

Helmut Schmiedt

Das Schweigen und das Glück

Eine Binsenweisheit: Im Gesamtbereich der Kunst ist die Literatur jene Sparte, die in ganz besonderer Weise auf die Ausstrahlungskraft, vielleicht kann man sagen: auf die Macht der Sprache setzt. Dabei geht es natürlich nicht um ein pures Lob größtmöglicher Geschwätzigkeit, um die Kategorie der Masse, sondern um die jeweils ‚richtige‘, dem Gegenstand und der Gattung angemessene Rhetorik. In diesem Rahmen ist der quantitative Aspekt dann allerdings doch von einigem Gewicht. Während z. B. in der Lyrik mit kurzen und schon aufgrund der Versgestaltung oft extrem stilisierten Formulierungen gearbeitet wird, existiert bekanntlich im Hinblick auf Erzählungen und Romane das Stichwort von der epischen Breite.

Interessant ist das Problem, wie viel Sprache in der Literatur verwendet wird, vor allem bei Passagen, in denen man sich mehr Worte vorstellen oder sogar wünschen könnte, diese aber fehlen. Das gilt auch für Phänomene von grundsätzlicher Art. Wer sich z. B. mit den Regieanweisungen der Spezies Drama befasst und dies zunächst anhand eines naturalistischen Werkes tut, mag den Eindruck gewinnen, hierbei handle es sich generell um üppig ausgebreitete Textelemente, die nahezu gleichberechtigt neben den verbalen Äußerungen der Figuren stehen. Greift man danach aber zu einem Schauspiel wie Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘, so findet man fast nichts Derartiges, abgesehen von den unvermeidbaren Benennungen der Figuren, die jeweils zu Wort kommen. Offenbar geht der ‚Iphigenie‘-Autor davon aus, die verbalen Äußerungen seiner dramatis personae vermittelten genug von dem, was das Werk insgesamt vermitteln soll, während die Naturalisten dieses Vertrauen nicht haben und deshalb in vielen detaillierten Erklärungen hinzufügen, wie ihre Figuren und deren Umgebung aussehen, in welcher Stimmung sie sich gerade befinden, mit welchem Beiklang und welcher Lautstärke sie reden usw. An Vertrauen in die Sprache als solche fehlt es auch diesen Verfassern nicht, wohl aber an dem Vertrauen in die selbstständige Kraft der Sprache ihrer Figuren. Dass Regieanweisungen manchmal als ‚Nebentext‘ im Drama rubriziert werden, leuchtet bei der ‚Iphigenie‘ unmittelbar ein, bei den naturalistischen Dramen aber nicht.

Es gibt in der Literaturgeschichte eine Reihe von Werken, in denen sehr konkret ein Zuviel oder ein Zuwenig an Sprache für herausragende Akzente sorgt. In einer weiteren Arbeit Goethes, dem Roman ‚Die Wahlverwandtschaften‘, findet sich beispielsweise eine Szene, in der während einer Taufzeremonie ein Mann namens Mittler eine so lange Rede hält, dass der gebrechliche alte Geistliche, der daneben steht und für die amtliche Durchführung des Taufakts zuständig ist, die Anstrengung nicht aushält, kollabiert und stirbt. Man kann dieses makabre Ereignis als düsteres Vorzeichen lesen, und in der Tat wird das getaufte Kind nicht mehr lange leben. In Agatha Christies Kriminalroman ‚The Murder of Roger Ackroyd‘, dt. ‚Alibi‘, fertigt ein englischer Arzt mit dem Gedanken an eine Veröffentlichung ein Manuskript an, in dem er ausführlich die Ereignisse rings um einen Mord schildert, den er selbst begangen hat. Natürlich bringt er seine Schuld nicht explizit zur Sprache und kaschiert das reale Geschehen in den fraglichen Szenen mit doppeldeutigen Formulierungen, aber als der Detektiv Hercule Poirot die Aufzeichnungen liest, helfen sie ihm dennoch bei der Entlarvung des Täters, und so dürfte ihr Verfasser, aus dessen alleiniger Perspektive das Ganze vermittelt wird, am Ende bedauern, dass er nicht geschwiegen hat.

Werden in diesen Fällen zum Leidwesen der Verantwortlichen zu viele Worte produziert, so verbindet sich gelegentlich auch das Schweigen mit unerfreulichsten Ereignissen. In Friedrich Schillers Trauerspiel ‚Kabale und Liebe‘ verschweigt ein Mädchen dem Geliebten, durch einen ihr aufgezwungenen Eid unter Druck gesetzt, dass ihr Liebesbrief an einen anderen Mann eine Fälschung ist; daraufhin tötet der Geliebte sowohl das Mädchen als auch sich selbst. In Heinrich von Kleists Erzählung ‚Die Marquise von O...‘ findet sich, im Sinne einer Leerstelle, der wohl bekannteste

Gedankenstrich der Weltliteratur. Er steht ohne jegliche zusätzliche Erläuterung für eine nach den inhaltlichen Abläufen ganz und gar unwahrscheinliche Vergewaltigung, deren weibliches Opfer allerdings schon vorher in Ohnmacht gefallen ist, so dass es, genau wie das lesende Publikum, von dem Verbrechen nichts bemerkt und später von der daraus entstehenden Schwangerschaft völlig überrascht wird. In der Lyrik Paul Celans spielt das markante Schweigen eine so herausragende Rolle, dass die Forschung generalisierend von einer Poetik des Schweigens spricht. Überhaupt ist die Funktion des Schweigens in der Literatur natürlich schon seit langem immer wieder untersucht worden; bereits vor Jahrzehnten erschien z. B. ein Buch von Christiaan L. Hart Nibbrig, ‚Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede‘ (1981).

Die Kommunikationsverweigerung in ‚Kabale und Liebe‘ ist insofern exemplarisch, als ein unerwartetes, nach konventionellen Maßstäben eher ungewöhnliches Schweigen literarischer – und wohl auch nicht-literarischer, d. h. realer – Figuren in der Regel darauf hindeutet, dass mit ihnen und ihren Beziehungen etwas nicht stimmt. Insbesondere Empfindungen wie Freundschaft, Zuneigung und Liebe wollen sich meistens auch sprachlich artikulieren, und schon die Entwicklung solcher Verbindungen vollzieht sich durchweg im Zuge verbaler Äußerungen; da wirkt es verdächtig, wenn diese ausbleiben. Aber es gibt Ausnahmen, und im Folgenden sollen nun einige literarische Fälle von ganz unterschiedlicher Art beleuchtet werden, in denen partielle oder gar komplette Schweigsamkeit in den Dienst wunderbarer zwischenmenschlicher Beziehungen tritt.

In den im sogenannten ‚Wilden Westen‘ Nordamerikas angesiedelten Abenteuerromanen Karl Mays spielt ein interkulturell verbundenes Freundespaar eine zentrale Rolle: der Indianer Winnetou und sein weißer Freund Old Shatterhand, der in den meisten Texten mit diesen Protagonisten zugleich als Ich-Erzähler auftritt. Die beiden besiegeln ihre Gemeinschaft, indem sie – Genauerer schildert der Band ‚Winnetou I‘ (1893) – Blutsbrüderschaft schließen, und in Verbindung mit dieser Zeremonie erklärt Ich/Old Shatterhand, wodurch sich ihre Beziehung besonders auszeichnet: „Wir verstanden uns, ohne uns unsere Gefühle, Gedanken und Entschlüsse mitteilen zu müssen. Wir brauchten uns nur anzusehen, um genau zu wissen, was wir gegenseitig wollten; ja, dies war gar nicht einmal notwendig, sondern wir handelten selbst dann, wenn wir voneinander fern waren, mit einer wirklich erstaunlichen Uebereinstimmung, und es hat nie, niemals irgend eine Differenz zwischen uns gegeben.“ An derselben Stelle spricht der Erzähler von „eine[r] Seele mit zwei Körpern“ (May, S. 341). Zur Bekräftigung seiner aufklärerischen Haltung fügt er hinzu, dass dies natürlich nicht durch den Austausch von ein paar Blutstropfen, einen rein symbolischen Akt, entstanden sei.

Tatsächlich bieten die Abenteuer der beiden Helden zahlreiche Beispiele für die stumme Ausprägung perfekter Harmonie. Staunend beobachten andere Personen immer wieder, wie die Blutsbrüder sich gemeinsam einer gewaltigen Herausforderung stellen wollen und dennoch auseinander gehen, ohne über die Bewältigung des Problems geredet zu haben; meistens muss dann Old Shatterhand den Begleitern erklären, was Winnetou genau plant und inwiefern dies ideal zu dem passt, was er selbst unternehmen wird. Zu Beginn des ersten Bandes der ‚Old Surehand‘-Trilogie (1894) wollen die Freunde einander irgendwo in der Wildnis an einem imposanten Baum treffen, an dem sie früher schon einmal gelagert haben. Old Shatterhand kommt pünktlich, nicht aber Winnetou, der sich eine solche Unzuverlässigkeit sonst nie erlaubt. Shatterhand denkt kurz über die Situation und Winnetous Verhalten nach, rekonstruiert den wahrscheinlichen Hintergrund und entdeckt dann in dem riesigen Baum einen kleinen, für jeden anderen Menschen, der zufällig vorbeikäme, nicht auffindbaren Zettel, auf dem Winnetou sich erklärt: Er war schon vorher eingetroffen, hatte aber einen guten Grund, sich rasch wieder zu entfernen, und bittet Old Shatterhand, ihm zu folgen. Möglich ist all dies nur, weil der eine sich vollständig in die Gedankenwelt des anderen hineinversetzen kann.

Die zum erheblichen Teil still ablaufende Freundschaft dieser Figuren stützt sich allerdings auf eine intensive rhetorische Kommunikation als Basis, denn in Zusammenhang mit dem Ritual der

Blutsbrüderschaft, am Anfang der eindrucksvoll guten Beziehung, kommt es durchaus zu längeren und intensiven Gesprächen, in denen die beiden sich ihrer Gleichgestimmtheit versichern. Hanns-Josef Ortheil geht noch einige Schritte weiter, verzichtet auf eine solche Voraussetzung und schildert in seinem Roman ‚Liebesnähe‘ (2011), wie ein Mann und eine Frau Bekanntschaft schließen, sich ineinander verlieben und schließlich einer gemeinsamen Zukunft entgegensehen – und das alles, ohne ein einziges Wort gewechselt zu haben.

Die beiden lernen sich in einem vornehmen Berghotel kennen, und schon bei den ersten Begegnungen zeichnet sich eine intensive gegenseitige Zuneigung ab. Aber sie reden nicht miteinander und – so fasst es der Klappentext zusammen – „verlegen sich stattdessen auf ein virtuoses Spiel von Zeichen und Andeutungen.“ Man tauscht Briefe und Zettelchen mit geheimnisvollen Botschaften aus, nähert sich einander über Bücher und Musik und wechselt ertragreich Blicke: „Sie schauen sich beide an, plötzlich wird ihm ganz heiß“ (Ortheil, S. 51). Ein gemeinsamer, aber immer nur separat kontaktierter Gesprächspartner ist die Besitzerin der Hotelbuchhandlung, zu der beide schon seit längerem in einer persönlichen Beziehung stehen und von der ihre Annäherung in vieler Hinsicht unterstützt wird. Manchmal geht es, gemessen an dem nach unseren Alltagserfahrungen Erwartbaren, geradezu grotesk zu. Als die beiden sich im Gartenhaus des Hotels zum gemeinsamen Frühstück treffen, präsentiert sich die Frau kurz „nackt“ (S.280); man begrüßt sich mit einem Kuss, isst gemeinsam „langsam und genussvoll“ (S. 283), schreibt etwas auf, liest, hört Musik und trennt sich schließlich mit einem weiteren Kuss und einem Lächeln – und auch dieses Miteinander läuft ab, ohne dass ein einziges Wort fällt. Bei einer späteren sexuellen Begegnung spart der Erzähler nicht mit einschlägigen Details – „Er sieht, wie sie ihre Beine spreizt und mit einer kurzen, raschen Bewegung seinen Rücken zu klammern beginnt, sein Oberkörper wird gehalten und ein wenig gedehnt“ (S. 388) –, aber verbale Äußerungen verzeichnet er nicht. Der Text legt es darauf an, dieses Verhalten als ganz selbstverständlich erscheinen zu lassen: „Wer spricht? Die Sprache der Liebe.“ (S. 392)

Mit der Perspektive, dass die beiden „zusammen zurück nach München fahren“ (S. 367), endet der Roman. Er setzt darauf, dass das Glück einer perfekt sich entwickelnden Liebesbeziehung keineswegs von mündlicher Rede getragen oder auch nur begleitet werden muss, vorausgesetzt, die Beteiligten sind fähig, andere Elemente der Kommunikation hinreichend sensibel zu würdigen. Die Buchhändlerin weiß, dass hier etwas ganz und gar Außergewöhnliches geschieht: „Ihr versteht Euch wortlos, das ist ein kleines Wunder“; aber sie ist auch informiert über „ein paar verblüffende biographische Gemeinsamkeiten“ (S. 371) der beiden, die ihren sehr speziellen Umgang miteinander begünstigen dürften.

Das Motiv der Liebesnacht, von der Ortheil im Hinblick auf seine Protagonisten außer Worten vieles mitteilt, taucht wiederholt auch in den Werken Goethes auf, und zwar auf sehr unterschiedliche Weise. Gelegentlich behandelt er es ebenfalls mit einer ausgeprägten Neigung zu Details, etwa in dem Gedicht ‚Der Gott und die Bajadere‘ (1797). Hier wird zwei Strophen lang, also höchst wortreich, über die Intimitäten zwischen den beiden Titelfiguren berichtet, bei denen der männliche Beteiligte zunächst „Sklavendienste“ fordert, zu denen ihn die Bajadere – vulgo: das Freudenmädchen – allerdings auch eingeladen hat. Später wird festgehalten, dass er die Bajadere „schärfer und schärfer zu prüfen“ beginnt, ihr „Lust und Entsetzen und grimmige Pein“ bereitet, sie „der Liebe Qual“ fühlen lässt, und ein eingestreuter Kommentar lautet: „Ist Gehorsam im Gemüte/ Wird nicht fern die Liebe sein“ (Goethe, S. 161); tatsächlich empfindet sich die Bajadere schließlich als die Gattin ihres Besuchers. Man muss nicht allzu viel Empfindlichkeit aufwenden, um in dieser Begegnung eine derbe Bestätigung traditioneller geschlechtlicher Rollenmuster zu entdecken: Der männliche Part sagt, wo’s lang geht, und die Frau findet ihre Erfüllung darin, ihm zu folgen. Als pauschales Loblied auf die Macht der Liebe dürfte der Text aufgeklärte Leser und Leserinnen unserer Zeit deshalb nur eingeschränkt überzeugen, auch wenn es am Ende zu einer gemeinsamen Himmelfahrt der beiden Figuren kommt.

Ganz anders steht es um ‚Willkommen und Abschied‘ (1775), ein Gedicht aus dem Kontext der Sesenheimer Lieder Goethes. Es umfasst vier Strophen. In den ersten beiden schildert ein junger Mann, wie er in größter Eile zu einem Rendezvous mit seiner Geliebten reitet. Da der Ritt in der Dunkelheit und offenbar außerhalb gut geebneter innerörtlicher Wege stattfindet, verläuft er nicht ungefährlich und verlangt dem Reiter einigen Mut ab. In der dritten Strophe wird der Empfang durch die Geliebte geschildert, bei dem nun Empfindungen der Zärtlichkeit an die der vorherigen Anspannung treten; in der vierten wird die Trennung skizziert. Goethe hat den Text später überarbeitet und dabei – wie bei vielen nachträglichen Veränderungen seiner Jugendwerke – einige Formulierungen ersetzt, die in ihrer Zugespitztheit dem Geist des Sturm und Drang verpflichtet waren. Zudem findet sich in der Neufassung eine zuvor fehlende Angabe über die Dauer der nächtlichen Begegnung: Wird darüber in der Erstveröffentlichung nichts gesagt, so ist in der Überarbeitung davon die Rede, dass die beiden sich „schon mit der Morgensonne“ (Goethe, S. 49) trennen. Die Forschung hat darauf hingewiesen, dass der Text mit dieser Präzisierung in die Tradition des Tagelieds eingeordnet wird, einer speziellen Ausprägung der europäischen Minnelyrik.

Aber unabhängig davon, ob die nächtliche Begegnung sich über die ganze Nacht erstreckt oder einen anderen Zeitraum, fällt – gerade auch im Vergleich zu ‚Der Gott und die Bajadere‘ – auf, dass über ihren Verlauf nichts Näheres mitgeteilt wird. Was die beiden miteinander unternehmen, bleibt offen; voyeuristische Bedürfnisse des Publikums werden vom Text selbst nicht einmal im Ansatz befriedigt. Die Beziehung der Liebenden erschließt sich allein aus der unmittelbaren Vorgeschichte des Rendezvous und den emotionalen Umständen des Abschieds, bei dem Tränen eine Rolle spielen und Begriffe wie „Wonne“ und „Schmerz“ ins Spiel kommen; auch ist in diesem Zusammenhang von „Küssen“ (ebd.) die Rede. Der – in der Erstveröffentlichung noch fehlende – Titel signalisiert bereits, wenn man ihn als Fixierung des Inhalts ganz ernst nimmt, dass über Details der gemeinsam verbrachten Zeit nichts gesagt wird; der Autor hüllt sich diesbezüglich in Schweigen.

Mit dieser Aussparung, die eine allzu besondere, individuelle Färbung des erotischen und möglicherweise sexuellen Geschehens umgeht, verschafft Goethe sich aber nun die Möglichkeit, seinen Text mit einem ins Grundsätzliche führenden Loblied auf die Liebe abzuschließen: Das Gedicht endet in allen Versionen mit den berühmten Worten „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!/ Und lieben, Götter, welch ein Glück!“ (ebd.). Sie bieten, wie hier nur am Rande vermerkt werden soll, dem literaturwissenschaftlichen Interpretationsbedürfnis reichlich Futter: Das „doch“ zeigt en passant noch einmal an, dass die Liebe ohne Überwindung von Widerständen oder Schattenseiten oft nicht zu haben ist; im Chiasmus der Schlussverse teilt sich schon auf der formalen Ebene etwas von jener intensiven und außerordentlichen Verbindung mit, durch die sich große Liebe auszeichnet. Hätte Goethe hier die Schilderung der nächtlichen Begegnung mit ähnlicher Eloquenz betrieben wie in ‚Der Gott und die Bajadere‘, wäre womöglich kein Raum geblieben für einen Schluss, den man als glückverheißende Lebensweisheit verbuchen kann.

Dass Reden Silber und Schweigen Gold ist, weiß schon ein altes Sprichwort. Man wird ihm selbstverständlich keine pauschale Gültigkeit zusprechen können, wie gerade auch literarische Fälle zeigen, aber manchmal trifft es eben doch ins Schwarze. Unsere Beispiele von der bemerkenswert schweigsam vollzogenen Freundschaft wildwestlicher Heroen des 19. Jahrhunderts, von der wortlosen Anbahnung einer im umfassenden Sinne erotischen Beziehung in einem Roman des 21. Jahrhunderts und von einem an entscheidender Stelle exzessiv diskreten Hohelied auf die elementaren Glücksverheißungen der Liebe in einem Gedicht des 18. Jahrhunderts bestätigen, dass Nähe, Vertrautheit und Zuneigung oft auch eine Sache des Schweigens sind.

Zitierte Literatur:

- Goethe, Johann Wolfgang: Berliner Ausgabe. Bd. I. Berlin/ Weimar³1976.
- May, Karl: Winnetou. Erster Band. Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abteilung IV, Bd. 12. Hg. v. Joachim Biermann/ Ulrich Scheinhammer-Schmid. Bamberg/ Radebeul 2013.
- Ortheil, Hanns-Josef: Liebesnähe. München 2011.