

GRUNDZÜGE DER DEUTSCHEN GEGENWARTSLITERATUR

WALTER FALK

1. Das weitest verbreitete Buch der deutschen Gegenwartsliteratur ist der 1985 erschienene Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind. Er erreichte in deutscher Sprache eine Auflage von zwei Millionen Exemplaren, wurde in 30 Sprachen übersetzt und brachte es zu einer Gesamtauflage von zehn Millionen. Diesen enormen Erfolg verdankt er in erster Linie dem Umstand, daß er eine brillant erzählte Kriminalgeschichte darstellt. Nun pflegen Kriminalromane der Unterhaltungsliteratur zugeordnet zu werden und diese bleibt normalerweise unberücksichtigt, wenn von "Gegenwartsliteratur" die Rede ist; denn mit ihr meint man die spezifisch dichterische Literatur von heute, die nicht nur einen Zeitvertreib bieten, sondern auch einen wesentlichen Aspekt unseres Lebens sichtbar machen und in seinem Sinn deuten will. Dichterische Literatur fordert beim Leser das Nachdenken heraus. Süskinds Roman wäre kein Bestseller geworden, wenn man seiner Handlung nicht ebenso leicht folgen könnte wie irgendeinem Fernsehkrimi. In der Tat ist sie zwar ungewöhnlich, aber recht simpel.

Die Hauptfigur ist ein Mann namens Grenouille, der im 18. Jahrhundert in Frankreich lebte und aus einem eigenartigen Grund zum Massenmörder wurde. Er verfügte über eine geniale Begabung im Hinblick auf die Wahrnehmung und Unterscheidung von Gerüchen, verband sie aber mit Menschenverachtung. In Paris erlernte er das Handwerk des Parfumeurs. Eines Tages nahm er bei einem Gar durch die Stadt einen bezaubernden Duft wahr. Dieser ging von einem Mädchen aus das in einem Garten saß und Mirabellen entkernte. Um den Duft an sich zu reißen näherte sich Grenouille dem Mädchen, packte und erwürgte es.

Seiner Menschenverachtung gab Grenouille bald auch dadurch Ausdruck, da er sich in eine menschenleere Gegend im Zentralmassiv zurückzog, um sich ganz sich selbst und seiner Begabung widmen zu können. Sieben Jahre verbrachte er in einer Höhle, sich ernährend von Wurzeln und Felsenwasser, und lebte dabei fortwährend in Phantasien von Düften, die er derart zu kombinieren wußte, daß wahre Symphonien des Dufts entstanden.

Schließlich kehrte er zu den Menschen zurück. In einem südfranzösischen Städtchen erweiterte er zunächst sein handwerkliches Wissen und entwickelte dann ein neues Verfahren, das erlaubte, den Duft von menschlichen Körpern abzunehmen. Voraussetzung für das Gelingen war allerdings, daß man diese zuvor völlig still legte, also tötete. Grenouille ermordete 25 Mädchen und entzog den Körpern ihren Duft. Indem er die Düfte aneinander setzte wie Edelsteine in einem Geschmeide, entstand ein Parfum mit einer Wirkung ohnegleichen.

Die Polizei vermochte den Mörder bald zu fassen. Er wurde zum Tode verurteilt und sollte öffentlich hingerichtet werden. Aber als man ihn zum Schafott geführt hatte, besprühte er sich mit seinem Parfum. Der Duft breitete sich aus, und die Menschenmenge wurde von ihm bezaubert, hingerissen. Man ließ den Mörder frei und richtete einen anderen Mann an seiner Stelle hin. Grenouille begab sich nach Paris und da zu einem Ort, wo Leute aus der Unterwelt zusammen kamen. Abermals machte er von seinem Wunderparfum Gebrauch. Der Duft versetzte die Leute in Raserei. Sie stürzten sich auf Grenouille, rissen seinen Leib in Stücke und fraßen diese auf.

Wenn man die Handlung des Romans in dieser Weise zusammenfaßt, erwähnt man wohl die meisten derjenigen Momente, welche die Mehrzahl seiner Leser fesselten. Aber man läßt dann andere unerwähnt, die zu einem reinen Kriminalroman nicht recht passen. Ich nenne nur zwei.

Der Aufenthalt im Gebirge diente Grenouille nicht allein zum Genuß seiner Duftphantasien. Er deutete diese als eine neue Welt, und sich selbst als deren Schöpfer, als deren Gott. Vor allem ging es ihm in seiner Höhle darum, sich selbst als einen Gott erleben zu können.

Und sein Wunderparfum kreierte er nicht allein, weil er einen Duft atmen wollte, dessen Zauber den von sämtlichen anderen weit übertraf, sondern auch und vor allem, um der Gott, der er in seiner Phantasie geworden war, auch in der Wirklichkeit werden zu können. Tatsächlich huldigte ihm die Menge wie einem Gott und sein Tod glich dann dem eines Gottes, des Dionysos.

Diese Momente überschreiten den Horizont der Unterhaltungsliteratur. Aber wenn sie also etwas über den Sinn des Lebens aussagen, was hätte dieser mit uns zu tun, die wir nahe der Wende vom 20. ins 21. Jahrhundert leben?

2. Um diese Frage sachgemäß beantworten zu können, muß man, wie mir scheint, zuerst den Umstand würdigen, daß die Handlung des Romans nicht zu unserer Gegenwart, sondern im 18. Jahrhundert spielt. Wichtige Züge von Grenouille sind mit diesem Jahrhundert verbunden. Damals begann man von "Genies" zu sprechen. Auch davon, daß der Sinn des Lebens in der Verwirklichung seiner selbst bestehe. Überdies wurde damals die Fortschrittsideologie entwickelt, die besagt, daß die Hauptaufgabe der Menschheit darin bestehe, eine totale Beherrschung der Natur und eine völlige Loslösung von Gott zu erreichen, um auf diese Weise einen Zustand vollkommener Autonomie zu ermöglichen.

In einer Marburger Vorlesung entwickelte ich die Vermutung, Süskind hat mit der Figur des Grenouille auf diese Züge der damaligen Bewegung der "Aufklärung" verweisen wollen. Ich schickte meinen Vorlesungstext dem Autor und fragte nach seiner Meinung. Er antwortete (in einem Brief vom 15.1. 1988):

"In der Tat war wohl eine meiner Intentionen, zu zeigen, daß die Zuwendung zur Schattenseite der Aufklärung der Sündenfall des modernen Menschen ist. Wohlgermerkt nicht *die* Aufklärung, nicht jene rationale Tradition, die Dogmen in Frage stellte, Aberglauben bekämpfte, Erkenntnis – vor allem auf dem Gebiete der Naturwissenschaften – ermöglichte. Von dieser Art Aufklärung haben wir ja noch immer nicht genug, und sie muß immer wieder neu gewonnen und verteidigt werden. Sondern jene Schattenseite meine ich, die die Aufklärung von Anfang an begleitet hat, die hybride Seite personifiziert nicht von den Naturwissenschaftlern, sondern von gewissen Philosophen, Politikern, Künstlern, religiös Verzückten usw., welche die Vernunft nun auf den Thron des Höchsten Wesens setzt und den Menschen zum Schöpfer der Welt proklamiert. In dem Kant'schen Satz von der 'Herausführung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit' klingt, zumindest für unsere Ohren, einiges von dieser Hybris an. Wir spüren da schon die fatale Sehnsucht nach dem neuen, autonomen, selbstherrlichen Menschen.

Sie bezeichnen diesen modernen Menschentypus als einen, der die außerhalb seiner selbst existierende Wirklichkeit als nicht zu respektierende ansieht und dadurch zum Mörder wird. Ich würde es ein wenig altmodischer sagen: Wer sich selbst zum Gott macht, wird zum Mörder; wer den Menschen zum Schöpfer der Welt erhebt, wird zum Massenmörder."

Wenn Süskind mit seiner Figur des Grenouille also tatsächlich Geistesbewegung des 18. Jahrhunderts deuten wollte, eben jene, die sich auf der "Schattenseite der Aufklärung" bildete, so bezog er sie doch auch zweifellos auf die eigene Zeit; denn welchen Stoff ein Dichter auch gestaltet, gibt er immer auch einem von ihm selbst erfahrenen Sinnzusammenhang Ausdruck. In der von Süskind erlebten Gegenwart aber gab es in der Tat eine Bewegung, deren Anhänger ähnlich wie Grenouille in der Selbstverwirklichung die höchste Aufgabe sahen. Es war die seit den sechziger Jahren wirksame **antiautoritäre Bewegung**. Sie rief nicht zum Massenmord auf, wohl aber zum Zerschlagen der traditionellen ethischen Normen.

In den Ländern mit kommunistischen Regierungen blieben – außer in China die Möglichkeiten zu öffentlicher Manifestation dieser Bewegung sehr beschränkt. Aber aus der Dichtung ist zu schließen, daß der Angriff auf die traditionellen ethischen Normen auch hier geführt wurde.

3. Süskind hat seine harte Kritik aus der Rückschau gestaltet. Dasselbe ist in der Literatur der DDR zu konstatieren. Als Beispiel dafür kann Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* von 1983 dienen, genauer deren der Gegenwartshandlung vorausgehende Vorgeschichte, die den weitaus größten Teil des Textes einnimmt.

Die Unheilsprophetin Kassandra ist nach dem Ende des troianischen Kriegs gefangen und nach Mykenae gebracht worden. Hier hat sie bei einer Begegnung mit der Königin Klytämnestra an deren nach Rache verlangendem Blick erkennen müssen, daß man sie hinrichten wird. Die Zeit, die ihr zu leben bleibt, nutzt sie zu einer Besinnung auf den

Prozeß, der Troia ins Unheil geführt hat. Dieser macht die Vorgeschichte aus, um die es mir jetzt geht.

Als Kassandras Vater Priamos den Thron bestiegen hatte, entstand in Troia der Wille, ein neues goldenes Zeitalter heraufzuführen. Eine Folge davon war es, daß Kassandras Bruder Paris die Frau eines Gastfreunds raubte, die überaus schöne Helena. Bei den Trojanern bildete sich die Vorstellung, sie hätten nun die schönste Frau Griechenlands in ihren Mauern. Das galt ihnen als eine Vorwegnahme des goldenen Zeitalters. Aber dabei bezogen sie sich auf ein Phantom. In Wahrheit war Helena nämlich auf der Reise dem Paris vom ägyptischen König weggenommen worden. Um das zu verbergen, wurde in Troia die Einführung einer Sprachregelung nötig.

Als die Griechen Helena mit Gewalt zurückholen wollten, begann ein Krieg um ein Phantom. Seine Hauptwirkung bestand darin, daß die Troer ihr Verhalten immer mehr demjenigen Griechen anhängen, den diese als ihren größten Held ansahen, den Cassandra aber immer nur "Achill das Vieh" nannte. Der Krieg hatte vor allem die Zerstörung des Ethos zur Folge, das Troia einmal groß gemacht hatte.

4. Diese Vorgeschichte hat inhaltlich mit der Geschichte von Grenouille überhaupt nichts zu tun und doch weist sie ein gleichartiges Strukturmuster auf. In beiden Fällen sind Wollenskräfte maßgeblich, die einen neuartigen Zustand anstreben: den Trojanern geht es um die Durchsetzung des neuen goldenen Zeitalters, dem Parfumeur um die Selbstvergottung durch die Selbstverwirklichung. Jedesmal steht den Wollenskräften eine soziale Wirklichkeit gegenüber, an der das für die Handlung Wichtigste ethische Normen sind. Beide Male kommt es zum Bruch der Normen, das eine Mal im viehischen Krieg, das andere Mal im Massenmord.

Diese strukturelle Verwandtschaft kann man auf ein allgemeines Muster beziehen, das aus drei Komponenten besteht: a) Das Wollen, das auf das goldene Zeitalter oder die Selbstverwirklichung gerichtet ist, repräsentiert eine Möglichkeit der Neuerung, also eine **Potentialkomponente**; b) die sozialen Normen stellen eine in sich geschlossene Wirklichkeit dar, eine **Aktualkomponente**; c) der Bruch der Normen macht als Ergebnis des Aufeinandertreffens der beiden Komponenten eine dritte Komponente aus, die **Resultativkomponente**.

Man kann hinzufügen: Da die dritte Komponente von der Art eines Resultats ist, besteht das Verhältnis der Komponenten aus einem Prozeß. Die Initiative dazu der Impuls, liegt bei der Potentialkomponente. Sie ist eine autogene Kraft.

Diese Bemerkungen sind auf das literaturwissenschaftliche Verfahren der "Komponentenanalyse" bezogen, das von mir seit 1963 entwickelt wurde, zunächst allein, seit den siebziger Jahren auch in enger Zusammenarbeit mit fortgeschrittenen Studenten. Es liegen zahlreichen Publikationen über Dichtungen zugrunde, vor allem über deutsche, aber auch über ägyptische, türkische, japanische, koreanische. Ein eingehende Beschreibung fand die komponentenanalytische Vorgehensweise in einem "Handbuch"¹, das in erster Auflage

1983, in zweiter 1996, in japanischer Übersetzung 1995 erschien. Für die Komponentenanalyse wird der Anspruch erhoben, zwei Grundprobleme der Literaturwissenschaft lösen zu können: 1. Durch die Bestimmung der Sinnkomponenten die rationale Beschreibung des Sinnganzen eines jeden Textes; 2. durch die Erschließung zeittypischer Grundqualitäten der Parallelkomponenten die Rekonstruktion des in einer bestimmten Zeit erfahrenen epochalen Sinnzusammenhangs.

Hier meinte ich dieses Verfahren erwähnen zu sollen, weil die komponentiale Analyse zahlreicher Dichtungen des 20. Jahrhunderts zu einer für das Verständnis unserer Gegenwart wichtigen epochengeschichtlichen These geführt hat. In Kurzform besagt diese zunächst, daß Potentialkomponenten, wie der Wille zur Selbstverwirklichung und Selbstvergottung oder der Wille zum neuem goldenen Zeitalter, Merkmale eines epochalen Sinnsystems sind, das seit etwa 1950 erfahren wurde, und sodann, daß diesem seit etwa 1980 ein andersartiges gefolgt ist, welches auch noch in der Zeit um die Jahrhundert- und Jahrtausendwende die Sinnerfahrungen bestimmt.

Nachdem das System von 1980 durch eine große Zahl von Einzelanalysen erforscht worden ist, bin ich in der Lage festzustellen, daß seine Hauptmerkmale schon an den Sinnkomponenten der Gegenwartshandlung von *Kassandra* sichtbar geworden sind. Die Resultativkomponente besteht in der Enthüllung der Wahrheit dessen, was sich in der Vorgeschichte zugetragen hat. Sie weist zurück auf Kassandras Bereitschaft zum Ablegen eines Zeugnisses als **Potentialkomponente** und hebt sich ab von einer **Aktualkomponente**, die in Klytaimnestras Wille zur Rache besteht, in dem sich alles Böse des Krieges konzentriert hat. Die Bedeutung dieser Momente wird deutlicher, wenn man sie auf Eigenarten der früheren Periode zurückbezieht.

Die Resultativkomponente stellt nicht mehr etwas dar, das von schöpferischen Kräften hervorgebracht wird (die Selbstverwirklichung) oder an dem diese scheitern (der Krieg, der das goldene Zeitalter verhindert), sondern, mit der Enthüllung der Wahrheit, etwas schon Existentes, das in neuem Licht erscheint. Bei der Potentialkomponente zeigt sich derselbe Unterschied, da die Bereitschaft zum Zeugnisablegen nicht etwas schaffen, sondern schon Bestehendes erhellen will.

Übrigens ist diese Potentialkomponente keine autogene Kraft mehr, sondern eine respondierende. Der Impuls zum komponentialen Geschehen liegt demgemäß nicht in ihr, sondern in der Aktualkomponente. Diese strukturelle Eigenart charakterisiert alle Texte, die in ihrem Sinnganzen auf das System der neuen Periode bezogen sind. In gleicher Weise war die Verbindung der Potentialkomponente mit dem Impuls ein strukturelles Merkmal der Periode von 1950. Dieser Sachverhalt gründet in einer großen Ordnung der Epochengeschichte, die durch komponentenanalytische Untersuchungen entdeckt worden ist. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts konnten Periodensysteme aufgewiesen werden, bei denen sich die beiden Typen regelmäßig abwechselten. Da mit dem Impuls die Priorität in einem Fall beim Potentialen und im anderen beim Aktualen liegt, werden die beiden Typen durch die Begriffe "Potentialpriorität" (= "PP") und "Aktualpriorität" (= "AP") bezeichnet.

Was die inhaltlichen Qualitäten angeht, so zeigt sich die Eigenart der Periode von 1980 am klarsten an der Aktualkomponente. Sie repräsentiert nicht mehr wie sowohl im *Parfum* als auch in der Vorgeschichte von *Kassandra* moralische Normen, sondern einen bösen Willen mit der Tendenz zur Zerstörung der Potentialkraft.

¹ Heinführenderes zu dieser methodologischen Konzeption siehe: Walter Falk: *Handbuch der Komponentenanalyse – Erschließen von Sinn in Texten und Epochen*; Tausnstein, Mikulášovic ²1986.

5. In unserer gegenwärtigen Periode ist der in den Aktualkomponenten erscheinende böse Wille zum Maßgeblichen geworden. Er tritt in vielen Spezifizierungen auf. Aus ihnen konnten drei **Hauptvarianten** herausgefiltert werden.

Als Beispiel für die erste nenne ich das Bühnenstück *Triptychon* (1978) von Max Frisch, übrigens das früheste bisher bekannte Zeugnis der Gegenwartsperiode. Es besteht aus drei Bildern, deren Handlungen inhaltlich verschieden, allerdings aufeinander bezogen sind.

Im 1. Bild stehen nach einer Beerdigung Trauergäste beisammen. Angesichts des Todes können die meisten nur Banalitäten äußern. Aber ein junger Mann namens Roger, ein progressiver Liberaler, kommt mit einer jungen Frau namens Francine in ein ernstes Gespräch. Er beklagt sich über einen Pastor, der bei der Bestattung gesprochen hat: Der Verstorbene, der alte Proll, sei ein Sozialist stalinistischer Prägung gewesen und habe an das vom Pastor unterstellte Weiterleben nach dem Tod gar nicht geglaubt.

Das 2. Bild hat seinen Ort im Totenland. Es zeigt sich, daß Proll sich getäuscht hatte: Er existiert auch noch nach dem Tod, allerdings auf besondere Weise: Er ist jetzt alles das, was er im Leben gewesen ist, aber ohne noch etwas ändern zu können. Damit ist seine sozialistische Ideologie, die eine Veränderbarkeit von allem voraussetzte, sinnlos geworden. Proll erfährt sich vor allem in Beziehungen zu anderen Toten. Sie reden, aber so, wie wenn ein Tonband abläuft. Sie wiederholen unaufhörlich, was sie immer schon gesagt haben. Inzwischen ist auch der Pastor gestorben. Auch er sagt immer dasselbe.

Die Handlung des 3. Bildes trägt sich in Paris zu, in einem Park. Roger und Francine haben eine Weile zusammengelebt, dann sind sie auseinandergegangen schließlich ist Francine gestorben. Roger fühlt sich mit ihr noch immer verbunden. Jetzt meint er, sie sitze neben ihm auf einer Bank. Sie führen ein Gespräch. Aber Francine spricht als Tote: Sie kann auf nichts Neues eingehen, kann immer nur sagen, was sie früher schon gesagt hat. Roger hält das nicht aus und erschießt sich.

Die Aktualkomponente besteht hier im Tod als einer Macht der Versteinerung, die jegliche Neuerung blockiert. Die in der Potentialkomponente sich regende Hoffnung wird erdrückt. Die **Blockiertheit der Neuerung** ist seit 1980 ein Hauptmotiv in den Aktualkomponenten. Sie hat den Charakter des Bösen, weil der Mensch sinnvoll nicht zu leben vermag, ohne über das gegenwärtig Bestehende hinauszublicken. Die Blockiertheit zerstört dem Menschen alle Hoffnung.

6. Nicht selten zeigt sich das Böse in den Aktualkomponenten auch auf geradezu gegenteilige Weise. Der Mensch braucht zum sinnvollen Leben auch jene Geborgenheit, für die das Haus ein Realsymbol ist. Nun schrieb Botho Strauß 1985 in einem großen Gedicht:

“Wo wohnen?
Es gibt nur Zimmer ohne das Haus”.

Damit sagte er, es gebe in unserer Zeit zwar noch Unterkünfte, aber keine Geborgenheit mehr. Wie er das meinte, führte er in seinen Dichtungen wiederholt aus. Als Beispiel kann das Bühnenstück *Kalldewey, Farce* (1981) dienen.

Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Ehepaar, das in Liebe verbunden ist aber einen Zwist erleidet, und das führt dazu, daß die Frau sich Feministinnen anschließt. Mit ihnen kehrt sie zu ihrem Mann zurück. Von nun an wird fürs Zusammenleben das entscheidend, was die Feministinnen sagen.

Eines Tages taucht auch ein Mann in der Wohnung auf, Kalldewey mit Namen. Er führt sich außerordentlich ordinär auf. Es zeigt sich, daß er gar kein gewöhnlicher Mensch ist, sondern die Verkörperung überpersönlicher männlicher Kräfte.

Die durch die Verbindung der Frau mit den – gelegentlich als “Hexen” bezeichneten – Feministinnen eingetretene Störung der Liebesgemeinschaft des Ehepaars wird durch Kalldeweys Anwesenheit noch verschärft. Schließlich entfernt er sich wieder, aber inzwischen ist das Zusammenleben in der Wohnung für die anderen unerträglich geworden. Die Ehepartner unterziehen sich zusammen mit den Feministinnen einer psychologischen Therapie. Von ihr wird deutlich, daß sie völlig vergeblich bleibt.

Wie das Hauptmotiv der Blockiertheit der Neuerung, so ist auch das der Geschwächtheit des Bergenden in vielen Einzelvariationen zu beobachten.

7. Eine dritte Hauptvariante des bösen Willens in Aktualkomponenten besteht im Motiv des **Teufels**. Die Autoren, die es gestalteten, stellten den Teufel im einzelnen sehr unterschiedlich, immer jedoch als eine nicht eingebildete, sondern existente übermenschliche Zerstörungsmacht dar. Damit setzten sie den von Patrick Süskind in *Das Parfum* noch im Zusammenhang der früheren Periode hergestellten Rückbezug auf die Aufklärung unter neuen Gesichtspunkten fort. Seit der Aufklärung hatte der Teufel bei den meisten europäischen Intellektuellen als Phantasieprodukt, als Projektion gegolten. Seine Existenz zu leugnen, war damals notwendig geworden, weil vom Fortschritt behauptet worden war, daß er eine Steigerung der spezifisch menschlichen Kräfte bis hin zur Ausübung der Alleinherrschaft mit sich bringen werde. An diesen Fortschritt zu glauben, war natürlich nur möglich, wenn man voraussetzte, daß von den Widrigkeiten, mit denen der Mensch sich auseinandersetzen mußte, keine seiner eigenen Macht überlegen war. Die Wiederanerkennung der Existenz einer übermenschlichen Macht des Bösen war gleichbedeutend mit der Preisgabe des in der Aufklärung entstandene Fortschrittsglaubens.

Teufelsdichtungen wurden seit dem Beginn unserer gegenwärtigen Periode nahezu gleichzeitig an den verschiedensten Orten verfaßt: durch den Westdeutsche Tankret Dorst, der damals in Rom lebte, den Ostdeutschen Stephan Heym in Ostberlin, den Schweizer Adolf Muschg in Zürich. Auch Václav Havel begann damals in einem Prager Gefängnis eine Teufelsdichtung. Im Rahmen eines an der Kairo-Universität etabliert gewesenen komplementanalytischen Forschungsprojekts wurde festgestellt, daß zur selben Zeit auch der spätere Nobelpreisträger Nagib Machfus in Kairo eine Teufelsdichtung niederschrieb.

Seit 1980 sind in Aktualkomponenten auch Figuren zu konstatieren, die von den Autoren zwar nicht mit dem Namen “Teufel” versehen, aber als “teuflich” dargestellt wurden, wie z. B. Kalldewey oder Klytaimnestra. Man kann sie demselben Hauptmotiv zuordnen.

8. In früheren Zeiten angestellte komponentialanalytische Untersuchungen haben gezeigt, daß an Dichtungen erkannte epochale Sinnsysteme auch jenseits des Bereichs der Dichtung sich auswirkten, vor allem auf Neuerungen in der Wissenschaft und auf die Bildung von kollektiven Bewegungen in der Gesellschaft. Dementsprechend konnten literaturwissenschaftliche Erkenntnisse genutzt werden um bis dahin rätselhafte kollektive Vorgänge zu erhellen, so die Begeisterung mit welcher der Erste Weltkrieg in Deutschland, Österreich, Frankreich, Großbritannien von breiten Massen der Bevölkerung begrüßt wurde, oder das Wollen der antiautoritären Bewegung in unseren sechziger und siebziger Jahren.

Auch der epochale Wandel seit etwa 1980 hatte erhebliche gesellschaftliche Auswirkungen. In den Ländern mit liberalistischer Staatsform hat er unmittelbar den Zusammenbruch jener Hoffnungen zur Folge, die sich mit der antiautoritären Bewegung verbunden hatten. Nun war diese eine letzte und höchste Ausprägung jener Ideologie gewesen, die sich auf der "Schattenseite der Aufklärung" gebildet hatte. Deren Zusammenbruch führte zu Bewegungen, die als "Postmodernismus" oder "Dekonstruktivismus" bezeichnet wurden.

Von den kommunistisch regierten Staaten hatte Václav Havel in dem Essay *Versuch in der Wahrheit zu leben* von 1977 gesagt, sie würden sich von "klassischen Diktaturen dadurch unterscheiden, daß die höchste Macht in ihnen nicht durch einzelne Despoten, sondern durch eine Ideologie ausgeübt werde. Er schloß daraus, daß sie eines Tages gewaltlos beendet werden könne, wenn die Ideologie sich für die Allgemeinheit als ungläubwürdig erwiesen habe.

Das ist tatsächlich geschehen. In fast allen kommunistischen Ländern hat das Regime seine Macht verloren. Vermutlich sahen sich die Herrschenden einer Übermacht des Bösen gegenüber, der sie nichts Wesentliches entgegensetzen konnten.

9. Allerdings kam es nicht nur zu Zusammenbrüchen, sondern auch zu positiven Ansätzen. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn sich nicht Hoffnungen entstanden wären, die sich auf einen Bereich oberhalb des Bösen zu beziehen vermochten. Politische Gruppierungen, die sich von solchen Hoffnungen leiten ließen, bildete sich zuerst in Polen.

In der deutschen Dichtung der achtziger Jahre ist durchaus zu erkennen, daß die Potentialkräfte gegenüber dem Bösen nicht so ohnmächtig sein müssen, wie z.B. in Frischs *Triptychon*, sondern auch Träger von Hoffnung werden können. Ich nenne drei sehr verschiedenartige Beispiele.

Christa Wolfs *Kassandra* verzweifelt angesichts des Todes nicht wie Frischs *Roger*. Vielmehr fühlt sie sich aufgerufen, die Lügen des Lebens in Troia zu durchbrechen und für die Wahrheit Zeugnis abzulegen. Der Bezug auf die Wahrheit überwindet in ihr die Angst vor dem Tod. Auch in anderen Dichtungen löste der Tod eines Du das Bedürfnis aus, für die Vergangenheit Zeugnis abzulegen (ich nenne Ingeborg Drewitz: *Eis auf der Elbe* (1982); Inge Merkel: *Die letzte Posaune* (1985).

Eine andere Form der Hoffnung ließ Siegfried Lenz in der Erzählung *Das serbische Mädchen* (1987 im gleichnamigen Sammelband veröffentlicht) erscheinen, indem er von einem jungen Menschen berichtete, der in einer hoffnungslosen Situation eine geheimnisvolle Führung erfährt. Eine junge Serbin hat einen gleichaltrigen Deutschen, der im damals noch ungeteilten Jugoslawien seinen Urlaub verbrachte, kennengelernt und ist

von ihm eingeladen worden, ihn in Hamburg zu besuchen. Sie hat die Einladung ernst genommen und ist nach Hamburg gereist. Da stellt sie dann fest, daß sie keineswegs erwartet worden ist. Sie muß die Rückreise antreten, hat aber ihr Geld bereits verbraucht. Ihr kleiner Koffer, in dem sich ein Wörterbuch befand, wird ihr gestohlen. Auf die erstaunlichste Weise werden ihr dann aber Hilfeleistungen zuteil, die ihr nach und nach erlauben, bis an die Grenze Jugoslawiens zurückzukehren und dann auch diese noch zu überqueren. Danach wird sie zwar verhaftet, aber das bedeutet ihr wenig angesichts der fortgesetzten wunderbaren Begleitung.

Im Jahre 1987 wurde gleichzeitig in Dresden, Zürich und Essen ein Bühnenwerk von Christoph Hein mit dem Titel *Passage* uraufgeführt. Die meisten seiner Personen sind deutsche Juden, denen es während des Zweiten Weltkriegs gelungen ist, sich in einem südfranzösischen Dorf nahe der spanischen Grenze zu verbergen. Sie hoffen, nach Spanien ausreisen zu können, aber die Grenze ist zur Zeit geschlossen. Die Handlung läßt die Qual eines Wartens spürbar werden, das im völlig Unsicheren hängt.

Für die Wartenden ist es von größter Wichtigkeit, verborgen zu bleiben; denn zwar befinden sie sich in dem nicht von deutschen Truppen besetzten Teil Frankreichs, aber wenn ihre Anwesenheit bekannt würde, so könnten die französischen Behörden dem dann sicheren Druck von deutscher Seite kaum widerstehen. So sind die Flüchtlinge entsetzt, als eines Tages einige alte Männer eintreffen, die aus Polen kommen und überdeutlich als Juden zu erkennen sind: Sie tragen lange Kaftane, schwarze Hüte und Schläfenlocken. Unglaublicherweise haben sie eine Reise durch ganz Polen, Deutschland und Frankreich hinter sich. Nun wollen sie weiter nach Spanien. Von den Wartenden halten fast alle sie für verrückt. Aber die Flüchtlinge vertrauen auf Gott, machen sich wieder auf den Weg und überqueren die geschlossene Grenze tatsächlich.

Während Lenz nicht sagte, welche Kraft es war, der das serbische Mädchen sich anvertraute, ließ Hein deutlich werden, daß die aus Polen gekommenen Juden auf die Hilfe Gottes hofften.

10. Wie dargetan, konnte durch die Anwendung der Komponentenanalyse eine Ordnung in der Epochengeschichte entdeckt werden, die zweierlei bewirkt, erstens daß die Sinnkomponenten einer jeden Dichtung auf ein Periodensystem mit gleichen Grundqualitäten des Potentialen, Aktualen und Resultativen bezogen sind, und zweitens, daß die Periodensysteme in zwei Prioritätstypen auftreten, die sich regelmäßig abwechseln. Darin erschöpft sich die Ordnung der Epochengeschichte jedoch nicht, und ein weiteres Moment darf ich hier nicht unerwähnt lassen.

Periodensysteme sind immer in sich selbst gegliedert, und zwar in drei Phasen. Deren Eigenart erklärt sich aus der Notwendigkeit der Aneignung des mit einer Periode verbundenen neuartigen Sinns. In der ersten kann der noch unvertraute Sinn der Periode nur erst "markiert" werden und so nehmen die Resultativkomponenten den Charakter eines hinweisenden Zeichens an. In der zweiten Phase wird es möglich, von dem Sinn in der Resultativkomponente ein Bild auszumalen, ihn zu "visualisieren". In der dritten Phase geht es dann darum, die Vision mit der bestehenden Wirklichkeit zu verbinden, also den Sinn zu "konkretisieren", und damit tritt die Resultativkomponente in der Art nicht ein Zeichens oder Bildes, sondern eines massiven Dings hervor.

Um die Phasenzugehörigkeit eines Textes zu erkennen, kann man außer nach den genannten typischen Eigenarten der Resultativkomponenten auch nach ihrem typischen Verhältnis zu ihrer Aktualkomponente fragen. In Markierungsphasen entspricht das Verhältnis dem des Überraschenden zu Gewohnten, in Visualisierungsphasen dem des Hauptsächlichen zu Nebensächlichen und in Konkretisierungsphasen demjenigen des Ergänzenden zu Ergänzungsbedürftigen.

Die Existenz dieser Phasen und auch der beiden sich abwechselnden Periodentypen beschrieb ich erstmals in einer im Winter 1977/78 verfaßten Studie, die 1979 im Beiheft 10 der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* erschien. An deren Ende wagte ich es, die These von der Existenz dieser Ordnung auf die Probe zu stellen, indem ich vorhersagte, daß der seit 1950 beobachtete Typ "Potentialpriorität" vom Typus "Aktualpriorität" abgelöst werden würde. Da die dritte Phase der bisherigen Periode, die Konkretisierungsphase, schon seit dem Beginn der Siebzigerjahre beobachtet worden war, sprach ich überdies die Erwartung aus, daß sich der Übergang in die neue Periode in den achtziger Jahren vollziehen würde. So ist es dann auch tatsächlich gekommen.

Die bisher angeführten Dichtungen der Periode von 1980 gehörten alle der Markierungsphase an. Unter der Voraussetzung, daß das im 20. Jahrhundert beobachtete Tempo des epochalen Wandels sich nicht änderte, war anzunehmen, daß in den neunziger Jahren Dichtungen mit den Merkmalen der Visualisierungsphase verfaßt werden würden. Da in dieser Phase die Aktualkomponente in ihrem Verhältnis zur Resultativkomponente dem des Nebensächlichen zum Hauptsächlichen entspricht, durften wir erwarten, daß die Bedeutung des Bösen den Aktualkomponenten zwar nicht verschwinden, aber doch sich vermindern würde. Das mußte aber nicht eine Entmachtung des Bösen zur Folge haben. Denn möglich war ja auch, daß es nun in die Potentialkomponenten übergreifen würde. Bei diesen aber war eine erhebliche Verstärkung vorzusehen, da sie nun im Bereich der Resultativkomponenten nicht mehr bloße Zeichen, sondern ganze Bilder hervorbringen mußten. Das konnte allerdings auch dazu führen, daß die in der Markierungsphase sichtbar gewordenen Ansätze zur Überwindung oder Überschreitung des Bösen in verstärkter Weise ausgebaut würden.

Alles diese Erwartungen haben sich bewährt.

11. Das zum Hauptmotiv der Blockiertheit der Neuerung gehörige Motiv vom Tod des Du, das Max Frisch am Beginn der Periode eindrucksvoll in *Triptychon* gestaltet hatte, fand eine Fortführung in Patrick Süskinds Erzählung *Die Geschichte von Herrn Sommer* (1991) und in Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* (1995). In beiden Fällen berichtet ein Ich-Erzähler von einem Vorgang, der zum Selbstmord eines nahestehenden Menschen führte. Dieser Tod repräsentiert die Aktualkomponente. Beide Male liegt er Jahre zurück, während der es den Erzählern unmöglich war, von dem Vorgang, der zu ihm führte, zu sprechen. Wenn sie sich schließlich doch dazu fähig fühlen, so müssen sie eine besondere Kraft sich wahrgenommen haben. Diese macht die Potentialkomponente aus. Anders als gleichartigen Dichtungen der achtziger Jahre, empfinden die Erzähler das, was in der Vergangenheit gewesen ist, als einen Vorgang, der noch nicht abgeschlossen ist sondern jetzt, in ihrem Erzählen weitergeht. Das scheint zu bedeuten, daß die Toten nicht versteinert bleiben müssen wie Frisch unterstellte, sondern in eine Wand einbezogen werden können.

Diese Sicht vertrat ausdrücklich Patrick Roth in drei Erzählungen *Riverside* (1991), *Johnny Shines oder die Auferweckung der Toten* (1993) und *Corpus Christi* (1996), die er unter dem Titel *Christustrilogie* zusammenfaßte.

Der englische Titel *Riverside* für "Flußufer" legte sich Patrick Roth nahe weil er, der 1953 in Freiburg i. Br. geboren wurde und in Karlsruhe aufwuchs, seit 1975 in Los Angeles lebt. Diese Erzählung spielt in der Nähe von Jerusalem in der Zeit nach dem Tod von Jesus. Der Apostel Thomas will Berichte über das Leben von Jesus zusammenstellen und schickt zwei junge Männer zu einem Einsiedler, von dem es heißt, er sei als Aussätziger einmal Jesus begegnet, aber seines Unglaubens wegen von Jesus nicht geheilt worden. Der Einsiedler, er heißt Diastasimos, beantwortet die Fragen der beiden nicht unmittelbar, sondern läßt sie durch sein Erzählen miterleben was sich einst zutrug.

Diastasimos lebte als Ehemann und Vater von zwei Söhnen, als er ein Tages an sich Aussatz bemerkte. Er ging in den Tempel von Jerusalem, um da Gott um Heilung zu bitten. Aber ein römischer Soldat, der durch die Menge jüdisch Pilger geritten kam, schlug mit der Peitsche auf ihn ein. Sein Gewand zerriß, da sah der Soldat den Aussatz, und in Wut hob er das Schwert gegen Diastasimos, verfehlte ihn aber. Der konnte entkommen, kehrte jedoch nicht mehr zu seiner Familie zurück. Er haßte Gott, der seine Bitte um Heilung dadurch beantwortet hatte, daß er ihm einen Mordwilligen schickte.

Später kam tatsächlich einmal Jesus, begleitet von Johannes und Judas, zu seiner Höhle. Diastasimos wußte, daß Jesus Kranke heilte. Aber als dieser ihm sagte, das könne nur im Namen seines Vaters geschehen und dieser sei jener Gott, der im Tempel verehrt wird, verweigerte ihm Diastasimos den Glauben. Er meinte ja, das Wesen Gottes habe sich ihm an dem mörderischen Soldaten gezeigt.

Immerhin beeindruckte Jesus ihn so sehr, daß er ihm seinerseits beizustehen versuchte: Er erklärte ihm, gehört zu haben, daß eine römische Wache ihm auf dem Weg nach Jerusalem auflauere. Jesus entschied, den Weg trotzdem zu gehen, aber sich gewissermaßen zu verstecken: Er ging hinter Johannes und Judas her als ob er ihr Knecht sei und trug einen Balken von Edelmholz auf der Schulter. Diastasimos folgte den Dreien heimlich und beobachtete, was sich zutrug, als sie zur römisch Wache kamen.

Der Hauptmann der Wache war jener römische Soldat, der einst Diastasimos hatte töten wollen. Er war von einem Mann begleitet, der Jesus schon einmal gesehen hatte. Dieser flüsterte dem Hauptmann zu, der Träger des Holzes sei keineswegs der Diener der beiden, sondern der von ihnen als ihr Gott verehrte Herr. Judas nahm das wahr, und als Jesus stürzte und das Edelmholz fallen ließ, wollte beweisen, daß er doch ihr Knecht sei, und schlug so furchtbar mit der Peitsche auf ihn ein, daß sein Gewand zerriß.

Der Hauptmann ließ sich jedoch nicht täuschen. Es erschütterte ihn, einen Menschen, der als ein Gott verehrt wurde, so machtlos zu sehen, daß ihn ein anderer, wenn offensichtlich auch aus Liebe und um ihn zu retten, halb tot schlagen konnte. Da nahm er überdies wahr, daß an dem Körper des Mißhandelten nicht nur Blut hervortrat, sondern, genau wie bei jenem Juden, den er selbst im Tempelhof gepeitscht hatte, auch Aussatz. Diesen Aussätzigen aber, der da am Boden lag, diesen ohnmächtigen Gott, konnte er nicht mehr töten wollen. Er lief auf ihn zu, hob ihn empor und umarmte ihn.

Das alles sah Diastasimos aus einem Versteck mit an. Tief beeindruckte ihn der Wandel, der sich an dem Römer vollzog. Im Tempelhof hatte der gewalttätige Soldat in ihm

die Vorstellung provoziert, daß Gott ein ruchloser Despot sei. Der Hauptmann, der nun den dulddenden Jesus umarmt hat, erweckte ein ganz anderes Bild. Diesem aber vermochte er sich anzuvertrauen. An den Hauptmann konnte er glauben. Und auf einmal nahm er wahr, daß der Aussatz am Körper von Jesus der seine und daß sein eigener Körper von ihm frei war. Die Umarmung des Hauptmanns, dem er glaubte, hatte ihn gereinigt.

Diastasimos erzählt dies den beiden jungen Besuchern. Aber dabei spricht er nicht nach eigenem Gutdünken, sondern im Gehorsam gegenüber einer inneren Stimme, die ihn inspiriert. Deren Ort im Sinnganzen der Dichtung ist die Potentialkomponente. Diese erlangte durch die Inspiration eine entscheidende Verstärkung.

Am Ende seines Berichts nimmt Diastasimos sein Obergewand ab und zeigt den jungen Männern: er ist tatsächlich geheilt. Er hat seine Erzählung so angelegt, daß sie seine Heilung nicht als bloßes Faktum annehmen wie bei einer Mitteilung, die besagt: der Weg ist steinig oder: der erste Schnee ist gefallen. Sie sollen das Erzählte vielmehr in ihr eigenes Leben aufnehmen. Das wird für die Besucher geradezu unabweislich, weil sie am Ende erfahren, daß Diastasimos ihr Vater ist, der nach seiner tödlich scheinenden Erkrankung seine Familie verlassen hat.

Die Heilung des Diastasimos vollzog sich nicht durch ein Zauberkunststück, sondern dadurch, daß das Übel in einem Akt der Liebe von einem anderen übernommen und dadurch verwandelt wurde. Die inspirierte Erzählung von Diastasimos setzte diesen Vorgang fort. Sie stellte sich in den Dienst einer Verwandlung des Bösen. Patrick Roth hat diesen Vorgang in noch vertiefter Weise auch in den beiden anderen Erzählungen der "Christustrilogie" dargestellt. Dabei ließ er die Verwandlung nicht allein einen Todkranken, sondern wirklich Tote ergreifen. Aus Zeitgründen muß ich darauf verzichten, dies zu beschreiben.

Für eine gleichartige Aufgabe hat das Erzählen neuerdings auch Peter Handke entdeckt, vor allem in dem großen Erzählwerk *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994). Auch hiervon könnte ich nur berichten, wenn mir sehr viel mehr Zeit zur Verfügung stehen würde. Tankred Dorst hat die Verwandlung des Bösen auch in Bühnenstücken dargestellt, in *Die Geschichte der Pfeile* (1996) und *Die Legende vom armen Heinrich* (1997). Und wenigstens vom letzteren möchte ich hier noch berichten.

Dorst nahm darin die Erzählung Hartmanns von Aue aus der Zeit um 1200 auf. Aber als Hauptperson stellte er nicht den von einer Krankheit zum Tode befallenen Ritter Heinrich dar, sondern ein junges Mädchen namens Elsa, die Tochter des Meierehepaars, das Heinrichs Landgut bewirtschaftet. Im Zusammenhang damit nahm er die wohl wichtigste Neuerung an dem überlieferten Stoff vor: er maß dem Moment der Inspiration höchste Bedeutung zu. Allerdings behandelte er es auf sehr differenzierte Weise.

Dem Zuschauer und Leser legte er nahe, darauf besonders zu achten, indem er in dem Stück mehrere Sprachen zur Geltung brachte: das Mittelhochdeutsche, das Bairische, das moderne Hochdeutsch und das Englische. Die jeweilige Sprache soll wohl den geistigen Ursprung des Gesagten anzeigen. Das Mittelhochdeutsche läßt an Sinnzusammenhänge denken wie sie im Hohen Mittelalter und zumal durch Hartmann von Aue erfahren wurden. Das Bairische macht einen Ursprung in bäuerlichen Gewohnheiten spürbar. Das Hochdeutsche kann eine Lösung aus der mit Bäuerlichen verbundenen Enge anzeigen, aber auch eine Nähe zum heutigen Allgemeinbewußtsein, Das Englische scheint dazu zu dienen,

die in der Handlung jeweils erreichte spezifische Situation auf eine allgemeinemenschliche Problematik zu beziehen.

Die ersten drei der insgesamt 15 Bilder des Stücks handeln fast ausschließlich vom Verhältnis Elsas zu Stimmen, die auf sie einwirken. Dabei zeigt sich, daß die Stimmen selbst nie eine für Elsa maßgebliche Entscheidung treffen, sondern ihr immer nur spürbar werden lassen, daß sie entscheiden muß. Die für die gesamte Handlung maßgebliche Entscheidung kommt zustande, als Elsa von den Stimmen eines Chors zu einem Turm im Wald geführt worden ist und der Aufforderung gehorcht, durch ein Loch in der Wand zu blicken. Elsa sieht den todkranken Ritter Heinrich in seinem Elend und zugleich die Notwendigkeit, ihm zu helfen.

Wie sie diesem Anruf entsprechen kann, wird Elsa klar, als sie erfährt, daß es im fernen Salemo einen sarazenischen Arzt gebe, der in der Lage wäre, Heinrich zu heilen, vorausgesetzt, daß eine Jungfrau bereit wäre, für ihn ihr Herzblut zu geben. Sie entscheidet sich, mit Heinrich zu diesem Arzt zu reisen.

Die Handlung läßt sichtbar werden, welche innere Stationen Elsa daraufhin durchlaufen muß, aber auch, welche Erfahrungen Heinrich macht, nachdem er sich auf Elsas Angebot eingelassen hat. Gegen Ende der Reise, während der sowohl Elsa als auch Heinrich sich immer wieder mit Stimmen auseinandersetzen, spürt Heinrich, daß er durch die Liebe Elsas ein anderer Mensch geworden ist. Er hat seinerseits begonnen, Elsa zu lieben. Nun kann er ihren Tod, obwohl dieser ihm selbst das Leben schenken soll, nicht mehr wünschen, ja nicht einmal mehr zulassen. Als Elsa vom Arzt zur Ermöglichung des Opfervollzugs festgebunden worden ist, dring Heinrich in den Behandlungsraum ein und befreit sie. Lieber möchte er nun selbst sterben. Da geschieht ein Wunder: Heinrich ist geheilt. Die Liebe hat dieses Wunder bewirkt.

12. Manches spricht zugunsten der Annahme, daß auch der Roman *Medea – Stimmen*, den Christa Wolf 1996 veröffentlichte, die Verwandlung des Bösen zum Thema hat. In ihm wird die Sage von Medea nicht nur wiedererzählt, sondern in einigen Punkten auch geändert. Eine erste Korrektur besagt, Medea habe dem Griechen Jason nicht deshalb geholfen, das goldene Vließ aus dem Besitz ihres Vaters zu rauben, weil sie sich in ihn verliebt habe. Vielmehr habe sie kurz vor der Ankunft der Argonauten die Entdeckung gemacht, daß bestimmte Leute es zur Festigung der Herrschaft des Königs für nötig gehalten hatten, dessen Sohn – und ihren Bruder – zu ermorden, und daß der Vater sie hatte gewähren lassen. Medea wollte nicht mehr in einem Land leben, in dem die Königsherrschaft auf Mord beruhte. Deshalb half sie Jason und floh mit ihm.

Nach langer Suche sind die beiden mit den Argonauten schließlich in Korinth aufgenommen worden. Hier hat Medea Zwillinge geboren und die Ausübung der bereits in Kolchis gelernten Kunst des Heilens wiederaufgenommen. Nach einiger Zeit erwecken bestimmte Vorgänge in ihr den Verdacht, auch der König von Korinth habe zur Festigung seiner Herrschaft einen Mord begehen lassen, er an seiner Tochter. Als im Palast bemerkt wird, daß sie Nachforschungen anstellt, warnt man sie nachdrücklich. Doch sie meinte der Wahrheit dienen zu müssen und gibt nicht auf. Daraufhin wird sie vom Palast aus als Zauberin denunziert. Als ein Erdbeben die Stadt heimsucht, heißt es, daß sie es verursacht habe. Medea läßt sich nicht beirren. Weiter bemüht sie sich, Kranke und Verletzte zu heilen,

sogar dann, wenn diese sich als ihre Feinde erwiesen haben. Aber im Palast hat man sie zum Sündenbock bestimmt. Sie wird verfolgt, festgenommen und verurteilt, verbannt. Im Exil erfährt sie, daß man ihre Kinder umgebracht hat.

Christa Wolf hat jedem Kapitel ihres Romans ein Motto vorangestellt. In zwei Fällen zitierte sie Aussagen von René Girard zum Phänomen des Sündenbocks. Nun hat Girard aufgezeigt, daß in den Mythen vieler, wenn nicht aller Kulturen der Glaube bekundet wird, die Gesellschaft sei einmal von einem kollektiven Übel durch die Opferung eines zum Sündenbock erklärten angeblichen Verursachers befreit worden. Eine andere, alternative Sicht fand Girard nur in einigen Stücken der hebräischen Bibel und in der gesamten christlichen vertreten. Die Autoren, vor allem der Evangelien, stellten sich entschieden auf die Seite des Opfers.

Insofern Christa Wolf für einen Sündenbock Partei ergriff, hat sie danach eine christliche Tradition aufgenommen. In ihrer Medea, die Kranke heilt, auch wenn diese ihre Feinde sind, und die bedingungslos für die Wahrheit Zeugnis ablegt, hat sie einen Menschen dargestellt, der Jesus ähnlich ist. Allerdings hat die Schriftstellerin, mit dieser Ansicht konfrontiert, brieflich erklärt:

„Ich wäre nie auf die Idee gekommen, in Medea einen Menschen darzustellen, der 'sich verhält wie Jesus'. Sie ist für mich eine Frau, die sieht, wie dünn die Schicht der Zivilisation über der immer wieder so leicht durchbrechenden Barbarei in der menschlichen Gesellschaft ist, die daran leidet und mit ihren Mitteln versucht, diese Schicht zu erhalten, zu festigen. Solche Personen gibt es auch außerhalb des Christentum, in dessen Welt Medea eben auch nicht passen würde. Keineswegs habe ich eine 'Wendung zum Christlichen' vollzogen.“

Nun hat Girard selbst darauf hingewiesen, daß einzelne Zeugnisse des von ihm gerühmten alternativen Verhaltens auch außerhalb der jüdisch-christlichen Tradition zu finden sind; ausdrücklich nannte er Sokrates und die dichterische Figur Antigone. Aber er gab zu bedenken, daß es sich dabei um Sonderfälle handelte, die keine geschichtsmächtige Nachfolge fanden.

Im übrigen kann nicht bestritten werden, daß Medea sich von Jesus auch tief unterscheidet. Von jenem Gott, den Jesus seinen Vater nannte, und von seiner durch kein Böses besiegbaren Liebe weiß sie nichts. Und sie selbst vermag die Liebe auch zu den Feinden nicht durchzuhalten. Am Ende, als sie von der Ermordung ihrer Kinder erfährt, gewinnt der Schmerz in solchem Maße die Oberhand, daß sie auf das Böse nur noch durch Verfluchungen zu antworten vermag. Dieses Moment ist für die rechte Beurteilung der Intention der Dichterin besonders wichtig; denn mit ihm ist sie ja von der Stofftradition abgewichen, in der Medea ihre Kinder selbst tötet.

Komponentialanalytisch ist der Umstand bedeutsam, daß das Verfluchen der Stadt Korinth eine Veränderung in der Potentialkomponente anzeigt. Nachdem in ihr ein Wille zur Wahrheit und zum Heilen gewirkt hatte, schlägt dieser um in den Willen, Böses doch mit Bösem zu vergelten. Das aber bedeutet, daß das Böse, dessen Ort die Aktualkomponente

gewesen war, nun auf die Potentialkomponente übergreift. So kommt es zu einer Potenzierung des Bösen.

Hierfür könnte ich noch weitere Beispiele anführen. Dabei wäre deutlich zu machen, daß in manchen Fällen, so in den Bühnenstücken *Das Gleichgewicht* (1993) und *Ithaka* (1996) von Botho Strauß, ein solches Übergreifen des Bösen zwar dargestellt, aber keineswegs bejaht, sondern ausdrücklich beklagt wird. Strauß hat sich denn auch keineswegs vom Christentum distanziert; und 1997 schrieb er:

„Unwahrscheinlicher als Jesus Christus ist nichts. Einen tieferen Glauben als den christlichen kann auch heute kein Mensch erlangen.“

13. Beobachtet werden konnte in den Dichtungen der Visualisierungsphase auch noch eine dritte Variante des Verhältnisses zum Bösen, und sie ist wahrscheinlich sogar die häufigste. Bei ihr geht es nicht um eine Verwandlung oder eine Potenzierung, sondern um eine Überschreitung des Bösen.

Wie das Hauptmotiv der Verwandlung des Bösen dasjenige der Blockiertheit der Neuerung aus der Markierungsphase aufnimmt, so das der Überschreitung des Bösen das Hauptmotiv von der Geschwächtheit des Bergenden. Es geht dabei nämlich darum, daß oberhalb des Bösen ein anderes Haus, eine Art höherer Heimat in den Blick kommt, Dies kann möglich werden durch die Entdeckung einer oberhalb des Bösen existenten kosmischen Harmonie. Eine solche wurde von Robert Schneider in *Schlafer Bruder* (1992) und von Jan Lurvink in *Windladen* (1998) jeweils im Medium der Orgelmusik thematisiert. In anderen Dichtungen, so in *Meine Reise zu Chaplin* (1997) von Patrick Roth wird mit dichterischen Mitteln die These vertreten, daß in der großen Kunst für den Menschen Heiliges gegenwärtig werden kann. In essayistischer Form hat diese These schon 1989 George Steiner in dem Buch *Real Presences* vertreten, und Botho Strauß hat ihr in einem Nachwort zu der deutschen Ausgabe mit Nachdruck zugestimmt,

Die Kunst gilt hier immer als ein Zeugnis dafür, daß der Mensch aufgrund seines Wesens auch Zusammenhängen zugehört, die vom Bösen frei sind. Diese Sicht hat nun in den neunziger Jahren dazu geführt, daß immer wieder eine Vorstellung aus der christlichen Tradition vom Leben als Pilgerschaft aufgenommen wurde. In Variationen findet man sie in Adolf Muschgs *Der rote Ritter* (1993), Martin Walsers *Finks Krieg* (1996), Peter Handkes *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997). Als Beispiel möchte ich zum Schluß Tankred Dorsts Bühnenstück *Nach Jerusalem* aus dem Jahre 1994 anführen.

Der Ort der Handlung ist ein Hotelneubau, von dem nur erst das Penthaus und der Keller fertig gestellt sind. Im Keller haben sich eigenartige Leute eingemietet. Einer von ihnen wird als „Voss, der Schnüffler“ bezeichnet. Man erfährt von ihm, daß er sich für alles und jedes interessiert, dabei aber vor einer ernsten Beziehung immer zurückscheut. Ein anderer wird „Otto, der falsche Doktor“ genannt. Auf ihn übt das sehr Persönliche, in besonderem Maße die Augen der Menschen, eine große Anziehungskraft aus, aber es drängt ihn, davon Besitz zu ergreifen. Ein dritter heißt „Meteor, der Sohn des Gerichtspräsidenten“. Er ist hochintelligent und hat sich früh die Ansicht gebildet, daß im Leben alles mehrdeutig sei, weswegen das Fällen von Urteilen, wie es sein Vater von Berufs wegen praktiziert, ebenso abgelehnt werden müsse wie jedes Eingreifen in die Handlungen anderer, auch wenn

man diese selbst für verwerflich hält. Die drei Männer sollen offenbar eine jeweils ursprünglich gute menschliche Tendenz im Zustand der Pervertiertheit repräsentieren. Schließlich hält sich noch eine junge Frau namens Dagmar in dem Neubau auf, allerdings nicht in dessen Keller, den sie des Schmutzes wegen unerträglich findet, sondern oben im Penthaus.

Bei allen diesen Leuten trifft nun eine andere junge Frau namens Rose ein, begleitet von Hänschen, einem schwachsinnigen Jugendlichen. Von Rose erfährt man, daß sie "gestorben" und "über einen Bach gesprungen" sei, also daß sich in ihrem Leben eine tiefe Veränderung zugetragen habe. Jetzt befindet sie sich auf einer Reise. Sie lädt andere Leute ein, mitzukommen, aber bisher hat sich nur Hänschen ihr angeschlossen. Das Ziel der Reise ist – das Neue Jerusalem. Den Mut zu diesem Unternehmen verdankt Rose einer Kostbarkeit, ihrer roten Baskenmütze; von ihr geht nämlich Glaube aus.

Dieser befähigt Rose bei der Begegnung mit den Bewohnern des Kellers zu einem eigenartigen Verhalten. Obwohl diese eine Tendenz zur Perversion vertreten, vermag Rose an jedem immer wieder etwas zu entdecken, das schön ist. Als solches paßt es zur Fülle der Schönheit, die sich im Heiligen Jerusalem zeigen wird. Rose singt inmitten des die Aktualkomponente ausmachenden Bösen einen fortwährenden Lobgesang auf das Schöne. Er erscheint in der Resultativkomponente.

Einmal wird sie darin unterbrochen. Dagmar, die aus dem Penthaus heruntergekommen ist, lästert über Rose, vor allem wegen ihrer roten Mütze. Rose verliert die Fassung und schlägt auf Dagmar ein. Darüber vergißt sie Hänschen, ihren Schützling. Der falsche Doktor nimmt ihn mit sich. Da er seine Augen überaus anziehend findet, operiert er sie ihm heraus.

Obwohl Rose ihr eigenes schlimmes Versagen erleiden muß und Hänschen den Verlust seiner Augen, ziehen die zwei Freunde weiter. Im Text findet sich folgende Regieanweisung:

"Die beiden kauern im Dunkeln, während draußen, um sie herum, das Laufen und Rufen und Autotürenschnagen und Motorengeräusch allmählich nachläßt. Es wird ganz still. Und wickelt nicht Rose jetzt die fleckige Binde von Häuschens Gesicht? Ja, wir sehen jetzt, daß Häuschens Augen unversehrt sind, strahlend und schön, wie durch ein Wunder, als hätten sie das Jerusalem schon wahrgenommen und im unersättlichen Anschauen würde sich die verheißenene Stadt in ihnen spiegeln."

Damit endet das Stück – und auch mein Vortrag.