

Dieter Arendt

„Zerbrecht die Krücken“

Zum Motiv der körperlichen Behinderung in der Literatur

Die Geschichte des Abendlands, sei es die politische Geschichte, die Militär- oder die Kulturgeschichte, weiß aus ihrem dreitausendjährigen Verlauf mit Namen bresthafter Menschen aufzuwarten, deren Taten wie Denkmäler sind; daß die Namen und Beispiele auch längst registriert, katalogisiert oder dramatisiert sind, überrascht nicht, denn der Verwunderung des Menschen über sich selbst folgt die Bewunderung.

Ein Beispiel: Vor etwa fünfzig Jahren erschien das lexikalisch angelegte Buch des jüdischen Berliner Arztes Hans Würtz mit dem provokatorischen Titel: „Zerbrecht die Krücken“¹. Was der Titel postuliert, begründet der Inhalt durch seinen Hinweis auf die leuchtenden Beispiele: Aus der politischen Historie wurden 472 Namen berühmter Männer vorgeführt, die trotz oder gerade wegen ihrer körperlichen Behinderung, trotz oder gerade wegen ihres Schicksals Geschichte machten; diesem ungewöhnlichen und viel zuwenig bekannten Kapitel folgen 2502 Beispiele aus der bildenden Kunst und 779 Titel aus der literarischen Kunst, die das Motiv körperlicher Behinderung bildlich und erzählerisch vor Augen führen. Die Welt, ein großes Siechenhaus? Im Gegenteil! Eine große Heilstätte, eine große Rehabilitationsanlage, ein Purgatorium für die Bresthaftigkeit und die Bewährung des mehr oder weniger, früher oder später bresthaften Menschen in seiner Menschlichkeit.

Ein Blick auf die Künstlergeschichte

Das Buch könnte wohl Anregung geben, einige Namen zu nennen, aber die Aufzählung allein würde den Raum und die Zeit sprengen und wohl auch ermüden; bescheiden wir uns mit dem Hinweis auf einige wenige Namen aus der Künstlergeschichte.

Äsop, der Fabeldichter aus dem 6. Jahrhundert vor Christus, der legendäre Schöpfer der abendländischen Fabel, soll verwachsen gewesen sein; die Bilder der Überlieferung zeigen ihn mit einem Buckel und einem allzu großen Kopf. Äsops Bild, ob es nun historisch oder legendär, ist von beredter Symbolik: Der häßliche, verwachsene und mißgebildete Sklave des Philosophen Xanthos ist seinem wohlgewachsenen und wohlgebildeten Herrn mit wirklicher und geistiger Bildung weit

überlegen; den Namen Xanthos kennt niemand mehr, Äsop aber ist ein Symbol-Name des Abendlands: Aus seinen Fabeln spricht in unzähligen Variationen die Weisheit des scheinbar Schwächeren als die wirkliche und wirkende Kraft des Menschen.

Daß Sokrates nicht nur als häßlich, sondern als körperlich verkümmert galt, sei nur am Rande erwähnt; und daß seine Schüler dem weisen Lehrer in Liebe zugetan waren, überlieferte uns der getreueste und bekannteste von allen seinen Schülern: Platon.

Der Dichter des weltberühmten Till Eulenspiegel war – wie wir seit wenigen Jahren wissen – der Braunschweiger Stadtschreiber Hermann Bote; wir kennen sein Bild und wissen, daß er mit dem Spottnamen „humpenplump“ versehen wurde, wahrscheinlich war er lahm und verwachsen; er selbst war unbeholfen und unbeweglich, sein Eulenspiegel-Buch aber ging um die Welt!

Georg Christoph Lichtenberg, der kleine Professor mit dem Buckel, sprach das große Wort: „Sobald einer ein Gebrechen hat, so hat er seine eigene Meinung.“ Man könnte hinzufügen: seinen eigenen Stil, die Welt zu bewältigen, zu erobern oder zu überwinden. Berühmte Namen sind in aller Mund: Da sind die geistig verstörten Dichter und Philosophen Hölderlin und Nietzsche, da ist der verwachsene Maler Toulouse-Lautrec und der taube Komponist Ludwig van Beethoven, der, wie er sagte und zugleich damit durch seine beispielhafte Tat empfahl: er wolle „dem Schicksal in den Rachen greifen“!

Von der Künstlergeschichte zur Kunst- und Literaturgeschichte ist nur ein kleiner Schritt. Da die Beispiele sich zu Tausenden anbieten, kann die Auswahl nur zufällig und willkürlich sein, Anregung vielleicht, sich aufmerksamer umzusehen und nur darauf zu achten, was man in selbstverständlicher Selbstgewißheit so leicht übersieht.

Das verdrängte Ereignis in der „schönen“ Literatur

Die ästhetische Literatur ist nicht einfach „schöne“ oder „schönegeistige“ Literatur. Die ästhetische Literatur erhebt ein Ding oder ein Geschehen nicht deshalb zum Motiv, weil es schön, sondern weil es bedeutsam ist; anders gesagt: in der ästhetischen Literatur wird jedwedes – auch das häßliche – Ding zum Symbol und jedwedes Geschehen – auch das furchtbare Geschehen – zum Ereignis. Als Ereignis aber wird das Geschehen erst sichtbar, vor Augen geführt. Es ist mehr als eine etymologische Spielerei, wenn man daran erinnert, daß das Wort „ereignen“ sich vom althochdeutschen *ir-ougen* herleitet, was nichts anderes heißt als: vor Augen stellen; auch dann, wenn seit dem 17. Jahrhundert schriftsprachlich sich im assoziativen Gleichklang mit „eigen“ (!) das neue Wort Ereignis² entwickelt, behält es noch lange mundartlich die alte Bedeutung, und selbst, wenn es diese verliert,

hält sich die herausgehobene Bedeutung in der Kunst – beispielhaft ins Wort gebracht am Ende von Goethes „Faust“:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.
Das Unvergängliche, hier wird's Ereignis.“

Beispiel und Gleichnis der sehenden Blindheit sind nicht selten und nicht zufällig sowohl in der Geschichte wie in der Kunst: wir treffen es bei den alttestamentlichen Propheten und bei den blinden Rhapsoden der griechischen Antike – am bekanntesten ist der Name Homers. Der blinde Sänger oder der blinde Seher ist ein ebenso altes wie immer wiederkehrendes Motiv.

In Sophokles' „Ödipus“ ist Teiresias, der blinde Seher, Vorbild für Sicht, Einsicht und Weitsicht des Blinden; und Ödipus blendet sich nicht von ungefähr nach Einsicht seiner Schuld. Faust erblindet am Ende, denn was bedarf es des Sehens nach Einsicht der Wahrheit. In Sudermanns „Bettler von Syrakus“ und „Glück im Winkel“ sind es die Blinden, die die Ereignisse durchschauen. In Heinrich von Kleists „Familie Schroffenstein“ sieht der Blinde das kommende Unheil. In Gerhart Hauptmanns „Und Pippa tanzt“ erschließt sich Michael Hellriegel gerade als Blinder neue Reiche in der Phantasie.

Das Motiv des Wahnsinns ist ebenso häufig in der Weltliteratur. In Lessings „Emilia Galotti“ sagt die verzweifelte Gräfin Orsina: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“ In der Tat: Der Wahnsinn ist nicht selten Ausdruck der Verzweiflung, Verzweiflung über die zeitgenössische Mitmenschlichkeit, Spiegel und Zerrspiegel mitmenschlicher Liebe.

Das berühmteste Beispiel ist wohl König Lears verzweifelter Wahnsinn über die Lieblosigkeit seiner Kinder; Gretchens Wahnsinn in Goethes „Faust“ stellt den Sucher der Liebe in ein gefährliches Zwielficht; über die Romantik denkt man anders, kennt man ihre Erzählungen und Romane genauer, in denen es zahlreiche Figuren gibt, die vom Wahnsinn gezeichnet sind: da ist Christian in Tiecks Novelle „Der Runenberg“, Violetta in Brentanos Roman „Godwi“, da sind Ritter Gluck und Rat Krespel in E. T. A. Hoffmanns gleichnamigen Novellen usw.; das Motiv ist vielfach behandelt worden, ehe es bei Büchner erscheint, etwa im „Woyzzek“, im „Lenz“ und schließlich in „Dantons Tod“, wo das Mädchen Lucille auf den Stufen der Guillotine bei der Hinrichtung des Geliebten den Verstand verliert.

Zu wenig bekannt ist die Novelle von Achim von Arnim „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“ vom Jahr 1818: Der Graf Dürande, ein Oberst aus dem Siebenjährigen Krieg, jetzt als Invalide Chef aller Invaliden der einst glorreichen französischen Armee, wäre beinahe am Kaminfeuer eingeschlafen und hätte beinahe zum zweiten Mal sein Bein, diesmal sein Holzbein, verloren, als er aufgestört wird von der Erzählung eines deutschen Mädchens und von einem erschütternden Ereignis: Francoeur, ein französischer Korporal, hat in einer Schlacht gegen die Deutschen eine Kopfverletzung erhalten, die seinen Verstand

von Zeit zu Zeit verwirrt; das deutsche Mädchen Rosalie, das ihn gepflegt hat, ist ihm als Ehefrau nach Frankreich gefolgt – obwohl die deutsche Mutter die abtrünnige Tochter verfluchte! Francoeur, der auf Bitten der deutschen Ehefrau vom Grafen Dürande auf einen ruhigen Außenposten versetzt wurde, lebte dort mit seiner Frau ruhig und in Frieden. Obwohl seine Frau mehr unter dem Fluchkomplex ihrer Mutter als unter der Wunde ihres Mannes leidet, wird der unruhig werdende Francoeur von einem fanatischen Pater besucht, der den angeblich vom Teufel Besessenen exorzieren will; nun aber bricht der Wahnsinn wirklich aus, und der nun tobende Soldat droht, das Fort und die ganze Stadt in die Luft zu sprengen...

Francoeur, der durch sein Mädchen von seiner schweren Verwundung geheilt wurde, findet abermals Heilung durch seine Frau: mit dem Kind auf dem Arm nähert sie sich in liebendem Vertrauen ihrem hinter den Pulverfässern stehenden Ehemann, der zwar in höchste Erregung gerät, aber seine Vernichtungstat nicht ausführt, im Gegenteil: der Anblick seiner Frau steigert seine Erregung so sehr, daß seine Kopfwunde aufbricht, und indem der dort verbliebene Splitter endlich ausgestoßen wird, kommt der Verwundete gänzlich und für immer zur Besinnung. Francoeurs befreiter Ausruf ist von weittragender Bedeutung:

„Der schwarze Bergmann hat sich durchgearbeitet, es strahlt wieder Licht in meinem Kopf, und Luft zieht hindurch, und die Liebe soll wieder ein Feuer zünden, daß uns nicht mehr friert.“

Das die Novelle tragende zentrale Ereignis, welcher Art ist es? Des Menschen Versehrtheit wird ihm vom Mitmenschen bereitet, aber auch die Hilfe kommt vom Mitmenschen: kein fluchendes Anathema und kein abergläubischer Exorzismus hilft dem Menschen heraus aus seiner Not, sondern einzig und allein die natürliche, mitmenschliche Liebe. Francoeur mag ein „Fall“ sein für den Priester oder für den Arzt, aber für Rosalie ist er mehr als ein „Fall“, er ist ein Mensch; und wo die Beschwörung des Priesters Unheil anrichtet und die Kunst des Chirurgen versagt, bringt die Liebe einer Frau die wirksamste Heilung.

Georg Büchner bietet mit seinen „Fällen“ das beste Beispiel zur allgemeineren Interpretation, denn Büchner war Mediziner und wertete Krankenberichte bzw. Tagebücher von psychisch Kranken aus; aber Büchner schrieb als Novellist und Dramatiker eben keine erweiterten Krankenberichte, sondern literarische Werke, die wir Kunstwerke zu nennen pflegen. Die „Lenz“-Novelle bietet sich geradezu an zur Interpretation, um so eher, als das dort verarbeitete Tagebuch des den Kranken pflegenden Pfarrers Oberlin erhalten ist und einen genauen synoptischen Vergleich mit der Novelle ermöglicht. Da für einen ausführlichen Vergleich der Raum zu begrenzt ist, genügt ein Blick auf den Anfang der Novelle, und zwar deshalb, weil auffallenderweise für diesen Text kein Tagebuch als Vorlage diente. Der Text also war erfunden – etwa als Beschreibung eines Kranken? Wir wollen sehen:

„Den 20. Januar ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts... Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. Gegen Abend kam er auf die Höhe des Gebirgs, auf das Schneefeld, von wo man wieder hinabstieg in die Ebene nach Westen, er setzte sich oben nieder. Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel, so weit der Blick reichte, nichts als Gipfel, von denen sich breite Flächen hinabzogen, und alles so still, grau, dämmernd; es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte nicht, er wagte kaum zu athmen, das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter. Es war finster geworden, Himmel und Erde verschmolzen in eins. Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.“³

Der Dichter und Arzt Georg Büchner beschreibt einen Dichter und Rekonvaleszenten; er hat – wie gesagt – die Beschreibung der Gebirgswanderung nicht dem ihm vorliegenden Tagebuch entnommen, sondern hinzugefügt, genauer: seiner Erzählung vorangestellt; seine Beschreibung also ist das fiktive Wahn-Bild eines Kranken, aber dessenungeachtet oder gerade deshalb von bedeutsamer Symbolik: Jakob Michael Reinhold Lenz, der ehemalige Freund Goethes und der nun geistig verstörte Dichter aus der Zeit des deutschen Idealismus, wird zur Symbolfigur einer untergehenden Epoche, in der der freie und ungebundene Geist das Opfer seiner kreativen Vollmacht und Allmacht geworden ist. Das Gebirge, das Erlebnis der Höhe vermittelt nicht mehr wie zuvor das Bewußtsein der Größe, der Überlegenheit und der Erhabenheit, sondern das Gefühl der Angst, der Verlorenheit in der unendlichen Leere, die Erfahrung des Nichts.

Jakob Michael Reinhold Lenz, der kranke Dichter des deutschen Idealismus, ist die Repräsentationsfigur seiner kranken Epoche; nicht nur dies: in dieser Figur kündigt sich an, daß mit dieser Epoche jene Krankheit des Bewußtseins angebrochen ist, die wenig später diagnostiziert wurde als die Heraufkunft des Nihilismus. Das besondere Ereignis wird vor Augen geführt, damit es gesehen und durchschaut werde: Der einzelne „Fall“ des verstörten oder gestörten Geistes ist transparent zum allgemeinen Bewußtsein, der „Fall“ ist der „Fall“ der Epoche.

Noch ein Beispiel aus den die deutsch-französische Geschichte überschattenden Franzosenkriegen sei genannt: In Raabes Novelle „Im Siegeskranze“ erinnert die Arzttochter Ludowike an Büchners Lucille, weil sie gleichfalls bei der Kunde der Hinrichtung ihres Bräutigams in Wahnsinn verfällt.

Eine Großmutter erzählt von ihrem Vater, der als Witwer mit drei Kindern das schöne Hugenottenmädchen heiratete und dem Flüchtlingskind in seinem Hause eine sichere Bleibe bot; denn der Vater war Arzt, ein angesehener Arzt sogar, aber als Arzt war er doch hilflos, als seine Tochter Ludowike wirr im Kopfe wurde, als die Franzosen ihren Bräutigam erschossen hatten. Der Arzt nicht nur ist hilflos, sondern auch sein Kollege, „ein ganz berühmter Arzt“ aus dem nahen preußischen Militärhospital, und beide Ärzte befinden, „das die Kranke jetzt in Dunkelheit, Hunger und Kälte behalten werden müsse, um ihre Tobsucht und Raserei zu bändigen“. Der ärztliche Rat ist immerhin noch menschlich genug gegenüber der Verwahrung in den öffentlichen Spitälern; die Großmutter erzählt:

„Ich will also nur von den armen Irren reden, wie die vor fünfzig Jahren behandelt wurden – das ist ein Greuel gewesen! Mit dem Lichte der Vernunft schienen sie in jenen Zeiten jeden Anspruch an das Licht des Tages, an die freie Luft, an die gewohnte Kost und Kleidung verloren zu haben, und die Menschheit, die ihren Verstand durch die Güte Gottes noch behalten hatte, stand ihnen ganz und gar ratlos gegenüber. Die Häuser, welche der Staat oder das Land oder die Regierung für ihre Aufnahme unterhielten, waren gewöhnlich mit den Zuchthäusern verbunden und sind solche Schreckensorte gewesen, daß es gar nicht auszusagen ist. Mit einer und derselben Peitsche hat man die Verbrecher und Kranken geschlagen, und deshalb behielten die Leute, welche mit einem solchen unglücklichen Wesen von der letzteren Art in ihrer eigenen Familie behaftet waren, solches, wenn sie es irgend vermochten, bei sich im Hause und sperrten es selber ab. Es war ja eine Schande, ein Kind, einen Bruder, eine Schwester im Irrenhause zu haben, und jeder band im Notfalle lieber dem Verwandten die Hände zusammen und legte ihn an die Kette. Auch die stillsten Kranken wurden abgeschlossen gehalten wie die bösesten Tiere; man fürchtete sich eben viel mehr vor ihnen als heutzutage.“⁴

Eine Großmutter erzählt – was meint sie mit „heutzutage“? Die Großmutter erinnert sich an die Franzosenzeit, in der ein Feldzug dem anderen folgte und Europa in Unruhe war; gewiß will sie ihren Vater, den Arzt, nicht belasten mit Schuld, aber auch nicht freisprechen von Schuld, wenn sie rückblendet in die aufgeregte Zeit „vor fünfzig Jahren“. Was die Diplomatie der Politiker nicht vermochte und was die Kunst der Ärzte nicht heilte, nämlich den verstörten Geist des Friedens, das vollbrachte ein Kind: Die Großmutter war die kleine Schwester Ludowikes und hatte schon als Kind zu sorgen für die immer unruhiger werdende Kranke; sie war eine bessere Krankenschwester als die strengen Ordensschwwestern gewesen wären irgendwo im Spital, sie war auch eine verständnisvollere Ärztin bzw. Heilerin als es ihr Arzt-Vater sein konnte aufgrund seines erlernten Studiums: Als Ludowike am Tage des Sieges über die Franzosen die kleine Schwester um ihre Freiheit bittet, öffnet das Kind in der Tat die Tür; Ludowike stürzt in den Garten, in den Frühling, und ihre Freude verrät, daß sie sehr wohl weiß, was für einen Tag man feiert, und froh vor Erregung stirbt sie in den Armen ihrer kleinen Schwester. Die Großmutter erinnert sich mit dem Gefühl des Dankes und des Glückes an den Tag ihrer besten Tat:

„ich, ich habe sie in die Sonne, in den Frühling, in die Freiheit führen dürfen, ich habe in ihrer Gefangenschaft mit ihr gespielt, und ich habe ihr Gefängnis aufgeschlossen, als sie von allen andern verlassen und vergessen war!“⁵

Für Raabe war Ludowikes „Krankheit“ nicht nur ein privates Schicksal, sondern ein Stück deutscher Geschichte, aber auch ein Stück menschlicher Bewährung innerhalb unmenschlicher Geschichte. Daß für die Großmutter die verehrte Mutter seiner Frau Modell gestanden, sei nur nebenbei erwähnt; daß er aber an diesem „Fall“ den Verfall und die Bewährung menschlicher Liebe erprobte, erhellt aus einer späten Äußerung gegenüber einem Freund: „die Luftschiffe und Äroplane usw. interessieren die Welt mehr, als das Leid der armen Irrsinnigen im ‚Siegeskranze‘.“⁶

Raabes letzter Roman aus der Zeit der Jahrhundertwende trägt den symbolischen Titel „Altershausen“. Der Roman blieb Fragment, obwohl der Dichter ihn zehn Jahre lang auf seinem Schreibtisch liegen hatte; hier wird nicht nur ein Arzt, sondern der Medizin-Professor und Hofrat Feyerabend mit dem Phänomen des Wahnsinns in einer Weise konfrontiert, die ebenso erschreckend wie aufschlußreich ist: der greise und berühmte Professor, Dr. med. Feyerabend, reist nach der aufregenden Jubelfeier seines siebzigsten Geburtstags überraschend in sein Heimatstädtchen, das er seit seiner Knabenzeit nicht mehr gesehen hat; er möchte dort nicht zuletzt seinen Jugendfreund Ludchen Bock treffen, von dem er damals als Junge so viel gelernt hat, praktische Handgriffe und Lebensregeln, die ihm in mancher Situation seines Lebens geholfen haben.

Der berühmte Arzt trifft in der Tat seinen Jugendfreund Ludchen Bock – aber der Freund ist stehengeblieben auf der Stufe eines Zwölfjährigen! Ludchen ist durch einen Sturz auf den Kopf zu Schaden gekommen: der Sturz hat seine Entwicklung beendet und ihn zeitlebens ein Kind – oder will man sagen: kindisch? – bleiben lassen. Der Professor der Medizin fragt sich selbstverständlich fach- und sachgerecht, ob er ihm wohl hätte helfen können; aber er fragt noch weiter, nämlich, wie und von wem dem Jugendfreund nun am besten geholfen werden kann, und er sieht ein, daß er weniger dazu imstande ist als Ludchens Tante und Pflegerin. Der Professor sieht noch mehr ein: Er begreift, daß seine große Karriere nicht nur Verdienst, sondern auch ein Glücksfall ist, ein Zufall, der auch Ludchen Bock hätte zufallen können wie umgekehrt ihm, dem Professor, das Unglück seines Jugendfreundes. Der Professor der Medizin nimmt den „Fall“ Ludchen Bock plötzlich als Motiv, als Beweggrund zu einer Frage, die hinausreicht über seine medizinische Wissenschaft:

„Und sie studierten sich... beide einander, der Lebens- und Seelenklare und der Blöde. Der große Psychiater aber den armen Freund wahrlich nicht mehr auf seine Leibes- und Seelenheilkunst hin: das Heimweh nach der Jugend – nach dem *Leben* hatte den Greis nach Altershausen getrieben, und er mußte es nur herausbringen, *was Ludchen Bock dazu zu sagen hatte!*“⁷

Ludchen Bock, der Idiot, hat etwas zu sagen zum „Leben“? Wahnsinn als Manie und Idiotie mögen ganz gewiß medizinisch völlig verschiedene Phänomene sein – in der Sprache literarischer Symbolik rücken beide Phänomene nicht nur nahe aneinander, sondern haben die gleiche Bedeutung: Wissenschaftliche Rationalität

wird zur Frage bzw. steht in Frage hinsichtlich ihrer Verbindlichkeit und Gültigkeit; sie wird potentiell transzendiert durch arationale Bewußtlosigkeit – ein Gedanke, der keineswegs singulär ist und vorangetrieben werden kann bis zur Frage nach der arationalen Findigkeit und Verbindlichkeit des Tieres⁸. Darauf spielt etwa Rilke an in der ersten Elegie: „und die findigen Tiere merken es schon, daß wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt.“ Oder in der vierten Elegie: „Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zugvögel verständigt.“

Geheimrat Feyerabend hat die Begegnung mit dem schwachsinnigen Jugendfreund verstanden: Der Arzt, müde, berufsmüde, fast lebensmüde, hatte seine Reise in das Dorf seiner Kindheit zwar nicht gedacht als verjüngende Reise nach Bimini, aber immerhin als Anamnese, als Anagnosis, als konfrontative Erfrischung oder Bestätigung seines Lebens, genauer: seiner Tätigkeit als Arzt. Die Erfahrung aber bringt das Gegenteil ein, die Einsicht in die Zufälligkeit seines Ruhms und in die Unzulänglichkeit seiner Kunst. Frage: Was bleibt dem berühmten Arzt denn nun zu tun übrig? Seine frühe Doktorschrift trug den kritischen Titel „Über Gewöhnung an Medikamente“; jetzt wird sie ihm zum Gleichnis: der Mensch greift zu rasch zum Medikament, und wie die Therapie der medikamentösen Behandlung weniger abzielt auf Heilung als vielmehr auf Verdrängung der Krankheit und auf Immunisierung, so führt die psychische Betäubung und die Verdrängung der „toxischen und infektiösen Agenzien des Erdendaseins“⁹ zur Stumpfheit, zur Gleichgültigkeit gegenüber den Kranken als Mitkranken. Damit aber wird deutlich: Geheimrat Feyerabend ist als symbolische Figuration seines Dichters Wilhelm Raabe zugleich der Entdecker der Krankheit seiner Epoche, sie heißt: Ludchen Bock.

Raabe, der alte Bismarckianer, der mit jugendlicher Begeisterung die Einigung des Deutschen Reiches erwartet und erhofft hatte, ist enttäuscht; zurückgezogen in seinem Winkel in Braunschweig hält er nichts mehr von national-romantischen Weltverbesserungsträumen, von sozialistischen Heilungsutopien und von politischen Therapien – solange man sich nicht mit Ernst kümmert um den dringenden „Fall“: Ludchen Bock.

Der Roman ist kein Psychopathogramm, sondern ein Artefakt, das aber heißt: der fiktive „Fall“ ist der potentielle „Fall“ seines zeitgenössischen Bewußtseins, Spiegelung einer angekränkelten Epoche wenn nicht gar der gebrechlichen Welt.

Die Gebrechlichkeit der Welt

Heinrich von Kleist entschuldigte das Vergehen und Verbrechen der Menschen mit der „Gebrechlichkeit der Welt“. Kleists Diktum klingt wie eine Generalamnestie, und seitdem ist viel darüber nachgedacht worden, zumal die Frage nach der Schuld unüberhörbar ist in seinen Erzählungen und Dramen. Die „Gebrechlich-

keit der Welt“ – ein umfassender Begriff, der in der Tat herausfordern könnte, tiefer und rücksichtsvoller nachzudenken über die Bresthaftigkeit des Menschen bzw. der Menschheit, denn eines ist sicher: das menschliche Gebrechen ist die Sonde für die Prüfung seiner verstehenden, verzeihenden und helfenden Humanität.

Aus der Literatur kennen wir ergreifende Beispiele: Da ist etwa Victor Hugos Roman „Notre Dame de Paris“, in dem der verwachsene Glöckner Quasimodo Verständnis und Liebe findet allein bei der Dirne Esmeralda, und es ist einsichtig und verständlich, daß seine Menschlichkeit sich verhärtet und versteint bis zur Bösartigkeit unter den unmenschlichen Mitmenschen; in Charles Dickens' Roman „David Copperfield“ ist gerade die vom Mißwuchs entstellte Zwergin Miss Mowcher von auffallender Intelligenz; in Hermann Hesses Erstlingsroman „Peter Camenzind“ ist es der bucklige Junge Boppi, der in dem vom unmenschlichen Stadtleben angeekelten Weltenwanderer Peter jene Menschlichkeit weckt, wie sie Franziskus von Assisi predigte und vorlebte.

Daß das Motiv sich häuft im kommenden Industriezeitalter, ist ebenso auffallend wie selbstverständlich: Im Tempo des leeren Fortschritts gehört der Betriebsunfall zur Tagesordnung; im Umgang mit donnernden Maschinen und Motoren feiert die Gewohnheit an Explosionen nicht gegen ihre versehrende Wirkung. Der technischen Vervollkommenung der Welt geht parallel das Erwachen aus einem ästhetischen Traum; dem technischen Wohlstand und Wohlbefinden von heute folgt wie ein Schatten die Sorge um die morgige Gesundheit, oder vielleicht gar um das übermorgige Überleben.

Carl Zuckmayer läßt in seinem letzten Bühnenstück „Der Rattenfänger“ gerade die Kinder der Patrizier von Hameln nicht ohne Grund mit Gebrechen behaftet sein; die blinde Stine, der taubstumme Hinrich und der lahme Johannes, sie sind die Erben, oder besser: die symbolischen Figurationen der seelischen und geistigen Krankheiten ihrer Väter, die geplagt sind von ihrem Reichtum, ihrem Geiz, ihrer Ehrsucht und – ihrem Gewissen. Die Hamelner Kinder sind es, die am eigenen Leibe die Schuld ihrer Väter als bittere Wahrheit büßen, die sich ohnmächtig auflehnen gegen das grausame Regiment ihrer Väter und sie schließlich verlassen, auswandern in eine neue Hoffnung, die ihnen verheißen wurde von der Flöte des Rattenfängers von Hameln.

Johannes, der lahme Sohn der verwitweten Kammerfrau, weiß wohl was er meint, wenn er von der Sehnsucht nach der Vollkommenheit der Welt spricht, denn er geht seit seinen Kindertagen an Krücken:

„Wenn Gott alle Empfindungen in uns gelegt hat, deren wir fähig sind, so müssen auch alle Empfindungen in ihm, nämlich in seinem unendlichen Wesen, vorhanden sein. Desideratio – wenn ich das Wort mit Sehnsucht übersetzen darf – wäre also eine der Eigenschaften Gottes, die ohne Zahl sind, wie die Eigenschaften und Erscheinungen der natürlichen Welt, und doch ein Wesen, ein Ganzes. Wäre es nicht denkbar, daß im Wesen Gottes eine Sehnsucht schlummert nach einer Vollkommenheit der Welt, welche er unvollkommen geschaffen hat, damit sie sich selbst vollende... was anderes wäre die

Menschenliebe als der Wunsch, den Menschen vollkommener zu machen? ... Ich glaube, man kann sich nur nach dem sehnen, was man nicht kennt. Der Blinde nach Licht, der Taube nach dem Laut – *fast beschämt* der Lahme.¹⁰

Ein Kind spricht aus, was wie ein Resümee klingt: Der Mensch, der seit der klassischen Antike der ästhetischen Versuchung nur mit Mühe widersteht, die ästhetische Pflege seiner Vervollkommnung zu kultivieren oder gar die kultische Pflege seiner Vollkommenheit zu ritualisieren, wird von diesem Kind gemahnt, für seine Vervollkommnung im Sinne seiner Gesundheit zu sorgen, besser: im Sinne seiner Gesundung: Die „unvollkommene“ Welt, das ist die „gebrechliche Welt“, deren unverschuldetes Gebrechen nicht freispricht von der Pflicht und Notwendigkeit der Rekonvaleszenz, diese aber ist nicht nur ein körperlicher Heilungs-Prozeß, sondern ein geistiger Heils-Prozeß; denn daß die Heilung des Körpers in der Zukunft der Motoren und der Explosionen nicht vorstellbar ist ohne Heilung des Bewußtseins, ist heutzutage keine Frage.

Johannes, das lahme Kind, das den Lockungen der Flöte mit seinen Krücken nicht folgen konnte, übernimmt, als auch die Väter sich gegenseitig vernichtet haben, die Regentschaft der Stadt Hameln. Die Symbolik ist beredt genug als daß man sie umständlich übersetzen müßte, kurz: Ein krankes Kind mit dem bedeutsamen Namen Johannes übernimmt die Regentschaft einer ausgestorbenen Stadt und setzt den Anfang einer neuen Welt.

Die ästhetische Literatur für die Psychologie, Psychiatrie oder Heilpädagogik zu nutzen ist spätestens seit Freud praktiziert und in der Folge häufig genug empfohlen worden; die Empfehlung aber liest man lexikalisch fixiert im „Enzyklopädischen Handbuch der Heilpädagogik“ bereits im Jahre 1931 gebrochen durch eine skeptische Erfahrung:

„Die großen Hoffnungen, die man auf die experimentelle Psychologie gesetzt hatte, haben sich weder für die Pädagogik der Normalen noch für die der Schwachsinnigen voll erfüllt. Man hat erkannt, daß die eigentliche Seelenkunde vielfach erst da beginnt, wo der psychologische Versuch aufhören muß. Auch die Objekte der Heilpädagogik sind Persönlichkeiten, die in ihrer Ganzheit, ihrer einmaligen Struktur und Entwicklung aufgefaßt und verstanden werden müssen. Dazu bietet die schöne Literatur wichtige Handhaben ... Der Dichter hilft uns den seelischen Zentralpunkt zu finden, von dem aus erst das Gesamtgefüge einer Persönlichkeit sich verstehend erfassen läßt.“

Die Empfehlung aber glaubt immerhin eine Erkenntnis zu fördern, die wie ein Bekenntnis klingt: „Liebe erlöst und löst nicht nur den zu Erziehenden, sondern auch den Erzieher!“ Die Empfehlung also lenkt auf das Gebiet des menschlichen Verstehens, aber nicht nur dies, sie schränkt den Psychologen ein, indem sie ihn verpflichtet, bei seinem Handwerk zu bleiben.

„Wenn der Psychiater aus der mechanistischen Schule in der schönen Literatur nur nach Beispielen für seine feststehenden Begriffsschematismen sucht, so verstößt er gegen den wichtigsten Grundsatz der modernen Seelenkunst, daß ‚Psychologica psychologica‘ behandelt werden müssen.“¹¹

Der Satz ließe sich auch umkehren: es müssen „Aesthetica aesthetice“ behandelt werden! Was aber heißt „aesthetice“? Hier beginnt das Problem.

Über die psychologischen Interpreten, die in der Kunst in ihrer Manier den

schon zuvorgekommen, es weiß immer, wo wir waren und sind und sein werden, es weiß überhaupt alles von uns; es ist gleichsam unser besseres Wissen, unsere Mit-Dingen auf den Grund gehen wollten, ärgerte sich schon Schiller; in seinen „Räubern“ sagt Karl Moor:

„Da krabbeln sie herum auf den Keulen des Herkules und studieren sich das Mark aus dem Schädel, was das wohl für ein Ding sei, das er in seinen Hoden geführt hat.“

In der Literatur als ästhetischer Literatur sind die Figuren mehr als nur Träger von Symptomen; sie sind keine Objekte für den Anatomen oder Therapeuten, sondern für den Interpreten, der hinter den singulären Erscheinungen ein allgemeineres Wesen sucht, genauer: den „Durchbruch kollektiven Wesens“¹². Anders gesagt: Die Figur mit ihrem singulär-kontingenten Bewußtsein – auch mit ihrem gestörten Bewußtsein – repräsentiert ein generelles Bewußtsein, spiegelt ein generell-konditioniertes Bewußtsein innerhalb bestimmter Epochen; kurz: der Mensch sieht sich selbst im Spiegel der Kunst.

Das bucklige Männlein

In dem von Clemens Brentano und Achim von Arnim liebevoll gesammelten Volksliederbuch „Des Knaben Wunderhorn“ steht ein altes Kinderlied:

Das bucklige Männlein

Will ich in mein Gärtlein gehn,
Will mein Zwiebeln gießen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu nießen.

Will ich in mein Küchel gehn,
Will mein Sूपlein kochen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.

Will ich in mein Stüblein gehn,
Will mein Müslein essen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat's schon halber gessen.

Will ich auf mein Boden gehn,
Will mein Hölzlein holen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mir's halber gstohlen.

Will ich in mein Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Thut mir'n Krug wegschnappen.

Setz ich mich ans Rädlein hin,
Will mein Fädlein drehen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Läßt mir's Rad nicht gehen.

Geh ich in mein Kämmerlein,
Will mein Bettlein machen,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu lachen.

Wenn ich an mein Bänklein knie,
Will ein bislein beten,
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu reden:

„Liebes Kindlein, ach ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit!“¹³

Die Frage drängt sich auf: Wer ist das „bucklige Männlein“? Was für eine erschreckende Figur erfindet die Phantasie des Menschen? Das „bucklige Männlein“ ist überall und immer schon dagewesen, wo wir hinkommen, es ist uns immer

Wisserschaft und Mit-Täterschaft, also – folgen wir dem lateinischen Wort *conscientia*: unser schlechtes Ge-wissen. Das „bucklige Männlein“ ist die natürliche Geburt unserer mitwissenden und einsichtigen Phantasie, aber unsere Angst vor dem besseren Wissen, unser böses Wissen und schlechtes Gewissen hat das Männlein verzweigt, verkrüppelt und verjagt; das „bucklige Männlein“ ist die zum Krüppel geschlagene Ausgeburten unserer verschlagenen Phantasie, die mehr weiß und mehr kann oder könnte, als sie wahrhaben möchte und doch wahrhaben muß, und die aus Scham vor Entlarvung sich immer vergeblich davonläuft; das „bucklige Männlein“ ist die Mißgeburt unserer ängstlichen Phantasie, die aus Angst, stets entdeckt, ertappt, überführt und verurteilt zu werden, das bessere Wissen, das Gewissen, verkrüppelt und vergebens verjagt hat und nun erkennen muß, daß es nicht nur böse geworden ist und nun erst recht aus der Verkrüppelung seine Kraft zieht, sondern immer wiederkehrt und das davonlaufende Bewußtsein immer wieder einholt. Das „bucklige Männlein“, das allwissende Gewissen wird man nicht mehr los, aber es hört auf böse zu sein, wenn man es aufnimmt in sein Wissen, in das Wissen um die eigene Ungeschicklichkeit, Unvollkommenheit und Gebrechlichkeit; wenn man es aber aufnimmt, dann verliert es seinen Buckel und die märchenhafte Erlösung wird Wirklichkeit, die Erlösung vom Fluch der Angst unseres bösen Gewissens.

Das „bucklige Männlein“ – das bin ich und das bist du, das sind wir alle in unserer körperlichen, seelischen und geistigen Bresthaftigkeit in dieser gebrechlichen Welt – und wir wissen es alle, wir wissen es genau, wer gemeint ist mit dem Vers:

„Liebes Kindlein, ach ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit!“

ANMERKUNGEN

¹ H. Würtz, *Zerbrecht die Krücken* (Leipzig 1932).

² Etymologisches Wörterbuch, hrsg. v. Kluge/Mitzka (³1960).

³ G. Büchner, *Werke*, hrsg. v. W. R. Lehmann (Darmstadt 1967) Bd. 1, 79f.

⁴ BA IX, 238f.

⁵ Ebd. 249.

⁶ W. Scholz, *Fünfzehn Jahre mit Wilhelm Raabe. Ein Beitrag zur Charakteristik des Dichters* (Braunschweig 1912) 4.

⁷ BA XX, 289. Hervorhebung bei Raabe.

⁸ Th. Ziolkowski, *Strukturen des modernen Romans* (1969, dt. München 1972) 283f.

⁹ BA XIX, 208.

¹⁰ C. Zuckmayer, *Der Rattenfänger* (Frankfurt 1975) 70f.

¹¹ F. Pagel, *Der Abnorme in der schönen Literatur*, in: *Enzykl. Hb. d. Heilpädagogik* (²1931) 1623f.

¹² Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt 1970) 133.

¹³ Des Knaben Wunderhorn, ges. v. A. v. Arnim und C. Brentano, hrsg. v. R. Boxberger (Berlin o. J.) Bd. 2, 571f. – W. Benjamin, *Das bucklige Männlein*, in: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Ausgewählte Schriften: Illuminationen* (Frankfurt 1961) 307–309; dort 302f.: „Erst heute weiß ich, wie er geheißen hat. Meine Mutter verriet mir's, ohne es zu wissen. ‚Ungeschickt läßt grüßen‘, sagte sie mir immer, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder hingefallen war.“ – P. Härtling, *Kinder brauchen Helden*, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 35 (1979) 7–9; dort 9: Das bucklige Männlein ist als „Projektion“ „der renitente Doppelgänger“, „das Wissen in uns, das nicht teilhaben will, das zerstören muß und, indem es zerstört, um Erbarmen fleht“.