

## Über Rattenfänger, Helden und Heilige

### 1. Taschenspiele

Ich beginne mit einem biografischen Detail, das zugleich einen historischen Fall markiert: Im Jahr 1284, so berichtet die Chronik, entführt ein heute weltweit als Rattenfänger bekannter Mann, um seinen Lohn betrogen, sämtliche Kinder aus meiner Heimatstadt Hameln, von denen bis heute nicht einmal die Wissenschaft weiß, wo sie tatsächlich geblieben sind. Einzig zwei, ein blindes und ein lahmes Kind, bleiben, weil sie nicht schnell genug sind, als Zeugen eines Verschwindens zurück, das in meiner Heimat bis heute nicht nur tragisch grundiert ist, sondern vor allem touristisch vermarktet wird. In meinem jüngsten Buch *Hoppe*, einer fiktiven Autobiografie, liest sich die Geschichte dagegen als Geschichte des Aufbruchs: „Denn hätte der Rattenfänger sie nicht mitgenommen“, heißt es dort, „dann säßen sie bis heute in Hameln und wüssten nichts mit sich anzufangen.“

Vermutlich ist deshalb aus mir eine reisende Schriftstellerin geworden, die ihr Germanistikstudium nicht mit einem deutschen, sondern mit einem amerikanischen Examen abschloss, abgelegt 1985 an der University Of Oregon in Eugene, „bei den Holzfällern also“, wie ein Tübinger Kollege damals spitz bemerkte. Meine erste Seminararbeit am *Department of German*, und damit bin ich schon mitten im Thema, befasste sich mit Heinrich von Kleists frühstem Drama, *Die Familie Schroffenstein*, dem sein Autor die Gattungsbezeichnung *Ein Trauerspiel* voranstellt und dessen letzte Sätze lauten: „Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche, ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh.“

Aber nicht erst die Schlussätze spotten einer Gattung, die als formgebendes Gefäß für Kleists Anliegen schon damals zu eng war. Die Gattungsbezeichnung erscheint als Reflex auf herrschende literarische Konventionen, auf den Wunsch, sich kanonisch einzureihen. Kanonisch eingereiht hat sich Kleist allerdings erst viel später. Schlagartig berühmt geworden dagegen ist er nicht durch sein Werk, sondern durch seinen spektakulär inszenierten Freitod im November 1811 am Berliner Wannsee, der die Tötung seiner todkranken Geliebten einschließt und weniger sein Werk als sein Leben in ein höchst dramatisches Licht rückt. Sein Beispiel hat in der Literatur, neben zahlreichen Vorgängern, bis in die Gegenwart hinein zahlreiche Nachahmer gefunden.

Dazu später mehr. Zunächst führe ich den Autor hier deshalb ins Feld, weil sein Schaffen anschaulich illustriert, dass uns auf der Suche nach dem Tragischen Gattungsbegriffe nicht weiterhelfen. Die Begriffe Tragödie und Komödie sind im Deutschen durch die weit weniger erhabenen und längst ins Pejorative abgerutschten Begriffe des Trauerspiels und des Lustspiels ersetzt worden, die auf den Bühnen der Gegenwart bestenfalls parodistisch verwendet werden. Daneben tauchen über den Stücken Kleists so allgemeine Bezeichnungen wie ‚Drama‘ und ‚Schauspiel‘ auf. Sein ehrgeizigstes Werk (*Robert Guiskard*) ist Fragment geblieben, und mein liebstes, sein vielleicht merkwürdigstes Stück (*Das Käthchen von Heilbronn*) nennt der Autor, erstaunlich ahistorisch, ein ‚Großes Historisches Ritterschauspiel‘.

Wie die Wahl der Gattung, so spiegelt auch die Wahl seines Personals, dass wir es bei Kleist mit einem so genialen wie hoch modernen Patchworkdichter ersten Ranges zu tun haben, der sich unbekümmert aus einem ständeübergreifenden Repertoire von griechischen Göttern, mittelalterlichen Rittern und Jungfrauen, brandenburgischen Prinzen, deutschen Feldherren und triebgesteuerten Dorfrichtern bedient. Wenn Peter Szondi in seinem *Versuch über das Tragische Die Familie Schroffenstein* dennoch „die kühnste seiner tragischen Konzeptionen“ nennt, ist das vor allem aus seiner Zeit heraus zu lesen.

Mir dagegen erschien das Stück schon während meines Studiums in Oregon irgendwie zwielichtig. Weshalb ich mich in meiner Seminararbeit unbedarft daran machte, einem der größten Dichter deutscher Sprache nachzuweisen, dass es sich im Fall der Schroffensteins nicht um ein Trauerspiel, sondern um eine Grotteske handele. Ich bekam sogar ein A+ dafür. Nur was war damit gewonnen? Gar nichts. Ich hatte die Unmöglichkeit der Bewältigung menschlicher Schicksale durch die Kunst nicht etwa durchdrungen, sondern lediglich auf das Streckbett der Gattungsfrage gelegt und war dabei zu dem Schluss gekommen, es gehe hier bestenfalls um ein tragikkomisches Spiel, das am Ende zu einem ernüchternden Taschenspiel absinkt, zu einem Jahrmarktstrick also.

Die für den Jahrmarktstrick zuständige Hexe (sie heißt übrigens Ursula und ist Witwe eines Totengräbers), sei nämlich, so befand ich, weniger magisch als pragmatisch, nicht metaphysisch, sondern bloß spukhaft, ihre Worte Formeln ohne höhere Bedeutung, Marktgerede eben. Ihre Rezepte, abgeschnittene Kinderfinger in eine undefinierbare Brühe geworfen, billige Küchentricks,

die einzig performativen Zwecken dienen. Sie verkörpern, woran wir zwar immer noch hängen, aber längst nicht mehr glauben, eine Verbindung zum Jenseits, aber, wohlgerne, nur als Zitat. In anderen Worten: Sie sei esoterisch, eine professionelle Wahrsagerin also.

## 2. Kirmes

Nichts gegen Interpretation, Wahrsagerei und Kirmes. Verweist doch die Kirmes auf das traditionelle Kirchweihfest und damit auf die uralte Verbindung von Religion, Theater und Unterhaltung. Der Jahrmarkt mit seinen Schaustellern und Ungeheuern bezeichnet seit jeher die Fallhöhe zwischen dem Heiligen und seiner Vermarktung durch die Unterhaltungsindustrie, ohne die menschliches Leben weder denkbar noch aushaltbar wäre. Kurzfristig verdaulich wird das Hohe und Tragische seit jeher nur in der Unterhaltung, im Vergnügen. Der Mittelpunkt jeder Kirmes, Fortuna, das weithin sichtbare Riesenrad, schlägt einen Bogen von der Gegenwart zurück ins Mittelalter, das zwar beständig nach dem Schicksal des Menschen fragt, nie aber nach dem Tragischen, weil es weiß, dass wir, schuldig oder nicht, nun mal steigen und fallen müssen, immer im Kreis und immer wieder von vorn.

Das amerikanische Kino schließt mühelos daran an. In seinem jüngsten Film, *Django Unchained*, greift der Regisseur Quentin Tarantino so unbekümmert wie wirkungsvoll auf Motive aus dem deutschen *Nibelungenlied* zurück und reinszeniert damit, grausam und komisch zugleich, die Geschichte der nordamerikanischen Sklaverei nach Mythen des nordischen Mittelalters. Dass dabei viel Blut fließt, versteht sich von selbst. Jedenfalls muss Tarantino den Vergleich mit dem gnadenlosen Gemetzel am Hof des Hunnenkönigs Etzel (Attila), das den endgültigen Untergang der Nibelungen heraufbeschwört, nicht scheuen.

Generationen von Germanisten haben sich am deutschen *Nibelungenlied* abgearbeitet und dabei, jenseits historischer Deutungsversuche, versucht, sinngebende Bedeutungsebenen in den Text einzuziehen. Mit geringem Erfolg. Denn die Geschichte der Nibelungen, die erst viele hundert Jahre nach ihrer Entstehung zur ‚deutschen Ilias‘ und damit zu einem nationalen Gründungsepos hochgedichtet wurde, steuert so triebhaft auf den totalen Untergang hin, dass jeder Versuch einer höheren Sinnggebung scheitern muss.

Und doch drängt sich bei der Lektüre immer wieder die Frage auf: Hätte nicht alles auch anders kommen können? Wäre der Untergang nicht vermeidbar gewesen, wenn Kriemhild sich anders entschieden hätte? Entscheidung ist das Schlüsselwort der Tragödie. Sie führt jenen ‚tragischen‘ Moment herbei, in dem sich das menschliche Schicksal unwiderruflich entscheidet. Aber selbst wenn wir, klassisch tragisch, eine Protagonistin wie Kriemhild schuldlos schuldig sprechen, weil sie ihren unverwundbaren Ehemann Siegfried, scheinbar ahnungslos, durch ein einfaches Kreuz zwischen den Schulterblättern, an seiner einzig verwundbaren Stelle als Opfer für seine Feinde kenntlich macht, müssen wir uns eingestehen, dass Kriemhild nicht Ödipus ist, sondern dass hier ein Spiel gespielt wird, das anderen Spielregeln des Untergangs folgt.

Am vitalsten und mit einer Wirkungsgeschichte, die bis weit in die Gegenwart reicht, hat dieses zwielichtig grundierte Scheitern in der Oper des neunzehnten Jahrhunderts überlebt. In Richard Wagners *Ring* treffen nordischer Mythos und bürgerliches Trauerspiel neu aufeinander. Wie Kleist ist auch Wagner ein Patchworkmeister, wenn auch meilenweit entfernt von dessen dichterischen Qualitäten und über weite Strecken unfreiwillig komisch. Die Götterwelt wird mit Pomp und Posaune eingenordet, opulent kostümiert und zu einem trüben Spiegel bürgerlicher Verfehlungen und Lebenslügen umgedeutet.

Die Oper und Hollywood haben viel gemeinsam, allem voran den Hang zu Geschichten, die Geschichte sein wollen, zur pathetischen Geste und zur Psychopathologie. Die Unerfüllbarkeit menschlicher Liebe beschwört immer neue Phantasmen der Gewalt herauf. Aber ist das tragisch? Der amerikanische Schriftsteller Walker Percy hat unsere Jetztzeit anders gelesen: „Das gegenwärtige Zeitalter“, schreibt er 1990, „ist wahnsinnig. Es ist besessen von einem Gefühl der Ortlosigkeit, einem Verlust an persönlicher Identität. (...) Es ist das wissenschaftlich fortgeschrittenste, wildeste, demokratischste, inhumanste, sentimentalste, mörderischste Jahrhundert in der Geschichte der Menschheit.“

Historiker lesen Zeitalter anders, weil sie wissen, dass man Epochen nicht superlativisch gegeneinander ausspielen kann. Schriftsteller dagegen betrachten die Welt und ihre Geschichte als Stoffe für die Gegenwart, mit denen sie, besonders in krisenhaften Zeiten, gern historische Romane bestücken, die uns vorgaukeln, die Geschichte ließe sich nicht nur erklären, sondern sogar verstehbar machen. Sentimentalität aber kommt in der Kunst immer dann auf, wenn die

Betrachtung menschlichen Leids in Selbstmitleid umschlägt, in gesteigerte Selbstbetrachtung. Denn das Spiel, das wir spielen, ist kein göttliches, sondern ein weltliches, ein Gesellschaftsspiel also, das die Beziehungen zwischen Göttern und Menschen entschieden in zwischenmenschliche Hierarchien verlegt.

Auch hier steht Kleist Pate. Keines von seinen Stücken, in dem nicht die zwischenmenschliche Vertrauensfrage gestellt wird, weil das eigentliche Drama sich nicht zwischen Göttern und Menschen, sondern zwischen Mensch und Mensch abspielt und darum immer auch komödiantische Züge trägt. Dann etwa, wenn im Streit um einen zerbrochenen Krug die Verlobte ihrem Verlobten sagt: „Und hättest du durchs Schlüsselloch mich mit dem Lebrecht aus dem Krüge trinken sehen, du hättest denken sollen: Ev ist brav, es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen, und ists im Leben nicht, so ist es jenseits, und wenn wir auferstehn, ist auch ein Tag. (Kleist, S. 365)

Die Antwort des Verlobten ist so kurz wie entwaffnend: „Mein Seel, das dauert mir zu lange, Evchen!“ Weshalb wir wohl besser beraten sind, den Begriff des Tragischen in die Waagschale des Irdischen zu werfen, dorthin also, wo über kurz oder lang alle großen Begriffe landen, um an ihrem konkreten Alltagsgebrauch überprüft zu werden.

### 3. Fiasco

Von Trauerspielen ist im umgangsdeutschen Sprachalltag nämlich immer dann die Rede, wenn das vermeintlich Hohe am vermeintlich Niedrigen scheitert, dann also, wenn sich eine Tat, ein Geschehnis, auf Großes zielend, realiter ziemlich lächerlich ausnimmt, wenn das Leben einfach schief geht, weil wir andauernd missverständlich miteinander kommunizieren. Ins Englische übersetzt sich das Trauerspiel darum auch zweifach: literaturwissenschaftlich in die ‚tragedy‘, umgangssprachlich dagegen schlicht und einfach als ‚fiasco‘.

Als Fiasco bezeichnet man einen Reifall, Misserfolg oder Zusammenbruch. Das Wort leitet sich aus dem Italienischen ab und meint eine bauchige Strohflasche, die noch bis ins 18te Jahrhundert hinein Frauen zur Strafe als ‚Schandflasche‘ umgehängt wurde. Heinrich Heine brachte das Wort

ins Deutsche, um ein durchgefallenes Theaterstück zu bezeichnen. Und das Umgangsdeutsche bezeichnet bist heute gern als ‚Flasche‘, wen es für einen Versager hält.

So ist das Fiasko zum Synonym für allgemeines Scheitern in Kunst und Leben geworden, für die misslungene Performance schlechthin, während der Begriff der Tragödie nicht die Tragödie, sondern lediglich die Erinnerung daran bezeichnet, dass es überhaupt jemals etwas ‚Tragisches‘ und vielleicht auch eine entsprechende Form dafür gab. Das Tragische ist nicht mehr formal, sondern nur noch emotional beglaubigt, also gar nicht. Es wird nicht mehr ausgedrückt, sondern nur noch empfunden, es ist irrational, beliebig, schattenhaft, nicht gemeinschaftsbildend, sondern biografisch geworden.

Nicht das Substantiv, die Tragödie, sondern das ins Substantiv gebrachte Adjektiv, das Tragische also, triumphiert. Tagtäglich finden wir uns medial umzingelt von so genannten tragischen Schicksalen, tragischen Unfällen, tragischen Ereignissen und Verstrickungen, die an keiner Stelle auf eine höhere Macht verweisen, sondern nur auf uns selbst, auf eine kleine Armee so trauriger wie mutiger Schauspieler, die, falls sie es jemals wussten, spätestens jetzt nicht mehr wissen, wovon eigentlich die Rede ist. Die Motive und Requisiten haben sich abgenutzt, sie haben einzig Verweischarakter, weshalb Theaterkönige nicht Kronen, sondern Headsets tragen.

Die Sprache und die durch sie bezeichneten Requisiten, wissen es, wie immer, am besten: „Da also führt der professionelle Symbolismus hin“, schrieb der russische Dichter Ossip Mandelstam schon in den Zwanziger Jahren des 20sten Jahrhunderts, „die Wahrnehmung wird demoralisiert. Nichts Wirkliches mehr da, nichts Echtes. Ein schrecklicher Kontertanz von ‚Entsprechungen‘, die gegenseitig auf einander verweisen. Ein ewiges Einander- Zublinzeln. Kein einziges klares Wort, nur Andeutungen, nur Unausgesprochenes. Die Rose verweist auf das Mädchen, das Mädchen auf die Rose. Keiner will mehr er selber sein.“

Da klatschen die Verteidiger des Authentischen in die Hände. Aber auch Mandelstam wusste, das ‚das Echte‘ pure Fiktion ist. Weshalb der Dichter hier womöglich weniger von der Ermüdung durch eine Überfülle poetischer Zeichen spricht, als von einer Sehnsucht nach Klarheit in einer unverständlichen Welt, in der sich, ganz real, eine Katastrophe ankündigt. Der Nächste ist dem Nächsten nicht Gesprächspartner, sondern Spion und Spitzel. Wir hören einander nicht zu, wir horchen uns aus. Der ‚Kontertanz von Entsprechungen‘ meint kein literarisches Verweissystem,

sondern die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist der Zensur. Die Nomenklatura erhebt sich, tritt an die Stelle der Götter und erweist sich als weit unberechenbarer und unmenschlicher als Gott und die Götter selbst.

Das bleibt für den Dichter nicht folgenlos. Mit der Emanzipation von den Göttern ist das Ende einer Kunst bezeichnet, die auf menschliche Katastrophen höhere Antworten geben will. Falls es in der Kunst überhaupt eine Antwort auf Katastrophen gibt, kann sie das Leben nur dann gegen den Tod verteidigen, wenn sie nicht tragisch, sondern einfach komisch ist. Nicht ‚irgendwie tragisch‘ nämlich, sondern ‚irgendwie komisch‘ finden wir alles, was sich unserem Verständnis entzieht. Das Tragische verlangt nach absoluter Setzung und Form. Das Komische, das Groteske, das Absurde und die Satire hingegen sind biegsam, flexibel, subversiv und werden eben darum von totalitären Systemen bis heute nachdrücklich verfolgt.

Dass wir trotzdem immer noch beharrlich von tragischer Liebe, tragischen Unfällen, Krankheiten und Toden, überhaupt fast ausschließlich von tragischen, aber so gut wie nie von komischen Schicksalen sprechen, ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass wir nicht das Komische, sondern einzig das Tragische mit einer ernsthaften Idee von Sinngebung verknüpfen. Einzig Form erzeugt Sinn. Sie liefert zwar keine Erklärungen, aber sie stellt Zusammenhänge her, eine Rückbindung. „Tragisch ist (...) nur der Untergang von etwas“, schreibt Szondi, „das nicht untergehen darf, nach dessen Entfernen die Wunde sich nicht schließt. (...) Ist dies der Fall, so hat die Vernichtung entweder ein Belangloses zum Gegenstand (...) oder die Tragik ist bereits überwunden im Humor, überspielt in der Ironie, überhöht im Glauben.“

Aus drei Gründen ein Schlüsselsatz. Erstens, weil Szondi hier den Begriff des Tragischen mit dem der Bedeutung des Schmerzes in eins setzt, zweitens, weil er Formen des Komischen (Humor, Ironie) als Mittel, wenn nicht zur Überwindung, so doch wenigstens zur Kompensation dieses Schmerzes ins Spiel bringt und drittens, weil er den Glauben als Mittel der Überhöhung des Schmerzes aufruft und damit nach Möglichkeiten einer Transzendierung fragt.

#### 4. Spiegelschrift

„Komik ist Tragik in Spiegelschrift“. So sang die deutsche Hiphop Band *Freundeskreis* in den späten Neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in ihrem Lied ANNA, in dem es heißt: „Von hinten wie von vorne, Dein Name sei gesegnet. Ich denk’ an Dich, immer wenn es regnet.“ Annas ‚gesegneter Name‘ ist weit mehr als eine musikalische Fußnote. Wohl dem, der, egal, ob man ihn von hinten oder von vorne liest, einen eigenen Namen trägt. Unser Name, was sonst, ist der Kern unserer menschlichen Existenz. Weshalb alle Systeme der Unterdrückung damit befasst sind, die einzelne Existenz um ihren Namen zu bringen.

Die Auslöschung des Individuums durch seine massenhafte Vernichtung bezeichnet darum auch nicht den Höhepunkt, sondern das Ende der Tragödie. Sie dient dem Zweck, ihre Opfer unkenntlich zu machen und sucht keine Stellvertreterschaft durch Helden oder Heilige. Das Massengrab nivelliert ein für allemal jede individuelle Existenz. Ihrer Persona beraubt, endet sie als bloße Zahl in jener Maschinerie, die Stalin als pure Statistik bezeichnet hat.

Es ist kein Zufall, dass wir von ‚nackten Zahlen‘ und ‚nackter Statistik‘ sprechen. Die ‚reine Statistik‘ kennt keine Verkleidung, kein kreatives Potential der Selbstdarstellung, also weder Kunst noch tragische Schicksale. Aber sie bildet die Grundlage jeder modernen Wissenschaft. Wissenschaft wiederum ist Theorie. Doch wenn „Theorie nicht auf tote Materie (...), sondern auf den Menschen angewendet wird“, schreibt Walker Percy, „dann ist die Folge, dass Millionen Menschen ohne Bedenken oder sogar ohne große Anteilnahme ausgelöscht werden können.“

Mit der Auslöschung des persönlichen Schicksals ist zugleich das Ende jeder Erzählung erreicht. Mit seinem Roman *Fateless*, dem *Roman eines Schicksallosen*, der von einer Kindheit in Auschwitz erzählt, hat der ungarische Schriftsteller Imre Kertesz das Ende des Schicksals beschworen und damit paradoxerweise auf den Punkt gebracht, wovon nicht zu sprechen ist, denn Leben und Überleben sind zweierlei.

In seinem Buch *Ich – ein anderer* bringt er es trotzdem zur Sprache: „Mir wird fast schwindlig angesichts der Gewissheit, dass die Vergangenheit in einem einzigen Moment zu dem wird, was ihr Name besagt: vergangen, zu einem verlassenen Depot von alten Dingen, Erlebnissen, Klängen und Bildern, die längst losgelöst sind von ihrem lebendigen Ursprung. (...) Meine Geschichte ist



von mir abgefallen. (...) Im Augenblick (...) stehe ich, unwissend und verständnislos, gleichsam auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, mein Kopf dreht sich zum Leben um, mein Fuß holt unschlüssig zu einem Schritt aus. Einem Schritt wohin? Egal, denn wer den Schritt tut, bin schon nicht mehr ich, das ist ein anderer ...“

Erzählen bedeutet, Menschen und Dingen einen Namen zu geben, sie erkennbar zu machen. Aber welchen Namen trägt der Andere und in wessen Interesse? Weshalb sich zugleich die Frage aufdrängt, inwieweit es nicht nur möglich, sondern überhaupt statthaft ist, ausgelöschte Schicksale mit künstlerischen Mitteln zu rekonstruieren, den ‚Stimmlosen eine Stimme‘ zu geben, wie immer wieder nicht ohne Pathos von Künstlern gefordert wird. Schriftsteller, darüber spricht man nicht gern, sind keine besseren Menschen, sondern nicht selten Diebe und Nutznießer. Sie ernähren sich allzu oft nicht von eigenen, sondern von fremden Schicksalen und werden damit, auch wenn sie in guter Absicht handeln, zu Kriegsgewinnlern und Profiteuren.

In meinem Geschichtenband *Picknick der Friseure* wird in der Erzählung *Am Zoll* die Geschichte eines Onkels erzählt, der erst auf dem Totenbett feststellt, dass er versäumt hat, sein Leben zur Sprache zu bringen. Jetzt ist es dafür zu spät, er kann nicht mehr sprechen, „weil ihm die Zunge im Mund aufging wie Hefe.“ Es sind die das Sterbebett umringenden Kinder, die seine Geschichte aus den ihn umgebenden Requisiten zu rekonstruieren versuchen, bis er schließlich „nach vorne kippte und durch die Zähne piff, womit er uns zu verstehen gab, dass er weder mit seiner Reise noch mit unserer Geschichte einverstanden ist.“

Der namenlose Onkel verschwindet im Nichts. Übrigens hat fast keiner der vermeintlichen Helden in Hoppes *Picknick* einen Namen. Das kann man märchenhaft, aber auch unheimlich finden. (Im übrigen sind alle Märchen unheimlich: Kaum einer ihrer Helden, der nicht durch die Hölle muss, um die Prinzessin zu gewinnen, aber im Gegensatz zum wirklichen Leben, erlaubt sich das Märchen das ‚happy ending‘, es beharrt auf der märchenhaften Wirklichkeit menschlichen Glücks!) Dass die Namenstage katholischer Heiliger, man glaube an sie oder nicht, nicht an ihrem Geburtstag, sondern an ihrem Todestag gefeiert werden, macht deutlich, dass nicht die Geburt, sondern der Tod des Menschen seine Existenz markiert und ihn als das zeigt, was er ist: nicht ein Anderer, sondern ein Einzelner, mit einer unverwechselbaren Geschichte. Aber sie muss auch einen Erzähler finden.

Geschichten sind Hüter menschlicher Schicksale. Wir sehen, hören und lesen sie, weil wir uns identifizieren wollen, und sei es in Spiegelschrift. In meinem Buch über die Heilige Johanna, keine Heiligenlegende, eher ein Campusroman, in dem die Wissenschaft mit ihren eigenen Erzählungen kämpft, habe ich versucht, die Grenze zwischen einem namenlosen Opfer und einer namhaften Existenz zu markieren und Johanna, im Gegensatz zu Schiller, nicht auf das Gattungstreckbett einer ‚romantischen Tragödie‘ zu legen, sondern als Person aufscheinen zu lassen, die das Tragische womöglich längst überwunden hat.

Der Heilige, auch wenn er als Märtyrer in der Tradition des tragischen Opfers zu stehen scheint, lässt sich im tragischen Drama nicht fassen. Sein Drama erwächst nicht aus der Entscheidung, sondern daraus, dass er sich längst entschieden hat. Seine Geschichte muss anders erzählt werden – nicht als Konflikt menschlicher Verstrickungen, sondern als ein Versuch der Befreiung aus tragischen Zusammenhängen, der den Begriff des Tragischen durch den undramatischen Begriff der persönlichen Treue ersetzt. Man könnte auch schlicht von Nachfolge sprechen.

Aber der Heilige achtet das Leben nicht deshalb gering, weil er das Leben nicht liebt, sondern weil er von einer Erlösung von Schuld träumt, die weder als Schuld, noch als Erlösung im modernen Bewusstsein vorgesehen ist. Ein Trostmodell, das uns Heutige befremden muss. Unsere Devise lautet nämlich: Erlöse dich selbst, sonst erlöst dich keiner! Das allerdings ist mühsam, ein Spiel schon gar nicht. Denn Selbsterlösung ist reine Arbeit.

## 5. Unendlicher Spaß

Es ist der bereits oben zitierte Mandelstam, der trotzdem eine Apologie der Kunst als Spiel gewagt hat, die sich vor dem Hintergrund seines eigenen Endes in einem stalinistischen Arbeitslager irritierend ausnimmt. Das Tragische konterkarierend schreibt er: „Christliche Kunst ist frei. Sie ist im vollen Wortsinn eine ‚Kunst um der Kunst willen‘. Keinerlei Zwang, und sei es der höchste, verdunkelt ihre lichtvolle innere Freiheit, denn ihr Urbild, das sie nachahmt, ist das der Erlösung (...) Die Kunst kann kein Opfer sein, denn es wurde bereits vollbracht, sie kann keine Erlösung sein, denn die Welt ist samt dem Künstler bereits erlöst worden – was bleibt da noch? Der freudige Verkehr mit Gott, gleichsam das Spiel des Vaters mit seinen Kindern, eine Blindkuh- und

Versteckspiel des Geistes! (...) Die christlichen Künstler sind gleichsam die Freigelassenen der Erlösungsidee, und nicht deren Sklaven und Prediger, (...) eine Entlassung der Welt in die Freiheit zum Spiel, zur geistigen Heiterkeit. (...)“

Das erinnert an Schiller: Ernstes Leben, heitere Kunst. Aber wer im Angesicht größten Unglücks geistige Heiterkeit und Freiheit feiert und ein „Blindekuh- und Versteckspiel des Geistes“ ins Feld führt, muss entweder selbst eine blinde Kuh sein oder hat sich auf geheimnisvolle Weise längst aus einer Gesellschaft verabschiedet, die bis heute ohne Opfer und Prediger nicht auskommt. Im Gegensatz zum Spiel, das dem Verkehr mit der reinen Erkenntnis frönt, beschwört die Predigt, immer wieder aufs Neue, Apokalypsen herauf.

Dass auch Schriftsteller und Wissenschaftler gern als Prediger der Apokalypse auftreten, ist bekannt. Andere bevorzugen das Schweigen. Einer der prominentesten ist J.D. Salinger, in dessen Werk der Traum von der Erlösung weniger das Spiel als die Verweigerung des Mitspielens in einem Geschäft des sich ständig selbst rechtfertigenden Denkens ist. So heißt es in *Franny and Zooey* über Jesus, der vor seine Richter geführt wird: „Wer sonst hätte etwa den Mund gehalten, als Pilatus um eine Erklärung bat. Salomon bestimmt nicht. (...) Salomon hätte bei dieser Gelegenheit ein paar markige Worte von sich gegeben. Übrigens – was das angeht – Sokrates wahrscheinlich auch. Kritias, oder irgendeiner, hätte es fertig gebracht, Pilatus lange genug beiseite zu nehmen, um ein paar wohl gewählte Worte von sich zu geben. Aber das Wichtigste ist, wichtiger als alles andere, wer in der Bibel wusste, dass wir das himmlische Königreich in uns tragen, im Innern, wohin wir nie blicken, weil wir so verflucht dumm und sentimental und phantasielos sind? Man muss eben ein Sohn Gottes sein, um dieses Zeug zu wissen.“

Aber wer will schon ein Sohn Gottes sein und in sein Inneres blicken? Und wer dessen unberufener Richter? Dass Pilatus seine Hände in Unschuld wäscht und die tödliche Entscheidung abwälzt, begreift man sofort. Einfache Alltagspolitik. Die Geste des Schweigens dagegen nimmt sich provozierend aus in einer Gesellschaft, die nicht nur fieberhaft mit ihrer Selbsterlösung durch ständige Selbstauskunft, sondern ebenso fieberhaft mit ihrer Selbstunterhaltung beschäftigt ist, mit Karneval und Kirmes, mit unendlicher Spaßproduktion. *Infinite Jest*, wie die Lektüre von David Forster Wallace beweist, ist nicht Spaß, sondern Qual, unerlöste Arbeit an (religiösen)

Erfüllungsmodellen, deren letzter Ausdruck einer verzweifelten Selbstkontrolle die Selbsttötung ist.

Womit wir wieder bei Kleist sind. Und bei einer anderen Form der Heiterkeit, die paradoxerweise nicht uns Lebenden, sondern einzig dem Sterbenden beschieden ist, einem Dichter, der sein Leben lang Selbsterlösungspläne schmiedete und dabei immer wieder als absolutistischer Glückssucher auftrat. In einem Abschiedsbrief an seine Schwester Ulrike lesen wir: „Ich kann nicht sterben, ohne mich, zufrieden und heiter, wie ich bin, mit der ganzen Welt (...) versöhnt zu haben. (...) Die Wahrheit ist, dass mir auf Erden nicht zu helfen war. Und nun lebe wohl; möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß.“

Vor gut zwei Jahren haben wir den zweihundertsten Todestag von Kleist gefeiert, auf dessen Grabstein am Berliner Wannsee die Nationalsozialisten die Verse des jüdischen Dichters Max Ring („Er lebte, sang und litt / In trüber, schwerer Zeit, / Er suchte hier den Tod / Und fand Unsterblichkeit“) gegen das Zitat aus Kleists Prinz Friedrich von Homburg: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein“ austauschten. Zitate sind deshalb verräterisch, weil sie Werke zu Botschaften herunterkürzen, die nicht jene der Dichter, sondern bloß unsere eigenen sind.

Während meines Germanistikstudiums in Tübingen war es übrigens angezeigt, sich der Kleistfraktion, nicht etwa der Goethefraktion zuzuschlagen. Schließlich ist bekannt, dass Kleist mit Goethe auf Kriegsfuß stand, und gern wurde verbreitet, Goethe sei nicht ganz unschuldig an Kleists Untergang gewesen. Mit Kleist, nicht mit Goethe identifizierte man sich. Tragischer schien uns Kleist allemal. Dass sein Werk sich, gleich ob im Trauerspiel oder im Lustspiel, wie eine niemals enden wollende Gerichtssitzung des Menschen über den Menschen liest, sei hier nur als Fußnote erwähnt.

## 6. Erzähle dich selbst!

Warum aber hängen wir so an den Lebensgeschichten unserer toten Dichter? Siegfried Kracauer hat bereits in den Zwanziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts die gesteigerte Sucht unserer

Gesellschaft nach Biografien als eine Form von Gegenwartsflucht bezeichnet. Womöglich hat sich die Sucht nach der Nacherzählung der Leben anderer aber längst in eine Sucht der Lebensselberbeschreibung, also in eine Sucht nach der Autobiografie hinaufgesteigert. Wenig überraschend also, dass auf ein Zeitalter massenhafter Auslöschung persönlicher Schicksale die massenhafte Selbsterzählung folgt.

Der überlebende Mensch ehrt die Toten bis zum Exzess. Zugleich aber feiert er sein Überleben in der exzessiven Selbstdarstellung, die letzte Bastion seiner Selbstverteidigung. Er will auch dann noch zu lesen sein, wenn er längst nicht mehr zu sprechen sein wird. Aber er weiß genau, dass er, allen verfügbaren Medien zum Trotz, nur ziemlich selten gehört wird. Dass unsere Namen unendlich oft gespeichert sind, bedeutet keineswegs, dass ihnen, außer bei Amazon, jemals jemand eine Bedeutung beimisst. Während die einen längst mit Sterben beschäftigt sind, sind die anderen immer noch bei der Arbeit.

*Arbeit und Struktur* ist der kaum zufällige Titel eines posthum erschienenen Buches von Wolfgang Herrndorf, das an eine lange Reihe anderer autobiografischer Bücher der deutschen Gegenwartsliteratur anschließt, die sich gesteigert mit Krankheit, Sterben und Tod beschäftigen, Bücher wie *Du stirbst nicht* von Katrin Schmidt, *So schön wie hier kann es im Himmel gar nicht sein* des Regisseurs Christoph Schlingensiefel oder *Leben* von David Wagner, um nur einige wenige zu nennen. Schlingensiefel starb an Lungenkrebs, Wolfgang Herrndorf, an einem Gehirntumor erkrankt, erschoss sich im August 2013 am Ufer des Hohenzollernkanals in Berlin. *Arbeit und Struktur*, ursprünglich als Blog für Freunde geschrieben, wurde über Nacht zum Bestseller und Kultbuch.

In meinem Porträtband *Verbrecher und Versager* geht es um weniger spektakuläre Fälle, um jene, die sich niemals kanonisch einreihen werden, sondern auf immer zu den ‚Flaschen‘ gerechnet werden. Das letzte Porträt endet mit einem schlichten Apell an den Leser, mit einer Bitte um flüchtige Aufmerksamkeit und Anhörung, eine Bitte um das, wonach wir uns alle sehnen, vielleicht das einzige, was uns aus dem tragischen Zwang zur Selbsterlösung befreien könnte, das Gespräch nämlich.

„Du aber! Leser der kurzen Nacht! Du sollst ihn ehrlich willkommen heißen (...), du sollst ihm jetzt Wasser zu trinken geben, Fakt statt Verheißung! Aus dem frischen Brunnen gleich hinter dem

Hof, wo unter dem Wasser die Worte liegen, die du zehn Jahre lang aufgespart hast, ein Soll, das sich niemals auflösen lässt im Strudel meiner wirren Geschichten. Du glaubst, die Verwirrung gehört dir allein? Die Verwirrung gehört dir schon lange nicht mehr, weil sie der ganzen Verwandtschaft gehört. (...) Wasser für alle! Für die Mutter, die Schwester, die Onkel und Tanten, und vergiss nicht, auch die Cousinen zu küssen, bevor du deine Geschichte erzählst, die, falls morgen wieder die Sonne aufgeht, mit den Worten beginnt, wie sie schließt: ‚Wenn ihr wüsstet, was ich weiß, würdet ihr viel weinen und wenig lachen.‘“

Warum lachen wir trotzdem? Die Antwort ist einfach: Weil wir sterblich sind und am Leben hängen, weil wir uns nach Holzfällern und Frischluft sehnen. Mein Studium der deutschen Literatur in Oregon, eine Fußnote zum Schluss, habe ich nicht mit einer Arbeit über Kleist, sondern mit einer Arbeit über Til Eulenspiegel abgeschlossen. Volksbuch und Kirmes. Geh, alte Hexe, geh! Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. \_\_\_\_\_ fh

### Zitierte Literatur

- Hoppe, Felicitas: *Picknick der Friseure*. Reinbek bei Hamburg, 1996
- dies: *Verbrecher und Versager*. Hamburg, 2004
- Kertesz, Imre: *Ich – ein Anderer*. Reinbek bei Hamburg, 1998
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke*. Wiesbaden (?)
- Mandelstam, Ossip: *Über den Gesprächspartner*. Frankfurt am Main, 1994
- Percy, Walker: *Ach, Sie sind katholisch?*. Würzburg, 1999
- Salinger, J.D.: *Franny and Zooey*. Reinbek bei Hamburg, 1997

Hoppe für The German Tragic 3/2014