

Zur Poetik des »wilden Denkens«.
Träume, Bewußtseinsdämmerungen,
Halluzinationen und Verstörungen
in Dieter Wellershoffs Erzählprosa

Zwischenwelten

Marcel Proust beginnt seinen Roman *A la recherche du temps perdu* mit einem ausführlichen Protokoll der Erfahrungen, die sein Ich-Erzähler auf der Grenze zwischen Schlaf und Wachen macht.¹ Die dauernd wechselnden Zustände, in die ihn das jeweilige Maß an Schlaftrunkenheit oder Wachheit wirft, verwirren die gewohnten Ordnungen des Wahrnehmens und des körperlichen Selbstbewußtseins in wohldefinierten Situationen. Ein sprachlich unvermeidliches »Als ob« verwischt die Bestimmungsgründe der Gewißheit, schafft gleitende Übergänge zwischen Selbstsicherheit und Selbstverlust, der Körper verliert seinen festen Ort im Koordinatensystem von Raum und Zeit und wird je nach Stellung und Lage zur Gedächtnisfunktion einer strömenden Zeit, eines atmen- den Raums. »Vielleicht« – so mutmaßt der Erzähler aufgrund dieser Erfahrungen – »beziehen die Dinge um uns ihre Unbeweglichkeit nur aus unserer Gewißheit, daß sie es sind und keine anderen, aus der Starrheit des Denkens, mit der wir ihnen begegnen.«² Die literarische Rede, das ist Dieter Wellershoffs Überzeugung, schafft »neue Aufmerksamkeitsgrade« (LV, S. 87), die es erlauben, jene »Starrheit des Denkens«, von der Marcel spricht, zu überwinden. Diese Rede meidet daher die begriffliche Identifizierung, die noch bessere, noch präzisere Information zum Ziel hat. Sie stößt vielmehr in jene Zonen vor, in denen die starren Wirklichkeitsbilder zu tanzen anfangen: Zwischenzustände des Halluzinierens, Bewußtseinsdämmerung zwischen Schlafen und Wachen, bitter-süße Traumwelten und pathogene Zustände getrüübter Selbst- bzw.

Fremdwahrnehmung. In diesen Zwischenwelten ist die kausale Logik nicht gültig, herrschen vielmehr Verhältnisse des analogen Empfindens und Denkens, sind die Systeme von Raum und Zeit so ineinander verschoben, daß nur die metaphorische, die Bilder-Rede sich ihnen anzunähern vermag. »Vielleicht« und »als ob« sind die in Wellershoffs Texten häufig wiederkehrenden Wortsignale für solche Erfahrungen, denen das literarisch konstruierte Erfahrungssubjekt nicht anmerken kann, ob sie sich auf eine von allen geteilte Wirklichkeit beziehen, oder – aus Gründen, die in der inneren Verfassung des Subjekts zu suchen sind – die Welt als etwas Fiktives erscheinen lassen.

Das Denken geht plötzlich von mir fort und dann bin ich ganz leer. Gestern, als ich allein war, war ich einen Augenblick lang ein Stein. [...] Ich rede, aber das Innere schläft. [...] Alles ist Magnetismus, alles, was man streift. (NUN, S. 174–178)

Mit solchen Sätzen – hier aus dem Kontext eines autistischen Redestroms in einem Hörspiel gerissen – stellt sich das Sprechersubjekt im Zustand der Entäußerung dar. Und doch spricht es keinen Unsinn, sondern verfällt, wie es an der entsprechenden Stelle in einer vom Autor handschriftlich hinzugefügten Marginalie heißt, in »wildes Denken«.

Pensée sauvage, so nennt der Ethnologe Claude Lévi-Strauss Struktur und Gehalt der von ihm erforschten Mythen, die in »primitiven« Gesellschaften erzählt werden. Es ist ein Denken, das zwischen Kollektiv und Einzelnem, zwischen Belebtem und Unbelebtem, zwischen Subjekt und Objekt nicht trennt, sondern sich an Analogien – Familienähnlichkeiten – hält. Struktur und Semantik der Mythen bilden diese Verwebung des scheinbar Unvereinbaren ab, da sie – wie Lévi-Strauss das nennt – nach der Art einer »Bastelei« (*bricolage*) in einer Weise Gebrauch von der Sprache machen, die, am Maß der cartesischen Perspektive gemessen, als etwas Zufälliges erscheinen muß. Auch wenn Wellershoffs Marginalie den Begriff des »wildes Denkens« nicht im ethnologischen Sinne verwendet, so weisen doch die zitierten Sätze in die Richtung der mythologischen Bastelei: die Personifikation des Denkens und Identifizierung des Ich mit dem Stein, die Subjektlosigkeit der Rede und der auf eine physikalische Elementarkraft (Ma-

gnetismus) zurückgeführte Zusammenhang zwischen Ich und Objektwelt. Und wie der Mythos eine Erkenntnis über die in sich widersprüchliche Ordnung der Realität – sei diese mit dem Kosmos des Natürlichen oder des Sozialen identisch – versprachlicht, so ähnlich verfährt auch das »wilde Denken«, das Wellershoff seinen Figuren in jenen Zuständen in den Mund legt, in denen ihre Weltorientierung und Existenz von Zusammenbrüchen bedroht ist. Das unterscheidet die Literatur freilich vom Mythos, daß sie ihn oder seine Verfahren *zitiert*, um der »Starrheit des Denkens« mit der Kraft der poetischen Wahrnehmungskorrektur zu widersprechen.

Die Zwischenwelten, die des Schriftstellers Imagination aufsucht, besitzen indessen für seine Figuren nicht weniger Realitätsgehalt als die harten Tatsachen des sozialen und politischen Lebens. Was dem Außenstehenden, dem lesenden ›Beobachter‹ etwa, als Fiktion zugänglich ist, das erlebt die leidende Figur als wirklichen und wirksamen Bruch. Die Darstellung der Zwischenwelten aber ist der Beschreibung der Institutionen überlegen, da sie die Verfassungen der Subjekte betrifft und die Verfassungen der entpersönlichten Institutionen im Spiegel des subjektiven Ausdrucks an unsere Erfahrungen anschließbar macht.

Wie für Prousts Marcel, so gilt auch für Wellershoffs Erzähler die Sphäre des Un-Bewußten – im weitesten Sinne des Vergessenen, Verdrängten und Tabuierten – als Quellgrund des poetischen Sprechens. Nur ist Wellershoff die Simulation alltäglicher Situationen wichtiger als die zugleich unwillkürliche und gedächtnisaktive Suche nach der verlorenen Zeit. Doch nie erlahmt seine Arbeit an der Darstellung dessen, was sich der Darstellbarkeit widersetzt, sei es wegen der Zugehörigkeit zu einem unbegriffenen Zwischenzustand des Halluzinierens, sei es wegen der Introspektion, deren es bedarf, um ihn kommunizierbar zu machen. Denn alle inneren, der Vorstellungswelt, der Phantasie und den unbestimmten, psychophysischen Empfindungen verhafteten Regungen setzen der sprachlichen Konstruktion erhebliche Widerstände entgegen. Schon die normale Traumerzählung ist mehr als eine getreue Übersetzung, da sie an die grammatische Logik der gesprochenen Sprache anpaßt, was sich im Traumerlebnis eben dieser Logik ent-

zieht. Nur der Körper erinnert oft nach dem Aufwachen gleichsam als plastisches Palimpsest noch die so merkwürdige Logik des Traums, während der Mund, der ihn erzählt und die Hand, die ihn aufschreibt, ins Stammelnen geraten.

Um so interessanter ist es daher, das poetische Verfahren zu studieren, dessen sich der Schriftsteller bedient, um die genannten Zwischenwelten und ihr zersetzendes Einwirken auf die Starrheit des Denkens zur Sprache zu bringen. Er, der Konstrukteur fiktiver, aber realistisch wahrzunehmender Welten, hat dem natürlichen Erfahrungssubjekt gegenüber einen unschätzbaren Vorteil: Er bestimmt die Formen der unwillkürlichen Sprachentäußerungen und verfügt insofern über die Regeln und konventionellen Sprachregister seiner ein »wildes Denken« zum Schein objektivierenden Bastelei.³

Träume

Im literarisch konstruierten Traum, so behauptet Elisabeth Lenk, meldet sich nicht nur ein irgendwie subjektives, sondern ein gesellschaftlich vermitteltes Unbewußtes zu Wort.⁴ In Wellershoffs Prosa ist das, da ihr wahrnehmungskritischer Gehalt sich mit Gesellschaftskritik verbündet, geradezu programmatisch.

In *Die Schönheit des Schimpansen* überfällt den Automatenaufsteller Jung, der im Bett einer flüchtigen Frauenbekanntschaft verzweifelt nach Schlaf sucht, ein kurzer Traum.

Einmal sah er seinen Vater, abgeschnitten in Gürtelhöhe, der als regloser schwarzer Kegel auf einer grauen Fläche stand, der Kopf geschnitzt wie die Königskrone einer schwarzen Schachfigur. Er sah ihn auch als grauen Prellstein in der Ferne. Oder er machte eine Tür auf und blickte in einen weißen Kasten, in dem jemand lag mit abgewandtem Gesicht. (SS, S. 295)

Die parataktische Anordnung entspricht erinnerten Traumstrukturen, da sie im Dunkeln läßt, ob die Bilder simultan oder hintereinander wahrgenommen werden.⁵ Das Subjekt ist hier eher passiver Zuschauer. Es sieht aber in den Bildern die Merkmale seiner eigenen Verfassung, so wie ein Fiebernder, dessen körperliche Störungen sich in Phantasmagorien entladen. Die »graue Fläche« hebt

die erwartbare strenge Ordnung von Spiel und Regel (des Schachbretts) auf, der König in der Farbe des Todes ist nicht nur gesichtslos, sondern auch einsam und steril, sein tertium comparationis, der Vater, versteinert: Bilder der Ohnmacht (Spielstein), des schmerzhaften Widerstehens (Prellstein) und des verstümmelten Lebens. Die geöffnete Tür zeigt keinen Ausweg. Das Weiße des Kastens bezeichnet nur – wie auch das »abgewandte Gesicht« – die Unbestimmtheit des Kommenden, das durch die Assoziation des Bildes mit dem Tod vom Leser jedoch als Gefahrensignal aufgefaßt werden kann. Auf unbestimmte Weise objektivieren die Traumbilder die Lage des Träumenden, die das Unbewußte in Parallele zur Lage des Vaters bringt, der – ein früherer Verdacht Jungs (SS, S. 204 ff.) – eines gewaltsamen Todes starb: ein »Königsmord« als Regelverstoß.

Allenfalls zitieren Träume die Regeln der Normalität, ihre gewohnte Ordnung umkehrend. Es ist die Auslegung, die das Umgekehrte wieder zurechtrückt, indem sie in den Traumbildern nach gelebten Ursachen für die geträumte Verrückung der Welt fahndet. Zu den Figuren der Umkehrung gehört die Verrückung der Raum-Zeit-Koordinaten ins Diskontinuierliche. In Elsheimers – Hauptfigur der Novelle *Die Sirene* – großem Alptraum tritt als Gegner ein Polarbär auf, der Züge des Schweins und der Schildkröte besitzt. Ein vom Träumer gedachtes »Nein!« ändert die Situation:

[...] vergebliche[s] Packen eines Koffers [...]. Das Verschließen schien durch eine Verwechslung immer ein Öffnen zu sein, und der ganze Boden war inzwischen mit schwarzen Lumpen bedeckt [...]. Nein, dachte er wieder, denn der wußte, daß er träumte. Alles wurde grauer, unbestimmter. Er sah Gerüststangen, eine ansteigende Straße. Jemand ging dort voraus, während er zurückblieb [...]. Es war ein Wald, wie er jetzt erkannte, ein rostiger, metallischer Wald, in dem allerlei unkenntliches Leben herumhuschte [...] (SI, S. 53).

Zu wissen, daß man träumt – keine ungewöhnliche Erfahrung – scheint ein Indiz für den Oberflächentraum zu sein, den nur eine dünne Membrane vom bewußten Denken trennt. Elsheimer träumt vergleichsweise konventionell, übersetzt im schütterten Schlaf die vorher verspürte Kälte (Polarbär) und Geräusche vor dem Fenster (Abladen von Gerüststangen), aber auch unbe-

herrscha**re** innere Unordnung (Koffer, Lumpen), Desorientierung (Wald) und Ohnmacht (Hinterhersteigen) in relativ bekannte Bilder. Dieses diskontinuierliche Universum ist eine Requisitekammer der Selbstentfremdung und der damit einhergehenden Angst. Die dominante Qualität in den Bildern heißt »Kälte«; die geträumten Handlungen deuten den Wunsch eines Aufbruchs an, der aber an der Sisyphosarbeit des Kofferpackens und der anschließenden Flucht durch verkeilte Räume zu scheitern droht. Schwarz und Grau, die Negationen des farbigen Lebens, verdüster**n** die Aussichten des Träumenden, die sich ohnehin an einem »immer dichter« werdenden »Gestänge« brechen, hinter dem die Gefahr des »weißen« Bären lauert. Die Gegenstände des Traums bilden am Ende ein paradoxes Gewebe: Fluchtversuch *innerhalb* der Gefangenschaft. Auch scheint es einen Richter zu geben, den der Träumende um Gnade anruft, doch nur, um sich diese als Richter seiner selbst zu verbieten: »Du willst immer einen Ausweg. Aber diesmal nicht, diesmal nicht« (S. 54). Hinterm »Gestänge« das Leben bleibt unkenntlich.

Ein Vergleich zwischen beiden Träumen bringt Ähnlichkeiten zutage, die sich freilich durch die Rollen des Zuschauers einerseits und die des Mitspielers andererseits stark unterscheiden. Das Dunkle, Unbestimmbare und *noch nicht* Bestimmte (Schwarz, Grau, Weiß) beherrscht beide. Weiß, die Farbe der tabula rasa, der Erinnerungslosigkeit und des erwünschten und zugleich gefürchteten Vergessens, kann als Bedingung für die in ihm einzutragende Zukunfts-Schrift, für eine Verheißung also verstanden werden, in Wellershoffs Geschichten indes ausbleibt oder sich als gewaltsame Auslöschung des Lebens, also als Annihilierung des Hoffungsprinzips realisiert. Stein, Metall, Kälte – die Metaphern der blockierten Emotionen bilden zusammen mit »Kasten« und »Gestänge« *ein* Bildfeld: Gefangensein.

Die Frage nach der Semantik der Bilddetails schließt die nach der Funktion der Träume innerhalb des erzählten Geschehens ein. In der Einsamkeit des Traums kann das Leben des Träumenden in die entscheidende Krisis treten und die Peripetie vorbereiten. Grundsätzlich sind alle Möglichkeiten offen und in der Vieldeutigkeit der Traumbilder verborgen. Doch weisen die hier zitierten Träume

nur in eine, für den Leser doch ziemlich bestimmte, kaum Auslegungsfragen aufwerfende Richtung. In Jungs Geschichte folgt unmittelbar auf den Vater-Traum der sinnlose Mord an der falschen Frau: auch ein Fluchtversuch *innerhalb* des Gefängnisses. Elsheimers Traum hingegen nimmt im ersten Kapitel das Ende der Novelle vorweg. Sein Fluchtversuch aus dem alten Leben mißlingt, da er das Angebot der »Sirene«, jener modernen Allegorie der Phantasie, die das Telefon als Verführungsmedium benutzt, mißversteht. Manchmal besitzen seine Begierden die archetypischen Traum-Physiognomien des Raubtiers oder des Schweins oder der ausdruckslosen Schildkröte. Er bleibt ihnen aber stets ausgeliefert und gibt, da er mit der Stimme der Verführung die Stimme der Phantasie im figürlichen Sinne erstickt, der entschlossenen Veränderung keine Chance. Die Lust, »die im Fallen besteht«, wie es in einem Blanchot entlehnten Motto der Novelle heißt, kommt plötzlich ans Ende. »Warum fühlte er sich so leer?« lautet der letzte, triviale Fragesatz der erlebten Rede (S. 214).

Dämmerungen

Die Zustände zwischen Schlaf und Wachen gleichen Bewußtseinsdämmerungen, und es ist daher entscheidend, ob das Subjekt dem Tag oder der Nacht, dem Erwachen oder dem Einschlafen zustrebt. Elsheimers Träume gehorchen bereits den Befehlen des Träumenden, und sie lesen sich daher wie geheime Voraussagen dessen, was auch immer den Tag beherrschen mag. Noch im Traum ist er als Gefangener befangen in jener utilitaristischen Logik des Alltags, die seinen Status in der Gesellschaft bedingt: Versagungsangst im doppelten Sinn des Wortes. Das halb im Traum geäußerte »Nein!« – das kann heißen: »Ich will partout nicht träumen!«

Starke, tief eingesenkte Träume haften am Erwachenden – die kaum abzustreifende Aura eines anderen Lebens. Nicht selten wirken sie stundenlang im Körper nach, so als wäre dieser dem Unbewußten zur Schreiftafel für chiffrierte Nachrichten geworden. In *Ein schöner Tag* läßt Wellershoff den personalen Erzähler aus dem

noch trüben Bewußtsein eines allmählich Erwachenden sprechen, der aus einem Traum aufsteigt wie ein Taucher vom Grund eines Sees.

Es sind durchsichtige Blasen, die knisternd stillstehen und sich untereinander nur bewegen, wenn eine von ihnen platzt [...]. Wenn eine der großen Blasen sich dehnt und zu glänzen beginnt, spürt er das krampfartige Ziehen von der Brust bis in den Arm [...]. Einzelne Schweißtropfen beginnen auf seinem Gesicht zu laufen. Sie lösen sich vom Nasenrücken oder von der Oberlippe und der immer gleiche Weg, den sie nehmen, zeigt ihm sein Gesicht. Seine Hände sind weit weg [...] und sofort geht sein Mund weit auf [...] aber die Lauge vor seinen Augen steht still [...]. Alles wird undeutlich, von den Rändern her kommen die Schatten, aber von oben kommt ein dichter Schatten, der sich immer mehr ausdehnt und gegen den etwas Dunkles antreibt, schwer und stetig, das ist sein eigener Körper [...]. Sein Gesicht liegt steif unter einer dünnen Gallerte. Sie bedeckt auch seine Augen, die er deutlich als etwas Rundes fühlt. Er [...] sieht einen Ausschnitt der Zimmerdecke mit dem blassen Schatten des Fensterkreuzes [...] (ST, S. 7f.).

Hier ist alles – wenn man so sagen darf – vom archimedischen Punkt einer fiktiven Introspektion aus gestaltet, so daß die Wahrnehmung – zugleich die Erzähl- und Leseperspektive – sich quälend langsam aus einem flüssig-klebrigen Fluidum löst. In der Innenperspektive des Erzählers verschmelzen Subjekt und Fluidum. Die Assoziationen sind widersprüchlich: Eingesenkt in Geburtswasser, in eine ätzende und (daher?) tödliche »Lauge«, in klebrigen Urstoff (Gallerte) erscheint hier der Erwachende. Und so passiert das nach und nach zu sich selbst kommende Ich denn auch auf dem Weg in die Subjekt-Objekt-Differenz die Stationen der körperlichen Dekomposition und Synthese.

Zunächst aber ist das Wahrgenommene eins mit dem Wahrnehmenden. Die sich dehnen und zerplatzenden »Blasen« – eine bildliche Anspielung auf den Angst und Schmerz erzeugenden schweren Atem und Lebensodem – sind innen und außen. Mit der Frage »Was sehe ich?« kommt das Ich zu Bewußtsein und liest seine körperliche Präsenz am Schweiß ab, dessen Bahnen Stück für Stück wie ein Zeichenstift das »Gesicht« zusammensetzen. Todesangst paralyisiert ihn: »Ich darf nichts tun [...], der Tod kann nur kommen, wenn ich etwas tue.« Dann differenziert sich das Dunkel in Schatten, gegen die sich sein Körper, den das Ich nun wie den eines anderen wahrnimmt, abhebt. Und endlich zeichnen sich die Schatten als bestimmte, gegenständliche Formen des Zimmers ab.

»Vielleicht kann er jetzt besser sehen [...], und streicht mit der Hand über seinen Schenkel, und über Bauch und Brust.« Die Wahrnehmung der Dinge veranlaßt das Ich zur Selbstwahrnehmung, und es unterscheidet allmählich auch kleinste Details wie die welke Haut, den Handknochen, die Fingergelenke.

Die Häufung der mit dem Auge und der körperlichen Wahrnehmung verbundenen Ausdrücke in diesem Textauszug bleibt in der ganzen Erzählung thematisch. Es scheint, als hätten Traum und Erwachen die Figur erst zur Erkenntnis gebracht, daß die Welt – auch die der kleinsten und banalsten Gegenstände – seine besondere Aufmerksamkeit verdient. »Wie lange sieht er das nun schon«, heißt es später, als sein Blick an einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand haftet, der schon seit Jahren am selben Platz liegt (S. 12). Das aufmerkende und aufmerksame Hinsehen ist jedoch nur die Metapher für ein bewußtes allgemeines Erkennen, das sowohl ihn selbst einschließt wie auch seine Beziehung zu andern Figuren. Ja das Erwachen aus einem Angsttraum – einem Todestraum – löst nicht nur die Starrheit des Denkens, sondern auch die Starrheit der Gefühle. Zu sich selbst gekommen, versichert sich der Erwachende seines Körpers. Und er entdeckt im Verlauf der Erzählung ein neues körperliches Begehren, den Wunsch nach Inzest.

Dieses Beispiel belegt die semantische Funktion des zwischen Traum und Wachen sich regenden »wilden Denkens« im Hinblick auf die ganze Erzählung. Die Beschreibung dieses Vorgangs liest sich wie die Metapher für ein Erwachen nicht nur des intellektuellen Selbstbewußtseins, sondern auch der zensierten, im Körper schlafenden Wünsche. Der Autor scheint hier ein Muster zu variieren. Denn die Metaphorik der Übergänge zwischen flüssigem und festem Aggregatzustand findet sich auch an anderen Stellen in ähnlichem Kontext.

Zum Beispiel in dem Roman *Die Schattengrenze*, als der Verfolgte sich mit der Kinokassiererin, die ihn versteckt hält, vereinigt (SG, S. 185 ff.). Eine Passage, durchsetzt mit Partikelwucherungen der Unbestimmtheit (»als ob«, »vielleicht«, »oder«) und der Negation (»nicht«, »nie«). Wieder ist die Figur, deren Perspektive der Erzähler einnimmt, schweißbedeckt, wieder empfindet sie so etwas

wie körperliche Auflösung. Die Physiologie des Geschlechtsakts deutet eine Ursache an, doch fehlt ihm die Lust, denn der Leitbegriff heißt auch in diesem Text »Angst«. Was die Figur wahrnimmt, das sind Regungen, die jede Grenzbefestigung zwischen körperlicher und intellektueller Aktivität, zwischen Innen und Außen verwischen, ein Rinnen, Regen,

Flüssiges Aufsteigen und Verschwinden

man konnte nie erkennen, wann es der Schlaf war
immer noch nicht auf der anderen Seite, mehr, weniger
ein schrumpfender Fleck

oder sich zusammenziehen, um ich zu sagen.

Ich. Er dachte vielleicht wieder anzufangen damit

jetzt

nicht jetzt wieder bald

(S. 187).

In der letzten Partikelreihe verneint das schwankende Bewußtsein, aus dem heraus die erlebte, syntaktisch und semantisch ›verwilderte‹ Rede bricht, alle Zeitdimensionen, die Gegenwart (»jetzt«), die Vergangenheit (»wieder«) und die Zukunft (»bald«). Das entspricht der Minimierung des Ich auf die Größe eines Flecks, ja des Schrift-Zeichens »Ich«, das, absolut gesetzt, jeden semantischen Bezug verliert. Es ist hier also nicht als Zeichen für die Omnipotenz des Subjekts zu verstehen, sondern als Zeichen für sein Verschwinden. Das letzte Wort der in monologisches Stammeln zerfallenden Rede lautet bezeichnenderweise »das«, der Artikel Neutrum ohne bestimmte Referenz. Mit dieser verschwindet auch die Beziehung zum anderen Ich. Wie der Erwachende des ersten Textbeispiels, so bleibt auch dieser hier *solus ipse*, ein Gefangener in Isolierhaft. Indessen verläuft seine Geschichte weitaus dramatischer, und die Art seines Erwachens spielt darauf an. Denn die Halluzinationen der Figur geben ihren erzwungenen Aufbrüchen und Fluchtbewegungen, die doch der Selbsterhaltung dienen sollen, den paradoxen Sinn einer Selbstauslöschung.

Eine Parallele findet das im Verhalten des Polizisten in *Einladung an alle*, auch wenn hier die Dämmerung andere Gründe hat und das absolute Ende einleitet. Noch im Augenblick des Todes – während ihn bereits die Kugeln des Verfolgten zerfetzen – bestätigt das wildlaufende Denken des sterbenden Polizisten dieses Sinnpara-

dox in der Figur der Umkehrung: »kam ein dicker Schwall Blut aus seinem Mund, [...] sie sollten ihn in Ruhe lassen, damit er nachdenken konnte« (EAA, S. 188). Während das Leben durch den Mund entweicht, klammert das Denken sich an Worte, als wäre in ihnen noch ein Ausweg verborgen.

Halluzinationen

Zwischen Bewußtseinsdämmerungen, Tagträumen einerseits und Halluzinationen andererseits scharfe Grenzen zu ziehen, ist schwierig, ja kaum mit guten Gründen zu leisten. Gelten als Halluzinationen doch jene fantasierten Wahrnehmungen, die sowohl in Tagträumen als auch in den Zuständen zwischen Wachen und Schlafen sich einstellen. Wir wollen hier unter poetisch fabrizierten Halluzinationen jene versprachlichten Bilder und leeren Felder begreifen, die zwar von sensorischen Wahrnehmungen und äußerlichen Erfahrungen angeregt werden, dann aber eine eigene, nicht selten von verdrängten Gedanken, Wunschbildern, Versagungen in Gang gebrachte Dynamik im Innern der Figuren entfalten. Halluzinationen können sich überall einstellen, an der Schwelle zum Schlaf, oder im Tagtraum.

Eine Frau liegt nachts wach und stellt sich die Flucht aus ihrer Ehe vor. Ein Fluchthelfer – der Mann, den sie liebt – hat seine Hilfe schon angeboten:

[...] und der Raum, der sie trennte, bedeutete nichts. Sie konnte alles Trennende rasch durchqueren und war bei ihm. Im Dunklen öffnete sie eine Tür. Da war er! Sie sah ihn nicht, aber sie waren zusammen. [...] Vorsicht! Sie durfte nicht anecken mit diesem Traum. Nicht an den wirklichen Dingen, die um sie herumstanden, nicht an dieser Angst (KUT, S. 242).

Wieder ist das Öffnen der Tür die Metapher für den Schritt in ein verändertes Leben. Aber auch hier ist keine wirkliche Aussicht, der halluzinierte Geliebte bleibt im Dunkeln, nimmt nicht Gestalt an. Anders die rundherum lauern den angstbesetzten Hindernisse, die immerhin so materiell erscheinen wie ein opakes Verhau: »hindurchwinden und entkommen« müsse sie, heißt es im anschließenden Text. Aber es ist nicht die Rede von einem am Tag zu realisie-

renden Entschluß, sie will vielmehr den halluzinierten Traum vor der Angst in den Schlaf hinüberretten, »zusammengezogen um ein geflüstertes Wort«, das »Wort« des Wunsch-Geliebten: »Ich liebe dich.« Das »Wort«, als einziger Fluchtpunkt ins Dunkel gestellt, erinnert nicht von ungefähr an religiöse Beschwörungsriten. Es beschwört – und die Wiederholung (»er sagte es wieder«) bildet einen wirkungsmächtigen Bestandteil des Rituals – die körperlose Anwesenheit des Abwesenden und bringt die »Gläubige« im Dunkel eines unbestimmbaren, zugleich Gefahr und Erlösung bezeichnenden Raums mit dem personalen Symbol zusammen.

Ersetzt in diesem Beispiel das fetischisierte »Wort« ein halluziniertes Bild, so beschreibt Elshaimers Heimfahrt, wie ein »sinnliches Bild« – das Bild der am Zugfenster vorbeigleitenden Schneelandschaft – in eine Halluzination mit metaphorischen Konnotationen übergeht. Heimfahren, heimkehren vom »Ort seiner Verzauberung«, das sind deutliche Hinweise auf das Ziel dieser Reise. Doch in dieser Erzählung – *Die Sirene* – ist überhaupt das Umschlagen der gewöhnlichen in halluzinative Erfahrungen ein dominantes Thema. Dieses Umschlagen bereitet sich etwa im Zentrum des Buches in folgender Weise vor:

Das Weiß hatte ihn geschluckt. Er saß im Innern einer Höhle, und die Quelle, aus der das Weiß hervorsprudelte, befand sich hinter seiner Stirn. Er sah, wie es sich ausdehnte und bauschte und geschwenkt wurde, und es war noch eine Landschaft, aber doch nur wie eine haltlose Vortäuschung, eine sich selbst löschende, sich selbst verneinende Lüge, die andere Formen verbergen sollte, die sich versucherisch aus dem Weiß hervorwölbten und wieder darin auflösten. [...] – ein weiblicher Körper, nackt, sich qualvoll hervorwindend aus diesem Gedankenmehl, in dem er gleich wieder versank (SI, S. 125 f.).

Was das Auge des Reisenden sieht, verwandelt seine Halluzinationskraft in eine innere, von ihm selbst hervorgebrachte Landschaft. Deren Formen erscheinen nicht, sondern täuschen etwas anderes vor, jenes Objekt des Begehrens, das der Wahrnehmende zugleich halluziniert und als Täuschung, ja doppelte Lüge zensiert. Er befindet sich, wie es im Text heißt, in einer »kaum belebte[n] Abwesenheit«, in einem »Zwischenzustand« (S. 126). Das ist nicht nur wörtlich zu verstehen als Hinweis auf den Abstand zwischen den Orten der Abfahrt und Ankunft, da seine »Abwesenheit« auch

nach der Heimkehr noch anhält und ihm die Perspektive einer aus sich herausgetretenen, sich wie ein anderes Ich beobachtenden Person verschafft (S. 128 ff.).

Das Metaphernfeld der Auslöschung – »Weiß«, »Schnee«, »Mehl« – hat wieder die Mehrdeutigkeit eines leeren unbeschriebenen Blattes. Elsheimer, der ein wissenschaftliches Buch schreiben will, erwartet eine »Verkörperung seiner selbst«, er wartet nicht auf den Körper einer fremden Frau. Denn die Stimme am Telefon, die ihn verführt, bleibt körperlos, und die Tafel der Personenvorstellung leer. An ihre Stelle tritt »das Weiß«, die Halluzination der Auslöschung seines Widerstandes gegen die Stimme der »Sirene«. Vom Weiß »geschluckt« zu werden, bedeutet daher: Annahme der Auslöschung, sich selbst abwesend werden, die persönliche Identität mit der »Gedankenleere«, dem »Gedankenmehl« vertauschen. Doch diese Leere ist – wie die Geschichte erzählt – die Bedingung für Elsheimers weiterwuchernde Halluzinationen einer Traumwelt und für den Eintritt in ein »magisches Niemandsland« (S. 159). Er betritt dieses mit zunehmender Angst und zeigt sich am Ende dem Schritt nicht gewachsen.

Auch in diesem Text geht die Magie von der gesprochenen Sprache aus, die Elsheimer in einen imaginären, in Kooperation mit einer (transzendenten) Telefon-Stimme entworfenen Raum versetzt. Bevor dieser Raum so plastisch wird, daß Elsheimer sich in ihm wie ein fremdes Selbst wahrnehmen kann, muß er – eine alte Praxis der mystischen Kontemplation – durch eine Phase der Auslöschung, des Weiß- oder Leerwerdens hindurchgehen. Die Parallelen zur theologischen Erlösungshoffnung sind in diesem Text besonders markant, erinnert die körperlose Stimme doch an jene religiösen Mythen, in denen das Bilderverbot zwar die körperliche Erscheinung Gottes verhindert, die Wirkungen seiner Stimme aber um so mächtiger hervortreten läßt.

Verstörungen

Wellershoffs Darstellungstechnik bevorzugt die erlebte Rede in der Beschreibung von Zwischenzuständen. Der reine innere Monolog würde den Beschreibungssatz ausschließen, mit dessen Hilfe der Erzähler zeigen kann, daß die Figuren sich bewußt an einen Begriff, ein Bild, ein Symbol klammern, ohne die andere, die alltägliche Realität aus dem Sinn zu verlieren. Da der Autor seine Figuren gern in allerlei Ängsten zeigt, sprechen/denken sie daher nicht selten jene Sprache der Verstörung, die ein reflektierteres Maß an vernünftigen Widersinn einschließt als Tagtraum und Halluzination.

Findeisen, in der Rolle des gejagten Wildes, hat getrunken und fährt nachts seinen Verfolgern davon:

Wie sich das von alleine bewegt
in seinem Kopf.

Wie sich das bewegt und immer weiter so von alleine wenn er dabei in seinem Kopf redet was niemand hören kann wenn er wieder sich bewegt so von alleine so weiter fährt und niemand ihn hören kann denn das Wetter ist gut weil es schlecht ist ist es gut wie sich das bewegt [...] und immer weiter.

Plötzlich, als ob er durch eine durchlässige und unsichtbare Wand gefahren wäre, verlor er fast das Bewußtsein. (EAA, S. 169)

»Stören«, »bewegen« sind im aus der Mode gekommenen Sprachgebrauch noch semantisch verwandt. Findeisens Verstörung scheint davon noch etwas zu wissen. Wenn es dazwischen heißt, er wolle die Schlafenden in ihren Häusern »besuchen« – ein Euphemismus – »ohne zu stören«, so gewinnt das Bedeutungsspiel »bewegen-stören« einen widersprüchlichen Eigensinn.

Im Textauszug hat darüber hinaus die Wiederholung des Ausdrucks »bewegt« (zusammen mit anderen Wiederholungen) eine rhythmisierende Funktion. Kontextuell bezieht sich das Wort jedoch sowohl auf die Fortbewegung der Figur als auch auf ein »Es«, das sich in ihrem Kopf rührt. Die Bewegung der inneren Rede und die Fahrtbewegung überschneiden sich im Bewußtsein der Figur, werden aber an vom Ich unabhängige Ursachen geheftet. Das interpunktionslose, durch Wiederholungen gestaute Fließen der Rede simuliert die Unsicherheit beider Bewegungen. Wie-

der zeigt der Text einen Zustand des Außer-Sich-Seins, der bis hart an die Grenze des Bewußtseinsverlusts – also der Ohnmacht im weitesten Wortsinne – führt. Am Ende steht der Gejagte »umflossen von nachgiebigen Dunkelheiten, irgendwo auf dem Weg.« (S. 169)

Sich ins Dunkel bergen, ist ein Wunsch, den viele von Wellershoffs Figuren körperlich empfinden, sich selbst gegen Widerstände zu erfüllen suchen und aussprechen (denken). »Als könnte sie die Nacht über sich ausbreiten, indem sie die Lider schloß,« heißt es in *Der Sieger nimmt alles*,

versuchte sich Elisabeth ins Dunkel zu bergen und zu schlafen. Es war still im Haus, die Dunkelheit lag auf ihrem Gesicht wie eine gewichtslose Maske. Ruhig liegen, nur atmen, die Unruhe ausatmen, spüren, wie sie abzieht in kleinen Wirbeln und die lange Aufregung sich in Lethargie verwandelt. Von sich abkommen, um bei sich selbst zu sein, innen, als wäre man in sich selbst verpuppt. Dünnes Sprühen, Rieseln auf der Haut (SA, S. 345 f.).

Auch hier weisen die Fiktionssignale (»als könnte sie/als wäre man«) auf die Differenz zwischen Wunsch und Wirklichkeit hin, die der Figur bewußt ist. Das Nachtdunkel als Verbergen im Sinne von Bergen/Bewahren bedeutet in Verbindung mit dem Maskenvergleich nicht nur Schutz, sondern auch Selbstverfremdung. Sich selbst fremd werden (»von sich abkommen«) versteht die Figur hier paradoxerweise als Bedingung für die Festigkeit des Bei-Sich-Selbst-Seins. Die Verpuppung ist das Bild des naturhaft, also mit Notwendigkeit sich einstellenden bedürfnislosen Schlafs – ein Fluchtbild. Das Motiv für diesen Fluchtversuch liefern die latenten Ängste des Ich, die am Übergang zum Schlaf in halluzinativen Sätzen frei werden und im Wegrutschen in den Schlaf den Wunsch nach Festigkeit unterhöhlen: »Sie wollte nicht denken. Nur liegen und lauschen.« Die Einschlafende hört das Geräusch eines Flugzeugs:

[...] halb Vogel, halb niemand, halb sie selbst. Ein anderer als sie selbst. Immer auch sie selbst. Schwarz, schwebend. [...] Wo bin ich? [...] Mühsam sich drehend wie in zähem Schlamm und allmählich davon aufgesogen, halb immer der andere, der zu stürzen beginnt, so schwer und doch aufwärts, aufwärts und abwärts, wach werdend und erneut im Schlaf (S. 346f.).

Verfügt das Ich anfangs noch über seine Wünsche, so wird es am Ende halbiert und »aufgesogen«. Die Vorstellung eines Kampfes mit einer anonymen Gewalt (»Schlamm«) stellt sich ein. Erschien anfangs der Schlaf als Fluchtpunkt, so erzeugt er nun an seiner Schwelle bedrohliche Bilder. Das Dunkel *birgt* Zweideutigkeiten: bewußtlosen Schlaf, böse Träume.

Diese Zweideutigkeit zu meiden, ist daher der Wunsch mancher anderen Figur, die angstverstört in Selbstzweifel und dissonante Lagen gerät. Gewiß, die Nacht begünstigt die Grübelei und die in ihre Dunkelheit hineinprojizierten Halluzinationen, aber der Schlaf droht mit dem Traum, mit der gewaltsamen Rückkehr des Verdrängten:

[...] er fürchtete sich vor den Träumen. Sobald er nur ein wenig wegsackte, überwältigte ihn ein Angstanfall, als stecke er in einem zugeschnürten Sack. [...] und versuchte die diffusen Geräusche zu hören, die von draußen durch das geöffnete Fenster hereindrangen [...] ein fernes Hallen, das auch eine Erinnerung war (SS, S. 277f.).

Dieses synästhetische Ineinander von Geräusch und Erinnerung erfährt der Grübelnde als »das Ende der Welt«, eine paradoxe, weil prophetische »Erinnerung« an den Tod. Das Abebben der Geräusche vor dem Fenster deutet er – gewissermaßen allegorisch – als ein Abnehmen von Welt, also von Wirklichkeit. Und die entstehende Leere bevölkert er mit halb erinnerten, halb geträumten Bildern der Gewalt.

Die Vorstellung vom »Ende der Welt« und der Erlösung im Nichts benutzt Wellershoff auch als Darstellungsmittel der Ausweglosigkeit und jener Verstörung, die den *acte gratuit* einer sinnlosen Gewalttat vorbereiten kann. Anders als in dem gerade zitierten Text, bleibt der vorgestellte Gewaltausbruch in *Die Schatten-grenze* reine Phantasmagorie. Doch auch hier fegt die imaginäre Gewalt gleichsam die Welt leer, so daß nur das phantasierende Ich zurückbleibt:

[...] den ganzen Platz schoß er leer, einen immer größeren lautlosen freien Raum um sich herum, [...] jetzt war alles leer, Stille, Ordnung, leer leer, nichts, das näherkam, nichts mehr, das an ihn herankam, nur das Herzklopfen (SG, S. 233).

Wiederum ein Paradox, da die ›Erlösung durch das Nichts‹ nur wieder in nichts mündet: in den Tod. Insofern steht diese Phantasmagorie nicht im Dienst gesteigerter Selbsterfahrung, sondern an der Schwelle zum Wahn. Auch das eine Fluchtbewegung, die quasi in Isolationshaft führt.

Mit Gewalt – wenn diese auch imaginär bleibt – jene Ordnung schaffen zu wollen, in der das Ich seine Angstzustände überwindet, kann als Ausdruck für den selbstzerstörerischen Wahn verstanden werden, ohne, ja gegen die andern sein Selbst zu behaupten. In der *Schattengrenze* ist dieses Experiment am konsequentesten durchgeführt, »eine inszenierte Irritation, um sich dabei zuzusehen« – wie Wellershoff einmal in einem Gespräch über seine Arbeit sagte.⁶

Die Inszenierung

Das »wilde Denken« im ethnologischen Sinn findet Ausdruck in kollektiven Inszenierungen: Rituale, kultische Handlungen, Mythenvortrag etc. Es schafft eine symbolische Ordnung, in der das Ich eine Heimat hat und Konflikte im Schoß der Gemeinschaft zur Ruhe kommen. Der Mythos besitzt in dieser Perspektive eine integrative Kraft. Und diese entfaltet er in der rituellen Inszenierung. In der Literatur, von der wir hier handeln, ist alles vom Autor inszeniert, auch dann, wenn er die Rolle eines Erzählers oder monologisierenden Ichs spielt. Das Kollektive, sprich Gesellschaftliche, tritt allenfalls als Vermittlungskategorie in Erscheinung. Der Einzelne hat seine schlimme Not mit der Vermittlung, und einem Autor, der nach eigener Aussage gern Irritationen inszeniert, ist offenkundig daran gelegen, diese Not zum Thema seiner Geschichten zu machen – um die Selbstbetrachtung der Individuen bis zum Wahn zu steigern.

Irritationen sind Störungen, die in Irrtümern wurzeln und in Verwirrungen enden, Ursachen von Desolation, Isolation und Unordnung in der kommunikativen Vermittlung von Ich zu Ich, von Ich und Sozialität. Daher führt Wellershoff ihre literarische Inszenierung bis an die Ränder, anders gesagt: bis an die Grenzen zur Ano-

mie. Psychisch defekte, paranoide, psychotische Zustände rückt der Regisseur in den Blick, Zustände, in denen das Ich bewußt oder unbewußt die Grenzpfähle der Erfahrung, und das heißt der Fremd- wie Selbstwahrnehmung verrückt, ja umstürzt. Irritationen, die, mit Angst, Schmerz und Gewalt verbunden, das betroffene Ich in melancholische Fluchtphantasien und selbstmörderische Gewaltausbrüche treiben kann.

Der Erzähler interessiert sich jedoch nicht als medizinischer Therapeut für die pathologischen Züge seiner konstruierten Figuren. Ihn fasziniert nicht einmal die Diagnose im Sinne eines praktisch wirksamen gesellschaftskritischen Programms. Wenn schon Gesellschaftskritik, dann in der vermittelten Weise eines literarisch entworfenen Probehandelns, das die Leser *ästhetisch* affiziert und zum Nachdenken bringt. Über diese Intention hat Wellershoff sich ausführlich geäußert.

Doch gerade weil sich seine träumenden, halluzinierenden Figuren in eine obsessive, vielleicht auch narzisstische Introspektion zu retten suchen, weil sie in diesen Zuständen zeitweise und manchmal auch dauernd die Brücken zum andern Ich, zur Gesellschaft, zum Kollektiv abbrechen, stoßen sie an der Grenze zum Selbstbewußtsein auf die Chiffren einer mythischen Welterfahrung. Stein, Lauge, Schnee, Schlamm gehören zu diesem Inventar ebenso wie die Vorgänge des Schwebens, Fließens, des Auf- und Abwärtssteigens und -stürzens, des vergeblichen Öffnens und Schließens, das Sich-Zusammenziehen und das Eingeschlossen-Sein in den Kopf, den Kasten, das zyklisch verlaufende Selbstgespräch und das leere Denken. Was in das leere (gedankenlose) Denken einströmt, das mag durch die Sinneswahrnehmungen angeregt sein, es gehört aber zu den Requisiten einer anderen, dem Ich unverfügbaren Welt. Mag diese nun mit dem Unbewußten oder Archetypischen identifiziert werden, es ist in jedem Fall eine imaginäre Welt.

So zeigen denn die inszenierten Irritationen, daß ihre Opfer in der Art einer Mythopoiesis nach Auswegen suchen, die in Wahrheit versperrt sind. In dieser verzweifelten Suche – scheint uns – meldet sich ein quasi religiöser Wunsch nach Erlösung zu Wort. Aber das Denken läuft wild, es kann nicht mehr die Chiffrenschrift, die keinem religiösen Text entspricht, als Wegweiser der Erlösung entzif-

fern. In allen Versuchen stößt es an die Grenzen jenes Solipsismus, der die Wirklichkeit als eine Fiktion erfährt. Die erzählende Inszenierung sieht dem Leiden, das dieses Bemühen verursacht, ungeührt zu. Sie gibt keine Versprechen.

Anmerkungen

- 1 Das »Wunder« dieses Romananfangs diskutiert Wellershoff in: *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*. Köln 1988, S. 486 ff.
- 2 *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit: In Swanns Welt I*. Übers. v. E. Rechel-Mertens. Frankfurt 1964, S. 12.
- 3 Die folgenden Lektüren beziehen sich in erster Linie auf eine von Wellershoff selbst getroffene Auswahl einschlägiger »Stellen«. Unsere Lesarten erheben nicht den Anspruch kohärenter Interpretationen, sondern suchen auf Eigenheiten des poetischen Verfahrens in der Konstruktion der wilden und randständigen literarischen Rede aufmerksam zu machen. – Wenn nicht anders vermerkt, wird nach den Erstausgaben zitiert.
- 4 Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München 1983.
- 5 Ebd., S. 375 ff.
- 6 »Die Angst vor den offenen Türen«. In: FAZ v. 13. 10. 1973.