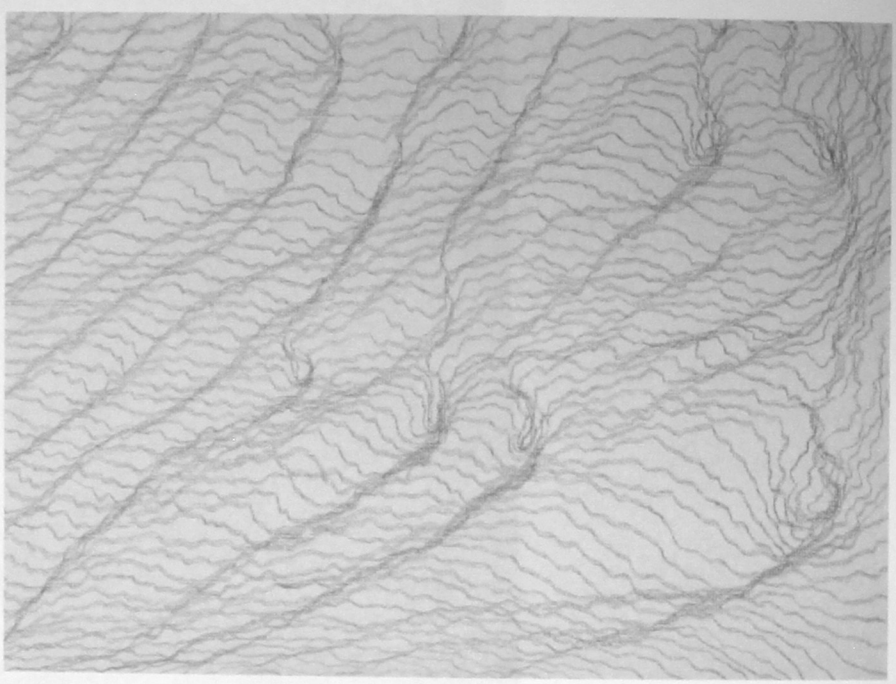
Ottmar Ette / Judith Kasper (Hg.)

Unfälle der Sprache

LITERARISCHE UND PHILOLOGISCHE ERKUNDUNGEN DER KATASTROPHE

TURIA + KANT

Ette / Kasper (Hg.) Unfälle der Sprache



Rolando Deval, »Grounds drawing« 2004
50x35 cm Kohle auf Papier

COURTESY GALLERIA ALESSANDRO BAGNAI

OTTMAR ETTE / JUDITH KASPER (HRSG.)

UNFÄLLE DER SPRACHE

LITERARISCHE UND PHILOLOGISCHE ERKUNDUNGEN DER KATASTROPHE

VERLAG TURIA + KANT
WIEN–BERLIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic Information published by
Die Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.ddb.de.

ISBN 978-3-85132-738-0

Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

© bei den AutorInnen
© für diese Ausgabe: Verlag Turia + Kant, Wien 2014

Verlag Turia + Kant
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1
D-10827 Berlin, Crellestraße 14 / Remise
info@turia.at | www.turia.at

INHALT

JUDITH KASPER
Für eine Philologie der Kata/strophe 7

WENDUNGEN

GIANLUCA SOLLA
Die Kata/strophe des Messias. Paulus und die Erfindung der Prosa 23

CORNELIA WILD
Konversion und Katastrophe. *Ödipus auf Kolonos* und *La légende de Saint Grégoire* 39

THOMAS SCHESTAG
Apokalypse, eingeschrieben 55

UMSPRINGBILDER

WOLFGANG ASHOLT
Eine *écriture du désastre*? Katastrophenszenarien im Werk von Georges-Arthur Goldschmidt 77

KATJA SCHUBERT
Katastrophengebiet. Narrative aus Israel/Palästina 93

JUDITH KASPER
Kata/strophisches Lesen. Baudelaire in Buchenwald 117

MARCUS COELEN
Katastrophe. Desaster 131

INSZENIERUNGEN

JÖRG DÜNNE UND GESINE HINDEMITH

Reines Spektakel – reine Katastrophen: Raymond Roussels *Impressions d'Afrique* 139

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

Katastrophe des Spiels. Laurent Chétouanes posttraumatische Inszenierung von Kleists *Das Erdbeben in Chili* 159

GESINE MÜLLER

Lamartine, Hugo, Maynard de Queilhe und Levilloux. »Haiti als Katastrophe« oder »Das Schweigen über Haiti«? ... 175

FIGURATIONEN DES ENDES

SILKE SEGLER-MESSNER

Kontaminationen: Opfer, Täter und das Erzählen der Katastrophe in Ruanda 193

BJÖRN QUIRING

»The Traditional Accent of the Ecstasy of Catastrophe«. Dublin als Katastrophengebiet in Joyces *Ulysses* 215

OTTMAR ETTE

Angst und Katastrophe / Angst vor Katastrophen. Zur Ökonomie der Angst im Angesicht des Todes 233

FÜR EINE PHILOLOGIE DER KATA/STROPHE

JUDITH KASPER

EIN BEGRIFF, DER MIT SICH NICHT IDENTISCH IST

In der Literaturwissenschaft wird der Begriff der Katastrophe gemeinhin als Bezeichnung für das schreckliche Unglück verwendet, mit dem eine Tragödie endet. In solcher Weise taucht er in paradigmatischer Weise in Racines berühmter Vorrede zu seiner ersten Tragödie, *La Thébaïde ou les frères ennemis*, auf. Racine schreibt in ihr rückblickend auf sein Stück, das 1664 uraufgeführt worden ist:

> La Catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante. En effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin. Mais aussi c'est la *Thébaïde*. C'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'antiquité.[1]

Racines selbstkritische Bemerkung, die sich in der Wendung »un peu trop« verdichtet, reflektiert einerseits den Abstand zum noch nicht eingelösten Ideal der »Stildämpfung«[2], das seine reifen Werke auszeichnen wird, insbesondere *Bérénice*, in der das Tragische ohne jegliches Blutvergießen seinen Ausdruck findet, andererseits deutet sich in ihr aber auch eine Nicht-Koinzidenz an, die der Katastrophe möglicherweise selbst immer schon inhärent ist: Katastrophe wäre somit ein Konzept, das grundsätzlich dazu tendieren würde, über sich hinauszuschießen und damit die klassische, an Aristoteles geschulte Forderung nach der Einheit von Zeit und Raum in der Tragödie zu durchbrechen droht. In der Tat kennt Aristoteles' Tragödienkonzeption den Begriff der Katastrophe nicht. In der *Poetik* sucht man ihn

---

[1] Jean Racine, *Préface de «La Thébaïde»*, in: *Œuvres complètes* I. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 119: »Die Katastrophe meines Stücks ist vielleicht ein bisschen zu blutig geraten. In der Tat gibt es fast keinen Darsteller, der am Ende nicht stirbt. Aber so ist die Thebais: der tragischste Stoff der Antike« (Übersetzung J.K.).

[2] Leo Spitzer, »Die klassische Dämpfung in Racines Stil«, in: ders., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg 1931, S. 135-268.

vergebens. Dort entfaltet sich stattdessen ein dem Begriff verwandtes Wortfeld, bestehend aus dem Umschlag (*metabolé*), dem plötzlich eintreffenden, eine Wende herbeiführenden Ereignis (*peripetia*), dem starken Affekt (*pathos*), der zuweilen mit dem unglücklichen Ereignis selbst identifiziert wird, der Lösung (*lysis*) und nicht zuletzt der *katharsis*, dem viel diskutierten Begriff, der zunächst einmal eine Entladung der Affekte durch die symbolische Wiederholung des Schrecklichen meint.

All diese poetologischen Konzepte haben sich anteilig – vermutlich vermittelt über einen Seitenstrang der mittelalterlichen Aristoteles-Rezeption, nämlich der durch Donatus verbreiteten Abhandlung über Tragödie und Komödie des spätantiken Grammatikers Evanthius[3] – in den Begriff der Katastrophe eingeschrieben, der ihm eigentlich fremd ist. Sie führen die Katastrophe in die Einheit von Raum und Zeit zurück, insofern der Umschlag und die Wende, *metabolé* und *peripetia*, und der damit verbundene Schrecken (*pathos*) mit den Figurationen des Endes und der Auflösung (*lysis* und *katharsis*) eng verwoben sind. Grundsätzlich gibt es in dieser Konzeption keinen Überschuss, der nicht wiederum in ein Maß überführt werden könnte, in ein Maß, das sich am Ende als Lösung der Konflikte durchsetzt. In solcher Weise wird die Katastrophe zum Äquivalent der *lysis*.[4]

Vor dem Hintergrund der herrschenden Ansicht, dass diese Gleichsetzung für das französische Theater des 17. Jahrhunderts maßgeblich gewesen sei[5], ist das Racinesche »trop« umso bemer-

---

[3] Vgl. zur Rezeption von Evanthius' *Brevis Dissertatio de Tragoedia et Comoedia* (entstanden um 350 n. Chr.) Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011, S. 46ff sowie Cathérine Ailloud-Nicolas, »Scènes de théâtre. Le tremblement de terre de Lisbonne (1755) et Le jugement dernier des rois (1793)«, in: Anne-Marie Mercier-Faivre und Chantal Thomas (Hg.), *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtiment au désastre naturel*, Genève 2008, S. 403-417, hier: S. 404f.

[4] So dann festgeschrieben z.B. im Dramenmodell von Gustav Freytag, *Technik des Dramas*, Leipzig 1863.

[5] Vgl. z.B. die Anmerkung des Herausgebers der Pléiade-Ausgabe der Dramen Racines zum Begriff »catastrophe«: »Au XVIIe siècle, le sens de ce mot est neutre: il est synonyme de dénouement et s'emploie indifféremment pour la comédie et la tragédie« (Racine, *Œuvres complètes* I, a.a.O., S. 1273). Siehe auch die Abhandlung von Jacques Scherer, *La drammaturgie classique en France*, Paris 1950, v.a. S. 125-128, der seine These hauptsächlich stützt auf Abbé d'Aubignac, *Pratique du Théâtre. Œuvre très nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des*

kenswerter, zumindest dann, wenn wir es als ein Fragezeichen lesen, mit dem diese Koinzidenz hier versehen wird. Was sich hier als Zweifel andeutet, wird in einem Manuskript, das Racines Zeitgenossen La Bruyère zugeschrieben wird, als Verschiebung zwischen *dénouement* und *catastrophe* thematisiert.[6] La Bruyère bindet die *lysis* an die Peripetie zurück, welche die Auflösung einleitet, und begreift die Katastrophe als eine nachträgliche Folge der Auflösung. Am Beispiel des Ödipus-Stoffes legt er dar: »[L]a reconnoissance d'Œdipe change sa fortune et fait le denouement de la tragedie, mais c'est la mort de Jocaste, c'est le desespoir et l'exil d'Œdipe qui en sont la catastrophe.«[7] Der Akzent liegt hier nicht so sehr auf der Lösung, die in der Katastrophe angelegt wäre, sondern auf den katastrophalen Konsequenzen des Wiedererkennens (*anagnorisis*), die die Einheit von Raum und Zeit einer Tragödie sprengen können.

Man kann aus dieser sich hier abzeichnenden Diskrepanz zwischen den aristotelischen Grundbegriffen der Tragödie einerseits und der Katastrophe andererseits mindestens zwei Lesarten von Racines Selbstkritik, der zufolge die Katastrophe seiner Tragödie zu blutig geraten sei, ableiten: Wenn es die Katastrophe ist, die »zu blutig« ist, dann würde dies erstens implizieren, dass Racine einen Begriff der Katastrophe voraussetzt, der eigentlich gar nicht so blutig ist; sein Stück hätte so gesehen eine unzulässige Überschreitung des im Begriff der Katastrophe angelegten Maßes des Unglücks vorgenommen, eine Überschreitung, welche die Absetzung der Katastrophe von der *lysis* im Sinne des Endes als Lösung markieren würde. Zweitens ließe sich der Satz aber auch verstehen als eine zu blutig geratene Tragödie, die gerade darum katastrophal wäre. Damit würde die Katastrophe zum blutigen Wort schlechthin.

Die jüngsten begriffsgeschichtlichen Ansätze zur Katastrophe zeigen in der Tat, wie die Katastrophe zwischen beiden Polen

---

poèmes dramatiques, qui font profession de les réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations, Paris 1657.

6 Jean de La Bruyère, *Les caractères de la tragédie, publié d'après un manuscrit attribué à La Bruyère* [Manuskript 559], Paris, Académie des Bibliophiles 1870, Kap. »Du denouement et de la catastrophe«, S. 95-103.

7 Ebd., S. 95: »Ödipus' Wiedererkennung verändert sein Schicksal und bildet den Ausgang der Tragödie, aber der Tod Jokastes, Ödipus' Verzweiflung und sein Exil sind davon die Katastrophe« (Übersetzung J.K.).

schwankt.[8] Die unblutige Katastrophe ist dabei die ältere: So wird das Wort Katastrophe in der Antike selten und wenn überhaupt, dann als ein euphemistischer Ausdruck für den Tod gebraucht. Daneben findet sich die Katastrophe auch als Bezeichnung für den letzten Teil der Komödie – und nicht der Tragödie! – , so z.B. beim attischen Komödiendichter Antiphanes. Die Verbindung der Katastrophe mit der Gattung der Komödie zieht sich, wenngleich nicht ohne Ambiguitäten, bis in die Neuzeit hinein. Thomas Coopers *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae* aus dem Jahre 1584 verzeichnet beispielsweise unter »catastrophe«: »a subuersion: the ende of a commedy: the ende of any thing«.[9] Der durch mehrere Doppelpunkte skandierte Eintrag suggeriert eine Äquivalenz zwischen der Subversion, dem Ende einer Komödie und dem Ende von jedem Ding. Wenn aber das Ende einer Komödie zugleich das Ende von allem ist, dann ist es auch das Ende der Komödie an sich. Die Katastrophe wäre mithin ein Zuende-Gehen des Komischen. Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt auch die gleichsam technische Wertneutralität des Wortgebrauchs. Diese zeichnet sich auch in Scaligers Regelpoetik ab: Katastrophe ist hier der letzte Teil einer Komödie ebenso wie einer Tragödie.[10] Ihre Aufgabe besteht darin, das erregte Geschehen in einen unerwarteten Friedens- und Ruhezustand zu überführen: »Catastrophe conversio negotii eagitati in tranquillita-

---

[8] Einschlägig diesbezüglich Olaf Briese, Timo Günther, »Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 51/2009, S. 155-195 sowie Michael O'Dea, »Le mot «catastrophe»«, in: Mercier-Faivre und Thomas (Hg.), *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle*, a.a.O., S. 35-48. O'Dea spricht zu Beginn seines Artikels davon, dass es unmöglich sei, zu einer einfachen und in sich kohärenten Definition des Begriffes zu gelangen.

[9] Siehe Thomas Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae* (1584). Briese und Günther verweisen auf Keplers Ablehnung des Begriffs Katastrophe für die Bezeichnung von zerstörerischen Naturereignissen, mit dem Argument, dass dieser »genommen auß den Comoedien« sei (Johannes Kepler, »Antwort auf Roeslini Diskurs« (1609), in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 4, München 1941, S. 136, zit. nach Briese und Günther, »Katastrophe«, a.a.O., S. 157 und 173).

[10] Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst* (1561), hg. von Luc Deitz, Gregor Vogt-Spira, unter Mitwirkung von Manfred Fuhrmann, Bd. I, Stuttgart 1994, Kap. 9, »Die Teile von Komödie und Tragödie«: »Von den Teilen der Komödie sind die einen ursprünglich, die anderen zusätzlich und noch andere begleitend. Wahr und ursprünglich sind vier Teile: Protasis, Epitasis, Katastasis, Katastrophe. [...] Dieselbe Einteilung findet man auch in den Tragödien« (S. 151f.)

tem non expectam.«[11] Katastrophe wird hier nicht so sehr mit der *lysis*, sondern vielmehr mit der *katharsis* verschliffen. Selbst ein schreckliches Ende kann sich aus dieser Perspektive nur als ein erfreuliches erweisen, insofern es mit der Abfuhr der Erregung Ruhe bringt. Auffällig an Scaligers Definition ist überdies, dass er die Katastrophe syntaktisch in die unmittelbare Nähe der *conversio* rückt. Ihre latent christliche Unterfütterung trägt in sie die Bedeutung einer seelischen Wende vom Bösen zum Guten ein: Katastrophe wird gleichsam in *conversio* umgeschrieben.[12]

Ein Vergleich mit dem Wortgebrauch in den religiösen Schriften des Judentums und Christentums zeigt, dass eine solche Annäherung von Katastrophe und Konversion hier immer schon angelegt ist: Die Septuaginta verwendet den griechischen Begriff *katastrophé*, um strafende und stets mit einer zerstörenden Kraft ausgestattete Eingriffe Gottes zu bezeichnen, welche die Funktion haben, die menschliche Gemeinschaft immer wieder erneut in ihre Grenzen zu verweisen. Man denke vor allem an die Niederwerfungen von Babel und Sodom und Gomorrha, die in *Jesaja 13, 19* in einem Zug miteinander genannt werden. Luther übersetzt diesen Eingriff Gottes als Akt des Umkehrens: »Also soll Babel, das schönste unter den Königreichen, die herrliche Pracht der Chaldäer, umgekehret werden von Gott, wie Sodom und Gomorrha.«[13] Er setzt damit an der wörtlichen Bedeutung der *katastrophé* – der Niederwendung – an, schreibt diese aber zugleich um in ein »Umgekehret-Werden«, in dem offen bleibt, ob es sich um eine *Umkehrung* im Sinne eines Umsturzes und einer Zerstörung handelt oder um eine *Umkehr* im Sinne der Konversion oder aber schon um die Einschreibung der apokalyptischen Vorstellung, in der Zerstörung und Rettung miteinander verschmelzen.[14]

Die Evangelien verwenden den Begriff der Katastrophe nur mehr sehr selten und wenn, dann im Sinne der Abwendung von bestimmten Bräuchen, die in der antiken jüdischen Religion verbrei-

---

11 Ebd., S. 154.

12 Vgl. zum komplexen Verhältnis zwischen Katastrophe und Konversion den Beitrag von Cornelia Wild in diesem Band.

13 *Jesaja 13, 19*, zitiert nach Martin Luther, *Biblia: Das ist die gantze Heilige Schrifft: Deudsch auffs new zugericht* [Wittenberg 1545], hg. von Hans Volz, München 1974.

14 Zum Verhältnis von Katastrophe und Apokalypse äußern sich insbesondere die Beiträge von Thomas Schestag und Björn Quiring in diesem Band.

tet waren. So schreiben Matthäus und Markus das Wort *katastréphein*, um Jesus' Umstoßen der Tische der Geldwechsler und der Stühle der Taubenverkäufer im Tempel zu bezeichnen (Mt 21, 12; Mk 11, 15). Das buchstäbliche Umwenden der Tische und Stühle muss als eine Umkodierung des Tempelraums verstanden werden, der nun als sakral-religiöser von der profanen, wirtschaftlichen Sphäre abgetrennt wird.[15]

Die Radikalität dieser Geste ist keine blutige und impliziert die entschiedene Rücknahme des Strafenden und Schrecklichen, das im Alten Testament mit der Katastrophe verbunden war. Auch diese Mäßigung mag zu Racines Selbstkritik beigetragen haben: Denn die Wiederaufnahme der antiken Stoffe durch einen christlichen Tragödienautor hätte in der Tat nicht so blutig geraten dürfen. Es ist, als denunziere er mit der Partikel »trop« auch das Nachwirken antiker Zerstörungsphantasien, denen er selbst erlegen ist. Der Stoff – der blutige Kampf von Ödipus' beiden Zwillingssöhnen um die Herrschaft von Theben –, den Racine, sich selbst rechtfertigend, als den »tragischsten« Stoff der Antike überhaupt bezeichnet, sprengt so gesehen gleichsam von selbst das aus christlicher Perspektive denkbare Katastrophale. Es ist, als könne sich im 17. Jahrhundert der Superlativ des Tragischen, entgegen den Absichten des Autors, nur in einem blutigen Exzess ausdrücken.

Racines auf den ersten Blick so schlichte Äußerung birgt also ein ganzes Spektrum von Fragen in sich, die mit der Katastrophe verbunden sind, und hält die Festlegung des Begriffs auf eine Bedeutung entschieden offen. Die Katastrophe erscheint vielmehr als Ergebnis einer Verschiebung und als Gestalt der Verschiebung überhaupt, als Markierung einer Diskrepanz, die auf keinen ursprünglichen, in sich einheitlichen Sinn zurück geführt werden kann. Als solche bildet die Katastrophe einerseits eine Kippfigur zwischen dem Ende als Lösung und dem endlos Ungelösten, und andererseits, nicht analog, sondern versetzt dazu, ein Scharnier zwischen der Komödie und der Tragödie.

Dieser Aspekt ist in der nachfolgenden und bis heute vorherrschenden Identifizierung der Katastrophe mit dem schrecklichsten Ereignis schlechthin verloren gegangen. Als geschichtlicher Moment

---

[15] Siehe dazu den Beitrag von Gianluca Solla in diesem Band, der den Implikationen der Katastrophe im Neuen Testament, insbesondere in Paulus' Briefen nachgeht.

dieser Reduzierung wird zumeist das ausgehende 18. Jahrhundert angenommen. Die erschütternden Erfahrungen des Erdbebens von Lissabon 1755 und der weniger bekannten, aber nicht weniger verheerenden Erdbeben in Kalabrien und Messina von 1783, die philosophisch zu einer radikalen Absage an die Theodizee geführt haben, haben dazu ebenso beigetragen wie die Umwälzung Europas durch die Französische Revolution, die nicht zuletzt oft als ein großes Erdbeben bezeichnet wurde. Die Naturgeschichte und die politische Geschichte haben, in wechselseitiger Übertragung und unter weitgehendem Ausschluss der religiösen und poetologischen Implikationen, die Katastrophe als herrschenden Terminus für schockartige, plötzliche Ereignisse mit extremem zerstörerischen Potential hervorgebracht.[16]

Die Vorstellung des 20. Jahrhundert als »Katastrophenzeitalter«[17] führt indessen, in der Verlängerung dieser modernen Begriffsprägung, zu weiteren Verschiebungen des Wortverständnisses: Der Wendecharakter der Katastrophe tritt hier nun zurück und weicht vielmehr der Vorstellung einer Verstetigung der Katastrophe zu einem dauerhaften Zustand bzw. normalisierten Ausnahmezustand der Geschichte selbst.[18] Antizipiert wird dies in gleichsam prophetischer Weise in Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Überlegungen, in denen die Vorstellung von der Katastrophe als einem »Kontinuum« prominent ist.[19] Benjamin denkt die Katastrophe nicht

---

16 Vgl. Briese und Günther, »Katastrophe«, a.a.O., S. 172f. und insbesondere auch Mercier-Faivre und Thomas (Hg.), *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle*, a.a.O., darin v.a. der Beitrag von Anne Souda, »Le désir d'informer: le tremblement de terre de Lisbonne 1755«, S. 209-230. Gesine Müller legt in ihrem Beitrag in diesem Band dar, wie mit dem Paradigma der Katastrophe die Revolution zum bedrohlichen Schauspiel stilisiert und als emanzipatorischer Prozess verschwiegen wird.

17 Den Begriff hat der Historiker Eric J. Hobsbawm in Hinblick auf die Zeit von 1914-45 geprägt, vgl. ders., *Das Zeitalter der Extreme*, München 1995 (der erste Teil des Buches ist mit »Das Katastrophenzeitalter« überschrieben).

18 Vgl. den Beitrag von Marcus Coelen in diesem Band, der in Anlehnung an Maurice Blanchot darlegt, inwiefern die Katastrophe als das *Ohnehin*-Geschehende begriffen werden kann.

19 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974-1989, Bd. I. 3, S. 1244 [Anmerkungs- und Ergänzungsapparat zu »Über den Begriff der Geschichte«]. Bei Theodor W. Adorno wird Geschichte als eine »permanente Katastrophe« weitergeschrieben (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (1951), in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt a.

mehr, wie man dies bis ins 19. Jahrhundert getan hat, als Ereignis der Diskontinuität, sondern vielmehr als Zusammenfall von Bruch und Kontinuität. Benjamin gelingt damit eine aporetische Zuspitzung der Katastrophe, die ihre Ausweglosigkeit ebenso unterstreicht wie sie ihr auch etwas »Rettendes« abgewinnt: »Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe.«[20] Die Formulierung selbst ist paradox, insofern zunächst im Kontinuum kein Sprung denkbar ist und die Rettung sich ausgerechnet an etwas hält, was keinen Halt gibt: nämlich den Sprung. Der »kleine Sprung« gemahnt an den »Sprung«, auf dem Benjamin in seinen Überlegungen zum »dialektischen Bild« insistiert. Der Sprung ist hier die blitzhafte Konstellation, die das Bild als etwas, das geschaut wird, durchbricht, ins dialektische Bild treibt, in ein »Bild«, das nur gelesen werden kann.[21] Der »kleine Sprung«, von dem die Rede ist, geht durch das Bild der Katastrophe; er lässt das Bild in Schrift umspringen, die immer noch gelesen werden muss. »Rettend« ist er, weil er ein Abrücken von der Ebene des realistisch Erlebten in die symbolische Dimension meint. Während sich auf der Ebene der realen Ereignisse keine Wende mehr abzeichnet, ereignet sich auf der Ebene der Signifikanten jene »geschwinde Veränderung«, die die Katastrophe einst immer auch ausgezeichnet hat. Der symbolische Sprung vollzieht sich aus einer semantischen Festlegung heraus in deren Suspendierung: Es bleibt eine Veränderung, von der aufgrund ihrer Plötzlichkeit und Schnelligkeit, mit der sie sich vollzieht, noch gar nicht gesagt werden kann, ob sie ins Glück oder ins Unglück führt[22], und auch nicht, ob sie überhaupt eine dauerhafte Wirkung zeitigt. Über diese Umwendung der Katastrophe in ein sprachliches Ereignis

---

M. 1970 ff., S. 219; ders., *Negative Dialektik* (1966), in: ebd., Bd. 6, S. 191, 314 und *Ästhetische Theorie* (1970), in: ebd., Bd. 7, S. 56, S. 204).

20 Walter Benjamin, »Zentralpark«, in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I. 2, S. 655-690, hier: S. 683.

21 Vgl. Benjamins wiederholte, in die Wiederholung minimale Differenzen einführende, Ausführungen zum »dialektischen Bild« in: ders., *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. V. 2, S. 576, 578, 591.

22 Diese Unentschiedenheit der Katastrophe kommt zum Beispiel auch noch in Diderots *Jacques le fataliste* zum Ausdruck, wenn Jacques sagt, dass diese Geschichte, in der er und sein Herr Protagonisten sind, durch eine »catastrophe heureuse ou malheureuse« unterbrochen werde (Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, in: *Œuvres romanesques*, hg. von Henri Bénac, Paris 1962, S. 768). Der Akzent liegt hier auf der unterbrechenden Kraft der Katastrophe.

gelingt es Benjamin dort, wo sich gar nichts mehr zu ändern scheint, in der Infragestellung eines vermeintlich endgültigen Sinns und einer vermeintlich endgültigen Richtung, noch einmal einen Moment der Überraschung als eine Chance der Öffnung zu provozieren.

ETHIK DES »KLEINEN SPRUNGS«

Benjamins knappe Formulierungen geben uns zu verstehen, dass das Lesen nicht einfach einen vorhandenen Sprung registriert, sondern stets auch selbst einen Sprung vollführen muss. Der durch die Kata/strophe gezogene Schrägstrich ist die auf der Textoberfläche verzeichnete Spur einer solchen Operation: Ein diakritisches Zeichen, das selbst keine Bedeutung hat, bewirkt ein plötzliches Einhalten, Aufstören des Wortverständnisses und führt, dem griechischen Wortsinn von *diakrinein* folgend, eine Differenz ein. Der eingezeichnete Strich, der nicht zuletzt an die Keilschrift, an das Einritzen von Strichen in eine Materie gemahnt, wendet die Katastrophe in sich selbst und setzt dabei die Strophe als in der Katastrophe verschütteten Signifikanten frei. Was aber hat es mit der Strophe auf sich? In welchem Verhältnis steht sie zur Katastrophe? Inwiefern und für wen ist sie signifikant?

Noch ehe die Strophe zum poetologischen Namen für das geregelte Zusammenspiel zwischen Wörtern und einer Melodie in einem Gesang wird, bezeichnet sie schlechterdings die »Drehung«, die »Wendung«. Chantraines *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* zufolge handelt es sich im ursprünglichen Sinne um eine Drehung, die der antike Chor auf der Bühne vollzieht, um einen neuen Liedabschnitt anzustimmen oder einen Aktwechsel einzuleiten.[23] Chantraine betont, dass *strophé*, noch ehe sie das Wort für eine

---

23 Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1977, Band 4.1., S. 1063f. So im übrigen auch bei Scaliger ausführlich: »Die Alten stellten sich aber nicht immer Hand in Hand in einem Reigen auf, sondern sie ließen gelegentlich auch die Arme herabhängen. Einstimmig singend bewegten sie sich dann zuerst nach links und sagten, dass sie durch diese Bewegung die erste Himmelssphäre nachahmten [...]. Diese Bewegung nach links also nannte der Chor *strophé* (Wendung); nachdem diese ausgeführt war, gingen sie in ebenso vielen Takten dieselbe Zahl von Schritten in gleicher Zeit zurück und gaben vor, durch diese Umkehrung die Gegenläufigkeit der unterhalb gleitenden Planeten wiederzugeben. Diese Bewegung hieß *antistrophos* (Kehrtwendung).

Sinneinheit in einem Gedicht oder Gesang wird, ein »nom d'action« sei, ein Substantiv, das eine aktive Handlung indiziert. Es ist damit das Wort für eine Handlung, die sich auf die Sprache selbst bezieht: Strophe bezeichnet mithin eine auf den Gesang bezogene Geste (ohne selbst Gesang zu sein). Sie ist eine körperliche Geste, eine Links- und eine dazu gegenläufige Rechtsdrehung, die den Gesang zum Zwecke seiner Gliederung und Rhythmisierung unterbricht und in solcher Weise seine Fortführung garantiert. Die Strophe ist eine in sich wechselnde Bewegungsrichtung und als solche eine Diskontinuität markierende und zugleich sich wiederholende und Wiederholung fördernde Handlung. In der griechischen Tragödie ist sie die Handlung des Chors, die stets versetzt zur Handlung der tragischen Helden steht: Sie macht die »eigentümliche Zweispurigkeit«[24] der Tragödie aus, insofern das Chorlied noch einmal im lyrischen Modus Motive der Szene aufnimmt und kommentiert. Diese einfache und zugleich doch komplexe, gegenstrebige Dynamik der Strophe gilt es für eine kritisch-philologische Auseinandersetzung mit der Katastrophe wiederzugewinnen und gegen die Strophe als einem »gleichmäßig wiederkehrenden Gefüge«, zu dem sie die Verslehren gemacht haben, auszuspielen.[25] Mehr als die gleichmäßige Gliederung einer Rede in mehrere gleiche Abschnitte ist die Strophe ein ungebärdiges Sich-Aufbäumen gegen den vermeintlich einsinnigen Verlauf der Katastrophe. Der »kleine Sprung«, den der Akzent in der Katastrophe auf die Strophe einfügt, lässt die vermeintliche Eindeutigkeit von Katastrophe zerspringen. Es scheint, als bewirke eben das Wenden und Gegenwenden der Strophe in der Katastrophe jenes Schwanken, dem ihre Begriffsgeschichte nur so schwer beizukommen vermag.

Chantraine vermerkt darüber hinaus, dass das, was sich zum Wenden eignet, elastisch sein muss; diese Qualität sei dem griechischen Wort *strophé* mitgegeben.[26] *Strophé* selbst scheint mithin für

---

Nachdem sie diese Bewegung ausgeführt hatten, standen sie still und stellten so die Ruhe der Erde dar« (Scaliger, *Poetices libri septem*, a.a.O., S. 165 und 167).

24 Walter Helg, *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, Oberwinterthur 1950, S. 38.

25 Vgl. z.B. Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern und München 1946, S. 36. Kayser fasst die Strophe allein als bändigendes Maß und verkennt dabei ihre in sich gegenstrebige Fügung. Vgl. zur gegenstrebigen Dynamik der Katastrophe den Beitrag von Jörg Dünne und Gesine Hindemith in diesem Band.

26 Chantraine zufolge ist dieses elastische (»souple«) Moment dem griechischen Wort *strophe* selbst immer schon mitgegeben.

die begriffliche Dehnbarkeit des Begriffs Katastrophe ebenso verantwortlich wie das für die Spannung zwischen dem dramatischen Konzept der Katastrophe und dem lyrischen der Strophe, in denen sich zwei voneinander unterschiedene Redemodalitäten abzeichnen. Die Katastrophe artikuliert sich nicht nur als Drama, sondern – im Drama – auch als Strophe als einem anderen Ort des Sprechens. Benjamins Umschrift des Bruchs in ein Kontinuum kann auch als ein Reflex dieser Dehnbarkeit gewertet werden. Dass die Strophe »kleine Sprünge« vollführen kann, scheint sich ihrem Zusammenspiel mit dem Drama der Katastrophe ebenfalls zu verdanken. Zugleich aber dehnt sich mit diesem Sprung die Katastrophe selbst ins Strophische aus. Beide sind mit einem elastischen Band aneinander gebunden; der durch's Wort gezogene Schrägstrich schneidet dieses Band nicht durch, sondern er spannt es, macht es sichtbar als dehnbares.[27]

Wenn Katastrophe und Strophe in solcher Weise aneinander gebunden, ja ineinander gewunden und gedreht sind, dann folgen daraus zwei einander entgegen gesetzte Wendungen: Einerseits scheint die Katastrophe das Ende der Strophe (*kata*: »nieder« im Sinne von Ende) zu bedingen, d.h. das Ende des Gesangs, das Ende einer strukturierten Rede oder strukturierenden Geste, die sich kommentierend, beobachtend, auf der Szene selbst stehend, zum Bühnengeschehen verhält;[28] andererseits aber zeichnet sich in der Katastrophe mit dem Akzent auf der Strophe (im Sinne von *kata* = »gemäß der« Strophe) die Katastrophe als eine ab, die ihrem eigenen Gesetz zufolge einen gegebenen Text wendet, unterbricht und wiederholt. In solcher Weise trägt sie gleichsam von selbst in die – katastrophale – Tendenz des Sinns, sich zu einer eindeutigen Bedeutung zu verstetigen, stets eine Differenz ein.[29]

---

27 Nikolaus Müller-Schöll legt in seinem Beitrag in diesem Band dar, inwiefern die wiederholende Inszenierung als Abstand schaffende Bindung an die Katastrophe aufgefasst werden kann. In solcher Weise wird in der künstlerischen Durcharbeitung traumatischer Konflikte ein Raum eröffnet, der, wie Silke Segler-Meßner in ihrem Beitrag in diesem Band schreibt, ein »re-enactment der Katastrophe« erlaubt, »das weder therapeutische (bzw. kathartische) Wirkung hat, noch einfach in der Wiederholung aufgeht«.

28 Vgl. hierzu die pointierten Aussagen von Nietzsche zum Satyrchor als dem »einzigen Schauer« (im doppelten Sinne) der Szene. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Kritische Studienausgabe* [1967ff.], hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Band I, S. 54.

29 In diesem Sinne lassen sich z. B. die »Choreographien der Angst vor Katastrophen« verstehen, die Ottmar Ette in seinem Beitrag in diesem Band analysiert.

Aber auch die Strophe, zumindest die Strophe, von der hier die Rede ist, gibt es nicht als solche, sondern nur als Kata/strophe, als eine der Katastrophe entsprungene und zugleich an die Katastrophe gebundene, wenngleich auch abgerückte: als eine durch die Katastrophe hindurchgegangene, von ihr beschädigte, oder wie Celan gesagt hätte, »angereicherte«[30].

Kata/strophe markiert damit die schon eingangs beobachtete Tatsache, dass die Katastrophe (sofern sie nicht restlos alles Leben, alle Sprache mit sich gerissen hat) nie mit sich identisch ist. Sie hinterlässt eine Spur, einen Rest, der Strophe heißt. Dieser Rest als Strophe und diese Strophe als Rest ist keine Aussage, die verifiziert oder falsifiziert werden könnte, sondern sie bildet vielmehr eine Art Imperativ: eine Aufforderung zum Wenden. Zugleich aber ist dieser Imperativ als strophischer Rest kein performativ mächtiger. Er ist selbst versehrt und wird zu keiner vollständigen Ausführung seines Befehls führen. In dieser Mangelhaftigkeit und Prekarietät geht nichtsdestoweniger eine Wirkung von ihm aus.

Eine Philologie der Kata/strophe wäre mithin zu bestimmen als eine Wissenschaft, die, insofern sie sich den versehrten und übriggebliebenen Kulturresten einer katastrophalen Geschichte zuwendet, selbst der Katastrophe entsprungen ist und an sie gebunden bleibt. Als solche schreibt sie sich notwendig dem Strophischen als einem beschädigten und zugleich beharrlichen Imperativ des Wendens zu. Diese Philologie agiert in einer irreduzibel doppelten Weise: einerseits in einem diakritischen Sinne, als stets neu zu erfindende Einfügung einer kritischen Differenz, am und im Wort selbst; andererseits hat sie, insofern sie sich strophisch zur Katastrophe verhält, unweigerlich Teil an der (zeitlichen und räumlichen) Dehnung der Katastrophe. Sie ist keine Wissenschaft, die der Katastrophe ein Ende zu setzen verstünde. Sie ist damit nicht so sehr als ein Akt der Restitution und Rekonstruktion des Verlorenen oder Zerstörten zu verstehen, denn vielmehr als ein Verhältnis zum Wort, das der Zerstörung als einer erlittenen eingedenk ist. Ihre »kleinen Sprünge« selbst sind nicht zerstörerisch, wohl aber aufstörend. Wenn diese Philologie den Signifikanten »Katastrophe« mit einem Strich durchquert, dann rüt-

---

[30] Paul Celan, »Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen« (1958), in: ders., *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt a. M. 1994, S. 37-39, hier: S. 38.

telt sie zumindest an der Katastrophe als Bezeichnung für das Faktum eines schrecklichen Ereignisses (ohne zu beanspruchen dieses zu widerlegen). Sie erkennt in der Katastrophe ein Sprechen, das die Strophe beendet und sich zugleich »der Strophe zufolge« ereignet. Damit wendet sie die plötzliche Wende, der gemeinhin die Natur oder kulturelle Güter in einer Katastrophe unterworfen sind, ins Wort selbst zurück. Sie tut dies, indem sie ihr eigenes Lesen vom Auslegen ins Buchstabieren umspringen lässt. In solcher Weise schreibt sie sich den »Katastrophen des Worts« und damit einem Konzept zu, mit dem der französische Sprachwissenschaftler Petitot-Cocorda die konstitutive Instabilität von Bedeutung umrissen hat.[31] Betont wird in diesem Konzept die Eigenschaft der Signifikanten, in einen anderen Klang, einen anderen Rhythmus, in eine andere Signifikanz umzuspringen, die ihnen immer schon mitgegeben ist.[32] Philologie eignet sich diese Instabilität – im Einvernehmen mit ihrem privilegierten Gegenstand: der Literatur – als Moment ihrer Vorgehensweise an. Sie ist, so gewendet, nicht so sehr der Registrierung des Bedeutungswandels und der Verfassung von stabilen Deutungen verpflichtet, sondern sie agiert vielmehr als Zäsur: als »gegenrhythmische«, wiederholte Unterbrechung.[33] Ihr Lesen treibt die Gegenläufigkeit von Sinn und Bedeutung, von sprachlicher Eigendynamik und intendierter Aussage hervor und bewirkt damit eine Problematisierung von Deutung und Bedeutung überhaupt.[34]

---

31 Jean Petitot-Cocorda, *Les catastrophes de la parole. De Roman Jakobson à René Thom*, Paris 1985. Die Katastrophentheorie des Mathematikers Thom ist eine allgemeine Morphologie der Diskontinuitäten, vgl. René Thom, *Paraboles et catastrophes*, Paris 1983.

32 Vgl. zur Poetik des Umspringens die Beiträge von Wolfgang Asholt und Katja Schubert in diesem Band.

33 Vgl. zu diesem Dichtungs- und Literaturverständnis als Zäsur zum Beispiel Friedrich Hölderlins Ausführungen in ders., *Anmerkungen zum Oedipus*, in: *Sämtliche Werke, »Frankfurter Ausgabe«*, Frankfurt a. M. 1988, Band 16, S. 250 sowie Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988, S. 143: Nancy bestimmt Literatur, im Gegensatz zum Mythos, als Unterbrechung: Sie verkündet kein gründendes Wort, sondern schiebt es vielmehr auf, unterbricht es und sagt, dass sie es unterbricht.

34 Vgl. Shoshana Felman, »Die Lektürepraxis erneuern«, in: Manfred Frank und Anselm Haverkamp (Hg.), *Individualität*, Poetik und Hermeneutik, Band 13, München 1988, S. 207.

Angesichts der nicht abreißenden Serie gewaltsamer Zerstörung und Vernichtung von Menschen durch Menschen, welche die Menschheitsgeschichte durchzieht, besteht die nicht abreißende Verantwortung der Philologie darin, ihre Auseinandersetzung mit Literatur für eine immer wieder neue Erfindung von sprachlichen Wendungen – Wendungen im Sinne von buchstäblichen (Ver-)drehungen – fruchtbar zu machen: Wendungen, die die Rede unterbrechen und in solcher Weise sowohl den verbreiteten rhetorischen Formeln des Unsagbaren widerstehen als auch der Tendenz, angesichts der Schwierigkeit, sich sprachlich in der Nähe von Zerstörung und Vernichtung aufzuhalten, lieber von etwas ganz anderem zu sprechen, so als sei nichts geschehen.

ANGST UND KATASTROPHE/ ANGST VOR KATASTROPHEN

ZUR ÖKONOMIE DER ANGST IM ANGESICHT DES TODES

OTTMAR ETTE

ANGST SCHREIBEN LEIDENSCHAFT

Angst gehört zweifellos nicht zu jenen großen Gefühlen, auf die wir in der abendländischen Kultur in besonderem Maße stolz sind.[1] So war es durchaus überraschend, dass der französische Kultur- und Zeichentheoretiker Roland Barthes seinem 1973 erschienenen programmatischen Band *Le Plaisir du texte* ein Zitat von Thomas Hobbes als Motto voranstellte, das die Angst ins Zentrum seines gesamten Lebens rückt: »La seule passion de ma vie a été la peur (Hobbes).«[2] Die Wahl dieses Mottos überrascht dabei nicht nur, weil Barthes, das *enfant terrible* der französischen Theorieszene der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, weder als Kritiker noch als Wissenschaftler vehementen Auseinandersetzungen und Polemiken aus dem Weg ging und stets auf eine bewundernswert mutige und kampferprobte Weise seinen Gegenspielern im literarischen wie im universitären Feld entgegentrat; das gewählte Motto überrascht auch dadurch, dass es gar nicht aus der Feder von Thomas Hobbes (1588-1679) stammt.[3]

---

1 Zur Ökonomie des Stolzes vgl. das abschließende Kapitel »Stolz auf Konvivenz. Zu Findung und Erfindung einer prospektiven Kraft«, in: Ottmar Ette, *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*, Berlin 2012, S. 192-234.

2 Roland Barthes, »Le Plaisir du texte«, in: ders., *Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Eric Marty, Paris 1993-1995, Bd. 2, S. 1493.

3 Auf diese Tatsache hat erstmals aufmerksam gemacht Armine Kotin Mortimer, *The Gentlest Law. Roland Barthes's ›The Pleasure of the Text‹*, New York, Berlin, Frankfurt a. M. 1989, S. 41. Hobbes' verfrühte Geburt im Jahre 1588 wird oft mit der Angst seiner Mutter vor der heranrückenden spanischen Armada, die England bedrohte, in Verbindung gebracht. Zur politisch-philosophischen Dimension der Angst im Denken von Hobbes vgl. u.a. Silvia Rodeschini, »Le gouvernement du ›metus‹ chez Thomas Hobbes«, in: Matteo D'Alfonso, Maria Laura Lanzillo (Hg.), *Gouverner la peur. Réflexions politiques et visions de l'Autre de l'époque moderne à l'ère globale*, Hildesheim, Zürich, New York 2010, S. 25-43.

Umso deutlicher wird durch diesen Kunstgriff verschleierter Autorschaft von Barthes die Tatsache betont, dass der Begriff der Angst von zentraler Bedeutung für sein eigenes Schreiben, sein eigenes Werk ist. Ihm widmete der französische Philosoph und Schriftsteller auch eine eigene Figur, in der er unter dem Titel *Peur* das vermeintliche Zitat augenzwinkernd mit dem Hinweis »Hobbes, je crois«[4] versah und zugleich die kreative Kraft der Angst im Spiel der Leidenschaften unterstrich. Doch hat Barthes das »Zitat« des englischen Philosophen frei erfunden?

Keineswegs. Denn das Motto von *Le Plaisir du texte* findet sich im Munde einer Romanfigur namens Mario in dem höchst erfolgreichen Roman *Emmanuelle*[5], der erstmals 1959 ohne Angabe des Namens der in Bangkok geborenen Autorin Emmanuelle Arsan und ohne Verweis auf Verlag und Jahr bei Losfeld in Paris erschien und rasch zu einem Klassiker der erotischen Literatur geworden war. Dort dürfte Roland Barthes auch gelesen haben, dass Mario den von ihm – wie in *Die Lust am Text* – ohne Angabe der Quelle zitierten Ausspruch in der Tat Thomas Hobbes zurechnet. Wir haben es folglich nicht mit einer schlampigen Zitierweise, sondern mit einem Verwirrspiel von borgesianischer Leidenschaft zu tun. Denn es geht hier um ein Spiel der Enteignung, der Verwirrung des »Ursprungs«, der Obstruktion einer »Quelle«, für das sich Barthes bereits 1970 nachdrücklich in *S/Z* im Sinne einer Transgression des Eigentums[6] eingesetzt und irreführende Zuordnungen von Zitaten als eine wichtige Variante der von ihm verfochtenen Texttheorie benannt hatte. Wer hat Angst vor der französischen *théorie du texte*?[7]

In dem sich hier abzeichnenden Verweisspiel verzweigen sich die Intertexte, so dass kein eigentlicher »Ursprung« des Zitates identifiziert werden kann, sondern Thomas Hobbes als vermeintlicher Autor, Roland Barthes als möglicher Leser (der sich seiner Sache nicht sicher ist) und eine in Barthes' Text nicht genannte Romangestalt, die ein fingiertes Hobbes-Zitat selbstsicher im Munde führt, als

---

4 Barthes, »Le Plaisir du texte«, a.a.O., S. 1519.

5 Auf diese Dimension bezieht sich, in Kenntnis der Arbeit von Mortimer, auch Bettina Lindorfer, *Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse*, München 1998, S. 85f.

6 Roland Barthes, *S/Z*, in: ders., *Œuvres complètes*, a.a.O., Bd. 2, S. 584.

7 Zu derartigen Phobien vgl. das Kapitel »Wer hat Angst vor Virginia Woolf? Spezifische Phobie, Soziale Phobie und Agoraphobie«, in: Eni Becker, *Angst*, München, Basel 2011, S. 56-70.

eher diffuse Bezugspunkte – und eben nicht als »Eigentümer« dieses Satzes – erscheinen. Die Ursprünge und die Gewähr, die *auctoritas* und die Autorschaft, für das Zitat verlieren sich in einem unentwirrbaren Geflecht rhizomatischer, lustvoll über alle denkbaren Besitzverhältnisse hinweggehender Intertextualität, die sich über jegliche Suche nach einem einzigen Ursprung, nach einer eindeutigen Herkunft im Zeichen eines poststrukturalistischen Differierens lustig macht.[8]

Die kotextuelle Beziehung zwischen dem der Angst gewidmeten Motto und einer mit dem Titel »Angst« überschriebenen Figur macht deutlich, welch herausragende Bedeutung für die Lust am Text gerade der *peur* zukommt. Immer wieder erscheinen in *Le Plaisir du texte* die vielfältigen Beziehungen zwischen *peur* und *passion*, zwischen Angst und Leiden beziehungsweise Leidenschaft. Dabei ist die Angst für Barthes auf eine höchst intime Weise mit der Wollust, mit der *jouissance* verbunden. So endet die für das Denken und Schreiben Barthes' so wichtige Figur der *jouissance* im »Supplément« zu *Le Plaisir du texte* sehr abrupt mit einem »Schlagen des Herzens, welches das Schlagen der Wollust, der Angst ist«[9]. Die Ökonomie der Angst hat zweifellos eine erotische, eine lustbesetzte Seite.

Angst erweist sich in Barthes' Texten als eine grundlegende Dimension von Lust und Wollust und bildet somit eine emotionale Spannung, die textproduktiv wie körperbezogen aufs Engste mit einer Ästhetik der Lust verbunden ist. Auf eben diese Weise aber setzt die Figur »Angst« in *Le Plaisir du texte* ein:

> Proximité (identité?) de la jouissance et de la peur. Ce qui répugne à un tel rapprochement, ce n'est évidemment pas l'idée que la peur est un sentiment désagréable – idée banale –, mais qu'elle est un sentiment *médiocrement indigne*; elle est le laissé-pour-compte de toutes les philosophies [...].[10]

---

[8] Vgl. hierzu ausführlich meinen Kommentar in: Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Berlin 2010, S. 168-172.

[9] Roland Barthes, »Supplément«, in: ders., *Œuvres complètes*, a.a.O., Bd. 2, S. 1588.

[10] Barthes, »Le Plaisir du texte«, a.a.O., S. 1519. »Nähe (Identität?) von Wollust und Angst. Was einem bei einer derartigen Annäherung widerstrebt, ist selbstverständlich nicht die Vorstellung, daß die Angst ein unangenehmes Gefühl ist – eine banale Vorstellung –, sondern daß sie ein *mittelmäßig unwürdiges* Gefühl ist; sie ist der

Die Angst als »mittelmäßig unwürdiges« Gefühl und als »Ladenhüter aller Philosophien«: Dagegen setzt Roland Barthes in *Die Lust am Text* innovative Umakzentuierungen, die es erlauben, Angst und Wollust im Zeichen einer »clandestinité absolue«[11] zusammenzudenken und zugleich die Angst mit dem Schreiben zu verweben. Dabei denkt Barthes nicht an die Angst als Gegenstand des Schreibens – was ebenfalls bloß banal wäre –, sondern an die Angst als eine Form der Koexistenz, die Angst und Schreiben gerade nicht ineinanderfallen lässt, sondern vielmehr aus der Unmittelbarkeit ihrer stets voneinander getrennten Existenz jene Wechselspannung bezieht, die aus dem Leiden an der Angst die Leidenschaft eines Schreibens gewinnt, das ohne Angst nicht sein kann. In diesem Sinne ist auch der in Klammern gesetzte Zusatz am Ende der Figur zu verstehen: »(Sans parler du cas où *écrire fait peur.*)«[12] Wer hat Angst beim Schreiben – wer hat Angst vor dem Schreiben?

Wenn Barthes zufolge die Angst ein Ladenhüter aller Philosophien ist, dann gilt dies im Sinne des französischen Texttheoretikers gewiss nicht für das literarische Schreiben. Nicht die Philosophie, sondern die Literatur nimmt sich aus dieser Perspektive der Angst an. Denn von der Angst ließe sich das sagen, was in den 1977 erschienenen *Fragments d'un discours amoureux* von der Liebe gesagt wird: dass sie von einer extremen Einsamkeit ist. Die Angst wird zum einen nicht eingestanden und entfaltet sich zum anderen diskursiv über konforme Signifikanten, die ihr ihre Heimlichkeit, ihre relative Unsichtbarkeit, garantieren. Auch diese Dimension gehört zur Ökonomie jenes Gefühls, das wir als Angst bezeichnen. Wie aber könnten die Fragmente eines Diskurses der Angst aussehen?

In Barthes' Verständnis der Angst gibt es etwas, was sie mit dem Wissen verbindet und was wir möglicherweise als ein Wissen der Angst bezeichnen könnten. So heißt es im »Supplément« am Ende der Figur *Politique*: »La peur vient de ce que *personne ne sait à votre place*: finies les croyances, commence l'écriture, qui est l'articulation (non la conjonction) du politique et de la jouissance.«[13]

Ladenhüter aller Philosophien« (Roland Barthes, *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Ottmar Ette, Frankfurt a. M. 2010, S. 62).

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Barthes, »Supplément«, a.a.O., S. 1589: »Die Angst kommt daher, dass *niemand an Ihrer Stelle weiß*: wenn der Glauben zu Ende ist, dann beginnt das Schreiben, das die

Die Koppelung der Angst an das Wissen ist in der Verbindung mit dem Schreiben auch eine Koppelung der Angst an das Politische.

So ist die Angst auf vielfältige Weise mit der *écriture* verbunden, ganz im Zeichen jenes Hobbes zugeschriebenen Mottos, demzufolge die einzige Passion, die einzige Leidenschaft eines ganzen Lebens die Angst (gewesen) sei. Das Schreiben, so könnte man mit Blick auf das fingierte Hobbes-Zitat sagen, wird in vielfachem Sinne zu einer Passion, in der das, was leidenschaftlich als Ziel verfolgt wird, in jenes Leiden umschlägt, dessen das Ich gleichwohl bedarf, um schreiben zu können, enthält es doch ein Wissen (von) der Angst, das von niemand anderem entfaltet werden kann. Zugleich ist die Wollust des Schreibens ohne die Angst vor dem Schreiben nicht möglich: Das Schreiben der Angst wird zur Leidenschaft des Schreibenden, avanciert zu einer Leidenschaft, die ein ganzes Leben lang andauert und notwendig – im Sinne des Mottos – zur »seule passion de ma vie« gerät. Die Leidenschaft des Schreibens erscheint nicht denkbar ohne die Angst, deren Wissen nur durch das Schreiben in die Dimension der Wollust (und damit zugleich des Politischen) geholt werden kann.

Gäbe es eine Photographie, die all dies in Szene setzen könnte, es wäre jene, die den Jungen auf dem Arm seiner Mutter, diese fast krampfhaft umklammernd, in die Kamera blickend zeigt. Diese Photographie, die sich zu Beginn der experimentellen Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* findet und die Kindheit des Schriftstellers vor Augen führt, trägt die Legende: »La demande d'amour«[14]. Sie hätte auch lauten können: »La peur et la jouissance«. Hier wird die Szene der Angst in der Form einer Trennungsangst von der Mutter sichtbar gemacht.[15]

Wie sehr sich die Angst bei Barthes mit der Figur der Mutter verbindet, zeigt sich in seinem *Journal de deuil*, in welchem dem Phänomen der Angst nach dem Tod jener Frau, mit welcher der Autor der *Fragments d'un discours amoureux* fast sein ganzes Leben

---

Artikulierung (nicht die Verbindung) des Politischen und des Genusses ist« (Übersetzung O.E.).

14 Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 87.

15 Vgl. hierzu H. Häfner, »Angst, Furcht«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1998, Bd. 1, Spalte 312.

lang zusammenlebte, neue Dimensionen abgewonnen werden. Dies zeigt der im folgenden komplett wiedergegebene Eintrag vom 6. Oktober 1978, der ein knappes Jahr nach dem Tod der geliebten Mutter entstanden ist:

> [Cette après-midi, embarras épuisants de tâches en retard. Ma conférence au Collège – Pensée du monde qu'il risque d'y avoir – Emotivité – PEUR. Et je découvre (?) ceci:]
>
> PEUR: toujours affirmée – et écrite – comme centrale chez moi. Avant la mort de mam., cette Peur: peur de la perdre.
> Et maintenant que je l'ai perdue?
> J'ai toujours PEUR, et peut-être plus encore, car, paradoxalement encore plus fragile (d'où mon acharnement à la *retraite*, c'est-à-dire à joindre un lieu intégralement à l'abri de la Peur).
>
> – Peur, donc, de quoi, maintenant? – De mourir moi-même? Oui, sans doute – Mais, semble-t-il, moins – je le sens – car, mourir, c'est ce qu'a fait mam. (fantôme bienfaisant du: la rejoindre)
>
> – Donc, en fait: tel le psychotique de Winnicott, *j'ai peur d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Je la recommence sans cesse en moi-même sous mille substituts.
>
> – D'où, sur l'heure, tout un emportement de pensées, de décisions.
>
> – Exorciser cette Peur, en allant *là où j'ai peur* (lieux faciles à repérer, grâce au signal d'émotivité).
>
> – Liquider d'arrache-pied ce qui m'empêche, me sépare d'écrire le texte sur mam.: le départ actif du Chagrin: l'accession du Chagrin à l'Actif.
>
> [Texte qui devrait finir sur cette fiche, sur cette ouverture (accouchement, défection) de la Peur.][16]

---

[16] Roland Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, Paris 2009, S. 216f.: »[Heute Nachmittag erschöpfende Bedrängnis durch liegengebliebene Aufgaben. Mein Vortrag im Collège – der Gedanke an all die Leute, die dort womöglich sein werden – Emotionalität – ANGST. Und ich entdecke (?) folgendes:] ANGST: bei mir immer als zentral behauptet – und geschrieben. Vor Mam.s Tod, diese Angst: Angst, sie zu verlieren. Und jetzt, wo ich sie verloren habe? Habe ich immer noch ANGST, und vielleicht sogar noch mehr, denn paradoxerweise zerbrechlicher (daher kommt meine Versessenheit auf den Rückzug, das heißt auf einen Ort, der ganz geschützt ist vor der Angst) – Angst also wovor, jetzt? – Davor,

Im folgenden soll es nicht um jenen berühmten Vortrag gehen, auf den Barthes zu Beginn dieses Tagebucheintrags anspielt und den er unter dem Titel »Longtemps, je me suis couché de bonne heure« am 19. Oktober 1978 (und damit kaum zwei Wochen später) am *Collége de France* halten sollte.[17] Es geht in diesen Zeilen im wesentlichen nicht um die – einmal mehr banale – Angst, einen wichtigen und später zweifellos vielbeachteten Vortrag noch rechtzeitig fertigstellen zu müssen, sondern um die Tatsache, diesen Vortrag an einem Ort halten zu sollen, der – wie viele andere auch – von der Gegenwart der verstorbenen Mutter besetzt ist, hatte diese doch der Antrittsvorlesung *Leçon* ihres Sohnes am 7. Januar 1977 in eben jenem Konferenzsaal beigewohnt.

Entscheidend für unsere Fragestellung ist jene als »Entdeckung« bezeichnete Erkenntnis, dass die Angst vor dem Tod der Mutter schon lange präsent war, aber paradoxerweise mit dem dann eingetretenen Tod nicht einfach verschwand, sondern sich im Sinne Winnicotts[18], den Barthes hier zitiert, noch steigerte. Daher auch der intensive Wunsch des Ichs, einen Ort erreichen zu können, der vor der Angst vollständig geschützt wäre, folglich über einen Fluchtraum zu verfügen, der als Heterotopie, als Anderort, zweifellos – dies wusste Barthes – eine Utopie, ein Nirgendwo, bleiben musste. Doch gerade darum wird dieser *u-topos* nirgendwo anders als im Schrei-

---

selbst zu sterben? Ja, zweifellos. – Aber weniger, so scheint es – ich fühle es – denn sterben, das ist das, was Mam. gemacht hat (wohltuendes Geisterbild des: Sie-wieder-Treffens) – Es ist also tatsächlich so: wie der Psychotiker von Winnicott *habe ich Angst vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat.* Ich fange sie in mir selbst immer wieder und als tausendfacher Ersatz von Neuem an. – Und daher kam dann ein ganzer Ausbruch von Gedanken, von Entscheidungen. – Diese Angst exorzisieren, indem ich *dorthin gehe, wo ich Angst habe* (diese Orte sind leicht auszumachen, dank des Signals der Emotionalität) – Unbedingt das liquidieren, was mich hindert, was mich davon abhält, den Text über Mam. zu schreiben: der aktive Weggang des Kummers: der Zugang des Kummers zum Aktiven. [Text, der mit dieser Notiz enden sollte, mit dieser Eröffnung (Entbindung, Austritt) der Angst]« (Übersetzung O.E.).

17 Zu dieser Fragestellung vgl. Ottmar Ette, *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg 2011, S. 31-33.

18 Vgl. hierzu Donald W. Winnicott, »Fear of breakdown«, in: *International Review of Psychoanalysis* 1 (1974), S. 103-107; dort heißt es u.a.: »fear of breakdown is a fear of a breakdown that has already been experienced« (S. 104). Zu Winnicotts Ansatz vgl. auch Max Hernández, »Winnicott's ›Fear of breakdown‹: On and beyond Trauma«, in: *Diacritics* 28, 4 (1998), S. 134-141.

ben, im ruhelosen Bewegungs-Ort des Schreibens, markiert und verankert.

Die vom Ich reflektierte Angst vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat, verknüpft sich mit der über die Jahre angewachsenen Angst vor dem eigenen Tod, geht aber bei weitem nicht in letzterer auf. Das Phantasma, sich mit der Mutter wieder vereinigen zu können, schwächt die Angst vor dem eigenen Ableben, führt im Umkehrschluss aber keineswegs zu einer Verringerung oder Dämpfung jener Angstgefühle, die sich mit bestimmten Orten der Angst verbinden – und die Wiederholung des Begriffs »émotivité« lässt keinen Zweifel daran, dass der Vortrag im *Collège de France* den Vortragenden an einen derartigen Ort angstvoller Besetzung (zurück) führen würde. So entwirft der Text gleichsam eine Choreographie, mittels derer das Ich nicht nur einen bestimmten Raum der Angst – zwischen Angst-Orten, Ander-Orten und Nicht-Orten – aufspannt, sondern vor allem auch die zeitliche Dimension in seine Reflexionen über die Angst einschreibt. Dadurch entsteht ein Bewegungs-Raum der Angst, der die Angst nicht als ein abstraktes, vom Ich und dessen Körper »abgezogenes« Phänomen, sondern als etwas Erlebtes und immer wieder neu Durchlebtes oder Durchzuerlebendes aufscheinen lässt.

Dieser Bewegungs-Raum der Angst ist mit Blick auf die Niederschrift des Tagebuchs, aber auch des bevorstehenden Vortrags nicht zuletzt ein Schreib-Raum, innerhalb dessen es dem Ich gelingt, unterschiedliche Stellungen und Positionen gegenüber der Angst, aber auch gegenüber der geliebten Mutter einzunehmen. Hier zeigt sich die spezifische Fähigkeit des Wissenschaftlers als Schriftsteller (wie des Schriftstellers als Wissenschaftler), aus dem Erleben eines katastrophalen Ereignisses jene aktive Kraft zu beziehen, die zum Verflüssigungsprozess des Schreibens – denn »liquider« meint nicht nur ein Liquidieren, sondern auch ein Verflüssigen – wie auch zu jener Geburt, zu jener Entbindung des Textes aus dem Erleben der Angst führt. Und diese produktive, kreative Kraft ist ohne jeden Zweifel eine Lebenskraft.

Mit großer Präzision arbeitet Barthes in seinem Tagebucheintrag vom 6. Oktober 1978 die Verfahren der Verflüssigung, der Vergegenwärtigung und der Verschriftlichung seiner Angst heraus, die ihm als (literarische) Listen dazu dienen, die Last des Erlebten in die

Lust des zu Schreibenden (und damit wiederum neu zu Lebenden) umzuwandeln. Die Angst vor dem eigenen Tod schwindet im Zeichen des paradox ins Künftige projizierten Nach-Erlebens eines anderen Todes, des Todes jener Mutter, mit der die Fortsetzung von Konvivenz (»la rejoindre«) an einem Ander-Ort des Lebens nach dem Tode zumindest im Bewegungs-Raum des Schreibens – ohne dass hierfür eine metaphysische oder transzendente Begründung notwendig wäre – in aller Deutlichkeit aufleuchtet. Das Vergangene der Katastrophe wird in der Form eines Künftigen immer wieder neu im Schreiben vergegenwärtigt und vielleicht mehr noch verlebendigt. Die Künftigkeit der Katastrophe steht im Zeichen der Angst für die Lebendigkeit eigener Lebenskraft ein.

Die Angst vor einer Katastrophe, die schon stattgefunden hat, spielt folglich nicht nur auf Strukturen des Psychotischen und des Traumatischen an, sondern verdeutlicht zugleich, dass dem großen Gefühl der Angst in seiner »émotivité« stets eine Bewegungsrichtung zugeschrieben ist, die man wohl am besten als eine »Angst vor etwas« benennen darf. Auch wenn diese Vektorizität – soweit ich sehe – in bisherigen Ausführungen zur Angst noch nicht in den Mittelpunkt gerückt wurde, beleuchtet der Verweis des Ichs auf die Angst vor etwas bereits Stattgefundenem doch die Tatsache, dass der Angst in der Regel eine in die Zukunft weisende Bewegungsrichtung zugeschrieben wird. Angst indiziert die Vektorizität eines Gefühls, welches im Angesicht all dessen entsteht, was in gefährlicher und uns bedrohender Art und Weise auf uns zukommt.

In diesem Sinne hat bereits Platon im *Laches* auf geradezu idealtypische Weise betont, dass Angst – oder wie es in der Übersetzung Friedrich Schleiermachers heißt: Furcht[19] – nicht von den vergangenen oder den gegenwärtigen Übeln ausgelöst wird, sondern einzig von jenen, die wir erwarten. Platons Sokrates äußert hierzu:

> Wir nämlich halten das für gefährlich, was Furcht macht, für unbedenklich aber das, was keine Furcht macht; Furcht aber machen weder die

[19] Auf die schwierige Abgrenzbarkeit von Angst und Furcht verweist wiederholt Häfner, »Angst, Furcht«, a.a.O., Spalte 312. Zu dieser Problematik vgl. auch Marcus Wölk, *Die Polarität der Psyche. Angst und Furcht im Gegensatz*, Hürtgenwald 2007.

vergangenen Übel noch die gegenwärtigen, sondern die, welche erwartet werden; denn Furcht ist die Erwartung eines bevorstehenden Übels.[20]

Anders als der Stolz, der sich als Stolz auf etwas traditionellerweise auf ein Vergangenes und bestenfalls an die Gegenwart heranreichendes bezieht, verbindet sich die Angst mit dem Künftigen und Zukünftigen, das zwar ebenfalls an eine Gegenwart unmittelbar heranreichen kann, im allgemeinen aber von einer deutlich in die Zukunft weisenden oder von der Zukunft zurückweisenden Vektorizität geprägt ist. Angst impliziert ein kommendes, ein heranrückendes, ein sich abzeichnendes Ereignis oder Phänomen, dem sich das Subjekt ausgeliefert sieht. Diese Vektorizität darf als die zentrale Dimension einer Ökonomie der Angst verstanden werden.

Eben dieser vorgegebenen Vektorizität aber entzieht sich das Ich in Barthes' Tagebucheintrag, indem es die Angst vor einer künftigen und unabwendbaren Katastrophe in die Vergangenheit wendet und in eine fortdauernde und immer wiederkehrende Angst vor dem längst Stattgefundenen (da Unvermeidlichen) transformiert. Der Transfer des die Angst auslösenden Ereignisses oder Gegenstandes von der Zukunft in eine immer wieder durcherlebte Vergangenheit (und umgekehrt) aber führt zu einer Transformation der Angst selbst.

So weist die Wendung »qui a déjà eu lieu« im obigen Zitat dieser Zeitangabe einen anderen Ort (*lieu*) zu, der immer wieder von neuem betreten werden kann, unternimmt das Ich doch unter tausend Formen und Substituten eine ständige Wiederholung und Wiederbegehung dieser Angst einflößenden Katastrophensituation, die bei Barthes stets um den Tod der eigenen Mutter kreist. Angst generiert einen Ort, der nur dann immer wieder neu betreten (und damit letztlich auch verlassen) werden kann, wenn er aus der Zeitlichkeit des (unmittelbar) Bevorstehenden herausgeholt und in Bewegung gesetzt zu werden vermag. Die von Barthes in seinem *Tagebuch der Trauer* dargestellte Bewegung ist freilich die einer ständigen Repetition.

Dieser Choreographie der Wiederholung wird als erhoffter Exorzismus eine Choreographie des »aller là où j'ai peur« entgegengestellt, wobei die psychophysischen Reaktionsweisen des Ichs – die

---

[20] Platon, »Laches«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Hamburg 1957, Bd. 1, S. 172 (198b).

seit jeher in die Etymologien der Angstbegriffe verschiedenster Sprachen Eingang gefunden haben[21] – gleichsam seismographisch eine »émotivité« markieren, die mit den Angst-Orten – etwa dem Vortragssaal des *Collège de France* – verknüpft ist. Diese angstbesetzten Orte der Vergangenheit werden in eine Präsenz geholt, die auch in ein künftiges Begehen und Durchqueren derartiger Angst-Orte projiziert werden kann, so dass der Angst selbst eine transtemporale Strukturierung implantiert wird, welche sie im Sinne der aus Platons *Laches* angeführten Stelle nicht besitzt. Die unverkennbar prospektive Dimension der Angst wird so in eine grundlegend veränderte Zeitlichkeit integriert, deren Vektorizität sich nicht länger als schon immer zeitlich gerichtete und vorab bestimmte erweist.

Durch den Transfer der Angst aus der Zukunft in die Vergangenheit wie die Gegenwart wird die Angst gleichsam begehbar gemacht und dadurch künstlerisch wie theoretisch produktiv. So kann die Angst ein Spannungsfeld zwischen verschiedenen Räumen und Zeiten aufbauen, dessen Spannungen dauerhaft – und nicht ereignishaftig an einem einzigen Phänomen ausgerichtet – für das Schreiben, für das Wissen, für die Kreativität nutzbar gemacht werden können. Die Angst, die gemeinsam mit dem Glück als eine Triebfeder des Moralischen gelten darf[22], wird so zu einem Impulsgeber, zu einem Motor des Schöpferischen, insofern es gelingt, Einfluss auf ihre Raum-Zeitlichkeit, auf ihre Bewegungen zu nehmen und für die Ausgestaltung eigener, selbstbestimmter Choreographien zu nutzen.

ANGST LEBEN LEIDEN

In seiner Figur *Peur* hat Roland Barthes die Angst als eine »Verweigerung der Transgression« und mehr noch als einen Wahnsinn bezeichnet, der einen bei vollem Bewusstsein lasse.[23] Das Subjekt, das Angst hat, bleibe noch immer ein Subjekt und gehöre bestenfalls der Angstneurose, die ihrerseits nicht mit der Angst gleichzusetzen sei.[24]

---

21 Vgl. etwa Häfner, »Angst, Furcht«, a.a.O., Spalte 310.

22 Vgl. hierzu Philipp Aerni, Klaus-Jürgen Grün, »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Moral und Angst. Erkenntnisse aus Moralpsychologie und politischer Theologie*, Göttingen 2011, S. 7.

23 Barthes, »Le Plaisir du texte«, a.a.O., S. 1519.

24 Ebd.