

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2015

61. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Claudia Hein*

Passagen Verlag

- 6 Storm an seine Verleger, Elwin und Hermann Paetel, Juli-August 1886; zit. nach SW 3, 1053.
- 7 Storm an Paul Heyse, 29. Aug. 1886; zit. nach SW 3, 1053.
- 8 Slavoj Žižek, *For they know not what they do. Enjoyment as a Political Factor*, London 2008, 43.
- 9 Sophokles, *Antigone* (331-337), in: *Sophoclis Fabulae*, hg. von Hugh Lloyd-Jones, Nigel Guy Wilson, Oxford 1990, 196; meine Übersetzung.
- 10 Ebd. (360-361).
- 11 Ebd. (351).
- 12 Ebd. (361-362).
- 13 Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1987 [1935], 115-116.
- 14 Vergil, *Aeneis* (8, 728), in: P. Vergili Maronis, *Opera*, hg. von Roger A. B. Mynors, Oxford 1969, 305; meine Übersetzung.
- 15 Horaz, *Carmina* (*Carm.* 3, 1, 33-40), in: Q. Horati Flacci, *Opera*, hg. von E. Charles Wickham, Oxford 1986 [1901], 54; meine Übersetzung.
- 16 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II* (11408-11510), in: ders., *Faust: Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*, hg. von Erich Trunz, München 1986, 343-346.
- 17 Thomas Mann, *Freud und die Zukunft*, Wien 1936, 30.
- 18 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt/Main 1999, 86.
- 19 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, 451.
- 20 Mann, *Freud und die Zukunft*, 30.
- 21 Siehe Günther Weydt, *Umwertung des Stormbildes durch Thomas Mann*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 17 (1968), 94-101 und Karl Ernst Laage, *Theodor Storm - ein literarischer Vorfahre von Thomas Manns ›Buddenbrooks‹?*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 15 (2002), 15-34.
- 22 Anette Schwarz, *Social Subjects and Tragic Legacies. The Uncanny in Theodor Storm's ›Der Schimmelreiter‹*, in: *The Germanic Review*, 73(1998)3, 251-266.
- 23 Siehe Derek Hillard, *Violence, Ritual, and Community. On Sacrifice in Keller's ›Romeo und Julia‹ auf dem Dorfe and Storm's ›Der Schimmelreiter‹*, in: *Monatshefte*, 101(2009)3, 361-381.

Barbara Natalie Nagel

Ambige Aggression

Häusliche Gewalt im Realismus

Von häuslicher Gewalt in der deutschsprachigen Literatur zu sprechen, grenzt an sich an eine Übertreibung angesichts der wenigen Beispiele, die der Kanon enthält.¹ Das gilt umso mehr, wenn man vor 1945 sucht, das heißt zu einer Zeit, in der sich jener Bruch mit dem Vaterland noch nicht vollzogen hatte, der auch literarische Brüche mit Vätern, Müttern und auch Kindern nach sich ziehen sollte (ich denke hier an Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* [1961], Ingeborg Bachmanns *Malina* [1971] oder auch an Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* [1983]). Die längste Zeit wurden körperliche Auseinandersetzungen in der Familie nicht wirklich als Gewalt registriert; stattdessen erscheint bei Autoren wie Hans Sachs, J.M.R. Lenz oder August von Kotzebue häusliche Gewalt schon aufgrund ihrer plumpen Körperlichkeit komisch. So macht man sich in Kotzebues *Die Leiden der Ortenbergischen Familie* (1804) einen Witz daraus, der nörgelnden Hausfrau Barbara damit zu drohen, dass man sie, wenn sie nicht endlich die Klappe halte, auspeitschen oder bespuken werde.² Und dann ist da Kleist, dessen gesamtes *Œuvre* der zerstörerischen Kraft der Familie gewidmet ist.³ Wir müssen aber auf den Realismus warten, dass eine breitere literarische Strömung – und nicht nur vereinzelt ein Autor wie Kleist – die noch relativ neue Institution der Literatur für prosaische Alltagsgeschehnisse öffnet und sich damit auch dem Gemeinplatz der Familie kritisch und als ästhetische Herausforderung annähert. Fredric Jameson gab jüngst zu bedenken, dass erst dann ein neuer Zugang zum Realismus möglich sei, wenn man gleichzeitig die Genealogie des Erzählens und ihre drohende Auflösung in literarischen Repräsentationen von Affekten im Auge behalte.⁴ Und wirklich präsentieren realistische Texte ganze Archive, um die Komplexität und Rhetorizität von Affekten im Allgemeinen und von Aggressionen im Speziellen zu studieren: Aggressionen in Tropenform, Aggressionen mit hohem Reflexivitätsgrad.

Ein bekannter Text des deutschsprachigen Realismus, der das Phänomen der häuslichen Gewalt in dieser Weise reflektiert, ist Adalbert Stifters Erzählung *Granit* aus der Geschichtensammlung *Bunte Steine* (1853); jenen, die an den Grenzen des Kanons lesen, wird Theodor Storms Novelle *Ein Doppelgänger* (1887) in den Sinn kommen; wohl jeder denkt an Gerhart Hauptmanns naturalistische Studie

Bahnwärter Thiel, die im darauf folgenden Jahr erschien. Und wenn wir noch Robert Walser als späten realistischen Autor ansehen, dann stellt *Der Gehülfe* (1908) einen der denkwürdigsten Texte zum Thema häuslicher Gewalt dar.

Diese begrenzte, wenn auch in keiner Weise vollständige Beispielreihe zeigt, dass Gewalt in der Familie längste Zeit ein Un-Thema war – was natürlich nicht bedeutet, dass es sie nicht gab oder gibt. Vielmehr kann die Seltenheit ihres literarischen Vorkommens entweder als Zeichen dafür gedeutet werden, dass häusliche Gewalt ein so alltägliches Phänomen darstellte, dass es nicht weiter erwähnenswert war oder aber, dass häusliche Gewalt ein solches Tabu war, dass sie nicht thematisiert werden konnte. Diese beiden Hypothesen koexistieren miteinander, denn Schläge von der Familie werden für gewöhnlich mit einem Imperativ zur Ausstreichung ausgeteilt. Im Folgenden werde ich literarische Szenen untersuchen, die diese Ausstreichung reflektieren, dabei aber noch als Porträts familiärer Gewalt identifizierbar bleiben, indem sie die Kapazität der Familie zeigen, Gewalt ambig erscheinen zu lassen: Familie führt Gewalt vor und verneint sie doch zugleich, wodurch ihre Gewalt noch potenziert wird. Wir müssen es also mit einer starken literarischen Ambiguität zu tun haben – allein keiner anmutigen Ambiguität, wie sie seit Empson und Jakobson das Steckenpferd der Literaturwissenschaften ist,⁵ sondern einem perfiden Typus des Ambigen (Quintilian würde wohl von *dissimulatio* sprechen⁶).

Die Analysen, die ich hier wagen will, sind keine traditionellen Traumalektüren. Obgleich wir mit Repräsentationen traumatischer Erlebnisse konfrontiert werden, ist es nicht mein Anliegen, mich in ausgedehnter Lektüre auf nur einen Text einzulassen (auch wenn man dies tun könnte). Mein eigenes Interesse ist eher ein formalistisches, weshalb wir uns recht zügig von einer Szene zur nächsten bewegen werden – insgesamt drei Gewaltszenen von Stifter, Hauptmann und Walser betrachtend. Was ein solcher fokussierter Überblick erbringen soll, ist ein kurzer Katalog der formalen Aspekte häuslicher Gewalt im Realismus (bzw. Modernismus bei Walser). Unsere Fragestellung lautet denn auch: Gibt es so etwas wie eine Poetik familiärer Gewalt? Gibt es ein gemeinsames Arsenal spezifischer narrativer Perspektiven, Tropen, Stile, Syntaxen und anderer Strukturen?

Hyperbaton: »master trope« familiärer Gewalt (Stifter)

Was, in aller Welt, sollte an häuslicher Gewalt »ambig« sein? Nehmen wir Stifters *Granit*: Je nachdem, für wie vertrauenswürdig man die Perspektive des Kindes erachtet, kann man das folgende Zitat entweder als Beschreibung lesen, wie eine Mutter brutal die Fußsohlen ihres Sohnes mit Ruten auspeitscht oder – begebenet

man der kindlichen Erzählsicht mit mehr Skepsis – als übertriebene Darstellung, wie eine Mutter die dreckigen Füße ihres Sohnes säubert. Die Tatsache, dass die Szene zwei konträre Interpretationen zulässt, verkompliziert auf produktive Weise die irrige Vorstellung, der Realismus wäre rein mimetisch; stattdessen untermauert die Szene Eric Downings These, der literarische Realismus dekonstruiere sich selbst, weil das realistische Projekt gerade Erfahrungen von Realitätsverlust provoziere.⁷ In der erwähnten Passage erinnert sich der Erzähler, wie er als kleiner Junge eines Tages nach Hause kam mit Füßen schwarz von Pech:

Da sie mich so kommen und vorwärts schreiten sah, sprang sie auf. Sie blieb einen Augenblick in der Schweben, entweder weil sie mich so bewunderte, oder weil sie sich nach einem Werkzeuge umsah, mich zu empfangen. Endlich aber rief sie: »Was hat denn dieser heillose, eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?«

Und damit ich nicht noch weiter vorwärts ginge, eilte sie mir entgegen, hob mich empor und trug mich, meines Schreckes und ihrer Schürze nicht achtend, in das Vorhaus hinaus. Dort ließ sie mich nieder, nahm unter der Bodenstiege, wohin wir, weil es an einem andern Orte nicht erlaubt war, alle nach Hause gebrachten Ruten und Zweige legen mußten, und wo ich selber in den letzten Tagen eine große Menge dieser Dinge angesammelt hatte, heraus, was sie nur immer erwischen konnte, und schlug damit so lange und so heftig gegen meine Füße, bis das ganze Laubwerk der Ruten, meine Höschen, ihre Schürze, die Steine des Fußbodens und die Umgebung voll Pech waren. Dann ließ sie mich los, und ging wieder in die Stube hinein.⁸

Die narrative Sichtweise spiegelt auf vollkommene Weise die (Dys-)Funktionen familiärer Gewalt wider: Zwar wählt Stifter einen Erzähler in der ersten Person Singular, dessen Stimme sich aber insofern auktorial anhört, als seine Beschreibungen allein dazu dienen, die Handlungen seiner Mutter nachzuvollziehen, während seine eigenen Gefühle im Dunkeln bleiben. Dies hat zur Folge, dass der Sohn auf diegetischer Ebene genauso ohnmächtig erscheint wie er auf narratologischer übermächtig ist: Das Kind zeigt eine grenzenlose, unwahrscheinliche Empathie mit seiner Mutter, selbst dann noch, als sie sich gegen ihn wendet. Diese Omni-Empathie oder Über-Nähe des Erzählers zeugt von einer klaustrophobischen Bindungsstärke, die sich mit Hilfe der (späteren, unorthodoxen) Psychoanalyse nachvollziehen lässt: Familiäre Gewalt nämlich setzt eine bestimmte Art von Bindung voraus – eine Verbundenheit, die so stark ist, dass sie letztlich zur Trennung führt. Laut Gregory Bateson und Alice Miller basiert jede Nähe auf einer vorhergehenden, notwendigen Distanz zwischen den Positionen von Selbst und Anderem.⁹ Ein destruktiv hohes Maß an Bindung, wie es hier von Stifter imaginiert wird, würde sich also nicht nur in der Beziehung zu Anderen (z.B. zur Mutter) manifestieren, sondern auch eine

innere Spaltung bewirken, eine Krise des Subjekts. Mit Freud könnte man von mangelndem primären (also normalem) Narzissmus sprechen,¹⁰ für den das auffällige Zögern seitens des Erzählers, sich anstatt nur im Akkusativ »mich« zu sagen, symptomatisch wäre.

Zusammenfassend funktioniert die narratologische Herangehensweise fast zu symptomatisch, um einem als Methode dienlich zu sein, denn sie wiederholt schlicht einzelne Dysfunktionen der Familie – in diesem Fall den fehlenden Selbstbezug des Jungen. Zwar erlaubt es einem die Erzähltheorie, die spezifische Blindheit, die von familiärer Gewalt verursacht wird, nachzuvollziehen, sie gewährt aber keinen Blick über diese Selbstblendung der Familie hinaus.

Aus diesem Grund möchte ich das Problem nun vom narrativen ins rhetorische Register transponieren. Der Vorteil der rhetorischen Analyse liegt ironischerweise in ihrer Beschränktheit: Die Rhetorik setzt kein Bewusstsein voraus, schnappt deshalb aber auch nicht nach dem Köder der Empathie. Wenn wir uns jetzt noch einmal von Neuem Stifters Passage zuwenden vermittelt einer rhetorischen Analyse, dann sehen wir auch jenen Augenblick neu, in dem das Kind die Mutter »in der Schwebelmeint, entweder weil sie mich so bewunderte, oder weil sie sich nach einem Werkzeuge um sah, mich zu empfangen.« In den Augen des pechbefleckten Kindes schwebt die Mutter zunächst fast wie eine Marienerscheinung, Sinnbild der körperlosen, unbefleckten Empfängnis. Dann ergreift sie das Kind, und das Kind begreift, dass es anstatt der erwarteten Lobpreisung oder Umarmung Schläge empfängt. Die ursprünglich optimistische Fehlinterpretation der Szene seitens des Jungens würde nicht einer gewissen Komik entbehren, wäre die Wendung der Ereignisse nicht so bedrückend. Stifters Erzähler teilt seine nahezu komisch anmutende, tragische Naivität mit anderen jungen, literarischen Charakteren, die zum ersten Mal Gewalt erfahren: Grimmelshausens *Simplicissimus*, Voltaires *Candide* oder Imre Kertesz' Köves übersetzen alle traumatische Erlebnisse in vertrautere Gnadensakte, wobei die Formel *als ob...* das einzige Anzeichen dafür ist, dass bei dieser Übersetzung der Realität etwas weniger Vertrautes abgezogen wurde. »Kurz zuvor konnte ich nichts anders wissen...«,¹¹ lauten die Worte, mit denen *Simplicissimus* diesen Zustand des Nicht-Wissens zu fassen sucht. Während heutzutage Gewalt oft als letztes Refugium des Realen präsentiert wird, erleben die Protagonisten Gewalt im Modus des *als ob...*, das heißt im Modus hypothetischer Wahrheit und Fiktion, die das Leben nur imitiert.¹² Warum aber greifen diese Charaktere auf Fiktionen zurück, um ihre Erlebnisse zu beschreiben? Vielleicht weil sie für die Gewalt, die sie erfahren, eines Vokabulars entbehren und sich deshalb der neuen, traumatischen Realität nur durch Vergleich mit etwas Vertrautem antasten können; vielleicht weil der Begriff der »Realität« als solcher in Mitleidenschaft gezogen

wurde genauso wie jede Unterscheidung davon, was real oder unreal ist? Oder aber das »als ob« hat die konservativere Funktion, die traumatische Erfahrung vom Realen abzuschneiden und unter die Quarantäne der Fiktion zu setzen – *als ob* die gewaltsame Erfahrung dort, in der Fiktion, sicherer verwahrt wäre. Im Fall von Stifters Erzähler gibt es noch einen weiteren Grund, warum Aggression in (fiktive) Gnade übersetzt wird, und das ist die Ideologie der Familie. Dieser Zensurmechanismus wirkt von Anbeginn der Erzählung – einer Erzählung, die eine Geschichte vom *Pech* ist in seiner zweifachen Bedeutung: als Material und Missgeschick. Nimmt man diese zweite Bedeutung ernst, so wird die Aggression, welcher der Junge ausgesetzt ist, zuerst entpersonalisiert, von der Mutter abstrahiert und erhält dann eine lapidare, metaphysische Qualität: »Es war halt *Pech*.« Angesichts der Tatsache, dass das Werkzeug, mit dem der Junge malträtiert wird, Ruten sind, mag man sich auch an den Bibelspruch erinnern: »Wer seine Rute schont, der haßt seinen Sohn; wer ihn aber lieb hat, der züchtigt ihn beizeiten.«¹³ Dieser Spruch, der Sensibilität zu Hass und Gewalt zu Liebe umkodiert, ist exemplarisch für die jüdisch-christliche Umwertung der Werte, die Gewalttaten durch die zwei Kernparadigmen der Familie filtert: Liebe und Erziehung. Selbst Walter Benjamin gehört noch in diese Tradition mit seiner rätselhaften Bemerkung, dass man es bei der erzieherischen Gewalt mit einer der seltenen, vom Menschen ausgeführten Manifestationen göttlicher Gewalt zu tun habe.¹⁴

Wollen wir uns dieser Szene nun vermittelt einer rhetorischen Analyse annähern, so fällt als Erstes das enorme Hyperbaton auf: Ein Tropus, der mit erstaunlicher Regelmäßigkeit in Szenen häuslicher Gewalt auftaucht. Die Ursache hierfür findet sich in Longinus' Beschreibung der mit dem Hyperbaton assoziierten extremen Emotionen:

Dies (das Hyperbaton) ist eine von der natürlichen Folge abweichende Ordnung der Worte oder Gedanken und gleichsam der treueste Abdruck erregter Leidenschaften. Wie nämlich Leute, die wirklich zürnen, sich fürchten oder ärgern, durch Eifersucht oder sonst einen Affekt (es gibt ja vielerlei und zahllose Leidenschaften, und niemand kann genau sagen, wie viele) immer wieder vom Weg abkommen, sich etwas vornehmen, aber oft zu anderem überspringen und sinnlos Einschübe machen, dann wieder zum Anfang zurückkehren und von der Aufregung ganz wie von einem Wirbelwind rasch umschlagend hin- und hergetrieben ihre Worte, die Gedanken, die natürliche Verknüpfung und Ordnung tausendfach verändern, so wollen die besten Schriftsteller mittels der Hyperbata das Wirken der Natur nachahmen.¹⁵

Longinus' Bild, »wie von einem Wirbelwind rasch umschlagend hin- und hergetrieben« zu werden, macht ein Motiv besser lesbar, das ansonsten selbst in der Schwebeliebe: das Fliegen. Was hat häuslicher Gewalt mit Fliegen zu tun? Anlass meiner Frage ist, dass schwebende und fliegende Bewegungen in fast allen Textbeispielen vorkommen: Stifters Mutter ist »in der Schwebeliebe«;¹⁶ Storms Mutter in *Ein Doppelgänger* »flog in eine Ecke des Zimmers«,¹⁷ als ihr Ehemann sie attackiert; und noch in Robert Walsers *Der Gehülfe* macht der Erzähler einen »Anflug«¹⁸ mit dem vergeblichen Versuch, den Ehemann davon abzuhalten, seine Frau zu misshandeln. Verstehen wir dieses Fliegen rein thematisch, dann übersehen wir die komplexe Art und Weise, wie Hyperbata funktionieren, denn beim Hyperbaton ist das emotionale Register innig mit dem syntaktischen und epistemologischen verschränkt. Wer ein Hyperbaton liest, muss, weil die Einheiten des Satzes getrennt sind, über ganze textuelle *flyover zones* »fliegen«, ohne dass er wüsste, wo genau er landen wird. In diesem Sinne handelt es sich beim Hyperbaton um eine sehr deutsche Trope: Die deutsche Sprache hat die besondere Kapazität, durch Integrierung subordinierter Satzglieder extrem lange Sätze zu bilden; ja, man könnte sogar darüber nachsinnen, was die Häufigkeit von Hyperbata über »deutsche Emotionen« an sich aussagt. Denn wenn Longinus zufolge Emotionen Syntax bilden und Syntax Emotionen, dann möchte man ihm vielleicht ein Kapitel über deutsche Emotionen hinzufügen und fragen: Welche Emotionen sind auf Deutsch möglich?

Eine Definition des Hyperbatons lautet, dass das Hyperbaton Bedeutungseinheiten voneinander separiert und dadurch einen Zustand der Ungewissheit erzeugt. Hyperbata haben den Effekt, dass das Verstehen eine Frage der Zeit wird. Longinus schreibt über Demosthenes:

Indem er nämlich oft den begonnenen Gedanken in der Schwebeliebe läßt und dazwischen wie in einen fremden, gar nicht herpassenden Zusammenhang alles Mögliche von außen mitten hinein schiebt, macht er dem Hörer Angst, der Satz könnte ganz auseinanderbrechen, zwingt ihn, aufgewühlt an den Wagnissen des Sprechers teilzunehmen, fügt dann schließlich unerwartet nach langem Zwischenraum das längst erwartete Wort eben noch rechtzeitig an und erschüttert gerade durch die gewagten und gefährlichen Hyperbata um so stärker. Da es Beispiele in Menge gibt, können wir sie sparen.¹⁹

Ogleich die Wirkung von Longinus' ironischem Beispiel eines Hyperbatons kaum traumatisch ist, könnte man die Aufhebung von Zeitlichkeit in der Passage aus *Granit* als traumatische Nachträglichkeit deuten. Bei Stifter erstreckt sich das Nicht-Wissen des Kindes über nicht weniger als sechs Zeilen – sechs

Zeilen, welche die Ankündigung davon, was geschehen könnte, trennen von der plötzlichen Wende, welche das Kind als Katastrophe empfindet.

Was das Hyperbaton mit dem Zerbrechen familiärer Bindungen verbindet, ist aber noch mehr: Hyperbata funktionieren im Lesevorgang so, fasst Quintilian zusammen, dass »aus zwei Worten zusammengesetzt werden muß, was den Sinn verständlich macht.«²⁰ Es ist nicht zuletzt diese dialektische Spannung zwischen Unterbrechung und Wiederaufnahme, die Hyperbata zur *master trope* familiärer Gewalt machen, denn familiäre Gewalt bindet ebenfalls durch Entbindung bzw. Auflösung. Auch beim Hyperbaton ist der Eindruck der Trennung nur ein Übergangsphänomen, denn die Unentschiedenheit, der Eindruck des Schwebens, der Trennung, Unordnung wird nachträglich zurückgenommen, wenn der Hauptsatz wieder zusammenfindet – fast wie in einer Familienzusammenführung. Man mag sich fragen, welcher dieser beiden Akte brutaler ist: die Trennung dessen, was (angeblich) zusammengehört oder die Zusammenführung dessen, was getrennt ist? Longinus zumindest geht in seinen Reflexionen zum Hyperbaton noch von der Existenz einer »natürliche(n) Verknüpfung und Ordnung«²¹ aus. Auch Quintilian meint, das Hyperbaton bedeute eine Transgression der »notwendigen Ordnung«, bringt dann aber den folgenschweren Nachsatz: »auch wenn eine Verbindung nicht möglich ist.«²² Dieser Punkt ist zentral: Quintilian akzeptiert und suspendiert zugleich die Effektivität der Ordnung der Sprache. Übertragen wir Quintilians tropologische Weisheit auf das Problem familiärer Gewalt – einen Zustand der Unordnung, die im Hyperbaton formalisiert wird –, dann wäre das Hyperbaton das Symptom eines scheinbar unnatürlichen Auseinanderfallens der Familie. Doch zugleich würde uns die Trope daran erinnern, dass eine natürliche Einheit oder Bindung nicht existiert – weder zwischen Worten noch zwischen Menschen.

Tropen sind räumliche Konstruktionen, und in *Granit* übersteigt diese räumliche Dimension des Hyperbatons die Grenzen der Syntax durch einen tänzerischen Sprung: Die Mutter fliegt auf ihr Kind zu, sie hebt es hoch und trägt es pfeilartig hinüber an einen Ort außerhalb des Blickfeldes in einer Art *décadrage*. Während nur zwei banale Verben die Bewegungen des Kindes benennen (»kommen« und »gehen«), umschreiben ätherische Verben die Bewegungen der Mutter – »schreiten«, »springen«, »schweben«, »eilen«, »heben«, »tragen« – Bewegungen, die zwischen Luft und Erde, zwischen Gehen und Fliegen oszillieren.²³ Lag unser Fokus zuvor auf dem gewalttätigen Charakter des Hyperbatons, dann ist es nun an der Zeit, uns seiner verstörenden Schönheit zuzuwenden, dem geradezu erhabenen Terror dieser Trope. So sind etwa die berückend schönen, die Gesten der Mutter nachahmenden, tänzerischen Verben allesamt literarisch: das Verb »tragen« steht

in Beziehung zur metaphorischen Übertragung, ›schreiten‹ zum Schreittanz bzw. Sonett (klassische lyrische Form, um die Trennung zweier Liebender zu gestalten); ›springen‹ trennt und verbindet qua Zeilensprung zwei Zeilen im Gedicht; das Verb ›heben‹ nimmt Bezug auf die lyrische, betonte Silbe, die ›Hebung‹. Stifter bemüht also auf der Ebene des Lexikons eine hoch-poetische Sprache, um eine Choreographie zu schreiben. Wenn aber die Mutter die Energie für ihre Handlungen aus einem poetischen Vokabular nimmt, dann bedeutet dies in gewisser Weise, dass die Literatur teilhat an der (An-)Ästhetisierung der Gewalt. Schließlich stehen die Eloquenz und Eleganz der Literatur in Kontrast zu dem, was hier passiert: »Ein Kind wird geschlagen.« Anders als in Stifters literarischem *tableau* war es genau der literale, *anti-literarische* Charakter der rein deskriptiven Formel »Ein Kind wird geschlagen«, welcher Freud so perplex machte, als er den Schilderungen von Patienten zuhörte, die, ohne jegliche Kontextualisierung und linguistische Ausschmückung, davon phantasierten, wie Kinder geschlagen wurden – eine Fantasie, die Freud später ins geschmeidig arbeitende System der Verführungstheorie inkorporierte.²⁴

Das Vokabular der hohen Literatur, das Stifter einbringt, ist aber auch insofern bemerkenswert, als wir über realistische Literatur reden, und man beim Realismus weniger an Literarizität oder Stil denkt, sondern eher an einen Mangel an Stil. Georg Lukács etwa kritisierte, der Realismus regrediere in eine bloß naturalistische Auflistung von Details und zersetze dadurch die narrative, eigentlich literarische Funktion.²⁵ Strebt der Realismus also gemeinhin nach (einem Übermaß an) Transparenz, so besteht im Gegenteil das Außergewöhnliche an dem Zitat darin, dass Stifter die sprachliche Textur so stark herausstellt, dass das Ästhetische den Platz des Diegetischen einnimmt, so dass die Sprache selbst präsent wird statt nur zu repräsentieren. Ein Weg, um sich die ausgeprägte Literarizität von Stifters Realismus zu erklären (und so Rhetorik ›realistisch‹ zu machen), wäre, den poetisch-irrationalen Charakter damit zu erklären, dass die Szene die psychische Störung eines Kindes widergebe. Doch bleibt das ungute Gefühl, dass der Realismus in diesen Zeilen seine eigentliche Berufung im Stich lässt – nämlich die Beschreibung – und darin vielleicht nicht unähnlich der Mutter ist, die ihr Kind im Stich lässt. Der Aspekt des Verlassens wird natürlich immer dann relevant, wenn ein Elternteil ein Kind misshandelt oder es hinnimmt, dass das Kind von einem Anderen misshandelt wird. In *Granit* nun wendet sich auch die Literatur von der Beschreibung ab, wodurch wir einen Eindruck gewinnen von der Ambiguität der Gewalt und der Gewalt der Ambiguität.

Semantisches Feld: Schlagen mit System (Hauptmann)

Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* ist der exemplarische deutsche Text zum Thema Gewalt in der Familie.²⁶ Es ist eine Geschichte der Verleugnung, die übertroffen wird nur noch von der Fähigkeit des Autors zur Verleugnung der desaströsen Übel des Nationalsozialismus.²⁷ *Bahnwärter Thiel* präsentiert die psychologische Studie eines an sich liebenden Vaters, der dennoch seine Augen verschließt vor den Misshandlungen, denen sein Sohn durch Thiels zweite Frau ausgesetzt ist. Der Grund für die Verleugnung ist so unappetitlich wie antiquiert: Der Bahnwärter, lernen wir, ist der neuen Frau sexuell hörig, und verdrängt daher den Missbrauch seines Sohnes. Die Novelle erscheint mal wieder als unerhörte Begebenheit: *Bahnwärter Thiel* kreist um das Nicht-Hören und vor allem Nicht-Sehen der häuslichen Gewalt. Der Name des Jungen macht diese Blindheit besonders sichtbar: Tobias heißt er, wohl in Anlehnung an das *Das Buch Tobit* bzw. *Tobias*, in dem der Sohn mit göttlicher Hilfe erst die Blindheit seines Vaters und dann den Dämon der Lust bekämpft. Nichts der Art passiert in Hauptmanns Version der Geschichte – weder eine göttliche noch eine elterliche Intervention findet statt, die die Dinge zum Besseren wenden könnte. Der Vater bleibt blind für die Leiden seines Jungen, auch weil er bei der Arbeit ist, während die Stiefmutter ihre Launen an dem Jungen auslässt. Eines Tages aber kehrt Thiel auf dem Weg zur Arbeit um, weil er sein Mittagessen vergessen hat. Als er sich dem Haus annähert, vernimmt der Vater den *soundtrack* häuslicher Gewalt, und anders als vor dem visuellen Sinn lässt sich vor dem auditiven nicht das Auge bzw. das Ohr verschließen:

»Was, du unbarmherziger, herzloser Schuft! L.! – na, wart nur, wart, ich will dich lehren aufpassen! – du sollst dran denken.« Einige Augenblicke blieb es still; dann hörte man ein Geräusch, wie wenn Kleidungsstücke ausgeklopft würden; unmittelbar darauf entlud sich ein neues Hagelwetter von Schimpfworten. L.!
 »Halt's Maul!«, schrie es als ein leises Wimmern hörbar wurde, »oder du sollst eine Portion kriegen, an der du acht Tage zu fressen hast.«
 Das Wimmern verstummte nicht.
 Der Wärter fühlte, wie sein Herz in schweren, unregelmäßigen Schlägen ging. (BT, 15)

Doch wieder verdrängt Hauptmanns allwissender Erzähler, der fast ausschließlich die Perspektive des Vaters einnimmt, die Gewalt, indem er die Geräuschkulisse neutralisiert: Wieder mit Rückgriff auf die *als ob...*-Formel werden die Geräusche von Aggression und Leid in Hausarbeitsklänge übersetzt (»wie wenn Kleidungsstücke ausgeklopft würden«). Ist uns bei Stifters Erzählung *Granit* – auf die Hauptmann vermutlich an verschiedenen Stellen anspielt²⁸ – die exzessiv

empathische, narrative Stimme des Sohnes aufgefallen, der mit seiner Mutter fühlt, gilt für Hauptmann das Gegenteil: Der Vater ist nicht bei seinem Sohn, noch nicht mal in seiner Vorstellung; stattdessen löscht er den Körper des Sohnes aus der Szene, bis nichts von dem Jungen übrig bleibt als dessen Kleider. Wie bei Stifter werden die Aggressionen der Mutter als Hausarbeiten gerahmt. Als der in der Tür stehende Ehemann seine Frau konfrontieren will, nutzt sie Thiels Zögern aus, um den Spieß umzudrehen und ihn dafür auszuschimpfen, dass er sich vermeintlich an sie herangeschlichen habe. Die Weise, in der diese Szene formuliert ist, ist recht eigenartig: »[S]iel ermannte sich endlich so weit, ihren Mann heftig anzulassen« (BT, 16). Die gewalttätige Frau wird nicht nur vermännlicht (»[S]iel ermannte sich«), sondern das Verb, das ihr Tun beschreibt, lautet »anlassen«: ein Verb, das gewaltsame Sprache indiziert, aber auch das Anstellen einer mächtigen Maschine. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen.

Zwar sind die Schläge der Mutter vorm diegetischen Auge des Textes versteckt, doch sind sie auf andere Art präsent, weil, wer aufmerksam liest, feststellen wird, dass das Wort »schlagen« über den gesamten Text verteilt ist. Zuerst bemerkt der Erzähler zu Beginn der Novelle in einer Prolepse: Seit der Geburt ihres eigenen Kindes »*schlug* die Liebe der Stiefmutter zu Tobias in unverkennbare Abneigung um« (BT, 9; Hervorhebungen B.N.N.) Zweitens wird diese Prolepse in der bereits zitierten Passage, als sich der Vater dem Haus annähert, literalisiert: »Ein Schwall [...] misstönender Laute *schlug* an sein Ohr« (BT, 15). Drittens lesen wir am Ende der Szene: »Der Wärter fühlte, wie sein Herz in schweren, unregelmäßigen *Schlägen* ging.« (BT, 15). Als Viertes antworten sogar die Kirchenglocken »mit drei schrillen *Schlägen*« auf das unerhörte Ereignis (BT, 18). Was passiert hier? Hauptmann bedient sich der von Empson diagnostizierten »method of reiterative imagery«:²⁹ der Konstruktion eines semantischen Felds durch ein latentes Leitmotiv. Die Frage ist, welche Funktion dem wiederholten Bild »schlagen« in *Bahnwärter Thiel* zukommt. Dienen die Variationen des Verbs »schlagen« als transitorischer Empathieausdruck, um die Leiden des Jungen widerzuspiegeln? Oder muss man das Schlagen eher als schlechtes Gewissen lesen, das den Vater peinigt? Angesichts Hauptmanns lebenslanger Obsession für die Figur Christi erscheint die dreimal schlagende Glocke wie eine nicht sonderlich subtile Anspielung auf Petrus' dreimalige Leugnung Jesu, bevor der Hahn kräht. Doch hier müssen wir schon die sentimentalischen Freuden, die die biblische Allegorie bereitet, unterbrechen, um nicht das Objekt der Schläge zu vergessen: das Kind.

Derlei Ablenkungsmanöver scheinen mir symptomatisch für Texte familiärer Gewalt. Was hier geschieht, kann als ein weiterer Typus eines Hyperbatons erklärt werden: als *hypallage*, eine bestimmte Inversionsart, in der sich die

Adjektive vom regulären Substantiv zu einem anderen hin verlagern. Das klassische Beispiel für eine *hypallage* finden wir in Vergils *Aeneis*: »die Mauern des hohen Rom.«³⁰ Rom wird als »altae moenia Romae«³¹ beschrieben, indem *altus* (hoch) seltsamerweise *Roma* modifiziert anstatt die Mauern; der Anlass für diese Verschiebung ist wohl, dass der Gedanke an Roms Größe die grammatische Sicherheit des Autors ins Wanken bringt. In Hauptmanns Text ist es kein Adjektiv, das seine Position verändert, sondern das Wort »schlagen«, das von dem Jungen weg in seine Umgebung verschoben wird. Die Folge hiervon ist, dass sich am Text eine Art Abstraktion vollzieht: Denn wenn auch der passive Vater (metaphorische) Schläge erleidet, dann könnte man meinen, dass es der Familie immer am meisten wehtut, wenn sie eines ihrer Mitglieder hart rannehmen muss (vergleichbar jener Szene aus Michael Hanekes *Das weiße Band* [2009], wo der Vater den Jungen erst auspeitscht und danach erklärt, es tue ihm – dem Vater – am meisten weh). Momente wie diese sind typische Beispiele für *double bind*-Kommunikation, wo jede negative Untersagung sofort negiert wird wie in Gregory Batesons exemplarischem Satz: »Do not see me as the punishing agent.«³² Man kann auch sagen: Innerhalb der netzähnlichen Struktur, die das Wort »schlagen« bei Hauptmann auswirft, findet sich eine spezifische Form der Aggression reflektiert, die aus der Ambiguität familiärer Gewalt entsteht. Der Ursprung dieser Ambiguität liegt in der Idee der Familie als System: einem System der totalen Inklusion, wie Luhmann die Familie nennt,³³ einem System ungehemmter Kommunikation in seiner extremsten Ausprägung, einem System, das es vermag, Gewalt zu neutralisieren. Die Familie ist aufgrund ihrer Struktur immer beides: Subjekt und Objekt ihrer eigenen Gewalttätigkeit.

Vielleicht könnte man sogar so weit gehen, Hauptmanns exzessive Verwendung des Wortes »schlagen« nicht nur als Inversion und Fehluweisung eines Wortes zu lesen wie im Fall der *hypallage*, sondern zudem als Literalisierung des perkussiven Aspekts dieses Tropus. Schließlich hat das wiederholte Schlagen auch einen rhythmischen Effekt, das heißt das Wort hat mit Kraft statt mit Semantik zu tun: mit dem aggressiven Alternieren zwischen Semantik und Anti-Semantik. In der Tat ist der Schlag insofern eine Meta-Figur, als er Figur der Insistenz und Wiederholung ist – Wiederholung auch in dem Sinne, dass das perkussive Schlagen in *Bahnwärter Thiel* als Echo auf ein anderes, unheimliches Schlagen interpretiert werden kann: nämlich auf das Pochen in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). In der Novelle *Das Pochen*³⁴ geht es um ein Waisenmädchen, das in einer Adelsfamilie aufwächst. Später lehnt die junge Frau alle Werber ab, um bei ihrer Adoptivfamilie zu bleiben. Nun aber setzt ein gespenstisches Pochen ein, wann immer die junge Frau durchs Haus schreitet.

Der Erzähler beschreibt diesen Klang wahlweise als »das Klopfen«, dann als »das Pochen« und schließlich als »die Schläge.«³⁵

Entrüstet über diese Begebenheit und Verwirrung, griff der Hausherr zu einem strengen Mittel, nahm seine größte Hetzpeitsche von der Wand und schwur, daß er das Mädchen bis auf den Tod prügeln wolle, wenn sich noch ein einzigmal das Pochen hören ließe. Von da an ging sie ohne Anfechtung im ganzen Hause herum, und man vernahm von dem Pochen nichts weiter.³⁶

Die Chronologie zwischen Goethes und Hauptmanns Text ist umgekehrt: Während bei Goethe der schlagende Klang von einer Androhung häuslicher Gewalt beantwortet wird, wird bei Hauptmann die Stiefmutter erst gewalttätig, was in einem Echo perkussiver Laute widerhallt. Auch könnte man einwenden, dass ja in Goethes Erzählung die Drohung der Gewalt nicht realisiert werde; vielmehr ist die Drohung, die junge Frau zu Tode zu peitschen, Teil der rechtsbewahrenden Gewalt – in diesem Fall des väterlichen Gesetzes. Wie in Benjamins *Zur Kritik der Gewalt*³⁷ angesprochen, neigt die Drohung dazu, sich als schicksalhaft auszugeben, wodurch sie nur noch machtvoller wird – bei Goethe verstummt sogar der Text. Das väterliche Machtwort bringt die Novelle zu einem erzwungen harmonischen Ende Kleist'scher Couleur, in dem die Todesdrohung durch den Vater als beschützende Geste rehabilitiert wird.

Obwohl die Szenen, die wir untersuchen, größtenteils Beschreibungen von Bewegungen sind, gibt es in jeder auch ein wenig Dialog, der den körperlichen Angriff ankündigt oder (in Walsers Fall) kommentiert. Aber können wir überhaupt noch von »Dialog« sprechen, wenn es niemanden gibt, der etwas erwidern könnte? Der Andere wird zum Schweigen gebracht, und das gesprochene Wort geht über in physischen Ausdruck. Ist es vielleicht das, was Luhmann im Sinn hatte, als er schrieb, das Familiensystem werde von der Forderung nach »ungehemmter Kommunikation«³⁸ dominiert? Allgemein scheint physischer Kontakt immer dann stattzufinden, wenn verbale Kommunikation als nicht mehr ausreichend wahrgenommen wird. Goethe nimmt derlei Sprünge oder Kurzschlüsse in den Kommunikationsmustern besonders genau wahr, wobei Tasso das berühmtestberühmteste Beispiel für jemanden ist, der das Etikett verletzt: Erst fordert Tasso Antonio zum Duell auf, dann umarmt er die Prinzessin und ersetzt dabei, den guten Ton verletzend, verbale durch physische Kommunikation.

In unserem Fall ist es aber nicht nur die physische »Kommunikation«, welche Regeln verletzt – auch die gesprochene Sprachform bricht rhetorische Regeln der Angemessenheit und zwar in stilistischer Hinsicht. Bei Stifter entfährt es

der rasenden Mutter (einer Bauersfrau) mit apokalyptischem Pathos: »Was hat denn dieser heillose, eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?« In Storms *Ein Doppelgänger* legt der losgelassene Ehemann (ein Arbeiter und früherer Gefängnisinsasse) den theologischen Jargon ähnlich dick auf, bevor er seiner Frau eine runterhaut: »Willst du mich höhnen, Weib? [...] So helf dir Gott!« schrie John und hob die Faust.«³⁹ In *Bahnwärter Thiel* ist es, als würde die Stiefmutter – »[d]ie frühere Kuhmagd,« auch »das Mensch« oder »[das] Tier« genannt (*BT*, 5) – den Stiefsohn von einer Opernbühne herab anrufen: »du unarmherziger, herzloser Schuft! [...] du sollst eine Portion kriegen, an der du acht Tage zu fressen hast.« (*BT*, 15). Das alles sind auch *ästhetische* Beleidigungen: schlecht geschrieben, *trash* – bzw. in weniger trashiger, lateinischer Sprache: *inconcinnitas*, das heißt uneleganter, unangebrachter Stil, der oft mit dem Hyperbaton einhergeht. Mir liegt nicht daran, mich als Literaturkritikerin aufzuspielen, sondern ich will auf eine Beobachtung hinaus, die Benjamin am (vermeintlich zu sprachwichtigen) barocken Trauerspiel machte: Wenn wir eine bestimmte Form begreifen wollen, schreibt Benjamin, dann seien bei diesem Vorhaben solche Kunstformen besonders hilfreich, die erst einmal ungenügend scheinen; der Grund hierfür sei, dass in »schlechter Kunst« die Form sichtbar werde und wie ein Skelett hervorscheine.⁴⁰ Es lohnt sich also, das Missglücken der Dialoge genauer zu analysieren: Die »Unangemessenheit« der Ansprachen resultiert erst einmal aus der Tatsache, dass sie angesichts des sozialen Milieus der Sprecher/innen unglaubwürdig sind. Zweitens werden hoher und niedriger Stil unorthodox miteinander vermischt. Da drittens an sich bei der Rhetorik alles darum geht, die richtige Rede zum richtigen Anlass zu geben, müssen wir uns fragen: Was hat dieser Anlass an sich, dass er eine solche Konfusion zwischen *genus sublime* und *genus humile*, dem Erhabenen und dem Lächerlichen, provoziert? Für eine klassische Szene der *persuasio* – eine, in der jemand seine Handlung zu legitimieren sucht – ist es untypisch, dass wir uns nicht wirklich sicher sein können über den Adressaten der Rede: Ist es wirklich der bzw. diejenige, welche(r) die Schläge empfangen wird oder eigentlich Gott, der angesprochen wird, oder gar die Leserin?

Sicher ist: Es geht um Gewalt, und Gewalt ist immer zu einem gewissen Grad metaphysisch (insbesondere, wenn man Benjamins Ausführungen zur erzieherischen Gewalt zustimmt). Exemplarisch für diesen metaphysischen Aspekt der Gewalt wäre der Gott der *Genesis*. Aber wenn dieser Gott, nachdem er fast die gesamte Menschheit getötet hat, wenn er Noah verspricht »es nicht wieder zu tun«, nicht ganz zurechnungsfähig scheint, so wirkt Storms gewalttätiger Ehemann, der wiederholt dasselbe reuevolle Versprechen macht, bis er seine Frau versehentlich umbringt, geradezu grotesk. Natürlich sprechen wir

von ganz verschiedenen Kontexten: Wo sich das göttliche Versprechen an die gesamte Welt wendet, verhalten die Schreie des Ehemanns im Zuhause – einem femininen, kastrierten Raum. Deshalb wirkt auch das Gewaltmaß lächerlich, weil die Wucht und Emphase der Rede in keinem Verhältnis stehen zur beschränkten Örtlichkeit. Schon Adorno warnte, wie schnell der Haustyrann in einen »Pantoffelheld(en)«⁴¹ degeneriere. Die Gewalt der Mütter bei Stifter und Hauptmann wird noch nicht mal mehr als Gewalt wahrgenommen: Sie reinigen Füße und klopfen Kleider aus.

Energie: Poetik der Rechenschaftslosigkeit (Walser)

Bisher habe ich mich zu den zwei Diskursen geäußert, die wohl am erfolgreichsten Gewalt mehrdeutig machen: Da ist zum einen der Diskurs der Theologie, der Leiden als Martyrium rechtfertigt, und zum anderen Freuds Verführungstheorie, die zumindest das Potential besitzt, Opfer als Täter zu verstehen. Beide Diskurse sind relativ leicht erkennbar. Im Vergleich dazu ist es sehr viel schwieriger, ein Vokabular für einen dritten Ambiguitätstyp zu entwickeln: den der Energie. Energie verleiht Stifiers Familienszene erst Kraft und Gewalt; sie lässt die wütende Mutter durch den Raum wirbeln und bleibt doch selbst nur schwer begreifbar, weil abstrakt. Wenn häusliche Gewalt als Energie imaginiert wird, dann sprechen wir von abstrakten Mustern und Bewegungen von Schönheit und auch Terror, von Formation und Deformation. Dabei ist Abstraktion immer auch eine Form des Vergessens und der Domestizierung. In Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* stellt das Bahnnetz mitsamt der dampfmaschinenartigen Stiefmutter eine solch abstrakte Energiestruktur dar, mit der sich auch Storms und Stifiers Faszination für Elektrizität bzw. Gewitter verschalten lassen; es scheint dann kein Zufall mehr, dass der Roman, dem wir uns zuletzt zuwenden – Robert Walsers *Der Gehülfe* – damit endet, dass das Elektrizitätswerk dem gewalttätigen Haushalt den Strom abstellt. Zwar ist recht bekannt, dass Autoren wie Robert Musil oder Alfred Döblin ihre poetische Sprache mit Energiediskursen aufladen – dass jedoch realistische Texte, die häusliche Gewalt thematisieren, bereits gestaltend auf den Energiediskurs zurückgreifen, das überrascht. Was ist die Ursache für diese Allianz? Es bietet sich an, erklärungssuchend auf *The Human Motor* von Anson Rabinbach zurückzugreifen, der sich mit Wissenschafts- und Philosophie-diskursen des 19. Jahrhunderts beschäftigt: mit Helmholtz und Marx wie auch mit Mareys dynamischer Physiologie, *La Machine animale* (1873). Rabinbach fasst Mareys Theorie zusammen in dem Satz, der Körper sei ein Theater der Bewegung⁴² – eine pointierte Beschreibung für unsere Szenen familiärer Gewalt. In diesen Zusammenhang gehört auch das Flugmotiv in Stifiers *Granit*, schließ-

lich waren viele Erfinder des 19. Jahrhundert fasziniert von dem energetischen Problem, welches das Fliegen darstellte.⁴³

Aber wenden wir uns Walser zu: In *Der Gehülfe* wird ein junger Mann, Joseph Marti, von einem aufschneiderischen Erfinder als Assistent eingestellt. Da Joseph bei der Familie des Erfinders wohnt, wird er täglich Zeuge der Misshandlungen der Kinder und deren der (und durch die) Ehefrau. Eines Tags schlägt der Ehemann seine Frau am Abendbrottisch, nachdem sie ihn kritisiert hat:

Er aber fuhr sie so grausam hart an, daß es sie, den Kopf voran, auf die Tischplatte niederstreckte, worauf sie sich hoch aufrichtete und mit sanft gesetzten Schritten davonging.⁴⁴

Verglichen mit der Passage von Stifter, wo der Versuch des Sohnes zu verstehen, was ihm widerfährt, im Mittelpunkt steht, konzentrieren sich die Reflexionen in *Der Gehülfe* auf das Verhältnis von Kausalität und Intransparenz. In nur einem Satz berichtet der Erzähler den Vorfall und in einem Satz von moderater Länge noch dazu – und doch ist dieser Satz nur schwer zu fassen. Wieder haben wir ein Hyperbaton, das den Verstehensprozess unterbricht (»den Kopf voran, auf die Tischplatte«), weil es die Handlung (»Er [...] fuhr sie [...] an...«) von der Wirkung trennt (»daß es sie [...] niederstreckte«). Den Kern der Verwirrung aber bildet das Verb *anfahen* aufgrund seiner Ambiguität: *Anfahen* meint seiner intransitiven Bedeutung nach das Anlassen einer Maschine. Tatsächlich hat es den Anschein, als würde das Verb wortwörtlich eine (Satz-)Maschine starten: Der Erfinder-Ehemann zündet sie, die Maschine haut den Kopf der Frau auf die Tischplatte, die Frau erhebt sich und bewegt sich einem Vektor gleich zur Tür, als wäre ihr nichts geschehen – reine Energie. Innerhalb dieser ununterbrochenen Kettenreaktion fließt die Energie durch nicht weniger als drei Pronomen (»er«, »es«, »sie«) und vereint die Akteure in einem einzigen biophysischen Bewegungsfluss.

Doch wir müssen exakter sein: Walser verwendet das Wort *anfahen* transitiv: »Er fuhr sie [...] an«, was heißen kann: »Er fuhr in sie hinein«, »er kollidierte mit ihr«, so wie ein Newton'scher Körper durch Attraktion von einem anderen angezogen wird. »Er fuhr sie [...] an« heißt aber auch: »Er schrie sie an«, was einen gewaltsamen Sprachgebrauch andeutet. Wir haben es also mit der gleichen eigenartigen Polysemie von gewaltsamer Sprache einerseits und dem Anlassen einer Maschine andererseits zu tun wie bereits vorher bei dem Verb »anlassen«, das Hauptmann verwandte, um die Handlungen der wütenden Mutter zum Leben zu bringen: »(Sie) ermannte sich endlich so weit, ihren Mann heftig anzulassen« (BT, 16). Wie Hauptmann lässt auch Walser alle Konnotationen von »anfahen« (bzw. »anlassen«) mitschwingen, damit sie das semantische Feld aufladen.

An diesem Punkt können wir vier Gemeinsamkeiten festhalten zwischen Stifters, Hauptmanns und Walsers Textpassagen: 1.) Hyperbaton, 2.) Abstraktion, 3.) Kettenreaktion, 4.) Sprachkraft. Ich würde gerne noch einen Moment bei diesem vierten Punkt verweilen. Viele der Beispiele im *Grimmschen Wörterbuch* für das Verb »anfahen« im Sinne von »einen mit Worten, schimpfrend anfahren«⁴⁵ entstammen dem theologischen Kontext. »Jemanden anfahren« scheint demnach eine so machtvolle Sprechweise zu sein, dass sie an einen göttlichen Performativ grenzt. Hierzu würde passen, dass auch Stifters Mutter ihren Sohn als den Anti-Christ anspricht. Diese performative Dimension trifft denn auch die wahre Eigentümlichkeit des Satzes »Er aber fuhr sie so grausam hart an, daß es sie, den Kopf voran, auf die Tischplatte niederstreckte.« Der Ehemann schreit seine Frau »grausam hart« an, wobei in dieser Formulierung das figurative Verb literale Konsequenzen nach sich zieht: Das Wort entfaltet eine Eigendynamik mit genug Energie, um erst den Kopf der Frau auf den Tisch zu hauen und sie dann noch außer Sichtweite zu bringen.

Walsers Text – wie bereits die Texte der anderen Autoren – wirft aber auch die Frage nach der Komplizenschaft der Literatur auf, umso mehr noch, als der Titel von Walsers Roman *Der Gehülfe* lautet. Bei Stifter, Hauptmann und Walser fungiert Energie als ästhetische Formel, die auf rätselhafte Weise Schönheit und Terror erzeugt und damit einen weiteren blinden Fleck in der Verdrängungsgeschichte bildet. Die Art und Weise, wie diese realistischen bzw. modernistischen Autoren familiäre Gewalt darstellen, hat nicht so sehr die traumatische Erfahrung des Geschlagenwerdens zum Gegenstand als das Trauma der fehlenden Zurechenbarkeit: Energie rollt durchs Zimmer wie ein Donnerschlag, Menschen verlieren die Kontrolle, sie fliegen oder stürzen ab, werden umgeworfen und stehen gleich wieder auf.

Wenn Luhmann die Familie »ein geschlossenes System als eingeschlossenes System«⁴⁶ nennt, dann hört man in diesem Satz vielleicht auch einen Wiederhall des Zweiten Satzes der Thermodynamik, der um dieselbe Zeit wie unsere literarischen Beispiele entstand: In einem geschlossenen System bleibt die Energie gleich. Bald darauf wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Konzept der Entropie formuliert, das direkt mit dem Zweiten Satz der Thermodynamik zusammenhängt: In einem geschlossenen System steigt die Entropie (bzw. der Grad an Chaos) oder bleibt dieselbe, doch verringert sie sich nicht. Man fühlt sich verlockt, die Idee der Entropie – des Wärmetodes – als wissenschaftliche Allegorie zur Gewalt in der Familie zu lesen. Wie aber im Fall der familiären Gewalt ist auch in Bezug auf das Entropiekonzept die Frage, wie man sich denn bitte ein wirklich »geschlossenes System« vorzustellen hat, da es nicht existiert. Wollen wir es darstellen, so müssen wir uns dazu in den Bereich der Fiktion

bewegen: in unserem Fall in die Literatur. Wir können uns aber auch umgekehrt fragen: Warum bemühen Stifter, Hauptmann und Walser den Energiediskurs, um häusliche Gewalt zu illustrieren? Und was sind die Folgen dieser ästhetischen Kontextualisierung?

An dieser Stelle ist es Zeit, auf ein methodologisches Dilemma hinzuweisen: Wenn wir annehmen, dass der Energiediskurs in Repräsentationen häuslicher Gewalt eingeht, dann wäre ein Effekt davon, dass die Unterscheidung zwischen Agenten – traditionell die Opposition zwischen »Tätern« und »Opfern« – unmöglich würde. Beschreibt Rabinbach die Vision des Maschinendenkens im 19. Jahrhundert als die einer von universeller Energie angetriebenen Gesellschaft,⁴⁷ so folgt aus der Verschränkung der Diskurse von Energie und Gewalt in moralischer Hinsicht Ambiguität. Wie aber reagieren auf eine solche Dezentralisierung von Gewalt? Fragen von Verantwortlichkeit und Belangbarkeit werden obsolet. Diesem letzten Satz wiederum könnte man einen moralisierenden Gestus vorwerfen, denn Moralismus geht von der Prämisse aus, dass wir von Subjekten sprechen, die völlige Freiheit besitzen, die man anklagen und zur Rechenschaft ziehen kann. Wenn wir darüber sprechen, wie Gewalt und gewaltsame Sprache Subjektpositionen obskur machen, dann gehen wir implizit davon aus, dass ein Akteur existiert, der sich hinter der Sprache versteckt. Paradoxerweise würde die Psychoanalyse insofern eine Lösung bieten, als Freuds Konzepte des Unbewussten und der psychischen Realität resistent sind gegenüber der Idee eines willensbegabten Subjekts. Weiter ließe sich fragen: Wissen wir denn überhaupt, ob die Gewalt einen Ursprung hat?

Wo kommen wir bei dieser Debatte heraus? Sollen wir, wenn wir Szenen häuslicher Gewalt lesen, davon ausgehen, dass es ein verantwortliches Subjekt mit einem Willen gibt, das wir dann gewisser Untaten bezichtigen können? Oder sollen wir uns stattdessen einer tendenziell gleichgültigen Logik verschreiben, die Gewalt als ubiquitär setzt? Gewalt nur als anonyme Struktur vorzustellen, greift sicher zu kurz – aber wir tun der Komplexität der literarischen Texte auch nicht genüge, wenn wir Gewalt nur als individuelle, psychologische Wahl begreifen. Sprache ist weder ganz nicht-referentiell noch völlig referentiell (als wenn die Leserin nur nach einem Ursprung der Gewalt suchen müsste, der irgendwo zwischen den Zeilen verborgen läge).

Walser scheint sich dieses Dilemmas, das sich aus dem Schreiben über Gewalt ergibt, bewusst zu sein. Der Autor ist in einer schwierigen Lage: Erst mangelt es einer Formel, dann hat man eine Formel, dann vermässelt man sie (wie in den Dialogen).

»Sie haben ihrer Frau wehgetan«, wagte Joseph in einem Anflug von weltmännischer Ritterlichkeit zu sagen. »Ach was wehgetan! Da ist eine kleine Welt verletzt, erwiderte Tobler.«⁴⁸

Statt großer Gefühle gibt es bei Walser Apathie: Apathie als ausrangierte Idee von »Ritterlichkeit, Apathie als ruhiges Reinzoomen in und Rauszoomen aus dem Gewaltexzess, Apathie als kosmologische Anspielung auf Mikrokosmos und Makrokosmos, Apathie bei Stifter, Storm und Hauptmann in Form von dahingeworfenen theologische Referenzen. Walser, kann man einwenden, hatte immerhin ein emphatisches Verständnis von den »kleinen Welten«, von denen der Text hier spricht; aber in *Der Gehülfe* verkörpern weder der Familienvater noch seine Frau einen solchen empathischen Zugang zum Leben. Nein, wenn die Mutter aus Walsers Roman den Raum verlässt, dann tut sie dies »hoch aufgerichtet | und mit sanft gesetzten Schritten« und erscheint dabei als Fortschreibung jener alten, verhärteten Tradition, der Heine in *Deutschland. Ein Wintermärchen* ironisch gedenkt:

Sie stelzen noch immer so steif herum,
so kerzengerade geschniegelt, als hätten sie verschluckt den Stock,
womit man sie einst geprügel.⁴⁹

Anmerkungen

- 1 An dieser Stelle möchte ich Rüdiger Campe für die Gelegenheit danken, meine Gedanken als Vortrag am German Department in Yale diskutieren zu dürfen. Weiterer Dank gilt Anthony Adler, Jason Groves, John Hamilton, Judith Kasper, Sabine Kranzow, Inka Mülder-Bach, Mareike Stoll und Daniel Hoffman-Schwartz. Besonders erfreute mich die editorische Betreuung durch Claudia Hein.
- 2 August von Kotzebue, *Die Leiden der Ortenbergischen Familie*, Bd. 2, Frankfurt/Main–Leipzig 1804 [1785], 68–70.
- 3 »Kleist gibt zu denken [..], welche unbewältigte und als solche verkannte Gewalt in die häuslichen Verhältnisse, domestic issues, eingeht.« Anselm Haverkamp, *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004, 137. Joachim Pfeiffer erstellt ein ganzes Inventar: »Väter ermorden ihre Kinder (*Der Findling, Die Familie Schroffenstein, Das Erdbeben in Chili*), ein Vater schießt auf seine Tochter (*Die Marquise von O...*), Kinder werden erbarmungslos aus der Familie verstoßen (*Der Zweikampf, Das Erdbeben in Chili, Die Marquise von O...*).« Joachim Pfeiffer, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989, 38.
- 4 Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London–New York 2015 [2013], 10.
- 5 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York 1966 [1930], 3; Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert, Frankfurt/Main 1979 [1960], 83–120, hier 110 f.
- 6 Zur Dissimulation siehe Marcus Fabius Quintilians *Ausbildung des Redners*, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Bd. 1, Darmstadt 2006, Buch VI, Kap. 3, Zeilen 85–87, 749.
- 7 Eric Downing, *Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*, Stanford/CA 2000, hier 6 und 13. Wie aus dem Titel ersichtlich

- konzentriert sich Downings Studie auf Wiederholungsmomente, in denen die realistische Darstellung mit sich selbst in Konflikt gerät.
- 8 Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Ein Festgeschenk*, hg. von Helmut Bachmaier, Stuttgart 1994 [1853], 22 f.
 - 9 Gregory Bateson formulierte in *Toward a Theory of Schizophrenia*, in: ders., *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago–London 2000 [1972], 201–227 die These, Schizophrenie resultiere aus Familiensituationen, in denen die Mutter (bzw. das Elternteil) nach Belieben mal Nähe, mal Distanz zwischen sich und dem Kind herstelle (213). Eine solch verwirrende Situation führe erstens zu übertriebener Nähe; zweitens vernachlässige das Kind seine eigenen Gefühle und Wahrnehmungen. Alice Miller machte eine ähnliche Beobachtung in *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*, Frankfurt/Main 2014 [1979]: Für ein Kind, welches gelernt habe, negative Erlebnisse auszublenden und mit dem vernachlässigenden Elternteil mitzufühlen, sei es eine »Unmöglichkeit, bestimmte eigene Gefühle (wie z.B. Eifersucht, Neid, Zorn, Verlassenheit, Ohnmacht, Angst) in der Kindheit und dann im Erwachsenenalter bewußt zu erleben« (25).
 - 10 »Narzissmus in diesem Sinne wäre keine Perversion, sondern die libidinöse Ergänzung zum Egoismus des Selbsterhaltungstriebes, von dem jedem Lebewesen mit Recht ein Stück zugeschrieben wird.« Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzissmus*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, hg. von Anna Freud u.a., London 1946, 138.
 - 11 Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Stuttgart 2005 [1669], Buch 1, Kap. IV, 25.
 - 12 Hans Vaihingers Buch zum Verhältnis von Wissen und Fiktionalität trägt treffenderweise den Titel *Die Philosophie des Als Ob*, Berlin 1911, inspiriert von Kants Begriff des *Als Ob* als hypothetischer Wahrheit.
 - 13 *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1985, Sprüche 13:24, 634.
 - 14 »Was als erzieherische Gewalt in ihrer vollendeten Form außerhalb des Rechtes steht, ist eine ihrer Erscheinungsformen. Diese definieren sich also nicht dadurch, dass Gott selber unmittelbar sie in Wundern ausübt, sondern durch jene Momente des unblutigen, schlagenden, entschuldigenden Vollzuges.« Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1988, 42–66, hier 63. Für Benjamin ist erzieherische Gewalt ein reines Mittel. Man kann diese Äußerung als Kritik am platonischen Erziehungskonzept lesen, wo Gewalt immer Mittel zum Zweck ist. Da aber die Mittel den Zweck nicht heiligen, gibt uns Benjamin auf, dies positiv zu denken: Wenn wir meinen, dass der Gewalt die Erziehung als Alibi dient, obwohl sie (zwecklose) Gewalt ist, dann wertet Benjamin diesen Gedanken um, indem er behauptet, es handele sich um göttliche Gewalt. Eva Geulen liest Benjamins Argumentation in ihrem historischen Kontext als Gegenposition zu Bemühungen im 19. Jahrhundert, Erziehungsfragen der Polizei zu unterstellen: *Legislating Education. Kant, Hegel and Benjamin on »Pedagogical Violence«*, in: *Cardozo Law Review*, 26(2004)05, 943–956, hier 947.
 - 15 Longinus, *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2008, 22.1, 61.
 - 16 Stifter, *Bunte Steine*, 22.
 - 17 Theodor Storm, *Ein Doppelgänger*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 2, hg. von Hermann Engelhard, Stuttgart 1958, 726.
 - 18 Robert Walser, *Der Gehülfe*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 10, hg. von Jochen Greven, Frankfurt/Main 1985 [1908], 87.
 - 19 Longinus, *Vom Erhabenen*, 22.3, 63.

- 20 Marcus Fabius Quintilian, *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, Buch VIII, Kap. 6, 66.
- 21 Longinus, *Vom Erhabenen*, 22.1, 61.
- 22 Quintilian, *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, Buch VIII, Kap. 6, 62: »ad necessitatem ordinis sui verba redigantur«. Helmut Rahn übersetzt: »wenn die Worte so gestellt werden, wie es den Bedürfnissen ihrer eigenen Reihenfolge entspricht«.
- 23 Man fühlt sich hier an Cathy Caruths Lektüre von *Über das Marionettentheater* erinnert: *The Falling Body and the Impact of Reference (de Man, Kant, Kleist)*, aus: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London 1996, 73-90, hier 75-76. Caruth erklärt die Grazie von Kleists Marionetten damit, dass sie schwebend bzw. »antigrav« seien und damit nicht Newtons Gesetz der Schwerkraft unterworfen.
- 24 Freud, »Ein Kind wird geschlagen« (*Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen*), in: *Studienausgabe*, Bd. 7, Frankfurt/Main 2000 [1915], 229-254.
- 25 Georg Lukács, *Erzählen oder beschreiben?* (1936), in: ders., *Essays über Realismus*, Neuwied 1971 (=Georg Lukács, *Werke. Probleme des Realismus I*, Bd. 4), 197-242, hier 199. Lukács konstatiert, der Realismus könne seine historische Mission nicht erfüllen, wenn er sich mit naturalistischen Detailanflüchtungen begnüge. In Roman Jakobsons *Über den Realismus in der Kunst* (1921), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 374-391, hier 385 f. hatte selbiger das Detail - bzw. die Logik der Kontiguität oder Metonymie - zum Schlüsselement des Realismus erklärt. Lukács hingegen meint, der Realismus bedürfe der Kategorien der Erfahrung, Narration und Fiktion, um Identifikation zu ermöglichen. Roland Barthes machte noch expliziter, dass diese dialektische Spannung zwischen Distanz und Identifikation aus dem Gegensatz eines Überflusses an Details einerseits und der Erzählung andererseits resultiere: Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt* (1968), in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 2006 [1984], 164-172, hier 166 ff.
- 26 Gerhardt Hauptmann, *Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie*, Stuttgart 2001 [1888], im Folgenden zitiert mit der Sigle *BT*.
- 27 Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München 2012, v.a. Kap. 10.
- 28 Thiel und sein Sohn verbringen einen einzigen glücklichen Nachmittag miteinander, bei dem auch Stifter mit von der Partie scheint: Nachdem der Vater die blauen Flecken seines Sohnes entdeckt hat, schickt er ihn spielen und findet Tobias dann, »der mit den Fingern Kalk aus einem Loch in der Wand kratzte und in den Mund steckte. Der Wärter nahm ihn bei der Hand und ging mit ihm an den etwa acht Häuschen des Ortes vorüber bis hinunter zur Spree, die schwarz und glasisch zwischen schwach belaubten Pappeln lag. Dicht am Rande des Wassers befand sich ein Granitblock, auf welchen Thiel sich niederließ.« (*BT*, 12). Man kann diese Szene als Armutsidylle oder als eine von der Fülle intertextueller Beziehungen lesen. Allein durch die Materialien werden Stifters Erzählungen *Granit* und *Kalkstein* evoziert; wenn Tobias sich Kalk in den Mund steckt, so ist dies auch eine Übersetzungsgeste, durch die sich der jüngere Autor die Stimme des älteren, väterlichen leiht.
- 29 William Empson, *The Structure of Complex Words*, Cambridge/MA 1989 [1951], 67-68.
- 30 Heinrich Lausberg bestimmt in *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Rhetorik*, Ismaning 1990 [1963] Vergils Formulierung »altae moenia Romae« (die Mauern des hohen Rom) anstatt des erwarteten *alta moenia Romae* (die hohen Mauern Roms) als *hypallage*

- adiectivi*, das heißt »als grammatische Zuordnung des eigentlich zum übergeordneten Substantiv gehörenden Adjektivs zum genitivischen Attribut«, 315b, 102.
- 31 Vergil, *Aeneis. Lateinisch/Deutsch*, hg. und übersetzt von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2012, Buch 1, Zeile 7.
- 32 Bateson erläutert in *Toward a Theory of Schizophrenia*, 207, dass der klassische *double bind* in einem primären, negativen Befehl und seiner Verschränkung mit einem zweiten, ihm widersprechenden bestehe: »Do not see this as punishment; Do not see me as the punishing agent«.
- 33 Niklas Luhmann, *Jenseits von Barbarei*, in: ders., *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*, hg. von Max Müller und Hans-Georg Soeffner, Frankfurt/Main 1996, 219-230. Nach Luhmann war es historisch die Aufgabe der Familie, Inklusion kontinuierlich zu machen (221). In *Sozialesystem Familie*, in: ders., *Soziologische Aufklärung*, Bd. 5: *Konstruktivistische Perspektiven*, Wiesbaden 2005, 189-209 schreibt Luhmann, die Familie übertreibe Gesellschaft; ihr Ziel sei die »Inklusion der Vollperson« (199).
- 34 Johann Wolfgang von Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: ders., *Werke. Vollständige Ausgabe*, Bd. 6, Stuttgart 1958, 634-639.
- 35 Ebd., 635.
- 36 Ebd., 636.
- 37 Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, 51.
- 38 In *Sozialesystem Familie*, 195 definiert Luhmann »Familie als Sozialesystem mit enthemmter Kommunikation [...]; man kann zum Beispiel nicht fragen: Warum fragst Du das? Die Enthemmung selbst ist durch Hemmungen geschützt.«
- 39 Storm, *Ein Doppelgänger*, 726.
- 40 »Die Form selbst, deren Leben nicht identisch mit dem von ihr bestimmter Werke ist, ja, deren Ausprägung bisweilen umgekehrt proportional zu der Vollendung einer Dichtung stehen kann, wird gerade an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung, als ihr Skelett gewissermaßen, augenfällig.« Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main 1978 [1925], 40.
- 41 Theodor W. Adorno, *Philemon und Baucis*, in: ders., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main 2001 [1951], Aphorismus 111, 325-326, hier 325.
- 42 Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley-Los Angeles 1992 [1990], 97. Siehe auch Elizabeth R. Neswalds Kapitel *Körpermaschinen* aus ihrer Dissertation *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850-1915*, Freiburg i.Br. 2006, 310-318
- 43 Ebd., 97 f.
- 44 Walser, *Der Gehülfe*, 87.
- 45 Jacob und Wilhelm Grimm, *Anfahren*, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig 1893, Spalte 322-325.
- 46 Luhmann, *Sozialesystem Familie*, 190.
- 47 Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, 1.
- 48 Walser, *Der Gehülfe*, 87.
- 49 Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Stuttgart 1974 [1844], Caput III.