

CARL PIETZCKER

Grenze und Grenzüberwindung

Überlegungen zur literarischen Form

Grenze und Grenzüberwindung¹

Überlegungen zur literarischen Form

Carl Pietzcker

Literarische Form — eine Grenze. Diesen Gedanken will ich durchspielen und dabei an einem Bild Sigmund Freuds weitermalen. Beim schmerzhaften Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip, so schreibt er, bewahren wir uns ein Reservat für Vergnügungen, auf die wir im Alltag verzichten: die Phantasie. Sie lasse sich mit einem Naturschutzpark vergleichen². Von diesem Bild her möchte ich die Form des literarischen Werks als Grenze begreifen, als einen Zaun, mit dem wir unsere Phantasie schützen. Wie in solch einen Park begeben wir uns in das Kunstwerk hinein, um die Welt unserer Wünsche zu erfahren, uns dort zu bewegen wie früher einmal, uns endlich wieder als Kinder oder sogar als Wilde zu fühlen. Durch seine Form ist das Kunstwerk aus der Alltagswelt ausgegrenzt, ganz wie zeitlich, meist auch räumlich und oft durch Rituale das Fest, die Fastnacht oder die Orgie. Was die Gesellschaft und wir selbst uns gewöhnlich verbieten, auch das sonst Schreckliche oder Ekeleregende — hier können wir es genießen. Wir können uns zurückziehen vom Alltag, hinausschauen auf ihn, ihn aus sicherem Abstand deutlicher wahrnehmen, seinen Gesetzen nachfragen, uns sogar gegen ihn wenden. Die Form, die schützende Grenze erlaubt es.

Wollen wir von diesem Bild her zögernde Schritte zu einer Theorie literarischer Form wagen, so müssen wir dreierlei bedenken.

Erstens: Jede Grenze ist doppelt bestimmt: durch das, was sie ausgrenzt, und durch das, wovon sie ausgrenzt. Beide, das Hier und das Dort, machen sie aus. Sie ist der Widerspruch beider, schließt beide in sich zusammen, scheidet beide, bezieht sie aufeinander und verweist von dem einen hinaus aufs andere, ja schafft erst das Bewußtsein eines Anderen. Das gilt auch für literarische Form: sie bildet sich im Widerstreit zwischen der eingrenzenden Gewalt der äußeren Realität, die z.B. als Zensur oder Anspruch auf Vernunft begegnet, einerseits und andererseits der gegen solche Begrenzung aufbegehrenden Gewalt unserer Wünsche. So ist literarische Form die eine wie die andere Gewalt; sie trägt deren Widerspruch in sich, scheidet beide und bezieht sie doch aufeinander.

Zweitens: Die äußere Realität und unsere Wünsche stehen einander nicht unvermittelt gegenüber. Von früh an haben wir gelernt, die Anforderungen der äußeren Realität zu berücksichtigen; allein so konnten wir unsere Bedürfnisse befriedigen, sei es auch nur das, zu überleben. Wir mußten lernen, uns realitätsbewußt zu verhalten und die Ge- wie die Verbote unserer Eltern und allgemeiner dann auch die der Gesellschaft zu beachten. Wir haben sie verinnerlicht. So bildete sich unsere Psyche aus den Widersprüchen und in den Vermittlungen von Bedürfnissen, Wünschen und Anforderungen. Die Wunschwelt, die wir mit jenem «Naturschutzpark» aus der äußeren Realität ausgrenzen, trägt dieses Äußere also schon in sich. Sie ist nie unvermittelt sie selbst, steht also nie einem ihr gänzlich Fremden gegenüber.

Und drittens: Jener «Naturschutzpark» bildet sich in einem Prozeß: im Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip. Wir suchen ihn auf, indem wir dem Druck der äußeren Realität ausweichen; danach kehren wir ins Reich der Notwendigkeit zurück, abermals ein Prozeß also. Entsprechend sind dieser Park und seine Grenze prozessual zu verstehen: produktionsästhetisch von ihrer Entstehung und ihrer Funktion für den Schreibenden her, und rezeptionsästhetisch von ihren Möglichkeiten her, den Rezipienten hereinzuholen, drinnen zu halten und wieder zu entlassen.

Das mag sehr allgemein klingen und viel zu abstrakt. Ich will Hilfe bei einem Schriftsteller holen: Peter Weiss hat mit seinem «Marat / Sade»³ auf die Bühne gebracht, wie Form sich im Wi-

derstreit von Gewalt und Gegengewalt bildet. Hier können wir ein erstes Bild von der Form als Grenze gewinnen.

Das Stück spielt im Irrenhaus, einem aus der geordneten Gesellschaft ausgegrenzten Raum, in den sie diejenigen einmauert, die sie nicht mehr duldet, Irre und politisch Andersdenkende, solche also, die sich ihren Anforderungen nicht unterwerfen. Hier drinnen führen die Insassen, während draußen Napoleon herrscht, ein Stück über die Französische Revolution auf, und dies vor Vertretern der napoleonischen Gesellschaft. Das «Marat / Sade» — Stück vollzieht sich nun als Kampf zwischen den Insassen und der Anstaltsleitung, zwischen dem Drängen der Insassen nach ungehemmter Befriedigung und nach Befreiung einerseits und den Bändigungsversuchen der Leitung andererseits. Sie reichen von der Ermahnung, sich vernünftig, anständig und kultiviert zu verhalten, bis hin zu offener Gewalt. In diesem Konflikt vollzieht sich das Spiel als Kampf um die Grenze, um die Form des Stückes also. Es ist ein Kampf zwischen Parteien, die ständig aufeinander bezogen sind und im Wechselspiel von Gewalt und Gegengewalt die Grenze bilden.

Wir begegnen einem Rollenspiel auf mehreren Ebenen: In seiner Rolle als Vertreter der herrschenden Bourgeoisie läßt der Anstaltsleiter die Insassen das Stück aufführen; in der Rolle des Regisseurs untersteht ihm de Sade, der seinerseits als Autor den Irren die Rollen geschrieben hat, welche sie nun unter seiner Regie spielen; die Rollen dieser Irren werden von heutigen Schauspielern vor einem Publikum von heute gespielt. Zwischen ihnen allen tobt jener Kampf, in dem die Grenze, die Form sich herstellt, ein Kampf zwischen Inszenierung, Rollenzwang, Zensur einerseits, Selbstbehauptung und Rollenverweigerung andererseits. Des Anstaltsleiter z.B. sucht seiner Rolle gerecht zu werden und de Sade zu vernünftigem Spiel zu zwingen, doch der entzieht sich immer wieder, läßt Marat gegen die Bourgeoisie agitieren oder die Irren in Erregung geraten. Die Irren selbst fallen aus ihren Rollen, wenden sich gegen die Anstalt, ja gegen die ganze Gesellschaft, müsse beruhigt und notfalls in ihre Rollen zurückgeprügelt werden. Das Spiel seinerseits droht, die in unseren Theatern übliche Rollenverteilung zwischen Schauspielern und Publikum zu sprengen, die Rampe zu überschreiten und das Publikum zu überfluten.

Die Rampe, die Anstaltsmauer, die Rollen des Anstaltsleiters, de Sades und der Irren werden so als umkämpfte, in gewisser Weise sogar überschrittene und letztlich dennoch eingehaltene Grenze bewußt. Diese Grenzen umfassen einander wie größere Schachteln die kleineren: die Mauer des Anstalts z.B. die Herrschaft des Anstaltsleiters, diese die Regie de Sades und diese das Rollenspiel der Irren. Im Kampf um diese ineinandergeschachtelten Grenzen bildet sich die Form des Stückes. Die Grenzkämpfe reichen von ganz außen, wo die Realität als herrschende Gesellschaft und zugleich die Trennung von deren Geltungsbereich besonders deutlich erscheinen — die Anstaltsmauer! —, bis hinein zur nahezu unbeschränkten Herrschaft der Wünsche, die sich dennoch auch hier von den Anforderungen äußerer Realität nicht ganz haben freihalten können: der als psychischer Zwang der Irren wiederkehrende ehemals äußere Druck. Ein Bezirk ursprünglicher Wünsche findet sich hier also nicht. Und doch feiern auch Wünsche nach Befriedigung, nach Freiheit ihren Sieg über herrschende gesellschaftliche Realität: Die vielfach gezogene und weit ins Innere verlagerte Grenze ist so stark, daß das draußen Verdrängte, die Revolution, hier drinnen erinnert, ja wiederbelebt werden kann. Im Schutzraum der Irrenhauses und des Spiels der Irren, hier, wo keine Verantwortung gilt, wo Wünsche nicht zu Handlungen führen, hier kann gesellschaftliche Realität risikolos und deshalb auch deutlicher wahrgenommen und angegriffen werden. Hier bleibt dieser Angriff aber auch eingesperrt.

Es zeigt sich, daß wir das Bild von der Grenze nicht dinglich nehmen dürfen, etwa als das einer Hülle, die sich um den Inhalt spannt wie die menschliche Haut um den Körper. Form ist viele Grenzen zugleich; und sie ist dies als ein allenfalls stillgestellter Prozeß. So ist sie Gewalt einer äußeren, vielfach verinnerlichten Realität einerseits und objektivierte Gegengewalt andererseits. Als Ergebnis von Kampf, als Waffenstillstand und endlich erfahrener Friede schützt sie die Welt der Wünsche vor den Kriegen der herrschenden Realität und diese vor Leidenschaft und Chaos; versöhnt wohnen beide zusammen. Die Waffen ruhn, doch der nächste Kampf steht bevor.

Wie bei Peter Weiss das Spiel hinter den Mauern eines Irrenhauses stattfindet, das die Gesellschaft erbaute, so entsteht auch

das literarische Werk in einem Bereich, den die Gesellschaft produziert, aus ihrem Alltag ausgrenzt und der Literatur einräumt, um sie dort gefangen zu halten, aber auch zu besuchen und zu genießen, nicht ohne das Risiko freilich, hier nun doch attackiert zu werden: im Bereich des Literarisch-Ästhetischen. Hinter dessen gesellschaftlich anerkannter, jedoch ebenfalls umkämpfter Grenze bildet sich das literarische Werk. Auf sie verweist es mit seiner eigenen Form.

Peter Weiss hat in dramatischen Prozeß überführt, was im einzelnen literarischen Werk als dessen Grenze zum Stillstand kommt. Form als Grenze, die er so anschaulich auf die Bühne bringt, will ich nun versuchen, von der Seite vor allem des Rezipienten her zu betrachten.

Die Form des literarischen Werks muß zum Rezipienten, zum Produzenten und zur gesellschaftlichen Realität hin offen und doch geschlossen sein, als Grenze wirksam und dennoch durchlässig. Der Produzent muß seine Phantasien und Emotionen hinter dieser Grenze spielerisch zulassen können, durch sie hindurch sich also selbst ins Werk hineinbegeben. Zugleich aber muß er mit Hilfe dieser Grenze von sich selbst so getrennt sein, daß er aus sicherem Abstand mit seinem ins Werk verlagerten Inneren umgehen kann, ihm nicht ausgeliefert und keineswegs verantwortlich für seine verbotenen Spiele. Das gilt ebenso für den Rezipienten.

Auf ihn ist literarische Form dergestalt ausgerichtet, daß sie ihm das Werk so öffnet, daß er drinnen Eigenem begegnet, und es ihm so verschließt, daß er davor stehen bleibt und auf Fremdes blickt. Er schaut auf etwas, was von seinem Alltagsleben getrennt ist, und bekommt versichert, dies sei ein gesellschaftlich anerkannter Bereich, den zu betreten ihm freistehe.

Als Grenze geht literarische Form durch den Rezipienten mitten hindurch: Sie entspricht seinen Realitäts- und Moralanforderungen und ist doch durchlässig für seine Wünsche. So hält sie ihn im sicheren Bereich von Vernunft und Sitte und läßt ihn dennoch, ohne daß ihm dies bewußt werden müßte, hinein ins Gefährliche. Sie läßt ihn aber auch wieder hinaus; Form muß dem Rezipienten versichern, daß er wieder zurück kann, daß im Notfall sogar sie selbst ihn herausholt. Zwar muß sie ihn hineinlocken und in ihm wie in einem Zirkusbesucher die verborgene

Sehnsucht wecken, ein Löwe oder Löwenbändiger zu werden oder die Seiltänzerin zu lieben, doch sie muß ihm auch versichern, daß er von den Löwen nicht gefressen und von der Seiltänzerin nicht verzaubert wird. Sie lockt ihn in den Strudel der Wünsche, doch sie versichert ihm auch: «Du kommst wieder heraus». So weckt literarische Form Lust am sonst Unterdrückten, Angst, von ihm überflutet zu werden, und Lust, dieser Gefahr zu entkommen, Angstlust also. Das Bitterste des Alltags läßt sie zu und bändigt es dennoch.

Bleiben wir beim Zirkus. Literarische Form bietet sich dem Rezipienten wie ein Zirkuszelt an, das die faszinierende Welt der Artisten aus dem Alltag der Bürger ausgrenzt und sie vor den Blicken Neugieriger schützt. Die Schauseite trägt Bilder und Aufschriften, die preisen, was drinnen zu sehen ist, eine Fassade voll Reklamesprüche — «das gräßlichste Verbrechen» oder «das klügste Pferd» —, vielleicht auch wilde Fratzen oder Bilder nahezu nackter Mädchen, die anziehendsten Partien halbverdeckt, der Verlockung wie der Zensur wegen. Vor dem Zelt zu unser aller Schutz ein veritabler Polizist, falls es brennt, ein Feuerwehrmann und, damit alles seine Ordnung hat, ein Kassenhäuschen. Dann halbverhängt der Eingang, Sägemehl, auf den Rasen gestreut, leitet uns weich ins Innre; der Eingang halb verhängt: wir könnten wieder hinaus.

Doch drinnen entdecken wir auch dort Begrenzungen: Eine Balustrade begrenzt die Arena, diese selbst strahlt im Licht, die Zuschauer aber sitzen im Halbdunkel; die Löwen in der Arena sind von einem Gitter umgeben, und falls der Dresseur hierauf verzichtet, so ist er selbst Grenze der Löwen. Diese Grenze hat er sogar als Gehorsam in sie selbst hineinverlegt; ungebrochen wild sind also nicht einmal sie. Und das schützt die Besucher. Je besser sie gesichert sind, desto freier schauen sie der Gefahr ins Auge. Desto eher können sie sich dem auch öffnen, was sie hier zu eigenen Möglichkeiten lockt: dem Mut des Dompteurs, der Geschmeidigkeit des Tigers, der Wut des Löwen, der Anmut der Reiterin oder der Lust am leichten Flug von Trapez zu Trapez. Als Eigenes können sie es spüren, sich verwandeln lassen und das eben Erfahrene nach außen tragen: ein Anspruch an dort herrschende Realität. Das könnte zum Widerspruch führen, vielleicht zur Kritik.

Wie am «Marat / Sade», so sehn wir auch hier: Literarische Form und literarischer Inhalt lassen sich nicht eindeutig trennen. Die Grenze ist über viele Stufen ins Innen verlagert. Was bloßer Inhalt scheinen könnte, etwa ein verdrängter Wunsch, ist immer schon begrenzt, bevor wir ihm hinter der Grenze literarischer Form begegnen. Die Löwen sind dressiert, sie streifen nicht frei durch die Savanne. Unmittelbarkeit findet der Rezipient hier nicht.

Wie eine Zwiebel aus ihren Schalen, so baut sich das literarische Werk in einem Prozeß stets neuer Konfrontation von Wünschen und äußerer Realität und in deren Vermittlung aus immer neuen Grenzen auf, deren äußerste dann die literarische Form, die bewußt gesetzte Grenze ist. In dieser Stufenfolge ist literarischer Inhalt immer schon geformt, bevor er literarisch wird: Die Form eines Inhalts ist Inhalt einer weiteren äußeren Form. Sogar die äußerste, die literarische Form, ist immer auch Inhalt, befriedigt z.B. den Wunsch nach Versöhnung oder den nach unerbittlichem Angriff. Im Extrem kann Form sogar ihr einziger Inhalt sein. Als Form des reinen Klanggedichts z.B. vermittelt sie nichts als die Lust an sich selbst, am Spiel mit Worten, die auf anderes nicht verweisen als auf eben dies Spiel.

Die Grenze, die Form und Inhalt zugleich ist, die Grenze um die Grenze um die Grenze — als diese Struktur bildet das literarische Werk sich aus. Mit ihr grenzt es sich ab gegen Produzent, Rezipient und gesellschaftliche Realität, und mit ihr nimmt es sie alle drei dennoch in sich hinein.

ANMERKUNGEN

1. — Vorabdruck eines Ausschnitts aus Carl Pietzcker: *Literarische Form eine durchlässige Grenze*, Freiburger literatur-psychologische Gespräche Bd. 9, S.64-85, 1990.
2. — GW XI, 387; GW XIV, 90.
3. — Peter Weiss: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospitizes von Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Ffm 1972 [es 68].