

Aus:

Passage(n)-Projekt.

Über das weite Feld zwischen Max Nordau, Walter Benjamin und der Christoph-Hein-Rezeption an der Universität Leiden

Inhaltsverzeichnis: www.passagenproject.com/inhalt.html)

[Leichter lesbare Version: www.passagenproject.com/selbstmord.rtf;
Druckwiedergabe wählen, auch .pdf]

Zusammenfassung

Meine Arbeit postuliert die folgenden wesentlichen Zusammenhänge:

1. Christoph Heins Stück *Passage* stellt eine Modellierung dar von Max Nordaus Schriften, vor allem von dessen Buch *Entartung*. Christoph Hein stellt Walter Benjamins *Passagen-Werk* als ein Produkt entarteten Denkens dar.
2. Christoph Heins Denken kann mit guten Gründen faschistisch und antisemitisch genannt werden.
3. Günter Grass hat sich ausführlich mit Hein und dessen faschistoiden und antisemitischen Denkbildern auseinandergesetzt, vor allem, aber nicht nur, in *Ein weites Feld*.

Der asoziale Selbstmörder und der soziale Held

© Maria Trepp 2004,2005,2006 Alle Rechte vorbehalten
Kontakt www.passagenproject.com

Version 13. Juni 2006

Asozialer Selbstmord versus soziale Selbstaufgabe ist das zentrale Gegensatzpaar in *Passage*. Hein greift die für die moderne Literatur sehr wichtigen Themen Selbstmord und Selbstdestruktion auf. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, unterscheidet sich die Behandlung dieser Thematik bei zahlreichen wichtigen modernen und klassischen Autoren (gerade auch bei Franz Kafka, Heins angeblichem Vorbild) signifikant von der Darstellung in *Passage* und kann Hein auch in bezug auf seine Selbstmorddarstellung nahtlos in die Nordau-Tradition eingeordnet werden.

Indem *Passage* das Werk Benjamins an seiner Biographie mißt, wird aus dem Selbstmord Benjamins die Abwertung seiner Haltung und seines Werks abgeleitet. Damit nimmt die Parodie des *Passagen-Werks* eine Sonderstellung in der Reihe der Parodien der Weltliteratur ein, denn während die Kritik an Original und Autor als "Polemik gegen den Nachgeahmten"¹ nicht ungewöhnlich ist, meint Karrer für diesen Fall der Polemik:

¹ *Parodie*, S. 37.

“Mit dem Tod des Original-Autors entfällt die von Neumann erfaßte kritische Zielsetzung des Parodisten.”²

Das Stück stimmt der These Benjamins zu, daß der Selbstmord die Quintessenz der Moderne ist,³ um formal und inhaltlich eine Kampagne gegen die Moderne zu führen. Die Einstellung zu Benjamins Werk und die Bewertung des Selbstmords, wie sie *Passage* zugrunde liegt, ist in weitgehender Übereinstimmung mit der DDR-Staatsideologie.⁴ In seinem Buch über den *Stalinismus und die Renegaten* (Renegat=Ex-Kommunist) schreibt Michael Rohrwasser:

„In der DDR-Literaturgeschichte werden Renegaten zwar nur am Rande erwähnt, aber um so deutlicher durch den Kontext charakterisiert. Sie werden in den Zusammenhang einer Gruppe von Autoren gestellt, die als Selbstmörder klassifiziert werden (Kurt Tucholsky, [...] Stefan Zweig, Walter Benjamin).....“⁵

Rohrwasser beschreibt auch in *Das Selbstmordmotiv in der DDR-Literatur* die negative Bewertung des Selbstmords in der traditionellen sozialistischen Literatur:

“In dieser Parteiliteratur ist folgendes zu beobachten: alle Todesfiguren, insbesondere aber die Selbstmörder, haben deutlich einen funktionalen Charakter, sie dienen als Sinnbilder, die Entwicklungen hervorrufen und an denen richtiges und abweichendes Verhalten exemplifiziert werden kann.”⁶

In Rohrwassers Artikel werden Eigenschaften genannt, die Selbstmördern zugeschrieben werden und die auch bei Frankfurthers zu finden sind: Individualismus, Impotenz bzw. soziale Niederlage⁷ und Krankhaftigkeit⁸. Hein hat Benjamins Schriften - nicht nur das *Passagen-Werk* - nach geeigneten Textstellen durchforstet, die sich exemplarisch gegen Benjamin und seinen Selbstmord einsetzen lassen. Dabei hat er vieles gefunden; vieles hat er aber auch Benjamin erst im Munde herumdrehen müssen, bevor er es zu einer passenden Charakterisierung des Selbstmörders verwenden konnte.

Rohrwasser meint, daß der “Selbstmord von ‘Klassenfeinden’ als richtige Einsicht in einen Geschichtsplan interpretiert werden [kann], der Verlierer tritt freiwillig ab”. Rohrwasser zitiert Margarete Buber-Neumann über den Selbstmord einer russischen Emigrantin:

“Man zeigte kein Mitgefühl, sondern erging sich in Phrasen über das Schicksal einer absterbenden Klasse, die nun mal auf dem ‘Misthaufen der Geschichte’ enden müsse.”⁹

Auch Heins Abwertung ist hauptsächlich eine Abwertung des asozialen bourgeoisen Typen Frankfurthers. Der Selbstmord ist nur die logische Konsequenz einer krankhaften Persönlichkeit, eine Tat, in der sich die *loser*-Persönlichkeit als solche endgültig entlarvt. Der Selbstmord ist nur insofern negativ bewertet, als er ein sekundäres Anzeichen einer primären Entartung ist. Damit ist der Selbstmord an sich aber nicht eindeutig negativ bewertet, sondern nur als eine radikale Art, das Spiel zu verlieren. Entsprechend haben die anderen Figuren in *Passage* auch kein Wort der Trauer oder des Mitleids für Frankfurthers übrig. Die einzige persönliche Bemerkung, die in *Passage* noch über Frankfurthers nach dessen Tod gemacht wird:

² *Parodie*, S. 37.

³ *Passagen-Werk*, S. 455.

⁴ Aber auch im Westen ist Intellektuellenhaß und ganz besonders Ablehnung der Frankfurter Schule weit verbreitet. Selbstmord wird auch im Westen häufig als asoziale Tat moralisch verurteilt. Insgesamt sind diese Tendenzen im Westen nur graduell schwächer. Nach traditionell christlichen Maßstäben ist der Selbstmord (in den Worten des Paters Paneloux in Camus' *Pest*) „eine bedauerliche Übereilung, die der Hoffart nahekommt. Man darf es nicht eiliger haben als Gott, und alles, was die unwandelbare Ordnung, die er ein für allemal eingerichtet hat, beschleunigen soll, führt zur Ketzerei“ (*Die Pest*, S. 113). Die christliche Selbstmordverurteilung wird heutzutage (ganz im Geiste Max Nordaus) durch eine psychopathologische Selbstmordverurteilung ersetzt.

⁵ *Der Stalinismus und die Renegaten*, S. 32.

⁶ *Das Selbstmordmotiv*, S. 215.

⁷ *Das Selbstmordmotiv*, S. 217.

⁸ *Das Selbstmordmotiv*, S. 220.

⁹ *Das Selbstmordmotiv*, S. 210 f ; In: P.G. Klusmann: Probleme deutscher Identität.

“KURT: ”Wißt ihr, mit wem man sich gut über Essen unterhalten konnte? LISA: Mit Hugo. KURT: Ja. Woher hatte er nur das Gift?“¹⁰

ist zynisch in bezug auf die Judenverfolgung. Sehr viele Juden auf der Flucht hatten selbstverständlich Gift bei sich, um sich im schlimmsten Fall noch Schlimmeres ersparen zu können (Heinz Paetzold berichtet dies z.B. vom jüdischen Philosophen Ernst Cassirer und seiner Frau, die sich Veronal besorgt hatten)¹¹.

Doch ist die Bewertung des Selbstmords in *Passage* sehr doppelte: der Selbstmord wird einerseits nicht negativ bewertet, weil er als die logische Konsequenz der entarteten Persönlichkeit aufgefaßt wird und die Entarteten untergehen müssen (in der Nazi-Terminologie hieß das, man habe sich „selbst gerichtet“)¹². Durch die konsequente Kontrastierung Frankfurter/ Hirschburg kommt aber andererseits eine starke moralische Abwertung des Selbstmords hinzu. Heins Darstellung ähnelt dabei durch die Vorbildlichkeit Hirschburgs dem, was Rohrwasser über Franz Mehrings Nachruf auf Paul Lafargue, den Schwiegersohn Marxens schreibt, daß hier der Selbstmord “mit der Durchhaltepredigt eines Feldgeistlichen quittiert” wird.¹³

Trotz der Selbstmord-Kritik in *Passage* fehlt dem Stück jede kritische Einstellung gegenüber dem Selbstmord, die einer Mitmenschlichkeit entspringen würde. Es fehlt auch ein Bewußtsein davon, wie schrecklich jeder Selbstmord für die soziale Umgebung sein muß. Der niederländische Autor Joost Zwagerman schrieb ein leidenschaftliches Plädoyer gegen den Selbstmord,¹⁴ das sich qualitativ völlig von Heins Auseinandersetzung mit der Selbstmordfrage unterscheidet. Zwagerman wendet sich gegen den manchmal - und wohl vor allem in den Niederlanden - geforderten marktgerechten, schnellen und hygienischen Selbstmord für jedermann. Er berichtet von seinen eigenen Erfahrungen mit schwer depressiven Familienangehörigen und Freunden. Er schreibt darüber, daß er seinen lebensmüden Freund deswegen nicht allein läßt, weil er ihn nicht durch Selbstmord verlieren will, aber auch deswegen, weil auch er selbst in Depressionen nicht gelassen werden will. In *Passage* wird dagegen auf Frankfurthers Selbstmordgedanken nur mit einer Tüchtigkeitsrhetorik geantwortet, nicht mit einer kameradschaftlichen Ermutigung. Stütze und Freundschaft werden ihm nicht angeboten, auch Sorge und Betroffenheit wird nicht geäußert, es wird ihm nur dreimal eine verächtliche Ermahnung “Lassen Sie mich in Frieden” und eine Aufforderung zum Einnehmen von “Haltung” zugerufen.¹⁵ Nach Frankfurthers Selbstmord reagiert niemand mit Angst, Bestürzung oder einer anderen Emotion.¹⁶ Es herrscht aber auch keineswegs ein Schweigen der Hilflosigkeit oder Betroffenheit. Heins Figuren bleiben unberührt vom Selbstmord, so unberührt, daß sie nicht einmal die Feinfühligkeit und Anständigkeit der Sprachlosigkeit haben. Hein gibt nicht der Sprachlosigkeit Ausdruck, (wohl deswegen ist *Passage* auch ein so ganz und gar unpoetisches Stück)¹⁷. Er quittiert den Selbstmord Benjamins mit der Durchhalteparabel eines DDR-Regime-Freundes. Aus der Sicht des autoritären Staates ist jeder Selbstmord „ein Verbrechen wider den Staat. Ein Selbstmörder bedeutet einen Soldaten weniger, einen Steuerzahler weniger...“¹⁸ (***)Man denke auch an die Verurteilung von drei Selbstmorden in Guantanamo Bay durch amerikanische Funktionäre als „eine Tat der Kriegsführung gegen die US“ und als „PR-stunt“¹⁹

In *Passage* lassen sich so mehrere typische Merkmale der sozialistischen Selbstmordliteratur gleichzeitig finden: Verurteilung des Selbstmords, Durchhaltepredigt und ein Ignorieren des Selbstmörders, das nicht kritisch, sondern als selbstverständlich dargestellt wird. .

¹⁰ *Passage*, S. 122.

¹¹ Ernst Cassirer, Von Marburg nach New York, S. 160.

¹² Lion Feuchtwanger, *Exil*, S. 181.

¹³ *Das Selbstmordmotiv*, S. 211.

¹⁴ *Zelfmoord op bestelling*, NRC, “M”, 5.10.2002, S. 27 und *Door eigen hand*. (De Arbeiderspers 2005).

¹⁵ *Passage*, S. 76.

¹⁶ *Passage*, S. 110 f.

¹⁷ siehe www.passagenproject.com/sprache.html

¹⁸ Jean Giraudoux, *Die Irre von Chaillot*, Erster Akt, S. 32.

¹⁹ *de Volkskant* 13.6. 2006, S. 5.

Rohrwasser bespricht die Tatsache, daß die DDR keine Selbstmordstatistiken veröffentlichte und meint dazu:

„Man muß [Garton] Ash wohl recht geben, wenn er meint, daß die Weigerung der DDR-Behörden, die Existenz des Problems bei sich auch nur zu beachten, eine weit vernichtendere Anklage gegen ihr System darstellt als die Selbstmordrate an sich“.²⁰

Withold Bonner hat in einer Neuauflage (1998) von Brigitte Reimanns Roman *Franziska Linkerhand* (1974) die Selbstmorde in Reimanns Typoskript verglichen mit der zensurierten Druckfassung. Er schreibt hierzu:

„Legt man die Roman-Ausgabe zugrunde, so ergibt sich [was den Selbstmord angeht] der Eindruck, die Autorin habe zwar ein Tabu angerührt, es aber an keiner Stelle entscheidend verletzt. [...] Liest man jedoch das Typoskript, so zerfällt dieser Eindruck. Zunächst erweist es sich, daß Selbstmorde [...] keineswegs Ausnahmen darstellen, sondern an der Tagesordnung sind. [...] Die Bereitschaft der Autorin, kritische Punkte zu berühren, zeigt sich nicht allein darin, daß sie deutlich macht, wie sehr in Neustadt Selbstmorde ein alltägliches Problem darstellen, sondern auch darin, daß sie gesellschaftliche Ursachen für die hohe Selbstmordrate verantwortlich macht.[...]“²¹

Bonner kann zahlreiche Beispiele anführen, wie Selbstmorde in Reimanns Roman wegzensuriert und verharmlost wurden.

Das Schweigen über den Selbstmord wird auch in der wichtigen niederländischen Faschismus-Parabel *Bint* (1934) des Haager Autors Ferdinand Bordewijk²² kritisch thematisiert. Der Selbstmord des Schülers Van Beek wird dem faschistoiden Schulrektor schließlich fatal. In einer längeren Passage wird das Schweigen über den Selbstmord des Schülers reflektiert, eines (aus der faschistoiden Perspektive) „nervösen Schwächlings“, und in Zusammenhang gebracht mit dem politischen System, das den Einzelnen verachtet und Gedanken zensuriert:

„Hij dacht aan Van Beek. Over deze was niet meer gepraat. Hij zag de nerveuze zwakkeling duidelijk vóór zich. Een kerel was dat nooit geworden. Het was merkwaardig dat er zo weinig over hem was gesproken. Een zelfmoord, een oproer waren toch gebeurtenissen. Maar Bint had een manier om praten, denken zelfs, te verbieden. Hij elimineerde zelfmoord en oproer, nu de school er geen rekening meer mee had te houden. Het werd doodgezwegen. Het hoede bij zijn systeem. Naar het systeem telde niet het individu, opdat individuen geteeld werden uit het systeem.“²³

[Er dachte an Van Beek. Über diesen war nicht mehr gesprochen worden. Er sah den nervösen Schwächling vor sich. Ein Kerl wäre der nie geworden. Es war merkwürdig, daß so wenig über ihn gesprochen wurde. Ein Selbstmord, ein Aufruhr, das waren doch auffallende Geschehnisse. Aber Bint hatte eine besondere Art, das Sprechen, ja selbst das Denken, zu verbieten. Er eliminierte Selbstmord und Aufruhr, jetzt, wo die Schule darauf keine Rücksicht mehr nehmen mußte. So etwas wurde tot geschwiegen. Das gehörte zu seinem System. Für das System zählte nicht das Individuum, so daß Individuen aus dem System gezüchtet werden konnten.]

In einer menschenwürdigen Gesellschaft kann der Selbstmord von Mitmenschen nicht kühl hingenommen werden. Günter Grass hat – wohl nach einem Selbstmord eines Jugendlichen in seiner Umgebung – ein sehr ernsthaftes Gedicht über den Selbstmord geschrieben, in dem er, jedoch ohne zynisch zu werden, eine kritische Einstellung anklingen läßt gegenüber (jungen) Menschen, die sehr schnell finden, daß es sich nicht lohnt zu leben:

²⁰ *Das Selbstmordmotiv*, S. 213; Timothy Garton Ash, „Und willst du nicht mein Bruder sein“, Die DDR heute, Reinbek 1981, S. 68 f.

²¹ *Franziska Linkerhand: Vom Typoskript zur Druckfassung*, S. 619 f.

²² Bordewijk hat sich sowohl mit dem Thema „Passage“ als auch mit dem Thema „Entartung“ auseinandergesetzt. Er liebte die Haager Passage (1890 gebaut; jetzt übrigens neu renoviert) und hat über sie geschrieben; er hat sich in der Kurzgeschichte *Twee Proeven genomen op Jos van der Haerden* (1949) auch mit dem Thema Entartung, Krankheit und Angstprojektion auseinandergesetzt. Interessanterweise spielt sich diese gespenstische Kurzgeschichte in Studentenkreisen in Leiden ab. Mehr hierzu im Kapitel über Krankheit und Entartung.

²³ *Bint*, in: *Blokken...* S. 122.

„MEHR UND MEHR ängstigen sich die Kinder
 [...]
 uns abhanden gekommen schreien sie stumm.
 [...]
 Unser Angebot – immer billiger- rührt nur noch uns.
 So leben lohnt nicht. [...]
 Was wir aushielten, uns witzig ermunternd,
 Soll nicht mehr auszuhalten sein.
 Nicht mal ein zorniges Nein wollen sie
 Gegen unser fleißiges Ja setzen;
 Knipsen sich einfach aus. [...]

Wie ich um meine Söhne bange, um mich;
 Denn auch die Mütter, geübt im Allesverstehen,
 Wissen nicht ein noch aus.“²⁴

Das lyrische Ich bleibt angesichts des Selbstmords eines Jugendlichen nicht gelassen, es reagiert mit Angst. Dagegen fällt die gelassene Einstellung der Figuren in *Passage* gegenüber dem Selbstmord eines Schicksalsgenossen auf. Hein hat in der Rede *Unhaltbare Zustände als Status quo* auf eine auffällige Weise das für ihn wichtige Thema „Gelassenheit“ mit dem Thema des Selbstmords verknüpft:

Ich stelle mir vor, daß Gott dazu [zum Untergang der Menschheit] lächelt. [...] nun, da ihm dieser Teil der Schöpfung, den er so hoch ansetzte – nach seinem Bilde schuf er ihn, heißt es – offenbar mißlang, dieser Teil der Schöpfung, der sich alles untertan machte, um es zu vernichten, einschließlich sich selbst, sieht er diesem Selbstmord der Menschheit mit uns gleicher, mit sozusagen menschlicher Gelassenheit zu. [...]

Ich sagte, Gott wird dazu wohl lächeln. Denn was wir und die Vereinten Nationen als Vernichtung der Welt bezeichnen, ist lediglich eine kleine Korrektur, eine Veränderung, die in den letzten Jahrzehnten so oft erfolgte. Vernichtet, ausgerottet wird nur eine Art der Schöpfung, eine Art, durch die zuvor sehr viele andere Arten ausgerottet wurden. Ihr Verschwinden wird den anderen Arten der Schöpfung und der Erde Lebenschancen zurückgeben.“²⁵

Der zynische und sozialdarwinistische Ton erschreckt und erinnert an den Dichter-Gott Hein, der Benjamins Untergang mit *Passage* gelassen lächelnd kommentiert.

Rohrwasser berichtet ausführlich über Selbstmorde in der DDR-Literatur, die ganz anders als bei Hein dargestellt werden, und wo sich Systemkritik regelmäßig verbindet mit einer nicht-wertenden Einstellung gegenüber dem Selbstmörder:

“Die Selbstmorde stehen dort in einem eindeutigen Kontext, auch wenn nichts über die Motive berichtet wird; gerade darin liegt aber eine Geste des Respekts; nichts soll auf einen Begriff gebracht werden, jede Psychologisierung liefe Gefahr, der Rechtfertigung oder Verurteilung zu dienen.”²⁶

Hein steht nicht in dieser Tradition der liberalen Auffassung vom Selbstmord. Auch in der Selbstmord-Frage folgt Hein konsequent den Anschauungen Nordaus, der den Selbstmord auf die krankhafte Herrschaft des Triebes zurückführt, die “auf die Dauer immer selbstmörderisch wirkt”.²⁷ Heins und Nordaus Sicht auf den Selbstmord können am besten durch die zynisch-satirischen Formulierungen des scharfen Nordau -Kritikers Gustav Meyrink gekennzeichnet werden:

“Da beging die Bestie Selbstmord!- Gesegnet sei die Stunde.“
 „Wassory hat sich selbst ausgerottet.“²⁸

Diese Bemerkungen spricht Meyrinks Nordau-Karikatur, der Student Charousek aus; sie beziehen sich

²⁴ In: *Wörter auf Abruf*, S. 80.

²⁵ *Unhaltbare Zustände als Status quo*, In: *Die Mauern von Jerichow*, S. 101, 104, 105.

²⁶ *Das Selbstmordmotiv*, S. 224.

²⁷ *Entartung*, Bd. 2, S. 295.

²⁸ *Der Golem*, S. 40, S. 135. Siehe ausführlich zu Nordau und Meyrink www.passagenproject.com/illusion.html.

auf seinen Halb-Bruder²⁹ Wassory, den Charousek ebenso wie seinen eigenen Vater³⁰ in den Selbstmord hetzt. Charousek ist von der Gefährlichkeit dieser „Bestien“, also seiner Verwandten, überzeugt. Während der Leser des Romans keinerlei handfeste Information erhält, daß Wassory oder Wassertrum wirklich gefährlich seien, überzeugt Charouseks Zurechnungsfähigkeit nicht: „War er betrunken? Oder wahnsinnig?“³¹. Im *Golem* findet sich eine komplexe Auseinandersetzung mit Nordaus *Entartung* und der Nietzsche-Rezeption Nordaus.³² Im oben zitierten Satz wird in einzigartiger Weise Nordaus Abschlußkapitel *Das zwanzigste Jahrhundert* karikiert und mit „Gesegnet sei die Stunde“ die brutale Gnadenlosigkeit, die sich als Christentum verkleidet, entlarvt.

Das Selbstmordmotiv taucht auch auf in einem Roman, der sich explizit in die Meyrink-Nachfolge stellt,³³ in Albert Vigoleis Thelens *Das zweite Gesicht* (1953). Dieser Roman, der aus vielen Gründen in den Kontext der *Passage*-Besprechung paßt - z.B. durch den niederländisch-deutschen Kontext³⁴, durch die Erzählung von aufkommender Nazi-Herrschaft und Flucht, durch die Örtlichkeit Spanien und „Port Bou“,³⁵ aber auch durch das wiederholt aufgegriffene Thema „Entartung“³⁶ wird gegen den Selbstmord argumentiert, aber ganz anders als bei Christoph Hein. Unter Verzicht auf jegliches Moralisieren wird der Selbstmord als eine vor allem technisch schwierige, unästhetische und unnötige Tat vorgeführt.³⁷

Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1968) gehört durch Namengebung (auch „Frankfurter“ und „Rosa“, wie „Rosa Grenier“ kommen bei Becker vor)³⁸, ebenso wie durch den DDR-Hintergrund der beiden Autoren und durch die Thematik der Judenverfolgung und des Selbstmords zum literarischen Bezugsrahmen von *Passage*. Insgesamt ist *Passage* in gleicher Weise als Gegenentwurf zu *Jakob der Lügner* wie zu Havels *Gartenfest* zu verstehen. In Beckers Roman wird der Selbstmord der Juden im Getto problematisiert, aber in keinsten Weise verurteilt. Der Selbstmord des Professor Kirschbaum ist eine aktive Verweigerung, die sich mit einem Mordversuch verbindet. Er bietet dem Nazi Preuß von der Medizin gegen „Sodbrennen“ an, also von dem Gift, das er selbst nimmt, was Preuß (dem es nach dem Krieg selbstverständlich ausgezeichnet geht) Jahre später noch beleidigt kommentiert:

„Und ich habe manchmal tatsächlich Sodbrennen, gar nicht so selten. Stellen Sie sich mal vor, wenn ich eine davon genommen hätte!“³⁹

Auch in Václav Havels Stück *Sanierung* (1988) wird ein (vermeintlicher) Selbstmord kommentiert. Zwar ist diese Äußerung davon überlagert, daß die sprechende Figur Bergman nur heuchlerische schöne Worte macht; dennoch wird im äußeren Kommunikationssystem die eigentliche Wahrheit dieser Worte nicht angetastet:

„Von dem, was gerade geschehen ist, sind wir alle tief erschüttert. Nicht nur, weil ein Kollege und Freund von uns gegangen ist, den wir alle wegen seines guten Charakters gern hatten. Wir sind erschüttert vor allem, weil uns angesichts seines Todes klar wird, daß auch wir unseren Teil der Schuld daran tragen: auch wir nämlich sind verantwortlich für die traurige Gestalt unserer Welt und dafür, daß sie die zartesten unter uns hinausjagt bis über die Grenzen des Seins hinaus. Wir sind abgestumpft, träge, gleichgültig, taub für die Stimme des Nächsten und blind für seine Schmerzen.“⁴⁰

Hier wird von einem wie Hein im Sozialismus schreibenden Autor eine Einstellung zum Selbstmord

²⁹ *Der Golem*, S. 133.

³⁰ *Der Golem*, S. 135.

³¹ *Der Golem*, S. 130.

³² Z.B. Metapher der „entarteten, zahnlosen Raubtiere“, *Der Golem*, S. 33.

³³ *Die Insel des zweiten Gesichts*, S. 38.

³⁴ Zum Kontext dieser Arbeit siehe die Inhaltsangabe, und dort Einleitung und Schluss, www.passagenproject.com/inhalt.html.

³⁵ *Die Insel des zweiten Gesichts*, 258.

³⁶ *Die Insel des zweiten Gesichts*, z. B. S. 81,107, 154,166, 248

³⁷ *Die Insel des zweiten Gesichts*, S. 186 ; S. 230ff; S. 246ff, S. 255, 268.

³⁸ Auch in *Randow* wird ein Figurenname von Becker übernommen: Kowalski.

³⁹ *Jakob der Lügner*, S. 211.

⁴⁰ *Sanierung*, Fünfter Akt.

formuliert, die sich himmelweit von der in *Passage* unterscheidet. Einer humanen Gesellschaft kann die verzweifelte Selbstdestruktion und der Selbstmord ihrer Mitglieder niemals gleichgültig sein. Selbstmord darf aus der Sicht der Gesellschaft nicht auf individuell-psychologische oder physiologische Gründe reduziert werden. Hans van der Ploeg bespricht enthusiastisch ein neuerschienenes Buch zum Selbstmord von Kay Redfield Jamison *Night Falls Fast*, das Selbstmord ausschließlich als ein medikamentös zu behandelndes Problem ansieht.⁴¹ Dabei werden aber im Artikel selbst Beispiele angeführt, die nur allzu deutlich verraten, wie stark Selbstmord auch ein sozialpsychologisches und nicht - wie Van der Ploeg und Jamison meinen - ein individualpsychologisches Problem ist: in China begehen rätselhafter Weise (?) sehr viele junge Frauen Selbstmord. Die Bereitschaft, Selbstmord zu begehen, hängt nicht nur von subjektiven Faktoren, wie z.B. von Depressionsneigung, ab. Nach der Änderung des Asylgesetzes in den Niederlanden, das in der neuen Version Asylanten kriminalisiert, haben sich innerhalb weniger Wochen mehrere Asylanten an ihrem 18. Geburtstag das Leben genommen.⁴² Eine wohlhabende Gesellschaft kann nicht gleichzeitig ihren Selbstrespekt behalten und diese desperaten Selbstmorde auf ihr Konto gehen lassen. Selbst wenn man den zynischen Standpunkt einnimmt, daß diese Selbstmorde als Erpressungen von "Glückssuchern" einzuschätzen sind, entkommt man nicht der Tatsache, daß die Selbsttötungen ein schrecklicher Schandfleck sind für ein Land, in dem sich jeder ein mehr oder weniger luxuriöses Leben leisten kann.

Hein spielt mit *Passage* wohl auch auf zwei Gedichte Brechts aus dem Jahre 1941 über den Selbstmord Benjamins an:

AN WALTER BENJAMIN, DER SICH AUF DER FLUCHT VOR HITLER ENTLEIBTE

Ermattungstaktik war's , was dir behagte
Am Schachtisch sitzend in des Birnbaums Schatten.
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten.

ZUM FREITOD DES FLÜCHTLINGS W. B.

Ich höre, da du die Hand gegen dich erhoben hast
Dem Schlächter zuvorkommend.
Acht Jahre verbannt, den Aufstieg des Feindes beobachtend
Zuletzt an eine unüberschreitbare Grenze getrieben
Hast du, heißt es, eine überschreitbare überschritten.

Reiche stürzen. Die Bandenführer
Schreiten daher wie Staatsmänner. Die Völker
Sieht man nicht mehr unter den Rüstungen.

So liegt die Zukunft in Finsternis, und die guten Kräfte
Sind schwach. All das sahst du
Als du den quälbaren Leib zerstörtest. ⁴³

In beiden Gedichten, vor allem im ersten, ist ein Vorwurf an Benjamin spürbar, so daß man meinen könnte, die Haltung Heins sei auch nicht anders als die Brechts. Auf einige wesentliche Unterschiede zwischen Hein und Brecht soll hingewiesen werden: Beide Gedichte Brechts sprechen seinen alten Freund Walter Benjamin direkt an. Beim Selbstmord eines Freundes eine Reaktion, die den andern achtet, nicht frei von Wut und Enttäuschung sein, denn ein Freitod ist unweigerlich immer auch eine Absage an die anderen, mit denen man zusammenlebte. Zweitens war Brecht wie Benjamin Emigrant und kannte selbst auch Bedrohung und Angst. Für alle Verfolgten darf wohl angenommen werden, daß sie Zeiten von Depressionen kennen, in denen sie daran denken, aufzugeben. Auch in diesem Zusammenhang ist ein Vorwurf an denjenigen, der aufgegeben hat und für sich selbst also Ruhe

⁴¹ *De lokroep der Sirenen weerstaan*, NRC, 7.9.2001, S. 39.

⁴² *Nieuw asielbeleid bij ama's 'leidt tot meer zelfdoding'*. NRC, 11.10.2002, S. 3.

⁴³ *Gedichte 1941 – 1947*.

gefunden hat, von der Seite der anderen, die weiter kämpfen, nicht nur verständlich, sondern auch als subjektiver Standpunkt wichtig. Bei Brecht wird außerdem weder psychische Schwäche noch pathetischer Fatalismus⁴⁴ als Grund des Freitods insinuiert.

Die Schachspielmetaphorik des ersten Akts in *Passage* kann unter anderem sowohl als ein biographischer Hinweis auf Benjamins Liebe zum Schachspiel verstanden werden, als auch als eine Anspielung auf Brechts Gedicht über Benjamins Freitod. Wenn Brecht über die "Ermattungstaktik" Benjamins schreibt, spricht er nicht über die Fluchtsituation, sondern Benjamins für Brechts Geschmack zu wenig kämpferische Haltung im antifaschistischen Kampf. In *Passage* steht die auf das Leben übertragene Schachspieltechnik Frankfurthers⁴⁵ für eine rationalistische Haltung, die nicht nur Benjamin fremd war (Benjamin steht eher dem Surrealismus als einem berechnenden Rationalismus nahe), sondern auch jedem echten Schachspieler fremd ist, der das Spiel sicher nicht auf das plumpe Berechnen von Zügen reduziert.

Hein spielt durch das Thema des Selbstmords in Kombination mit dem Vorwurf an Frankfurther, er rede wie ein "Waschweib"⁴⁶ an auf Brechts Gedicht *Epistel über den Selbstmord* (1922):

"Sich selbst zu morden
Ist eine seichte Sache.
Man kann darüber mit seiner Waschfrau plaudern
[...]
Jedenfalls sollte es nicht so aussehen
Als habe man
Zuviel von sich gehalten."

Was hätte Brecht wohl dazu gesagt, daß dieses Gedicht, das er als junger Mann schrieb, lang bevor die Nazis an die Macht kamen, gegen seinen Freund gewendet werden würde, der sich auf der Flucht vor den Nazis umbrachte? In seiner *Antigone des Sophokles* (1947/48) hat Brecht jedenfalls (zum Teil auch in Anlehnung an Sophokles) eine äußerst differenzierte Darstellung des Selbstmords in einer Verfolgungssituation gegeben. Bei Brecht sind Antigones letzte Worte:

"Sagt
Wer nach Antigone fragt, sie
Sahen ins Grab wir fliehen."⁴⁷

Sie flieht vor Kreons Krieg und der schrecklichen Zukunft - sie wird nicht passiv abgeführt. Sie droht den Überlebenden verächtlich: "Euch beweine ich, Lebende"⁴⁸ Antigones Selbstmord ist bei Brecht weder Selbstgericht noch Selbstaufgabe, sondern ein kaschierter Mord Kreons an ihr und gleichzeitig eine trotzig Widerstandstat, die bei Brecht Antigone außerdem ausdrücklich in den Kontext des Zweiten Weltkriegs gestellt wird.

Karl Kraus bespricht in seiner Analyse des Nationalismus auch die Selbstmorde dieser Periode:

"Die meisten [Verfolgten und Gefangenen] sterben eines natürlichen Todes. Oft wird Erschöpfung konstatiert; zuweilen ein Schwächeanfall, in dessen Folge einer drei Stockwerke tief in den Hof des Dienstgebäude abstürzt, und die Aufsichtsperson beklagt die Unvorsichtigkeit, einem offenstehenden Fenster zu nahe zu kommen. Nicht selten erfolgt auch ein Nervenzusammenbruch, namentlich bei Reisenden, an denen dann Selbstmord verübt wird. Was diese Todesart betrifft, so erscheint sie einfach unverständlich, wenn sie sich vor der Verhaftung vollzieht, für welchen Fall nur bemerkt werden kann: 'Über die Beweggründe zur Tat ist nicht bekannt.'⁴⁹

⁴⁴ "FRANKFURTHER: Es war umsonst. Es war eine Flucht, die uns unserem Schicksal näher brachte. [...] Es ist wie in einer antiken Tragödie: wir laufen und laufen, um zu erreichen, was wir flohen. *Passage*, S. 105.

⁴⁵ *Passage*, S. 63: "Zwei, drei Züge voraussehen, alle möglichen Reaktionen des Gegners einplanen, das ist alles."

⁴⁶ *Passage*, S. 66.

⁴⁷ *Antigone des Sophokles*, V. 855 f.

⁴⁸ *Antigone des Sophokles*, V. 846 ff.

⁴⁹ *Dritte Walpurgisnacht*, S. 207.

Diese Zeilen schrieb Karl Kraus Mitte der dreißiger Jahre, also lange vor Benjamins Tod. Doch beschreibt er hierin die Umstände und die Sachlage des Selbstmords in der Verfolgungssituation, wie sie später auch bei Benjamin gegeben war. Für Kraus ist es selbstverständlich, daß Mord und Selbstmord in der Verfolgungssituation nicht zu trennen sind: Selbstmord wird "verübt". Auch die von Kraus beschriebene scheinheilige Reaktion der Nazis auf Morde nimmt auf eine erschreckende Weise Heins Beurteilung von Benjamins Selbstmord vorweg:

"[Es] klingt ein ehrliches Bedauern mit, daß manche Konstitution, namentlich der Intelligenzberufe, sich den Strapazen des Umsturzes nicht gewachsen gezeigt hat oder auch daß so viele Menschen heutzutage durch Sorgen, Aufregungen, Unmäßigkeit, die natürliche Dauer ihres Daseins abkürzen."⁵⁰

Antigones Selbstmord kann nicht auf individuelle Motive reduziert werden: Kreon verübt Selbstmord an ihr. In Dürrenmatts *Alter Dame* verlangt der Bürgermeister mit einem intertextuellen Hinweis auf Antigone vom verfolgten Ill einen Selbstmord:

"Es wäre doch nun eigentlich ihre Pflicht, mit ihrem Leben Schluß zu machen, als Ehrenmann die Konsequenzen zu ziehen, finden Sie nicht? Schon aus Gemeinschaftsgefühl, aus Liebe zur Vaterstadt."⁵¹

Doch Ill nimmt der "Vaterstadt" den Mord nicht ab. Im Gegensatz zu Josef K. in Kafkas *Prozeß*, der noch Schuldgefühle darüber hat, daß er dem mörderischen System den Mord nicht abnimmt, indem er ihn zum Selbstmord macht, hält er innerlich Distanz zu seinen Mördern. Er tut damit etwas, was Josef K. nicht kann;⁵² er gibt die Verantwortung zurück an die Mörder:

"Gott gebe, daß ihr vor eurem Urteil besteht. Ihr könnt mich töten, ich klage nicht, protestiere nicht, wehre mich nicht, aber euer Handeln kann ich euch nicht abnehmen."⁵³

Daß Ill nicht protestiert und auch nicht flieht, ist nicht als ein bereitwilliges Opfertum aufzufassen. Er ist von der menschlichen Gemeinschaft vollkommen ausgeschlossen worden. So wird aller Protest auch objektiv sinnlos. Protest richtet sich immer an andere, von denen man sich Stütze erhofft. Die Kritik des Stücks trifft trotz der moralischen Verfehlungen Ills und trotz seines passiven Verhalten ausschließlich die Gemeinschaft, die sich von der alten Dame verführen läßt. Auch die alte Dame selbst ist nicht wirklich Zielscheibe der Kritik Dürrenmatts. Sie ist mehr als eine groteske Ausgangsbedingung für ein literarisches Experiment zu sehen denn als eine kritisierte "böse" Frauenfigur. Sie stellt eine groteske Personifikation der klassischen bösen Weiblichkeit dar, die rücksichtslose Rächerin.

Die *Alte Dame* bezieht sich nur indirekt auf die Judenverfolgung; doch wird an einer Stelle auch die historische Verbindung gemacht: als Motivation für die Verfolgung von Ill wird "Volkszorn" angegeben.⁵⁴ Die Frage der fatalistischen Selbstaufgabe ist bei der Diskussion der Judenverfolgung eine Standardfrage, eine Frage, die auch Christoph Hein stellt. In der *Alten Dame* wird die Selbstaufgabe auch über das Stichwort "Passion", das im Stück mehrfach fällt, ausgearbeitet ("Besucht die Passionsspiele in Oberammergau"⁵⁵; "Matthäus-Passion"⁵⁶; das Christusportrait⁵⁷; Ills Schrei "mein Gott"). Im externen Kommunikationssystem wird nicht, wie bei Hein, eine Kritik am selbstmörderischen Menschen geübt. Genauso wenig wird insinuiert, daß die Judenverfolgung eine moderne Variante der Christus-Passion sei, eine Darstellung, die Max Frisch in *Andorra* (1957/1961) nahelegt. In *Andorra* fehlt das bittere parodistische und satirische Element von Dürrenmatts Passionsdarstellung: in der *Alten Dame* muß zum Beispiel die ganze rituelle Mord-Prozedur für die Medien noch einmal wiederholt werden, weil die Beleuchtung streikt; der Kameramann muß enttäuscht konstatieren, daß beim zweiten Mal Ills "Freudenschrei 'mein Gott' nicht kam, der war

⁵⁰ *Dritte Walpurgisnacht*, S. 208.

⁵¹ *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 670

⁵² *Der Prozeß*, S. 212 f.

⁵³ *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 671.

⁵⁴ *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 655.

⁵⁵ *Alte Dame*, Zweiter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 642, S. 644.

⁵⁶ *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 649.

⁵⁷ *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 657, 661.

besonders eindrucksvoll⁵⁸. So wird die Darstellung bei Dürrenmatt nicht zur Passion, sondern zur Parodie der Passion. Die Parodie der Passion ist dabei auch eine Parodie der Tragödie, denn die Opferlamm-Vorstellung ist der griechischen Tragödie und der christlichen Passion gemeinsam.⁵⁹ Dürrenmatt umgeht eine billige Judenanalogie dadurch, daß Ill kein Jude ist, aber auch dadurch, daß Ill schuldig geworden ist und also eine oberflächliche Identifikation mit Ill für den Zuschauer nicht ermutigt wird. Außerdem umgeht Dürrenmatt so auch die Frage, ob und wie sehr die Juden selbst schuld waren. An Ill wird gezeigt, daß die Gesellschaft des Mordes schuldig wird; und dies ganz unabhängig von einer früheren Schuld Ills. Max Frisch läßt dagegen den Juden Andri letztendlich doch keinen Juden sein. Die dargestellte ahistorische Verallgemeinerung (Judenverfolgung als Sündenbock-Theorie), ist populär und weit verbreitet. Andri übernimmt die Opferlamm-Rolle schließlich freiwillig. Obwohl ihm gesagt wird, daß er kein Jude sei, bleibt er in der Judenrolle. Sündenbock wird Opferlamm. Die historische Judenproblematik wird zur banalen Außenseiterfrage, die jeder von sich selbst kennt (Andri: "Ich bin anders. [...] Jetzt ist es an Euch, Euren Jud anzunehmen."⁶⁰). In *Andorra* fehlt jedes Bewußtsein davon, daß der Passionsgedanke nach dem Nationalsozialismus immer überschattet sein muß von der Tatsache, daß die Nazis geplant hatten, bei den Passionsspielen in Oberammergau an Stelle des Leidens Christi das Leben Hitlers darzustellen. Dies war nur abgelehnt worden, weil man meinte, daß man dann keine Fremden mehr "herbeilocken" könne.⁶¹ *Andorra* stellt deshalb gegenüber Dürrenmatts *Alter Dame* einen dramaturgischen und inhaltlichen Rückschritt dar.

Dagegen wird in Pavel Kohout *Die Henkerin* das Thema Opfer- Selbstopfer - Tragödienvorstellung auf eine differenzierte, eher an Dürrenmatt als an Frisch anschließende Weise ausgearbeitet. Henkersmentalität geht schließlich nahtlos ins Selbstopfer über: Gründer der Henkerschule und Anhänger straffer Top-down-Organisation Wolf betrachtet die historische Entwicklung als eine antike Tragödie, und sich, den Henker, als Werkzeug der Götter.⁶² Passend zu seiner politischen und literarischen Einstellung rechnet Wolf nicht mit Frauen als Subjekten und wird schließlich von seiner Schülerin hingerichtet.

Bei *Andorra* handelt es sich wie bei *Passage* um eine Parabel; es geht vor allem um den allgemeinen Lerneffekt des Stücks. Beide Stücke sind psychologisierend-ahistorisch. Im Gegensatz zu Hein hat Frisch allerdings nicht auf historische Umstände angespielt, die ahistorische Parabel somit nicht hinter einer scheinbar objektiven Geschichtsdarstellung versteckt. In *Andorra* werden außerdem episierende Elemente eingesetzt. Statt einer Tragödienparodie (*Alte Dame*) bietet Frisch eine moderne Tragödienparabel an. Der problematische Effekt von *Andorra* besteht in einer zum Teil psychologisch-sentimentalen und undistanzierten Darstellung von Opfermentalität, die dem Zuschauer zur Identifikation angeboten wird. Hein lehnt dagegen in *Passage* sentimentales, nicht-militärisches Opfertum radikal ab und verkündet statt dessen eine pathologisierende, klassenbewußte Parabelbotschaft: das bourgeois-verweichlichte Opfer ist selber schuld!

Die unparodierte Passion in *Andorra* macht es indirekt deutlich, warum viele moderne Autoren (Brecht, Dürrenmatt, Grass, Reve) bei religiösen Themen zu einer blasphemischen Darstellung greifen. Der Blasphemie als einer Parodie der Religion liegt eine Hochschätzung der Religion zugrunde; ebenso wie die Tragödienparodien bei Brecht und Dürrenmatt ein Versuch der Wiederbelebung und nicht der Vernichtung der alten Stoffe sind. In *Passage* impliziert die Parodie der Vorlage keine Hochschätzung ebenso wenig wie Religiosität durch Blasphemie geachtet würde. Mit dem Musterjuden Hirschburg wird Religion instrumentalisiert.

In Brechts *Dreigroschenroman* wird der Selbstmord der Mary Swayer auf eine komplexe Weise als

⁵⁸ *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 688.

⁵⁹ Die Opferlamm-Vorstellungen haben sich gewandelt: ursprünglich waren die Geopferten schuldlos (Iphigenie, Isaak, Jesus) oder schuldlos-schuldig wie Ödipus. Im Laufe der christlichen Kulturentwicklung und der Entwicklung der modernen Gesellschaft hat sich die Idee verbreitet, daß das Opfer Schuld trägt

⁶⁰ *Andorra*, Ges. Werke Bd. 4, S. 526 f.

⁶¹ Karl Kraus, *Dritte Walpurgisnacht*, S. 279.

⁶² *Die Henkerin*, S. 408.

ein gesellschaftlich induzierter Mord dargestellt. Mary bringt sich in einer ausweglosen Situation um. Dieser Selbstmord ist indirekt dem gewissenlosen Herrn Macheath anzurechnen, der im Laufe des Romans ironischerweise des direkten Mords an Mary angeklagt wird. Von diesem Mord, den er tatsächlich auch nicht begangen hat, wird er freigesprochen. Dem Leser wird durch Verteidigung des Anwalts von Macheath auf eine komplex verdrehte Weise deutlich gemacht, wie gesellschaftliche Korruption dem Selbstmord zugrunde liegt:

„,Mary Swayer, meine Herren,‘ rief der Anwalt aus, ‚brauchte keinen Mörder. Ihr Tod war für den, der die Umstände kannte, unter denen sie zu leben gezwungen war, keine unauflösbare Rätsel. Wer dieses Leben, das Leben einer Kleingewerbetreibenden der ärmlichsten Art, kennt, der muß zugeben: wer ein solches Leben zu führen gezwungen ist, dem wird es nicht allzu fern liegen, einmal zu sagen: Schluß damit! Es war ein Leben, das wegzuworfen keinen besonderen Entschluß kostete. Unterhöhlt von Schulden, begleitet von absoluter Aussichtslosigkeit, bot diese Existenz wie die so vieler keine besonderen Reize mehr. [...] Nein, Mary Swayer brauchte nicht ermordet zu werden von Herrn Macheath – Mary Swayer hat selbst Hand an sich gelegt.‘“⁶³

So wird der eigentlich Schuldige, formell Unschuldige, frei gesprochen, mit einer Argumentation, die eigentlich auch den Kern des Problems trifft: der Selbstmord ist gesellschaftlich verursacht. Weil aber der Anwalt die gesellschaftliche Argumentation nur verwendet, um ein korruptes Individuum freizusprechen, das auf einer höheren Ebene wohl schuld ist am Tod der Swayer, und die ganze Rede selbstverständlich nicht das Ziel hat, die Zuhörer von einer Veränderung der Zustände zu überzeugen, ist diese Rede zugleich wahrheitsgemäß, erschreckend zynisch und selbstentlarvend. Walter Benjamin meint in seinem Aufsatz *Brechts Dreigroschenroman*:

“Die Gesellschaft, die nach dem Mörder der Frau sucht, wird niemals imstande sein, ihn in Macheath zu erkennen, der nur seine vertraglichen Rechte ausgeübt hat. ‘Die Ermordung der Kleingewerbetreibenden Mary Swayer’ steht nicht nur in der Mitte der Handlung, sie enthält auch deren Moral.“⁶⁴

Das Stichwort “Waschweib” in *Passage* macht eine intertextuelle Anspielung auf Brechts Gedicht über den Selbstmord wahrscheinlich, aber auch eine Anspielung auf Shakespeares *Romeo und Julia*. Romeo ist wie Frankfurter ein voreiliger Selbstmörder und ein kindlicher Mann: die Liebe hat Romeo “weibisch”⁶⁵ gemacht; er winselt und wehklagt wie Frankfurter. Lorenzo spricht ihn an: “Entartet Weib in äußerer Mannesart”.⁶⁶ Auch Shakespeares *Hamlet* (von Walter Benjamin im Trauerspielbuch besprochen:⁶⁷ “Shakespeare allein vermochte aus der [...] Starre des Melancholikers den christlichen Funken zu schlagen”⁶⁸) ist ein Schlüsseldrama zur Selbstmordproblematik. Hamlet, der Wahnsinnige und Zweifelnde, den der Geist des ermordeten Vaters jagt, gibt schon im ersten Aufzug seinem Lebensekel Ausdruck:

“O schmelze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging und löst’ in einen Tau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew’ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! O Gott! O Gott!
Wie ekel, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!”⁶⁹

Das christliche Selbstmordverbot ist hier und an anderen Stellen⁷⁰ ein wichtiges Thema im *Hamlet*. Hamlet spricht in seinem langen Monolog “Sein oder Nichtsein” davon, daß ihn sein Bewußtsein, und zwar das Bewußtsein von dem, was nach dem Tod kommt, vom Selbstmord abhält:

⁶³ *Dreigroschenroman*, S. 265.

⁶⁴ *Brechts Dreigroschenroman*. In: Versuche über Brecht, S. 56.

⁶⁵ *Romeo und Julia*, 3,1. Die Tragödien, S. 325.

⁶⁶ *Romeo und Julia*, 3,3. Die Tragödien, S. 334.

⁶⁷ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 119; 136 f.

⁶⁸ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 136 f.

⁶⁹ *Hamlet*, 1,2. Tragödien, S. 599. Benjamin meint, daß der *Hamlet* in der Gedankentradition der vom lutherischen Geist getragenen Dichtung steht. (*Urspr. d. dtischen Trauerspiels*, S. 119) Vieles in Hamlets Monologen erinnert z.B. an Andreas Gryphius’ Gedichte von der Eitelkeit und dem Elend des menschlichen Lebens.

⁷⁰ *Hamlet*, 5,1.

“Denn wer ertrüg der Zeiten Spott und Geißel,
 Des Mächt’gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
 Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
 Den Übermut der Ämter und die Schmach,
 Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
 Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
 Mit einer Nadel bloß? Wer trüge Lasten
 Und stöhnt’ und schwitzte unter Lebensmüh?
 Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod -
 Das unentdeckte Land, von des Bezirk
 Kein Wandrer wiederkehrt - den Willen irrt,
 Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
 Ertragen als zu unbekanntem fliehn.
 So macht Bewußtsein Feige aus uns allen;
 Der angeborenen Farbe der Entschließung
 Wird des Gedankens Blässe angekränkt;
 Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
 Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
 Verlieren so den Namen Handlung.”⁷¹

Obwohl Hamlet also den Selbstmord ablehnt, liegt seine Argumentation nicht auf der Linie der Frankfurter-Kritik in *Passage*. Denn es ist Reflexion und die sich daraus ergebende fehlende Handlungsfähigkeit, die gerade den Selbstmord verhindert.⁷² Darüber hinaus wird im Verlauf des *Hamlet* ein Kontinuum zwischen Liebe zu anderen, Treue zu sich selbst und selbstmörderischer Selbstaufgabe gezeigt. Der Unterschied zwischen Selbstmord und Selbstaufgabe ist im *Hamlet* nicht genau definierbar. Hamlet läßt sich auf das Duell mit Laertes ein und damit auf ein Spiel mit seinen Feinden, die, wie er genau weiß, ihm nach dem Leben trachten und die ihn schließlich auch wirklich umbringen. Hamlet weiß, das sein Leben nicht mehr zu retten ist, aber er will seine Mörder noch mit in den Abgrund ziehen:

“Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
 Der Feuerwerker auffliegt; und mich trägt
 Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klawter tiefer
 Als ihre Minen grab und sprengte sie
 Bis an den Mond.”⁷³

Und zu Laertes, der ihn später ermordet und dabei selbst tödlich verwundet wird, sagt er:

“Denn ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
 So ist doch was Gefährliches in mir,
 Das ich zu scheun dir rate. Weg die Hand!”⁷⁴

Laertes wird in seiner “eigenen Schlinge”⁷⁵ gefangen. Hamlet rächt seinen Vater, aber bezahlt dafür mit seinem eigenen Leben. Selbstmord und Selbstaufgabe, Treue zu sich selbst und zu anderen,

⁷¹ *Hamlet*, 3,1. Tragödien, S. 637f.

⁷² Für Nordau ist Hamlet (natürlich) krank, Nordau konstatiert “Willensschwäche aus Nerven-Erschöpfung (neurasthenische Abulie)”: *Entartung*, Bd.2, S. 198.

⁷³ *Hamlet*, 3,4. Tragödien, S. 661.

⁷⁴ *Hamlet*, 5,1. Tragödien, S. 688.

⁷⁵ *Hamlet*, 5,2. Tragödien, S. 698.

Wahnsinn und Verstand⁷⁶ sind in Shakespeares *Hamlet* nicht voneinander zu trennen.⁷⁷

In der deutschen klassischen Literatur wird die Selbstmordproblematik, zum Teil in Anlehnung an *Hamlet*, in Schillers *Räubern* (1781) dargestellt. Selbstmord oder nicht Selbstmord - diese Frage arbeitet Schiller analog zum Hamlet aus, also heißt die Antwort: der Gläubige bringt sich nicht um, wenigstens nicht direkt. Hein folgt diesem Muster. Karl Moor, der zwar auch ein Mörder und Verbrecher ist, aber insgesamt integer bleibt, obwohl er schuldig ist, verurteilt den Selbstmord:

“Fürchtet ihr wohl, ich werde mich selbst erstechen und durch einen Selbstmord den Vertrag zernichten, der nur an dem Lebendigen haftet?”⁷⁸

Er hat schon die Pistole geladen, um sich zu erschießen und tut es dann doch nicht mit der Begründung:

“Und soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben? Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? - Nein! ich wills dulden. (*Er wirft die Pistole weg.*) Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden.”⁷⁹

Anders als bei Hamlet ist es nicht der Gedanke an das Jenseits, der ihn vom Selbstmord abhält, sondern Trotz und Stolz. So bringt er sich zwar nicht um, aber wählt die Hamlet-Lösung: Selbstaufgabe. Er liefert sich selbst der Justiz aus.

Hirschburg in *Passage* bringt sich nicht um, aber er gibt sich in gewisser Weise auf: er nimmt ein Risiko für Leib und Leben mit seinem Marsch durch die Berge und ist bereit sich für die anderen hilfsbedürftigen Juden zu opfern. Selbstaufgabe hat immer einen religiösen Unterton; so bei Hamlet (der z.B. den König, der ihm nach dem Leben trachtet, nicht beim Gebet umbringen will)⁸⁰ und auch bei Hirschburg.⁸¹ Große Durchbrüche, deren Nachwirkungen die westliche moderne Gesellschaft begründen, wurden von Personen erreicht, die freiwillig ihr Leben aufgegeben haben. Kein Christentum ohne Kreuzigung, und wohl kein Protestantismus ohne die Verbrennung des Jan Hus. Dazu der Feldprediger in *Mutter Courage*: “Solche Fäll, wos einen erwischt, sind in der Religionsgeschichte nicht unbekannt.”⁸² Friedrich Nietzsche meint zum Thema “Christentum und Selbstmord”:

“Das Christentum hat das zur Zeit seiner Entstehung ungeheure Verlangen nach dem Selbstmorde zu einem Hebel seiner Macht gemacht: es liess nur zwei Formen des Selbstmords übrig, umkleidete sie mit der höchsten Würde und den höchsten Hoffnungen und verbot alle anderen auf eine furchtbare Weise. Aber das Martyrium und die langsame Selbstentlebung des Asketen waren erlaubt.”⁸³

Schillers Drama *Maria Stuart* (1800) handelt unter anderem auch von diesem in der christlichen Tradition verwurzelten Gegensatz gottloser Selbstmord - christliche Märtyrerschaft. Maria Stuart, die zunächst als mörderische Intrigantin dasteht, entwächst ihrer teuflischen *femme-fatale* -Identität,

⁷⁶ Polonius über Hamlet: “Ist es schon Tollheit, hat es doch Methode” „Wie treffend manchmal seine Antworten sind! Dies ist ein Glück, daß die Tollheit oft hat, womit es der Vernunft und dem gesunden Sinne nicht so gut gelingen könnte.“ *Hamlet*, 2,2; Tragödien, S. 625. Hamlet steht über seinem Wahnsinn: “Ich bin nur toll bei Nordnordwest” (2,2; S. 629) und hält einen ironischen Vortrag über den Wahnsinn: “Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist/ Und, weil er nicht er selbst, Laertes kränkt, / Dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet’s/ Wer tut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,/ So ist er ja auf der gekränkten Seite:/ Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.” (5,2, S. 696.) Hilary Gatti schreibt in *The Renaissance Drama of Knowledge* über die Verbindung zwischen Shakespeare und Bruno. Hamlets zitierte Äußerung zum Wahnsinn setzt sie ausführlich in Beziehung zu Bruno’s Konzept von Satire und Verrücktheit, wie von Bruno in seinem *Spaccio* ausgearbeitet (Gatti, S. 137).

⁷⁷ Auch Ophelias Selbstmord ist nicht eindeutig zu klassifizieren: Selbstmord, Unfall oder Wahnsinnstat? *Hamlet*, 4,7; 5,1. Tragödien, S. 680 ff.

⁷⁸ *Die Räuber*, 2,3.

⁷⁹ *Die Räuber*, 4,5.

⁸⁰ *Hamlet*, 3,3; Tragödien, S. 654.

⁸¹ *Passage*, S. 126 f.: “Gott wird uns helfen” “Gott wird uns führen”.

⁸² *Mutter Courage*, Szene 3.

⁸³ *Die fröhliche Wissenschaft*, Drittes Buch (131), S. 146.

indem sie sich weigert, auf Mortimers Antrag einzugehen. Weder will sie seine Geliebte werden, noch will sie morden.⁸⁴ Diese Weigerung läßt sie zur vergeistigten schönen Seele reifen, die ruhig sterben kann und das ihr verhängte Todesurteil in einen Märtyrertod ummünzen kann. Der teuflische und verführerische Mortimer endet dagegen im Selbstmord. Doch weigert sich Schiller, diesen Selbstmord moralisch ganz abzuwerten; der Selbstmord wird als ein Entkommen aus der Tyrannei bezeichnet und Marias Tod als ein "männlich Beispiel" vorangestellt. Mortimers Worte zum Offizier, der ihn gefangen nehmen will:

"Was willst du, feiler Sklav der Tyrannei?
Ich spotte deiner, ich bin frei!"⁸⁵

Als letzter Ausweg aus der Tyrannei ist der Selbstmord bei Schiller positiv besetzt. Auch in *Wilhelm Tell* (1805) findet sich eine positiv bewertete Selbstmorddrohung. Gertrud Stauffacher begründet ihren aufständischen Mut:

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,
Ein Sprung von der Brücke macht mich frei!“⁸⁶

Die "langsame Selbstentlebung", von der Nietzsche spricht, macht Hirschburg vor. Dabei unterscheidet er sich grundlegend von Maria Stuart, die ihre Promotion zur schönen Seele doch auch, hierin Hirschburg ähnlich, mit Vergeistigung bezahlt. Die Nordausche und Heinsche Theorie der Emotivität, die Emotionen als Anzeichen von Entartung betrachtet und eine undialektische, eindimensionale Gelassenheit als Reife, hätte Schiller nie unterschrieben. Die für moderne Rezipienten recht inakzeptable Vergeistigung der Maria Stuart ist immerhin doch auf einen Gefühlsausbruch gegründet, der zum symbolischen Sieg über Elisabeth wird. Maria behält das letzte Wort gegenüber Elisabeth:

"Regierte Recht jetzt, so läget *Ihr* vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König."⁸⁷

So hat bei Schiller Maria alle Trümpfe in der Hand: sie hat die Herzen der Männer, demütigt ihre Feindin Elisabeth und geht in die Geschichte als schöne Seele und die bessere Frau ein (umgebracht hätte Elisabeth sie übrigens ohnehin, daran läßt Schiller keinen Zweifel). Hirschburgs Vergeistigung ist, zunächst durchaus Schiller-haft, ein Sieg des Gläubigen über den Ungläubigen und des Selbstaufgebers gegen den Selbstmörder. Hirschburgs Entwicklung ist jedoch sicher nicht als eine Entwicklung zur Schillerschen schönen Seele zu verstehen. Der Sieg des Kleinbürgers über den Großbürger und des Militärs über den Intellektuellen, der an Hirschburg auch aufgezeigt wird, war auch kein Anliegen bei Schiller. Innere Freiheit, das Thema Schillers, ist bei Hirschburg kein Thema. Er wird nicht zur schönen Seele, sondern zum vergeistigten Instinktwesen. Hirschburgs geistiger Bruder Willenbrock macht dann vor, wie groß das Gewaltpotential im Instinktwesen ist. Schillers Maria Stuart dagegen hat Gewalt und Mord eine endgültige und glaubwürdige Absage erteilt.

Asketische Selbstentlebung, Märtyrertum und der Tod als Opfer für das Kollektiv sind in der sozialistischen Parteiliteratur positiv besetzt.⁸⁸ In der Schrift von Karl Marx über den Bürgerkrieg in Frankreich heißt es zum Beispiel in deutlicher Anlehnung an religiöse Vorstellungen:

"Das Paris der Arbeiter, mit seiner Kommune, wird ewig gefeiert werden als der ruhmvolle Vorbote einer neuen Gesellschaft. Seine Märtyrer sind eingeschreint in dem großen Herzen der Arbeiterklasse."⁸⁹

Brechts Drama *Die Tage der Commune* ist als ein Beitrag zur sozialistischen Selbstmorddiskussion zu lesen. Brecht hat hier- im Gegensatz zu der von ihm bearbeiteten Vorlage Nordahl Griegs *Die Niederlage* - eine verlogene Verklärung der Opferhaltung der Pariser Commune vermieden. Die

⁸⁴ *Maria Stuart*, 3,6.

⁸⁵ *Maria Stuart*, 4,4, Werke, Bd. 2, S. 348.

⁸⁶ *Wilhelm Tell*, 1,2, Werke, Bd.1, S. 569.

⁸⁷ *Maria Stuart*, 3,5. Werke, Bd.2, S. 336.

⁸⁸ Rohrwasser, S. 215 f.

⁸⁹ *Der Bürgerkrieg in Frankreich*. Berlin 1891³, S. 68.

Kommunarden werden auf verschiedenen Ebenen des Stücks - in der Reflexion der politischen Taktik ebenso wie in der Konfrontation zwischen Sprechen und Handeln - kritisch durchleuchtet.⁹⁰

Hein versucht, falsche und richtige Selbstaufgabe zu unterscheiden: er stellt Frankfurter als asozialen Selbstmörder und Egoisten dar und Hirschburg als sozial aktiven Selbstaufgeber, der bereit ist, ein Risiko für Leib und Leben zu nehmen. Hirschburgs Entwicklung als *rite de passage* macht ihn zum sozial verantwortlichen Mann, aber gleichzeitig auch zum Idealisten. Körperlichkeit spielt dabei keine Rolle. Ausdrücklich ist seine Entwicklung eine, bei der er die Dingwelt zunehmend losläßt. Heins Idealismus⁹¹ zeigt sich psychologisch als ein Verzicht auf Körperlichkeit und damit auch auf Sexualität - aber nicht auf Männlichkeit.

Brecht idealisiert im Gegensatz zu Hein die Selbstaufgabe nicht, seine Einstellung zur Selbstaufgabe und zum Märtyrertum ist differenziert: dem barocken Märtyrerdrama gegenüber (an das er sich durch die Gestaltung märtyrerhafter Frauen anlehnt) läßt er seine Frauenfiguren immer körperlich anwesend auftreten; gerade die Gestik dient dazu, die märtyrerhafte Vergeistigung zu durchbrechen. Sexuelle Anziehungskraft und Aktivität, die das Märtyrerdrama den Frauen absprach, betont Brecht bei seinen Figuren. Katrin in *Mutter Courage* rettet die Kinder des Dorfes und verliert dabei ihr Leben. Katrins Interesse an dem Hut und den Schuhen Yvettes wird gezeigt, um sie als eine weltliche Frau und nicht als vergeistigte Märtyrerin darzustellen. Katrin hat keine Gelegenheit ihre sexuellen Wünsche auszuleben, und auch bei Brechts Antigone ist eine reelle inzestuöse Beziehung zum Bruder nicht unbedingt gegeben, aber die sexuelle Motivation der Figuren ist nicht ausgespart. Auch in *Tage der Commune* hat Brecht eine moderne Heilige gestaltet, die Lehrerin Geneviève. Ihr hat Brecht, bewußt von der Vorlage Griegs abweichend, den Namen der Büßerin und Stadtheiligen von Paris gegeben. Geneviève ist kinderlieb, friedliebend und idealistisch. Doch wird in der Darstellung dieser Figur, anders als bei Antigone und Katrin, die beide trotziger als Geneviève sind, durch Gestik und Widersprüchlichkeit falsche Selbstaufgabe und ein zu ideales Selbstbild in Frage gestellt. Noch bevor Geneviève selbst auftritt, wird sie von Jean folgendermaßen charakterisiert: "Die kleine Lehrerin? Nein, sie ist nichts als Geist, und das ist es, warum du sie ins Bett nehmen möchtest."⁹² Wenn Geneviève später dann tatsächlich eine idealistische Haltung vertritt, ist doch die Vergeistigung von Anfang an sehr weltlich verankert worden. Auch wird den Worten Genevièves durch ihre Taten widersprochen: in einem Kampf mit Babette sagt sie: "Ich wehre mich nicht, Babette", während die Regieanweisung kurz darauf heißt: "Geneviève beginnt sich zu wehren."⁹³ Sie nimmt einen Leib Brot an mit den Worten: "Das ist Bestechung" - und beißt laut Regieanweisung hinein.⁹⁴ Sie singt unter Kanonendonner, der den Untergang mehr als deutlich ankündigt, "zum letzten Mal" ein Osterlied, mit der beinahe schon verlogenen zu nennenden Hoffnung auf ein entspanntes Zusammensein im nächsten Jahr.⁹⁵ Am krassesten widersprechen sich ihre letzten Worte mit der Handlung, auf individueller und kollektiver Ebene:

GENEVIÈVE Es lebe die...*Sie fällt.*⁹⁶

Wo Selbstaufgabe mit einer asexuellen und asketischen Einstellung gleichgesetzt wird, ist sie leicht militärisch oder ideologisch zu mißbrauchen. Politische Systeme gestehen meist die starke Selbstbehauptung und Unabhängigkeit nicht zu, die einer spontanen Aktivität, auch wenn sie selbstmörderisch ist, immer gleichzeitig auch eigen ist. Selbstaufgabe, die vom Einzelnen freiwillig geleistet wird und nicht von der Körperlichkeit des Menschen absieht, kann vom System nicht gefordert werden. Sie bleibt der Initiative der/des Einzelnen und damit auch immer dem individuellen Bedürfnis zur Selbstbehauptung verhaftet.

⁹⁰ Auch der nach Max Nordau "entartete" Henrik Ibsen hat sich kritisch mit der Pariser Kommune auseinandergesetzt. *Entartung*, Bd.2, S. 270; genauso auch Walter Benjamin im *Passagen-Werk*, S. 949 ff.

⁹¹ Zu Heins Idealismus in der *Tafelrunde* Onderdelinden, *Ritter von der traurigen Gestalt*, S. 191.

⁹² *Die Tage der Commune* Szene 3a, Stücke, S. 846.

⁹³ *Die Tage der Commune*, Szene 6, Stücke, S. 857.

⁹⁴ *Die Tage der Commune*, Szene 7b, Stücke, S. 860.

⁹⁵ *Die Tage der Commune*, Szene 12, Stücke, S. 870.

⁹⁶ *Die Tage der Commune*, Szene 13, Stücke, S. 874.

So wie Hein den Selbstmörder Benjamin als kränklich und psychisch schwach darstellt,⁹⁷ meint auch der autoritäre, ehemalige Stasispitzel Hoftaller in Grass' *Ein weites Feld* zum Selbstmörder Heinrich von Kleist: "Dieser Kleist hätte in ne Klapsmühle gehört ...". Fonty dagegen ist der Ansicht:

"Von [Kleist] wäre zu lernen gewesen, den Befehl zu verweigern, das strickte Nein, den Aufschrei zu wagen, sogar den Tyrannenmord - aber den geglückten."⁹⁸

Michael Rohrwasser beschreibt den zentralen Stellenwert der Diskussion um Kleists Selbstmord in der DDR-Literatur:

"In DDR-Literatur wirkte aber besonders die Kontroverse um Kleists Freitod, entzündet am Kleist-Artikel im 'Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller', wo Kleists Werk und Biographie, rückblickend vom Tod her, als 'eigentümliche Vermischung' von Gesundheit und Krankhaftigkeit 'charakterisiert wird, unter Zuhilfenahme von Vokabeln wie 'hypochondrisch' und 'pathologisch'. Kunert spricht in seiner Polemik ('Pamphlet für K.') von einer 'prä- und postfaschistischen Haltung, die in die Barbarei münde; in ihr manifestiere sich 'ein vorwissenschaftliches, intolerantes, ja inhumanes Denken'. Dieser Beitrag Kunerts zu einer Sammlung zeitgenössischer Stimmen zu Kleists 200. Geburtstag wurde als 'einseitig' abgelehnt.

Die Kleist-Kontroverse rückte das Selbstmordmotiv, verstanden als häretischer Akt gegen die Gesellschaft, deren Opfer man war, ohne ihr die Henkerrolle zu überlassen, stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Suche nach Ursachen und Beweggründen fand daher politische Antworten. Im historischen Blick wurde die politische Dimension des Themas deutlicher und schärfer hervorgehoben als in der bisherigen Literatur. Der Selbstmord wird zum Akt der Ich-Stärke; Absicht, Plan und Überzeugung werden laut. Jean Amerys These vom 'Sich-Finden vor dem Absprung' wird hier ganz deutlich belegt; Christa Wolfs Günderrode und Kleist sind daraufhin konzipiert."⁹⁹

Der Selbstmord des Generals in Thomas Bernhards *Jagdgesellschaft* (1974) kann unter anderem durch den Hinweis auf Kleist¹⁰⁰ als ein literarischer Kommentar auf Kleists Leben und Tod gesehen werden. Auch hier wird dieser Selbstmord nicht in einen Zusammenhang mit Schwäche gestellt, sondern als ein verzweifertes Sich-Aufgeben und Sich-Abtöten des vorwärtstrebenden militärischen Teils in Kleist Persönlichkeit. Thomas Bernhard hat in der *Jagdgesellschaft* Kleist in zwei Figuren getrennt,¹⁰¹ ganz parallel zu Kleist selbst, der seine Figuren Käthchen von Heilbronn und Penthesilea als + und - der gleichen Persönlichkeit auffaßte, "sie sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht."¹⁰² Der Schriftsteller und der General können (unter anderem) als zwei Seiten der Persönlichkeit Kleists verstanden werden. Es ist der General, der sich umbringt. Obwohl der General sich in vielem von Hirschburg unterscheidet, ist er jedoch diesem weit ähnlicher als Frankfurter. Hirschburg und der General sind militärische Figuren, die einem energischen Glauben an Vorwärtstreben und Machbarkeit anhängen, in ihnen ist "nicht die geringste Resignation"¹⁰³. Der General entspricht dem Teil an Kleists Persönlichkeit, den dieser in seinem sehr problematischen, den patriarchalen und feudalen Staat und die Selbstaufgabe verherrlichenden Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* (1811) ausgedrückt hat.¹⁰⁴ Bernhard denkt sich also gerade die vorwärtstrebende,

⁹⁷ *Passage*, S. 73 Frankfurter ist nicht „lebenstüchtig“; S. 76: Frankfurter fleht Hirschburg hysterisch um Morphium an; S. 103: Frankfurter will hysterisch schnell über die Grenze.

⁹⁸ *Ein weites Feld*, S. 727. Den Befehl verweigern können - dies ist das wichtigste Thema in Canettis *Masse und Macht*. Der Anti-Aristoteliker und Nordau-Feind Canetti beschließt sein Werk mit dem Satz: „Wer der Macht beikommen will, der muß den Befehl ohne Scheu ins Auge fassen und die Mittel finden, ihn seines Stachels zu berauben.“ *Masse und Macht*, S. 559.

⁹⁹ *Das Selbstmordmotiv*, S. 220.

¹⁰⁰ Kleistzitat, das dem Stück voraus geht (aus dem *Marionettentheater*); der General will mit dem Schriftsteller über Heinrich von Kleist sprechen. *Die Jagdgesellschaft*, Nach der Jagd, Stücke 1, S. 243.

¹⁰¹ Der Schriftsteller sagt, kurz bevor der General ins Nebenzimmer geht, um sich zu erschießen: "Vor mir lag ein Schwein, das von einem Säbelhieb mitten entzwei gespalten war." *Die Jagdgesellschaft*, Nach der Jagd, Stücke 1, S. 246.

¹⁰² Heinrich v. Kleist, Brief an H. v. Collin, 8. 12. 1808.

¹⁰³ *Die Jagdgesellschaft*, Nach der Jagd, Stücke 1, S. 248.

¹⁰⁴ Es ist nur natürlich, daß Nordau, der die Romantik insgesamt ablehnt - auch die Gebrüder Schlegel sind z.B. für ihn Entartete - , den Patriotismus der Romantiker jedoch schätzt: "Die patriotische Seite der Romantik wurde

militärische Persönlichkeit als selbstmörderisch. Der Schriftsteller - wenn man so will, Kleists künstlerischer Teil - spricht immer wieder von den Menschen, die alle vom Tode gekennzeichnet sind, sich aber meistens in einem bewußtlosen Zustand der Interesselosigkeit befinden, und sich nur nicht umbringen, "weil wir dazu die Kraft nicht haben."¹⁰⁵ So wird der Selbstmord nicht wie bei Hein mit Handlungsunfähigkeit, sondern mit Handlungs- und Entschlußfähigkeit zusammengebracht. Der Selbstmord wird auch in Goethes *Faust I* als eine mutige Mannestat umschrieben, wobei Faust den Selbstmord durch Medikamente auch mit einer "Passagen"-Vorstellung (Passage als ein enger Durchgang) verbindet. Er ruft im Selbstgespräch:

"Ja, kehre nur der holden Erdensonne
entschlossen deinen Rücken zu!
Vermesse dich, die Pforten aufzureißen,
Vor denen jeder gern vorüberschleicht
Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,
Daß Manneswürde nicht der Gotterhöhe weicht,
Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben,
In der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt,
Nach jenem Durchgang hinzustreben,
Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt;
Zu diesem Schritt sich heiter zu entschließen,
Und wär' es mit Gefahr ins Nichts dahinzufließen."¹⁰⁶

Von Heiterkeit ist allerdings bei Faust selbst sicher keine Rede. Der wie Frankfurter ungläubige Faust¹⁰⁷ bringt sich aber im Gegensatz zu diesem nicht um, die Erinnerung an seine Jugend gibt ihm noch Hoffnung:

"Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle
Vom letzten, ersten Schritt zurück."¹⁰⁸

Wie in der *Jagdgesellschaft* bringt sich in Bernhards Drama *Minetti* (1976) die Hauptfigur am Ende des Stücks um. Mit der Selbstmordproblematik in der *Jagdgesellschaft* und in *Minetti* und der gleichzeitigen Gattungsdiskussion in diesen Dramen (die Gattungsbezeichnungen Komödie und Tragödie fallen immer wieder) schließt Bernhard eng an Dürrenmatts Dramentheorie an, die dieser auch im Drama selbst in seinem *Romulus* darstellt und diskutiert.¹⁰⁹ Auch bei Dürrenmatt ist die Gattungsfrage mit der Selbstaufgabe/ Selbstzerstörungsthematik verbunden. Der letzte Kaiser Rom Romulus ist ein Komödienliebhaber:

„[Romulus zu Rea] Studiere nicht diesen alten, traurigen Text, übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser.“

Die Kaiserin ist empört

JULIA Romulus, du weißt genau, daß sich dies für ein Mädchen nicht schickt, dessen Bräutigam seit drei Jahren in germanischer Gefangenschaft schmachtet.

nur von den gesündesten Talenten dieser Richtung betont." *Entartung*, Bd.1, S. 133. - Der *Prinz von Homburg* ist ein bei autoritären Denkern geschätztes Stück. Martin Walser lobt den manipulativ-ummenschlichen Kurfürsten in seiner Friedenspreisrede (*Die Walser-Bubis-Debatte*, S. 14. Eine Reaktion auf Walsers verdrehte Gewissens- und Kleist-Auffassung findet sich in einem Leserbrief von Maya Rauch, *Die Walser-Bubis-Debatte*, S. 588 f.). So patriarchal-feudalistisch der *Prinz von Homburg* insgesamt auch ist - Walsers positive Interpretation des Kurfürsten geht an der substantiellen Kritik am Kurfürsten vorbei, die im Stück auch zu finden ist. Heins Berufung auf Kleist dürfte übrigens sehr wahrscheinlich, und nicht in jeder Hinsicht ganz unbegründet, auf eben den *Prinzen von Homburg* zurückgehen.

¹⁰⁵ *Die Jagdgesellschaft*, Nach der Jagd. Stücke 1, S. 242.

¹⁰⁶ *Faust I*, V. 708 ff.

¹⁰⁷ *Faust I*, V. 765.

¹⁰⁸ *Faust I*, V. 781 f.

¹⁰⁹ Die Intertextualität mit Dürrenmatt findet sich an vielen Stellen bei Thomas Bernhard, so zum Beispiel mit Dürrenmatts *Physikern* in *Ritter, Dene, Voss*.

ROMULUS Beruhige dich, Frau. Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen.¹¹⁰

Romulus spricht hier aus, was Dürrenmatt in seinem Essay *Theaterprobleme* formulierte: „Uns kommt nur noch die Komödie bei“¹¹¹. Dies muß wohl so kurz nach dem zweiten Weltkrieg von vielen als Hohn empfunden worden sein. Doch ist es nicht Zynismus oder eine Absage an die Politik, die Dürrenmatt zur Formulierung seiner Komödientheorie veranlaßt hat, sondern die Ablehnung der Verherrlichung von Opferbereitschaft und Vaterlandsliebe, wie sie typisch war für wilhelminische Zeit und den Nationalsozialismus:

„REA Das Vaterland geht über alles.

ROMULUS Siehst du, du hast doch zu viel in den Tragödien studiert“¹¹²

Diese Replik ist auf den ersten Blick nicht ganz verständlich, denn Vaterlandsliebe an sich ist kein notwendiges oder häufiges Ingredienz von Tragödien. Ein bekanntes Stück aus der deutschen Literatur, bei dem es um Vaterlandsliebe geht, *Prinz Friedrich von Homburg*, ist ein Schauspiel und keine Tragödie. Im Sinne der Poetik des Aristoteles kann allerdings auch *Prinz Friedrich von Homburg* als Tragödie bezeichnet werden.

„Für das Verständnis der Neuzeit gehört das unglückliche Ende zu den Wesensmerkmalen der Tragödie. Auf die aristotelische *Poetik* trifft dies nicht zu, sowenig wie auf die Praxis, die sie spiegelt. Das griechische Theater hatte keine eigene Bezeichnung für ernste Stücke mit ruhigem Ausgang (etwa in dem Sinne wie heutzutage das Wort ‚Schauspiel‘ verwendet werden kann)“¹¹³.

Die Schwierigkeit der Gattungsbezeichnungen (insbesondere bei Kleist) wird von Thomas Bernhard in *Die Jagdgesellschaft* von dem (später selbstmörderischen) General, angesprochen, der als eine Teilpersönlichkeit Kleists aufgefaßt werden kann:

„Wie Sie das letztmal dagewesen sind
haben Sie gerade eine Komödie geschrieben
oder sagen wir besser etwas
das Sie selbst als eine Komödie bezeichnen
ich selbst empfinde es nicht als Komödie
was Sie als Komödie bezeichnen
Eine Komödie ist ja doch ein ganz und gar feststehender Begriff
damit hat was Sie schreiben nichts zu tun
Was Sie schreiben
hat mit einer Komödie nichts zu tun
unter einer Komödie verstehe ich etwas anderes
aber auch unter einem Schauspiel.“¹¹⁴

Der General fordert also gattungsmäßige Konventionalität. Mit *Passage* nimmt Christoph Hein durch Frankfurthers Tragödienzitat und dessen Selbstmord an der literarischen Gattungs/Selbstaufgabe-Diskussion des Nachkriegsdramas teil. Heins Anliegen ist die Kritik an falscher Selbstaufgabe und am Ausleben einer tragischen Rolle. Bernhards Schauspieler in *Minetti*, der nur den tragischen Lear spielen will, endet auch im Selbstmord, und Dürrenmatts Prinzessin Rea im *Romulus*, die Antigone spielt, ist ein Beispiel für falsche Opferbereitschaft und falsche Selbstaufgabe. Doch unterscheidet sich Hein von Dürrenmatt und Bernhard in dem aufgestellten Gegenmodell. Dürrenmatt und Bernhard stellen einer verfehlten Tragödienauffassung das Komödienspielen in der tragischen Wirklichkeit gegenüber.

Dürrenmatt zeigt an der Figur Romulus, daß das Komödienspielen in einer Welt ohne Wahrnehmung von Tragik, Schmerz oder Angst zu gefährlicher Oberflächlichkeit führt. Komödienbefürworter Romulus macht im Laufe des Stücks eine Entwicklung durch, von einer naiv-fröhlichen und

¹¹⁰ *Romulus*, Erster Akt, Bd. 1, S. 259.

¹¹¹ *Theaterprobleme*, Ges. Werke Bd. 7, S. 59.

¹¹² *Romulus*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd. 1, S. 314.

¹¹³ Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, S. 39.

¹¹⁴ *Die Jagdgesellschaft*, Nach der Jagd. Stücke 1, S. 236.

gleichzeitig doch destruktiven Komödienbefürwortung, die Furcht und Schmerz vermeidet und den eigenen Untergang wie auch den der anderen sucht,¹¹⁵ zu einer ernsthaften Sicht auf die Komödie.¹¹⁶ Er findet den Abstand zu sich selbst und lernt, die Komödie nicht nur als Theatergattung zu schätzen, sondern auch das Leben an sich als Komödie zu sehen:

„Spielen wir noch einmal, zum letzten Mal, Komödie. Tun wir so als ginge die Rechnung hienieden auf, als siegte der Geist über die Materie Mensch.“¹¹⁷

Daß der Geist über die Materie Mensch siegt, das ist genau das Programm der Tragödie, aber daß man bewußt nur so tut, als ob dies so wäre, das ist Komödie. Und diese Komödie kann und muß man dann auf die Wirklichkeit übertragen. Einerseits befähigt dies, wie im *Romulus*, dazu, die eigene Destruktivität zu überwinden, andererseits aber auch dazu, manipulative, gottähnliche Komödienspieler (bei Dürrenmatt zum Beispiel die alte Dame Zachanassian, Frl. Doktor in den *Physikern*, Bockelson in den *Wiedertäufern*) zu durchschauen. Denn wenn man selbst Komödie spielt, traut man dies automatisch auch den anderen zu. Dürrenmatt liebt die Paradoxe. Das Paradox besteht hier darin, daß die tragische Wirklichkeit als Komödie gespielt werden muß, und daß die Übertragung vom Theater auf die Wirklichkeit, die bei der Tragödie gefährlich ist, bei der Komödie unumgänglich ist.

Dieses Komödienspielen in der tragischen Wirklichkeit als Möglichkeit, die Selbstdestruktion überwinden und Manipulatoren zu durchschauen und entsprechend zu entlarven,¹¹⁸ spielt bei Hein keine Rolle. Hein kennt keine tragische Wirklichkeit; in *Passage* läßt sich keine Form der Tragik finden. Auch kennt Hein keine Komödie, denn das Vorbild Hirschburg ist durch seine Liebe zu den „großen Worten“¹¹⁹ und zur Tüchtigkeit alles andere als ein Komödiant. Hirschburg spielt überhaupt nicht, auch nicht Tragödie. Sein Verhältnis zur Wirklichkeit ist ernsthaft –pathetisch und opferbereit. Die „Rolle“ Hirschburgs wird deswegen nicht zum Thema, weil Hein opferbereite Pathetik nicht (so wie Dürrenmatt und Kohout) angreift, sondern als Vorbild darstellt. Eine Rolle, als Rolle dargestellt, impliziert immer Alternativen. Wer eine Rolle spielt, könnte auch eine andere spielen. Dies ist aber kein Teil der unausgesprochenen Weltsicht in *Passage*. Der Zuschauer soll dazu erzogen werden, sich selbstlos für die Gemeinschaft zu opfern. Eine andere Rolle für ihn ist nicht vorgesehen. Pathetischer Ernst wie bei Hirschburg zeigt sich im Drama und in der Wirklichkeit am authentischsten im *obsequium*, „der unhinterfragten Achtung vor den grundlegenden Prinzipien der bestehenden Ordnung“¹²⁰.

Hein zeigt keine Rollendistanz bei seinen Figuren und ermutigt eine solche also nicht bei den Zuschauern. Insofern ist es nur konsequent, daß die Regie der *Passage*-Theatergruppe in Leiden jeden Versuch der Studenten zum Tausch der Dramenrollen brutal blockiert hat. Es war vorgesehen, daß bei der Aufführung von *Passage* bei der Fachgruppe jeder mehr oder weniger sich selbst spielt: die Mutter spielt die Mutter, die Chefin spielt die Bürgermeisterin, die Studentin mit slawischem Akzent die Tschechin, der Benjamin-Fan den Frankfurter usw. Die unethische Qualität eines solchen Festschreibens von Rollen zeigte sich sehr schnell: als die Aufführung eines anderen Stücks diskutiert

¹¹⁵ *Romulus*, Dritter Akt, Vierter Akt, Ges. Werke Bd. 1, S. 316, 332.

¹¹⁶ Die Frage stellt sich, ob Romulus wegen seiner positiven Entwicklung nicht auch, so wie Hirschburg, der Held des Stückes ist. Manfred Durzak meint, daß Dürrenmatt auf das „Konzept des individuellen Heldentums“ zurückgefallen sei (zit. nach Onderdelinden, *Dramaturgie der Wendungen. Friedrich Dürrenmatts Romulus der Grosse*, Anmerkung 6). Nach Canetti's Definition ist der Held im Grunde der Unverletzte und Überlebende. *Masse und Macht*, S. 268 ff. Canetti meint außerdem: „Der Überlebende ist das Erzübel der Menschheit, ihr Fluch und vielleicht ihr Untergang.“ (S. 557). Romulus ist, im Gegensatz zu Hirschburg, nicht der unverletzt Überlebende. Nicht nur sieht Romulus seinen eigenen Untergang ganz klar vor Augen, er hindert auch Odoaker daran, seinen Neffen zu töten, eben den Neffen, der, wie Romulus weiß, ihn selbst töten wird. *Romulus*, Vierter Akt, Ges. Werke Bd. 1, S. 345, 347.

¹¹⁷ *Romulus*, Vierter Akt, Ges. Werke Bd. 1, S. 347.

¹¹⁸ Der literarische Bruder des Komödienautors Giordano Brunos Hamlet (Hilary Gatti, s.o.) führt zur Entlarvung die „Mausefalle“ auf. Vgl. auch Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, S. 9. *Passage* in Leiden als anti-Aristotelische Mausefalle?

¹¹⁹ *Passage*, S. 96 f.

¹²⁰ Bourdieu, *Homo academicus*, S. 154.

wurde, war es klar, daß eine naturalistische Rigidität bei der Rollenvergabe zum Beispiel die Studentin mit slawischem Akzent bei der Aufführung anderer Stücke überflüssig machen würde.

Die Selbstaufgabe/ Selbstmordkritik bei Dürrenmatt und Bernhard als Kritik an Mangel an Spielfähigkeit (der General in der *Jagdgesellschaft* haßt das Kartenspiel) und an Selbstdistanz läßt sich in ähnlicher Form auch schon bei Franz Kafka nachweisen. Das Thema „Komödie spielen“ bzw. „Nicht Komödie spielen und untergehen“ ist auch Kafkas Thema im *Schloß*. K. geht an seinem Unvermögen zur Distanz zugrunde, das sich in dem verbissenen Streben nach oben, zum Schloß, manifestiert. K. ruft schon im ersten Kapitel aus: „Genug der Komödie!“¹²¹. Die Bewohner des Dorfes und die Gehilfen hingegen spielen „Komödie“, sie streben nicht alle zum Schloß. K.s bitterer Ernst, der ihm schließlich seinen Untergang bringt - durch seine Distanzlosigkeit ist er so angestrengt und erschöpft, daß er die Chance, die sich ihm im Kontakt mit dem Beamten Bürgel bietet, nicht sieht und nicht nützt - steht im Zusammenhang mit seiner Hochschätzung des Militärs.¹²² Auch Josef K. in Kafkas *Prozeß* ist ein an die autoritären Mechanismen angepaßter Mann, der keinen Abstand zu sich selbst oder zu den grotesken Vertretern der Macht hat und ebenfalls an seiner Unfähigkeit untergeht, in einer grotesken Welt Komödie spielen zu können. Zwar nimmt sich Josef K. gleich zu Beginn seiner Verhaftung vor, die „Komödie“ mit zu spielen.¹²³ Dies gelingt ihm jedoch von Anfang an nicht, denn er nimmt seine Wächter ernst. Er verlangt, ihre Papiere zu sehen und holt freiwillig seine eigenen; er will der komödiantischen „Schaustellung ein Ende machen“; der Befehl der Wächter „war ihm sehr willkommen“; er will schon bald nicht mehr sagen, „daß es ein Spaß ist“; beharrt auf seiner Schuldlosigkeit, ohne die Anklage zu kennen oder sich für den Inhalt der Anklage zu interessieren (die Anklage ist für ihn „nebensächlich“, „die Hauptfrage ist, von wem bin ich angeklagt?“¹²⁴); nimmt die ganze Angelegenheit ernst, obwohl das Verhaftetsein nicht „sehr schlimm“ ist; ist ganz auf das Wiederherstellend der „Ordnung“ und sein eigenes „vernünftiges“ Handeln konzentriert.¹²⁵ Kafkas Josef K. ist ein autoritärer, rücksichtsloser Aufsteiger. Sehr wahrscheinlich findet sich in der Charakterisierung von Josef K. ein bewußtes Nordau-Zitat: K. denkt über die kleinen Leute, daß er „jedem dieser Leute tausendfach überlegen“ sei und „jeden mit einem Fußtritt von seinem Weg räumen“ könnte.¹²⁶ K., der sich auch noch ganz zum Schluß des Romans mit seinen Mördern, den „Herren“¹²⁷, völlig solidarisiert, erinnert damit stark an den von Karl Kraus in der *Fackel* zitierten Nordau-Ausspruch über Oscar Wilde:

„Das Herrenvolk Englands und Amerikas denkt und empfindet zu gesund und hat zu viel ernste Arbeit zu tun, um sich mit der Wortmacherei eines perversen Tropfes zu beschäftigen. Es wirft ihn mit einem Fußtritt aus dem Wege.“¹²⁸

K. ist kein Komödienspieler, sondern ein Tragödienspieler. Er pocht auf die abstrakte Allgemeingültigkeit seines Falles, und verneint sein eigenes Interesse in der Sache.¹²⁹ Hiermit unterscheidet er sich deutlich von dem klassischen Tragödienhelden Ödipus, der sich sehr wohl für seinen eigenen Fall interessiert. Ödipus' Opfer hatte Sinn: es beendete die Pest in Theben.¹³⁰ K.s Ende,

¹²¹ *Das Schloß*, S. 8.

¹²² *Das Schloß*, S. 19.

¹²³ *Der Prozeß*, S. 10. Auf das Selbstmord-Motiv wird schon gleich zu Beginn des Romans hingewiesen, wenn K. sich wundert, von den Wächtern allein gelassen zu werden, wo er sich so doch umbringen könne, S. 13.

¹²⁴ *Der Prozeß*, S. 16. Siehe auch S. 43: Obwohl K. die Gelegenheit hat, sein „Schuldbuch“ zu lesen, lehnt er dies als lächerlich ab. Ob Josef K. überhaupt zu „Unrecht“ verleumdet ist (Bourdieu, *Meditationen*, S. 305), ist also nicht klar.

¹²⁵ *Der Prozeß*, S. 10 –24.

¹²⁶ *Der Prozeß*, S. 58 f.

¹²⁷ *Der Prozeß*, S. 208 ff.

¹²⁸ zit. nach Kraus, *Die Fackel*, Nr. 226, (1907) S. 18. Vgl. auch Brechts *Dreigroschenroman* S. 169.

¹²⁹ *Der Prozeß*, S. 44.

¹³⁰ Zum Thema Ödipus muß noch eine wichtige Anmerkung gemacht werden: In der Hölderlin-Übersetzung sagt Ödipus, auf die Frage, wer ihn geblendet habe „Apollon war's, / Apollon, o ihr Lieben, / Der solch Unglück vollbracht, / Hier meine, meine Leiden. / Es äffet kein Selbstmörder ihn, / Ich Leidender aber, / Was sollt ich sehn, Dem sehend nichts zu schauen süß war.“ (5,2) Im Original bei Sophokles ist keine Rede vom Selbstmord; das wörtliche „Hände-an-sich-selbst-legen“ des Originaltextes muß so verstanden werden, daß Ödipus ausführt, was der Dämon Apoll ihm aufträgt. Daß der Gott den Selbstmord verbietet, ist eine christianisierte Abweichung vom

das als eine theatralische Opferprozedur gestaltet ist, ist eine moderne Tragödie: die Abschachtung des Individuums, das sich selbst den Prozeß gemacht hat und nicht wie ein Opferbock oder Opferlamm, sondern "wie ein Hund" stirbt.

Kafkas *Prozeß* wird sehr häufig mißverstanden als eine reine Bürokratie-Kritik und als eine Verteidigung für alle Opfer wie Josef K.¹³¹ Kafkas *Prozeß* kann, trotz der einleitenden Bemerkung „K. lebte doch in einem Rechtsstaat“¹³² kaum als eine Kritik am Rechtsstaat gelesen werden. Die Machthaber im *Prozeß* geben sich nicht den geringsten Anschein einer Rechtsstaatlichkeit; es wird auch immer wieder darauf hingewiesen, daß die Prozeß-Teilnehmer dem regulären Rechtssystem nicht zugehören.¹³³ Kafkas *Prozeß* ist auch zunächst nicht eine Kritik am totalitären System. K.s Gegenüber sind anfangs nicht totalitär, sondern ineffektiv und ohne wirkliche Macht und Autorität. Die Macht wird ihnen durch K. zugestanden. Kafkas Roman geht nicht aus von einem wirklich totalitären System, Kafka zeigt den Entstehungs-„Prozeß“ des Totalitären. Kafkas *Prozeß* ist eine Kritik an jedem, der seinen Spielraum nicht benutzt und autoritätsgläubig die offensichtlich absurden Spiele der Bürokraten ernst nimmt, gutheißt, aufrechterhält und so seine Selbstaufhebung betreibt.¹³⁴ Josef K. ist selbst ein Bürokrat. Genau besehen inszeniert er den Prozeß gegen sich selbst. Das einzige Geschehnis, das wirklich ganz von außen auf ihn zukommt, ist die erste groteske Szene, in der man ihm sein Frühstück wegfrißt und mit vagen Anklagen überhäuft. Alles, was danach geschieht, ist entweder durch K.s vorauseilenden Übereifer und seine Autoritätshörigkeit (zum Beispiel dem "Vormund" gegenüber) direkt selbst inszeniert oder ein traumhaft-surreales Erlebnis (das Verprügeln der beiden Wächter z.B. hat einen unwirklichen Charakter: das Ereignis wiederholt sich identisch)¹³⁵. Real ist K.s rationalistisch-autoritärer Charakter. Er verhindert die Verprügelung der Wächter nicht,¹³⁶ holt auch keine Hilfe, obwohl er weiß, das diese dem Prügler völlig schutzlos ausgeliefert sind. Was

Originaltext. - Bei Hölderlin läßt Apoll sich nicht durch Selbstmord äffen. Christoph Hein strebt danach, es dem Hölderlinschen Apoll gleich zu tun.

¹³¹ In der niederländischen Debatte um den Mord an Pim Fortuyn wurde mehrfach auf Kafka und Kafkas *Prozeß* angespielt. Fortuyns Bruder siedelte Fortuyns Bürokratiekritik in der Kafka-Tradition an. (Bas Heijne, *Marten en Volkert lezen een boek*, NRC, 17/18. 8.2002, S. 7) Fortuyn wurde von vielen als wichtiger Gesellschaftskritiker und geistreicher Komödiant aufgefaßt. Seine Aufsteiger-orientierte autoritäre Law-and-Order-Philosophie ("At your service!"); seine Eitelkeit und extreme Empfindlichkeit gegen jede Kritik; seine Verherrlichung des Märtyrertums (sein Ideal war John F. Kennedy, weil dieser auf dem Höhepunkt seiner Macht ermordet wurde); seine Luxus- und Machtgier und seine Verachtung von Schwäche entfernen ihn weit von Kafka und dessen Vorstellung vom Komödiantentum. Fortuyn ist auch nicht gut mit Till Eulenspiegel zu vergleichen (wie sein Freund Roel In't Veld meinte). Er ist, um mit Frits Abrahams zu sprechen (*Autobiografie*, NRC, 19.6.2002, S. 24) eher ein tragischer als ein komischer Held. Eher Josef K. als Till Eulenspiegel.

Der vom Mord an Fortuyn Angeklagte (und später Verurteilte) Volkert v.d. G. orientierte sich auch an Kafka. Er hat wissen lassen, daß er im Gefängnis Kafkas *Prozeß* liest. Der Angeklagte v.d. G. unterscheidet sich jedoch von Josef K. jedenfalls darin, daß Josef K. nicht weiß, wovon er beschuldigt wird. Auch ist das Thema Selbstmord zwar sowohl bei Josef K. als auch bei v. d. G. von Bedeutung, aber mit umgekehrten Vorzeichen: während im Fall v. d. G. sehr autoritäre Maßnahmen ergriffen wurden, um diesen vom Selbstmord abzuhalten, sind Josef K. und die "Herren", seine Mörder, gleichermaßen an seiner Exekution interessiert ("Alle drei [K. und die Mörder] zogen in vollem Einverständnis" zum Mordplatz. *Der Prozeß*, S. 210). Josef K. macht sich, in Einvernehmen mit dem System, selbst den Prozeß; v.d. G. machte dagegen eigenmächtig seinem Körper den Prozeß.

¹³² *Der Prozeß*, S. 10

¹³³ z.B. „Der Advokat übernimmt also auch gewöhnliche Rechtssachen?“ *Der Prozeß*, S. 161.

¹³⁴ Sicher hat Pierre Bourdieu recht, wenn er in bezug auf K. meint, daß man sich den (Gesellschafts)-Spielen nicht ohne weiteres entziehen könne (*Meditationen*, S. 307). Doch ist K. ein Beispiel für jemand, der zu bereitwillig auf das Spiel eingeht. K. kann nicht als ein Repräsentant für hilflose Opfer von Verfolgung gelten. Bourdieu deutet an, daß K. sich dem Spiel entzieht, indem er dem Anwalt seine Verteidigung entzieht (*Meditationen*, S. 306). Der springende Punkt im *Prozeß* ist aber gerade, daß K. sich gerade auch durch die Übernahme seiner eigenen Verteidigung tiefer in seinen Prozeß verstrickt und sich eben gerade auch vom Advokaten in endlose Unterhandlungen verwickeln läßt; diesem auf der Handlungsebene eine große Macht zugesteht. Es gelingt ihm nicht, dem Anwalt die Verteidigung zu entziehen.

¹³⁵ *Der Prozeß*, S. 86.

¹³⁶ Hierin dem Reisenden in der *Strafkolonie* gleich, der Stellung nimmt für die Gewalt, indem er nicht Stellung nimmt.

ihn stört, sind die lauten Schreie des Verprügelten, der sich nach K.s Meinung besser hätte beherrschen müssen.¹³⁷ Wichtig ist es für K. vor allem, sich selbst von vorneherein von aller Schuld frei zu fühlen, sich nicht zu kompromittieren und seine Karriere zu betreiben.

Das bei Dürrenmatt in direkter Anlehnung an Kafkas *Prozeß* und *Schloß* so wichtige Thema des Komödienspiels findet sich bei Hein nicht. Seine "Komödie" *Randow* hat nicht mit einem Komödienspiel im Sinne Nietzsches, Kafkas, Dürrenmatts oder Bernhards zu tun; echte absurde oder groteske Elemente fehlen ganz. Hein folgt in seiner Haltung der Komödie gegenüber wiederum Max Nordau, der alles "Komödiantische", das naturgemäß den "Narrentum" naheliegt, als krankhaftes Narrentum betrachtet. Die Begriffe "Komödiant" und "Narr" werden darum bei Nordau auch nicht mißbraucht, denn er verwendet sie ausschließlich im negativen Sinne. Während er zum Beispiel Begriffe wie "Ketzertum" und "Scholastik" für sich selbst vereinnahmen kann - er sieht sich selbst als Ketzer gegen die "Scholastik" der modernen Kunst¹³⁸ - gelingt ihm dies mit dem Begriff „Narrentum“ nicht. Dies ist sicher mit einer der Gründe für die Hochkonjunktur des Narrentums in der modernen Literatur (z.B. bei Brecht, Dürrenmatt, Grass, Weiss, Bernhard).¹³⁹

In *Passage* steht Hirschburgs Militarismus für Überlebensfähigkeit, und Frankfurthers Selbstmord ergibt sich aus Verweichlichung. Die einzige persönliche Bemerkung, die in *Passage* noch über Frankfurter nach dessen Tod gemacht wird, assoziiert den Selbstmord Frankfurthers mit seiner verwöhnten Feinschmeckerei:

"KURT: "Wißt ihr, mit wem man sich gut über Essen unterhalten konnte? LISA: Mit Hugo. KURT: Ja. Woher hatte er nur das Gift?"¹⁴⁰

Selbstmord, Egoismus und Feinschmeckerei formt in *Passage* einen assoziativen Gesamtkomplex. Frankfurthers Bemerkung über die Feinschmeckerei im ersten Akt hat denn auch eine merkwürdige Stellung im Kontext des Stücks:

"In den Plänen der großen Führer hat ein Volk heldenhaft zu sein und treu und selbstlos. Mit einem Heer von Feinschmeckern ist kein Staat zu machen."¹⁴¹

Zunächst ist dies als eine Kritik an Hitler zu lesen. Doch hat die Bemerkung viel mehr Dimensionen. Das Nachdenken über den Kriegshunger ist, ebenso wie die Kritik an Hitler aus der Feinschmeckerperspektive, in der verzerrten Prioritierung nahezu absurd (dies aber macht das Theaterstück selbst noch nicht absurd!). Bei Kafka, mit dem Hein sich gerne vergleicht, findet sich der Komplex Feinschmeckerei/ Vielfresserei auch als ein groteskes Merkmal, zum Beispiel im *Prozeß*. Die verhaftenden Beamten verspeisen K.s Frühstück, und empfehlen ihm gleichzeitig, sein eigenes Frühstück im Café nebenan zu kaufen.¹⁴² Jedoch ist bei Kafka die Groteske darin verwurzelt, daß Autoritätspersonen, die im Roman auch echte Gewalt ausüben, gleichzeitig als Schmarotzer gekennzeichnet werden, und so ihre Autorität, die im Roman selbst für K. ungebrochen bleibt, im externen Kommunikationssystem des Romans untergraben wird. Diese doppelte Dimension: Autorität im internen Kommunikationssystem und Lächerlichkeit im externen Kommunikationssystem findet sich bei Hein überhaupt nicht. Frankfurter ist im internen und im externen System ein kindlicher Schmarotzer. Frankfurter ist negativ charakterisiert als Feinschmecker, denn die Feinschmeckerei ist eng mit seiner abgelehnten verwöhnten Haltung assoziiert. Seine unpraktische Verwöhnung hat gerade dazu geführt, daß er das Buch, über das er ausführlich spricht, nicht mitgenommen hat (der angeblich das Schweigen so hoch ansetzende Frankfurter¹⁴³ zeichnet sich übrigens überall durch ausführliche Monologe aus). Kurt läuft das Wasser im Munde zusammen bei Frankfurthers Aufzählung der Ersatzspeisen, was im internen und externen Kommunikationssystem ein Kommentar auf Frankfurthers Verwöhntheit ist: wenn man Hunger hat, sind Ersatzspeisen nicht so schlecht. Mit Kurts

¹³⁷ *Der Prozeß*, S. 84.

¹³⁸ *Entartung*, Bd. 1, S. 141, 143, siehe auch "Statt eines Vorworts".

¹³⁹ Dürrenmatt gibt in den *Physikern* allerdings eine kritische Einschätzung des Narrenspiels.

¹⁴⁰ *Passage*, S. 122.

¹⁴¹ *Passage*, S. 71.

¹⁴² *Der Prozeß*, S. 13.

¹⁴³ *Passage*, S. 66.

Bemerkung wird der letzte Rest potentieller Gesellschaftskritik, der in der Aufzählung der Ersatzspeisen liegen könnte (die es ja wohl auch in der DDR als Ersatz westlicher Konsumartikel häufig gab) beseitigt.

Frankfurthers Feinschmeckerei ist assoziiert mit seiner Unbescheidenheit, die wiederum stark kontrastiert mit der von ihm selbst beanspruchten Bescheidenheit,¹⁴⁴ indem er in einer Situation, in der es seit Tagen keine Brotmarken gibt, nach Pizza, oder wenigstens nach Croissants verlangt und damit die Wirtin in Verlegenheit bringt.¹⁴⁵ Frankfurter ist, mit seiner unbescheidenen Forderung nach Pizza und Croissants, im Grunde eine "parasitische Existenz", die sich (nach Adolf Stoecker) u.a. durch "Gier nach Genuß" auszeichnet.¹⁴⁶ Die Bemerkung Frankfurthers über das Heer von Feinschmeckern trifft Hitlers Haß auf die Bourgeoisie gut, der bildlich gefaßt werden kann als Haß auf die Feinschmecker.¹⁴⁷ Hein kommt hier aber logisch in eine Klemme: Hirschburgs positive Einstellung ist durch ein sachliches Verhältnis zum Essen gekennzeichnet (Essen ist zweckgerichtete Nahrungs- und Kraftsammlung: "Es ist vernünftig und wichtig, ordentlich zu essen. Der Weg über die Pyrenäen ist anstrengend"¹⁴⁸); dagegen Frankfurthers Versagen als Steckenbleiben in lebensfremder Verfeinerung. Also ist die Werthaltung des Stücks gegenüber Feinschmeckerei und Bourgeoisie der Einstellung der Nazis recht ähnlich. Auch auf Max Nordau kann an dieser Stelle wieder verwiesen werden: der entartete Charakter zeichnet sich, wie Frankfurter, aus durch eine „ungeheuerliche Selbstsucht.“¹⁴⁹

Eine wichtige Reflexion über Selbstmord und Selbstmordgedanken findet sich Heinz Brandt, der selbst einen unglaublich hoffnungsvollen Lebensmut besaß und sich weder durch neun Jahre Haft in Nazi-Zuchthäusern und Konzentrationslagern noch durch drei Jahre Einzelhaft im DDR-Gefängnis von seinem Glauben an die Menschen abbringen ließ. Er macht zunächst eine Beobachtung über den Zusammenhang von rigidem Optimismus der Kommunisten, ihrer Unfähigkeit zur Analyse der eigenen Fehler (der Tatsache, daß sie Hitler an die Macht geholfen hatten), und ihrer Angst vor einer harten Analyse:

"Die Wahrheit zugeben, die Niederlage eingestehen, hieße unvermeidlich auch die Frage der Katastrophe aufwerfen."¹⁵⁰

Er erzählt von der Entzweiung der gefangenen Kommunisten im Zuchthaus Brandenburg-Görden nach dem Hitler-Stalin- Pakt, und der Aufspaltung in Stalin-treue und Stalin-kritische Genossen:

"Ich war sehr bestürzt, als mein Nachbar in der 'Soldatenmalerei', der sozialdemokratische Genosse Karl Oltersdorf, mir beim Anpinseln der Linol-Spielsoldaten anklagend zuraunte - er sagte es zitternd und mit Tränen in den Augen - er könne unsere 'herabreißen, negierenden' Diskussionen nicht mehr ertragen. Wir trieben ihn zur Verzweiflung, er habe sich von den 'Aufrechten', 'Unerschütterlichen' überzeugen lassen ...:

'Für mich gilt nur noch die Linie, nichts als die Linie', sonst müsse er den Glauben an alles verlieren. Deshalb breche er auch die Beziehungen zu uns ab, er wolle politisch nicht als 'Allesverneiner' und physisch nicht durch Selbstmord enden ..."¹⁵¹

Diese Motivation der Linientreue - Angst vor dem Abgrund der eigenen Verzweiflung - könnte auch sehr gut hinter Christoph Heins literarischen Aggressionen gegen den Selbstmörder Benjamin liegen - und bei Hein wie schon bei den linientreuen Kommunisten verbindet sich Treue gegenüber dem starren Kommunismus mit einer Affinität zum Faschismus.

¹⁴⁴ *Passage*, S. 97.

¹⁴⁵ *Passage*, S. 67. Hein schließt mit der Pizza/ Brotmarken-Thematik direkt an Anna Seghers *Transit* an; die Weise wie Hein diese Thematik gegen Frankfurter/Benjamin einsetzt, ist jedoch Hein-spezifisch.

¹⁴⁶ Berding, *Moderner Antisemitismus*, S. 94. Kritik am „parasitären“ Mittelstand war auch ein Pfeiler der DDR-Ideologie. Brandt, *Ein Traum*, S. 196. Parasiten- und Schmarotzertum der modernen Künstler ist eines der Hauptthemen Nordaus.

¹⁴⁷ Göringausspruch und Titel eines Gedichts Brechts aus den *Svendborger Gedichten*: "Kanonen nötiger als Butter". Auch in *Furcht und Elend*, Szene 19.

¹⁴⁸ *Passage*, S. 118.

¹⁴⁹ *Entartung*, S. 35.

¹⁵⁰ *Ein Traum*, S. 104.

¹⁵¹ *Ein Traum*, S. 140.

Heinz Brandt nimmt die Angst seines Mitgefangenen vor der Verzweiflung und dem Selbstmord sehr ernst und leitet daraus auch Konsequenzen für die Diskussions – und Gesprächstechniken ab:

„Das war ein ernstes Signal.

[...] Kann man einem Menschen mehr Wahrheit zumuten, als er gerade noch verträgt ohne zu zerbrechen? Das fragte ich mich selbst. Welchen Sinn hatte so ein Wahrheitsfanatismus, da wir doch gemeinsam in den Krallen des Teufels steckten [...] Wir müssen in den doppelten Untergrund gehen. Wir wollen weder Verzweiflungsstimmung heraufbeschwören noch Fememethoden der Verdunkelten provozieren.

So stellten wir auf die *sokratische* Methode um: Fragen stellen ... Fragen, die zum Nachdenken zwingen, zu fruchtbarem Zweifel führen, ohne zur Verzweiflung zu treiben. Immer wieder auf den Widerspruch zwischen Realität und Doktrin durch Fragen hinzielen. Die Antwort den Befragten aufgeben, sie nicht selbst übernehmen. Die Sucht nach ‚maximaler Aufklärung‘ überwinden.“¹⁵²

Was Brandt hier so gut erfaßt, daß nämlich die ungeschminkte Wahrheit über das Leben und die Menschen so schrecklich ist, daß kaum einer sie verträgt, wird auch in der *Jagdgesellschaft* zum Thema. Der Selbstmord des Generals wird in diesem Stück auch dadurch ausgelöst, daß der Schriftsteller vor den Ohren des Generals eine Wahrheit verkündet, die vor dem General verborgen wurde. Sowohl der Befall des Waldes mit dem Borkenkäfer als auch die tödliche Krankheit des Generals werden diesem von seiner Frau verheimlicht¹⁵³ – auch wenn er sich in Wirklichkeit nach Meinung des Schriftstellers des Sachverhalts doch auch bewußt war¹⁵⁴. Kurz bevor sich der General erschießt, erzählt der Schriftsteller vor den Ohren des Generals die Wahrheit. Er gibt den Inhalt des Theaterstücks, das er schreibt¹⁵⁵, wieder und erzählt also von der Todeskrankheit des Generals und dem Borkenkäfer. Der General wiederum weiß, daß das Stück ein Spiegelbild seines Selbsts ist.¹⁵⁶ Die „Rücksichtslosigkeit“¹⁵⁷ des Schriftstellers, die die rücksichtslose Offenheit des Generals spiegelt,¹⁵⁸ verursacht den Selbstmord mit.

Der Schriftsteller in der *Jagdgesellschaft* meint zu der Lebensangst der Menschen: „plötzlich werden sie katholisch“¹⁵⁹. „Katholisch werden“ kann aufgefaßt werden als das Bedürfnis, Sicherheit in einem dogmatischen System zu finden. Heinz Brandt zitiert Ludwig Marcuse und Heinz Küng, die feststellten,

„wie sehr wie sehr Vatikan und Kreml (samt dessen Ablegern) einander gleichen, insoweit sich beide als unfehlbare Autoritäten verstehen, ängstlich bemüht, ihre Gläubigen vor der ‘erschreckenden Möglichkeit der Freiheit’ zu schützen.“¹⁶⁰

Sowohl Selbstmord als auch Systemkonformität sind Reaktionen auf Angst; beides sind Varianten der Selbstaufgabe.

Selbstmord und Systemkonformität werden auch von Christa Wolf in *Leibhaftig* (2002) zusammengedacht. In diesem stark autobiographisch gefärbten Roman beschreibt die Ich-Erzählerin ihre Überwindung der DDR-Zeit. Sie beschreibt ihre persönliche Läuterung durch eine als Höllenfahrt dargestellte Krankheit. In *Leibhaftig* tritt ein männlicher, dämonisch-mephistofelischer, systemangepaßter Gegenspieler der Erzählerin auf: Urban. Dieser „Urban“, der, anders als die

¹⁵² *Ein Traum*, S. 140 f.

¹⁵³ *Die Jagdgesellschaft* Vor der Jagd, Stücke 1, S. 201. Der „Borkenkäfer“ ist auch ein Dürrenmatt-Zitat. Die alte Dame ist in ihrem Zynismus auch realistisch. Sie weiß, daß der Wald/ die Gesellschaft (der Wald wird in der *Alten Dame* - ein *Macbeth*-Zitat - von Menschen dargestellt) vom Borkenkäfer befallen ist und macht gezielt Mißbrauch von der innerlich ausgehöhlten Gesellschaft. *Alte Dame*, Dritter Akt, Ges. Werke Bd.1, S. 675.

¹⁵⁴ *Die Jagdgesellschaft* Vor der Jagd, Stücke 1, S. 199.

¹⁵⁵ *Die Jagdgesellschaft* Nach der Jagd, Stücke 1, S. 244

¹⁵⁶ *Die Jagdgesellschaft* Nach der Jagd, Stücke 1, S. 238.

¹⁵⁷ *Die Jagdgesellschaft* Während der Jagd, Stücke 1, S. 215.

¹⁵⁸ *Die Jagdgesellschaft* Vor der Jagd, Stücke 1, S. 200.

¹⁵⁹ *Die Jagdgesellschaft* Vor der Jagd, Stücke 1, S. 247.

¹⁶⁰ *Ein Traum*, S. 310. So auch Dürrenmatt in *Labyrinth, Stoffe I-III, Mondfinsternis*. Ges. Werke Bd. 6, S. 187 ff.

Erzählerin, seine Vergangenheit nicht überwindet, trägt deutlich die Züge von Christoph Hein,¹⁶¹ wenn er auch selbstverständlich nicht direkt mit Hein gleichzusetzen ist. Denn: Urban bringt sich um.¹⁶²

Leibhaftig stellt wohl Wolfs (problematischen) Versuch dar, in den Spuren von Günter Grass' *Ein weites Feld* Selbstreflexion, Aufarbeitung der Vergangenheit und Hein-Kritik zu kombinieren. Anders als bei Grass fehlt bei Wolf jedoch die Teil-Identifizierung mit Hein, die Grass in der Figur Fonty versucht. So entsteht eine gut/schlecht Kontrastierung: geläuterte Erzählerin versus versagender Selbstmörder Urban. Die Hein-Kritik bei Wolf reproduziert damit im Grunde nur Heins Schema tüchtiger Überlebender versus versagender Selbstmörder. Auch Wolfs Auseinandersetzung mit der Krankheit überzeugt nicht. Anders als Hein gebraucht Wolf zwar die Krankheitsmetapher nicht für die anderen, sondern identifiziert und infiziert sich zunächst mit der Krankheit. Durch die Läuterungs-Metapher in *Leibhaftig* und die Gleichsetzung von Krankheit und Sünde (das „Bösartige“ muß aus der Erzählerin „herausgeschnitten“ werden)¹⁶³ bleibt die Auseinandersetzung mit der Krankheit auch bei Wolf unbefriedigend.

Eine ganz andersartige Auseinandersetzung mit dem Thema Krankheit, mit dem Thema Selbstmord und sogar auch mit einer Chronisten-Rolle „sine ira et studio“, wie Hein sie beansprucht, findet sich in Camus' *Pest* (1947).

Die *Pest* ist geschrieben als eine „Chronik“, wie der erste Satz dieses Romans gleich angibt. Die Chronisten-Konstruktion wird im Roman ständig erläutert und diskutiert.¹⁶⁴ Eine unparteiische Objektivitätskonstruktion weist Camus entschieden zurück. Die „objektiven“ Zeitungen z.B. haben sich „in Wirklichkeit“ damit begnügt, „Anzeigen neuer unfehlbarer Pestverhütungsmittel zu veröffentlichen“¹⁶⁵. Der Chronist und Erzähler der *Pest* dagegen nimmt Stellung. Er weigert sich, „ein hohes Loblied auf den Willen und Heroismus [zu] singen“¹⁶⁶. Wirkliche, d.h. ehrliche, Objektivität ist gefährlich, denn „es kommt immer eine Stunde in der Geschichte, da derjenige, der zu sagen wagt, daß zwei und zwei vier ist, mit dem Tod bestraft wird“¹⁶⁷:

„In Klammern sei gesagt, daß der Erzähler daher auch, um nichts zu verfälschen und vor allem um sich selbst nicht zu verraten, nach Objektivität gestrebt hat.[...] Und eben die Objektivität schreibt ihm vor, jetzt zu sagen, daß zu jener Zeit das Getrenntsein das größte Leid war [...]“¹⁶⁸

Am Ende der Chronik gibt sich der Arzt Bernard Rieux als ihr Verfasser zu erkennen. Er, der „objektive“ Berichterstatte, hatte entschlossen „die Partei des Opfers ergriffen“¹⁶⁹. Seine Überzeugung war: „Zusammen lieben oder sterben, ein anderes Hilfsmittel gibt es nicht.“¹⁷⁰ und: „[...] die einzige Art, gegen die Pest anzukämpfen, ist der Anstand.“¹⁷¹

¹⁶¹ Urban ist persönlich seit langem mit der Erzählerin bekannt; ist eine „Autorität“, die in der DDR-Kulturszene Karriere gemacht hat (*Leibhaftig*, S. 13). Urban gehörte, wie die Erzählerin, zum Reisekader (S. 25). Urban ist Literaturkenner, er ist nicht „ohne Falschheit“ (S. 46), aber jedenfalls „ohne Talent“ (S. 47) und erfüllt von der „Rachsucht der Talentlosen“ (S. 47). Urban wirft der Erzählerin vor, eine „hoffnungslos Romantikerin“ zu sein - er ist für „Objektivität“ (S. 99). Manchmal könne man denken, Urban liebe die Literatur (S. 100). „BIG BROTHER, damit muß man leben, sagte Urban“ (S. 136). „Die Wahrheit sei eine Funktion des Fortschritts in der Geschichte. Alles andere sei Gefühlskitsch.“ (S. 139). Das moderne dämonisch-mephistophelische Element, das Wolf aufgreift (der moderne Teufel will bei Wolf das Gute und schafft das Böse, S. 119), taucht in Heins *Willenbrock* auf (und Wolf spielt wahrscheinlich darauf an); Willenbrock als ein moderner Faust, der sich vom russischen Teufel beraten läßt; bei Hein allerdings -in gewissem Sinne- klassisch: Der Teufel will das Böse und schafft das Gute.

¹⁶² *Leibhaftig*, S. 153.

¹⁶³ *Leibhaftig*, S. 132.

¹⁶⁴ *Die Pest*, S. 11.

¹⁶⁵ *Die Pest*, S. 136 f.

¹⁶⁶ *Die Pest*, S. 150.

¹⁶⁷ *Die Pest*, S. 151.

¹⁶⁸ *Die Pest*, S. 204.

¹⁶⁹ *Die Pest*, S. 342.

¹⁷⁰ *Die Pest*, S. 158.

¹⁷¹ *Die Pest*, S. 187.

Der Selbstmörder Cottard, der in der *Pest* eine wichtige Stellung einnimmt und mit dem die Chronik darum auch endet,¹⁷² ist ein Befürworter der Pest. Er wird nicht müde zu behaupten, daß die Pest auch ihre gute Seiten habe.¹⁷³ Cottard, ein *Prozeß*-Leser¹⁷⁴ ist zum Beispiel begeistert über das Fehlen von Hunden zu den Zeiten der Pest. „Hund“ ist, durch K.s hündisches Verhalten und durch den letzten Satz im *Prozeß* „Wie ein Hund“, ein Schlüsselwort für eine autoritätshörige Haltung. Dieses Schlüsselwort hat Günter Grass in *Ein weites Feld* aufgegriffen. Einer der mehreren Code-Namen für Hein in *Ein weites Feld* ist „Hesekiel“.¹⁷⁵ Hesekiel heißt auch Fontys Hündchen; dieser Name könnte also für eine hündische autoritätshörige Untergebenheit stehen.¹⁷⁶ Cottard hat Vorteile von der Pest: er, der potentielle Selbstmörder, ist zeitweise befreit von den „Hunden“ und er wird vorläufig nicht verhaftet.¹⁷⁷ Er ist daher zu den Zeiten der Pest, „ein wandelndes Bild der Zufriedenheit“¹⁷⁸:

„Wenigstens sitzen alle im selben Boot. [...] Das einzige was er [Cottard] nicht will, ist, von den anderen getrennt werden.[...] Bei Pest kommen heimliche Untersuchungen, Akten, Karteikarten, mysteriöse Ermittlungen und drohende Verhaftungen gar nicht in Frage.“¹⁷⁹

Die Figur Cottard kann jedoch selbstverständlich nicht als ein simples Plädoyer für den Selbstmord aufgefaßt werden. Es ist für Camus nur eben typisch menschlich mit dem Leben nicht fertig zu werden, und an Selbstmord zu denken.¹⁸⁰ Auch betont Camus, daß es keineswegs so ist, daß diejenigen, die sich **nicht** umbringen, im Leben einen echten Sinn erkennen können.¹⁸¹ Sich nicht umbringen, ist nach Camus oft nur ein Ausweichen in der

„Hoffnung auf ein anderes Leben, das man sich ‚verdienen‘ muß, oder die Betrügerei jener, die nicht für das Leben selbst leben, sondern für irgendeine große Idee, die das Leben überschreitet, es sublimiert, ihm einen Sinn gibt und es verrät.“¹⁸²

Ein Verräter in diesem Sinne ist Christoph Hein. Ein Verräter in diesem Sinne ist auch der Leidener Anti-Islamist und Nordau-Nachfolger Professor Paul Cliteur, der Camus falsch zitiert. In seinem Buch *Moderne Papoea's* (2002), in dem Cliteur dafür plädiert, daß die Holländer moderne Papuas werden müssen - und damit meint er: eine Monocultur anstreben müssen- schreibt er:

„Blijven leven is een beantwoording van de vraag wat de zin van het leven is.“¹⁸³
[Am Leben bleiben ist schon die Antwort auf die Frage, was der Sinn des Lebens sei].

¹⁷² *Die Pest*, S. 343.

¹⁷³ *Die Pest*, S. 65, S. 93

¹⁷⁴ *Die Pest*, S. 69.

¹⁷⁵ *Ein weites Feld*, S. 259: Einige DDR-Schriftsteller werden aufgezählt; dabei auch eine Frau, die Billig-Literatur produziert, namens „Ludovica Hesekiel“, ein „Blaustrumpf“ mit „Sechser-Moral und Dreier-Patriotismus“. Das *Kritische Lexikon der Gegenwartsliteratur* kennt keine Autorin dieses Namens. Es gab eine historische Ludovica Hesekiel (1847-1889), Tochter des Kreuzzeitungsmannes Georg Hesekiel; jedoch ist diese Ludovica als historische Person offensichtlich im genannten Zitat, das auf DDR-Autoren zielt, nicht gemeint. Dagegen paßt der alttestamentarische Name Hesekiel ausgezeichnet auf Hein, ebenso wie die anderen Ludovica zugeordneten Attribute.

¹⁷⁶ ¹⁷⁶ Der Dackel Hesekiel selbst hört übrigens lieber auf „Fifi“. Zum Stichwort „Hund“ auch Kent in Shakespeares *König Lear*: „Solch Gleisnervolk/ [...] schmeichelt jeder Laune/ Die auflebt in dem Busen seines Herrn,/ [...] Bejaht und dreht den Hals wie Wetterhähne/ Nach jedem Wind und Luftzug seiner Obern,/ Nichts wissend, Hunden gleich, als nachzulaufen.“ 2,2, Tragödien, S. 736.

¹⁷⁷ *Die Pest*, S. 180.

¹⁷⁸ *Die Pest*, S. 219.

¹⁷⁹ *Die Pest*, S. 220 f. *Die Pest* kann sicher nicht als simple Faschismus-Metapher aufgefaßt werden.

¹⁸⁰ *Das Absurde und der Selbstmord*, In: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 14.

¹⁸¹ *Das Absurde und der Selbstmord*, In: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 17.

¹⁸² *Das Absurde und der Selbstmord*, In: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 17.

¹⁸³ *Moderne Papoea's*, S. 36.

Cliteur scheint damit Camus zu zitieren, den er im Satz davor erwähnt. Cliteur erweckt so den Eindruck, daß auch Camus meine, daß der Sinn des Lebens unmittelbar gegeben ist. Dies meint aber nicht Camus, sondern der Rationalist Cliteur, der Absurdität nicht kennt und anerkennt.¹⁸⁴

Das Selbstmordthema wird auch in Heins beiden neuen Romanen angesprochen, in *Landnahme* (2004) und in *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005). In *Landnahme* wird scharf und moralisierend in religiösen Termen ein Unterschied gemacht zwischen Mord und Selbstmord (und diese Perspektive wird im Roman nicht relativiert und trifft außerdem exakt zusammen mit dem, was in *Passage* auf der Handlungsebene ausgedrückt wird). Über den vermeintlichen Selbstmord des unglücklichen Haber-Vaters sagt der Priester zu Bernhard, daß der Tod des Vaters sicher Mord und nicht Selbstmord gewesen sei: „Ihr Vater starb nicht in der Sünde, er starb als ein Gerechter und wird seinen Gotteslohn erhalten.“¹⁸⁵, und er wiederholt diese religiöse Logik gleich nochmal. Hauptfigur Bernhard teilt diese Meinung des Priesters nicht nur, er ergänzt sie auf eine sehr interessante Weise:

„Im Mittelalter[...], das habe ich jedenfalls gehört, sind Dome und Kirchen und große Gebäude immer mit Blut gebaut worden. Das Blut von einem Unschuldigen, am besten von einem Kind, musste im Mörtel stecken, wenn das Gebäude halten sollte. Vielleicht ist das Aberglaube, doch vielleicht ist das noch immer so. Vielleicht brauchte es erst das Blut meines Vaters, meines unschuldigen Vaters, dass ich hier heimisch werde, dass man mich akzeptiert.“¹⁸⁶

Diese Äußerung der Heinschen Alter-Ego-Figur Bernhard Haber trifft zusammen mit Heins mittelalterlich-dogmatischem Schwarz-weiß-Denken.¹⁸⁷ „Auge um Auge“, sagt Bernhard Haber.¹⁸⁸ Und die Erzählerfigur meint zustimmend zu Bernhards Mittelalter-Opfer-Darstellung: „Vielleicht war an dem albernem Aberglauben was dran.“¹⁸⁹

In *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005) steht das Thema Selbstmord und Mord ganz zentral. In diesem Roman wird die Lebensgeschichte des Terroristen Wolfgang Grams nacherzählt. Das Anliegen des Romans ist es, den Tod des ehemaligen Terroristen als Mord darzustellen, und den Terroristen sowohl vom Vorwurf des Mordes an anderen als auch des Selbstmordes zu reinigen.¹⁹⁰ Alle Schuld trifft den Staat. Die Hamlet-Anspielung, die durch den Titel und das Motto des Romans entsteht (die beide Iris Murdochs „Der Schwarze Prinz“ entnommen sind)¹⁹¹, unterstreicht: es ist etwas faul im Staate Deutschland.¹⁹² Der Vater des

¹⁸⁴ Weil er Absurdität nicht versteht oder verstehen will, bringt Cliteur es auch tatsächlich fertig, George Bernard Shaws hochsatirischen Artikel gegen die Todesstrafe *Capital Punishment* als eine Stellungnahme für die Todesstrafe zu zitieren. *Moderne Papoea's*, S. 117.

¹⁸⁵ *Landnahme*, S. 335.

¹⁸⁶ *Landnahme*, S. 342.

¹⁸⁷ Siehe das Dekadenkapitel www.passagenproject.com/dekadenz.html; siehe auch das Tragödien-Kapitel zur Frage Opfer und Selbstmord.

¹⁸⁸ *Landnahme*, S. 62.

¹⁸⁹ *Landnahme*, S. 342.

¹⁹⁰ *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, S. 57, 245, 257.

¹⁹¹ Hein verwendet Murdochs Hamlet-Anspielung und ein Zitat über die glückliche Kindheit der Hauptfigur Bradley Pearson (der übrigens näher besehen gar keine so glückliche Kindheit hatte, wie das Zitat glauben läßt). Murdochs Roman *The Black Prince* ähnelt oberflächlich besehen Heins Roman, weil es in beiden Romanen einerseits um eine recht alltägliche Familiengeschichte geht, und andererseits um die Vorgeschichte zu einem Mord (an dem die verurteilte bzw. verdächtige Hauptfigur keine Schuld trägt). Anders als bei Hein handelt Murdochs *Black Prince* von den Bedingungen des literarischen Schreibens und vor allem von den existentiellen Dimensionen des Schreibens, von der Begegnung mit Liebe und Tod. Eine solche Reflexion über die Existenz des Autors und über die Natur der Kunst fehlt bei Hein gänzlich – nicht nur in *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, auch in z.B. *Willenbrock* und *Landnahme*.

Roman-Terroristen Richard Zurek macht, wie Hirschburg und Willenbrock, eine Entwicklung durch. Er macht eine Entwicklung durch von einer kritischen, abständlichen Haltung zu seinem Sohn zu einer Identifikation mit dem Sohn. Am Ende des Romans sagt er, der „Staat selber“ sei zum Terroristen geworden.¹⁹³ Zum Todestag des Sohnes kauft er, nachdem er sich vom Staat feierlich losgesagt hat, rote Rosen von „Susanne“ Parlitzke.¹⁹⁴ Eine kleine Verbeugung in Richtung von Rosenüberbringerin Susanne Albrecht?¹⁹⁵

In *In seiner frühen Kindheit ein Garten* erstattet die Identifikationsfigur des Romans, Richard Zurek, Anzeige gegen den Bundeskanzler wegen „Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener und Verdachts der üblen Nachrede“, weil dem Terroristensohn in einem Gutachten Selbstmord bescheinigt wird.¹⁹⁶ Verunglimpfung des Andenkens von Walter Benjamin - das war jedoch für Christoph Hein kein Problem. Wohl deswegen, weil Benjamin nachweislich ein Selbstmörder war.

¹⁹² „Es war was faul im Staate Deutschland“ ist der Titel einer Rezension von Stephan Wackwitz zu Gerd Koenen *Das rote Jahrzehnt* in der *Süddeutschen Zeitung* vom 28.5.2001, siehe auch <http://www.gerd-koenen.de/pdf/sudzeitung.pdf>. Zur Hamlet-Identifikation von Holger Meins, siehe Gerd Conradt, *Sein oder Nichtsein-Ikonen der Zeitgeschichte*. In: Zur Vorstellung des Terrors Die RAF, Bd. 2, S. 131 ff.

¹⁹³ *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, S. 225.

¹⁹⁴ *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, S. 270.

¹⁹⁵ Zum Ponto-Mord und Susanne Albrecht siehe *Zur Vorstellung des Terrors* Die RAF, Bd.1, S. 371 ff.

¹⁹⁶ *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, S. 98.