

Identität – wie wird sie erzählt?

Dietmar Mieth

1. Ein Paradigma der Identitätsfrage: Milan Kunderas Roman „Die Identität“¹

Die Geschichte, die Kundera erzählt, ist in ihrem äußeren Ablauf leicht zu wiederholen. Chantal, die einen fünfjährigen Sohn verloren und danach ihren Mann verlassen hat, lebt mit dem fünf Jahre jüngeren Jean-Marc zusammen. Die sehr intensive Symbiose, von der es heißt, dass die Frau, als eigentliche Verdienlerin, in der „Mitte“ steht, während er eine „Randexistenz“ führt, erlebt eine Bewährungsprobe, als die beiden eine Nacht getrennt sind. Chantal sieht sich auch getrennt vom Blick des Geliebten – die Metaphern des Blickes, des Auges und des Lidschlages spielen eine große Rolle –, und sie nimmt sich deshalb erstmals wieder allein wahr. Sie fällt dabei in ihre Vorgeschichte zurück, in welcher sie unter der Metapher „Rosenduft“ sich selbst als vielseitig begehrten Körper sah. Nun erfährt sie, in einer Art früher Midlifecrisis, körperlich in Hitzewellen ausgedrückt, die mit ihrer der Zeit der Liebe vorausliegenden Fähigkeit zum Erröten gekoppelt sind, dass „sich die Männer nicht mehr nach ihr umdrehen“ (5.2). Offensichtlich wird das Begehrtsein zum Gradmesser, wenn sie sich von ihrem getrennten Ich und nicht vom liebenden Du her interpretiert. Diese Welterfahrung distanziert sie von Jean-Marc, der in seiner Fürsorglichkeit meint, ihr die Erfüllung dieser promiskuen Sehnsucht bieten und für einen für sie erfundenen Verehrer unter dem Siegel CdB (Cyrano de Bergerac) den „ghostwriter“ spielen zu müssen. Sie lässt sich auf das Spiel der Phantasie ein, das sie freilich zugleich noch stärker in die Isolation von Jean-Marc treibt, dem sie verheimlichen muss, was ihm offen vorliegt. Als sie schließlich sein Spiel durchschaut, erscheint er als Spitzel, als Spion und Manipulator, der ihre Rechte und ihre Intimität verletzt. Die mit dieser Verletzung beginnende Gefahr der Vergleichgültigung und damit der Auslieferung der beiden Existenzen an die Welt der Konventionen, des Scheins und der Sinnlosigkeit (dazu dienen Beschreibungen der Funktion von erotischer Werbung im Film und geträumte Sexpartys) mündet in einem Traum von Trennung und vergeblicher Suche, eher einem Alptraum, dem der Autor freilich ein endliches Erwachen (50.51) zubilligt, in welchem die Notwendigkeit des unaufhörlichen Blickes (unter Vergessen des Lidschlages, der Metapher für „Flattern“ und „Blinzeln“) befestigt wird. So bleibt schließlich offen, ob es sich

mehr um eine „Demontage“ der Liebe oder um ein „Plädoyer“ für die Liebe handelt.

Warum heißt die Geschichte „Die Identität“? An einer Stelle findet sich ein erster Hinweis: „Ein Kind: eine Existenz ohne Biographie ... Sie verteidigte seine unersetzliche Individualität.“ (11,1). Da es ein bereits verstorbene Kind ist, wird deutlich, dass dies nicht menschenmöglich sein kann. Über Tod und Leben wird – bis zur Katechismusfrage „Wozu sind wir hier? Wozu leben wir?“ (42,8) – viel mit Neigung zum Zynismus spekuliert. Wir leben, so lautet die Antwort, zwischen einer euphorisch zelebrierten Bedeutungslosigkeit und der Unfähigkeit zu konsistentem und kontinuierlichem Sinn. So wechselt Chantal zwischen zwei oder drei Gesichtern: zwischen ihrer erotischen Körperlichkeit, ihrer beruflichen Kälte und Seriosität und ihrer Geborgenheit in der Liebe. Jean-Marc hingegen ist, solange die Liebe dominiert, ihr Führer und Verführer; außerhalb dieses Bereichs ist er nur gescheiterte „Randexistenz“ (abgebrochenes Studium usw.). Identität in der Liebe basiert auf der Kontinuität in der Unvergleichlichkeit des geliebten Menschen (8). Liebe und Identität stehen in dieser Geschichte in einem gefährlichen und gefährdeten Wechselverhältnis: Liebe schenkt Identität, weil sie den verschiedenen Identitäten („Gesichtern“) eine geordnete Einheit anbietet; Liebe als „Fürsorglichkeit“ gefährdet Identität; Liebe rettet aus der Gefahr der Nivellierung des anderen, sie wirkt, wie wir sehen werden, als ein „Vertrag“ gegen die Banalität des Körpers als „Sekretionsmaschine“ und gegen die konventionelle Plattheit antiquierter Kontexte („Sippe“) sowie moderner Instrumentalisierung der Erotik auf den vorübergehenden Reiz.

Erst nach einem guten Drittel des Buches taucht das Titelwort „Identität“ auf, unter der schon erwähnten Metapher des Auges: „... Das Auge: das Fenster der Seele; das Zentrum der Schönheit des Gesichts; der Punkt, in dem sich die Identität eines Individuums konzentriert; aber gleichzeitig ein Sehwerkzeug, das ständig gesäubert, befeuchtet, mit einer speziellen Flüssigkeit, mit einer Prise Salz gepflegt werden muss. Der Blick, das größte Wunder, das der Mensch besitzt, wird zum Säubern also regelmäßig von einer mechanischen Bewegung unterbrochen. Wie eine vom Scheibenwischer gesäuberte Windschutzscheibe.“ (21,1)

Kundera verfolgt den damit angesprochenen Dualismus zwischen der „Metapher“ als einem Über-Sich-Hinaus-Weisen des Körperausdrucks einerseits und der faktischen Körperlichkeit, die wir mit ihrer Feuchtigkeit und ihren Ausscheidungen übersehen, ja vergessen, bis in seine Figuren hinein. Chantal empfindet „Ekel“ und „Abscheu“ vor Speichel und feuchten Küssen; auf der anderen Seite ist sie in ihrer metaphorischen Identität, sei es als erotische

Der Autor

Dietmar Mieth, geb. 1940; Studium der Theologie, Germanistik und Philosophie; Doktor der Theologie (Würzburg 1968); Habilitation in Theologischer Ethik (Tübingen 1974); Professor für Moraltheologie (Freiburg/Schweiz 1974–1981); Professor für Theologische Ethik (Tübingen, seit 1981). Veröffentlichungen u.a.: *Moral und Erfahrung*, 2 Bde. (Freiburg 1999/1998); *Schwangerschaftsabbruch* (Freiburg i.Br. 1991); *Das gläserne Glück der Liebe* (Freiburg i.Br. 1992). Anschrift: Universität Tübingen, Kath. Theol. Seminar, Liebermeisterstraße 12, D-72076 Tübingen, BRD.

Abenteurerin (Metapher „Rosenduft“), sei es als sich im Blick des Liebenden spiegelnde Geliebte, sei es als seriöse Werbefachfrau, die in der Konventionalität aufgeht, aus dem Körper heraus wie verwandelt. Ähnlich geht es Jean-Marc: „...in dem Scheibenwischer von Chantals Lid sah er den Flügel ihrer Seele, den Flügel, der zitterte, der panisch flatterte.“ (21,6)

Jean-Marc hat kein berufliches Gesicht, keine berufliche „Identität“; er hat diese, wie die „Kinderbaum-Männer“, die Chantal belächelt (sie tragen die Kinder auf dem Rücken, auf der Brust, führen sie an der Hand, neben ihren Frauen), in der Inszenierung der Liebe. Wenn diese ihm missrät, fällt er an den Rand zurück, wird dem Armen und dem Bettler nahe, während seine Frau „in der Mitte“ der konventionellen Existenzen bleibt.

Die Gefahr einer Diskontinuität und eines Konsistenzverlustes in der Beziehung liegt einerseits in einer mit der Zeit wachsenden „Gleichgültigkeit“ und „Sprachlosigkeit“. Von „Langeweile“ und „Gleichgültigkeit“ wird ständig gesprochen, darüber philosophiert. Aber auf der anderen Seite besteht die Gefahr, sich an die Normen einer Reizkultur anzupassen, von welcher der Fachmann, die Figur des Werbeleiters Leroy, eine Mischung aus „Trotzkist“ und „Rasiermesser-Logik“, sagt: „Worauf es ankommt, ist, Bilder zu finden, die einen erotischen Reiz ausüben, ohne die Frustrationen zu verstärken.“ (17,7). Letzteres versucht Jean-Marc für Chantal. Aber das „Spitzelexperiment“, mit welchem er ihre Selbstanahme stärken will, erscheint zugleich als Missbrauch und erzeugt in ihr erst die Reaktion der Gleichgültigkeit ihm gegenüber. Umgekehrt glaubt er, indem er sie in einem erotischen Selbstgefühl bestärkt, das nach seiner Meinung auf der Ebene der Konventionalität liegt, sich „in ihrer Identität getäuscht“ zu haben. (vgl. 28; 29). Und als Chantal sich auf die Suche nach der Identität des Mannes macht, der ihr heimlich bewundernde Briefe schreibt, schon fest im Verdacht, es sei Jean-Marc selbst, verweigert der befragte Graphologe eine Bestätigung der „Identität“, weil er solches für „Denunziation“ hält. (vgl. 31)

Die Auswirkungen auf den Liebhaber werden geschildert: „Seine Eifersucht hatte nichts mit der zu tun, die er in seiner Jugend gekannt hatte, als die Einbildungskraft eine quälende erotische Phantasie in ihm entfachte; diesmal war sie weniger schmerzhaft, aber zerstörerischer: ganz sachte verwandelte sie eine geliebte Frau in das Trugbild einer geliebten Frau. Und da sie kein sicheres Wesen mehr war, gab es in dem Chaos ohne Werte, das die Welt ist, keinen festen Punkt mehr. Angesichts der transsubstantiierten (oder entsubstantiierten) Chantal kam eine seltsame melancholische Gleichgültigkeit über ihn. Keine Gleichgültigkeit ihr gegenüber, sondern allem gegenüber. Wenn Chantal ein Trugbild ist, ist Jean-Marc's ganzes Leben eins.“ (32,3)

Wo ist ein Ausweg aus der Verstrickung? Wenn dem Körper die Bedeutung schwindet, die er in Liebe und Freundschaft hat, dann kann er nur noch im Werbestil übertüncht werden: „Wir sind Maskenbildner der Jämmerlichkeit!“ (43,7) So heißt es in den Katechismus-Kapiteln in der „Hölle“ (im Traumbild eine Durchfahrt durch den Kanaltunnel zwischen Frankreich und England). Auch Chantal denkt dort: „Da die Bedeutungslosigkeit von allem unser Los ist, darf

man sie nicht wie einen Makel tragen, sondern muss es verstehen, sich daran zu erfreuen.“ (43, letzter Abs.).

Die schon von Albert Camus beschworene Hölle der Gleichgültigkeit ist nicht gottlos, sondern zynisches Gottesgeplapper: „Wozu wir leben? Um Gott mit Menschenfleisch zu versorgen.“ (42,10) Da Gott ein Moloch ist, wo liegt die Rettung? Die Liebenden sind restlos überfordert, ihre Identität zu garantieren, ja ihre eigene Identität zusammenzuhalten, wenn sie in Stress gerät. Für die Rettung gibt es nur noch den *Traum*, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Modus der Gleichzeitigkeit spiegelt:

„Was sie so verstört hat, meint sie, ist die vom Traum bewirkte Aufhebung der gegenwärtigen Zeit ... Deshalb mag sie Träume nicht: sie verhängen eine unannehmbare Gleichheit der verschiedenen Epochen ein und desselben Lebens, eine alles, was der Mensch je erlebt hat, nivellierende Gleichzeitigkeit.“ (2,2) Die Vergangenheit macht sich im Traum „breit“, aber auch die Zukunft. Das Rettende im Höllentraum ist:

„Aber wer kann ihr helfen? In diesem Augenblick höchster Angst fällt ihr wieder das Bild des Mannes ein, der gegen die Menschenmenge ankämpft, um zu ihr zu gelangen. Jemand dreht ihm den Arm um. Sie sieht sein Gesicht nicht, nur seinen zusammengekrümmten Körper. Mein Gott, sie würde sich gern genauer an ihn erinnern, seine Gesichtszüge wachrufen, aber es gelingt ihr nicht, sie weiß nur, dass es der Mann ist, der sie liebt, und das ist das einzige, was ihr wichtig ist.“ (47, letzter Abs.) Der Leser weiß, dass Jean-Marc diesen Traum von der anderen Seite her geträumt hat (vgl. 44,1). Liebe ist das Einzige, was Identität sichert, so wie die Mutterliebe Chantal die Identität ihres gestorbenen fünfjährigen Sohnes aufrechterhält. Ohne Liebe wird der Körper namenlos preisgegeben: „... sie ist nackt, aber sie entkleiden sie noch weiter! Sie entkleiden sie ihres Ichs! Sie entkleiden sie ihres Schicksals! Nachdem sie ihr einen anderen Namen gegeben haben, werden sie sie unter Unbekannten aussetzen, denen sie nie wird erklären können, wer sie ist ... Der Anfang, das ist der Name. Sie will zuerst, dass der Mann ihr gegenüber sie bei ihrem Namen nennt, ihrem richtigen Namen ... Der Gedanke an den Mann, der sie liebt, taucht wieder auf. Wenn er hier wäre, würde er sie bei ihrem Namen rufen ...“ (49)

Und so kommt es: Der Ruf ihres Namens durchbricht ihren Alptraum: „Es ist nicht wahr“, sagt der Geliebte. (50) Nun kommt der Kommentar des Erzählers: „Und ich frage mich: Wer hat geträumt? Wer hat diese Geschichte geträumt? Wer hat sie sich ausgedacht? Sie? Er? Beide? Jeder für den anderen? Von welchem Augenblick an hat sich ihr wirkliches Leben in diese perfide Phantasie verwandelt? ... Wo ist die Grenze?“ (50) Die Geliebten „lernen“ jedenfalls aus dieser narrativen Ethik, dass der Blick der Liebe, der übersehen, vergessen und hinwegsehen kann, einem „Vertrag“ entspricht, den „Gott selbst ... uns auferlegt“ hat. (21,3) Und, aus dem Mund des Zynikers: „... der Mensch hat nicht das Recht zu verändern, was Gott geschaffen hat.“ (42,3)

Die Philosophie (oder Theologie) des Romans bleibt in der Schwebel. Kundera spielt mit vielen impliziten Lesern. Eindeutig ist nur die Lehre vom iden-

titätsstiftenden und -erhaltenden Blick der Liebe. Aber es bleibt offen, ob er menschenmöglich ist. Die Liebende hat zu Recht „Angst“ vor der Sekunde, „in der mein Blick erlischt“ (51), denn nicht nur seine, sondern auch ihre Identität hängt von der Metapher ab, die der Name für den Körper entwirft. Und dieser Name ist, von der Realität her gesehen, Täuschung. Aber in der Welt der menschenrechtenden Metaphern („Blick“) ist er eine höhere Wahrheit, das richtige Bild gegenüber vielen falschen Bildern: die richtige Identität.

2. Die Botschaft der Form

Narrative Ethiken in der Literatur werden durch die Form erschlossen. Das erregende „Was“ des erzählten Motivs muss hinter das „Wie“ zurücktreten. Zwar kann die Form der Gestaltung auch zweitrangig sein, wenn der Romancier sie nur als Transportmittel für seine Philosophie benutzt. Dann aber wäre das Erzählen nur Veranschaulichung, so wie Bilder als Veranschaulichung dienen können. Hat man einmal den Gehalt, kann man die Gestalt auswechseln und die Form variieren. Ist die Form aber für den Inhalt in der Weise verbindlich, dass dieser nur so vollgültig erscheinen kann, dann müssen wir die Geschichte schon nacherzählen, wenn wir die für sie typische Intention erfassen wollen.

Für Kunderas Erzählung sind zumindest drei Merkmale der Gestaltung entscheidend: der Kunstgriff, der eine alltägliche Situation so dreht, dass sie bedrohlich wird: das Schweben zwischen Traumwelt und Realität, wobei dem Traum eine zweifache Funktion zukommt: zu verunsichern und zu retten; der Kunstgriff mit dem Liebesexperiment, in welchem der Geliebte als sein Konkurrent auftritt, zugleich eine literarische Reminiszenz und eine Variation zu *Cyrano de Bergerac*. Die Form liebt das Gegensätzliche und bevorzugt eine Dialektik, die nicht in einer Synthese aufgehoben wird. So kann das Ernsthafte nur im ironischen und zynischen Ton ausgesprochen werden; umgekehrt erhält das scheinbar Leichte und Spielerische eine bedeutungsvolle Schwere. Die Personen behalten jedoch ihr individuelles Profil, erstarren nicht einfach zu Typen, zu Schachfiguren auf dem dialektischen Feld. Dem Schweben zwischen Traum und Wirklichkeit entspricht das Schweben zwischen Körper und Blick. Der Blick selektiert den Körper zu einer spezifischen Wahrnehmung, die nicht mehr die ganze Ausbreitung der platten Realität sieht, sondern nur bestimmte Züge zusammensetzt. Der Blick wirkt also metaphorisch: Er setzt Zeichen vom anderen zusammen, die er als Bedeutungen aus der Vielfalt des Ganzen schöpft.

Obwohl die Komposition der Erzählung hoch artifiziel ist, wirken, vor allem durch die kunstvolle Verschränkung der Motive, doch die einzelnen Geschehnisse, die in den Kapiteln erzählt werden, wie szenische Gestaltungen, wie selbstverständliche, wie „natürliche“ Vorkommnisse. Ihre Wahrnehmung geschieht aber stets durch ein Subjekt – alternativ zwischen den beiden Liebenden wechselnd – hindurch. So nimmt Chantal die Familien in der Freizeit und auf den Spielplätzen am Meer im Horizont ihrer Befindlichkeit wahr („Warum drehen sich die Männer nicht mehr nach ihr um?“) Die zu Kinderbäumen gewordenen Väter

erscheinen ihr zur Erfüllung ihres Bedürfnisses ungeeignet, aber eigentlich ist es umgekehrt: Ihre Befindlichkeit lässt sie die Männer als Menschen wahrnehmen, die andere Interessen haben.

Gespielt wird auch mit der Täuschung in der Wahrnehmung der anderen Person. Jean-Marc hält, als er Chantal am Strand sucht, lange Zeit eine andere Frau für diese. Diese Möglichkeit der optischen Täuschung in der körperlichen Identität kann auch als Mangel des Erkennens erscheinen und gedeutet werden: So erkennt Chantal den Mann nicht (Jean-Marc), der in der Menge zu ihr dringen möchte, und sie weiß nicht, dass sie, indem sie nach diesem Sehnsucht empfindet, zugleich ihren Geliebten begehrt.

Die Täuschung dient aber nicht dem platten Zugriff auf eine Enttäuschung in der Liebe. Sie ist vielmehr im positiven Sinne für den wählenden Blick in der Beziehung konstitutiv. Das Verschweigen von offensichtlichen Umständen, das behutsame Umgehen mit Abhängigkeiten, all das entspricht der für Identität notwendigen selektiven Wahrnehmung, die sich nicht in eine Summe von analysierbaren Einzelteilen auflösen lässt. Identität ist Wahrheit als Dichtung, nicht Wahrheit als Abbildung der Realitäten. Identität ist eine charakterliche Konzentration, nicht eine Addition der Merkmale der Person.

3. Die Philosophie der Freundschaft und die platonische Liebe

Ein Unterthema der Identität ist, zusätzlich zur Paarbeziehung, die Freundschaft. Als Paradigma dient zunächst eine gescheiterte Freundschaft, die zwischen Jean-Marc und F. Die Freundschaft war daran gescheitert, dass F. den abwesenden Freund nicht verteidigte, als alle ihn in einer Sitzung angriffen, „was ihn später seine Stelle kostete“ (4.1). Obwohl sich Jean-Marc nach der Trennung erleichtert fühlt, verliert er doch mit der Freundschaft etwas Wichtiges: die Erinnerung an sich selbst in früheren Jahren, die er allein nicht bewahren kann. Darin ist z.B. das Motiv des „Ekels“ enthalten, der mit der Vorstellung des schönen Körpers als „Sekretionsmaschine“ (4,8) für Marc verbunden zu sein scheint: „Mir reicht es schon zu sehen, wie ihr Auge blinzelt, diese Bewegung des Lids über der Hornhaut, um einen fast unüberwindlichen Ekel zu verspüren.“ (1.c.) Jean-Marc erinnert sich, im Gegensatz zu dem Freund, den er am Sterbebett besucht, an diese „absonderliche Idee“ nicht. Aber er weiß: „... das war der wahre und einzige Grund der Freundschaft: einen Spiegel zu liefern, in dem der andere sein einstiges Bild betrachten kann, das ohne das ewige Erinnerungsblaba unter Freunden schon lange ausgelöscht wäre.“ (4,10) Der Freund hat ihm ins Gedächtnis gerufen, was er mit sechzehn Jahren gesagt hat. „In dem Moment habe ich den einzigen Sinn von Freundschaft, wie sie heute praktiziert wird, begriffen. Der Mensch ist auf sie angewiesen, damit sein Gedächtnis funktioniert. Sich an seine Vergangenheit zu erinnern, sie immer bei sich zu haben, ist vielleicht eine Voraussetzung dafür, die Integrität seines Ichs zu wahren, wie man

so sagt. Damit das Ich nicht schrumpft, damit es sein Volumen behält, müssen die Erinnerungen begossen werden wie Topfblumen, und dieses Gießen erfordert den regelmäßigen Kontakt mit Zeugen der Vergangenheit, das heißt mit Freunden. Sie sind unser Spiegel, unser Gedächtnis; man verlangt nichts von ihnen, außer dass sie von Zeit zu Zeit diesen Spiegel polieren, damit man sich darin anschauen kann.“ (16,8)

Jean-Marc spekuliert im Anschluss daran, ob er die Freundschaft noch, wie in seiner Jugend, für den obersten Wert halte. Heute wäre er bereit, die „Wahrheit der Freundschaft vorzuziehen“ (1.c.). Das liegt aber weniger am Rang der Wahrheit als am Verlust der Perspektive für die Freundschaft in der Moderne. Von Achill bis zu Dumas' „Musketieren“ reichen die Modelle, wo die Freundschaft stärker war „als die Ideologie, als die Religion, als die Nation“. Freundschaft entstand aus einem „Bündnis gegen Widrigkeiten“ und erhielt sich aus einem Bündnis über Gegensätze hinweg, aber dieses Bündnis ist in der Welt anonymer Bedrohung durch Umstände, Ämter und Gesetze funktionslos:

„Was kann dein Freund für dich tun, wenn beschlossen wird, vor deinen Fenstern einen Flughafen zu bauen, oder wenn dir gekündigt wird? Wenn dir jemand hilft, ist es wiederum jemand Anonymes und Unsichtbares, eine Fürsorgeorganisation, ein Verbraucherverband, eine Anwaltskanzlei. Freundschaft ist nicht mehr prüfbar, indem man sie auf die Probe stellt ... Wir kommen ohne große Gefahren, aber auch ohne Freundschaft durchs Leben ... Die ihres früheren Gehaltes entleerte Freundschaft hat sich heutzutage in einen Vertrag gegenseitiger Rücksichten verwandelt, kurz, in einen Vertrag, höflich zu sein.“ (16) Chantal kann dieser Rücksicht etwas abgewinnen: Im Takt zeigt sich der Freund eher als in der heldischen Geste. Aber damit ist das Männermodell von Freundschaft in ein Beziehungsnetz, wie bei Frauen üblich, zurückgenommen.

Die Philosophie der Freundschaft pointiert die Identität als eine Frage von Solidarität und Gedächtnis. Wir suchen im Freund das solidarische Gedächtnis. Und dieses ist wiederum auswählend. Den Roman verfolgt dieses Thema der ideellen Auswahl sehr, zumal seine Hauptfiguren mit Abscheu und Ekel auf die unselektierte Wirklichkeit reagieren. So handelt es sich um „platonische“ Menschen. Sie stellen die Idee über die Realität. Das hat Auswirkungen auf die Philosophie der Liebe. Liebe selektiert und verwandelt. Sie macht unvergleichlich, was doch vergleichbar ist. Sie kann ihren wählenden Blick nicht in Gründe auflösen. Aber wenn der Blick nicht mehr erwählt, nivelliert er. Aus dem Geliebten werden die Männer, die sich nicht mehr umdrehen; aus der Geliebten wird die Frau als Spielball unterdrückter Bedürfnisse. Das ist ein Plädoyer für eine platonische, idealisierende Sehweise. Damit ist nicht der Abschied vom Körper oder der platte Dualismus gemeint, wohl aber die Sehnsucht nach einer Identität, die sich nicht verrechnen und summieren lässt, die nicht in meinem Anspruch an mich selbst besteht, sondern die leicht und selbstverständlich als Frucht am Baum der Liebe hängt, freilich eine Frucht mit aller paradiesischen Doppeldeutigkeit. Der Blick der Liebe, heißt es, „reißt aus der Gesellschaft heraus“ (13). Die Gesellschaft besteht hier aus dem Nebeneinander von Widersprüchlichem: fa-

miliären Konventionen und der Auflösung aller Profile im Reiz und in den Kunstgriffen, die dazu nötig sind, ihn zu erhalten.

Kundera hat eine Erzählung zugleich über die Identität und über die Liebe geschrieben. Dabei mögen nicht alle Facetten moralischer Identität deutlich werden. Aber diese zentrale Spiegelung der Identität erscheint doch als eine moralische Provokation: Identität nicht nur zu nehmen, sondern auch zu geben, bzw. sich schenken zu lassen.

*Identität –
wie wird sie
erzählt?*

4. Die impliziten Leser und Leserinnen oder der Spiegel der Gesellschaft

Die moderne Literatur behauptet ihre Autonomie gegenüber der Gesellschaft. Dazu gehört auch Distanz zu Nutzenwendungen, die aus den literarischen Produkten zu ziehen wären. Auf der anderen Seite trägt die Literatur die Gesellschaft als ihre potentielle Leserschaft in sich. Ob man sich fragt, was Literatur über diese Gesellschaft verrät (Roland Barthes), oder ob man nach den impliziten Lesern fragt (Wolfgang Iser), man kann sich darauf verständigen, dass Literatur mit Rezeption rechnet, und man kann diese Spekulation sichtbar machen.

In Kunderas Roman sind die Identifikationsfiguren ein kinderloses, unverheiratetes Paar, das sich der Midlifecrisis nähert, irgendwo zwischen 35 und 45, im Abstand zum konventionellen Familienleben („Sippe“) und im Abstand zu instabilen Single-Sex-Verhältnissen. Das Paar signalisiert eine Momentaufnahme der Gesellschaft im Umbruch, der besonders in der Nähe zur medialen Kultur, deren Statthalter hier die Werbebranche ist, zum Ausdruck kommt. Das Paar lebt zwischen zwei Konventionen, der traditionellen und der Welt der Ablenkung durch gemachte Euphorie, wo man, um Thomas Bernhard zu zitieren, das Leben als Ablenkung von der eigenen Existenz zelebriert. Im ersten Fall ist die Identität unerträglich klar fixiert, im zweiten Fall ist sie nicht vorhanden, denn man ist so, wie es der Kontext erfordert, beliebig, mal so, mal so. Chantal entscheidet sich bei Einstellungen in dieser Weise, einmal nach der Kompetenz, ein anderes Mal nach der Selbstdarstellung. Nicht einmal, wie der Werbefachmann Leroy erklärt, der sexuelle Reiz in der Werbung ist stabil. Es muss verfremdet werden. Als Beispiel dient eine erotische Anspielung, die in Babypflege aufgelöst wird.

Die impliziten Leser werden also in einer Situation „abgeholt“, die sie als Unsicherheit zwischen zu stabilen und zu instabilen Identifikationsangeboten interpretieren. Mit den formalen Kunstgriffen der Geschichte wird diese Unsicherheit verstärkt, aber es werden auch rettende Motive (die rettende Stimme der Geliebten) angeboten. Nur können diese nicht die Garantie für das Gelingen der Identität übernehmen, weil der konsistente und kontinuierliche „Blick“ der Liebe menschenunmöglich ist und, wenn auch gebrochen, zynisch, vielleicht als bloße Sprachkonvention, nach Gott fragen lässt.

Identität, so scheint es, kann in der impliziten Gesellschaft nicht mehr vermittelt werden, sie kann nur fragmentarisch durch Lebensstil erreicht werden. Die interne Biographie, die eigene Lebensgeschichte, setzt das Gedächtnis und die

Utopie für die eigene Identität frei, zugleich aber auch alles, was diese Identität durch andere mögliche Identität ständig gefährdet. Chantal kann in die Geschäftsidentität, Jean-Marc kann in die obdachlose Randexistenz abtauchen. Der Halt, den ihnen die Liebe gibt, ist deren innere Norm, die Identität des anderen mit zu konstituieren und zu bewahren. Nur die Imagination vermag dies zu leisten, denn nur auf dieser Ebene gibt es den Blick des Auges ohne Wahrnehmung des Lidschlages, gleichsam Experienz ohne Empirie, Erlebnis ohne exakte Wahrnehmung.

Der implizite Rezipient wird so mit einem Modell konfrontiert, das nicht einfach eine mögliche Nachahmung Vorbildet, sondern das zunächst einmal zur Aufklärung provoziert. Das Angebot der Erzählung ist ohne Nachdruck, aber für den Leser auch unausweichlich: So kann eine individuelle Auseinandersetzung entstehen, eine Identifikation (nicht notwendig mit diesem Modell) ausgelöst werden. Auslösend ist dabei im „normalen“ Leseverfahren, das nicht, wie das vorgeführte, analytisch sezziert, die Abfolge der szenischen Bilder, die auch fast photographisch visualisiert werden, weil man immer den Ausschnitt des subjektiven Blockfeldes vor sich hat. Der Autor meidet objektive Beschreibungen; der Erzähler tritt nur hervor, um über seine eigene Rolle zu verunsichern, da er ja, am Text nachweislich, nicht weiß, wann Realität zum Traum geworden ist oder umgekehrt. Der Erzähler ist eben nicht souverän und allwissend. Deswegen ist auch von ihm kein Rezept zu erwarten. Der Leser ist vielmehr frei, sich zu identifizieren und sich zu distanzieren. Diese Freiheit macht ihn unsicher, und die Verunsicherung kann als ein bloßer Reiz oder als Ort der Nachdenklichkeit aufgenommen werden. Letztlich sind die Momentaufnahmen der Erzählung keine „richtige“ Geschichte, sondern eine Aufforderung, eine solche erst zu suchen. Motive und konstituierende Elemente sind freilich dafür angeboten.

5. Eine narrative Ethik?

Kann man einen Roman wie „Die Identität“ von Milan Kundera eine narrative Ethik nennen? Wenn wir Ethik als Reflexionstheorie der Moral definieren, dann fragt sich, inwieweit das Erzählen eine Reflexionsform ist. Schriftsteller wie Robert Musil waren entschieden dieser Meinung. Und in der Tat finden wir bei modernen Autoren wie Kundera viel erzählte Reflexion. Dass sie in einer leichter fasslichen, anschaulichen Sprachgestalt präsentiert wird und oft die Dialogform benutzt, dürfte dabei eher Vorbildlich sein. Der Roman ist eine Ethik, insofern er erzählend Moral reflektiert. Zu fragen ist freilich, in welcher Weise er dies tut.

Diese narrative Ethik begründet keine Normen, und sie weist in keine Tugenden ein. Es sei denn, wir würden mit Ernst Bloch Tugenden als „Haltungsbilder“ bezeichnen, eine Art Verbindlichkeit im Unverbindlichen, weil sie deliberativ bleiben und auf schöpferische Aneignung warten. Es scheint deutlich, dass es hier um eine Ethik des guten Lebens geht, um die Frage nach dem Gelingen und Glücken der eigenen Lebensform. Aber diese Ethik ist nicht vorschreibend,

sondern anbietend. Wenn sie einem Beratungsmodell folgt, so einer nicht-direktiven Beratung. Worin liegt dann das Verbindliche im Unverbindlichen?

Zunächst erscheint die ästhetische Erfahrung, die der Roman als reflektiertes Szenario hinterlässt, verbindlicher zu sein. Ihr kann sich der Leser nicht entziehen, wenn er sich auf das Lesen einlässt, zuvor einen Schriftsteller wählt, ein Buch kauft usw. Das Kunstwerk provoziert eine ästhetische Erfahrung, d.h. einen anregenden, verweilenden Genuss der gelingenden Gestalt. Die ästhetische Erfahrung kann, aber muss nicht, eine moralische Erfahrung provozieren. Insofern der Mensch ein unausweichlich moralisches Wesen ist, ist er dies auch als Leser. Aber diese Gegebenheit kann schwach akzentuiert werden. Die narrative Ethik akzentuiert jedoch stark, weil sie mit der moralischen Erfahrung des impliziten Lesers spielt. Er, der Leser, oder sie, die Leserin, fragen ja mit den Protagonisten der Erzählung nach Richtig oder Falsch, nach Treue und Verrat, nach Respekt und Instrumentalisierung im Verhältnis zueinander. Die moralischen Motive sind im Ästhetischen nicht peripher. Moralische und ästhetische Erfahrung begegnen sich zudem eben im Modus der Erfahrung, d.h. der reflexiven Aufarbeitung von Wahrnehmungen, Erlebnissen und Begegnungen. Die Frage nach der Lebensform betont noch einmal die Nachbarschaft und dieses Ineinander. Dennoch bleibt das Ungetrennte zu unterscheiden.

In der moralischen Erfahrung besteht ein Einordnungsbedarf nach dem binären Code von Gut/Böse usw. Der Erfahrungsprozess bleibt dennoch ergebnisoffen. Aber die ästhetische Gestalt drängt zu gemäßigter Parteilichkeit. Die platonische Identität, die Kundera ästhetisch zelebriert, wirkt moralisch ansteckend. Sie kann aber auch, da die Reflexion den Surrogatcharakter des Erzählens, durchaus reizvoll, bricht, Widerstand hervorrufen. In jedem Fall werden wir als Leser bei uns selbst Zeuge eines Selbstfindungsprozesses, dem wir uns frei stellen können. Wir werden nicht zu einer Identität überredet, aber wir können auch die Frage, welches denn unsere sei und ob und wie wir dafür verantwortlich seien, schlecht unterdrücken.

Wenn wir diese narrative Ethik mit einer Art Literaturphilosophie verbinden (denn um eine philosophische Auslegung handelt es sich ja): Wo ist hier die Spur des theologischen Fragens? Sie liegt eher auf der Ebene des Spieles mit den Gottesreden, mit Gott als „eventualis“. Hier stellt sich die Frage nach einer glaubwürdigen Inkulturation des Glaubens angesichts des Absinkens der Gottesrede einerseits und angesichts der Grenzen der Machbarkeit des gelingenden Lebens andererseits.

¹ 1997, dt. München 1998, Original Französisch, zit. nach Kapitelnummern und Absätzen, die sich in verschiedenen Sprachen leicht identifizieren lassen.