

Metaphern, Krankheit und Literatur

oder: Frühstück mit Nikolaj Stepanowitsch

Steve Dowden

„Krankheit ist die Nachtseite des Lebens.“

Susan Sontag

Wie beeinflusst die metaphorische Dimension der Literatur die Art und Weise, wie wir die Welt sehen? In der nichtliterarischen Alltagssprache spielen Metaphern eine offensichtlich bedeutsame Rolle. Sie reflektieren und strukturieren zugleich die Art und Weise, wie wir die Welt wahrnehmen, wie wir denken und wie wir demzufolge auf gewisse Umstände reagieren. Unsere Antworten auf die Vorstellung vom Tod zum Beispiel und auf die Vorstellung von der Krankheit kommen zum Ausdruck in der Sprache, in der wir über sie reden. Wenn wir z.B. sagen: „Er hat seinen Kampf gegen Aids verloren“, verstehen wir die Krankheit und den Tod eines Mannes als eine Art von militärischem Einsatz und von Abwehrkampf. Vielleicht ist die Verwendung solcher Begriffe in der Alltagssprache neutral. In der Literatur jedoch, in der die Sprache präziser, kraftvoller und bedeutungsreicher arbeitet, können wir vernünftigerweise erwarten, dass mit hohen Einsätzen gespielt und mit harter Münze gezahlt wird. Insofern Literatur mehr ist als bloß eine Flucht vor Langeweile, sollten wir erwarten können, dass sie den Menschen hilft, die wirkliche Welt vollständiger, klarer und mit tieferem Verständnis zu sehen. Und die Metapher sollte – weit entfernt davon, bloß dekorative Funktion zu haben – ein hilfreiches Werkzeug in diesem Unternehmen der Wahrheitsfindung sein.

Verdorbene Metaphern: Ein Kampf gegen „Bedeutungen“

Seltsamerweise äußert eine der führenden Literaturkritikerinnen unserer Zeit schwerwiegende Zweifel, ob Metaphern überhaupt in allem, was Krankheit und Tod betrifft, verwendet werden dürfen. In *Krankheit als Metapher* (1978)¹ und in ihrem dem gleichen Thema gewidmeten Essay *Aids und seine Metaphern* (1989)² untersucht Susan Sontag die schädliche Auswirkung, die Metaphern für unser Verständnis von Krankheit und von ihrer Wirkung auf uns ausüben können. Der erste Essay war ihrer eigenen Erfahrung als einer Krebspatientin entwachsen. In

ihrer Umgang mit der Krankheit, die ihr schließlich den Tod brachte, entdeckte sie, dass die kulturellen Mythen, die sich um den Krebs rankten, dessen Auswirkungen vertieften und verschlimmerten. Sie musste nicht nur die Heilung ihres Körpers im Auge behalten, was schwierig genug war; sie war auch der Verfinsternung, der Isolierung und den Schuldgefühlen ausgesetzt, die der Gedanke an die Krankheit bei ihren Bekannten und in ihr selbst bewirkte.

Die Vorstellung von Krebs - ein Ensemble von Vorurteilen, Ängsten und Mythen - entsteht, weil sie mit metaphorischer „Bedeutung“ verbunden ist, mit einer Bedeutung, die selbst bösartig ist. Krebs ist sozusagen der unsichtbare Feind im eigenen Inneren und nicht das erklärbare und damit behandelbare Ergebnis irgendeiner von außen wirkenden Ursache. Krebs, so deutet sie an, wird für gewöhnlich als eine gefährliche Reaktion auf verdrängte Emotionen, auf eine gehemmte oder unterdrückte Leidenschaft betrachtet. Im Körper aufgestaut wie ein böser Geist, nimmt die böse Macht die bösartige Form eines Tumors an, von etwas, das unkontrollierbar im Inneren des Körpers wächst, von etwas, das die leidende Person selbst ins Dasein gerufen hat, das tatsächlich eine Art Ausdruck ihrer selbst ist. Folglich weist die angebliche „Bedeutung“ des Tumors hin auf ein Leben, das nicht offen genug sei, das verkrampft, verbittert, verfehlt sei.

Solche Metaphern beziehen ihrerseits ihre Kraft aus unserer kollektiven Angst vor einer Krankheit, deren Verlauf weithin ein Geheimnis bleibt, vor einer Krankheit, die jeden von uns ohne Vorwarnung treffen kann - ähnlich wie die Heimsuchungen, die den biblischen Ijob auf die Probe gestellt haben: einen guten Menschen, der von unsichtbaren Mächten niedergeworfen wurde. Nach Ansicht von Susan Sontag müssen wir die Krankheit dadurch entmystifizieren, dass wir uns weigern anzunehmen, dass Krankheiten überhaupt etwas „bedeuten“. Eine Krankheit muss nüchtern und mit klaren Augen als das angesehen werden, was sie wirklich ist, und nicht als Symbol für etwas anderes. Schließlich gibt es auch einige gefährliche Krankheiten, die nicht mit Bedeutungen aufgeladen werden. Lungenentzündung ist einfach bloß Lungenentzündung. Und selbst eine so verheerende Heimsuchung des 20. Jahrhunderts wie die Grippepandemie von 1918 scheint tatsächlich von hysterischen Metaphern unberührt geblieben zu sein.

Es gibt Anzeichen dafür, dass selbst Krebs die Krusten von ihm unterstellten Bedeutungen, die sich an ihn geheftet hatten, mehr und mehr abwirft. Zu der Zeit, als Susan Sontag ihr *AIDS and Its Metaphors* veröffentlichte, ein Jahrzehnt nach dem Erscheinen von *Illness as Metaphor*, waren große Fortschritte in der Erforschung und Behandlung von Krebs erzielt worden. Die Zuschreibung von Bedeutungen, die ihn überschattet hatten, begann damals zu verschwinden. Dies kann jedoch teilweise auch mit dem Auftreten der Aidssepidemie mit ihrem besonderen Potential, metaphorisch gedeutet zu werden, zu tun haben. In den achtziger Jahren urteilte man (wobei „urteilen“ hier im strengen Sinn des Wortes gemeint ist) in der westlichen Welt weithin, Aids sei eine Krankheit, von der Homosexuelle, Prostituierte und Drogenabhängige befallen werden. Wo man solche Gruppen von Sündenböcken zur Hand hatte, die leicht greifbar waren, mischte sich mancherlei fromme Schadenfreude³ in die Metaphern: Man dachte dabei an Gottes

Zorn und seine unerbittliche Gerechtigkeit: Gott bestraft die Übeltäter. Nun, da die weltweiten, auch Heterosexuelle betreffenden Ausmaße der Pandemie deutlicher erkennbar geworden sind, scheinen diese primitiven und der Selbstzufriedenheit schmeichelnden Ansichten abzuflauen. Noch aber behaupten sich andere bössartige Metaphern.

Invasionen aus dem Süden, Invasionen aus dem Osten

So gibt es z.B. eine lange Tradition, die epidemische Krankheiten mit dem Gedanken an kriegerische Ereignisse verbindet. Ansteckende Krankheiten „attackieren“ den Körper von außen her und „zerstören“ ihn von innen. Eine Epidemie wie Aids ist eine gegen die Gesellschaft gerichtete „Invasion“. Ärzte und Forscher müssen sie mit allen „Waffen“, die der modernen medizinischen Forschung zur Verfügung stehen, „bekämpfen“. Die medizinische Wissenschaft hat Aids „den Krieg erklärt“.

Außerdem werden wir ständig daran erinnert, dass Aids aus Afrika kommt. Nun ist dies, obwohl Sontag es bezweifelt, zweifellos eine Tatsache. Wie sie aber überzeugend argumentiert, wird es Tatsachen nicht oft erlaubt, sich einfach auf ihrem neutralen Status als Information oder feststehendes Wissen auszuruhen. Sie machen sich sekundäre Bedeutungen zu eigen, gewöhnlich moralische Bedeutungen. Die Pandemie der asiatischen Cholera wütete 1826-1837 in Europa, nachdem sie aus Indien eingedrungen war. Jedoch auch Europas eigene, hausgemachte Cholera, die dessen gesundheitsschädlichen Lebensbedingungen zu verdanken war, blieb in der Vorstellung der Europäer etwas Fremdes, etwas Asiatisches und Orientalisches, was heißen soll: etwas Primitives, Irrationales, Mysteriöses und Tödliches.

Thomas Mann macht in seinem *Tod in Venedig* (1912) die Cholera zu einer Metapher, um die moralische Verkommenheit des Romanhelden Gustav von Aschenbach zum Ausdruck zu bringen. Als der große Schriftsteller sich mehr und mehr dem dekadenten Vergnügen hingibt, das er aus der voyeuristischen Beobachtung eines schönen jungen Mannes aus Polen bezieht, befällt ihn die Cholera. Süße Verdorbenheit zerstört ihn moralisch so zielicher, wie die Cholera, die vom Osten her Europa überflutet hatte, seinen Körper besudelte und zerstörte. Mann informiert seine Leser über diese Krankheit in einer Sprache, die selbst erotisch schwül, schwelgerisch mit Bildern aufgeladen und dekadent ist:

Der Autor

Steve Dowden ist Professor für Deutsche und Europäische Literatur an der Brandeis University, Waltham, USA.

Veröffentlichungen über moderne deutsche Dichtung, u.a.: *A Companion to Thomas Mann's Magic Mountain* (1999); *German Literature, Jewish Critics* (2002). Anschrift: Dept. of German, Russian and Asian Languages and Literatures, MSO24, Brandeis University, Waltham, Massachusetts, USA. E-Mail: dowden@brandeis.edu.

„Seit mehreren Jahren schon hatte die indische Cholera eine verstärkte Neigung zur Ausbreitung und Wanderung an den Tag gelegt. Erzeugt aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas, aufgestiegen mit dem mephitischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambusdickichten der Tiger lauert, hatte die Seuche in ganz Hindustan andauernd und ungewöhnlich heftig gewütet, hatte östlich nach China, westlich nach Afghanistan und Persien übergriffen und, den Hauptstraßen des Karawanenverkehrs folgend, ihre Schrecken bis Astrachan, ja selbst bis Moskau getragen.“⁴

Auf den Straßen Venedigs genehmigt sich Aschenbach ein paar süße, weiche, überreife Erdbeeren. Dadurch infiziert er sich mit der asiatischen Cholera, und schließlich, als er am Strand voller Sehnsucht den jungen Tadzio anstarrt, stirbt er in einer heimlichen Ekstase von Dekadenz, Enerviertheit und Schande. Nach außen für die Öffentlichkeit bleibt seine Würde unangetastet, inwendig ist er der Verführung durch Schönheit und Verlangen erlegen. In Manns Romanen und Geschichten wird die zutiefst verführerische Schönheit von slawischen jungen Männern und Frauen verkörpert - in Klawdia Chauchat, Tadzio, Pribislaw Hippe, Esmeralda -, was so viel heißt wie: in einer Bedrohung, die aus dem Osten kommt.

Krankheit und Sünde

Die westliche Vorstellung, dass Mächte von Krankheit, Unordnung und Finsternis von Osten her eindringen, ist sehr alt. Im griechischen Mythos wie in den *Bakchen* des Euripides bringt Dionysos Chaos und Tod aus dem Osten mit sich, und die grausame Kindermörderin Medea ist ebenfalls eine Zauberin aus dem Osten. Außernatürliche Mächte, sexuelle Begierde und Epidemien sind - wie in *Oedipus Rex* - untereinander verbunden durch die Vorstellung eines geheimen Zusammenhangs zwischen Verkommenheit des Körpers und sittlicher Verkommenheit.

In der modernen Literatur gibt es nirgendwo eine so unumwundene Vermischung geographischer mit moralischen Kategorien wie in Bram Stokers *Dracula* (1897), einem Roman und einer Thematik, deren enorme Popularität in der zeitgenössischen Belletristik und Musik sowie in zeitgenössischen Filmen und Fernsehproduktionen mit der Aidsthematik verknüpft ist, weil es darin eine vielseitige Vermischung des Themas Krankheit mit den Themen Religion, moralische Dekadenz und Sexualmoral gibt. Dieses Buch ist eine Meistererzählung über epidemische Ansteckung als metaphorische Verleiblichung sittlicher Verderbtheit. In *Dracula* haben wir eine pervers umgedrehte Parodie Christi als eines Unsterblichen, der die Macht hat, auch seinen Jüngern Unsterblichkeit zu verleihen. Diejenigen, die er „bekehrt“, gehen nicht zugrunde, sondern empfangen ein immerwährendes Leben. Er kommt natürlich aus dem Osten. Obwohl *Draculas* Heimat in Europa liegt, erklärt Stoker, dass seine Sippe von im frühen Mittelalter

eingedrungenen mongolischen Invasoren abstamme. Das asiatische Blut in seinen Adern muss immer wieder aufgefüllt werden aus dem Blut, das in den Leibern gesunder Männer und Frauen, Jungen und Mädchen aus England fließt. So wie die aus Sex und Blut genährte Epidemie (Syphilis in Stokers Zeit, Aids zu unserer Zeit), die er repräsentiert, schlägt der Vampir zu, jede Gelegenheit nutzend und ohne Rücksicht auf das Geschlecht. Aber vornehmlich verführt er offenbar junge Männer und Frauen.

Die zentrale Figur in Stokers Roman ist die liebliche Jungfrau Lucy, ein unterwürfiges und attraktives Mädchen, in dessen Körper sich die Lebensäfte von fünf verschiedenen Männern vermischt haben. Ihr Verlobter Arthur gibt ihr sein Blut und betrachtet dieses Geschenk als ein heiliges Symbol des Eheschlusses noch vor dem Vollzug. Er weiß nicht, dass ihre beiden anderen Freier und Dr. van Helsing ihr ebenfalls Infusionen gemacht haben, und diese verheimlichen ihm taktvoll Lucys metaphorische Promiskuität. Schließlich jedoch ist es Dracula, der den Sieg davonträgt. Unter dem Einfluss seines Kusses wird Lucy zu einem lasziven und unmissverständlich nach sexueller Beute jagenden Raubtier. Dracula hat den Dämon in ihr geweckt, so dass sie nach ihrer „Bekehrung“ zu „einer teuflischen Replik von Schön-Lucys Reinheit“ geworden ist, wie einer ihrer entsetzten Freier es formuliert.

Stokers Roman ist offensichtlich eine Gleichniserzählung über die Gefahren weiblicher Sexualität, wenn diese nicht in Schach gehalten wird durch das soziale und religiöse Moralgesetz. Lucys Sexualität ist eine Verderbnis, die sie verbreitet wie eine Epidemie, die sie im Blut trägt. Eine Erzählung wie diese, die in der hohen und volkstümlichen Kultur ungezählte Male wiederaufgefrischt worden ist, kann die Weise, wie wir Aids sehen, zweifellos in ungesunde Richtungen lenken. Ihre bloße Popularität und das ungeschmälerte Interesse, das sie immer noch findet, berechtigen zu der Vermutung, dass sie die Art und Weise, wie viele Menschen - bewusst oder unbewusst - die Übertragung von Aids wahrnehmen und wie wir die davon Betroffenen sehen, reflektiert oder sogar strukturiert.

Überdies ist Stokers Verwendung der Metapher der Krankheit nicht so viel anders als die Art und Weise, wie Thomas Mann erotisches Verlangen mit Krankheit in Verbindung bringt. Manns Protagonist ist nicht ein einfaches Mädchen, sondern ein großer Moralist, ein reifer Schriftsteller, der international gefeiert wird wegen der Festigkeit seines sittlichen Willens und wegen seiner zähen Zielbewusstheit. Aschenbachs Abgleiten in eine Verderbtheit, die zugleich spirituell und somatisch ist, transportiert dieselbe Botschaft wie Stokers Erzählung. Sittliche Verderbtheit und ansteckende Krankheit sind zutiefst miteinander verknüpft.

Können wir ohne Metaphern auskommen?

Nun wird heute vermutlich niemand bewusst der Vorstellung zustimmen, dass Krankheit und sittliche Verderbnis miteinander verknüpft seien. Es handelt sich

hier nur um eine Metapher, nicht aber um eine begrifflich scharf umrissene Aussage. Die Tatsache, dass diese Erzählungen so unwiderstehlich interessant sind, dass sie sich als so dauerhaft erwiesen haben und denen, die Literatur lesen, so vertraut sind, lässt vermuten, dass sie in irgendeiner tieferen Schicht einen starken Einfluss auf unsere Vorstellungen haben und dass sie dadurch die Art und Weise, wie wir die Welt sehen, prägen. Susan Sontags dunkle Sicht auf Metapher und Krankheit reimt sich nicht leicht auf diese Vermutung. Immerhin aber greift auch sie, wenn sie mit schöner und beziehungsreicher Prägnanz schreibt „Krankheit ist die Nachtseite des Lebens“, auf eine Metapher zurück.

Können wir wirklich im täglichen Leben oder in der Literatur ohne den Rückgriff auf die Metapher zurechtkommen? Kann es nicht auch sein, dass die Metapher unsere Sehweise eher schärft und erhellt, als dass sie sie auf Abwege führt? Vielleicht liegt ein Teil des uns hier beschäftigenden Problems in der Einstellung und Erwartung, mit der wir an Literatur, vor allem an große Literatur herangehen. Auf der Suche nach einer Klärung dieses Problems will ich mich jetzt zwei Geschichten zuwenden, welche die Art und Weise ansprechen, wie Literatur und metaphorisches oder narratives Denken Einfluss nehmen auf die lebendige Erfahrung oder, in diesem Fall, auf die Erfahrung von Krankheit und Sterben: Lew Nikolajewitsch Tolstois *Der Tod des Iwan Iljitsch* (1886) und Anton Pawlowitsch Tschechows *Eine langweilige Geschichte. Aus dem Notizbuch eines alten Mannes* (1889). Im Zeitalter von Aids ist der besondere Anspruch, den diese Geschichten auf unsere ernste Aufmerksamkeit erheben, offenkundig. Jede forscht aus dem Blickwinkel des Sterbens nach der Bedeutung des Lebens. Jede rückt einen Protagonisten, der an einer verhängnisvollen Krankheit stirbt, in den Brennpunkt unserer Aufmerksamkeit. Aber jede bringt auch eine Sicht zum Ausdruck, die sich grundlegend von der jeweils anderen unterscheidet, und zwar auf eine Art und Weise, dass sie das vorliegende Problem erhellt: die Spannung zwischen gelebter Erfahrung und der metaphorischen Dimension der Literatur.

Tolstoi: Eine Erzählung über Erlösung

In *Der Tod des Iwan Iljitsch* denkt sich Tolstoi einen Protagonisten aus, der sein Leben an nichtige materielle Dinge verschwendet hat. Er klammert sich an so vieles, auf das er einen Anspruch zu haben meint: an seine Karriere als Regierungsbeamter, an seine unglückliche Ehe mit einer habsüchtigen sozialen Aufsteigerin, an seine oberflächlichen Beziehungen zu gesellschaftlich und beruflich Gleichgestellten. Er hat eine Tochter, Lisa, die Musik studiert und nahe daran ist, eine sehr vorteilhafte Ehe mit einem Mann gleich ihrem Vater, einem wohlhabenden Rechtsanwalt, einzugehen.

Eines Tages, als er eine Leiter hinaufsteigt (eine passende Metapher für seinen Lebensweg), fällt er hinunter (eine weitere, diesmal biblische Metapher: Er stürzt ab, er „fällt“ hinunter in die Wahrnehmung seiner Sterblichkeit). Iwan hat nur eine Prellung an seiner linken Seite erlitten, und zunächst denkt er nicht an seine

Verletzung. Aber seine Wunde verheilt nicht, und er wird immer kränker. Im Lauf weniger Monate verschlimmert sich sein Zustand, und die Schmerzen in seiner Seite werden immer stärker. Die Ärzte geben ihm gute Ratschläge, aber alles ist vergebens. Iwan hat offensichtlich nicht mehr lange zu leben. Er weiß es, und auch die Menschen in seiner Umgebung wissen es. Aber sie behandeln seine Krankheit als eine unangenehme Zumutung für die gesellschaftlichen Verpflichtungen in ihren Kalendern.

Und so sah er, dass der furchtbare und erschreckende Akt seines Sterbens von den Menschen seiner Umgebung heruntergestuft wurde zu einer unerwartet geschehenen zufälligen Unannehmlichkeit, ein wenig zu so etwas wie einem ungehörigen Benehmen (sie reagierten daher auf ihn so, wie sie es gegenüber einem Mann tun würden, der bei seinem Eintritt in einen Salon einen unangenehmen Geruch ausströmt); und er sah, dass sein Sterben abgewertet wurde zu etwas, wobei es nur um die Frage „schicklich oder nicht“ ging, um ein Thema also, dem er selbst sein ganzes Leben gewidmet hatte.

Außerdem bestanden seine Familie und seine Freunde darauf, die Fiktion aufrechtzuerhalten, dass seine Gesundheit wiederhergestellt werde, nicht um seinetwillen, sondern aufgrund ihrer Feigheit und als eine Möglichkeit, sich um die Notwendigkeit zu drücken, dem Tod und der Krankheit die angemessene Achtung zu erweisen. Und er fühlte sich gefoltet durch diese Lüge, weil sie sich weigerten anzuerkennen, was er und alle anderen wussten, dass sie sich über diese schreckliche Lage belügen wollten und dass sie ihn zwingen wollten, sich an dieser Lüge zu beteiligen. Diese Lüge, die begangen wurde am Abend seines Lebens, eine Lüge, die den schrecklichen und feierlichen Akt seines Sterbens herabstufen musste auf die Ebene ihrer gesellschaftlichen Ansprüche, der Draperien, mit denen sie ihre Salons ausschmückten, wenn sie zum Störessen einluden, war eine unerträgliche Folter für Iwan.

Nur der Hausdiener, ein starker und gesunder junger Mann namens Gerasim, besitzt die Fähigkeit, die Herzengüte und das schlichte Taktgefühl, Iwan mit Freundlichkeit und menschlichem Verständnis zu begegnen. Solche Gestalten nehmen in Tolstois Dichtung eine zentrale Rolle ein. Gebildete, rationalistische, verwestlichte Charaktere wie Iwan sind der Erde, der wirklich menschlichen Erfahrung und sogar ihrer eigenen Seele entfremdet worden. Dem gutherzigen Diener aus dem Bauernstand kommt es zu, sie und Tolstois Leser zu sich selbst zurückzurufen.

Am Ende, als sich Iwans Agonie zuspitzt, kommt er zu der Einsicht, dass er selbst einer Lüge gelebt hat. Sein ganzes vergeudetete Leben „war nicht wirkliches Leben, sondern eine schreckliche, ungeheuerliche Täuschung, die sowohl das wirkliche Leben als auch den Tod ausgesperrt hatte“. Wie auch immer seine Krankheit und seine Schmerzen sein mochten, so sind sie am Ende doch „die eigentliche Wirklichkeit“, wie er es formuliert, und seine Todesnöte bieten ihm auch eine letzte Möglichkeit echt menschlicher Erfahrung. Als er vor seinem Sterben in der letzten Qual mit erhobenen Armen aufschreit, fällt seine Hand auf das Haupt seines jungen Sohnes. Wasja ist ein Junge von etwa zehn Jahren, noch

kindlich und unverbildet. Wie der Bauer Gerasim ist er noch nicht von den seichten Idealen des russischen Großbürgertums verdorben. Der Junge ergreift liebevoll und ohne lange zu überlegen seines Vaters Hand, küsst sie und beginnt zu weinen: „In diesem Augenblick sank Iwan Iljitsch in sich zusammen und sah ein Licht.“ Das ist ein Augenblick der Epiphanie und Verwandlung. Jetzt kann Iwan versöhnt sterben. „Es ist vollbracht“, sagt eine Stimme im Sterbezimmer – oder eine Stimme aus dem Johannesevangelium (19,30). Wie ein Echo auf das Buch der Offenbarung (21,4) sind Iwans letzte Worte: „Der Tod ist überwunden ... Es gibt keinen Tod mehr.“

In Tolstois Geschichte gibt es eine ziemlich starke Spannung zwischen dem Erleben der menschlichen Situation und der metaphorischen Last, die der Geschichte aufgebürdet wird. Am Ende der Erzählung ist Iwan Iljitschs Geschichte offensichtlich zu einer Parabel der Erlösung des Menschen geworden. Der Erzähler, Tolstoi, präsentiert sich hier zu einem Teil als Moralphilosoph und zu einem anderen Teil als Prediger. Seine Erzählung hat eine didaktische Kraft. Krankheit wird gleichgesetzt mit der *conditio humana* schlechthin – nämlich unserer Sterblichkeit –, und der Tod ist die zur Nacht empfundene Bedrohung, die uns zwingen sollte, den Tag in die Hände zu nehmen. Hier aber liegt das Problem: Wenn Dichtung eine Möglichkeit ist, die Welt zu erkennen, was sollen wir dann von einer Dichtung halten, die sich auf eine Wahrheit bezieht, die außerhalb des Bereichs liegt, der dem Geschichtenerzählen zugänglich ist? Tolstoi verwendet die dem Erzählen und der Metapher innewohnende Macht, um eine spezifisch christliche Botschaft über Krankheit und Tod zu übermitteln.

Tschechow: Eine Erzählung und keine Erlösung

Tschechows Vorgehen in *Eine langweilige Geschichte* erzählt eine ähnliche Situation, aber mit einem entscheidenden Unterschied an ihrem Ende. Zu einer Zeit, als er selbst an einer todbringenden Krankheit leidet – er starb 1904 an Tuberkulose –, entwirft Tschechow das Bild eines Mannes, der den Tod vor Augen hat, vielleicht sogar als eine direkte Antwort auf Tolstois *Der Tod des Iwan Iljitsch*. Sein Protagonist ist – genauso wie Iwan Iljitsch – wohlhabend, respektiert und kultiviert. Nikolaj Stepanowitsch ist ein älterer Professor, der in der medizinischen Forschung tätig ist. Er ist Geheimer Staatsrat und verkehrt in den ersten Kreisen der Intellektuellen und in der vornehmen Gesellschaft. Aufgrund seiner wissenschaftlichen Arbeit erfreut er sich weltweiten Prestiges und hat die Triumphe seines Lebens in vollen Zügen genossen. Nun aber findet er nachts kaum noch Schlaf. Er hat kein Vergnügen mehr an seinen geliebten Vorlesungen, die auch an Qualität verloren haben. Er fühlt sich unwohl. Wie Iwan hat auch Nikolai Stepanowitsch eine verwöhnte, egozentrische Tochter, die Musik studiert (in diesen Kreisen ein frivoler Luxus), und er hat eine Ehegattin, von der er sich entfremdet hat. Anders als Iwan ist er fähig, seine angeschlagene Gesundheit zu diagnostizieren. Nikolai Stepanowitsch weiß, dass er nur noch weniger als sechs Monate

zu leben hat. Und wie bei Iwan weckt die Krankheit ihn auf, verhilft sie ihm zu einem nachdenklicheren Bewusstsein.

Noch muss er sich jedoch um alles kümmern, wofür er verantwortlich ist. Der große Professor ist daran gewöhnt, dass Menschen sich auf seine Führung verlassen. Wenn ein junger Arzt auf der Suche nach einem Thema für seine Dissertation zu ihm kommt, flüchtet sich Nikolai Stepanowitsch in einen Wutanfall und schnauzt den armen Bittsteller an: Er verfüge nicht, so poltert er in abweisendem Ton los, über einen Vorrat an Forschungsthemen, anders als ein Verkäufer von Schuhen, der diese in Regalen vorrätig habe. Der springende Punkt bei unabhängiger wissenschaftlicher Forschung sei eben, dass sie *unabhängig* sein solle. Aber dann lässt er sich erweichen und entlässt den Mann mit irgendeinem langweiligen Thema. So funktioniert die Welt nun einmal. Tschechow ging es hier jedoch darum festzustellen, wahre Wissenschaft sei eine Sache unabhängigen Denkens und nicht von Berühmtheit, Patronage oder auch von väterlicher Führung durch irgendeine anerkannte Autorität. Wissenserwerb bedeutet, evidente Wirklichkeit mit vorurteilsfreien Augen zu betrachten und nicht vorgefertigten Schriftstücken, Lehren oder Kanones zu folgen.

Genauso ist Literatur - wenn sie ernstgenommen wird als eine Methode, die Welt zu erkennen - eine Sache unabhängigen Denkens, nicht einer Zustimmung zu vorher entwickelten Denkkonones, zu einer Glaubensrichtung oder Kunst (oder zu den etablierten Metaphern, mit denen diese sich darstellt), sondern eine neuartige, unvoreingenommene Begegnung mit den je besonderen Eigentümlichkeiten von Lebenserfahrung. Im Falle dieser Geschichte versucht Tschechow mit Einfühlung und Phantasie die Erfahrung des Sterbens zu erforschen.

Nikolai Stepanowitsch hatte im Kreis seiner Familie auch eine junge Frau, deren Lebenserfahrung auf tragische Weise ungewöhnlich und für ihre Klasse nicht typisch war. Katja war als Kind sein Mündel gewesen. Als junge Erwachsene entwickelte sie eine Leidenschaft für das Theater, verliebte sich in einen schurkischen Bühnenschriftsteller, wurde Mutter eines unehelichen Kindes, das schon im Kindesalter starb, und nun lebte sie als öffentliches Ärgernis in der Nähe des Hauses ihres Vormunds. Aus dem Blickwinkel der narrativen Struktur betrachtet, hätte sie eigentlich eine Rolle wie die des bäuerlichen Weisen Gerasim oder des unverdorbenen Kindes Wasja bei Tolstoi spielen können: die Rolle einer Außenseiterin, deren Funktion es gewesen wäre, den Protagonisten zur Besinnung und in Kontakt mit tiefen menschlichen Werten zu bringen. Sie ist es nämlich, zu der Nikolai Stepanowitsch seine Zuflucht nimmt, als das oberflächliche Leben seiner Familie und die Angst vor dem Tod ihm zu schwer werden: „Ich flüchte mich zu dir, ich bitte um deine Hilfe.“

Einsam und in Selbstmitleid verkümmert, kann Katja ihm keine Hilfe bieten. In ihrem Elend und ihrer Verzweiflung ist vielmehr sie es, die Wünsche an ihn hat, an den weisen Professor der Medizin, den Experten für Krankheit und Gesundheit, für Leben und Tod, der immerhin auch ihr Vormund ist. Katja wünscht sich von Nikolai Stepanowitsch, dass er *ihr* sagt, was *sie* tun soll. Der große Arzt aber lässt sich nicht betören von seiner Berühmtheit. Er hat keine normale Weisheit

zu spenden und ist zu ehrlich, etwas anderes vorzutauschen. Katja hört nicht auf, um seinen Rat zu bitten, und am Ende der Geschichte kommt es zu folgendem Gespräch:

„Helfen Sie mir!“ schluchzt sie, ergreift meine Hand und küsst sie. „Sie sind doch mein Vater, mein einziger Freund! Sie sind doch klug, gebildet, lebenserfahren! Sie waren Lehrer! Sagen Sie doch: was soll ich tun?“ [...]

Schweigen tritt ein. Katja ordnet ihre Frisur und setzt den Hut wieder auf, dann zerknüllt sie die Briefe und steckt sie in das Täschchen – und das alles schweigend und ohne Hast. Ihr Gesicht, ihre Brust und ihre Handschuhe sind nass von Tränen, aber ihre Miene ist schon trocken und streng ... Ich schaue sie an und schäme mich, dass ich glücklicher bin als sie. Das Fehlen dessen, was die Kollegen Philosophen die allgemeine Idee nennen, habe ich erst kurz vor dem Tode bemerkt, am Ende meiner Tage, aber die Seele dieses armen Menschenkindes hat keine Zukunft gekannt und wird sie ihr Leben lang nicht kennen – ihr ganzes Leben lang!

„Komm frühstücken, Katja“, wiederhole ich.“⁵

Katja ist weiterhin voller Wut auf ihn, weil er sich geweigert hat, ihr das Geheimnis eines glücklichen Lebens zu verraten. Stattdessen versucht er ihr zu helfen, sich von intellektuellen Abstraktionen abzuwenden und sich der Welt zuzuwenden. Tschechows wundervoll untertriebenes „Komm frühstücken“ ist ein erfrischender Kontrapunkt zu dem großen Pathos von Iwan Iljitschs Bekehrung auf dem Sterbebett. Seine Einladung an sie, zusammen mit ihm eine Mahlzeit einzunehmen, ist aufgeladen mit dem lebendigen gegenwärtigen Augenblick und der echten liebevollen Zuneigung zu seiner Nichte. Und diese Einladung bedeutet nicht wenig, da wir wissen, so wie er es auch weiß, dass ihm nicht mehr viel Zeit für solche Mahlzeiten übrigbleibt. Es liegt freilich eine sanfte und ironische Komik in dieser Einladung, aber es ist eine lebenswürdige und menschenfreundliche Komik.

Als der Tod naht, erfährt Nikolai Stepanowitsch keine große Epiphanie des Sinnes des Lebens. Anders als Tolstoi hält Tschechow sich peinlich genau an die beobachtbare Erfahrung. Hier finden wir uns in die Nachbarschaft zum zweiten Gebot des Dekalogs versetzt. Sich falsche Bilder zu machen, bedeutet nicht nur, sich falsche Götter zu machen. Es hat auch eine irdische, vielleicht ästhetische Bedeutung: „Du sollst dir kein Bildnis machen in irgendeiner Gestalt, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist“ (Deut 5,8). Tschechow weigert sich, irgendein literarisches Bild oder ein Teilstück sittlicher Erfahrung oder Weisheit, das sich zu einer „allgemeinen Idee“, zu einer Art von geschnitztem Bildwerk verhärten könnte, festzuschreiben. Als Künstler und als Wissenschaftler hat Tschechow Besonderheit und Individualität, das bewegliche Fluidum menschlicher Erfahrung und ihres Verschwindens respektiert. Einen solchen Augenblick als eine Metapher einzubalsamieren bedeutet, ihn zu verfälschen. Er wollte nicht als ein Schuhhändler verstanden werden, der vorgefertigte Portionen von Religion, Moralphilosophie oder wissenschaftlicher Lehre austeilte.

Komm frühstücken

Folglich war Tschechow ausgesprochen vorsichtig im Gebrauch von Metaphern, die, wie Susan Sonntag es formuliert, dazu neigen, ein Eigenleben zu entwickeln und zu „allgemeinen Ideen“ zu werden. Die völlig unerwartete Frische des Augenblicks, als er in seiner *Langweiligen Geschichte* sagt „Komm frühstücken“, kann nicht in dieselbe Art von programmatischen Bedeutungen aufgelöst werden, auf denen Tolstois *Der Tod des Iwan Iljitsch* nachdrücklich besteht. Unser Verständnis von Krankheit und Tod verlangt von uns einen kraftvollen und klaren Ausdruck, und dieser Ausdruck wird metaphorisch sein müssen – in Zeiten von Aids wie in anderen Zeiten. Doch wird man, wie Sontag und insbesondere Tschechow warnen, Metaphern nicht gestatten dürfen, sich zu feststehenden Bildern zu verhärten.

¹ Susan Sonntag, *Illness as Metaphor*, New York 1978. Auf Deutsch ist der Text zugänglich in der Doppelausgabe *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*, München 2003/ Frankfurt am Main 2005.

² Susan Sonntag, *AIDS and Its Metaphors*, New York 1989. Deutsche Ausgabe s. Fußnote 1.

³ Im englischen Originaltext in Deutsch! (Anm. d. Ü.)

⁴ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, Berlin 1913; als Einzelausgabe derzeit greifbar etwa als Fischer-Taschenbuch, Frankfurt am Main ¹³2001, 119.

⁵ Anton P. Tschechow [Cechov], *Eine langweilige Geschichte. Das Duell*, Kleine Romane I, Zürich 1976.

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Ansgar Ahlbrecht

Das Erinnerungsbuch

Carol Lindsay Smith

Was ist das Erinnerungsbuch? Es ist ein Projekt, das Eltern und anderen Bezugspersonen einen Rahmen bieten will, Familiengeschichten oder familiäre Traditionen, persönliche Informationen und wichtige Anlaufstellen schriftlich festzuhalten – für Kinder, denen der Verlust der angestammten Familie und Gemeinschaft droht. Ob die Eltern nun gestorben sind oder ob sie durch Krieg, Migration oder Zerbrecen der Familie von ihnen getrennt sind, so verlieren junge Kinder