

**Im Besonderen oder “die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen.” Zur Konstruktion autobiographischer Räume bei Roland Barthes, Elias Canetti und Else Lasker-Schüler**

in: Marianne Schuller / Elisabeth v. Strowick (Hrg.), *Singularitäten. Literatur - Wissenschaft - Verantwortung*. Rombach Verlag Freiburg i.Br. 2001.

1. Partikularitäten: Splitter, Finger, Hände

Auf der Suche nach dem Singulären lasse ich mir nahe gelegen sein, mit einem Detail zu beginnen. Genauer: mit einer Partikularität. Es handelt sich also zunächst um den Splitter eines Rippenknochens, den Roland Barthes als biographischen Splitter in seine autobiographische Schrift *Barthes par Barthes* eingefügt hat<sup>1</sup>. Der Knochensplitter wurde ihm zum Einsatz eines Pneumothorax entfernt und dann von den Aerzten überreicht. Die Frage, die sich ihm stellte, war also: was tut man mit einem Stück Knochen, das einem in dem Moment gehört, in dem es vom Körper entfernt wurde? Wegwerfen? Aufbewahren? Und wo und wozu? Lange Zeit bewahrt er dieses “Stück von ihm selbst”, das ihn an den Griff eines Lammkoteletts erinnert, in einem Zwischenlager, einer staubigen Schublade mit anderen nutzlosen Kostbarkeiten auf, bis er es eines Tages über den Balkon auf die Strasse schleudert, “wo irgendein Hund (es) wohl beschnupern würde.” Hier bricht das Fragment ab, der Knochen hat seinen Aufbewahrungsort aber gefunden: er gehört in eine Sammlung autobiographischer Splitter, ist überschrieben mit dem Titel: “Das Kotelett.” Er ist also durch eine Reihe von Transformationen, genauer, Transaktionen an einen Platz gelangt, der sein Weiterleben sichert: zuerst aus dem Körper herausgesägt, dann von den Aerzten dem Besitzer in Verbandmull gewickelt überreicht - (“die schweizer Aerzte bekundeten so tatsächlich, dass mein Körper mir gehört, in welchem stückhaften Zustand sie ihn mir auch übergeben: ich bin Besitzer meiner Knochen, im Leben wie im Tode”), wird er in der staubigen Schublade zwischengelagert, um den Tod “zu akklimatisieren”. Dann endlich wird er weggeschleudert, und zuletzt in die Schrift aufgenommen, um dort, wenn nicht verewigt, so doch

---

<sup>1</sup> Barthes 1978, S. 67.

überliefert zu werden<sup>2</sup>. Den symbolischen Wert, der ihm hier zukommt und der seine Entwertung in der Realität mehr als kompensiert, möchte ich hier in zweierlei Hinsicht exponieren:

Zuerst ist das Stück Rippenknochen in Barthes Sammlung biographischer Splitter mehr als eine Metonymie und mehr als eine Metapher: sie ist die perfekte Inkarnation des Prinzips der Zerstreuung, die seiner ganzen Biographik wie auch seiner Theorie zugrunde liegt; die Geste des Sich-Wegwerfens, des *Verstreuens* ist theoretisch stringent. “Wäre ich Schriftsteller und tot”, schreibt er in seinem Vorwort zu *Sade, Fourier, Loyola*, “wie sehr würde ich mich freuen, wenn mein Leben sich dank eines freundlichen und unbekümmerten Biographen auf ein paar Details, einige Vorlieben und Neigungen, sagen wir auf Biographeme reduzieren würde, deren Besonderheit und Mobilität ausserhalb jeden Schicksals stünden und wie die epikuräischen Atome irgendeinen zukünftigen und der gleichen Auflösung bestimmten Körper berührten;...”<sup>3</sup> Der erste symbolische Wert des Fragment gewordenen Knochensplitters wäre mithin die Illustration einer Theorie des Biographischen und Autobiographischen, wie sie Barthes konsequent verfolgt hat. Als Theorie, wonach das Subjekt von seinem Schicksal getrennt, die Vergangenheit durch Zersplitterung in Unordnung versetzt ist; statt der Transzendenz auf Ganzheit und Wahrheit werden die Biographeme wie Asche dem Wind überlassen, statt bei einer Stele oder Urne als Aufbewahrungsort findet man sich auf der Strasse wieder - als streunende Hunde, was “unbekümmerte Biographen” ja auch sein können.

Das Fragment bestätigt darüber hinaus, was für die Autobiographieforschung im 20.

Jahrhundert als Gewissheit dient: dass der autobiographische Text der späten Moderne das symbolische Territorium der Wahrheit, der Seele, des Grossen und Ganzen verlassen hat; vor den Begriff der “Lebensgeschichte” ist das Verhältnis von Subjekt und Sprache gerückt: “Ich sage nicht, ich werde mich beschreiben, sondern: ich schreibe einen Text, und ich nenne ihn R.B.” schreibt Barthes in *Über mich selbst*<sup>4</sup>. Kein mächtiger Selbstentwurf, nicht einmal ein ganzer Name, kein Anspruch auf Authentizität, kein idealistischer Schöpfungsmythos, sondern die Intensität des Schreibens, in der das Subjekt sich konturiert und verliert, zerbricht oder eben zerstreut, markiert die Besonderheit dieses autobiographischen Schreibens.

Diskursanalytisch zugespitzt findet sich dieser Befund bei Manfred Schneider, wonach der autobiographische Text im 20. Jahrhundert durch die Expansion neuer technischer “Ausdrucksarchive” und Medien bestimmt wird, und nurmehr als Dokument des Verlustes, als eine “Anstrengung der Selbstausslöschung in der Schrift” figuriert<sup>5</sup>. Gegen diesen

---

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Barthes 1971, S. 13.

<sup>4</sup> Barthes 1978, S. 61.

<sup>5</sup> Schneider 1986, S. 46.

theoretisch etablierten und durch viele literarische Zeugnisse belegten Befund möchte ich im folgenden eine andere Valeur setzen. Eine Valeur, die diese Anekdote des Rippenknochens nicht einfach als Beleg für die Selbstausschöpfung des Subjekts in der Schrift belässt, sondern als ein Ereignis, das sehr viel Leben versammelt. Ich vermute, dass ihm diese Lebendigkeit durch die Reihe von Transaktionen zukommt, die ich am Anfang beschrieben habe, wobei es bei diesen Transaktionen wesentlich um eine geht: um die Verwandlung des Körpers in Schrift. Eine Verwandlung, die auch jene von Lebendigem in Totes meint, wobei schon der Körper in diesem Fragment von Barthes - als Knochen, als Abfall - vom Register des Lebendigen zu jenem des Toten gewechselt hat. Es könnte, so meine Vermutung, in diesem Verwandlungsprozess eine Verbindungsstelle von Körper und Zeichen/Schrift aktiviert sein, die das Interesse am Biographischen wie am Autobiographischen weiter begründet, eine Intensität, von der ich nicht weiss, ob sie teilbar ist. Das Entscheidende bei dieser Frage nach der Teilbarkeit einer Intensität, die mir einzigartig erscheint, auch einzigartig in Barthes' Text, ist nicht so sehr die Frage, ob ich mich identifizieren kann, sondern inwiefern ein singuläres Ereignis überhaupt verschiebbar, teilbar, verallgemeinerbar ist. Damit wende ich mich dem Buch von Barthes zu, in dem es um nichts anderes als um diese Frage geht und das kurz vor seinem Tod erschienen ist: *Die helle Kammer*. Um zum Einzigartigen vorzudringen, musste Barthes in der Mitte des Buches, wie er schreibt, "seine Einstellung ändern"<sup>6</sup>, er musste sich der "Erpressung mit der Theorie" widersetzen<sup>7</sup>, und sei es die eigene Theorie, die sich in *Kritik und Wahrheit* 1966 gegen den atavistischen Wunsch verwahrt hat, bei einer Lektüre Tote zum Sprechen bringen zu wollen<sup>8</sup>. Mit dem Photo seiner Mutter im Wintergarten, das im Buch nicht gezeigt wird und das doch überall durchscheint, entdeckt Barthes "die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen"<sup>9</sup>. Schon das *punctum* der gezeigten Photographien ist schwer bis kaum vermittelbar, es bleibt letztlich verbunden mit einem einzigartigen Blick, für den Barthes eine ebenso einzigartige Metapher findet: es ist der Blick, der durch eine "Nabelschnur" mit dem photographierten Gegenstand verbunden ist<sup>10</sup>. Durch eben diesen vernabelten Blick entsteht eine Evidenz, die sich jeder Zerlegung widersetzt: "sobald ich etwas zerlegen kann, beweise oder widerlege ich, kurz, ich zweifle, ich weiche von der PHOTOGRAPHIE ab, die ihrem Wesen nach ganz Evidenz ist"<sup>11</sup>. Doch ist es nicht diese Evidenz, die das *punctum* seines Buches ausmacht. Denn immerhin kann das

---

<sup>6</sup> Barthes 1989, S. 70.

<sup>7</sup> Barthes 1978, S. 59.

<sup>8</sup> Barthes 1976, S. 71.

<sup>9</sup> Barthes 1989, S. 81.

<sup>10</sup> Ebd., S. 91.

<sup>11</sup> Ebd., S. 118.

punktierende Detail, das aus dem Zusammenhang eines Bildes herausschiesst, um den Blick zu treffen, zu stechen, zu verwunden, ausgesprochen werden. Es ist in seiner Heterogenität zwar unberechenbar, aber es ist mitteilbar. An einer Stelle im Buch entdeckt Barthes auch, warum das so ist: “So blitzartig das *punctum* auch auftauchen mag, so verfügt es doch, mehr oder weniger virtuell, über eine expansive Kraft. Diese Kraft ist oft metonymisch.”<sup>12</sup> Sie ist metonymisch, insofern sie das *punctum* in etwas anderes überführt - in eine Assoziation, oder auch: ins *studium*; sie ist metonymisch, insofern sie das ganze Bild einnehmen kann und doch ein Detail bleibt. Diese Entdeckung ist entscheidend, denn sie besagt: zwar gibt es keine Wissenschaft vom einzigartigen Wesen, weil dieses nicht verallgemeinerbar ist, doch leitet die metonymische Kraft des Singulären den referentiellen Strang um; sie führt vom Referenten zur Referenz<sup>13</sup>. Diese Kraft der Referenz aber, die aus dem ursprünglich Irreduziblen etwas Iteratives, Ausschweifendes macht, ist nicht Inkarnation einer Theorie des Autobiographischen, übernimmt aber wohl Schlüsselfunktion in jeder autobiographischen Unternehmung. Denn die Kraft der Referenz bleibt an ein singuläres Moment der Verwandlung gebunden, in dem - wie beim Beispiel des Knochens - Lebenszeichen und Todeszeichen gleichwertig sind. Die Kinderhände der Mutter auf dem Photo im Wintergarten, die dem Betrachter als erstes Detail in den Blick fallen - “sie hielt mit der einen Hand die andere an einem Finger fest”<sup>14</sup> - sind genauso sehr die Hände eines Mädchens, die das Leben vor sich hat, wie es die Hände einer Toten sind. Die Frage, warum es so oft die Hände, ein Finger, ein Daumen, die Fingernägel, ein Fingernagel ist, was für Barthes das *punctum* in seinem Bilderkorpus ausmacht - die langen Fingernägel der Männer auf den Photographien von Nadar, die schmutzigen Fingernägel an der Hand des jungen Tzara, die “spatelförmigen, zugleich weichen und scharfrandigen Fingernägel” von Warhol auf einer Photographie von Duane Michals, der Verband am Finger des Mädchens in der Anstalt von New Jersey, die vom Bildrand durchschnittenen Fingerspitze des jungen Mannes, den Mapplethorpe photographierte<sup>15</sup> - verweist einerseits auf die gestische Qualität der Photographie, die Barthes zu Beginn herausstellt, andererseits auf eine Obsession, die den Bereich der Hände motivisch wie medial erfasst: schliesslich photographiert man ebenso mit dem Finger wie mit dem Auge. Auf diese Schlüsselfunktion der Hand wird bei Else Lasker-Schüler zurückzukommen sein. Hier soll noch einen Moment beim Kinderphoto der Mutter im Wintergarten innegehalten werden. Warum ist sie ebensosehr Lebens- wie Todeszeichen? Barthes antwortet

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 55

<sup>13</sup> Vgl. Derrida 1987, S. 40.

<sup>14</sup> Barthes 1989, S. 77.

<sup>15</sup> Ebd., S. 38, 60, 55 und 68.

darauf mit der schrecklichen Entdeckung der vollendeten Zukunft, deren Einsatz der Tod ist: “*das wird sein und das ist gewesen.*” Es ist der Tod, der bevorsteht und schon eingetroffen ist, der die Photo letztlich zu einem besonderen Dokument der Sterblichkeit macht: “Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben...”<sup>16</sup> Die Sterblichkeit der Mutter nimmt aber nicht nur die eigene Sterblichkeit vorweg: sie radikalisiert diese für ihn - “ich, der ich mich nicht fortgepflanzt hatte”, sie lässt ihn in einer Singularität, die nicht mehr ins Allgemeine gewendet wird. Diese Einsicht in den eigenen, bevorstehenden, “vollständigen undialektischen Tod” war es, was Barthes in der Photographie im Wintergarten las<sup>17</sup>. Womit sich die Erfahrung des Singulären gleichzeitig an das Lebendige der Toten wie das Tote des Lebendigen heftet: Leben und Tod, die sich aufeinander beziehen, ohne sich an jemanden zu wenden. Dabei bleibt das Singuläre immer die Singularität des Andern, die einen zwar erreichen, mit der man sich aber nie identifizieren kann<sup>18</sup>. Mit dieser vorläufigen Bestimmung des Singulären - als punktierendes Detail, als Durchlöcherung der Oberfläche von Sinn (als Zusammenhang, Fortpflanzung, Identifikation) und als Gleichwertigkeit von Lebens- und Todeszeichen, möchte ich überleiten zu einem Text von Canetti, der mehr als irgendein anderer dieses Autors die Grenze zwischen ‘nacktem Leben’ und Tod aufsucht, in *Die Stimmen von Marrakesch*.

## 2. Ein einziger Laut und die Grenze des Lebendigen

*Die Stimmen von Marrakesch*, erst 14 Jahre nach ihrer Entstehung veröffentlicht, bieten sich vordergründig als Reisebericht, in dem es um die Rekonstruktion von erlebter Vergangenheit geht. Hinter den Kulissen aber, die die Reisebilder und die Stadtaufnahmen von Marrakesch errichten, schreibt sich ein anderer Text, oder, topologisch gewendet: auf der Folie der Marrakescherlebnisse schreibt Canetti einen andern Text, in dem es um die Vermittlung von Eigenem und Fremdem, Verstehbarem und Unverstehbarem, Rekonstruktion und Verlust von Sinn geht. Und, im Gegensatz zu den eher selbstmächtigen autobiographischen Würfeln, in welchen das Leben und die Erinnerung dem Schreiben als unerschöpfliches Reservoir zur

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 106.

<sup>17</sup> Ebd., S. 82.

<sup>18</sup> Ein Moment, das auch Derrida in seinem Nekrolog für Barthes herausstreicht mit der Bedeutung, die ihm zukommt: dass dieser Punkt der Singularität, das *punctum*, zusammen mit Benjamins Bestimmung der Aura der wesentliche Beitrag sein könnte zur Frage des REFERENTEN in der technischen Moderne. Vgl. Derrida 1987, S. 13.

Verfügung steht, schreibt sich dieser kleine Text Canettis, den er selber lange für marginal hielt<sup>19</sup>, entlang der Frage nach der Mittelbarkeit von Ereignissen und Erinnerungen:

“Ich versuche, etwas zu berichten, aber sobald ich verstumme, merke ich, dass ich noch gar nichts gesagt habe. Eine wunderbar leuchtende, schwerflüssige Substanz bleibt in mir zurück und spottet der Worte. Ist es die Sprache, die ich dort nicht verstand, und die sich nun allmählich in mir übersetzen muss? Da waren Ereignisse, Bilder, Laute, deren Sinn erst in einem entsteht; die durch Worte weder aufgenommen noch beschnitten wurden, die jenseits von Worten, tiefer und mehrdeutiger sind als diese.”<sup>20</sup>

Dieses Jenseits der Worte, eine schwerflüssige Substanz, die - nach einer einfachen Redeweise - Gold sei, ist das heimliche Zentrum des Buches, um das die autobiographische Erfahrung kreist und das auch im Titel Ausdruck gefunden hat: Die “Stimmen” von Marrakesch meinen nämlich nicht in erster Linie verstehbare Sprache, sondern ein lautliches Ensemble an der Grenze der Sprache, die unter anderem die Grenze des Menschlichen anzeigt. Sie werden hörbar als topologische Ereignisse, Singularitäten im Sinne von Deleuze, weder persönlich noch individuell, nicht in einer undifferenzierten Tiefe des Textes oder des Erzählers angesiedelt, sondern Laute, die wie kleine Energiezentren auf einer “unbewussten Oberfläche” verteilt sind - Ereignisse mit einem ungeheuren vitalen Potential<sup>21</sup>. Es sind die Rufe der Blinden, mit welchen sie sich am Leben halten, “akustische Arabesken um Gott”, die sich im Gehör festsetzen, es ist die Stimme der unverschleierte Frau am Gitter, die unablässig spricht, eine Stimme, “die immer zu einem, immer zu jemandem” sprechen wird, ohne Syntax und Semantik, eine Stimme wie ein “fernes Plätschern”; es sind die hebräischen Silben, die ein kleiner Junge in der jüdischen Schule der Mellah rezitiert, Silben, die “wie Regentropfen ins wildbewegte Meer der Schule” fallen; es sind die Schreie der Kamele, die zum Schlachthaus geführt werden und es ist der Singsang, mit welchem der Vater der jüdischen Familie Dahan den Namen des Erzählers Canetti aus den Angeln seines Sinns und seiner Schwere hebt, bevor er ihn annimmt.<sup>22</sup> Die letzte Episode des Berichts schliesslich führt auf einen Platz, der wie ein akustisches Tableau diese Stimmen und noch viele andere mehr versammelt, sie führt auf die Djema el Fna. Inmitten der tausendfältigen Rufe und

---

<sup>19</sup> Vgl. Göpfert 1984, S. 135.

<sup>20</sup> Elias Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch* 1967-1980, S. 23.

<sup>21</sup> Nach dem deleuzschen Konzept organisieren sich Singularitäten als Ereignisse auf einer unbewussten Oberfläche, auf der sie letztlich - als potentiale Energie - nicht lokalisierbar sind. Das heisst: sie spuken herum auf einer Oberfläche, die auch Ort des Sinns ist. Deleuze, 1969/1993, S. 134ff.

<sup>22</sup> Canetti, op. cit., S. 25f., S. 39f., S. 51 u. 81.

Schreie dieses Platzes, entdeckt der Erzähler einen Laut: “Es war ein tiefes, langgezogenes, surrendes ‘ä-ä-ä-ä-ä-ä-ä’ (...) es war der unveränderlichste Laut auf der Djema el Fna, der sich im Verlauf eines Abends und von Abend zu Abend immer gleich blieb.”<sup>23</sup> Dieser Laut, eine Art akustisches Punktum, nicht einmal eine Stimme, geht von einem kleinen braunen Bündel am Boden des Platzes aus, ein Bündel ohne Gesicht, ohne Haut, ohne Hände, ein Häuflein Elend in einem schmutzigen braunen Stoff, für das der Erzähler die Bezeichnung ‘Mensch’ konsequent verweigert. Er spricht vom “Surren eines Insekts”, er spricht von Bündel, er spricht von Geschöpf, er siedelt also seinen beunruhigenden Fund, den er jetzt jeden Tag aufsucht, zwischen Mensch, Tier und Ding an. Das einzige Lebenszeichen dieses Geschöpfs ist sein ä-ä-ä-Laut, doch bezeichnet der Laut eben nicht das Leben, sondern dessen Grenze: “Sie (d.i. die Stimme, S.H.) war an der Grenze des Lebendigen; das Leben, das sie erzeugte, bestand aus nichts anderem als diesem Laut.”<sup>24</sup> Insofern ist diese Nicht-einmal-Stimme eben nicht Ausdruck des Lebens, sondern Ausdruck der Sterblichkeit, nacktes Leben, kurz vor dem Erlöschen, Lebendes, das an der Grenze seiner selbst lebt<sup>25</sup>, und auf dieser Grenze entfaltet sie für Canetti ihre höchste Energie, wird zum transzendentalen Ereignis. “Die Singularitäten sind die wahren transzendentalen Ereignisse”, schreibt Deleuze<sup>26</sup>, und Canetti beendet seinen Reisebericht mit der (vermeintlichen) Hoffnung auf einen Triumph dieses singulären Lautes über den Tod: “Ich war stolz auf das Bündel, weil es lebte. Was es sich dachte, während es hier tief unter den anderen Menschen atmete, werde ich nie wissen. (...) Aber es lebte, und mit einem Fleiss und einer Beharrlichkeit ohnegleichen sagte es seinen einzigen Laut, sagte ihn Stunden und Stunden, bis es auf dem ganzen weiten Platz der einzige Laut geworden war, der Laut, der alle anderen Laute überlebte.”<sup>27</sup>

Manche Interpreten haben *Die Stimmen von Marrakesch* gerade aufgrund dieser Schlusspassage als Hommage Canettis an das Lebendig-Kreatürliche qualifiziert, mit der er “neue Möglichkeiten des Menschlichen” erschliesst<sup>28</sup>. Thomas Steussloff hat dagegen in seiner profunden Studie zum Werk Canettis dargelegt, dass solche moralisch-ethische Setzungen der Interpretation das Spannungsverhältnis zwischen Sinnstiftung und Sinnentwertung sowie die Sprachproblematik, die sich darin verbirgt, nicht berücksichtigen<sup>29</sup>. Denn die Sprache, die in diesem einzigen und letzten Laut der “Stimmen von Marrakesch”

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 115.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> So zitiert Deleuze in seinem Kapitel “Von den Singularitäten” einen Text von Gilbert Simondon - *L'individu et sa genèse physico-biologique* - dem er, wie er in der Fussnote vermerkt, sein Konzept der Singularität wie auch des Transzendentalen verdankt. Deleuze op. cit., S. 135.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Canetti op.cit., S. 117f.

<sup>28</sup> vgl. Herbert Göpfert (1984) S. 139 und Dagmar Barnouw (1979), S. 105.

vernehmbar wird, gehört einem Körper, der nur noch hypothetisch existiert, als ‘Unsichtbarer’, wie das Kapitel auch heisst, und der Laut erzeugt auf der Oberfläche des Sinns eine nurmehr hypothetische Bedeutung: “Vielleicht”, mutmasst der Erzähler, “besass es keine Zunge mehr, um das ‘l’ in Allah zu formen, und der Name Gottes verkürzte sich ihm zu ‘ä-ä-ä-ä-ä.’”<sup>30</sup> Der Akt der Sinnstiftung, in welchem aus dem Laut ein Name, aus dem singulären Ereignis eine sinnvolle Episode würde, bleibt so in einer Hypothese stecken, die auch den Rückzug der Erzählers miteinschliesst. Er zieht sich zurück in eine Position, die besagt, dass wohl gelauscht und gelesen und gemutmasst werden kann; über das Leben aber lässt sich nicht verfügen mit der Sprache. Damit verweist Canetti mit der autobiographischen Erfahrung in Marrakesch auf eine andere Macht, die in der Sprache und der Schrift nur ein unzureichendes Medium aufgesucht hat. Diese Erfahrung aber hat weniger mit dem Leben als mit der Sterblichkeit zu tun: namenlose, unsichtbare, unartikulierbare Möglichkeit auf der Grenze des Lebendigen. Der autobiographische Raum wird dadurch kenntlich als ein Raum, in dem Leben mehr ist als Sprache, in dem die Schrift nicht alles vermag, von der punktierenden Kraft des Singulären gestört wird in ihrem Anspruch auf Darstellung und Überlieferung. Damit nun zu Else Lasker-Schülers autobiographischer Prosa.

### 3. Spielhand, gebrochene Hand

Im Juni 1944, also ein halbes Jahr vor ihrem Tod, sitzt Else Lasker-Schüler alt, einsam und todtraurig in ihrem unfreiwilligen Exil in Jerusalem und schreibt auf einer Postkarte an Werner Kraft:

“...manchmal sitz ich so einsam im C. (afé) Imperial und denke: Es ist nicht möglich. Dann: dass ich länger die Schmerzen aushalte, die Traurigkeit [...] Ich bin am Ende, so litt ich - hier im Volk für das ich mich schlug- seit - Kind. Alles, ja alles vorbei in mir [...] Liebe, Freundschaft sind Hände. Meine eigenen sind gebrochen.”

Jussuf

Im Schatten dieser Endzeitstimmung und im Zeichen der gebrochenen Hände der Dichterin und Briefeschreiberin soll die Frage nach der Gleichwertigkeit von Lebens- und Todeszeichen im autobiographischen Raum ein drittes Mal gestellt werden. Wer gebrochene Hände hat, kann nichts mehr in Händen halten, er kann nicht mehr schreiben; die gebrochenen Hände

---

<sup>29</sup> Steussloff 1994, S. 174.



markieren hier einen Unterbruch, der für die Dichterin tödlich ist: die Unterbrechung von Körper und Schrift, die ja mit der Hand verbunden werden. Entlang diesem Handzeichen und mittlerweile auch mit der leicht obsessiven Frage nach der Mehrdeutigkeit der Hand soll also Else Lasker-Schülers autobiographische Prosa beleuchtet werden.

In einem ihrer Briefe an Herwarth Walden, der in den autobiographischen Roman *Mein Herz* gehört, vertieft sie sich in die Betrachtung von Karl Kraus' Marmorhand und stellt dazu die Frage: "Was er wohl von meiner ziellosen Hand aus Blut und Spiel denkt?"<sup>31</sup> Anders als das Symbol und Leibding 'Herz', das in Else Lasker-Schülers Dichtung tragende Funktion hat, eignet die Hand weniger zur Symbolisierung im Sinne von Verbindung. Sie ist Körperteil und Medium in einem, ein Medium des Zeigens und Trennens, der Navigation, der Übergabe und des Greifens. All diese Funktionen, die einen intentionalen Weltbezug ausdrücken, werden im Bild der 'ziellosen Hand aus Spiel und Blut' negiert. Um welchen Einsatz der Hand geht es also?

Der Roman *Mein Herz* besteht aus Briefen an den flüchtigen Ehemann Herwarth Walden und seinen Freund Kurt, die nach Norwegen verreist sind. Die Briefe sind ebenso authentisch wie phantastisch, sie sind zu Beginn schamlos persönlich in der Auseinandersetzung mit Walden, eifersüchtig, klatschsüchtig (weshalb dieser Text von Lasker-Schüler auch als ihr authentischster gilt), verräteln dann diese persönliche Dimension aber gegen Schluss des Textes bis zur Unkenntlichkeit. Was zunächst als Dokument einer Beziehung zwischen zwei Menschen erscheint, wird unter der Hand der Schreibenden zu einem besonderen Verhältnis zwischen "Bildern und wirklich lebenden Menschen". Dieses Verhältnis aber ist kaum mehr adressierbar: "Mein Herz - niemandem", lautet der lakonische Vorsatz des Textes. Während das Herz in den Texten von Lasker-Schüler der Ort ist, an dem sich Körper und Welt verbinden, wird diese Funktion ausgerechnet in diesem Text, der *Mein Herz* heisst, unterbunden; die Verbindung zum Adressaten, die durch die direkte Anrede mit jedem Textstück -folgt man dem Titel müsste man von Herzstück sprechen - gewährleistet scheint, wird zur Täuschung. Wenn aber ungewiss ist, ob die "wirklich lebenden Menschen" durch diese Textstücke erreichbar sind, ob die Bilder - die Briefe - überhaupt zustellbar sind, dann entsteht Raum für einen grundsätzlicheren Zweifel. Der Zweifel nämlich, ob das Ich dieses Textes in der Schrift überlieferbar ist, ob überhaupt ein Text zustandekommt. Zur Ungewissheit über die Adressaten der Briefe gesellt sich eine ebenso ungewisse Verlagssituation (gerade wurde ihr eine Essaysammlung abgelehnt), so dass der Text als

---

<sup>30</sup> Canetti op.cit., S. 117f.

<sup>31</sup> Lasker-Schüler op. cit., S. 358.

Versuch zwischen verschiedenen Ansprüchen, die er errichtet und verfehlt, auch jedes Gattungsversprechen zurücknimmt. Das Autobiographische wird, im gleichen Zug, wie der Text es anbietet, wieder zurückgewiesen, die Briefe sind adressiert, aber nicht zustellbar, das faktisch aus dem Alltagsleben Berichtete verdichtet sich immer wieder zum Phantastischen. Heisst das schreibende Ich im Text zu Beginn Else Lasker-Schüler, womit der eigentliche Gegenstand jeder Autobiographie gesetzt ist, nämlich der Eigenname<sup>32</sup>, so heisst das zuletzt unterschreibende Ich "Prinz von Theben". Aufgerufen ist mit dieser instabilen Textur aber nicht nur die Frage des Autobiographischen, sondern das Problem der Autorschaft. Indem Else Lasker-Schüler in *Mein Herz* wie in allen ihren Prosatexten einerseits die Autobiographisierung wählt, andererseits das geschriebene Ich immer so sehr poetisch maskiert, dass der Leser die Suche nach dem Autobiographischen übernehmen muss<sup>33</sup>, errichtet sie eine ebenso paradoxe wie fragile Struktur der Autorschaft. Sie kann ihre Texte ebensowenig autorisieren wie sie sich aus ihnen absentieren kann, sie hängt als Figur und Schöpferin immer gleichzeitig mit ihren Texten zusammen. Prekär ist diese Art, das Autobiographische zu figuralisieren deshalb, weil es nicht wie in anderen fiktiven Autobiographien zu einer Thematisierung und somit Stabilisierung des Künstler-Ich führt, zu einer vom Autor ablösbaren Figur, die ihren Weg geht<sup>34</sup>. Es kommt im Gegenteil zu keiner Lösung im konkreten Sinn des Wortes: Figur, Erzählerin und Autorin lassen sich nicht trennen, fügen sich aber niemals im Schreibakt zu etwas Gebundenem zusammen. "Ich, ich, ich, ich kann mich kaum mehr berühren vor Süsse", heisst es dann<sup>35</sup> - als ob durch die viermalige Verwendung des Pronomens ein Ich stabilisiert würde. Dieses ebenso iterative wie kindlich stotternde Ich muss aber als Hinweis genommen werden für die extreme Instabilität dieser autobiographischen Prosa. Denn, wie die Rede von der eigenen Ungebundenheit - "ich bin ungebunden, überall liegt ein Wort von mir, von überall her kommt ein Wort von mir", die sie in einem der Briefe beschwört, wie die Suche nach einem Wort, das sie "binden würde"<sup>36</sup>, drückt das Stottern der 1. Person Singular die Krisenhaftigkeit dieses autobiographischen Textes aus. Ein Text, in dem sich ein Ich weder abgrenzt noch konstituiert, ist Hand und Handschuh zugleich und lässt sich deshalb eben nicht aus der Hand geben<sup>37</sup>. Lasker-Schülers Prinzip des Figuralisierens ihrer Prosa und ihrer Briefe kann somit

---

<sup>32</sup> vgl. Lejeune: "Le sujet profond de l'autobiographie c'est le nom propre.", Lejeune 1975, S. 33.

<sup>33</sup> vgl. dazu Fessmann 1992, S. 29ff.

<sup>34</sup> Der Begriff des Figuralisierens als Gegenkonzept zum Autorisieren wurde von Meike Fessmann geprägt, Fessmann 1992, S. 73-128.

<sup>35</sup> Lasker-Schüler op.cit., S. 363.

<sup>36</sup> Ebd., S. 387 u. 361.

<sup>37</sup> Dasselbe gilt für ihre Theatertexte, für die sie nicht nur eine "Herzensbühne", sondern auch eine Handbühne entwirft, so etwa in einem Text aus *Gesichte*, in dem sie alle Figuren eines Stücks auf ihrer Hand spielen lässt,

sowohl in einen metaphorischen wie in einen konkreten Bezug zur Hand gesetzt werden. Konkret gehört die Hand zum Text, weil sie die Hand der Schrift ist: nicht von ungefähr misst Lasker-Schüler der Handschrift eine eigene, rein künstlerische Bedeutung bei. “Für den Künstler der Handschrift ist der Inhalt seines Schreibens nur ein Vorwand”, schreibt sie als Vorsatz zu ihrem Prosastück “Handschrift” und verweist damit auf eine andere Schrift, eine Schrift in der Schrift, die weder semantisch noch graphologisch lesbar ist. Denn die Verbindung von Körper und Schrift, die über die Hand geschieht, führt bei Lasker-Schüler eben nicht zur Psyche, sondern wird zur Figur, zum Bild: “Meine Handschrift hat zum Hintergrund den Stern des Orients”, manche Schrift kann ‘nach Galle riechen’, Wörter können “Wolfsgebisse” sein, die Briefe der Mutter sind “schwermütige Zypressenwälder”<sup>38</sup>. Die Hand selber verschwindet aber nicht im Akt des Schreibens, sondern taucht in den Briefen wie auch in *Mein Herz* oft im Blick der Schreibenden auf - verspielt, verliebt, fetischisiert, ein kostbares Ding - “die Nägel meiner Finger sind Perlen”, so beendet sie eines ihrer ‘hoheitlichen’ Selbstporträts, in welchem sie einmal mehr Aufstieg und Fall des Prinzens von Theben schildert<sup>39</sup>. Oder auch die Hände eines neuen Geliebten, die sie den beiden ‘Jungens’ kokett präsentiert, indem sie jedem Finger einen Ring und eine Geschichte verpasst - auch sie ist ein Bild der Verwandlung<sup>40</sup>. Nicht einfach Instrument, sondern eben Körperteil, Medium und Bild in einem, leistet die Hand also die Verwandlung von Gedanken in Körper, von Körper in Schrift und von Schrift ins Bild, manchmal, denkt man an die vielen Selbstporträts in ihren Briefen, sogar zurück ins Körperbild.

Die Verwandlung von Körper in Schrift - mit Aleida Assmann könnte man von “Exkarnation” sprechen, von der Übersetzung von lebendigen Körpern in abstrakte Zeichen<sup>41</sup> - diese Verwandlung als Veräusserung ist allerdings nicht nur euphorisch zu begreifen, sondern auch als schmerzhaftes Trennung und als Verlust. Und gerade in den Briefen in *Mein Herz*, die keine autobiographische Situation errichten, in welchen das schreibende Ich nicht weiss, was für ein Text hier verfasst wird und welchen Adressaten er findet, geht es, mit dem Einsatz der Hand der Schreibenden, mit dieser “zielloser Hand aus Spiel und Blut”, um die Grenze zwischen Körper und Schrift und um den Versuch, die durch die Schrift in Gang gesetzte Trennung rückgängig zu machen. Wie das Blut, mit dem Else Lasker-Schüler laut

---

Lasker-Schüler op. cit., S. 187. Zu diesem Theater Lasker-Schülers, das sich nicht aus der Hand geben lässt vgl. auch meine Studie von 1997, S. 43-106.

<sup>38</sup> Lasker-Schüler, *Gesichte*, in: op. cit., S. 153-156.

<sup>39</sup> Lasker-Schüler, op. cit. S. 386.

<sup>40</sup> Ebd., S. 378.

<sup>41</sup> Assmann 1993, S. 133ff.

Margarethe Kupper ihre Briefe unterzeichnet haben soll<sup>42</sup>, wie die Selbstbildnisse und Bilder, die ihren Briefen eingetragen sind, und die ebenfalls als Versuch, die Trennung von Körper und Schrift rückgängig zu machen, verstanden werden können<sup>43</sup>.

Was aber verkörpert die Hand im Besonderen innerhalb dieser verschiedenen Schreibgesten? Vor dem Hintergrund der Entwicklung körperlicher Praxis ist die Hand das älteste Organ, das einerseits der Vergewisserung dient und somit ein Verfahren der Wissenserzeugung einrichtet - was wir in der Hand haben, dessen sind wir uns sicher. Andererseits führt die Hand entwicklungspsychologisch nicht zur Erzeugung eines Ich, weil sie keine Körpergrenzen festlegt. Auch gehört es nicht zu ihren Leistungen, ein permanentes, vom Subjekt getrenntes Objekt festzulegen<sup>44</sup>. Und so führt das Schreiben im Zeichen der Hand bei Lasker-Schüler nicht zu einem abgegrenzten Text-Objekt, sondern verzeichnet eine durchlässige Grenze zum schreibenden Subjekt.

Wenn die Hand in den Briefen Lasker-Schülers in *Mein Herz* thematisch wird, dann nicht nur als "ziellose Hand aus Spiel und Blut", die in die Schrift eingegangen ist, sondern auch, entsprechend ihrer Dysfunktionalität, als Hand, die sich vom Körper gelöst hat, ein *pars pro toto*, wie die Hand von Karl Kraus, die in Marmor im Arbeitszimmer von Herwarth hängt und die unter den Blicken der Schreibenden zu tanzen und zu züngeln beginnt: "Ich stand wieder vor dem schwarzen Brett, darauf sie gespannt abwärts greift, sie bewegte sich, als ob sie mir etwas erklären wollte. Diese Hand, eine sichere Ministerhand, eine gütige Diplomatenhand, eine züngelnde Hand, sie kann eine Stadt anstecken. Meine Augen tanzen um ihre Randung - Polka."<sup>45</sup> Auch hier erscheint die Hand nicht als Zeichen oder Symbol, insofern sie selber Zeichen sendet, Handzeichen, Lebenszeichen, insofern sie also, auch als vom Körper losgelöste, weiterschreibt. In dieser Besonderheit markiert sie bei Else Lasker-Schüler mehr als die Schnittstelle zwischen Körper und Schrift: sie setzt die Polarität von Inkarnation und Exkarnation ins Bild und erinnert daran, dass ein autobiographischer Raum nie nur ein Text ist, in dem Leben zu Schreiben geworden ist. Die Handzeichen in Lasker-Schülers Prosa sind die Hüter der Verwandlung von Lebendigem in Totes, und wenn sie einen Brief "mit

---

<sup>42</sup> Margarethe Kupper, zit. nach Fessmann, op. cit., S. 258.

<sup>43</sup> Es gibt im Briefeschreiben, in diesem grossen, durch die Aufklärung qua Schrift induzierten Projekt für den Austausch zwischen Menschen, zwischen Seelen, hierzu auch eine typologische Klage, vor allem in den Briefen der Romantikerinnen: der Wunsch, sich selber im Brief mitzuschicken, Herzblut auszutauschen, um die Schrift vergessen zu machen. Aber auch weniger romantisch veranlagte Schreibende wie Flaubert teilen diese schmerzhaft Erfahrung mit der Schrift: "Man kann die Tropfen unseres Herzbluts in den Buchstaben unserer Handschrift sehen. Doch wenn es erst einmal gedruckt ist, gute Nacht. Es gehört allen! Die Menge trampelt über unseren Körper!" Flaubert, *Briefe*, 1977, S. 416.

<sup>44</sup> Vgl. Piaget, *Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde*, 1936, zit. nach Gunter Gebauer 1984, S. 250.

<sup>45</sup> Lasker-Schüler op.cit., S. 358.

gebrochenen Händen” beendet, ist dies die Ankündigung von etwas Irreversiblen, dem Ende der Schrift, dem Ende der Verwandlung.

Dabei treffen wir auch in diesen Verwandlungsszenen nie die Persönlichkeit der Autorin, nicht die Gewissheit ihres Ich. Dafür umso mehr eine Erhitzung, eine Leidenschaft, die in dem Masse geheim und unveräusserlich bleibt, als sie nicht geschrieben steht. So in jener Caféhausszene, in der sich ein “wildfremdes Individuum” an ihren Tisch setzt und sie auffordert, endlich die Wahrheit über sich zu berichten, den “ungeschriebenen Liebesbrief”, den sie unter all den geschriebenen verberge, herzuzeigen. Und hierauf kommt es zu einer singulären ‘Handlung’, die die Gleichwertigkeit von Geschriebenem und Ungeschriebenem auf glühende Weise ins Bild setzt: dem “wildfremden Räuber” diktiert sie den “ungeschriebenen Liebesbrief”, “bis er unter seiner bebenden Hand versengt(e)”<sup>46</sup>. In dieser Schriftszene, die sich unter der Hand des fremden Räubers ereignet, soll Leben (die wahre Liebe) zu Schrift werden - und wird dabei zu Asche. Es ist der Umschlag von Wort in Schrift, vom Ungeschriebenen zum Geschriebenen, vom Singulären - der eine wahre Brief - zum Mitteilbaren, der hier nicht möglich ist und sich genau in dieser Unmöglichkeit einbrennt. Was aufscheint, ist nicht die “unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen”. Aber eine Handschrift, die das Singuläre in seiner Gleichwertigkeit als Lebens- und Todeszeichen nicht abkühlen kann, es sei denn als Asche. Ein kleines Mahnmal im Text, Teil einer zurückgenommenen Exkarnation, die weniger den Tod des Autors meint als eine an dieser Stelle verhinderte Thanatographie, ein ungeschriebener Liebesbrief, der den ganzen Schmerz des Schreibens preisgibt, glühende Herzensschrift, die vergeblich auf die Wissenschaft wartet. Und wie das Rippenstück von Barthes, wie die Kinderhände seiner Mutter, wie das ä-ä-ä-ä-ä des Unsichtbaren bei Canetti das Interesse am Autobiographischen mit seinen Singularitäten offen hält.

## Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida, “Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift”, in: *Interventionen Bd. 2, Raum und Verfahren*, hrg. v. Jörg Huber u. Alois M. Müller, Basel/Frankfurt a/M. 1993, S. 133 - 155.

Barnouw, Dagmar, *Elias Canetti*, Stuttgart 1979.

Barthes, Roland, *Kritik und Wahrheit* (1966), aus dem Französischen übersetzt v. Helmut Scheffel, Frankfurt a/M. 1967.

Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), aus dem Französischen übersetzt von Maren Sell u. Jürgen Hoch, Frankfurt a/M. 1986.

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 337.

- Barthes, Roland, *Über mich selbst* (1975), aus dem Französischen übersetzt von Jürgen Hoch, München 1978.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980), aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt a/M. 1989.
- Canetti, Elias, *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise* (1967), Frankfurt a/M. 1980.
- Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns* (1969), aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt a/M. 1993.
- Derrida, Jacques, *Die Tode von Roland Barthes*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin Kreuzberg 1987.
- Fessmann, Meike, *Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle*, Stuttgart 1992.
- Flaubert, Gustave, *Briefe*, aus dem Französischen übersetzt und hrg. v. Helmut Scheffel, Zürich 1977.
- Gebauer, Gunter, "Hand und Gewissheit", in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a/M. 1984.
- Göpfert, Herbert G. "Zu den 'Stimmen von Marrakesch'", in: Stefan H. Kaszynski (Hrg.), *Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, Poznan 1984, S. 135-150.
- Henke, Silvia, *Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama im Werk von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleisser und Djuna Barnes*, Würzburg 1997.
- Lasker-Schüler, Else, *Prosa und Schauspiele, Gesammelte Werke in drei Bänden*, hrg. v. Friedhelm Kemp, München 1962.
- Lasker-Schüler, Else, *Wo ist unser buntes Theben, Briefe*, hrg. v. Margarethe Kupper, München 1969.
- Lejeune, Philippe, *Der autobiographische Pakt* (1975), aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a/M. 1994.
- Schneider, Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München/Wien 1986.
- Steussloff, Thomas, *Autorschaft und Werk Elisas Canettis. Subjekt - Sprache - Identität*, Würzburg 1994.