Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 62 (1982)
Heft: 5

Artikel: Tränen auf Papier : Notizen zur Geschichte literarischer Trauerarbeit
Autor: Hart-Nibbrig, Christiaan L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163931

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Christiaan L. Hart-Nibbrig

Tränen auf Papier

Notizen zur Geschichte literarischer Trauerarbeit

Trauer, wenn sie tief ist, hat etwas vom freien Fall, bei dem sich ein mulmiges Druckgefühl der Angst mit der Sensation des Loslassen-Könnens vermischt. Dem schmerzlich Befreienden, wenn sie mit schwarzen Flügeln rauscht, steht die lähmende Windstille entgegen, die den Melancholiker befällt, das Gefühl, keine Gefühle mehr zu haben, das Stocken der Lebenssäfte, die Unfähigkeit, sich durch Seelenarbeit aus zerbrochenen Bindungen zu lösen, vergessen zu lernen, ohne zu verdrängen, und aus «Respekt vor der Realität», wie Freud diagnostizierte, «alle Libido aus ihren Verknüpfungen» mit dem verlorenen geliebten Objekt «abzuziehen», umzuleiten und frei zu machen für neue Besetzungen: «Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selber» *(Trauer und Melancholie)*. Anstelle der Trauerklage über den Verlust steht die melancholische Selbstanklage, eine «grossartige Ich-Verarmung», die darauf schliessen lässt, dass der Unfähigkeit zu trauern eine narzisstische Bindung ans Verlorene zugrundeliegt. Wie auch immer. Hier soll gefragt werden, wie Trauer aufs Papier kommt und wie Texte, wenn sie weinen, Trauer literarisch verarbeiten helfen.

Der Leidensdruck, dem der barocke Mensch auf dem Trümmerfeld der Zeit ausgesetzt gewesen sein muss, ist an der Gegenwehr zu ermessen, die das folgende Sonett von Andreas Gryphius exemplarisch leistet, indem es jede irdische Trauer mit dem Verweis aufs Jenseits, vor dem sich die Welt entleert, wegredet. Das ist lutherisch und, in der Verketzerung der acedia, der melancholischen Gemütsverfassung, noch mittelalterlich. «Fugite tristitiam, cuius autor est Satan», ermahnt Luther seine Tischgenossen, «et servite Deo in laetitia». Demgegenüber galt es in der Renaissance, unter Berufung auf Aristoteles – «Warum erweisen sich alle aussergewöhnlichen Männer in Philosophie und Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?» – schon fast als schick, im Zeichen Saturns geboren zu sein. «La mia allegrezz' è la malinconia», notiert Michelangelo. Es war, Ende des 15. Jahrhunderts, vor allem Ficino, der auf Platons Auffassung

von der schöpferischen Mania zurückgriff und Melancholie als Wesensmerkmal des Genies bestimmte. Die Freisetzung des Individuums bringt auch das Recht auf die eigene Trauer. Anders ist es bei Gryphius:

Wie Angst wird mir / o grosser Freuden-Geist /
Ich kan mich in mir selbst nicht mehr vor Kummer finden /
Mir wil die bange Seel im tieffsten Weh verschwinden /
Doch weiss ich nicht was mich so hefftig reisst.
Ach! Ach! die Sünd / die Sünd ists die mich beist
O Heilger Gott komm an / und lass durch dein Entzünden
Mich innre Wärm und Krafft / und neue Freud empfinden.
Und schencke mir was JEsus hoffen heist.
Ich irr in Unverstand / ich kan mich nicht entschliessen /
Komm und beherrsch / O HErr! mein Wissen und Gewissen /
Mir graut ob rauher Noth / gib du mir Mut ins Hertz /
Lass mich der Erden Lust nur Traurens würdig schätzen /
Verfolgung / Schmach und Creutz / sey einig mein Ergetzen /
Den du mein Trost erquickst / dem ist die Qual ein Schertz.

Dass «Angst», «Kummer» und «Weh» keinen einsehbaren Grund haben, macht sie bewusstlos und liefert sie als «Sünd» dem besseren religiösen Wissen aus, das schon im ersten Quartett die seelische Düsternis hinter sich hat. Andrerseits macht der «Unverstand» den Trübsinn verzeihbar. Mehr noch: das Nicht-Wissen ermöglicht den Glaubens-«Trost», die Grundlosigkeit der seelischen Verirrung das metaphysische salto mortale von «Qual» in «Schertz». Herrscherlich soll der «Herr» die Leerstelle des «Ich», «Wissen und Gewissen» besetzen; beides – solchermassen an eine höchste Instanz preisgegeben – hätte die anfängliche Traurigkeit begründen, aufklären und heilen können. Stattdessen wird dem gegenstandslosen Trauern in einer Kehrtwendung ein Gegenstand, all das, was, wäre man davon ausgeschlossen, Grund zur Trauer sein könnte, als «der Erden Lust» unterschoben und durch totale Abwertung im gleichen Atemzug wieder entzogen. In solchem Stoizismus lässt Gryphius auch die Heldin seines Trauerspiels *Catharina von Georgien* aus der Welt scheiden: «Ach, lernt wie unversehens der erden lust vergeh! / Auf wie nicht festem grund' all unser hoffen steh' [. . .] / Ade! traurt nicht um uns! Wir sind nicht zu beweinen [. . .] / Es ist nicht winselns zeit [. . .]».

Wilhelm von Humboldt sprach im Blick auf das 18. Jahrhundert von einer «kränkelnden Gemüthsstimmung», die «unserm Zeitalter, mehr als den vorigen, sogar unsrer Nation, mehr als den auswärtigen, eigen [ist]. Sie ist es, welche [. . .] uns überhaupt im Leben mehr raisonnirend und empfindsam, als handelnd und thätig macht». Wolf Lepenies hat in seiner Studie über *Melancholie und Gesellschaft* diese Hamlet-Züge soziologisch erörtert, das wuchernde Räsonnement und die Empfindelei mit der melan-

cholischen Handlungshemmung des deutschen Bürgertums in Zusammenhang gebracht, das, obwohl wirtschaftlich erstarkt, von den Zentren der Macht, politisch entmündigt, ausgeschlossen bleibt, dem Gefühl des Abgeschnittenseins von der Wirklichkeit nachgibt und sich auf die Flucht nach innen begibt. Das melancholische Subjekt empfindsamer Liebeslyrik – «joy of grief» wie in der englischen Grab- und Kirchhoflyrik der Zeit – gibt sich imaginativer Tätigkeit hin; und weil es die verhinderte Erfüllung nur imaginativ besitzt, ist es melancholisch. Will es auch bleiben. Das entspricht einer Art melancholischer Selbstinduktion, die Trauerarbeit verhindert. Um sich im Medium der Trauer seiner selbst zu vergewissern und sich zu geniessen, müssen deren Bedingungen immer aufs neue inszeniert werden. Das gibt ihr jene charakteristische Süsse. Trauer, einmal zur Selbstbeschäftigung des Vereinsamten geworden, reproduziert sich ständig neu; nur trauernd kann er, wenigstens imaginativ, der Vereinsamung entrinnen, insofern die Traumbindung über die Realität der Trennung hinwegtäuscht. So gilt der lyrische *Todtenkranz,* den Matthisson «für ein Kind» windet, vor allem den «Sehnsuchtstränen», die nicht versiegen sollen, und der Anlass muss warm gehalten werden:

Nie soll, bis uns der Tod befreit,
Die Wolke der Vergessenheit
Dein holdes Bild umwallen!

Solches Erinnern ist eine Weise des Verdrängens, die damit verbundene Melancholie narzisstisch. Sentimentale Selbstbespiegelung stimuliert die Tränendrüse am stärksten. So beginnt Goethes Werther etwa im Augenblick draufloszuweinen, wo er sich vorstellt, wie der Wind, im Licht der Abendsonne, das Gras auf seinem Grabhügel hin und her bewegt.

Schiller hat an Matthissons Gedichten «sanfte Schwermut und eine gewisse kontemplative Schwärmerei, wozu die Einsamkeit und eine schöne Natur den gefühlvollen Menschen so gerne neigen», lobend hervorgehoben, aber auch zu bedenken gegeben, dass für den Dichter, will er uns «aus dem Gedränge der Welt in seine Einsamkeit nachziehen», «nicht Bedürfnis der Abspannung, sondern der Anspannung, nicht Verlangen nach Ruhe, sondern nach Harmonie» das Leitende sein muss. Das führt er genauer aus, wenn er in seiner poetologischen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* über die Elegie spricht:

«so darf bei der Elegie die Trauer nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung fliessen [...] Die Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe usw. kann nur alsdann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen.» Deshalb seien die «Klaggesänge des Ovid» nicht poetisch: «Es

ist viel zu wenig Energie, viel zu wenig Geist und Adel in seinem Schmerz. Das Bedürfnis, nicht die Begeisterung stiess jene Klagen aus; es atmet darin, wenngleich keine gemeine Seele, doch die gemeine Stimmung eines edleren Geistes, den sein Schicksal zu Boden drückte. Zwar, wenn wir uns erinnern, dass es Rom und das Rom des Augustus ist, um das er trauert, so verzeihen wir dem Sohn der Freude seinen Schmerz; aber selbst das herrliche Rom mit allen seinen Glückseligkeiten ist, wenn nicht die Einbildungskraft es erst veredelt, bloss eine endliche Grösse, mithin ein unwürdiges Objekt für die Dichtkunst, die, erhaben über alles, was die Wirklichkeit aufstellt, nur das Recht hat, um das Unendliche zu trauern. Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äusserer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein, selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muss sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen.»

Damit ist die klassische Weise der literarischen Trauerarbeit aufs deutlichste formuliert: Die Verarbeitung des Verlusts durch Idealisierung des Verlorenen, durch Steigerung des bloss subjektiven Leids zur Verallgemeinerungsfähigkeit. Das ist es, was das Schlagwort der Zeit als Qualitäts- und nicht als Quantitätsbezeichnung meint: «Menschheit». Deshalb rät Schiller, in impliziter Kritik an Matthissons privater und doch subjektloser Empfindsamkeit, «zu seinen Landschaften nun auch Figuren zu erfinden und auf diesen reizenden Grund *handelnde Menschheit* aufzutragen». «Menschlich», sagt Schiller, indem er sich gegen Bürgers Kritik an seiner Bürger-Kritik verteidigt, «heisst uns die Schilderung eines Affekts, nicht weil sie darstellt, was ein einzelner Mensch wirklich so empfunden, sondern was *alle Menschen* ohne Unterschied *mitempfinden müssen.*» Gedichte haben, heisst es in der besagten Rezension von Bürgers Gedichten, in der sich Schiller aus der Distanz schon des Klassikers mit seiner eigenen Sturm- und Drang-Phase auseinandersetzt, «Gemälde» und nicht «Geburten» einer besonderen «Seelenlage» zu sein:

«Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermut des Dichters sind nicht bloss der Gegenstand, den er besingt, sie sind leider oft auch der Apoll, der ihn begeistert [...], ein Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So, wie der Dichter selbst bloss leidender Teil ist, muss seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken.»

Nichts weniger als klassisch erscheint von hier aus gesehen jenes Dichtungsverständnis, das Goethe seinen «Tasso» aussprechen lässt:

Nein, alles ist dahin! – Nur eines bleibt:
Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt – Und mir noch über alles –
Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.

Das fiele, wär's alles, in dem fast paranoiden Anspruch auf Stellvertreterschaft hinter Schillers klassische Bestimmung der Affektdarstellung zurück. Könnte man meinen. Aber es ist nicht alles. Nachdem Tasso, verwöhnt, gereizt, vorher alles immer nur auf sich bezogen hat, bezieht er sich im Augenblick des totalen Zusammenbruchs zum erstenmal auf die Welt; und das ist eine Kehre:

> *[. . .] Bin ich Nichts,*
> *Ganz Nichts geworden?*
> *Nein, es ist alles da, und ich bin nichts [. . .]*

Und dann gibt ihm Antonio den bedeutungsvollen Rat: «Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,/Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!» Das nimmt Tasso auf, als Dichter, indem er einen Vergleich findet für sein Scheitern und so, in der Darstellung der Katastrophe, diese aufhebt. Was im Schlussmonolog gelingt, ist mehr als Notschrei, ist in Schillers Sinn «Gemälde» einer «Seelenlage». Und mehr: in dem ausgeführten Vergleich von Fels und Woge dominiert die «mächtige Natur» als das Verbindende, das die beiden Antagonisten – der Naturwissenschaftler Goethe wird das später unter dem Gesichtspunkt von «Polarität und Steigerung» fassen – sich gegenseitig in ihrer Ergänzungsbedürftigkeit, in ihrem Anderssein anerkennen lässt. Nur ein süsslicher Begriff von klassischer Harmonie wird den Rekurs auf die heilende Natur in letzter Minute als falsche Versöhnlichkeit gegenüber der realen Notlage des als blosses Ornament in der höfischen Gesellschaft gekauften Dichters deuten lassen. Selbstbefragung der Klassik ist es, wenn Tasso die elaborierte Sprache bei Hof als Verstellung verdächtigt. Sie ist es und sie ist es nicht. Das Naturell des überspannten, glücksunfähigen, von Verfolgungswahn geplagten Schwärmers, wird ihm von aussen als Qualität seines Dichtertums zugerechnet, bis er sich schliesslich um den Preis des melancholischen Realitätsverlusts in ein lebensgefährliches Selbst- und Dichtungsverständnis zirkulär hineinsteigert und hineintreiben lässt: Dichtung als Kokon, als Residuum abgespaltener, exkommunizierter Innerlichkeit. Dass er sich am Ende mit dichterischen Mitteln daraus heraushebeln kann, ist auch Antonios Verdienst. Dass der Ratgeber aber in seiner freundschaftlichen Gebärde stumm bleibt – er nimmt nur Tassos Hand –, dass der Monolog in eine stumme Gebärde mündet, in der Sprechen und Handeln erstmals zusammenfallen, entzieht die entworfene Utopie einer möglichen Beziehung zwischen den Opponenten dem Ideologieverdacht. Mag Antonio bis zum Schluss steinern-felsenfest bleiben, steif vielleicht sogar zurückweichen vor dem Mundgeruch der Dichtung, er steht, als Fels, zu der einseitigen Rolle, die er in Tassos Rede bekommt. Und somit zur ganzen Rede, die ihn mit Tassos gegensätzlichen

Wesen verknüpft. Insofern natürliche Intersubjektivität, über die verhärtete Subjektivität der Kontrahenten hinaus am Schluss des Stücks erwartbar, aber offen bleibt, erweist sich, dass das klassische Harmoniebedürfnis durchaus dem Leben gilt. Dichterischer Trauerarbeit ist es abgerungen. Heiter fast und simpel wird das Goethe später in einem leichtfüssigen Vierzeiler der Sammlung *Sprichwörtlich* reformulieren:

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.

Entsprechend zieht Wilhelm Meister aus dem Anblick des Regenbogens für sich die Lehre: «Ach! erscheinen uns denn eben die schönsten Farben des Lebens nur auf dunklem Grunde? Und müssen Tropfen fallen, wenn wir entzückt werden sollen?»

Ein aufregendes Beispiel für die romantische Auffassung von Melancholie und ihre Therapie ist E. T. A. Hoffmanns verrücktes Capriccio *Prinzessin Brambilla*. Den Rahmen für den phantastischen Karnevalsspuk bildet kleinbürgerliche Wohnstubenatmosphäre; da werden – Teig gewordene deutsche Italiensehnsucht von ehedem – am Anfang und am Ende Makkaroni gegessen. Spiegelung ist es, die den liebestollen Schauspieler Giglio von seinem Narzissmus kuriert. Die Prinzessin, deren Bild aus «dem bodenlosen Meer der Sehnsucht» aufsteigt und die er in der «Kutsche mit den Spiegelfenstern» sitzen sieht, ist «niemand anders» als sein «Traumbild», das er am Ende in der Gestalt der entzückenden Putzmacherin Giacinta lieben lernt. Spiegelung ist es auch, was den König Ophioch von seiner Melancholie heilt und ihn liebesfähig macht. Der «chronische Dualismus», der das romantische Ich-Bewusstsein spaltet, erfährt in der Binnenerzählung eine vertiefte Deutung. Die tiefe Traurigkeit, von der König Ophioch und die Weisesten im Land befallen sind, wird von ihm wahrgenommen als die dämonische «Stimme der zürnenden Mutter», die, nach dem Verlust der ursprünglichen Unmittelbarkeit, «als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schosskind hegend und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins [. . .] verstattete», «nun feindlich das entartete Kind zu vernichten drohte». Für den Jammer solchen metaphysischen Heimwehs ist die gedankenlose Heiterkeit der grundlos bei jeder Gelegenheit loslachenden Königin Liris kein Gegengift. Heilung als Lachen aus Selbsterkenntnis bringt erst der Blick in den vom Magus Hermiod beschworenen Zauberspiegel des Sees:

«Als sie nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eigenes Ich in verkehrter Abspiegelung erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier auf, eine neue herrliche

Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen, und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet. Lange hatten sie hineingeschaut, dann erhoben sie sich, sahen einander an und – lachten [...] Als beide nun auf solch eigne Weise gelacht, riefen sie beinahe zur gleichen Zeit: ‚O! – wir lagen in öder unwirtbarer Fremde in schweren Träumen und sind erwacht in der Heimat – nun erkennen wir uns in uns selbst und sind nicht mehr verwaiste Kinder!'»

Eine narzisstische Identifikation mit dem Spiegelbild ist ausgeschlossen: es ist, durch die gekräuselte Wasserfläche, verzerrt und reizt, in ironisierender Distanz, zum heilsamen Lachen, zur Distanzierung von der Selbstdistanz. Was da passiert, ist die mythisierte Wirkung dessen, was man romantische Ironie nennt: «die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborene Kraft des Gedankens, seinen eigenen ironischen Doppelgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die eigenen [...] und die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergötzt [...]». Ironie als Melancholie-Therapie läuft auf eine Verkehrung der Verkehrung hinaus, insofern die Reflexion als mangelnde Anschauung durch Reflexion, aber diesmal anschaulich, um ihren eigenen Verzerrungsfaktor korrigiert wird:

«Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, dass er i s t, und dass er in dem tiefsten, reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muss er auch als Vasall gehorchen.»

Entworfen ist, als Ergebnis ironischer Spiegelung, auch eine Versöhnung des gefährlichen Machtkampfs zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Die Fähigkeit, «das eigne Ich verkehrt zu schauen» oder den «Schmerz des Seins in hohe Lust» zu «verkehren», bedeutet für das Liebespaar der Erzählung, dass sie nicht nur spielen, was sie sind, sondern am Ende auch sind, was sie spielen. Die Entzauberung der Traumprinzessin als einer Projektion zur realen Geliebten entspricht dem Spiegelungsvorgang gegenüber dem Urdachsee:

«In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel zu erkennen und sie so ins äussere Leben treten zu lassen, dass sie auf die grosse Welt, in der jene kleine eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber. So sollte, wenn ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den Urdachbronnen vorstellen, in den die Leute gucken können. – An euch, ihr lieben Kinder, glaubt ich bestimmt jene Entzauberung zu vollbringen [...].»

Das gilt nicht nur für das in der Erzählung geschilderte, sondern für die Erzählung als ganze: sie offeriert sich dem Leser als Spiegel, in dem er sich

als ihr möglicher Autor, als Autor eigener Phantasmen gewahr werden kann. So verzichtet der Regisseur des Zauberspiels darauf, sich zu wiederholen, um «eine Person» nicht zu langweilen, die «schon alles weiss»: «Ich meine nämlich den Leser des Capriccios, Prinzessin Brambilla geheissen, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen».

Wunschgebilde ans Licht zu bringen, anstatt sie innerlich zu unterdrücken, sie als eigene Spiegelbilder zu durchschauen, ist der romantische Vorschlag, den Hoffmanns Erzählung macht, am Schmerz unerfüllter Sehnsucht nicht melancholisch zu erkranken. In einem anderen Verhältnis stehen Ironie und Trauer bei Heinrich Heine. Am grössten ist die Trauer dort, wo er sie ironisch überspielt. Schumann hat das in seinen Vertonungen hörbar gemacht. Dass Heine aus seinen «grossen Schmerzen», wie er im *Buch der Lieder* sagt, «die kleinen Lieder» macht, stützt die These, dass sich Trauer nicht semantisch abrahmen lässt, dass ihr nicht zu trauen ist, wo sie bloss inhaltlich deklariert wird. Denn die Sprache des Herzens ist so gebrochen wie dieses selbst, und nur die Brechung setzt so etwas wie Authentizität frei. Anders gesagt: das Mass lyrischer Herzlichkeit ist nicht in der scheinbaren Unmittelbarkeit der Rede vom Herzen zu suchen, sondern im ironischen Verkleinerungskoeffizienten, der jene vergiftet; «vergiftet», heisst es, «sind meine Lieder». Gegen den subjektiven Weltschmerz «byronischer Zerrissenheit» setzt Heine in den *Bädern von Lucca* den «grossen Weltriss»:

> *«Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, dass er ein prosaisches weit abgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der grosse Weltriss [. . .]»*

Damit ist, trotz des Befunds zerbrochener Totalität, wenigstens noch der klassische Zusammenhang zwischen Ganzem und Teil, der in seiner Gebrochenheit die Zerbrochenheit des Ganzen repräsentiert, aufrechterhalten. Und die lyrische Rede, wie privat immer sie scheinen mag, steht, weil das Subjekt immer noch, wenn auch per negationem, «Mittelpunkt der Welt» ist, fürs schlechte Ganze, je schlechter desto besser.

Das folgende Herbstgedicht parallelisiert «Herz» und «Welt», ohne dass daraus, wie etwa in Eichendorffs unendlich traurigem Gedicht *Herbstweh* Trost entspränge («Bald kommt der Winter und fällt der Schnee / Bedeckt den Garten und mich und alles, alles Weh»):

Verdrossnen Sinn im kalten Herzen hegend,
Reis ich verdriesslich durch die kalte Welt,
Zu Ende geht der Herbst, ein Nebel hält
Feuchteingehüllt die abgestorbne Gegend.

Die Winde pfeifen, hin und her bewegend
Das rote Laub, das von den Bäumen fällt,
Es seufzt der Wald, es dampft das kahle Feld,
Nun kommt das Schlimmste noch, es regent.

Die Melancholie, die aus dem Text dampft, wird in der letzten Zeile wegironisiert. Durchs Selbstverständlichste wird die Erwartung aufs «schlimmste» enttäuscht. Und doch wird die inhaltlich enttäuschte Erwartung durch das archaisierende letzte Wort formal übererfüllt und so doppelt subvertiert. Jenes Shakespeare-Wort aus dem *King Lear,* dies sei noch lange nicht das Schlimmste, so lange man sagen kann, «this is the worst», scheint ironisch im Spiel. Die triviale Schlusswendung – Enttäuschung der Enttäuschung – signalisiert letztlich ironisch die Katastrophe: dass sich in einer «kalten Welt» nur noch übers Wetter reden lässt, kaltherzig. Die vielberufene «Wunde» Heines klafft dort am schmerzlichsten, wo sich die Texte, in formaler Virtuosität gelingend, ironisch selber verschliessen und runden. In seinen *Geständnissen* von 1854, wo er seine Emigration nach Paris begründet, träumt Heine vom Preussischen Adler in der Pose des Prometheus: «des Nachts träumte ich von einem hässlichen schwarzen Geier, der mir die Leber frass, und ich ward sehr melancholisch». Das ist in diesem Zusammenhang so leichtfertig hingesagt wie der Rat, man möge die Ketten in Spandau parfümieren, und wie die Begründung, Paris sei verlockender, weil man dort von früh bis spät die Marseillaise singe, Austern esse und Champagner trinke, während an allen Strassenecken die Worte Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu lesen wären. Das ist, für Heine, bei aller Ironie, eine melancholische Alternative, und der Alkohol frisst nicht minder an der Leber, als wenn er an Deutschland denkt in der Nacht. Festzuhalten ist jedenfalls dies: Melancholie im Traum ist ein Erkenntnisorgan, auch ein politisches. Und: der Traum ist Medium der Melancholie, weil, was in ihm aufscheint, der Realität sei's kritisch widerspricht, sei's sehnsuchtsvoll von ihr entrückt ist. Nicht umsonst reimt Heine «Träume» auf «Schäume». Geträumte Trauer ist nicht geheuer:

Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floss noch von der Wange hinab.

Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumt', du verliessest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab im Traum geweinet,
Mir träumte, du bliebest mir gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

Der durchgeführte Parallelismus ergibt in der dritten Strophe einen Bruch. Das unerwartete Fehlen eines analogen Trauergrundes am Ende bringt ihn an die Oberfläche. Die Steigerung der Schmerzen durchbricht die präteritale Distanzierung. Vorher war die Trauer geboten; am Ende entgeht sie, scheint es, der Zensur, die schläft. Die Angstträume verdrängen einen Trennungswunsch, den die letzte Strophe verrät. Hier wird, wie es Freud in der *Traumdeutung* in bezug auf den Tod geliebter Personen beschrieb, der Traueraffekt vom Trauminhalt abgezogen. Wenn es möglich wäre, dass Heine hier seine zweifach unglückliche Liebe zu Kusinen im Sinn hat, klagt der Text über die Schärfe des Inzest-Tabus als seinen verschwiegenen Grund. Die scheinbare Angst, die Geliebte könnte das Ich verlassen, entspricht einem Wunsch; allein er ist zensurkonform, während – und das ist die Sensation, die das Gedicht beim zweiten Lesen, zu dem es auffordert, von seiner letzten Strophe rückwirkend erbringt – in den ersten beiden Strophen gerade die klischeehafte Trauer aus erwartbaren Gründen die Erwartung und die Zensur unterläuft. Das ist Trauer darüber, so wünschen zu müssen, wie es der Angsttraum ausspricht. An der manifesten Textoberfläche ist ihr Grund versteckt; gerade das Erwartbare erweist sich schliesslich als Schock, der die Überraschung der dritten Strophe noch übertrifft.

Dass die Trauer grundlos und deshalb nicht zu heilen ist, ist ihr Grund in Paul Verlaines berühmtem Gedicht übers Weinen *(Ariettes oubliées III)*. Die üblichen Affektquellen sind ausser Kraft gesetzt, das Herz hat sich überessen an der eigenen Empfindsamkeit.

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison? . . .
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi.
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

Trocken und tränenlos ist demgegenüber der Schmerz in Brentanos Gedicht *Der Spinnerin Nachtlied,* das, mit dem Raffinement volksliedhafter Unschuld, in seinem kreisenden, repetitiven Fortgang das Spinnen abbildet,

von dem die Rede ist. Es entspricht der Trauerarbeit, die hier geleistet wird im Bewusstwerden der Trennung. «Das verlassene Mägdlein» Mörikes, das, «früh wenn die Hähne krähn», am Feuer sitzt, kann sich ausweinen:

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran –
O ging er wieder!

Als Ersatz fürs Weinen erscheint bei Brentano das Lied selber: «Ich sing' und kann nicht weinen». Der Text als «Faden» ist «klar und rein», ungetrübt von Vokabeln der Trauer. «Klar und rein» ist dann auch das «Herz» und schliesslich der Mondschein. Der Vereinigungswunsch lässt offen, ob der Tod gemeint ist. Offen bleibt auch, ob die Spinnerin mit dem Enden ihres Lieds zu weinen anfängt. Jedenfalls scheint sich der Schmerz zu lösen in einem durch den Gesang erworbenen Ja zur Trauer: «Ich sing' und möchte weinen».

Bei Verlaine ersetzt der Regen die verinnerlichten nicht geweinten Tränen. In seinem kreisenden Wohlklang bildet der Text die tropfende Zeit der leeren langen Weile ab und macht den Schmerz geniessbar, wie es später nur bei Trakl noch einmal gelang:

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben,
Des Abends blau und braune Farben;
Verflossen ist das Gold der Tage.

Trakls Dichtung ist ein Kampf gegen die Versteinerung und das Verstummen im Schmerz. Die klassische Einheit des Gedichts weicht, da das Subjekt, das sie in der zerbrochenen Einheit seines Erlebens nicht mehr garantieren kann, ins Driften gerät, einer gleitenden Reihung von fragmentarischen Einzeleindrücken.

Schon bei Baudelaire – und das hat Benjamin als seine Modernität herausgearbeitet – trifft der Blick des Grüblers auf Trümmer, in denen die Melancholie nistet; dem barocken Allegoriker vergleichbar, erfährt der moderne Melancholiker den Raum, der die Grossstadt so sehr zu Bruchstücken verdinglicht wie das Kontinuum der Zeit, die flockenartig zerfällt. So heisst es im Gedicht *Le cygne:*

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Petrifikation des Schmerzes ist die Leistung der Kunst, des Gedichts, das dem Verlust des geliebten Objekts zuvorkommt durch dessen Abtötung. Die

Statue in dem Gedicht *Le masque* weint, weil sie die ästhetische Verewigung des Lebens mit dessen Versteinerung erkauft und weil sie – erschrekkende Schlusswendung – so tot ist wie die Lebenden:

Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu!
Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux
C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! – comme nous!

In Büchners traurigem «Lustspiel» *Leonce und Lena* wird der Zusammenhang von Langeweile und Melancholie triefgründig-heiter erörtert. Schon das Motto aus Shakespeares *As you like it* gibt einen Hinweis auf die Richtung in der lesend zu fragen ist. Jacques, der Melancholiker wie er im Buche steht, verbittert durch seine Weltklugheit, ausgebrannt im Müssiggang, trifft im Wald einen Narren, dessen närrische Zeitauffassung ihn zu einem befreienden Lachen reizt:

Dann zog er eine Sonnenuhr hervor,
Und wie er sie besah mit blödem Auge,
Sagt er sehr weislich: 'Zehn ist's an der Uhr.
's ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,
Und, nach 'ner Stunde noch, wirds elfe sein;
Und so von Stund zu Stunde reifen wir,
Und so von Stund zu Stunde faulen wir,
Und daran hängt ein Märlein.' Da ich hörte
So pred'gen von der Zeit den scheck'gen Narrn,
Fing' meine Lung an wie ein Hahn zu krähn,
Und eine Stunde lacht ich ohne Rast
Nach seiner Sonnenuhr [. . .] O wäre ich doch ein Narr!
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.

Bei Büchner lässt sich die Melancholie, die solcher Zeiterfahrung entspringt, nicht mehr wegspassen. 12 Stunden möchte König Peter sich freuen, 365mal spuckt Prinz Leonce auf einen Stein, um die leerlaufende Zeit zu füllen, seine Musse zu töten: «Bin ich ein Müssiggänger? Habe ich jetzt keine Beschäftigung? – Ja es ist traurig [. . .] Dass die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch.» Schon Pascal hatte im Blick vor allem auf die Situation des Königs – so war auch der Herrscher im barocken Trauerspiel durch die Einsicht ins unabänderliche Kreisen der Geschichte als deren mächtigster Exponent und deren erstes Opfer melancholisch im Handeln gelähmt – solche Melancholie diagnostiziert:

«Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, son vide. Incontent il sortira du fond de son âme l'ennui; la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.»

Einen Eindruck von solcher Leere vermittelt die Anekdote, dass Ludwig XVI. sich am Tag nach dem Bastillesturm, nach der Jagd notierte: «Geschossen – nichts.» Das einstige Adelsprivileg der Musse ist pervertiert. Sie spiegelt, entfremdet, die entfremdete Arbeitswelt. Sinnentleert ist die Polarität von Arbeit und Freizeit. Zeit wird zum messbaren Raum quantifiziert. Diese erkrankte Zeiterfahrung charakterisiert auch der Hauptmann im *Woyzeck*, wenn er sagt: «ich kann kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werd melancholisch». Die Schlussutopie von *Leonce und Lena* gilt der Annullierung von Zeit und Arbeit:

> *«Wir lassen alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht. Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennspiegeln, dass es keinen Winter mehr gibt und die uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren und wir das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeern stecken.»*

Valerio, der sich, weil er vom entfremdeten Müssiggang bei Hof profitiert und sich als Staatsminister zum Sachwalter von Leonces Sehnsucht macht, als bürgerlicher Aufsteiger deuten lässt, hat das letzte Wort. In seiner Version der Utopie ist der bürgerliche Sonntag verewigt:

> *«Und ich werde Staatsminister, und es wird ein Dekret erlassen, dass, wer sich Schwielen in die Hände schafft, unter Kuratel gestellt wird; dass, wer sich krank arbeitet, kriminalistisch strafbar ist; dass jeder, der sich rühmt, sein Brot im Schweisse seines Angesichts zu essen, für verrückt erklärt wird; und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine commode Religion!»*

Die Vision dieses Schlaraffenlands ist letztlich nicht zum Lachen. Valerio, der bürgerliche Narr am Hof, ist die tragische Hauptgestalt des Stücks. Als Profiteur der allgemeinen Melancholie bleibt er trotz allem ohne Identität in seiner Rolle, eine Zwiebelexistenz. «Wer seid Ihr?» fragt ihn der König. «Weiss ich's», antwortete er, indem er «langsam hintereinander mehrere Masken» abnimmt: «Bin ich das? Oder das? Oder das? Wahrhaftig, ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinanderschälen und -blättern.» Deshalb erträgt er auch die Spiegelung nicht, und sei's in blanken Glatzköpfen oder Augen.

Valerio inszeniert als Regisseur die Heirat, auf die zu freuen sich der König nun einmal in den Kopf gesetz hat, als Spiel im Spiel. Was daran Kunst ist, ist «Mechanismus»: «Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappdeckel und Uhrfedern.» Die Kunst-Hochzeit «in effigie» dient der Ersatzbefriedigung und der melancholievertreibenden Unterhaltung. Dennoch ereignet sich dabei etwas, was über die Köpfe von Spieler, Zuschauer und Regisseur hinweggeht, und was nur dem Zuschauer der Zuschauer bewusst wird. Im Augenblick, da sich das traditionelle Komödienschema

der Wiedererkennung erfüllt und Valerio in Lachen ausbricht, erreicht das Lustspiel seinen traurigsten Moment:

LEONCE: Lena?
LENA: Leonce?
LEONCE: Ei, Lena, ich glaube, das war die Flucht in das Paradies.
LENA: Ich bin betrogen!
LEONCE: Ich bin betrogen!
LENA: O Zufall!
LEONCE: O Vorsehung!

Zufall und Vorsehung klatschen lächerlich zusammen. Was der Vater wünschte und wovor die Verliebten flohen, ist eingetroffen. Das ist heiter. Nur: Leonce und Lena erweisen sich als identisch mit ihrer Rolle, aus der sie fallen. «Oh», sagt Leonce schon am Anfang, «wer einmal jemand anders sein könnte!» Sie waren im Leben schon, als was sie durch eine Zeigehandlung in Valerios Kunst-Veranstaltung erscheinen: Automaten der Liebe, gelangweilte Puppen, die sich wie tote Körper berühren und, wenn sie sich fremdsprachlich, über literarische Klischees und Stichwörter, verständigen, nur ihre eigene Melancholie zurückspiegeln können. So ist die Heiterkeit der Erkennungsszene grundiert von einer gesellschaftlichen Melancholie, die die Zeitstimmung in jenen dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts in Deutschland charakterisiert. Demgegenüber erscheint Rosettas Liebesleid als persönliche Trauer. Auch sie fällt aus der Rolle, indem sie von der Bühne verschwindet. Aber ihr Verhalten macht die melancholische Erfahrungs- und Liebesunfähigkeit von Leonce kritisierbar. Singend, mit Zügen Ophelias, geht sie ab. Sie ist die einzige Person im Stück, die für ihre Trauer, die nur ihr gehört, eine eigene Sprache hat:

Ich bin eine arme Waise,
Ich fürchte mich ganz allein.
Ach, lieber Gram –
Willst du nicht kommen mit mir heim?

Von der «Übersättigung» und dem «Ekel» gegenüber dem «unendlichen Überflusse des Geschehenden», dem leeren Kreisen der Geschichte hat Nietzsche in seinem Aufsatz *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* als einer dem Leben schadenden Haltung gesprochen und dabei Giacomo Leopardi zitiert:

Nichts lebt, das würdig
Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer verdient die Erde.
Schmerz und Langeweile ist unser Sein und Kot die Welt – nichts andres.
Beruhige dich.

Solcher Welt-Schmerz bleibt trotz allem noch des Ausdrucks würdig und fähig. Byron, der ihn teilt, hat ihn in folgenden Versen begründet:

Sorrow is knowledge: they who know the most
Must mourn the deepest o'er the fatal truth,
The tree of knowledge is not that of life.

Der gleichaltrige Schopenhauer sieht's nicht anders: «Im ganzen und allgemeinen jedoch beruht die dem Genie beigegebene Melancholie darauf, dass der Wille zum Leben, von je hellerem Intellekt er sich beleuchtet findet, desto deutlicher das Elend seines Zustandes wahrnimmt.»

Nikolaus Lenau wehrt sich gegen seine Melancholie, indem er den Schmerz verallgemeinert und auf die Natur abwälzt, aus der er zurückhallt. Beispielhaft etwa in dem Gedicht *Himmelstrauer*. So sehr ist das Ich verarmt, dass es sich selber nicht mehr nennen kann:

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermutmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal,
– So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen, –
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl. –

Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leise Nebel übers Heideland;
Der Himmel liess, nachsinnend seiner Trauer,
Die Sonne lässig fallen aus der Hand.

«[. . .] da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang», sagte Benn zu Beginn seines Marburger Vortrags über *Probleme der Lyrik,* «und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht». So eben nicht. Oder es ist kein Gedicht. Leid und Lied hängen anders zusammen, und jener von Goethe in der *Trilogie der Leidenschaft* gefeierte «Götterwert der Töne wie der Tränen» ist fragwürdig geworden. In einem Brief (Anfang 1922) äussert sich Benn dazu: «Es mag auch sein, dass ich menschliches Leid nicht mag, da es nicht Leid der Kunst ist, sondern nur Leid des Herzens. Sehe ich menschlichen Gram, denke ich: nebbich; sehe ich Kunst, Erstarrtes aus Distanz und Melancholie, aus Trauer und Verworfenheit, denke ich: wunderschön.» Das ist, so will es scheinen, eine Ästhetik schnoddriger Herzlosigkeit. Die «alte Trauer», die «das Herz so zauberschwer umfing», «wo von jeder Mauer / ein Tränenflor aus Tristanblicken hing», ist unrettbar verloren; stattdessen liegen, wie es in dem Gedicht *Der Dunkle* heisst, «die Fluren leer und ausgeloht». Und die «Leere», damit sie überhaupt zu ertragen ist, muss bejaht werden: «du musst sie trauernd haben»; «diese Trauer ist von anderer Art». Gefühle abzuziehen von allem, was verlierbar ist,

macht die Trauer gegenstandslos. Trauer um nichts entspringt bei Benn dem Versuch, nicht zu trauern:

Auch lass die Einsamkeiten grösser werden,
nimm dich zurück aus allem, was begann [. . .]

In die Leere hinein setzt er als «Gegenglück» das künstliche Sein des Gedichts:

So Tag und Nacht bist du am Zuge,
auch sonntags meisselst du dich ein
und klopfst das Silber in die Fuge,
dann lässt du es – es ist: das Sein.

Was da, «halb Bild, halb Wort und halb Kalkül» – «Es strömt dir aus dem Nichts zusammen» – zusammenschiesst, kommt doch «aus stillem trauerndem Gefühl». Die Gedicht-Schale, in deren Gehäuse sich einzig, wenn auch künstlich, noch leben lässt, bildet sich, wie die Perlen-Metapher in dem Gedicht *Melancholie* deutlich macht, um eine produktive Verletzung: «[. . .] man lasse sie, / auch sie führt zum Gedicht: Melancholie». Ziel jedoch ist es, diese Gefühls-Lagunen trockenzulegen. Abgewandt von allem, was traurig machen könnte, erscheint Dürers «Melancholia» in dem Gedicht *Wo keine Träne fällt:*

Doch da an einer Warte
von Zucht und Ahnen alt
lehnt eine flügelharte
unsägliche Gestalt,
ihr Blick, der Licht und Sterne
und Buch und Zirkel hält,
der sieht in eine Ferne,
wo keine Träne fällt.

Nicht mehr trauern zu können: das macht die würgende Müdigkeit von Peter Huchels Gedichten aus. Von der «Traurigkeit des Lichts» ist die Rede *(Oktoberlicht)* und davon, dass die Wasser die Toten waschen und dass die Steine, die nicht zu erweichen sind, trauern *(Totenregen),* weil die Menschen es nicht mehr tun. Dass die Natur trauert, ist kein Trost mehr, sondern die eigentliche Katastrophe:

Der Regen rinnt, die Steine trauern,
die Nacht stösst kalt an Tor und Mauern,
denk ich der Toten, dort vergessen
in Bitterkraut, im Stroh der Kressen.

Das «Feuer» der Dichtung bleibt als «ein schwaches Hauchen» im Innenraum eingeschlossen. Nach draussen vermag es keine Wärme mehr abzugeben. «Ein Feuer», heisst es im Gedicht *Chausseen,* das «mürrisch das Dunkel kaute». Sich so gegen das Eindunkeln der Welt – und das impliziert

für Huchel allemal auch politische Enttäuschung – zu wehren, führt zum resignativen Verglimmen. Das Weiss der «lautlosen Asche», später dann immer wieder das Weiss des Schnees, versinnlicht die zunehmende Vereisung des Gefühls bis zur farblosen, sprachlosen Unfähigkeit zu Trauern. Die weisse Trauer ist die äusserste, gefährlicher als die schwarze: «die weisse Kehle der Einsamkeit» *(Schnee)*. Das «schwarze / Summende Tuch aus Fliegen», das im Gedicht *Chausseen* die «Wunden» der Toten schliesst, metaphorisiert noch einen, wenn auch mürrisch-resignativen dichterischen Widerstand gegen «das Dunkel». Im Gedicht *Todtmoos* weicht die «schwarze kantige Trauer» *(Unkraut)* einer verzweifelten Schneeblindheit. In Kälte wird Trauer anästhesiert. Die Wunden sind vernarbt, nicht mehr die eigenen, sondern die der Felsen, weiss; die Vereisung innen und aussen erlaubt die Welt nicht mehr zu entziffern und zu beseelen. Der Rest ist Schweigen:

In Todtmoos
sah ich in weisser leuchtender Schneeluft
schneepflückende Wesen fliegen.
Ich griff in den Flockenfall
Und fing nur Kälte.

Schneenarben an den Felsen,
Wegzeichen wohin? Schriftzeichen,
nicht zu entziffern.

Der vergebliche Griff in das Flockengestöber der Imagination ist, womit Wolfgang Hildesheimer in anderer, für ihn immer noch produktiver Weise ernst macht: das Ende der Fiktion. So lässt er – ähnlich wie in *Masante* – einen seiner melancholischsten Texte *Vergebliche Aufzeichnungen* buchstäblich versanden. Was die Phantasie des einsamen Wanderers am düsteren Meeresstrand unter tiefhängender Wolkendecke aufgreift, ist Strandgut. Brauchbar nur für die Dauer von ein paar Sätzen:

> *«Mir fällt nichts mehr ein. Kein Stoff mehr, keine Fabel, keine Form, noch nicht einmal die vordergründigste Metapher. Alles ist schon geschrieben oder geschehen, wenn nicht beides, ja, meist sogar beides. Daher ist alles alt [. . .] Man sollte indessen nichts unversucht lassen. (So zumindest sagt man. Ich selbst bin der Überzeugung, dass jene glücklicher sind, die alles unversucht lassen, aber dazu ist es jetzt zu spät, damit muss man früher im Leben beginnen.) Heute bin ich mir einen letzten Versuch, einen letzten kurzen Gang schuldig, bevor ich die Feder endgültig niederlege und mich anderen Dingen zuwende.»*

So begleitet sich der Schreibende auf seinem letzten Gang; der Tod freilich ist kein Thema, und ist es, mit dem Fund des Schädels dann eben doch. Die Phantasie, die sich an Vorgefundenem festklammert, kommt, mit zynisch gestutzten Flügeln, nicht vom Boden los. Nach rückwärts greift sie aus, um

alles – in Sackgassen geraten – wieder zu verwerfen, liegenzulassen: ein Stück Ölhaut, ein Stück Holz, mit «schöner Maserung, mit grossen Augen, in Trauer über verlorene Äste erblindet». In der Haltung des Melancholikers Hamlet hält das schreibende Ich den Schädel vielleicht eines Narren, vielleicht Yoricks in der Hand:

> *«Wo bin ich? – noch immer an diesem Meer, an diesem Strand, halte noch immer diesen Schädel in der Hand, meine letzte, mit zunehmender Dunkelheit entschwindende Möglichkeit. Den Schädel, der vielleicht diesem Narren gehörte –, vielleicht aber auch einem ganz anderen Narren: einem abgeklärten Spötter, der sich schwer auf den Wellen einer sanften Melancholie tragen liess und sich nur einigen Auserwählten gleichen Sinnes und gleicher Sicht mitteilte.»*

Auf den Knien des Narren ritt der Knabe Hamlet in das «Reich der ungenützten Möglichkeiten, das dem Narren das Naheliegende war, und in dem Hamlet so heimisch wurde, dass ihm später das Reich der eingetroffenen Möglichkeiten, auch Wirklichkeit genannt, dieses Stegreifspiel von Irrsinn, Niedertracht und Mord, zur Hölle wurde». Ihm gegenüber bleibt dem Melancholiker nicht einmal mehr die Narrenkappe. Alle Möglichkeiten sind genützt. Oder von ihm selbst schreibend verworfen. So verlässt er schliesslich den Raum, den die Phantasie aufgeräumt und entleert hat. Die Kraft, zu gehen, ist immerhin die Folge einer Trauerarbeit mit der Feder. Leidlos ist solches Verstummen. Ernüchternd wird alle Melancholie wegrationalisiert und zurückgelassen. Sie lauert freilich in jedem Text von Hildesheimer aufs neue von vorn.

Die melancholische Handlungslähmung, die, wenn auch, wie bei Hamlet, von des Gedankens Blässe angekränkelt, das Reflektieren und Phantasieren traditionellerweise freisetzte, frisst dieses selber an und lähmt es:

> *«Und plötzlich bemächtigte sich meiner das Gefühl, als habe ich, zumindest hier, in diesem Raum aufgeräumt, als habe ich selbst, einem Drang nach absoluter Klarheit folgend, hier mit letztem Aufwand solch radikale Ordnung geschaffen, dass jetzt nichts mehr da ist. Ich habe alles verworfen, was zu finden war, und was ich verworfen habe, ist für mich unwiederbringlich verschwunden. Es hat auch nichts getaugt, es war nichts als ein letzter ausgelaugter Rest erschöpften Stoffes, aller Stoff ist erschöpft. Vielleicht war dies der falsche Ort, aber letzten Endes sind alle Orte gleich, und gerade um dieses letzte Ende hätte es sich gehandelt, handelt es sich immer. Mir ist nichts eingefallen, ich habe es redlich versucht und habe mir nichts vorzuwerfen. Ich gehe.»*

Die Aufzeichnungen sind vergeblich, aber nicht als Aufzeichnungen, wie Hildesheimer dazu sagte. So wenig wie literarische Trauerarbeit je, der Versuch, seelische Dunkelheit sprachlich zu erhellen, schwarz auf weiss.