

Karl-Josef Kuschel

Poesie des Scheiterns — am Beispiel der deutschen Nachkriegsliteratur

Vorspiel

Scheitern, das gilt in bestimmten Kreisen als Ausdruck des Versagens, als oft schuldhaftes Verfehlen von Ansprüchen, Erwartungen oder Forderungen der Gesellschaft. Wer scheitert, ist nicht zu seinem Ziel gelangt, hat Schiffbruch erlitten, dessen Pläne wurden zunichte, dessen Vorhaben mißlingen. Im Berufsleben spricht man von «gescheiterten Existenzen» — nicht ohne Unterton, daß hier jemand wohl nicht ohne eigene Schuld untergegangen sei. Im Privatleben spricht man von «gescheiterten Ehen» — mit der deutlichen Konnotation, daß hier zwei Menschen die ursprünglich in sie gesetzten Hoffnungen enttäuscht haben. Im öffentlichen Leben ist die Rede von «gescheiterten Politikern» — in der Regel nicht ohne Häme, daß die unterstellte Unfähigkeit nun vollends zu Tage getreten sei. Will man diese Reaktionsmuster auf einen Nenner bringen, so gilt: In bestimmten Kreisen ist Scheitern mit Versagen identisch. Der Gescheiterte ist der Versager schlechthin, das Negativ-Bild einer verfehlten, funktionslos gewordenen, verachteten Existenz. Das Stereotyp «Scheitern»: Es dürfte gespeist sein aus Versagen und Verachtung zugleich.

Kontrapunkt

Man sträubt sich zunächst dagegen, mit einem so beliebig ausgewählten philosophisch-psychologischen «Problem» die Literatur unserer Zeit zu durchforsten. Als ob Aussagen über «die Literatur» nicht Versuchen glichen, das Meer in Flaschen zu füllen und den Wind in Kisten zu verpacken. Wer dies fordert, scheint ein fatales Verständnis von Literatur zu besitzen: als sei die Literatur dazu da, abstrakte Begriffe zu konkreti-

sieren, Motive auszuschnücken und Themen mit ein wenig Lebensfarbe zu versehen. Solche Versuche reduzieren Literatur auf die Funktion, die Farbschablonen und Malvorlagen philosophischer Anthropologie zu illustrieren. Konfrontation mit Literatur aber heißt Abschied von der Vorstellung, Literatur rede von einem «Problem». Sie überläßt dies getrost philosophischen Essayisten oder kulturdiagnostischen Feuilletonisten, da sie weiß, daß Abstraktionen der Tod jeder Literatur sind.

Es ist gerade das Spezifikum der Literatur, daß ihre Welt, die Welt von Romanen und Dramen zumal, von konkreten Menschen, Figuren, Personen bevölkert ist. Sie haben Namen, Geschlecht, Alter, Beruf, sie haben Herkommen, Einkommen und Auskommen. Sie heißen Claire Zachanassian oder Mathilde von Zahnd (F. Dürrenmatt), Gantenbein oder Stiller (M. Frisch), Oskar Matzerath oder Eberhard Staruch (G. Grass), Fred Bogner oder Leni Pfeiffer (H. Böll), Anselm Kristlein (M. Walser), Ricardo Fontana (R. Hochhuth) oder Gesine Crespel (U. Johnson). Sie sind Heimkehrer im Millionärsgewand oder Ärztinnen, Blinde oder Bildhauer, Insassen eines Irrenhauses oder Studienräte, Telephonisten, Jesuitenpatres, Hausfrauen, Vertreter von Haushaltswaren oder Übersetzerinnen. Sie leben in Köln oder Danzig, Gullen oder Rom, Berlin oder New York, oder sie phantasieren sich in Fabelorte, mögen sie nun Tynset oder Masante heißen wie bei Wolfgang Hildesheimer. Sie sind Modellfiguren unserer Bewußtseinsgeschichte, Spiegelfiguren unserer selbst, Archetypen unseres kollektiven Erinnerungsvermögens. Ihr Raum ist der Gegen-Raum, ihre Welt die Para-Welt zu unserer Wirklichkeit. An ihnen erkennen wir, wer wir sind oder sein könnten.

Um alle Abstraktion also zu vermeiden, wird hier nicht von Scheitern als «Motiv», Thema oder Problem «der Literatur», sondern von gescheiterten Figuren *in* der Literatur die Rede sein, von konkreten Menschen, wie sie das Schattenreich der Literatur bevölkern. Und um das unendliche Material zu strukturieren und zugleich eine Kontinuität der Themenstellung zu demonstrieren, wähle ich Schlüsseltexte aus jedem Jahrzehnt der deutschen Nachkriegsliteratur aus, um erst durch die Konkretion hindurch dem Thema Profil zu geben und allgemeine Schlußfolgerungen abzuleiten.

1. Szene: 1947

«Ein Mann kommt nach Deutschland! Er findet ein Mädchen, aber das Mädchen hat einen Mann, der hat nur ein Bein und der stöhnt andauernd einen Namen. Der Name heißt Beckmann. Eine Tür schlägt zu, und er steht draußen.

Ein Mann kommt nach Deutschland! Er sucht Menschen, aber ein Oberst lacht sich halbtot. Eine Tür schlägt zu, und er steht wieder draußen.

Ein Mann kommt nach Deutschland! Er sucht Arbeit, aber ein Direktor ist feige, und die Tür schlägt zu, und wieder steht er draußen

Ein Mann kommt nach Deutschland! Er sucht seine Eltern, aber eine alte Frau trauert um das Gas, und die Tür schlägt zu, und er steht draußen.»

Die deutsche Literatur nach 1945, die man Heimkehrer- und Trümmerliteratur genannt hat, beginnt als Literatur des Scheiterns. Höhepunkt: *Wolfgang Borcherts* als Hörspiel konzipiertes Stück *«Draußen vor der Tür»* von 1947. Hauptfigur ist hier der Rußlandheimkehrer Beckmann, der den Krieg und drei Jahre sibirischer Gefangenschaft überlebte und nun zerstört wie ein Wrack in die Trümmerlandschaft Deutschlands zurückkommt. Szene für Szene wird hier ein Mann vorgeführt, der nicht nur einer verheizten, sondern auch einer betrogenen und belogenen Generation angehört. Während die Soldaten an der Front zu Kanonenfutter wurden, kommen Offiziere nicht nur als Überlebende davon, sondern arrangieren sich bereits mit der neuen Situation der Nachkriegszeit.

Das ist es, was diesen humpelnden Heimkehrer mit der Gasmaskenbrille im Gesicht eigentlich empört: nicht die vielen Totenbilder, die er aus Herz und Gehirn nicht herausbekommt; nicht das viele Blut, das er im Kessel von Stalingrad hatte mit ansehen müssen, sondern: daß der Überlebende keinen Ort mehr findet auf dieser blutbesudelten Erde. Selbst der Fluß, in den er sich wirft, spuckt ihn wieder aus, will diesen Selbstmörder nicht haben. Ein Oberst, der ihm einst im Kriege die Verantwortung für einen mörderischen Spähtrupp aufgeladen hatte (elf seiner Kameraden waren gefallen), lacht ihn aus, als der Heimkehrer ihm jetzt «die Verantwortung zurückgeben» will. Ein Direktor, in dessen Kabarett er mit tristen Bänkelliedern vom Leiden des Krieges Anstellung sucht, speist ihn mit Phrasen ab. An der Wohnungstür seiner Eltern

öffnet eine Frau und erzählt ihm, daß die beiden Alten sich inzwischen das Leben genommen hätten. Und die eigene Frau, die er aufsucht, findet er in den Armen eines anderen. . . Wahrhaftig: Beckmann ist «einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist». Und mit dieser Situation konfrontiert, beginnt Beckmann abzurechnen. Abzurechnen mit all den heimlichen Kriegsgewinnlern, Daheimgebliebenen und glücklichen Verdrängern, die nicht daran denken, den Krieg als ihr eigenes Scheitern zu interpretieren. Abzurechnen aber auch mit dem schwächlichen und ohnmächtig winselnden Gott, der sein Weltregiment an den Tod abgegeben hat, der vor lauter Blut und Leichen ganz vollgefressen ist.

Anders gesagt: Die deutsche Literatur nach 1945 beginnt als Literatur von Gescheiterten in doppeltem Sinn des Wortes. Gescheiterte als Opfer einer Kriegsideologie und Gescheiterte als Produkte ihres Verdrängungswahns. Borcherts Held aber, so verachtet er ist, hat noch die Fähigkeit, zum Ankläger und Rebellen zu werden. So lebensmüde er auch sein mag: er hat noch die Kraft, das eigene Scheitern anklägerisch Gott und der Welt ins Gesicht zu schreien. *Der Gescheiterte ist hier kein Versager, sondern Opfer, das vergeblich nach Antwort ruft. Als Opfer aber wird er zum Rebellen wider diejenigen, die ihr gutes Nachkriegsgewissen durch Wegsehen erkaufen.*

2. Szene: 1957

Ein Mann wartet in einem Athener Krankenhaus auf eine Operation, die über Tod und Leben entscheiden wird. Und während er wartet, gibt er sich Rechenschaft über die letzten 3¹/₂ Monate seines Lebens. Sie waren chaotisch genug verlaufen, mit keiner Zeit vergleichbar, die er, der im Auftrag der UNESCO um die Welt reisende Schweizer Techniker, bisher erlebt hatte. Schlag auf Schlag waren in das bis dahin so kontrolliert verlaufende Leben dieses Mannes «Zufälle», «Schicksalsschläge» eingebrochen, in das Leben eines Technologen, der sich standhaft weigert, an Fügung und Schicksal überhaupt zu glauben, da er als Techniker gewohnt sei, das Leben nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung zu betrachten. Zuerst der Flugzeugabsturz in der Wüste von New Mexico, den er überlebte, bei dem er aber

«zufällig» den Bruder eines früheren Freundes kennenlernte; dann die Entdeckung, daß dieser frühere Freund im Dschungel von Guatemala Selbstmord begangen hatte; dann die Begegnung mit einem jungen Mädchen auf einer Schiffsreise nach Europa, das der Mann zu seiner Geliebten macht, das sich später aber als seine leibliche Tochter entpuppt, von deren Existenz er keine Ahnung hatte; dann der Tod dieses Mädchens auf einer Reise nach Griechenland und die Wiederbegegnung mit seiner früheren Verlobten in Athen; dann der Zusammenbruch auf einer Montagereise wegen einer Magenkrankheit, die Einlieferung in ein Athener Krankenhaus und der Beginn seines Entlastungs-«Berichts». Dies die Geschichte eines Mannes mit dem Spitznamen «Homo Faber» (erzählt von *Max Frisch* 1957), der — obwohl subjektiv unschuldig (was konnte er für all die Zufälle?) seine Schuldgefühle über den Inzest und den Tod der eigenen Tochter nicht losbekommt, der nun aber schreibt, weil er besessen an seiner eigenen Unschuld festhält.

Warum erzählt Max Frisch diese Geschichte im Jahre 1957? Das eine ist sicher: Anders als Borchert nutzt Frisch das Scheitern seines Helden nicht zum anklägerischen Protest gegen Gott und die Welt, sondern zur *selbstkritischen Infragestellung eines falsch gelebten Lebens*. Mit der Figur des «Homo Faber» werden die Entlastungs- und Entschuldigungsmechanismen des modernen Zeitgenossen aufgedeckt, dessen Unschuldswahn, dessen Entlastungssucht, dessen mangelnde Fähigkeit, ein Scheitern überhaupt zuzugestehen. Der Roman hält einem bestimmten Zeittypus den Spiegel vors Gesicht: Gezeigt wird an einem (raffiniert konstruierten) Modellfall, daß angenommene Ignoranz keine Entlastung von Schuld schafft und Selbstrechtfertigung auf Schuldverdrängung beruhen kann. Rebellierte Borcherts unschuldiger Held noch wider die glücklichen Verdränger ihres Scheiterns, so gehört der Held des Max Frisch 10 Jahre später selber zu den Verdrängern einer eigenen gescheiterten Ideologie: der der technologischen Weltverfügung. Genau das dürfte das strategische Ziel des Erzählers Max Frisch gewesen sein: Weit davon entfernt, im Roman selber eine Lösung auch nur anzudeuten, ist der Autor allein am Dilemma seines Helden interessiert: an der Diskrepanz von subjektiv-rationaler Einsicht (Unschuld) und objektiv-irrationaler Ge-

gebenheit (Schuld aufgrund von Inzest und Tod), kurz: an der offenen Schere der Schuld.

Um diese *Schuldschere* geht es in diesem Roman. Hier gewinnt er seine Spannung. Deutlich soll werden: Ein Mensch vom Zuschnitt des «Homo Faber», millionenfach unter uns präsent, ist unfähig, aus dem Gefängnis seiner Ideologie auszubrechen und eine Wirklichkeit selbstkritisch anzunehmen, die sich seiner Plausibilität entzieht. Die Schuld des Walter Faber? Sie dürfte in der Unfähigkeit bestehen, die Bruchstellen des Ungeplanten, Zufälligen und Undurchschaubaren in seinem Leben zum Anlaß einer Lebensänderung zu nehmen, einer Lebensänderung, die nicht nur, wie im letzten Teil des Romans, als Faber aussteigt, auf Ermüdung oder Erkrankung zurückgeht, sondern auf eine neue Grundhaltung zur Wirklichkeit überhaupt. Gezeigt wird so die Unfähigkeit eines Machbarkeits- und Möglichkeitsmenschen, eine Wirklichkeit anzunehmen, die sich seiner Kontrolle entzieht: «Dieser Mann lebt an sich vorbei», sagt der Autor selber zu seiner Romanfigur, «weil er einem allgemein angebotenen Image nachläuft, dem von «Technik». Im Grunde ist der «Homo Faber», dieser Mann, nicht ein Techniker, sondern er ist ein verhinderter Mensch, der von sich selbst ein Bildnis gemacht hat, der sich ein Bildnis hat machen lassen, das ihn verhindert, zu sich selber zu kommen.» Die Unfähigkeit also, trotz der Zäsurerfahrungen in seinem eigenen Leben zu sich selber zu kommen: das macht die Schuld des «unschuldigen» Walter Faber aus. *Der Gescheiterte wird hier zum Prototyp des unschuldig Schuldigen, der sich mit Schuldentlastungen belastet, sein falsches Leben verdrängt und unfähig ist, im Scheitern die Chance zur Lebensänderung zu erkennen.*

3. Szene: 1963

Als 1963 der Roman «*Ansichten eines Clowns*» von Heinrich Böll erscheint, ist von einer Trümersituation à la Borchert in Deutschland nichts mehr zu spüren. Im Gegenteil: Aus dem Heimkehrer- und Trümmerland ist in der Zwischenzeit ein CDU-Staat unter Adenauer geworden, der ein «Wirtschaftswunder» erlebt hatte, ein Land, in dem die katholische Kirche mit einer bestimmten christlichen Partei ein festes Machtkartell bildete. In diese Szenerie eines seine Vergangenheit ignorierenden, seine Schuld

überspielenden, seine wirtschaftlichen Erfolge selbstgerecht zelebrierenden Landes stellt Heinrich Böll keinen Erfolgreichen und Arrivierten, sondern einen Außenseiter und Narren, der selber Sohn eines arrivierten Industriellen ist: Hans Schnier, dessen Beruf Schausteller ist, Clown.

Außenseiter und Narr aber ist Hans Schnier nicht nur durch seinen Beruf, sondern vor allem durch sein merkwürdiges Verständnis von Liebe und Ehe. Das Beunruhigende und Herrschaftskritische dieses Romans liegt weniger in der politischen Kritik als in der Liebesgeschichte, die den eigentlichen Handlungsrahmen dieses Romans bildet. Seit seinem 21. Lebensjahr hatte Schnier mit seiner Freundin Marie zusammengelebt. Obwohl nicht religiös, betrachtete er Marie — gewissermaßen gut katholisch — als «seine Frau». Mit ihr hatte er ja die Ehe vollzogen; ihre Liebe hatte für ihn faktisch den Charakter eines selbstgespendeten «Sakramentes», das von niemandem, erst recht nicht von kirchlichen Funktionären, die ja auf die Selbstspendung des Sakraments «Ehe» Wert legen, angetastet werden dürfe.

Marie aber hatte — nicht zuletzt unter dem Druck kirchlicher Funktionäre und des katholischen Milieus — Hans Schnier verlassen, als dieser sich weigerte, bei einer möglichen katholischen Trauung auch noch die katholische Erziehung der Kinder zu versprechen, und einen «fortschrittlichen Katholiken» geheiratet. Schnier versucht nun, Marie unter allen Umständen zurückzuholen. Seit sie ihn verließ, ging es auch beruflich mit ihm bergab: Er begann zu trinken, verletzte sich bei einem Auftritt als Clown und mußte eine Zeitlang pausieren. Sein Kampf um die Rückkehr seiner «Frau» aber gleicht dem närrischen Kampf des «Ritters von der traurigen Gestalt» mit den Windmühlen. Am Schluß endet der Clown als Gescheiterter, als Narr unter Narren, mitten im rheinischen Karnevalstreiben. Als Clown geschminkt, nicht mehr unterscheidbar von all den Narren um ihn herum, sitzt er auf der Treppe des Bonner Hauptbahnhofs und intoniert leise und melancholisch auf der Gitarre das närrische Lied vom «armen Papst Johannes». Das also ist eine Böllsche Szene aus dem Jahr 1963: in die unbekümmerte Landschaft von Wohlstandsbürgern, Parteibonzen und Kirchenfunktionären, die sich in der Nachkriegszeit bestens arrangierten, setzt Heinrich Böll einen Gescheiterten, einen Nar-

ren, der nicht vergessen kann, einen Mann, der von sich sagt: «Ich bin ein Clown und sammle Augenblicke.»

Auf diese Dialektik aber kommt es dem Autor an: Narrheit, Verücktheit und Scheitern sind Signum nicht nur des Clowns, sondern der Gesellschaft selber. Der Gescheiterte ist ein Narr nicht zuletzt deshalb, weil er in einer verrückten Gesellschaft lebt, einer Gesellschaft, die auf Abwechler mit Konformitätsdruck reagiert und Visionen von Liebe und selbstgespendeter Sakramentalität für Narrheit hält. Die Maske «Clown» aber hat in diesem Roman demaskierenden Charakter; der «Versager» deckt Versagen und Schuld von Kirche und Gesellschaft auf, die das Scheitern des Clowns zur Selbstbestätigung mißbrauchen. Darin dürfte die politische Strategie dieses Romans bestehen: das *Scheitern des Einzelnen* (vorgeführt an einer Liebesgeschichte) ist *im Grunde das Scheitern einer Gesellschaft, die diesen Typus des Einzelgängers nicht ertragen kann und ihn als «Narren» sich vom Leibe halten muß*. Schon beim Erscheinen dieses Romans hatte ein Kritiker geschrieben: «Der Clown Hans Schnier scheitert, aber der Anblick seines Scheiterns leistet mehr als ein Sieg, denn er trifft uns wie eine persönliche Schuld» (G. Blöcker).

4. Szene: 1971

Gut 10 Jahre nach Erscheinen des Clown-Romans ist die politische und literarische Szene in Deutschland noch einmal völlig anders. In der Zwischenzeit hatte eine politisch radikalisierte Studentenbewegung all das aufgedeckt, was in der Adenauerzeit verdrängt und durch Restaurationsmentalität überspielt wurde. Die Folge — auch für die Literatur? —: Im Zentrum steht jetzt nicht mehr ein närrischer Außenseiter wie bei Böll, im Zentrum steht die bürgerliche Gesellschaft selber, deren repressives Verhalten nicht nur bloßgelegt, sondern revolutionär gesprengt werden soll. An diesen revolutionären Umgestaltungsprozessen hatte der marxistische Schriftsteller *Peter Weiß* mit Stücken wie «Gesang vom lusitanischen Popanz» (1967), «Diskurs über Viet Nam» (1968) und «Trotzky im Exil» (1970) bereits aktiv teilgenommen.

1971 freilich war der Höhepunkt der Studentenbewegung schon überschritten. Erste Enttäuschungen traten ein: Die bürgerliche Gesellschaft erwies sich als zählebiger denn gedacht;

der revolutionäre Schwung begann zu verebben, und die Umgestaltung der Gesellschaft im Sinne eines marxistischen Utopismus fand nicht statt. Auf diese Situation reagiert Peter Weiß mit einem «historischen Drama» *«Hölderlin»* (1971). Noch einmal radikal anders als Borchert, Frisch oder Böll steigert Peter Weiß in diesem Stück das Problem des Scheiterns in der Literatur. Gezeigt wird nicht mehr der Scheiternde als Rebell, der Scheiternde als der sein Scheitern verdrängende schuldlos Schuldige, der Scheiternde als Narr; gezeigt wird ein Scheitern als *freiwilliges Selbstopfer im revolutionären Kampf*. Im Hintergrund des Hölderlinstücks steht das Schicksal des kubanischen Revolutionärs Che Guevara, der von Kuba aus freiwillig in den Dschungel Boliviens gegangen war, um dort unter Bauern und Landarbeitern revolutionäres Bewußtsein zu schüren. Che Guevaras Tod im Herbst 1967 hatte in Peter Weiß die Grundfrage wachgerufen: Was kann der Sinn eines freiwilligen Opfers angesichts bestehender Machtverhältnisse sein? Darf der einzelne sein Scheitern strategisch um der Sache willen auch einkalkulieren wollen?

Diese Problematik kleidet Peter Weiß nun parabelhaft in seine Hölderlingeschichte. Denn bei Hölderlin (für Weiß ein heimlicher jakobinischer Revolutionär) war er ebenfalls auf die Figur eines sich selbst opfernden Revolutionärs gestoßen, und zwar in dessen »phantastischem Empedokles-Fragment«. Fasziniert von dessen plötzlicher Aktualität bekennt Peter Weiß: «Empedokles, in Hölderlins Welt verschlungen, für mich heute zudem in die Welt des Che Guevara verschlungen, behält seine zentrale Aussage.»

Und so inszenierte der Dramatiker in seinem «Hölderlin-Drama» ein «Stück im Stück». Zu Beginn des zweiten Aktes hat nämlich Hölderlin seine Freunde Hegel, Neuffer, Schelling, Schmid und Sinclair in Homburg (1799) zusammengerufen, um ihnen ein letztes Mal, fast schon verzweifelt über die politischen Zustände in Deutschland, mit Hilfe seiner Empedokles-Parabel die gegenwärtig nötige politische Handlungsweise begrifflich zu machen. Beschwörend stellt Hölderlin seinen Freunden vor Augen: So wie Empedokles, dieser große Philosoph, Naturforscher, Baumeister und Arzt des Staates Agrigent am Fuß des Vulkans Ätna in Sizilien im 5. Jahrhundert v. Chr., freiwillig sich dem Volk entzog, das ihn zum König machen wollte, weil dies die

Gesellschaftsstrukturen nicht verändert hätte, so müßte auch die intellektuelle Elite in Deutschland die herrschenden Machtstrukturen unterlaufen. Ja, so wie sich Empedokles entschloß, die Stadt zu verlassen und in die Berge zu gehen, um durch dieses Signal das Volk aus seiner politischen Lethargie zu reißen, so müßte auch die intellektuelle Elite in Deutschland den politischen Kampf führen, um das Volk wachzurütteln. Und so wie Empedokles das Selbstopfer nicht scheute, als er — von einigen aus dem Volk verraten und von den Staatstruppen verfolgt — sich in den Ätna stürzte, so müßte im Notfall auch die intellektuelle Elite in Deutschland handeln. Die Freunde Hölderlins freilich verweigern «diesem Idealisten» die Gefolgschaft, und Hölderlin macht die Probe aufs Exempel. Wie Empedokles stürzt auch er sich freiwillig in den Abgrund, in den Abgrund des Wahnsinns freilich, und verbringt von nun an sein Leben als Gescheiterter im Tübinger Turm.

Was also kann der Sinn des revolutionären Selbstopfers sein, was der *strategische Sinn des Scheiterns*? Antwort Peter Weiß: Der einzelne kann durch seine «außerordentliche Tat» dazu beitragen, das revolutionäre Feuer, das erloschen ist, oder «in vereinzelt / nur weiterglimmt», wieder anzufachen. Der einzelne braucht es also nicht bei der «Idee» der Revolution zu belassen; er kann gewissermaßen «aus der Idee» herauspringen und den Menschen zeigen, worauf es in der Praxis ankäme. Dieses Zeigen ist dabei von konstitutiver Bedeutung. Es ermöglicht die Rückkopplung an eine Gruppe, für die diese Tat exemplarisch geschieht. Der Scheiternde darf sich nicht isolieren, sondern muß «den nach ihm Kommenden / zum Vorbild» werden. Und Aufgabe der Nachkommen ist es, den Gescheiterten durch revolutionäre Arbeit für eine bessere Zukunft zu rechtfertigen. *Der einzelne mag zwar scheitern, seine Sache aber bleibt unwiderlegt.*

5. Szene: 1986

Wie eine Antwort auf Peter Weiß' strategisches Spiel vom Selbstopfer des Revolutionärs klingt der Roman *«Eingeschlossen»* (1986) von Ingeborg Drewitz. In der Nachfolge von Thomas Manns «Zauberberg», Alexander Solschenizyns «Krebstation», Stefan Heyms «Collin», Heinar Kipphards «März» (1976) macht sich auch Ingeborg

Drewitz die Szenerie eines Krankenhauses zu nutze, um die Gegenwelt der Gebrochenen und Gescheiterten darzustellen. Zwei Männer treffen sich in dieser Klinik, beide waren angetreten, die Welt zu verändern, ja sie zu verbessern. Der eine, ältere, ein Physiker, war in den dreißiger Jahren über Wien und Zürich nach Amerika gegangen und hatte später — aus antifaschistischen Motiven — in Los Alamos an der Entwicklung der Atombombe mitgearbeitet. Er hatte die radikale individuelle Freiheit für sich gesucht und erst später gemerkt, was er durch die Atombombe angerichtet hatte. Der andere, jüngere, auf der Flucht gegen Ende des Krieges geboren, war Wortführer in der Studentenbewegung und später Sozialarbeiter gewesen. Er hatte durch seine Haltung und seine Reden andere zu überzeugen, ja mitzureißen vermocht, hatte den Weg der Güte, Geduld und Ausdauer zu gehen versucht. Doch der «Marsch durch die Institutionen» schlug fehl. Beide sind gescheitert, beide gebrochen. Und beide begegnen sich Mitte der 80er Jahre in der geschlossenen Abteilung einer Berliner Psychiatrischen Klinik, wo sie sich gegenseitig ihre Geschichte erzählen.

Ingeborg Drewitz teilt den Lesern erst spät den vollen Namen der beiden Helden mit. J. und P. sind ihre Kürzel, und man merkt sehr bald, daß beide Figuren so auf eine symbolische Ebene gehoben werden sollen. Sie stehen für zwei Grundkräfte und Basismuster menschlichen Denkens und Verhaltens, verkörpern Grundprinzipien, Kraft und Gegenkraft: das Prometheus-Prinzip einerseits (Macht, Durchsetzungs- und Beherrschungswille) und das Jesus-Prinzip andererseits (Güte, Geduld, die zum Opfer wird.).

Und doch geht es in diesem Roman nicht um einen simplen Dualismus von Kraft und Gegenkraft. Die Autorin weiß, daß sich in den jeweiligen Charakteren auch Defizite offenbaren: Verkümmern des prometheischen Elements in dem einen; des jesuanischen Elements in dem andern. Und so sehr die Autorin letztlich Partei für das Jesus-Prinzip ergreift, so sehr bemüht sie sich doch um eine differenzierte Zusammenschau der beiden Charaktere: «Mir war daran gelegen, in der seltsamen Aufeinander-zu-Bewegung der beiden Gestalten über Schuld und existentielle Angst hinweg eine karge Trauer und vorsichtige Versöhnung der beschriebenen Prinzipien anzudeuten. Über den Abgrund hinweg. Die Absurdität des Eingeschlossenseins von P. und J. hat

mir auch geholfen, die brutale Selbstverständlichkeit unseres Immer-so-weiter-Machens hier im Anstaltsalltag darzustellen und in Frage zu stellen.»

Vom Scheitern ist hier bei Ingeborg Drewitz weder im Stil revolutionären Pathos noch gar im Blick auf politische Rezepte die Rede. Das Rebelle eines Borchert, Paradoxe eines Frisch, Närrische eines Böll oder Revolutionäre eines Weiß sind ihr fremd. *Ihr Nachdenken über Scheitern hat den Charakter melancholischer Trauerarbeit über Unversöhntes und Versäumtes*. Nachdenken über Scheitern führt in ein strukturelles Problem: Beide Helden müssen scheitern, weil sie entweder das Jesu-Prinzip in sich verraten hatten oder das Prometheus-Prinzip in sich hatten verkümmern lassen. Beide verweisen aber über sich hinaus auf eine Utopie versöhnter Gegensätze, deren Erfüllung noch aussteht.

Fünf Szenen mit je unterschiedlichem Profil von Scheitern. Auffällig ist: Was anfangs ein künstlich an die Literatur herangetragen philosophisch-psychologisches Problem gewesen sein mag, erweist sich bei näherem Hinsehen als *zentrales motivisches Grundproblem*: Durch bedeutende Schlüsseltexte aller Dekaden der deutschen Literatur nach 1945 zieht sich die Spur gescheiterter Helden. Ja, Scheitern wird zur produktiven Gegenerfahrung des Schriftstellers in einer abgesichert scheinenden bürgerlichen Gesellschaft überhaupt. Es wäre von daher ein Leichtes, die Geschichte der deutschen Literatur nach 1945 als eine Geschichte immer wieder neuen und immer wieder unterschiedlichen Scheiterns zu rekonstruieren. Nach Franz Kafka, Robert Musil, Herman Hesse, Thomas Mann und Hermann Broch zeichnet sich auch für die Literatur nach 1945 als ästhetisches Grundaxiom ab: Es ist vor allem die *Gebrochenheit der Wirklichkeitserfahrung, die literarisierbar scheint, die Konflikts hermeneutik, die ästhetisch produktiv wird*. Die gescheiterten «Helden» der Literatur werden zu Seismographen einer Gesellschaft, die ihre Versöhnung noch vor sich hat. Als *Basisthese I* zeichnet sich ab: *Die gescheiterten Helden der deutschen Literatur nach 1945 sind widerständige, hellichtig machende, über sich hinausweisende Gestalten. Die deutsche Literatur nach 1945 ist gerade in ihren stärksten Repräsentanten eine Poesie des Scheiterns*.

Und doch müssen wir unsere Problematik noch auf einer tieferen Ebene lozieren. Denn

Schriftsteller unserer Zeit zeigen nicht nur scheiternde Helden *in* der Literatur. Die größten der Schriftsteller haben sich stets auch ein Bewußtsein davon bewahrt, daß *das Scheitern der Literatur immanent* ist, ja selber zum Wesen der Literatur zu gehören scheint. Große Autoren waren sich stets des Paradoxes bewußt, daß Literatur heute nur als scheiternde zu gelingen vermag. Und gerade den größten unter den Literaten blieb die Erfahrung nicht erspart, daß Literatur mit Sprache und durch Sprache der Dialektik von Scheitern und Sieg nie entkommt: Die Wirklichkeit ist ja je größer, je komplexer, als der Autor durch Sprache einholen kann. Literatur bleibt stets zurück, springt zu kurz, erreicht nur Bruchstückhaftes, Fragmentarisches. Alle Romane Franz Kafkas blieben Fragmente, und dies nicht nur, weil der Autor «zu früh», 41-jährig, starb, sondern weil die Selbstzweifel am Sinn des Schreibens ihm längst das Mark aufgezehrt hatten. Robert Musils großer Roman «Mann ohne Eigenschaften», an dem er Jahrzehnte arbeitete — auch er blieb ein Torso. Thomas Manns Roman «Felix Krull» — trotz aller Anstrengungen über 40 Jahre — unvollendet. Und Heinrich Böll bekannte einmal im Blick auf einen im 20. Jahrhundert zu schreibenden Christusroman: «Ich glaube nicht, daß ich fähig bin, einen solchen Roman zu schreiben. Es gibt immer wieder Annäherungsversuche, aber mehr ist da nicht möglich.» Anders gesagt: Zu erzählen wäre nicht nur die Geschichte gescheiterter Helden *in* der Literatur; zu erzählen wäre auch von der *Geschichte gescheiterter Projekte*, von der Geschichte der Nicht-Literatur, zu erzählen wäre also die Geschichte der Nicht-Geschichten, die Geschichte der Sprachskepsis, Sprachohnmacht, die Geschichte des Sprachversagens, der Sprachhemmung und Sprachtrauer.

Gerade die *Lyriker* unter den Schriftstellern haben das Paradox der Literatur immer wieder neu offenbart: daß auch die Inszenierung des Sprachscheiterns eine Form gelingender Literatur sein kann. Als Beispiel wähle ich ein Gedicht von *Günter Kunert*: «Vergeblicher Versuch» (aus: «Stilleben» 1983):

*Zu allen irdischen Qualen
noch diese: Das Wort nicht zu finden
Das Hirn von Stummheit erstickt
Der Blick abgekehrt und hinaus:
Reihen von Fensterquadraten
wie unlösbare Kreuzworträtsel*

*Unwillkürlich betasten die Finger
den Stoff
aus dem die Welt gemacht ist
billiges Material
nichts für die Ewigkeit:
Weder Fleisch noch Blut
weder Knöchel noch Adern
nicht einmal das grelle Papier
voller Erwartung voller Drohung
dich zu vergessen
gibst du ihm nicht das Wort
das dir fehlt.*

In diesem Gedicht ist die Grundsituation des Lyrikers im 20. Jahrhundert symbolisch verdichtet. Denn die Lage des Sprachkünstlers ist ja in der Tat dadurch verschärft, daß er die Sprachkrise zusätzlich zu allen «irdischen Qualen» durchleiden muß, daß er die Situation der Stummheit als bewußte Sprachohnmacht erfährt — angesichts einer Wirklichkeit, die «unlösbaren Kreuzworträtseln» gleicht. Ja, mehr noch: Die Situation des Sprachkünstlers ist dadurch verschärft, daß er angesichts einer Welt, in der «nichts für die Ewigkeit ist», auch der Literatur einen Ewigkeitswert nicht zugestehen kann. Im Gegenteil: Das leere Papier, vor dem der Künstler immer wieder sitzt, ist «voller Erwartung» und «voller Drohung», ihn der Vergessenheit anheimzugeben. Und doch: Auch das Gedicht von *Günter Kunert* entkommt der Paradoxie nicht, daß die erfahrene Stummheit vor «dem Wort» der Sprache noch einmal bedarf, um überhaupt «hörbar» zu werden.

Diese Erfahrung von Sprachnotwendigkeit und Sprachskepsis, von Literaturmächtigkeit und Literaturverzweiflung macht die *Tiefenstruktur des Scheiterns im Raum der Literatur* aus. *Max Frisch* hat in seinem ersten Tagebuch (1946–1949) diese Situation in unübertroffen luzide Sätze gebracht: «Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden die Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das Eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum, man umstellt es. Es gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nah und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen. Unser Streben geht vermutlich dahin, alles auszuspre-

chen, was sagbar ist; die Sprache ist wie ein Meißel, der alles weghaut, was nicht Geheimnis ist, und alles Sagen bedeutet ein Entfernen... Immer besteht die Gefahr, daß man das Geheimnis zerschlägt, und ebenso die andere Gefahr, daß man vorzeitig aufhört, daß man es einen Klumpen sein läßt, daß man das Geheimnis nicht stellt, nicht faßt, nicht befreit von allem, was immer noch sagbar wäre, kurzum, daß man nicht vordringt zu einer letzten Oberfläche.»

Mit diesen Sätzen sind in der Tat Schlüsselerfahrungen von Schriftstellern der Gegenwartsliteratur benannt, ist die *Struktur des Scheiterns* in aller Grundsätzlichkeit beschrieben. Keiner der großen Lyriker hat dies bitterer an sich erfahren als *Paul Celan*. Er war sich wie kaum ein anderer der Tatsache bewußt, daß ein Gedicht heute — wie er sagte — «eine starke Neigung zum verstummen» zeige. Er war davon überzeugt, das Gedicht behaupte sich heute «am Rande seiner selbst»; es rufe und hole sich, um bestehen zu können, «unausgesetzt aus seinem schon Nicht-Mehr in sein Immer-Noch zurück». Paul Celan war von daher dem auf der Spur, was er die «Schweigesprache» nannte, eine Sprache, die

durch und mit Sprache dem Wortlosen als tiefstem Grund der Wirklichkeit die Ehre gab. Paul Celan nannte solche Gedichte, nach denen er strebte und an denen er scheiterte, «absolute Gedichte», war sich aber über die Paradoxie dieses Unternehmens voll im klaren: «Das absolute Gedicht — nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben! Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchselosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch.»

Als *Basisthese II* zeichnet sich ab: In der deutschen Literatur nach 1945 werden nicht nur scheiternde Helden gezeigt. Hier ist auch das Bewußtsein aufbewahrt, daß — angesichts der unüberbrückbaren Diskrepanz von Sprache und Wirklichkeit — das Scheitern aller Literatur immanent ist. Das Bewußtsein der Diskrepanz von Sprache und Wirklichkeit aber führt in die Paradoxie: Nur als Scheiternde kann Literatur gelingen, und jedes Gelungene weist über sich hinaus auf das Absolute, das Nichtsprachliche, das Wortlose. *Die deutsche Literatur nach 1945 ist in ihren stärksten Repräsentanten nicht nur eine Poesie des Scheiterns; sie enthält auch eine Poetik des Scheiterns.*

KARL-JOSEF KUSCHEL

1948 geboren. Studium der Germanistik und Theologie an den Universitäten Bochum und Tübingen. 1972 Staatsexamen. 1977 Promotion zum Dr. theol. 1973–1981 Wiss. Assistent, ab 1981 Akademischer Rat am Institut für ökumenische Forschung der Universität Tübingen und Lehrbeauftragter an der Kath.-Theologischen Fakultät. 1989 Habilitation für das Fach «ökumenische Theologie und theologische Ästhetik».

Monographien: Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Mit einem Vorwort von Walter Jens (1978); Heute noch knien? Über ein Bild von Edouard Manet (1979); Stellvertreter Christi? Der Papst in der zeitgenössischen Literatur (1980); Gottesbilder-Menschenbilder. Blicke durch die Li-

teratur unserer Zeit (1985); Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. Zwölf Schriftsteller über Religion und Literatur (1985). Geboren vor aller Zeit? Der Streit um Christi Ursprung (1990).

Herausgeberschaften: Hans Küng. Weg und Werk (zusammen mit H. Häring) (1978); Der andere Jesus. Ein Lesebuch moderner literarischer Texte (1983); Wie im Himmel, so auf Erden. Geschichten von Gott (1985); Lust an der Erkenntnis. Die Theologie des 20. Jahrhunderts (1986); Gegenentwürfe. 24 Lebensläufe für eine andere Theologie (zusammen mit H. Häring) (1983); Wörterbuch des Christentums (zusammen mit V. Drehsen, H. Häring, H. Siemers) (1988). Anschrift: Sandäckerstraße 2, D-7400 Tübingen.