aber auch eine Zeitspanne, eine bestimmte Länge des Dramas. Die temporale Referenz weist auf eine Grenze der Zukunft, eine Schranke, die sowohl ein Beginn als auch ein Ende ist. Die Protagonistin erwartet einen Gast, einen wohlbekanntes Besucher und verknüpft dieses externe Ereignis mit dem »shall« ihrer internen Entscheidung.

Die Uhrzeit 4:48 wird an drei weiteren Stellen genannt, jedes Mal in einer neuen Verknüpfung. Bei der zitierten ersten Nennung erscheint sie zusammen mit »desperation«, bei der zweiten mit Stille (»I shall not speak again« [213]), der dritten mit »sanity« (229) und der vierten mit »sleep« (233). In allen diesen Fällen erwähnt die Sprecherin die Zeit, als freue sie sich darauf, als ob sie sagen wolle: Ich kann es kaum erwarten,

dass es 4:48 Uhr wird, dass meine Stille und meine erzwungene Rede ein Ende finden. Sie stellt den Zeitpunkt, so obszön es sich anhören mag, als Sieg dar, er ist der ultimative Notausstieg, ihre Hinweise darauf bieten ihr ultimative Freiheit. Was auch immer der Arzt sagt, sie wird überleben, weil sie sich entschlossen hat, die Situation unter Kontrolle zu bringen, indem sie ihr Leben beendet, indem sie sich weigert weiterzuleben. Der Arzt wird sie mit seinen Medikamenten nicht umbringen, der Wahnsinn wird sie weder umbringen noch im Krankenhaus festhalten. Von dieser Warte aus lässt sich Saunders Hinweis auf die »consolations of death«<sup>5</sup> verstehen. Der Trost des Todes resultiert aus dem Denken an die Gegenwart aus einer anderen Perspektive als der der Gegenwart, aus dem Verlassen der Gegenwart nicht nur in einer Flucht in die Zukunft, sondern in eine Zukunft, in der alle Schwierigkeiten enden. Wann immer die Protagonistin »4:48« sagt, meint sie: »Ich werde mich aus Verzweiflung umbringen«, aber sie schiebt den Tod damit auch auf.

Mit dem Verständnis von Schmerz als dem Weg ebendiesem Schmerz zu entkommen teilt Kanes Drama einen Aspekt der *Confessional Poetry* in der amerikanischen Nachkriegstradition, obwohl es sie in diesem heroischen Aspekt übertrifft, der dieser Gruppe häufig zugeschrieben wird. Von M. L. Rosenthal in seiner Rezension von Robert Lowell im Jahr 1959 als Subgenre definiert, verbindet die *Confessional Poetry* die Kunst mit dem Leben, macht die Poesie zur Couch des Psychiaters. Rosenthal schreibt, dass Lowell Dichtung als »soul's therapy«<sup>6</sup> betrachte. Während er ihn in einer Tradition von den Romantikern zu Whitman, Eliot und Pound verortet, können wir auch die weitere Bedeutung von »confession«, also Beichte, mit einbeziehen, die sich in der ästhetischen Form des Gedichts abspielt statt sich wie in der christlichen Tradition an einen Priester und damit an Gott zu wenden.

Im Anschluss an Äußerungen Lowells hat die Literaturwissenschaft dessen Werk häufig als Ringen um Herrschaft beschrieben, als ein Mittel, versteckte Kontrolle über eine schwierige, peinliche Tortur zu erlangen. Gabriel Pearson schreibt, seine Dichtung »becomes exemplary as a measure of the depth and intensity of the forces that batter the self from within and without, and describes the forms that resistance to these can assume. Lowell as poet becomes the implicit hero of his own poetry.«<sup>7</sup>

5 Saunders: »Love Me or Kill Me«, S. 110.

6 Rosenthal: *The New Poets*, S. 25. Rosenthals erste Verwendung des Ausdrucks findet sich in Rosenthal: *Poetry as Confession*.

7 Pearson: *Robert Lowell*, S. 53.

Seine Worte legen seinen Schmerz der Welt offen und er tritt in einem Triumph der Ästhetik über die Psychologie daraus hervor, stärker als je – oder jedenfalls stark genug, um seinen Schmerz zu formen.

Robert Lowells *Skunk Hour* aus *Life Studies* (1959) führt diese schützende Geste auf eine Art und Weise aus, die uns dabei helfen kann, die strukturierende Macht der Kunst in Kanes Drama zu verstehen. Das Gedicht stellt sich nicht aktiv gegen das Leiden, sondern überwindet es vielmehr, indem es sich ihm ausliefert. Wie 4.48 *Psychosis* nutzt es die zeitliche Ebene als Zutritt zur mentalen Qual. Es bewegt sich von vier einleitenden Strophen vom Äußeren (»The season's ill— / we've lost our summer millionaire«) über den Gebrauch von Pronomen der dritten und ersten Person Plural hin zu der innerlichen Zeile: »My mind's not right«,<sup>8</sup> in der die erste Person Singular eingeführt wird. Kommentatoren sehen das Erscheinen der Stinktiere am Ende des Gedichts als Rettung vor der Bedrohung durch den Wahnsinn, da Lowell die Natur jenseits oder außerhalb der bodenlosen reflexiven Beklemmung des Subjekts bemerkt.<sup>9</sup>

I myself am hell;  
nobody's here—

only skunks, that search  
in the moonlight for a bite to eat.<sup>10</sup>

Es ist eine merkwürdige Spielart des Heldentums, sich selbst als Hölle zu erleben, sich in den Worten eines anderen in die Hölle zu begeben, in einem nicht gekennzeichneten Zitat aus dem vierten Buch von *Paradise Lost*.<sup>11</sup> Indem er Miltons »myself am hell« um ein »I« ergänzt, verdoppelt Lowell das Subjekt jedoch und spaltet es auf. »[N]obody's here«: nicht einmal der Sprecher, der sich selbst in den Hades verbannt hat. Mit dem Gedankenstrich wird der Fall in die Tiefe der Negation aufgehalten, aber wir wissen an diesem Punkt nicht, ob er den noch tieferen Abstieg in das Reich der Tiere bedeutet oder die Rettung durch die wohlwollende Natur.

<sup>8</sup> Lowell: Robert Lowell's Poems, S. 75.

<sup>9</sup> Vgl. Hoffman: Impersonal Personalism; Altieri: Enlarging the Temple.

<sup>10</sup> Lowell: Robert Lowell's Poems, S. 75.

<sup>11</sup> »Which way I fly is Hell; myself am Hell«. (Milton: Paradise Lost, S. 109) Kommentatoren haben häufig auf dieses Zitat Bezug genommen, jedoch ohne seine subjektive Spiegelung näher zu untersuchen.

Wenn wir der Lesart folgen, nach der Lowell seinen Geist mithilfe der Natur bezwingt, müssen wir die Vogelperspektive am Ende hervorheben, auch wenn sie sich lediglich von der leicht erhöhten Position auf dem Absatz der Treppe vor einem Haus eröffnet:

I stand on top  
 of our back steps and breathe the rich air—  
 a mother skunk with her column of kittens swills the garbage pail.<sup>12</sup>

Wiederum scheint der Gedankenstrich zu unterbrechen, aber dem lyrischen Ich auch eine Brücke zu bieten, auf der es über seinen Schmerz hinweggehen kann. Er könnte auch eine grafische Inszenierung der Hintertreppe sein, die es dem Sprecher erlaubt, die Szene zu überblicken, die Tiere in der Mülltonne von oben zu sehen. Wenn wir es so betrachten, vollzieht Lowell eine vorstädtische Degradierung von Caspar David Friedrichs paradigmatisch romantischem Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Lowell mag vielleicht nicht gerade den Berg heroischer Subjektivität erklimmen haben, um die Szene der äußeren Welt zu überblicken, aber er schützt seine Menschlichkeit mit einer minimalen Erhebung, während er einen direkteren Bezug zur Welt aufrecht erhält. Wie Vereen Bell nahelegt, ist das Muttertier im Gedicht »undissociated«,<sup>13</sup> es frisst intuitiv den Müll, der für Menschen die moralische Konnotation von Schmutz und Wertlosigkeit hat. Bell meint jedoch, der Sprecher könne sich diesen Zustand nicht zu eigen machen. Das Stinktier bietet dem Sprecher also keine Zuflucht, sondern dient als »an ironic emblem of unmediated nature«,<sup>14</sup> als Abbild einer direkten Beziehung, die der Sprecher nicht eingehen kann. Der Gedankenstrich wäre dann die Spaltung in Mensch und Tier, aber Bell weist darauf hin, dass die Art von Ironie, die hier im Spiel ist, es dem Subjekt erlaube, einige Schritte auf der Seite seiner eigenen Enttäuschung zu bleiben. Das Stinktier wird der Müllsammler, der den Abfall im Geist des lyrischen Ichs aufräumt. Kane exponiert Schwäche in derselben Logik, aber ihre Protagonistin ist nicht in der Lage, sich selbst mit einer solch reinigenden Geste zu beschützen.

<sup>12</sup> Lowell: Robert Lowell's Poems, S. 75.

<sup>13</sup> Bell: Robert Lowell, S. 69. Der Titel von Bells Buch ist einem Sonett aus Lowells *Notebook* von 1967 entlehnt und weist auf den Ursprung der Betonung des Triumphalen in seinen Gedichten durch die Literaturwissenschaft hin.

<sup>14</sup> Ebd., S. 65.

## II. I, REFUSE

*Confessional Poetry* in Lowells Verständnis stimmt uns auf die apotroäische Logik der poetischen Beichte ein. Bei der Beichte im religiösen Sinn deckt man seine Sünden auf, um rein zu werden und sich an Gott zu wenden; der ›confessional‹, also bekennende oder beichtende Dichter enthüllt seine Schwäche, um aus seiner Beichte als siegreicher Held hervorzugehen, auch wenn diesem Helden vielleicht nicht viel bleibt. In *Skunk Hour* zeigt Lowell eine psychische Höllenfahrt, deutet aber in der Ferne mit dem Tier, das Stärke verspricht, einen Ausweg an. Jacques Derridas Erklärung der Apotrope in *Glas* erlaubt es uns, das Apotropäische bei Lowell präziser zu formalisieren, um dann zu beobachten, welchen Umweg es in Kanes Stück nimmt. Apotropäische Magie im weiteren Sinne bezieht sich auf Bilder oder Gesten, die das Böse abwehren, wie das Haupt der Gorgo auf dem Schild der Athene. Wichtig ist, dass diese Form von Magie nicht direkt gegen eine konkrete Bedrohung eingesetzt wird, sondern Schwäche enthüllt, die sie in Stärke verwandelt. Zum Beispiel zieht das Bild der Medusa den Blick des Angreifers auf sich und benutzt dann ebendiesen Blick, um ihn in Stein zu verwandeln.

Derrida nimmt in seiner Deutung Rekurs auf Hegels Interpretation der biblischen Abrahamsage als Geschichte einer Kastration, die durch einen verschachtelten Doppel-Schachzug Schutz bietet. Die Beschneidung bedeutet einen physischen Schnitt, der Abraham von der Menschheit absondert und ihn gleichzeitig an Gott bindet. Abraham wiederholt diesen Schnitt auf der narrativen Ebene als er den Befehl, seinen Sohn Isaak zu opfern, annimmt. Nur indem er sich von seiner ›einzigsten Liebe‹ lossagt, kann Abraham das Überleben seiner Familie sichern. Derrida verbindet die Beschneidung und die Geschichte von Isaak, indem er beide als »simulacre de castration«<sup>15</sup> beschreibt. In beiden Fällen wird die fatale Wunde abgewendet, Beschneidung und unterbrochene Opferzeremonie beweisen die Bereitschaft, sich einer Bedrohung auszuliefern, bieten aber auch Schutz vor ebendieser Gefahr. Ab diesem Punkt sind Abraham, seine Familie und sein Volk Gottes Lieblinge. Aus der Narbe ergibt sich eine Hierarchie entlang der Linie, die den beinahe vollzogenen Bruch markiert. Abraham wird in der Rolle als Gottes Lieblingskclave einerseits herabgestuft, sie verschafft ihm aber andererseits ultimative Macht über all seine Gegner. »Il exhibe sa castration comme une érection

---

15 Derrida: *Glas*, S. 52.

qui met l'autre au défi.«<sup>16</sup> Mit anderen Worten, er stellt eine Äquivalenz her, einen Vergleich und eine Illusion, die mehr Macht besitzt als die Realität. Hegel sieht eine Inversion am Werk, eine *Aufhebung*, die Bedrohung in Macht verwandelt.<sup>17</sup>

Während Lowell seine Beichte ablegt, indem er seine poetische Subjektivität mit einem abgewandelten Milton-Zitat spaltet, um dann mithilfe des Gedankenstrichs eine minimale Distanz zu schaffen, beschreibt Kane eine sehr viel aggressivere innere Zersplitterung. In dem Versuch, einen Raum der psychischen Wahrheit zu erhalten, hat die Protagonistin sich den klinischen Fragen des Arztes lange verweigert. Doch schließlich bricht es aus ihr heraus:

—I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me[.] (227)

Die Passage beginnt mit einer Liste geopolitischer Tragödien, Traumata, die die Geschichte nicht inkorporieren konnte. Die Sprecherin übertreibt, bürdet sich zuviel auf, vielleicht in einem Schwung alles vom zweiten Weltkrieg über den ersten Golfkrieg zum Nahost-Konflikt. Bei allen Kriegen steht sie auf beiden Seiten zugleich, sie ist exzessiv verantwortlich. Der anaphorische Gebrauch des Pronomens »I« weist auf einen Überschuss von Subjektivität hin. Das Subjekt lädt sich alles auf, es wird megalomanisch. Die Liste nimmt sich als Nächstes sexuelle Gewalt vor – und zwar an Kindern, den wehrlosesten Mitgliedern der Gesellschaft. Dies könnte sich auf ein Kriegsverbrechen beziehen, aber auch eine Versetzung an die Heimatfront sein (wie Kanes erstes Drama, *Blasted*, die Wand zwischen dem Innen der Psychiatrie und dem Außen des Krieges niederreißt). Dann kehrt sie zum Politischen zurück, um mit den »killing fields« die Roten Khmer zu thematisieren. Die geopolitischen Referenzen fegen von Europa über den Hellespont hinweg in die Türkei, hinunter zu den arabischen Staaten, hinüber nach Asien.

Also nimmt das Subjekt zuviel Schuld auf seine Schultern. Andererseits könnte man die Wiederholung des »I« auch als Stottern sehen, als zerhackte Äußerungen eines Subjekts, das sich selbst nicht zusam-

<sup>16</sup> Ebd., S. 56.

<sup>17</sup> Ich deute diese Passage aus *Glas* in Bezug auf die politischen Implikationen der Apotropie in Goethes *Götz von Berlichingen* in Champlin: *The Making of a Terrorist*.

menhalten kann. Aber wie bei der rhythmischen Wiederholung der Ankündigung des Todes, mit der wir uns zuvor beschäftigt haben, so ist es auch hier gerade die Zersplitterung des Ichs, die es am Leben hält. Das Feld der Verletzungen engt sich wieder auf das Private ein, wenn auf eine »party« Bezug genommen wird. Damit wird die soziale Erfahrung von Ausgeschlossenheit und Unbeliebtheit angedeutet. Dann wendet sich der Absatz vom Präteritum ab und der Zukunft zu:

I'll suck your fucking eyes out send them to your mother in a box  
and when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty  
times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a  
fucking living hell[.] (227)

Die Gewalt richtet sich nun gegen die Zuschauer, die gerade zu Zeugen der Beschreibung von Gräueltaten gemacht wurden. Sie werden für schuldig erklärt oder jedenfalls implizit in das involviert, was sie soeben gehört haben. Die Sprecherin wird zum Monster, zeigt Ansätze zum Kannibalismus. Sie kündigt jedoch nicht an, sich die ausgesaugten Augen einverleiben zu wollen, sondern sie als Botschaft einer Mutterfigur zukommen zu lassen. Sie soll dazu gezwungen werden, die Augen zu sehen, die invasiv und gierig Gewalt konsumiert haben.

Ein weiterer Vergleich mit der *Confessional Poetry*, nämlich der Kontrast zu Sylvia Plaths *Daddy*, hilft uns dabei zu erkennen, wie 4.48 *Psychosis* es mit Macht, Vaterfiguren und Autoritäten aufnimmt. Plath bringt in ihrem Gedicht den Vater um – eine ziemliche Leistung besonders in Anbetracht der Tatsache, dass er schon längst tot ist. »Daddy, I have had to kill you. / You died before I had time—.«<sup>18</sup> Wie Kane und Lowell stellt Plath auf eine Zeitfrage ab. Plath kann die verlorene Zeit jedoch einholen, indem sie den Vater retroaktiv im Gedicht umbringt. Dieser Mord kündigt eine Überwindung des Über-Ichs an, eine Revolution, in der die Dorfbewohner auf ihrer Seite stehen und sich erheben. Dennoch stellt sich die Frage, ob nicht diese Revolution die eigentliche Psychose des Gedichts ist: den Kontakt zur Realität zu verlieren und zu denken man könne den Vater in dieser Art von Wunscherfüllungsfantasie töten.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Plath: *Collected Poems*, S. 222–224.

<sup>19</sup> M. D. Uroff sieht diesen Vatermord als »a ritual she performs, but the frantic pitch of the language and the swift switches of images do not confirm any self-understanding. The pace of the poem reveals its speaker as one driven by a hysterical need for complete control, a need that stems from

Kane behauptet nicht derart explizit, Macht gebrochen zu haben. Aber sie benutzt eine andere, vielleicht mächtigere Methode der Apotrope. Im weiteren Verlauf der oben diskutierten Textstelle aus *Glas* führt Derrida aus: »Logique paradoxale de l'apotropaïque: se châtrer *déjà*, toujours *déjà*, pour pouvoir châtrer et refouler la menace de castration, renoncer à la vie et à la maîtrise pour s'en assurer.«<sup>20</sup> Wir könnten die Androhung, die Augen auszureißen, auch als Angriff auf das Subjekt sehen, als Ausreißen des wiederholten ›Ich‹. In seinem hysterischen Angriff auf andere, wendet das Subjekt sich tatsächlich gegen sich selbst – anscheinend jedoch nur, um sich zu schützen.

Wenn dies jedoch ein Mordversuch ist, geht das zweite Versprechen (»I'm going to«) über den Tod der Sprecherin hinaus. Ihr wütendes und hasserfülltes Temperament wird keine Ruhe finden. Es wird über den Körper hinausgehen und im Kind wiederkehren. Diese Nachkommenschaft ist wahrscheinlich noch ungeboren, aber die Sprecherin geht davon aus, dass das Kind schon jetzt schlecht ist, seine Schlechtigkeit wird nur noch vervielfacht oder verstärkt. Gehen wir davon aus, dass die Sprecherin an dieser Stelle eine Vaterfigur attackiert, so zeigt sich dieser Vater als derjenige, den sie nicht töten kann. Trotz ihrer selbst zugeschriebenen Fähigkeit, die schrecklichsten Verbrechen zu begehen, kann sie seinen Blick nicht brechen. Ihre einzige Hoffnung besteht darin, sich auf diese Figur aufzupropfen, sie leben zu lassen, aber sein Leben in eine Mischung aus Leben und Tod zu verwandeln, »a fucking living hell«. Wenn wir diese klischeehafte Phrase erreichen, hat sie eine neue Bedeutung angenommen. Sie erwacht wieder zum Leben, ein Leben, das von dem Vulgarismus auf obszöne Weise inszeniert wird.

Kane kennzeichnet die Dialoge im Drama mit Spiegelstrichen, die Wunden von Wörtern öffnen, statt den Dialog in Anführungszeichen abzusichern. In dieser Passage fällt auch ein anderer Fall ungewöhnlicher Zeichensetzung auf: Zum ersten Mal werden Sätze der Patientin nicht

---

the fear that without such control she will be destroyed.« (Uroff: Sylvia Plath and Confessional Poetry, S. 114) Uroff geht davon aus, dass Plath letztendlich der Beichte widersteht oder sich bestenfalls als Hyperbel oder Karikatur präsentiert. In Plaths *Lady Lazarus* ist es nicht der Vater, sondern die Zeit, die getötet wird: »What a trash / To annihilate each decade« (Plath: Collected Poems, S. 244–247).

<sup>20</sup> Derrida: *Glas*, S. 56.

mit Punkten abgeschlossen.<sup>21</sup> Am Ende des Absatzes erwartet man ein Komma oder einen Punkt, stattdessen werden wir mit einem Anakoluth konfrontiert, einem strukturellen Wandel, der uns zurück in die Gegenwart katapultiert: »I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME« (227). Die plötzliche Verschiebung der Struktur weist auf Nachdruck und Ärger hin. Die Majuskeln legen auch ohne Regieanweisung nahe, dass hier die Stimme erhoben oder sogar geschrien wird. Die Wiederholung könnte Emphase bedeuten oder auch ein Scheitern des Versuchs, sich Gehör zu verschaffen, ein Zeichen, dass die Botschaft nicht ankommt. »Refuse« kommt vom lateinischen Verb »refundere«, das soviel wie »zurückgießen« oder »-geben« bedeutet. In diesem Sinne bezieht sich der Text hier auf die frühere Drohung, als Kind wiederzukehren. Es könnte aber auch den Wunsch zum Ausdruck bringen, den scheinbar endlosen Kreis, der entstanden ist, aufzubrechen. »To refuse« bedeutet abzulehnen, nicht zu akzeptieren, was angeboten wird. An dieser Stelle nimmt man an, dass es die Hilfe des Arztes ist, die die Protagonistin ablehnt. Dabei verbindet sie die Hilfe mit dem Blick. Der Wunsch, jemandem die Augen auszureißen, bleibt in der Zukunft, die Fantasievorstellung versagt und sie kann nur befehlen. Subtil und doch vernichtend fehlt dem Befehl das erwartete Ausrufungszeichen, das Durchsetzungskraft signalisieren würde.

Mit diesen Zeilen geht Kanes Werk in eine andere Literaturgeschichte ein, die Geschichte der großen Ablehner von Goethes Götz von Berlichingen, der dem Kaiser Treue schwört, seinen Abgesandten aber wissen lässt, er könne ihn »im Arsch lecken«, über Kleists Michael Kohlhaas, der, kurz bevor er die Todesstrafe vom Kurfürsten von Brandenburg akzeptiert, ein Schriftstück verschluckt, das für die politische Stabilität in Sachsen von höchster Bedeutung ist, bis zu Melvilles Bartleby, dessen »I would prefer not to« seinen erzählenden Arbeitgeber in einem Grad infiziert, dass er ihn nicht entlassen kann. Diejenigen, die sich in dieser Tradition verweigern, lehnen das System nicht einfach ab, sondern laden es ein, bevor sie es niederreißen. Sie fordern einerseits zu interpretativen Übergriffen auf und wehren sie andererseits ab. Die Passage aus Kanes Stück ist aufgrund der fehlenden Zeichensetzung und Grammatik schwer auf eine Lesart festzulegen. Es gibt nicht nur keine Interpunktionszeichen am Ende der Sätze, zuvor fällt auch zwischen »eyes

---

21 Die Interpunktionszeichen werden im nächsten Dialogabschnitt auf S. 243 wieder gesetzt.

out« und »send them to your mother« ein Komma weg. Im Licht der verlorenen Pausen, der Verschiebungen und der ausgedehnten Stille, die das Drama von Beginn an auszeichnen, könnte »I REFUSE« auch als ›I, REFUSE‹ gelesen werden. ›Refuse‹ als Substantiv verstanden würde der Äußerung die Bedeutung ›Ich, Abfall‹ geben, nicht Lowells ›Ich bin die Hölle‹, sondern ›Ich bin Müll‹. Das Problem, das durch das fehlende Ausrufungszeichen entsteht, weist in die Richtung einer kühnen Ablehnung, jedoch ohne den gewünschten Effekt. Als Verb deutet ›to refuse‹ auf die Macht eines Subjekts hin, als Substantiv ›refuse‹ jedoch auf die Ohnmacht der Handlungsfähigkeit.

### III. CURTAIN CALL

Wenn Kanes Protagonistin gleichzeitig Macht ergreift und sie entzieht, welche Botschaft vermittelt sie dann? Die formale Struktur des »LOOK AWAY FROM ME« unterbricht die klassische Funktionsweise des *Apotropaions*, das Schwäche einlädt, um sie in einem stärkeren Subjekt zu überwinden. Über den Mangel einer klaren Identifikation der Sprecherin hinaus bleibt auch der Adressat im Bereich des Unentscheidbaren. Natürlich könnte der Adressat der Arzt sein. Ultimativ könnte auch die Sprecherin selbst die Angesprochene sein, was die Verknüpfung von Dichtung und Dramatik, die wir in Kanes Text sehen, weiter verdichten würde. Sie würde die Innerlichkeit der *Confessional Poetry* in der Tradition Lowells auf die Bühne bringen.<sup>22</sup>

Als dritte Möglichkeit könnte die Protagonistin das Publikum direkt ansprechen. Diese Option verbindet das *Apotropaion* mit der formalen Geschichte des Theaters. Kanes früheres Stück *Crave* macht keine Angaben zum Schauplatz und reduziert die Figuren auf vier einzelne Buchstaben (A, B, C, M). *4.48 Psychosis* geht einen Schritt weiter in dieser Tradition Becketts. Es legt die fundamentalen Strukturen des Dramas ab, indem es weder Hinweise zum Schauplatz noch zu den Figuren macht. Das Stück kreierte eine Parabase, einen strukturellen Moment, in dem der Schauspieler sich direkt an das Publikum wendet.

---

<sup>22</sup> In diesem Sinne erinnert uns Kanes Drama daran, dass ein großer Monolog immer den Adressaten sowie die Grenzen des Dramas infrage stellt. Man denke beispielsweise an Hamlets berühmtes ›To be or not to be‹ und stelle sich ›Or not to be‹ als alternativen Titel für *4.48 Psychosis* vor.

Wenn die Apotrope, wie Derrida meint, ein »simulacre de castration« ist, so ist sie ein Scheinbild, das bei Kane funktionieren würde, wenn wir seinen Referenzrahmen kennten. Aber sie versetzt es stattdessen in eine Krise. Die Theorie der Parabase beginnt mit der griechischen Komödie, wo sie einen Moment beschreibt, in dem ein Mitglied des Chors hervortritt, dem Publikum entgegen, um eine Rede zu halten, die sich nicht auf die Handlung des Stücks, sondern häufig auf die Realität bezieht. Friedrich Schlegel holt diese Idee aus dem Theater heraus und weitet sie auf seine Beschreibung der Ironie als »permanente Parekbase«<sup>23</sup> aus. Paul de Man vergrößert die Reichweite des Begriffs noch, indem er ihn in der Entwicklung seiner Literaturtheorie verwendet, die vom ständigen Vermögen der Sprache ausgeht, zwischen wörtlichen und figurativen Bedeutungen zu wechseln. Kanes Drama verlangt, dass wir diese Erweiterung der Trope zurück ins Theater bringen. Dort, wohin das Publikum explizit zum Zuschauen gekommen ist, bricht ihre Aufforderung wegzu- sehen die Logik der Apotrope, indem sie ihren Rahmen entfernt.

Der einflussreiche Text, ursprünglich als Vorlesung gehalten, in dem de Man seine Theorie der Ironie bezugnehmend auf Schlegel entwickelt, beginnt mit einem Satz, der selbst als Parabase fungiert: »You will never understand—so we can stop right here, and all go home.«<sup>24</sup> Natürlich ist diese Eröffnung ein Täuschungsmanöver; diese Aussage über Ironie ist selbst ein ironischer Kommentar, der den Text nicht abschließt, sondern beginnt. Trotzdem verändert die bloße Geste den pädagogischen Rahmen, auch wenn wir nicht sofort sicher sind, ob diese Geste den Lehrer schützt oder bedroht. Vielleicht deutet de Man auf das Zuhause der Studenten, schließt diese aber im Hörsaal ein, um die Hoffnung aufzulösen, dass sie je zurück zum Trost der Kindheit finden werden.

Avital Ronell liest de Mans Verwendung der Phrase als Anspielung auf ein »sweet home«, das eine Bühne für ein »dysfunctional commitment«<sup>25</sup> bereitstellt und die Herausforderungen des Verstehens beiseiteschiebt. Sie konzentriert sich auf die Verbindung zwischen Dummheit, Test und Ironie bei de Man, aber bleiben wir bei ihrer bemerkenswerten

---

**23** Schlegel: »Zur Philosophie«, S. 85: »Die Ironie ist eine permanente Parekbase,—«.

**24** De Man: *The Concept of Irony*, S. 164.

**25** Ronell: *Stupidity*, S. 124. Avital Ronell danke ich auch für die Lektüre eines anderen pathologisierten Autors in ihren Seminaren, insbesondere eines Textes, der ebenfalls von resistenten Wunden handelt: Kafkas »Landarzt«.

Schilderung des idyllischen Außerhalb von de Mans Hörsaal. Wenn man seine eigene Geste der Parabase mit einbezieht, wird der Hörsaal selbst zum Theater, das ›dysfunktionale Hingabe‹ verlangt, natürlich keine unreflektierte Akzeptanz der Familie, sondern ein Einstimmen und ein unbequemes Sich-Einlassen auf die ständige Möglichkeit, dass Wissen scheitern kann.

4.48 *Psychosis* ist nicht nur ein Stück über das Wissen, obwohl es Sprache und Logik verflucht. Wenn die Patientin in diesem metaphysischen Krankenhaus um unser Gehör bittet, will sie nicht einfach unsere Kenntnissnahme oder Anerkennung. Das Drama endet mit zwei sich widersprechenden Bedeutungen: einerseits die Ablehnung, die Selbstverletzung als Ablehnung und die gesteigerte aggressive Macht des Subjekts, die im Satz ›I refuse‹ zum Ausdruck kommt, und andererseits die entwürdigende Selbstaufgabe des ›I, refuse‹. Dieser Rhythmus verdoppelt den der wiederholten Ankündigung dessen, was um 4:48 Uhr geschehen wird. Auch die Sprecherin verdoppelt sich in gewissem Sinne, indem sie die widersprüchliche Aufforderung ›look at me‹ und zugleich: ›look away from me‹ ausgibt. Beide Doppelungen implizieren eine Ökonomie des Opfers. Indem sie sich selbst verneint und den Blicken entzieht, schafft sie sich als Sprecherin der ablehnenden Worte und zeigt sich als Verhüllende. Die Gesten der Selbstausslöschung werden produktiv in dem Sinne, dass sie einen Raum für die Sprecherin abstecken, in dem sie unabhängig von ihren individuellen Eigenschaften existieren kann. Aber dieser Anspruch kann nicht eingelöst werden, weil die Ankündigung des Suizids zwar diesen Freiraum zu öffnen versucht, die Tat selbst ihn aber für immer verschließt.<sup>26</sup> Die Beichte ist in diesem Drama keine Heimkehr zu Gott mehr, ebenso wenig aber eine Heimkehr zum Subjekt, sondern sie endet in einem Theater, das auf sein bloßes Gerüst reduziert ist: ein Publikum und eine Schauspielerin ohne eine Beziehung, auf die man sich geeinigt hätte.<sup>27</sup>

---

**26** Günter Blamberger hat gezeigt, dass Kleists letzte Briefe einen »Perspektivenwechsel von der Pathologisierung zur Legitimierung des Opfers« vollziehen (Blamberger: Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe, S. 152). Wie ich eingangs zu zeigen versucht habe, ist die Abwendung vom Fokus auf das Pathologische ihrer Geschichte und ihres Werkes eine Aufgabe, die sich der Kane-Forschung noch stellt und zu der dieser Artikel ein Beitrag sein will.

**27** Derrida verwendet den Ausdruck ›circumfession‹, um Beschneidung mit Beichte in Beziehung zu setzen. Während er bemerkt, dass diese Idee

Für Kane ändert die Parabase die Funktionsweise des *Apotropaions*. Sie öffnet es, statt es zu schließen. Diese Offenheit ist letztendlich der Raum hinter der Bühne oder der imaginäre Raum hinter den Kulissen von der Bühne aus gesehen. Die allerletzten Worte des Dramas sollten eigentlich die implizite Regieanweisung an seinem Anfang sein: »Please open the curtains« (245). Der Vorhang sollte schließlich zu Beginn des Stückes gehoben werden und Stille sollte am Ende kommen. Aber hier wird die Ablehnung des Blicks zur Einladung, die nichts anderes zeigt als das Ende des Werks. Das Drama kann den Tod nicht zeigen, den es wiederholt ankündigt, es kann dieses Ende in diesen Ankündigungen nur vortäuschen. Kanes Theater will jenseits seiner Aufschreie und seiner Wut die Stille zeigen, den Tod und das, was hinter den Kulissen liegt. Es kann keine erlösende Katharsis bieten und auch keine Säuberung (um auf ein anderes Stück Kanes, *Cleansed*, in der deutschen Fassung *Gesäubert*, anzuspielden). Die Autorin wird nach dem Applaus nicht auf die Bühne treten und sich verbeugen, denn wir werden lediglich mit einer inkommensurablen Erinnerung an ein vertanes Leben zurückgelassen, Abfall, *refuse*. Das Stück hält jedoch andere Lektionen bereit, die in einem unheimlichen Theater überliefert werden, wie die Notwendigkeit, eine unentscheidbare Distanz zwischen Kunst und Leben aufrechtzuerhalten, Kunst und Inszenierung im Leben verweilen und nicht in den Tod hinübergleiten zu lassen.

---

## LITERATURVERZEICHNIS

**Altieri, Charles:** *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s.* Lewisburg 1979.

**Bell, Vereen M.:** *Robert Lowell. Nihilist As Hero.* Cambridge 1983.

**Billington, Michael:** *How Do You Judge a 75-Minute Suicide Note?* In: *The Guardian* (30. Juni 2000), S. 5.

**Blamberger, Günter:** *Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe.* In: Detlev Schöttker (Hrsg.): *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung.* München 2008, S. 145–160.

**Champlin, Jeffrey:** *The Making of a Terrorist. Classic German Rogues.* Evanston (im Ersch.).

---

mit seiner Arbeit über die Apotrope in *Glas* zusammenhängt, bleibt noch viel über die Details des Zusammenhangs der beiden Ideen zu sagen. Vgl. Derrida: *Circumfession*.

- de Man, Paul:** The Concept of Irony. In: Ders.: Aesthetic Ideology. Minneapolis 1996, S. 163–184.
- Derrida, Jacques:** Circumfession. Paris 1991.
- Derrida, Jacques:** Glas. Paris 1975.
- Greig, David:** Introduction to Sarah Kane. In: Sarah Kane: Complete Plays. London 2001, S. ix–xvii.
- Hoffman, Steven K.:** Impersonal Personalism. The Making of a Confessional Poetic. In: English Literary History 45 (Winter 1978), No. 4, S. 687–709.
- Kane, Sarah:** 4.48 Psychosis. In: Ders.: Complete Plays. London 2001, S. 203–246.
- Lowell, Robert:** Robert Lowell's Poems. Hrsg. von Jonathan Raban. London 1981.
- Milton, John:** Paradise Lost. In: Ders.: The Works of John Milton. Hrsg. von Frank Patterson et al. Bd. II.1. New York 1931.
- Pearson, Gabriel:** Robert Lowell. The Middle Years. In: Robert Boyers (Hrsg.): Contemporary Poetry in America. New York 1973, S. 43–58.
- Plath, Sylvia:** Collected Poems. Hrsg. von Ted Hughes: London 1981.
- Ronell, Avital:** Stupidity. Urbana 2002.
- Rosenthal, M. L.:** Poetry as Confession. In: The Nation (19. September 1959), S. 154 f.
- Rosenthal, M. L.:** The New Poets. American and British Poetry since World War II. New York 1967.
- Saunders, Graham:** »Love Me or Kill Me«. Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester, New York 2002.
- Schlegel, Friedrich:** »Zur Philosophie«, Fragment 668. In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 18: Philosophische Lehrjahre I (1796–1806). München et al. 1963, S. 79–117.
- Urban, Ken:** An Ethics of Catastrophe. The Theatre of Sarah Kane. In: PAJ: A Journal of Performance and Art 23 (2001), No. 3, S. 36–46.
- Uroff, M. D.:** Sylvia Plath and Confessional Poetry: A Reconsideration. In: The Iowa Review 8 (Winter 1977), No. 1, S. 104–115.



---

ULRICH BLUMENBACH

## DER SKLAVE DES EIGENEN KOPFES

### Depression und Ästhetik bei David Foster Wallace

Der 1962 geborene amerikanische Schriftsteller David Foster Wallace, der sich im Alter von 46 Jahren am 12. September 2008 in seinem Büro erhängte, hatte eine Mehrfachbegabung. Als Jugendlicher platzierte er sich auf der Tennistrangliste der US-Junioren unter den ersten fünfzig, studierte dann am Amherst College in Massachusetts Philosophie und Literatur und schrieb dort gleichzeitig eine philosophische Abhandlung über den freien Willen<sup>1</sup> und seine Abschlussarbeit in Kreativem Schreiben, woraus 1987 sein erster Roman mit dem Titel *The Broom of the System* (dt. *Der Besen im System*) wurde, ein postmodernes, von Wittgensteins Sprachphilosophie beeinflusstes Verwirrspiel in der Nachfolge von John Barth, Robert Coover und anderen zeitgenössischen Autoren. Kurz darauf erschienen die Erzählungen *Girl with Curious Hair*<sup>2</sup> und 1996 sein Hauptwerk, der Roman *Infinite Jest* (dt. *Unendlicher Spaß*). Nach weiteren Erzählungen, den *Brief Interviews with Hideous Men* (dt. *Kurze Interviews mit fiesen Männern*), machte Wallace einen Abstecher in die Mathematik und veröffentlichte 2003 eine Abhandlung über *Everything and More* (dt. *Georg Cantor. Der Jahrhundertmathematiker und die Entdeckung des Unendlichen*). Ab 2002 bekleidete er eine Professur für Kreatives Schreiben am Pomona College im kalifornischen Claremont. Im Jahr 2004 erschien in den USA unter dem Titel *Oblivion* ein dritter Band

---

<sup>1</sup> Wallace: Fate, Time, and Language. Dt. *Schicksal, Zeit und Sprache*.

<sup>2</sup> Im deutschen Sprachraum in zwei Bände aufgeteilt: *Kleines Mädchen mit komischen Haaren* und *Alles ist grün*.

mit Erzählungen.<sup>3</sup> Anfang 2011 wurde aus dem Nachlass der Fragment gebliebene Roman *The Pale King* (dt. *Der bleiche König*) veröffentlicht. In den nächsten Jahren sollen noch je ein Band bislang ungesammlter literarischer und publizistischer Arbeiten erscheinen.

Die lange Zeit vor aller Welt verheimlichte und nur engsten Familienmitgliedern bekannte Kehrseite dieser Genialität beziehungsweise Produktivität auf den Gebieten Sport, Literatur, Mathematik und Philosophie war, dass Wallace seit seiner Jugend an schweren endogenen Depressionen litt, wie das im früheren klinischen Sprachgebrauch hieß, d. h., seine Form der affektiven Psychose wurde nicht durch länger andauernde belastende Erfahrungen in der Lebensgeschichte verursacht, sondern kam von innen, beruhte auf Störungen im Botenstoffwechsel, genauer gesagt auf Veränderungen des Serotoninspiegels. Wallace' Depression war eine bipolare affektive Störung, im herkömmlichen Sinne war er somit manisch-depressiv. Die manischen Phasen sind – dies nur nebenbei – von der Psychiatrie schwerer zu behandeln, weil kein Leidensdruck besteht. Seit ersten depressiven Episoden in Amherst und Harvard, in deren Folge er jeweils ein Urlaubssemester einlegte, und nach drei Suizidversuchen war Wallace in ärztlicher Behandlung.<sup>4</sup> Er unterzog sich zunächst einer Elektroheilkampfbehandlung, einer geradezu barbarischen Therapie mit künstlich erzeugten epileptischen Anfällen, was den immensen Leidensdruck beweist, unter dem er gestanden haben muss, denn diese Behandlungsform läuft darauf hinaus, den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben. Danach nahm Wallace zwei Jahrzehnte lang Nardil, ein starkes Antidepressivum mit diversen Nebenwirkungen wie Bluthochdruck, das ihn aber einigermaßen handlungs- und arbeitsfähig hielt, auch wenn er immer wieder das Gefühl hatte, das Nardil beeinträchtigte seine intellektuellen und literarischen Fähigkeiten. Er hatte Angst, irgendwann nicht mehr schreiben zu können. Nachdem das Nardil überdies Magenbeschwerden verursachte, setzte er es im Juni 2007 auf Anraten seiner Ärzte ab, die es mit anderen Therapien und Medikamenten versuchen wollten. Diese schlugen jedoch nicht an und seine Depressionen verschlimmerten sich wieder. Im Juni 2008 versuchte Wallace es widerstrebend noch einmal mit Nardil (sowie auch wieder mit der Elektroheilkampftherapie), aber das Medikament zeigte keine Wirkung

---

**3** Im deutschen Sprachraum wiederum in zwei Bände aufgeteilt: *In alter Vertrautheit* und *Vergessenheit*.

**4** Die biografischen Informationen verdanken sich Lipsky: *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*, S. 100–111.

mehr – ein der Psychiatrie bekanntes Phänomen: Man setzt ein Präparat ab, wartet aus egal welchen Gründen eine Weile, setzt es wieder an und es wirkt nicht mehr. Karen Green – Wallace' Frau –, seine Schwester Amy, seine Eltern und Freunde, darunter auch der Romancier Jonathan Franzen, kümmerten sich intensiv um Wallace, mussten aber hilflos mit ansehen, wie sich seine geistige und körperliche Verfassung verschlimmerte (er nahm dreißig Kilo ab), und als seine Frau am 12. September für einige Stunden das Haus in Kalifornien verließ, erhängte sich Wallace in seinem Büro. Einen Abschiedsbrief hinterließ er nicht.

Depressionen und Suizide, depressive Figuren und Suizidenten tauchen in Wallace' Werk immer wieder auf. Joelle van Dyne beziehungsweise Madame Psychosis, die geheimnisvolle weibliche Hauptfigur des Romans *Unendlicher Spaß*, will sich mit einer Überdosis Crack umbringen, weil sie mit ihrer Sucht nicht mehr klarkommt, weil das Crack, das sie anfangs – schon ziemlich ambivalent – »Zu viel Spaß«<sup>5</sup> getauft hatte, längst gar keinen Spaß mehr macht: »Der Spaß ist vom Zuviel längst abgefallen. Sie hat die Fähigkeit verloren, sich vorzumachen, sie könne die Droge aufgeben oder auch nur weiterhin genießen.«<sup>6</sup>

Diese Chiffre des »Zu viel Spaß« zielt ins thematische Herz von *Unendlicher Spaß*. Wallace' große These ist, salopp und vereinfacht gesagt, die von Neil Postman von vor 25 Jahren: Wir amüsieren uns zu Tode. Er setzt sich damit auseinander, dass die gesamte amerikanische Kultur nur noch auf Entertainment aus ist. Der Roman analysiert, kritisiert und demontiert den Unterhaltungsfimmel der Spaßgesellschaft. Dass die Utopie der USA nur noch ein Land der unbegrenzten *Einkaufsmöglichkeiten* verheißt, pfeifen die Schriftsteller des Landes schon länger von den Dächern. Wallace zerstört darüber hinaus den Glauben, der Konsum etwa von Drogen könne noch Spaß machen oder Erfüllung bringen. Die Exzesse der Triebbefriedigung sind in der Regel nur Mechanismen der Flucht vor Einsamkeit, innerer Leere und Depression, die den Selbstverlust des Einzelnen letztlich nur fördern.

In *Unendlicher Spaß* taucht Kate Gompert auf, die nach wiederholten Suizidversuchen in die Psychiatrie eingeliefert worden ist, wo ein junger Arzt die Anamnese durchführt. Auch Kate Gompert leidet an einer endogenen Depression; sie hält es im eigenen Kopf einfach nicht mehr aus. In ihren Selbstbeschreibungen dem Arzt gegenüber häufen sich Aussagen

---

<sup>5</sup> Wallace: *Unendlicher Spaß*, S. 333.

<sup>6</sup> Ebd., S. 321.

wie »Ich wollte bloß raus. [...] Ich wollte bloß nicht mehr denken müssen. [...] Ich wollte mich bloß nicht mehr so fühlen.«<sup>7</sup> Gompert findet drastische Bilder für ihren Zustand:

War Ihnen je schlecht? [...] Ein scheußliches Gefühl, aber es beschränkt sich auf den Magen. [...] [S]tellen Sie sich vor, Sie würden sich drinnen überall so fühlen. Als wäre jeder Zelle und jedem Atom oder jeder Gehirnzelle oder was weiß ich so schlecht, dass sie kotzen will, aber nicht kann, und so fühlen Sie sich die ganze Zeit, und Sie sind sicher, Sie wissen ganz genau, dass dieses Gefühl niemals weggehen wird und dass Sie sich den gesamten Rest Ihres Lebens so fühlen werden.<sup>8</sup>

Später im Roman schildert der anonyme Erzähler Kate Gomperts Gefühlslage, wobei er scheinbar aus analytischer Distanz spricht, die Eindringlichkeit der personalen Innensicht der Figur aber beibehält:

Der sogenannte ›psychotisch Depressive‹, der an Suizid denkt, tut dies nicht aus Zitat ›Hoffnungslosigkeit‹ oder der abstrakten Überlegung heraus, dass sich Soll und Haben des Lebens nicht ausgleichen. Und schon gar nicht, weil der Tod plötzlich reizvoll erscheint. Die Frau, in der *Seine* unsichtbare Höllenqual ein bestimmtes unerträgliches Niveau erreicht, bringt sich aus demselben Grund um, aus dem ein eingeschlossener Mensch am Ende aus dem Fenster eines brennenden Wolkenkratzers springt. Keine voreiligen Schlüsse über Menschen, die aus den Fenstern brennender Hochhäuser springen. Ihre Angst vor dem Sturz aus großer Höhe ist noch genauso groß, wie sie es für Sie oder mich wäre, wenn wir am selben Fenster stünden, um die Aussicht zu genießen; die Angst vor dem Sturz bleibt eine Konstante. Die Variable ist hier die andere Angst, die vor dem Feuer: Wenn die Flammen nah genug kommen, ist die Angst vor dem Sturz in den Tod der etwas kleinere Schrecken zweier Schrecken. Nicht der Sturz lockt an, sondern das Feuer schreckt ab. Trotzdem kann niemand unten auf dem Trottoir, der hochsieht und »Nicht!« und »Halt durch!« brüllt, den Sprung verstehen. Nicht wirklich. Man müsste selber eingeschlossen gewesen sein und die

---

7 Ebd., S. 105.

8 Ebd., S. 108.

Flammen am eigenen Leib erfahren haben, um ein Entsetzen zu verstehen, das größer ist als die Angst vor dem Fall.<sup>9</sup>

Auch die 1999, drei Jahre nach *Unendlicher Spaß* erschienenen Erzählungen des Bandes *Kurze Interviews mit fiesen Männern* kreisen immer wieder um Depression, Tod und Suizid; haben Titel wie *Der Tod ist nicht das Ende* oder *Selbstmord als eine Art Geschenk*. Auch einer dieser Texte nimmt die Binnenperspektive eines depressiven Menschen ein. Die Erzählung hat den schlichten Titel *Die depressive Person*,<sup>10</sup> wendet aber einen komplexen narrativen Kniff an, um die Gedankenabläufe eines depressiven Menschen literarisch abzubilden. Eines der Markenzeichen von Wallace' Prosa besteht in der Verwendung von Fußnoten. Diese haben verschiedene Funktionen: Sie können erstens der schnellen Erläuterung von im Haupttext unverständlich Bleibendem dienen, wenn beispielsweise Abkürzungen oder entlegene Begriffe aus dem Haupttext aufgeschlüsselt werden. Sie können zweitens die Erzählung fortsetzen, wobei dann manchmal unklar bleibt, wer eigentlich erzählt. Die Fußnoten – beziehungsweise die Anmerkungen am Ende des Buchs wie im Fall von *Unendlicher Spaß* – können den Leser drittens zum Narren halten, wenn dieser beispielsweise umständlich nach hinten blättert, dort aber nur liest: »Keine Ahnung.«<sup>11</sup> Wallace' Stilmerkmal der Annotation mag irgendwann zur Manier erstarrt sein, aber in der Erzählung *Die depressive Person*, in der der Autor das Verfahren auf die Spitze treibt, hat es eine vierte Funktion, denn hier gibt es eine Fußnote zu einer Fußnote zu einer Fußnote, was das Denken der depressiven Protagonistin in einer genialen Verklammerung von Form und Inhalt abbildet:<sup>12</sup> Sie kreist in Gedankenschleifen, an die sich neue, genauso pathologische Gedanken anlagern, die ihrerseits Schleifen bilden, an die sich dann wieder usw. usf. – der ganze infinite Regress der Depression, »involuierte Spiralen [...], auf denen man nie irgendwo hinkommt«,<sup>13</sup> wie es in der Erzählung *Neon in alter Vertrautheit* heißt.

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 999 f.

<sup>10</sup> Wallace: *Kurze Interviews mit fiesen Männern*, S. 53–88.

<sup>11</sup> Wallace: *Unendlicher Spaß*, S. 1484.

<sup>12</sup> Der Hinweis auf die Strukturhomologie von Textoberfläche und psychischer Disposition der Figur findet sich bei Boswell: *Understanding David Foster Wallace*, S. 204 f.

<sup>13</sup> Wallace: *Neon in alter Vertrautheit*, S. 255.

Diese letzte Erzählung wurde in *Oblivion* (dt. *In alter Vertrautheit*) veröffentlicht, Wallace' Sammlung von Erzählungen aus dem Jahr 2004. Ein Mann namens Neal will sich darin umbringen, indem er mit dem Auto gegen einen Betonpfeiler rast. Die Erzählung schildert mit der aus Film wie Literatur vertrauten Technik der extremen Zeitdehnung auf knapp sechzig Seiten die Sekunden vor dem Aufprall, in denen Neal einem imaginären Zuhörer die Beweggründe seines Suizids auseinandersetzt, der im Wesentlichen auf Gefallsucht zurückgeht, das von ihm sogenannte »Heuchlerparadox«. Neal führt dazu aus:

Das Heuchlerparadox lautete: Je mehr Zeit und Mühe man investierte, um vor anderen Leuten als beeindruckend oder attraktiv dazustehen, desto weniger beeindruckend oder attraktiv fühlte man sich – man war ein Heuchler. Und je mehr man sich als Heuchler fühlte, desto mehr versuchte man, ein beeindruckendes oder liebenswertes Image zu vermitteln, damit andere Leute nicht herausfanden, was für ein hohler Heuchler man im Grunde war.<sup>14</sup>

Dieses Heuchlerparadoxon ist autobiografisch grundiert. Jonathan Franzen, der in Syracuse 1992 eine Zeit lang mit Wallace zusammenlebte, sagte später, ihre Gespräche hätten sich oft darum gedreht, dass Wallace das Gefühl hatte, über kein authentisches Selbst zu verfügen: »Er fühlte sich einfach nur schnell genug, um ein für seinen jeweiligen Gesprächspartner angenehmes Selbst zu entwerfen.«<sup>15</sup>

Angewandte Schmerzforschung in Form von Romanen und Erzählungen gehört noch auf die rein stoffliche Ebene von Wallace' Texten, die natürlich schon allgemeingültig genug wäre und in der amerikanischen Gegenwartsliteratur Wallace' »Alleinstellungsmerkmal« ausmacht: Wo sich beispielsweise ein Thomas Pynchon – ob nun in *Mason & Dixon* oder in *Gegen den Tag* – in vergangene Jahrhunderte vergräbt, um anhand von Genozid und Sklaverei, aber auch anhand der Vernichtung der anarchistischen Bewegung zu untersuchen, was in der Vorgeschichte der US-amerikanischen Gegenwart schief gegangen ist, da richtet David Foster Wallace die Antennen auf die psychischen Innenwelten von heute aus, um die Malaisen unserer Kultur auf den Begriff zu bringen. Dass er

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 206.

<sup>15</sup> Lipsky: *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*, S. 108 (Übersetzung U. B.). Im Original heißt es: »[His notion of] being just quick enough to construct a pleasing self for whomever he was talking to.«

Depressionen nicht pathologisiert, sondern empathisch schildert, eben aus der Binnenperspektive der von ihnen Betroffenen, sorgt für hohes Identifikationspotenzial. Ob man die Biografie des Autors nun kennt oder nicht: Diese Prosa liefert ein »Nachtlicht an der dunklen Wand des Lebens. [...] Eine ehrliche Lampe in tintigster Schwärze«. <sup>16</sup> In solchen Formulierungen schwingt Trost mit: Meinem Verständnis nach verdankt *Unendlicher Spaß* seine Schönheit und seine aberwitzige Komik unter vielem anderem auch dem Trost, entronnen zu sein, überlebt zu haben. Dieser Trost kann sich Lesern der deutschen Übersetzung, die den Roman erst nach Wallace' Suizid zur Kenntnis genommen haben, kaum vermitteln, denn für sie *ist* Wallace nicht entronnen, er *hat* nicht überlebt. Das ist ein Problem der spezifischen Rezeption hierzulande. Die deutsche Literaturkritik hat den Roman oft voreilig – wenn auch nachvollziehbar – in die Schublade ›Depressionsliteratur‹ gestopft.

Diese spezifische Rezeption hat allerdings auch Vorteile: Ein seinerseits depressiver Leser weiß, dass nicht nur er den »Würgegriff um die Kehle seiner Seele« <sup>17</sup> verspürt. Sein Leiden wird auf »Buchstabenbrücke[n] zwischen Unglück und Trost« <sup>18</sup> zur Sprache gebracht und so gesellschaftsfähig. Die Depression verliert dadurch potenziell ihre immer noch bestehende soziale Stigmatisierung. Nicht zu Unrecht gilt Wallace als Dichter der Depression, dem seine Sprachkraft zu sagen gab, was Millionen leiden. Die Verantwortung, die damit einhergeht, war Wallace durchaus bewusst, ja sie zieht sich wie ein roter Faden durch seine Überlegungen zur eigenen literarischen Produktion. Schon in einem Interview aus dem Jahr 1993 sagte er apodiktisch: »What I would like my stuff to do is make people less lonely« <sup>19</sup> – »Ich wünsche mir, dass meine Sachen die Leute weniger einsam machen.« <sup>20</sup>

Entgegen der allzu naheliegenden Überblendung von Leben und Werk möchte ich die Depression und die Ästhetik von David Foster Wallace aber voneinander abkoppeln. Nichts wäre banaler als die alte Geniethese, er habe das allgemeingültige Werk dem individuellen Leiden abgetrotzt. Sein Suizid war keine logische Folge seiner Ästhetik. Er schrieb auch nicht, wie er schrieb, *weil* er depressiv war. Allenfalls *begünstigte* die Krankheit seine spezifische ästhetische Selbstpositionie-

---

**16** Wallace: *Unendlicher Spaß*, S. 1534 f.

**17** Ebd., S. 67.

**18** Sebald: Die Beschreibung des Unglücks, S. 13.

**19** Kennedy/Polk: *Looking for a Garde of Which to be Avant*, S. 16.

**20** Übersetzung U. B.

rung. Übrigens besteht – immer noch medizinisch gesprochen – eine Art kategorialer Differenz zwischen dem Autor, der über Depression schreibt, und dem Autor, der sich umbringt. Was Wallace zum Thema ›Depression‹ in seinen verschiedenen Texten festhält, ist Teil der Depression, stellt aber nicht das Ende der tiefsten, von nichtdepressiven Menschen nicht nachvollziehbaren Verzweiflung dar. Der Suizid ist der Endpunkt in der schlimmstmöglichen Entwicklung der Depression und manchmal nicht vorhersehbar, da der eigentliche Impuls zur Tat plötzlich aus tiefster Vereinsamung und Verzweiflung erfolgt. Da schreibt man nicht mehr, sondern verstummt.

Was ist nun Wallace' ästhetischer Ausgangspunkt? In einem von David Lipsky kurz nach der Veröffentlichung von *Unendlicher Spaß* geführten Interview konstatierte Wallace 1996: »Ich habe heute 500.000 Datenpartikel aufgenommen, von denen vielleicht 25 wichtig sind.«<sup>21</sup> Am Ende des Interviews definiert er es als sein Ziel als Schriftsteller, »Sachen hervorzu- bringen, die quasi neurologisch spiegeln, wie sich die Welt anfühlt.«<sup>22</sup> Um diese Reizüberflutung im Alltag literarisch abzubilden, wolle er »den Leser mit Daten niederknüppeln«,<sup>23</sup> wie er schon 1993 einem anderen Interviewer gegenüber konstatiert hatte. Wallace, dessen maximalistischer Stil von dem missgünstigen Literaturkritiker James Wood als »hysterischer Realismus«<sup>24</sup> abgekanzelt worden war, trieb seine zerebral filtrierte Mimikry an die jeweils beschriebenen Gesellschaftsbereiche so weit, dass es einem beim Lesen ergeht wie Robert Musils Törleß über der *Kritik der reinen Vernunft*: »[W]enn er gewissenhaft mit den Augen den Sätzen folgte, war ihm, als drehe eine alte, knöcherne Hand ihm das Gehirn in Schraubenwindungen aus dem Kopfe.«<sup>25</sup> Wallace stellt den Fokus überscharf ein, sodass der Leser durch die Leidenschaft fürs sinnliche Detail, den Overkill an mikroskopisch geschilderten Einzelheiten wie beim Aufsetzen einer falschen Brille Augen- oder Kopfschmerzen bekommt.

---

**21** Lipsky: *Although of Course You End Up Becoming Yourself*, S. 38 (Übersetzung U. B.). Im Original heißt es: »I received five hundred thousand discrete bits of information today, of which maybe twenty-five are important.«

**22** Ebd., S. 290 (Übersetzung U. B.). Im Original heißt es: »to create stuff that mirrors sort of neurologically the way the world feels«.

**23** McCaffery: *An Interview with David Foster Wallace*, S. 130 (Übersetzung U. B.). Im Original heißt es: »bludgeoning the reader with data«.

**24** Vgl. Zalewski: *Hysterical Realism*, S. 98.

**25** Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, S. 80.

Wallace empfand diese Überfülle der auf ihn einstürzenden Fakten als bedrohlich, glaubte aber, es sich und seinen Lesern schuldig zu sein, ebendieses Trommelfeuer an Details in seinen Romanen und Erzählungen zu reproduzieren, wenn er als Autor auf der Höhe seiner Zeit agieren wollte. Er schrieb bewusst und dezidiert *sub specie televisionis* und reflektierte wiederholt auf die medialen Kontexte, in denen seine Werke entstanden.<sup>26</sup> Statt das Dauerbombardement durch Fernsehen und Werbung abzublocken und sich gegen die Zumutungen seiner Lebenswelt abzuschotten, um lebensfähig zu bleiben, suchte sein ästhetisches Sensorium immer wieder die Konfrontation mit diesen Zumutungen. Psychoanalytisch gesprochen, handelte es sich dabei um eine Identifikation mit dem Aggressor: Wallace verinnerlichte die Außenwelt in der Hoffnung, ihr Bedrohliches durch Versprachlichung zu domestizieren und so unter Kontrolle oder auf Distanz zu bringen.

Ich möchte das an einem Beispiel veranschaulichen. Ziemlich genau in der Mitte von *Unendlicher Spaß* taucht eine Nebenfigur namens Lucien Antittoi auf. Lucien ist ein frankokanadischer Möchtegernterrorist, der in Boston lebt, aber nie Englisch gelernt hat und wegen einer – nennen wir es mal – zerebralen Magersucht auch das Französisch seiner Heimat Québec nur rudimentär beherrscht. Lucien wird mit einem Satz charakterisiert, der für mich zu den auffälligsten Sätzen in diesem an auffälligen Sätzen nicht gerade armen Riesenroman gehört. Da heißt es nämlich: »Er verfügt über jenen seltenen spinalen Sinn für die Schönheit des Gewöhnlichen, den Mutter Natur nur jenen gewährt, die das Gesehene nicht in Worte fassen können.«<sup>27</sup> Ich habe diese Passage lange als Ausdruck von Wallace' Sehnsucht nach der Gegenfigur zum eigenen Ich verstanden, denn wer hätte nicht gern einen »Sinn für die Schönheit des Gewöhnlichen«? Dabei habe ich aber den Nachsatz überlesen, dass diesen Sinn eben nur jene hätten, »die das Gesehene nicht in Worte fassen können.« Inzwischen bin ich der Ansicht, dass Wallace in diesen Satz die für einen Schriftsteller entsetzliche Vorstellung bannt, eines Tages die Verfügungsgewalt über die Worte zu verlieren. Der Alptraum des Autors, nicht mehr schreiben zu können, ist vielleicht vergleichbar mit der Angst leidenschaftlicher Leser, zu erblinden und nicht mehr lesen zu können. Jenen Verlust befürchtete Wallace, wie gesagt, als er im Juni 2007 das Nardil absetzte, weil er Angst vor der Destabilisierung einer eh

---

26 Vgl. Wallace: Das Kabel im Kopf sowie Wallace: E Unibus Pluram.

27 Wallace: *Unendlicher Spaß*, S. 697 f.

schon prekären Balance hatte, anders gesagt, weil es die in beide Richtungen durchlässige Porosität seiner Ich-Grenzen zu zerstören drohte: Die Welt wäre zwangsläufig weiter angeeignet, absorbiert und verinnerlicht worden, hätte aber nicht mehr in Form von Literatur wieder entäußert werden können, und schreiben wollte und musste Wallace »mehr als alles andere«.<sup>28</sup>

Wallace hatte Angst davor, zu einer fensterlosen Monade zu verkümmern, vor einem Zustand, in dem Gegenstände der Außenwelt nur noch Bewusstseinsinhalte des eigenen Ichs sind. Diese solipsistische Angst durchzittert sein Leben wie sein Werk in Form von auffällig häufigen Schädelmetaphern: Wallace trug seit dem Studium um den Kopf geschlungene Tücher, weil er nach eigenem Bekunden Angst davor hatte, ihm könne der Kopf explodieren.<sup>29</sup> Der Regisseur James O. Incandenza, der in *Unendlicher Spaß* einen unendlich lustvollen und zugleich unendlich komischen Film gedreht hat, der ebenfalls *Unendlicher Spaß* heißt, bringt sich um, indem er den Kopf in eine Mikrowelle steckt.<sup>30</sup> Eine der zentralen, aber nur flüchtig angespielten Passagen des Romans schildert, wie sein Sohn Hal Incandenza zusammen mit Don Gately, der zweiten männlichen Hauptfigur des Romans, in einer auf den *Hamlet* anspielenden Szene auf einem Friedhof in Québec den Schädel des alten Incandenza exhumiert.<sup>31</sup> Das Studentenwerk des Massachusetts Institute of Technology hat in *Unendlicher Spaß* die von einem postmodernen Architekten, der an Ieoh Ming Pei erinnert, gestaltete Form eines Gehirns.<sup>32</sup> Auf der ersten Seite des Romans taucht der isolierte Satz auf »Ich bin hier drin«<sup>33</sup> und man weiß nicht, ob er sich auf das Büro bezieht, in dem sich der Romananfang abspielt, oder auf den Kopf des Erzählers – wieder

---

**28** Wallace gegenüber seinem ersten Verleger Gerry Howard; zit. nach Brinkbäumer: *Wer schreiben will, muss leben*, S. 121.

**29** Vgl. »It makes me feel kind of creepy that people view [the bandanna] as a trademark or something – it's more a recognition of a weakness, which is that I'm just kind of worried that my head's gonna explode.« (Lipsky: *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*, S. 104) – Auch wenn diese Pointe lediglich der entspannten Kommunikationssituation geschuldet sein sollte, so ist doch signifikant, dass der Bildbereich des gefährdeten Kopfs für Wallace so nahelag.

**30** Vgl. Wallace: *Unendlicher Spaß*, S. 357.

**31** Vgl. ebd., S. 27, 1342.

**32** Vgl. ebd., S. 263–279.

**33** Ebd., S. 7.

Hal Incandenza –, der, wie sich abzeichnet, bei klarem Verstand ist, sich seiner Umwelt aber nicht mehr verständlich machen kann. – usw. usf.

In einer Rede, die Wallace 2005 vor Universitätsabsolventen hielt, seiner inzwischen fast berühmt gewordenen ›Kenyon Commencement Speech‹ mit dem Titel *This is Water/Das hier ist Wasser*, beschäftigt er sich explizit mit diesem Solipsismusproblem, gab ihm aber einen gesellschaftsrelevanten oder, wenn man so will, ethischen Dreh. Er ging von der erkenntnistheoretischen Grundtatsache aus, dass für jeden Menschen erst einmal das eigene Ich im Zentrum steht, was er sardonisch »die Freiheit für jeden von uns« nennt, »Herrscher seines winzigen, schädelgroßen Königreichs zu sein«,<sup>34</sup> »unsere Standardeinstellung, die mit der Geburt in unseren psychischen Festplatten verdrahtet wird.«<sup>35</sup> Wenn man mit anderen Menschen in sinnvollen Kontakt treten und soziale Beziehungen aufbauen möchte, wenn man also ein *zoon politikon* werden will, muss man diese Selbstzentriertheit aber überwinden, man darf nicht »ein Sklave des eigenen Kopfes«<sup>36</sup> bleiben – auch weil dieser solipsistische Zustand, eine Nummer kleiner ausgedrückt, dieses Schmoren im eigenen Saft, einen auf Dauer unglücklich macht, sodass man sich aus Hass auf den ›schrecklichen Herrn‹<sup>37</sup> seines eigenen Kopfs irgendwann nur noch die Kugel geben will. Aus dieser Angst vor einer »Kriegsführung gegen das eigene Ich«<sup>38</sup> heraus entwickelt Wallace eine Moral für den Hausgebrauch, eine Empathielehre, die sich ironischerweise dadurch auszeichnet, dass man seine apriorische Egozentrik aus Egoismus überwindet: Man versetzt sich in die Rolle seiner Mitmenschen und sieht die Welt mit ihren Augen, um weniger unglücklich zu sein.

Wallace selber hat diese Solipsismustherapie aus den eingangs beschriebenen Gründen nicht vor dem Suizid bewahren können, sie ist meines Erachtens aber mit ein Grund dafür, dass der Verfasser so komplexer literarischer Werke sowohl in den USA als auch in Deutschland vergleichsweise populär wurde und dass seine Rezeption zu seiner verblüffend schnellen Kanonisierung führte.

---

34 Wallace: *Das hier ist Wasser/This is Water*, S. 34.

35 Ebd., S. 18.

36 Ebd., S. 21.

37 Vgl. ebd.

38 Wallace: *Neon in alter Vertrautheit*, S. 255.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Boswell, Marshall:** Understanding David Foster Wallace. Columbia 2003.
- Brinkbäumer, Klaus:** Wer schreiben will, muss leben. In: Der Spiegel 33 (2009), S. 118–123.
- Kennedy, Hugh und Geoffrey Polk:** Looking for a Garde of Which to be Avant. An Interview with David Foster Wallace [1993]. In: Stephen J. Burn (Hrsg.): Conversations with David Foster Wallace. Jackson 2012, S. 11–20.
- Lipsky, David:** Although of Course You End Up Becoming Yourself. A Round Trip with David Foster Wallace. New York 2010.
- Lipsky, David:** The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace. In: Rolling Stone 1064 (30. Oktober 2008), S. 100–111.
- McCaffery, Larry:** An Interview with David Foster Wallace. In: Review of Contemporary Fiction 13.2 (1993), S. 127–150.
- Musil, Robert:** Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Hamburg 1959 [1906].
- Pynchon, Thomas:** Against the Day. New York et al. 2006.
- Pynchon, Thomas:** Mason & Dixon. London 1997.
- Sebald, W. G.:** Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg, Wien 1985.
- Wallace, David Foster:** Alles ist grün. Übers. von Ulrich Blumenbach. Köln 2011 [1989].
- Wallace, David Foster:** Das hier ist Wasser/This is Water. Übers. von Ulrich Blumenbach. Köln 2012.
- Wallace, David Foster:** Der Besen im System. Übers. von Marcus Ingendaay. Köln 2004 [1987].
- Wallace, David Foster:** Der bleiche König. Übers. von Ulrich Blumenbach. Köln 2013 [2011].
- Wallace, David Foster:** E Unibus Pluram. Das Fernsehen und der amerikanische Roman. Übers. von Marcus Ingendaay. In: Schreibheft 56 (2011), S. 133–157.
- Wallace, David Foster:** Georg Cantor. Der Jahrhundertmathematiker und die Entdeckung des Unendlichen. Übers. von Helmut Reuter und Thorsten Schmidt. München, Zürich 2007 [2003].
- Wallace, David Foster:** Kleines Mädchen mit komischen Haaren. Übers. von Marcus Ingendaay. Hrsg. und mit einem Nachwort vers. von Denis Scheck. Köln 2001 [1989].
- Wallace, David Foster:** Kurze Interviews mit fiesen Männern. Übers. von Marcus Ingendaay et al. Köln 2002 [1999].
- Wallace, David Foster:** Neon in alter Vertrautheit. In: Ders.: In alter Vertrautheit. Übers. von Marcus Ingendaay und Ulrich Blumenbach. Köln 2006 [2004], S. 197–255.

**Wallace, David Foster:** Schicksal, Zeit und Sprache. Über Willensfreiheit. Hrsg. von Steven M. Cahn und Maureen Eckert. Übers. von Frank Jakobzik. Berlin 2012 [2011].

**Wallace, David Foster:** Unendlicher Spaß. Übers. von Ulrich Blumenbach. Köln 2009 [1996].

**Wallace, David Foster:** Vergessenheit. Übers. von Marcus Ingendaay und Ulrich Blumenbach. Köln 2008 [2004].

**Wiley, David:** Das Kabel im Kopf. David Foster im Gespräch [1997]. Übers. von Gerd Burger. In: Schreibheft 55 (2000), S. 93–99.

**Zalewski, Daniel:** Hysterical Realism. In: New York Times Magazine (15. Dezember 2002), S. 98.



---

## BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER

**SIMON AEBERHARD** Dr., Deutsches Seminar, Universität Basel, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz

**JÖRN AHRENS** Prof. Dr., Institut für Soziologie, Justus-Liebig-Universität Gießen, Karl-Glöckner-Straße 21E, 35394 Gießen

**ANDREA BARTL** Prof. Dr., Institut für Germanistik, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, An der Universität 5, 96047 Bamberg

**URSULA BAUMANN** PD Dr., Philosophisches Seminar, Universität Mannheim, Schloss Ehrenhof Ost, 68131 Mannheim

**GÜNTER BLAMBERGER** Prof. Dr., Internationales Kolleg Morphomata, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

**ULRICH BLUMENBACH** Alemannengasse 73, 4058 Basel, Schweiz

**JEFFREY CHAMPLIN** Dr., Hannah Arendt Center for Politics and Humanities, Bard College, PO Box 5000, Annandale-on-Hudson, New York 12504, USA

**JOHANNES ENDRES** Prof. Dr., Department of Germanic & Slavic Languages, Vanderbilt University, VU Station B #351567, 2301 Vanderbilt Place, Nashville, TN 37235-1567, USA

**SEBASTIAN GOTH** Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

**CAROLA HILMES** Prof. Dr., Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik, Goethe-Universität Frankfurt a. M., Grüneburgplatz 1, 60629 Frankfurt a. M.

**PATRICK HOHLWECK** Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

**INGEBORG JANDL** Institut für Slawistik, Karl-Franzens-Universität Graz, Merangasse 70/I, 8010 Graz, Österreich

**CLAUDIA LIEBRAND** Prof. Dr., Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

**THOMAS MACHO** Prof. Dr., Institut für Kulturwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin, Georgenstraße 47, 10117 Berlin

**HARALD NEUMEYER** PD Dr., Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth

**RYŌSUKE ŌHASHI** Prof. Dr., Forschungsinstitut für Philosophie Hannover, Gerberstr. 26, 30169 Hannover

**MARTIN TREML** Dr., Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Schützenstr. 18, 10117 Berlin

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung, (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Hrsg.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Hrsg.), *Metaphysical Foundations of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2013. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2013. ISBN 978-3-7705-5609-0
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2013. ISBN 978-3-7705-5610-6
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2013. ISBN 978-3-7705-5611-3
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2013. ISBN 978-3-7705-5612-0
- 16 Larissa Förster (Hrsg.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2013. ISBN 978-3-7705-5613-7
- 17 Sonja Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2013. ISBN 978-3-7705-5617-5



---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.ik-morphomata.uni-koeln.de](http://www.ik-morphomata.uni-koeln.de)

**Günter Blamberger** Professor für Neuere deutsche Literatur und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln sowie Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Aktuelle Bücher: *Kleist. Eine Biographie*, Frankfurt a. M. 2011; *Figuring Death, Figuring Creativity. On the Power of Aesthetic Ideas*, München 2013.

**Sebastian Goth** wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. Er ist in der Redaktion des Kleist-Jahrbuchs tätig und hat Aufsätze zu Kleist und E. T. A. Hoffmann veröffentlicht. Sein Promotionsprojekt beschäftigt sich mit Transformationen der Venusfigur in der deutschen Literatur zwischen Aufklärung und Moderne.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GEHESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
PIKTOREN  
KULTURELLER  
MORPHOMATA

---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5611-3



9 783705 561131