Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 69 (1989)

Heft: 10

Artikel: Die erlesenen Tränen Johann Georg Zimmermanns : Versuch über den getrübten Blick in aufgeklärter Zeit

Autor: Langenbacher, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164686

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: 11.07.2025

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

Andreas Langenbacher

Die erlesenen Tränen Johann Georg Zimmermanns

Versuch über den getrübten Blick in aufgeklärter Zeit

«Lasst mich weinen! Tränen beleben den Staub. Schon grunelt's.» (Goethe)

Wenn auch literarische Texte mehr und mehr im submarinen Blau von Bildschirmen erscheinen, dort verfasst, abgerufen oder eingegeben werden, wenn Charaktere und Lettern solchermassen digital versetzt, dem körperlichen Einschlag psychischer Bewegung entzogen, wie stumme Tiefseefische in einem Aquarium ihr ‹cooles› Eigenleben führen, dann lohnt sich vielleicht ein Blick auf ein Phänomen, das mit solchen neuen Schreibtechniken historisch zu werden beginnt. Während man sich nämlich heute darum bemüht, die Qualität der Monitoren von Textverarbeitern immer mehr zu verbessern, damit das Auge, durch ihre Strahlung und ihr Geflimmer irritiert, sich nicht trübe und in Tränen übergehe, vergisst man nur allzu schnell, dass es eine Zeit gab, da es das eigentliche Ziel des Schreibenden war, den Leser ganz allein durch den Inhalt seiner aufs Papier geschriebenen Worte soweit zu bringen — dass er in Zähren zergehe.

Dass die hohe Zeit solchen affiziert-affizierenden Schreibens, das «tintenklecksende Saeculum» auch eines des Weinens war, ist durch die Literaturgeschichte schon reichlich belegt worden. Die Tränen St. Preux', Werthers und Siegwarts sind längst gezählt, typologisiert und an einer langen Perlenkette süsser Wehmut aufgereiht, seit geraumer Zeit sogar in einem Sammelband eines Kolloquiums theoretisch präserviert.

Man ist sich einig, bürgerliche Innerlichkeit und literarische Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts wurden, wie nie zuvor, durch eine reichhaltige Semiotik des Weinens geprägt, miteinander vermittelt und — verfärbt. Die literarische Träne ist dabei nicht nur Signatur, sondern auch Stigma eines erwachenden bürgerlichen Selbstverständnisses, einer Empfindsamkeit und Gefühlskultur, die sich im melancholischen Abseits, aller höfischen Repräsentation abgewandt, ostentativ im Kreis der Familie und Freunde, im Interieur, beim Lesen und Schreiben oder im sympathetischen Naturgefühl konstituiert. Darüber hinaus ist sie aber auch Zeichen einer durch die Zivilisation veränderten Form von Affektmodellierung, in der das individuelle Gefühlsleben, das authentisch Innere und das persönlich Verbürgte

an Wichtigkeit und Ausdruckskraft gewinnen. Vielen literarischen Tränen haftet als solchen affektiven Selbstvergewisserungen zugleich etwas Resignatives wie Offensives, etwas Belastendes wie Entlastendes, Natürliches wie Künstliches an. Kein Wunder also, dass in der anbrechenden Psychologie jener Zeit das Weinen oft als «vermischte Empfindung» oder als «Annehmlichkeit des Missvergnügens» abgehandelt wird. Damit wird nicht nur die innere Ambivalenz, sondern auch der sozile Rahmen bezeichnet, in welchem dieses entsteht. Einer Sonderform literarischen Weinens, wie sie gerade im 18. Jahrhundert mehr und mehr zur Darstellung gelangt, nämlich dem Weinen über eigenen und fremden Texten, wurde bis anhin noch wenig Beachtung geschenkt. Dabei stellt solches Weinen eine gängige Technik oder gar Taktik literarischer Identitätsfindung dar, die zuweilen auch Identitätserfindung ist. Das Weinen über Texten, wie es sich in Texten darstellt und sich ausdrücklich der Ansicht des Lesers stellt, bildet nämlich niemals nur unmittelbare Affektäusserungen ab. Es ist immer zugleich — und oftmals vorrangig — Textmodellierung, Mittel literarischer Illusionsbildung, Moderierung und öffentliche Erprobung literarischer Produktion. Es gehört zu einem wichtigen Teilstück jener ‹repräsentativen Innerlichkeit›, die, auch übers Literarische hinaus, mehr und mehr bürgerliche Selbstdarstellung prägt.

Als beglaubigtes Zeichen der inneren Anverwandlung von Geschriebenem, vor allem der heiligen Schrift, hatte — wie ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte literarischen Weinens zeigt — schon seit frühester Zeit die religiöse Tränenmetaphorik gedient. Eine Metaphorik, die sich nicht von ungefähr gerade im Christentum, der Buchreligion par excellence, so stark ausgeprägt hat. Schon Augustin spricht in seinen «Bekenntnissen», nach seiner Bekehrung durch die heilige Schrift, nur noch abschätzig von jenen weltlichen Büchern, «deren Seiten nicht das Angesicht der Frömmigkeit tragen, nicht von Tränen der Bekenntnis oder vom Opfer eines tiefbetrübten Geistes und eines Herzens demütig zerknirscht sind».

Tatsächlich können Augustins «Bekenntnisse» als folgenreicher, ja geradezu paradigmatischer Versuch gelesen werden, sich mit Haut und Haar, vor allem aber mit Tränen der Autorität eines Textes zu unterwerfen, sich ihm einzuschreiben, nicht zuletzt auch, ihn seiner eigenen Individualität gemäss fortzuschreiben.

Auch in Thomas von Kempens vielgelesenem «Buch der Nachfolge Christi» vermittelt die «heilige Tränenflut» den Gläubigen, im Sinne einer regelrechten Transsubtantiation, mit dem Leibe Christi «wie er in Schrift und Sakrament zwar wahrhaft gegenwärtig, aber unter fremder Gestalt verborgen ist».

Erst recht zum hermeneutischen Schlüssel der Exegese wird die Träne bei Luther. Der Reformator, dem «Weinen vor Wirken» geht und «Leiden

alles Tun übertrifft», schreibt in der Vorrede zu seinen «Deutschen Schriften» auf Augustin verweisend: «Denn alles andere Schreiben soll in die Schrift und zu ihr, wie Johannes zu Christus, weisen — wie er spricht: ‹Ich muss abnehmen, dieser muss zunehmen›.»

In diesem Sinne soll der Gläubige «die im Buche geschriebenen Worte immer treiben und reiben, lesen und wiederlesen, mit fleissigem Aufmerken und Nachdenken, was der heilige Geist damit meint.» Dabei soll er «grosse Mulden voll Tränen weinen . . . auf dass er ja nicht mit der Vernunft dreinfalle und sein eigener Meister werde. Denn daraus werden Rottengeister, die sich lassen dünken, die Schrift sei ihnen unterworfen und leicht mit der Vernunft zu erreichen.»

Nach solchen Vorlagen und Mustern religiöser Selbstfindung spielen sich auch noch viele der von Tränen besiegelten, pietistischen Selbstbeobachtungen und daraus hervorgehenden psychologischen Selbstbetrachtungen des 18. Jahrhunderts ab. ‹Selbstanklagen›, ‹Zerknirschungen›, ‹Durchbrüche› und ‹Erweckungen› finden ja immer wieder angesichts von Erbauungsbüchern, Heiligenviten und unnachahmlicher Zitate aus der Bibel statt. So wird noch Karl Philipp Moritz' «Anton Reiser», der erste psychologische ‹Held› in der Literatur jener Zeit, vor seinen ausgiebigen weltlichen Lektüren eine Erbauungsschrift lesen, «worin der Process der ganzen Heilsordnung durch Busse, Glauben und Gottselig Leben, mit allen Zeichen und Symptomen ausführlich beschrieben war.» Unter diesen Zeichen und Symptomen wird «die Träne» zuvorderst stehn.

Bei Gellert, der in sein Tagebuch noch manche solche Träne der Herzenszerknirschung tröpfeln lässt, zeichnet sich nun aber eine neue und gerade fürs 18. Jahrhundert symptomatische Form des Weinens über einem Texte ab. Die heilige Tränenflut wird dabei durch eine weltliche, das spirituelle Weinen durch ein ‹anthroplogisch› empfindsames ersetzt. Es ist kein Gebet oder Bibelzitat, sondern der sentimentale Bestseller der Zeit, der ihn sich selbst in einer befreienden «Flut von Tränen» geniessen lässt. Gellert, der «soviele Jahre weder über Natur noch Nachahmung hat weinen können», schreibt, als handle es sich dabei um ein welthistorisches Ereignis, über seine Lektüre von Richardsons «Clarissa»:

«Und heute, diesen Morgen den dritten April zwischen 7 und 10 Uhr (gesegneter Tag —) habe ich geweinet . . ., mein Buch — mein Pult — mein Gesicht — mein Schnupftuch durch — durchgeweinet, laut geweinet, mit unendlichen Freuden geschluchzet . . . als wäre ich das seelige Gemische von Glück und Unglück, von Liebe und Schmerz, von Tugend und Schwachheit gewesen . . .»

Das ist nicht mehr ein Weinen als Selbstaustreibung und Selbstverleugnung, als Abnehmen angesichts eines Textes, der die Autorität des Übersinnlichen bewacht, sondern Weinen als ‹befreite› Sinnlichkeit, welche

durch den Text stimuliert das Selbstgefühl erhöht. Gellert hat hier nicht im moralischen Sinne über seine sündhafte Natürlichkeit geweint, sondern ästhetisch bewegt, mitten durch diese hindurch. Dabei fährt das Schluchzen gleichsam syntaktisch in die Sprache ein, wird auf deren Oberfläche laut. Das Weinen wird hier nicht bloss als Vorgang der Exkorporation im Text bezeichnet, es will sich selbst in sprachlicher Unmittelbarkeit dem Text inkorporieren. Dass Gellerts Tränenflut dabei nicht den Leser, sondern den Text, der sie in Gang gesetzt hat, buchstäblich wegschwemmt, scheint kein Zufall zu sein, denn hier hat der Text mit seiner Konsumation seinen Zweck erfüllt. Der Leser beugt sich keiner rigiden Gesetzeskraft oder memorierbarer Vorbildlichkeit, sondern er lässt sich genüsslich affizieren, bereichern, um gleichermassen sinnlich und moralisch berührt aus ihm hervorzutreten — vielfach um ihn schon bald vergessend zum nächsten zu gehen. Er hat sich, wie es die Zeit auszudrücken liebt, «satt und blind geweinet», wobei dieses immer wieder ins eigene Schreiben hineinverlängerte Bewegtwerden und Gerührtsein — dieses regelrechte Angerührtwerden — zur Hauptsache wird.

Eine solche Anwandlung, wie sie Gellert um die Jahrhundertmitte nicht nur stolz in einem Brief beschreibt, sondern auch als «herzrührende Schreibart» programmatisch fordert und theoretisch reflektiert, wird schon gegen Ende des aufgeklärten Jahrhunderts, das mit der Literatur solcher empfindsamer Selbstentblösser zunehmend abgeklärter umzugehen scheint, mit spöttischer Kritik bedacht. Als «Dissenterie der Seele» oder als «hydraulische Kunst» wird Jean Paul, selbst nicht ganz vor empfindsamen Anwandlungen gefeit, solches selbstgenüssliches und ostentatives Weinen bezeichnen, als ein Weinen, das das Sichtbarmachen und Provozieren von Gefühlen vor diese selber stellt.

Im folgenden soll es aber weniger um die Psychologie des Pietismus oder der daraus hervorgehenden Gefühlskultur der Empfindsamkeit als Voraussetzungen zu solchem Weinen gehen, sondern um den Zusammenhang, den diese explizite Thematisierung gefühlvoller Lese- und Schreibsituationen mit der ‹Literaturexplosion› des 18. Jahrhunderts hat: Dass gerade die Zeit der vor Überanstrengung tränenden Augen von immer mehr Vielesern auch die Zeit des empfindsamen Schluchzens über Texten ist, muss in einem gesehen werden. Es sind nämlich durchaus diese Vielleser, welche als Vielschreiber ihre Texte verschwenderisch mit Tränen einsegnen.

Einer dieser Vielleser und -schreiber, dessen Blick sich öfters über Texten trübt, um darin überzugehen, war der heute in Vergessenheit geratene Schweizer Arzt und Popularphilosoph Johann Georg Zimmermann. Dieser 1728 in Brugg geborene Lieblingsschüler Albrecht von Hallers, dem nach seinem Studium in Göttingen und seiner Tätigkeit als Stadtarzt von Brugg, eine äusserlich ebenso glänzende wie innerlich hypochondrisch zer-

quälte Karriere als ‹königlicher Leibarzt› und Literat in Hannover beschieden war, hat sich die salonfähig gewordenen Tränen der Zeit auf eine ganz spezielle, äusserst raffinierte Art zu eigen gemacht. Es lohnt sich, Zimmermanns «hydraulische Kunst» etwas genauer anzusehen, zeigt sie doch, dass die tränenselige Gefühlskultur jener Zeit nicht nur Symptom bürgerlicher Innerlichkeit war, sondern auch etwas mit den äussern veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur zu tun hat — dass sie auch Medienereignis war.

Was der berühmte Arzt, der bei Albrecht von Haller über die Reizbarkeit von Muskel- und Nervenfasern dissertiert hatte, später als galanter Höfling und misanthropischer Melancholiker in einer Person in seinen einsamen Stunden als Schriftsteller praktizierte, könnte man vorerst etwas schlacksig als ‹Recycling›, die Wiederaufarbeitung von Texten bezeichnen. Weder beim Lesen noch beim Schreiben hat der philosophische Arzt seine Augen überfliessen lassen, sondern gerade dort, wo sich diese beiden Tätigkeiten überschneiden: beim Paraphrasieren, Zitieren, Kommentieren und ‹Präparieren› fremder, meist empfindsamer Texte, welche er vielfach ohne Anführungszeichen in seine eigenen Ausführungen integriert. Zimmermanns Tränen fliessen, durch Tränen literarischer Texte animiert — oder «gereizet», wie er als kundiger Physiologe sagt — wiederum in den eigenen Text ein. Zirkulieren. Als kleine ‹Infusionen› halten sie den literarischen Kreislauf mit persönlichem Einschlag in Gang. Zugleich aber geben sie die fehlenden Gänsefüsschen einer ebenso extensiven wie einfühlenden Zitationsweise ab, eine Art Kopierflüssigkeit. Es ist einem, als ob Zimmermann mit seinen Zähren, die, wie er beteuert, beim Lesen und Schreiben auf seine Bücher und Handschriften fallen, wie mit einer magischen Tinktur den fremden, ihn berührenden Text nachschreibend zu löschen versuchte, um ihn sich anzueignen, daraus schliesslich seinen eigenen Text hervorzutreiben. Es geht ihm dabei buchstäblich um den fliessenden Übergang, um die Durchlässigkeit des fremden für den eigenen Diskurs, welcher sich erst an jenem aus- und umformend artikuliert.

In Zimmermanns ebenso monumentalen wie monomanen, zu seiner Zeit äusserst populären Werk «Über die Einsamkeit», das aus einem heute merkwürdig anmutenden Gemisch aus eifriger Kompilatorik, empfindsamen Stossseufzern und spätrationalistischer Gedankenschärfe besteht, findet sich an einer der unzähligen Stellen, wo über «süsse Wehmut» und «namenlose Melankolie» gehandelt wird, die folgende Passage:

«Rousseau hatte diese Melankolie in Vevay als er dort an den schönen Ufern des Genfersees gieng. Mein Herz, sagt er, warf sich mit Gewalt und Hitze in Tausend unschuldige Glückseligkeiten; ich ward aufs zärtlichste erweichet, ich seufzte — ich weinte, wie ein Kind. Ach wie oft setzte ich

mich dort auf einen grossen Stein hin und sah mit Vergnügen, wie meine Thränen ins Wasser fielen.»

«Auch ich schrieb diese Zeilen nicht ohne Thränen der süssesten Erinnerung», fährt Zimmermann aus einem Guss in eigener Sache fort, «in meinem siebzehnten Jahre sass ich unter gleichem Drucke, oft in stillen Schatten, an denselben schönen Ufern.»

Damit werden die Tränen Rousseaus, die als vorbildlicher Ausdruck von Naturseligkeit, darin aber auch als Zeichen narzisstischer Regression wie pantheistischer Selbsterweiterung auf den Seespiegel fallen, von Zimmermann als verbürgte Intensitäten in den Satzspiegel seiner eigenen Handschrift übergeführt, wo sie sich mit seinen eigenen Tränen vermengen. Dort sollen sie nun vereint ihre Kreise ziehen und in der Vermischung einen neuen, nämlich seinen Text konstituieren. Der Spiegel der Natur wird für den vehementen Apologeten gelehrter Einsamkeit, der in seinem geliebten Kabinett seine vom vielen Lesen und Schreiben ermüdeten Augen nicht im Blick durchs Fenster, sondern auf ein eigens dafür aufgehängtes, grünes Wachstuch stärkt, zum Spiegel der Schrift, der Schriften, an deren Schnittpunkten und Überlagerungen er seine Augen nässt, damit sich daran sein eigenes Schreiben formiert, im Gewande der Unmittelbarkeit formuliert.

«Unter gleichem Drucke», schreibt Zimmermann, sei er gesessen. Das mag zwar stimmen, aber im Moment, wo er dies vermerkt, sitzt er vor allem unter dem Druck eines exemplarischen Textes, der ihn berührt, in den er sich, wie Rousseau in die Natur, körperlich einzuschreiben, aus dem er sich als Autor herauszulesen versucht. Nicht zufällig fallen seine Tränen vielfach an den Nahtstellen von Lesen und Schreiben, von Kopie und Kommentar, Identifikation und Inspiration; denn es gilt, den fremden Text unter dem ‹Tintenfrass› der eigenen Zähren aufzuweichen, ihn sich anverwandelnd zu vergessen, um ihn fortzuschreiben. Und so fährt Zimmermann, nachdem er sich im Duktus und im Tonfall des fremden Textes eingefunden hat, nun raunend in Sachen eigener Einsamkeit fort: «. . . So sanft, so süsse leiden, traurig seyn ohne recht zu wissen warum, und dann doch die Einsamkeit allen vorziehen, gerne alleine seyn, an dem klaren See, auf Felsen, in Klüften, in schwarzen Gehölze, nur gefallen finden an Schönheiten erhabener oder lieblicher Natur, die der Weltling verachtet.»

Solches Weinen verinnerlicht und soulagiert zugleich, es setzt das einfühlsam Gelesene, die Übermacht des schon Geschriebenen, an das selbst noch zu Schreibende frei. «Jedes in solcher Abgeschiedenheit und Stille gelesene und genossene Buch greift tiefer in die Seele, verwebt sich genauer mit unseren Gedanken, wirkt gewaltiger ins Herz», schreibt Zimmermann.

Schon eine Seite später taucht eine ähnliche Taktik des Weinens als Vereinnahmung, Anverwandlung und Umwandlung von Geschriebenem auf. Diesmal geht es um Magnus Hirschfeld, den führenden Theoretiker der

Landschaftsgärtnerei jener Zeit. Was der Freund Zimmermanns in seiner «Gartenbaukunst» über die Funktion des Wassers im Gelände vermerkt, nämlich, dass es in der Landschaft ist, «was die Spiegel in einem Gebäude sind und was das Auge an dem menschlichen Körper ist», scheint dem schreibenden Arzt auch eine Grundlage für die Arbeit am Text abzugeben:

«Meine Tränen flossen mir nur heisser, geliebter Hirschfeld», schreibt Zimmermann, «als dein schönes Buch über das Landleben herauskam, und du mir das Buch schenktest, und ich die rührende Stelle fand, in der du scheinest mir ins Herz zu rufen: Thränen vertrocknen unter dem mitleidigen Säuseln der Luft, das Herz zerschmilzt in eine stille Wehmut. Die Erquickungen der Natur kommen uns überall entgegen, und wir empfangen mit ihnen eine sanftere Linderung der Schmerzen. Die traurigen Bilder verschwinden nach und nach.»

Die durch den Naturgenuss ‹vertrockneten› Tränen Hirschfelds pressen dem einsam schreibenden Leser Zimmermann neue aus, mit denen er sich «laxiert», zugleich aber, wie ein Aquarellist, sein Bild laviert, um ihm eine neue Tönung zu geben. Nachdem er nämlich mit dem ihn affizierenden Text Hirschfelds als einer zweiten Natur verschmilzt, sich in fast filmischer Weise in ihn einblendet, kann er sich dessen Landschaft auch als Sprache zu eigen machen, sie als sanfter Gärtner ummodellieren und weitergeben. Und so fährt der wehmütige Naturbetrachter als Leser nun in eigener Sache über die schwermütigen Naturfreunde schwärmend fort: «. . . sie teilen ihr Unglück mit der ganzen ruhigen Schöpfung umher, pflanzen gerne weinende Weiden und Rosen auf Gräbern, zeichnen und bauen Monumente, dichten Lieder, kleiden den Tod in liebliche Gestalten.»

Damit bezeichnet Zimmermann eigentlich gerade das, was er mit und an Hirschfelds Text unternimmt. Sich weiden am Weinen über einen empfindsamen Text pflanzt sich in den «weinenden Weiden» des eigenen Schreibens fort.

Die «vermischten Empfindungen», zu denen die Theoretiker der Empfindsamkeit das Weinen zählen und von denen sie annehmen, «dass sie unter allen Empfindungen die angenehmsten sind, weil sie der Seele eine neue, angenehme Stimmung geben», wären auch einmal als solche Einmischung und Vermischung in und mit Texten zu sehen, als eine Strategie produktiven Vergessens, an der sich ein guter Teil eigener Autorschaft gewinnt. Sich «satt», «blind» oder gar «die Seele aus dem Kopf» zu weinen, gewinnt darin die Funktion des Sich-Einfindens in und wieder -Herausnehmens aus einem expandierenden literarischen Raum. Tränen scheinen solchermassen immer wieder die Insignien und Markierungen sich konstituierender, zugleich problematisierender Autorschaft zu sein. Sie verflüssigen das Manifeste und übergeben es der eigenen schöpferischen Latenz, an der sich das Gelesene transformierend weiterschreiben lässt.

Zimmermann selbst scheint jedenfalls schon ziemlich exakt auf den entsprechenden Ort des Schreibens zu verweisen, wenn er zu seiner eigenen, kompilatorischen Arbeit an seiner grossen Monographie über die Einsamkeit vermerkt:

«Bey der übelsten Laune muss man sich bestreben, doch in irgend einer Absicht zu lesen. Zwecklos lesen wir nie, wenn wir nur immer Feder oder Bleystift beym Lesen in der Hand haben, immer die neuen Ideen anzeichnen, oder was die schon vorhandenen Ideen berichtigt. Alles Lesen wird man müde, sobald man sich oder andern nicht zueignet was man liest, und dabei nicht selbst auf eigene Gedanken kommt.»

Und tatsächlich, wenn Zimmermann in beschwörendem Tonfall und wiederum «mit feuchten Augen» das selbst- und weltvergessene Schöpfertum Petrarcas an den Quellen von Vaucluse solchermassen ‹anstreichend› und paraphrasierend beschreibt, treibt er selbst dabei ein Quellenstudium ganz anderer Art. In der äusseren Landschaftsbeschreibung bildet sich hier eine innere Dynamik ab, wie sie für solch sentimentalisch literarisiertes Naturempfinden — welches vor allem Textempfinden ist — typisch scheint:

«Die Grotte, die über dem Wasser hängt, das klarer ist als Kristall, wo du im Schatten sitzest, deine Augen an dem angenehmen Schauspiel weidest, deinen Geist erhebst, und deine Meisterstücke hervorbringst. Die Güter dieser Welt betrachtest du da als ein verschwindender Schatten, und entsagst ihnen, um nützlicheren Gebrauch der Zeit. Wenn du aus der Grotte herausgehst, ist deine Schreibtafel voll.»

Auch Zimmermanns ‹Schreibtafel› ist voll, wenn er nach solchen Lektüren aus seiner stillen Kammer tritt. Doch hat er sich nicht an der Natur berauscht und vergessen, sondern an Texten, welche diese erst hervorzubringen scheinen. An ihnen sitzt er und macht sie unter Zähren zu seinen Quellen.

Es ist noch einmal Jean Paul, der uns schon das schöne Stichwort einer «hydraulischen Kunst» geliefert hat, welcher in verspielter Klarsicht solches empfindsame Nach-, Um- und Weiterschreiben auf seinen Platz verweist: «Nicht in der rohen, windigen, staubigen, schneienden Natur verbringen diese Schäfer ihr dichtes Leben, sondern in der schönen, die an den Tapeten blüht, oder die aus dem Schwarzen Spiegel guckt.»

Versucht man nun Zimmermanns wohlplazierte Tränen, die «hydraulische Kunst» des 18. Jahrhunderts insgesamt, nicht nur als Empfindelei oder literarisches Machwerk darzustellen, sondern sie nach ihren Voraussetzungen zu verstehen, so wird man schliesslich immer wieder vor diesen «Schwarzen Spiegel», besser gesagt, dessen verändertes, vexierendes Gesicht geführt: Mit der rapiden Zunahme, der beschleunigten Produktion und Distribution von Druckerzeugnissen verschiedenster Art, mit einer vom Intensiven ins Extensive führenden Lesekultur, wird auch der einzelne

beim Lesen und Schreiben einem neuen, inneren Druck unterstellt — einem Druck, dem denn auch viele Autoren der Zeit wortreich Ausdruck verleihen.

Angesichts des «gedruckten Babel», der «Schreibwut» und der «Schwarzkunst», in denen sich das Jahrhundert zunehmend wähnt, angesichts einer Zeit, in der sich «das Geschriebene am Ende selbst liest» und der Mensch bloss noch «ein schreibender Buchstabe» sei, wird — nicht nur von Herder, der diese Diagnose stellt — nach einem neuen Menschenmass und einer persönlichen Verbindlichkeit in der literarischen Produktion gesucht: «Sind wir denn mit der Literatur aller Welt vermählt», fragt sich Herder, «ist kein Riegel zu finden, der uns gegen das Andringen schwarzer Buchstaben schütze? kein Seil zu finden, das uns am Mastbaum halte, indem wir, gerade hindurchfahren?» Und: «Da wir nun als Originale geboren worden, wie kömmt es doch, dass wir als Copien sterben?», hatte sich schon zuvor Edward Young in seinen «Gedanken über die Original-Werke» gefragt.

Einer dieser Riegel oder Versuche angesichts der Flut des Gedruckten bei sich selbst zu bleiben, gibt — beim Lesen und Schreiben wohlgemerkt — die Träne ab. Sie scheint so etwas wie ein Fixativ abzugeben, das die verlorene spirituelle Bindekraft von Texten durch sinnliche Filiationen ersetzt. Nicht von ungefähr ist sie im 18. Jahrhundert vom Zeichen der Unterwerfung unter wenige, religiöse Texte, zum Mittel der Unterwerfung und subjektiven Vereinnahmung vieler, unterschiedlichster weltlicher Texte geworden, an welchen sich literarische Identität und Originalität auf fragile Weise konstituiert und weitergibt.

‹Die Aufklärung›, das ist ja nicht nur jene Epoche, welche sich vor allem lesend und schreibend emanzipiert und sich darin auch von der Autorität des geheiligten Wortes, jenem «Wie's geschrieben steht» befreit, es ist auch die Zeit einer allgemeinen Schreib- und Lesewut, einer säkularisierten Schriftgläubigkeit freilich, welche ihrem Medium äusserst gespalten gegenübersteht. Man könnte dabei geradezu von einer paradoxen Doppelbindung sprechen. Der vielzitierte bürgerliche Eskapismus in die Privatsphäre und darin ins geschriebene Wort setzt nämlich zugleich eine fundamentale Kritik am Medium der Schrift, vor allem der Druckerpresse in Gang. Keine Zeit zuvor war so aufmerksam für die Grenzen und die Begrenzung, die Gefangenschaft und Befangenheit in jenem homogenen Raum, den man heute die «Gutenberg-Galaxie» nennt. Keine Zeit hat so extensiv und intensiv beklagt, was alles an sinnlicher Präsenz in diesem Raum verloren geht und dies doch immer wieder schreibend getan.

Wenn die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts vor allem im stillen Kabinett und mit der Feder in der Hand die «unteren Seelenvermögen» des Menschen entdecken, das unbewusste Zusammenspiel kleiner und klein-

ster Regungen, wenn sie zugleich von einer «himmlischen Sprache» träumen, in der sich unmittelbar, von Geist zu Geist alles sagen lässt, so sind das nicht nur Indizien bürgerlicher Innerlichkeit, ihrer Regressionen und Projektionen, sondern auch die kompensatorischen Produkte einer Schriftkultur, die zum Kult des Schriftlichen neigt. In diesen unteren und oberen Welten drückt sich aus, was Buchstabe und Druck verstellen, zugleich aber als Gegenwelten antizipieren. Das 18. Jahrhundert entdeckt damit eigentlich erst recht die beunruhigende Tatsache, dass der Autor dem Leser gegenüber abwesend ist, dass er «gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf den Leser wirkt, dass ihm der Vorteil abgeht, mit dem lebendigen Ausdruck der Rede und dem accompagnement der Gesten auf das Gemüth zu wirken, dass er sich immer nur durch abstrakte Zeichen, also durch den Verstand an das Gefühl wendet». In etwas direkterer Art als Schiller drückt sich zum gleichen Tatbestand Herder aus, wenn er vermerkt, dass der Dichter seine «ganze lebendige Seele in tote Buchstaben hinmalen muss» und «den Natürlichen Ausdruck der Empfindung künstlich vorzustellen hat, wie einen Würfel auf der Oberfläche».

Die ganze körperbetonte ‹Säftelehre› des Schreibens, wie sie das tintenklecksende Saeculum wortreich entwickelt, ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Sie ist ein Produkt der Sensibilität für die Körperlosigkeit und Künstlichkeit der Schrift, zugleich aber der paradoxe Versuch, diese Schrift mit körperlichem Einschlag zu beleben, sie so intim und innerlich zu machen wie es die eigenen Säfte sind, und sie erweist sich bei genauerem Hinsehen ebenso gut als Ausdruck im Medium der Schrift, als sie Reaktion auf dessen Neutralisation im Druckwerk ist.

So wird das Schreiben gerade in der Zeit seiner ausufernden Vervielfältigung zum «Purgieren», zur «Spermatologie», zum «Schweiss der Seele», zum «Verströmen von Herzblut», oder zum «Ausguss der Galle» oder von Säften, die man gar nicht nennen mag.

Dass in diesem literarischen Säftehaushalt immer wieder die Träne bevorzugt wird, scheint kein Zufall zu sein: Da sie gleichermassen ein körperliches Sublimat wie ein geistiges Substrat darstellt, vermag sie scheinbar am besten jene erst recht im Druckbild erfahrene Grenze zwischen individueller Befindlichkeit und sprachlichem Ausdruck aufzulösen. Unter diesem «Schmelzwasser der Seele», durch welches Psychisches in Physisches verwandelt wird und umgekehrt, soll das geschriebene, vor allem das gedruckte Wort, sei es das eigene oder das fremde, in jenen unmittelbaren lebendigen Raum zurückgeholt werden, als dessen entfremdeter Ausdruck es entsteht.

So fällt die Träne als Produkt der Schwarzkunst gegen diese selbst. Sie soll jener «kalten Zwischenkunft der Sprache», wie sie schon Rousseau angesichts der Flut des Gedruckten beklagt, Einhalt gebieten, die Über-

macht des Signifikanten brechen und zumindest punktuell sinnlich verbürgte Signifikate herstellen. Sie soll das Unmögliche möglich machen und das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in einmaliger, physischer und psychischer Weise verbinden, denn das 18. Jahrhundert scheint nicht nur ein sentimentales Verhältnis zur Natur zu haben, sondern auch zur Schrift, mit welcher es diese zurückzugewinnen versucht: «Hinüberfliessen» möchte man durch den Text in den Leser und sich durch dessen antizipierte Zähre schon während des Schreibens gerührt, animiert und gespiegelt sehen. Dabei soll sich das Auge des Lesers der empfindsamen Eigenart des Schreibenden wie des Geschriebenen öffnen, zugleich aber soll es sich trüben, überfliessen, sich mit ihnen in Sympathie und gehobenem Selbstgefühl vermischen — und das kann nur in der vom Text selbst evozierten impressionistischen Unschärfe, in seiner «verwässerten» und illusionär erweiterten Lesart geschehen. Dem tränenden Auge löst sich Gesehenes wie Gelesenes auf, um sich im Innern als eigenst Gefühltes und Imaginiertes neu zu konstituieren. Literarische Partizipation und Illusionsbildung finden erst in solcher Durchdringung von Innen und Aussen, von Eigenem und Fremdem statt, in der Verwischung der scharfen und trennenden Konturen, gleichsam in einer sanften Regression, die auf das Unsagbare der unteren Seelenkräfte verweist. Hier erst öffnet sich jener Freiraum, der sich subjektiven Besetzungen und Übertragungen nicht verschliesst, sondern diese miterschafft.

Tränen stellen die befremdende Klarheit und Materialität des Zeichens sinnlicher Ambivalenz anheim. Sie sind die Schleuse des Gemüts, Fruchtwasser, Purgatorium und Lethetrank der Schrift und sollen vergessen machen, dass man sich in Buch und Brief nur schwarz auf weiss trifft. Sie sollen, wie es Moses Mendelssohn schon um die Jahrhundertmitte programmatisch von einer neuen, herzrührenden Schreibart insgesamt verlangt, «... die Rede sinnlich machen ... und das Bezeichnete lebhafter empfinden lassen als die Zeichen ..., denn hierdurch», fährt Mendelssohn fort, «wird unsere Erkenntnis anschauend. Die Gegenstände werden unseren Sinnen, wie unmittelbar vorgestellt und die unteren Seelenkräfte getäuscht, indem sie öfters der Zeichen vergessen, und die Sache selbst ansichtig zu werden glauben.»

Zimmermanns Tränen — und mit ihnen die meisten artifiziell erlesenen Zähren der Zeit — sind zwar der adäquate Ausdruck einer neuen Gefühlskultur, ebensosehr aber bezeichnen sie den Ort, wo diese Gefühlskultur unter dem Druck von Schrift- und Druckwerk erst entsteht. Dabei scheinen sie so etwas wie einen Raum der Diffusion abzugeben, durch diesen wird Natur literarisiert und Literatur naturalisiert, die Aufhebung der Grenze zwischen natürlicher Existenz und sprachlichem Ausdruck, zwischen körperlichem Symptom und abstraktem Zeichen erprobt.

Das literarische Weinen, insbesondere das Weinen über Texten, wie es das 18. Jahrhundert darzustellen liebt, lässt sich somit als Medium der Verinnerlichung von Geschriebenem verstehen, zugleich aber bleibt es der hoffnungslose Versuch, der «kalten Zwischenkunft der Sprache» etwas intime und individuelle Wärme zu geben, um in einem immer umfassenderen und unübersichtlicheren Gewebe und Gewerbe von Texten seinen eigenen Standort zu markieren.

Noch die empfindsamsten Tränen der Zeit — zumindest wenn sie heute noch lesbar als Zeichen auf Texte fallen — sind kleine Robinsonfähnchen im Meer und Mehr des Geschriebenen aufgestellt und haben, wie ein abschliessender Blick auf die Entstehungsgeschichte von Zimmermanns Einsamkeitswerk zeigt, buchstäblich mit der Zeugung und Erzeugung literarischer Identität und Originalität zu tun. Zimmermann schreibt: «Herz und Gefühl haben wenigstens in dieser ganzen Schrift über die Einsamkeit mich hingerissen, getrieben und geleitet. Darum sagte auch eine Dame von grossem Geiste von den ersten Teilen dieses Buches, dass ich alles von mir gebe, was ich fühle, und wenn ich nichts mehr fühle, dann die Feder weglege.»

Diese Beteuerung erhält ihren Stellenwert erst, wenn man weiss, dass diese Dame (eine gewisse Frau von Döring) nicht nur Mentorin und innigste Herzensfreundin des unglücklich vereinsamten Arztes am Hofe war, sondern auch Zielpunkt seines grossen Werkes. Zimmermann hat es, wie er selber bemerkt, «auf ihr Anraten» bei ihrem Wegzug von Hannover zu schreiben begonnen. Diesem «Engel» und «Seelentrost» einer Frau, bei der er sich «oftmals ausgeweinet» hat, ist es nicht nur zugeeignet, sondern es erklärt sich in aller Offenheit auch als deren Ersatz, als Vertröstung und Substitut ihrer schmerzhaft empfundenen Abwesenheit. Er hätte sich ohne diese Beschäftigung, «das ist immer zu lesen und zu schreiben», sonst «totgeweinet», schreibt Zimmermann in einem Brief aus der Zeit.

Und so schreibt er nun über Büchern weinend sein eigenes, in das auch die Geschichte seines Herzens eingeflossen ist — ein Buch, in dem wohl nicht zufällig der Damen auch einmal in der Metaphorik der Bücherwelt gedacht wird. Es sind dies, nicht ohne Zweideutigkeit, «Damen von jedem Format» und «allen Editionen», «geleitet am Seidenfädelein der Liebe», bereit, «sich einem ganz zu öffnen.»

Sich mit Tränen einzuschreiben ins «Archiv der Zeit», wie Zimmermann die literarische Unsterblichkeit gerne nennt, heisst also auch, sich in Liebe vergessen, erzeugen und erzeugen lassen überm Bücherbauch der Welt. In diesem erotisierenden Reich der Intertextualität soll «jeder Gedanke, jede Handlung des Menschen, immer dahin zielen, wo geschrieben steht ‹dafür bist du hier›», damit «der gegenwärtige Tag nicht als ein leeres Blatt aus dem Buch des Lebens herausgerissen werde.»

Und so kann der empfindsame Aufklärer Zimmermann schliesslich abgeklärt und versöhnlich in eigenster Sache über den melancholisch einsamen Autor schreiben: «Aber wenn er in seiner Kammer mit Eifer nach irgend einer Reihe von wichtigen Wahrheiten forschet, dann werden seine Thränen vertrocknen, dann wird ihm alles Schwere leicht, dann wird ihm sein Unglück verschwinden.»

Wohin? Natürlich ins Buch, das nun seinerseits — ganz diesseitig und flüchtig den Leser befruchtend — zum Weinen bringt.

Die ATAG-Gruppe

Wirtschaftsprüfung
Wirtschaftsberatung
Wirtschaftsinformation

ATAG
Allgemeine Treuhand AG
MITGLIED VON ARTHUR YOUNG INTERNATIONAL