

Günther Ortman

## Noch nicht/Nicht mehr

Wir Virtuosen des versäumten Augenblicks

252 Seiten · broschiert · EUR 24,90

ISBN 978-3-95832-071-0

© Velbrück Wissenschaft 2015

### IV. Das Noch Nicht und Nicht Mehr der Liebe

Wie Schatten flieht die Lieb,  
indem man sie verfolgt;  
sie folgt dem, der sie flieht,  
und flieht den, der ihr folgt.

(William Shakespeare:  
*Die lustigen Weiber von Windsor*)



*Zu früh, zu spät (Romeo und Julia)*. Julia muss sagen: Ich fiel in Liebe, als ich noch nicht wissen konnte, dass er ein Montague ist, und nun ...

JULIA: So ein'ge Lieb' aus großem Haß entbrannt!  
Ich sah zu früh, den ich zu spät erkannt.  
Oh, Wunderwerk! ich fühle mich getrieben,  
Den ärgsten Feind aufs zärtlichste zu lieben.  
(I/5, Z139-142)

Nun will sie keine Capulet mehr sein, und Romeo nicht mehr Romeo.

Jedes Treffen ist fortan vom Nicht Mehr der Liebe bedroht. Noch das berühmte »Es war die Nachtigall, und nicht die Lerche« dreht sich ums Noch Nicht. »Willst Du schon gehen? Der Tag ist ja noch fern.«

Und so fort, bis zum bitteren Ende: Sie ist noch nicht tot, aber das weiß er nicht und trinkt den Giftbecher. Als sie aus todesähnlichem Schlaf erwacht, lebt er nicht mehr, und ihr bleibt nur der Dolch. »Die Sonne scheint, verhüllt vor Weh, zu weilen.«

»*Nie sollst Du mich befragen.*« Wenn Lohengrin zu Elsa sagt: »Drum wolle stets den Zweifel meiden«; »Nie soll dein Reiz entschwinden, bleibst Du von Zweifel rein!«, dann ist die Konstruktion der unmöglichen Berührung des Unberührten – siehe unten – einmal mehr fertig, die sich in die bekannte Bewegung des Zurückweichens auflöst, des Zurückweichens, das *Folge* des Versuchs der Berührung ist.

»So hehrer Art doch ist des Grales Segen,  
enthüllt - muß er des Laien Augen fliehn;  
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,  
*erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn.*«

Lohengrin sagt: »Ich knüpfe meine unbedingte Liebe an die Bedingung deiner unbedingten Liebe. Ich zweifle nicht an dir, bleibst du von Zweifeln rein.«

Elsa aber, wiewohl von Ortrud angestachelt, muss Lohengrins Namen vielleicht nur deshalb unbedingt erfahren, weil sie es so gar nicht darf. Notwendigkeit, gezeugt durch Unmöglichkeit.

Elsa und Lohengrin können einander noch-nicht-und-nicht-mehr berühren. Die Leere dazwischen füllt Wagner mit dem Klirren der Schwerter.

*Lohengrin, Superman, Batman*. Das Paradox des weiblichen »Begehrens zu wissen« in den Männerphantasien nicht nur bei Wagner lautet: Ihn zu erkennen, heißt, ihn zu verlieren. (Žižek, *Verweile beim Negativen*) Wie Alois Hahn, sinnigerweise im Handbuch *Vom Menschen*, Stichwort

»Geheimnis« (S. 1112) bemerkte: »Wer kein Geheimnis hat, kann gleich den Schwan bestellen.«

*Vertigo II.* Scottie (James Stewart) kann »Madeleine« (Kim Novak), die sich Madeleine nur nennt und mit der geheimnisvollen Aura der Carlotta Valdes umhüllt, erst noch nicht erringen, weil sie – ihr ganzer Auftritt – ein *fake* ist, dann nicht mehr, weil und solange er, ein getäuschter Pygmalion, Judith in Madeleine zurückverwandeln will. In Madeleine, die Objekt-Ursache seines Begehrens. Und Traum der schlaflosen Nächte Alfred Hitchcocks.

*Vertigo III.* Schließlich, auf dem Glockenturm der Mission San Juan Bautista fährt sie, erschreckt von *der* Bewegung, mit der er sie ergreifen und retten will, zurück, verliert das Gleichgewicht und stürzt in die Tiefe.



*Diese ganze Annäherungs- und Liebeshinsicht.* Dass Christian Enzensberger ein Virtuose des versäumten Augenblicks war, sah man bereits. Man betrachte nur diese, die Liebe betreffende Abfolge aus »noch nicht« und »dann aber«, »dann weiter«, »wieder nicht«, »sondern«, »immer weniger« und »nicht weiter«, die, wie es sich gehört, in einem »nicht mehr« endet:

»Ich bemerkte zu dieser Zeit dann wie ich anfing, ziemlich sonderbare Vorstellungen zu haben in der ganzen Annäherungs- und Liebeshinsicht, ich hatte dann schon ziemlich lange angefangen, diese Vorstellungen zu haben, eigentlich schon seit jeher, diese Vorstellungen betrafen

dann diese dauernde unangenehme Trennung von der Zweitperson, sie drehten sich darum, dass jede Annäherung jede noch so kompakte Anfassung nicht nah nicht kompakt genug war, dass im Gegenteil diese Trennung nur immer noch deutlicher wurde je näher je kompakter sie waren. Das war noch nicht sonderbar. Ich hatte dann aber den Einfall, die Trennung könnte weggehen, wenn einzelne Teile von mir von der Zweitperson aufgenommen und umschlossen würden, und das wurden sie dann auch gelegentlich, sogar mehr als gelegentlich, aber die aufgenommenen umschlossenen Teile standen dann in seinem sehr ungünstigen Größenverhältnis zum Personhauptteil, und der Erfolg war dann eigentlich nur der, dass ich in meiner Vorstellung *zusammen* mit diesen Teilen von der Zweitperson getrennt war. Das war dann auch noch nicht sonderbar. Ich hatte dann aber eine Wunschvorstellung nach einer vollständigen Aufnahme einer Totalumschließung, bei der ich dann für Drittpersonen unerreichbar *incomunicado* wäre, und das war dann schon etwas sonderbarer, ich hatte dann weiter die Vorstellung, die Umschließung genügte wieder nicht, sondern es müsste eine Vermischung eine gleichmäßige Durchdringung von Erst- und Zweitperson stattfinden, ich wollte dann weiter nicht nur diese Durchdringung, sondern eine Verdrängung Verdrückung der Zweitperson aus ihrem Aufenthaltsort, ich wollte dann weiter nicht nur eine solche Verdrängung, sondern eine Einschlüpfung Unterwanderung Aneignung *Innewohnung* in dem früheren Aufenthaltsort dieser Zweitperson, ich wollte dann weiter nicht nur die Innewohnung sondern die Überschreibung der anderen Leibsubstanz auf mich, ihre Verwendung und Nutznießung von *innen* heraus, ich wollte dann weiter die Verwandlung dieser Körpermasse in meine eigene Körpermasse, ich wollte dann weiter die restlose Ersetzung meiner Person durch die andere. Das war dann schon ziemlich sonderbar. Es war dann aber so, dass immer weniger Zweitpersonen diese Vorstellungen mit mir teilten, dass sich immer weniger Zweitpersonen für meine Vorstellungen interessierten, dass immer weniger Zweitpersonen mich und meine Vorstellungen überhaupt noch wahrnahmen, es war dann also so, dass ich in dieser ganzen Annäherungs- und Liebeshinsicht durch diese Vorstellungen immer unscheinbarer unsichtbarer wurde, ich hörte dann also förmlich auf in dieser ganzen Hinsicht für irgendjemanden zu *existieren*, es war dann also so, dass Annäherungen ganz von fern und Anfassungen der vorläufigsten Art für mich nicht weiter möglich waren, es war dann also von Trennung deswegen nicht weiter zu reden, weil etwas anderes als eine Nichttrennung nicht mehr vorstellbar war. « (*Eins nach dem andern*)

Oder dieses Stück, das gleich darauf kommt, ein kleinerer Versuch über das Kommen, dieses Noch-nicht-gekommen-Sein – noch nicht, aber bald. Hoffentlich.

»Ob er kommt. Ob er nicht kommt weil er nicht kann. Ob er nicht kommt weil er keine Lust hat. Ob er zuerst Lust gehabt hat und dann nicht mehr. Ob er keine Lust hat und doch kommt. Ob er verschlafen hat, ob er vergessen hat wann, ob er später kommt. Ob er kein frisches Hemd, kein Geld für die Straßenbahn hat. Ob ich gehe. Ob er zu faul, zu müde, zu niedergeschlagen ist. Ob er gekonnt hätte wenn er gewollt hätte. Ob es etwas im Fernsehen gibt, ob er sich betrunken, einen Streit angefangen, verletzt hat, über dem Auge, am Bauch. Ob er glaubt ich bin nicht mehr da. Ob er nur gesagt hat er kommt. Ob ich ihn schlecht verstanden habe, ob es falsch war dass ich gekommen bin.«

*Casablanca*. Das Noch nicht/Nicht mehr der Liebe zwischen Ilsa (Ingrid Bergmann) und Rick (Humphrey Bogart) in *Casablanca* zu erläutern, das ist, als würde man erklären, dass Dürers *Betende Hände* beten.

*Once Upon a Time in the West*. Das »Es war einmal« im Titel dieses Films, das ja bedeutet: »damals noch, aber heute nicht mehr«, bezieht sich auf »den Westen«. Damit, versteht sich, war der Westen des Westens gemeint, aber mir gefällt es, dabei an den Westen als Schauplatz einer von Europa ausgehenden Zivilisation zu denken – einer Zivilisation, die noch stets auf Kolonisation, Landnahme und gewaltsame Aneignung angewiesen war.\* In »Spiel mir das Lied vom Tod« geht es von Anfang an um den Komplex Gewalt, Eigentum und Geld, der alles zunichte zu machen droht. Hier, in diesem Kapitel, soll ja das Noch nicht/Nicht mehr der Liebe Thema sein, aber Sergio Leones Film, Ennio Morricones Musik, das Mundharmonika-Spiel von Franco de Gemini und die von John Cage inspirierte Geräusch-Collage der Eröffnungsszene – Stille; Schweigen; ein Windrad quietscht; ein Schaukelstuhl knarrt; Schritte über Bohlen; das Rattern eines Telegrafens; Wassertropfen platschen auf eine Stirn, prallen dann mit sattem Plopp auf einen Hut; ein Hund winselt; Fingergelenke knacken; das nervtötende Summen einer Fliege quält; und, kaum zu glauben, ein Hahn kräht – das alles setzt ein Warten, die lust- und angstvolle Erwartung einer Ankunft, sei es eines Heils, sei es eines Unheils in Szene, das eben *bevorsteht*. Das damals, *once upon a time*, bestand, und zwar »dem Westen«, nicht nur denen, die an jenem einsamen Bahnhof, mitten im John-Ford-Land, *promised land*, Monument Valley, auf die Ankunft des Zuges und des Namenlosen (Charles Bronson)

\* Zur maßgeblichen Rolle der *Railroad Companies* bei der Etablierung der modernen *business corporations* und ihrer zunehmenden Rechte als korporative Akteure s. Ted Nace: *Gangs of America. The Rise of the Corporation and the Disabling of Democracy*, 2005 – ein Buch, spannend wie ein Kriminalroman; s. unten, S. 159 f, *Über die Falte II. (Der Zauberlehrling »korporativer Akteur«)*.

warteten. Und ehe der Hahn dreimal krächte ... Biblisches Noch nicht/Nicht mehr, da der Film noch kaum begonnen hat.

Eines der ersten Bilder zeigt eine Kreidetafel mit der Überschrift: DE-LAYS. Nach Flagstone sind es vier Stunden Verspätung. In Flagstone dann sind Uhren zu sehen, an Gebäuden, am Arm von Claudia Cardinale, sechs oder sieben Mal auch gemalte Ziffernblätter am Laden vom »watchmaker«, mal mit allen, mal mit nur von XII bis IV reichenden römischen Ziffern und immer ohne Zeiger. Ziffernblattfragment. Einmal wirft ein bedrohlich gereckter Gewehrlauf einen Schatten auf das Zifferblatt. Das sieht aus wie ein Zeiger. Er steht auf 12 Uhr.

Wasser und das Noch nicht/Nicht mehr des Wassers spielen eine wichtige Rolle. Alles fließt, alles sickert, alles versickert. Dürre. Jedoch nicht in Sweetwater. Morton, der todkranke Eisenbahn-Mogul, sagt: »Die Strecke muss fertig werden, bevor es mit mir zu Ende geht. Ich muss diesen herrlichen blauen Pazifik« – Schnitt auf das Ozean-Gemälde an der Wand seines luxuriösen Eisenbahnwaggons – »erreichen mit *meiner* Eisenbahn ... Ich hab' nicht mehr viel Zeit.« (Er verendet dann in einer Wasserlache.)

Ein »jetzt aber«, ein »jetzt endlich« setzt der Warterei oft ein Ende. Der Griff und Ruck, mit dem der Telegraf gewaltsam zum Schweigen gebracht wird; am Bahnhof das explodierende Kreischen des einlaufenden Zuges; die endlich *mit* und *in* dem Revolverlauf gefangene Fliege; das plötzliche Auftauchen des namenlosen Fremden (Charles Bronson), eines Kleistischen Helden, hinter dem wieder abfahrenden Zug, das sich durch bedrohliche Mundharmonikatöne ankündigt; tödliche Schüsse.

Später immer wieder Bilder und Musiken des Aufbruchs: die Stadt im Aufbau, die nach Jills Ankunft, für den Zuschauer ganz überraschend, in einer Kamerafahrt über den Bahnhof Flagstone gezeigt wird; der Eisenbahnbau, ein- und aufdringliche Metapher für Zivilisation, Kolonisation, Landnahme und den Frontier-Mythos. Und gegen Ende – wir kommen zum Thema »Liebe« – Charles Bronson, der schließlich in das Farmhaus kommt, in dem ihn Jill (Claudia Cardinale) in verhohlener, gebändigter, aber doch ersichtlicher Sehnsucht erwartet.

Leone, Meister der Langsamkeit und der Verzögerung, hat *diesem* Warten – es ist ja auch ein Lechzen des Zuschauers – vierzehn lange, lange Minuten gewährt, eine Viertelstunde, *nachdem* das gehörige Show-down eines Western, das Duell, schon hinter uns liegt. Die Rechnung ist beglichen. Der Namenlose (Bronson) hat Frank (Henry Fonda) längst die Mundharmonika in den vor Todesqualen und später Erkenntnis ächzenden Mund geschoben, Schnitt, im Haus warten Cheyenne (Jason Roberts) und Jill. Bronson wird doch wohl, er muss doch wohl kommen, zu ihr kommen, bei ihr bleiben und Sweetwater zusammen mit ihr aufbauen?

Cheyenne aber warnt schon: Das wird nichts mehr. Der Namenlose wird gehen. »Männer wie er können nicht anders. Sie leben mit dem Tod.«

Jill, die inzwischen von der Hure zur fast heiligen Mutter mutiert ist – sie hatte schon Kaffee gekocht, schwarz und stark –, deckt den Tisch mit rot-weiß kariertes Tischdecke. Horcht auf Geräusche draußen, denen ihr Blick folgt. Aber: immer noch nichts.

»Und wenn er jetzt hier reinkommt, dann nimmt er seine Sachen vom Nagel, verschwindet und dreht sich nicht mal um«, sagt Cheyenne.

Dann endlich: laute Schritte. Er kommt. Er kommt herein. Ihr Gesicht ist hell vor Hoffnung. Sie lächelt. Ihre Augen leuchten. Er lächelt *schwach*, wissend, vielleicht bedauernd. Sie blickt nun fragend, immer noch hoffnungsvoll. Langsam geht er in ihre Richtung – und dann an ihr vorbei zu den Garderobenhaken an der hinteren Wand und nimmt seine Sachen vom Haken. Cheyenne guckt ernst. Bronson: »Tja, ich muss gehen.« Jill scheint schier zu erstarren. Cheyenne guckt noch ernster. Sie atmet scharf ein. Bronson guckt ohne Regung, dreht ab, öffnet die Tür, den Blick nun unbewegt geradeaus, auf das entstehende Sweetwater gerichtet, das nun ins Bild kommt.

»Das wird mal 'ne schöne Stadt, Sweetwater«, sagt er. Neue Hoffnung kommt auf. Man fühlt: Wenn schon *diese* Frau es nicht schafft, ihn zu halten – Sweetwater ist zu süß zum Gehen.

»Sweetwater wartet auf dich«, antwortet Jill mit, man muss es sagen, raunender Stimme.

Pause. Was wird er jetzt sagen?

»Irgendeiner wartet immer.« Abgang. (Das ist ausnahmsweise in der deutschen Synchronfassung stärker als im Original. Dort äußert Jill die Hoffnung, den Namenlosen eines Tages – *once* – wiederzusehen, und der antwortet: »Someday«). Jill senkt den Blick. Cheyenne: »Siehst du, ich hab' recht gehabt.« Sie blickt der offengelassenen Tür nach, steht starr. Cheyenne klopft ihr auf den Hintern: »Du wirst es überleben, hm?« Dreht bei, geht seinerseits ab. Sie schreitet ans offene Fenster, sieht beide langsam, unerträglich langsam davonreiten, aus Sweetwater hinaus. Keine Hoffnung mehr.

Keine Hoffnung mehr? Abwarten. Es ereignet sich nun dies: Unterhalb eines Abhangs, für Jill außer Sicht, steigt Cheyenne vom Pferd, sinkt nieder, offenbar verwundet. Bronson hält an, reitet ein Stück zurück, steigt ab, um sich zu kümmern. Cheyenne stöhnt. »Ich kann nicht mehr weiter.« Bronson sieht: da ist eine Schusswunde seitlich, in Bauchhöhe, und sagt nur: »Ja«. Sonst sagt er gar nichts, aber der Zuschauer denkt sich: *Das* wenigstens wird ihn so sehr berühren, dass er zur Besinnung kommt; dass er es sich mit seinem Abgang doch noch anders überlegt. Cheyenne sagt: »Hau ab. – Na geh' schon. Lass mich allein. Ich will nicht, dass du siehst, wie ich krepriere.« Bronson steht auf, dreht

Cheyenne den Rücken zu, der fällt und stirbt. Bronson dreht sich zu ihm um, man hört, jäh und ganz unpassend, ein lautes Pfeifen der Eisenbahn und: Aufbruchmusik. Schnitt, Sweetwater kommt wieder ins Bild, Sweetwater im Aufbau. Die Eisenbahn kommt über die neu gelegten Schienen herangefahren, hält, Männer springen ab, laden Fässer und Gerät ab, machen sich wieder an den Bau. Mehr Aufbruch geht nicht. Nun wird er doch wohl ...?

Bronson nimmt beide Pferde, auf einem liegt tot Cheyenne, der Männerfreund, und reitet davon, in der Schlusszene hinter der Kulisse Sweetwaters kleiner und kleiner im Bild und schließlich nicht mehr zu sehen.\*

*Der dritte Mann.* Größer und größer dagegen kommt Anna Schmidt (Alida Valli) in der Schlusszene von *Der dritte Mann* ins Bild – zunächst nur ein winziger Punkt ganz entfernt auf der Allee des Wiener Zentralfriedhofs, auf dem Harry Lime (Orson Welles), ihr Geliebter, dem sie Treue bewahrt, eben begraben wurde. Im Vordergrund, gegen einen Holzwagen gelehnt, wartet Holly Martins (Joseph Cotten) auf sie. Dazu hat er sich gerade entschlossen – wider besseres Wissen in schwacher Hoffnung. Die Minute, in der nichts geschieht, außer dass Anna/Alida ganz allmählich, Schritt für Schritt, näher kommt, quält sich unendlich lange hin. Nun ist sie schon ein dunkler Strich, dann erkennt man eine menschliche, schließlich die Frauengestalt. Das zieht sich. Valli ist jetzt ganz nahe, dann in Höhe von Cotten, und – geht wortlos an ihm vorbei, ihn keines Blickes mehr würdigend. Es spielt die berühmte Zithermusik von Anton Karas.

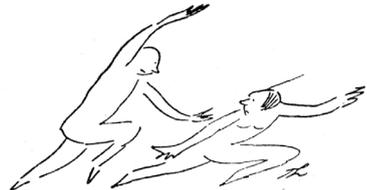
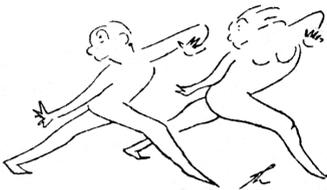
*Tiefe Trauben (II).* »Eine Frau, die mich liebt, kann ich nicht lieben.« Wenn die Selbstentwertung hinlänglich stark ist, spricht sie: »Wer so etwas Wertloses wie mich liebt, muß es aber *sehr* nötig haben – und der ist meiner nicht wert.« Deshalb gibt es in Paul Watzlawicks *Anleitung zum Unglücklichsein* ein Kapitel mit dem Titel »Wer mich liebt, mit dem stimmt etwas nicht.« Ich bin verliebt, noch hat sie nicht erwidert, nun erwidert sie meine Liebe, die eben deswegen erlischt. »Wenn Sie mein werden, so verliere ich, eben dadurch, dass ich Sie dann besitze, Sie, die ich

\* Für eine kleine Analyse des Films im Geiste Lacans s. Žižek, *Mehr-Genießen*, S. 50 f. Zum Frontier-Mythos siehe auch Robert B. Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth*, New Haven, London 2010; zum Narrativ des rätselhaften Fremden, der in die gefährdete Siedlerkolonie einreitet, sie rettet und dann, trotz Verlockung durch eine Frau, wieder gehen muss, weil nur so – im Wege regressiver Gruppenkonstitution – wieder Normalität einkehren kann, s. Grant Johnson: *Organisationskrise und Gruppenregression*, in: A. Krafft, G. Ortman (Hrsg.): *Computer und Psyche. Angstlust am Computer*, Frankfurt a. M. 1988: Nexus, S. 147–183. Johnson liest dort Tracy Kidders Buch über den Bau eines neuen Computers, *Die Seele einer neuen Maschine* (deutsch 1984), als Western-Geschichte.

ehre«, zitiert Watzlawick Rousseaus Brief an Madame d'Houdetot. Und Sartre: »So verlangt der Liebende den Schwur und ist über den Schwur unglücklich.« *Der Liebende? Oder der liebende Rousseau?*

Josef K. in Kafkas *Der Prozeß*: »Sie bietet sich mir an, sie ist verdorben ...«.

*Wie ich einmal einer schönen Frau den Hof machte.* Wie ich einmal einer schönen Frau den Hof machte, ist, wie ich viel später lernte, viel früher von James Thurber ins Bild gesetzt worden, von dem auch die beiden anderen Illustrationen in diesem Kapitel stammen:



*Ehrgeiz.* Der Wunsch, geliebt zu werden, und die Überzeugung, Liebe nur durch Leistung gewinnen zu können, sei vergeblich, versichern uns die Therapeuten, denn geliebt werden möchte man um seiner selbst willen, und jenen Getriebenen, selbst wenn sie in ihrem Ehrgeiz Erfolg haben, zerrinnt der Erfolg unter dem ehrgeizigen Zugriff: Erst wurden sie *noch nicht*, dann nicht *um ihrer selbst willen* geliebt. Diese Kritik übersieht, dass viele keine andere Wahl haben, vor allem aber, dass Erfolg uns verändert und verschönt, so dass wir am Ende vielleicht doch um unserer selbst willen geliebt werden – um unserer selbst, wie wir *nun* sind. Sie übersieht, dass der Irrtum seine eigene Wahrheit *erzeugen* kann.

*Das Quietschen am Rad der Tigerente.* »Das Quietschen am Rad der Tigerente soll mir sagen: ›Sie liebt mich‹«, denkt der Frosch. Falsch, aber das macht ihn so schön, dass sie wirklich in Liebe zu ihm fällt, in wahre Liebe.

*Gesetz des Lebens.* »Fand ich eine Frau schön, so wurde sie's, wo ich verehrte, war auch schon Verehrungswürdiges vorhanden. Es ist dies ja einfach ein Gesetz des Lebens.« (Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*)

*Wie ein adlernasenbegabter Mädchenbändiger.* Nicht ohne Missgunst berichtet Robert Walser an dieser Stelle auch über einen adlernasenbegabten Mädchenbändiger und »seine sich an seine Unerreichbarkeiten

anschmiegende Geliebte«. Jedoch, er selbst war auch kein Kind von Traurigkeit.

»Zwar verehrte ich eine Musikalienhandlungsinhaberin, meine Absichten gingen aber selbstverständlich weiter. ... Ich war sehr emsig in dem Empfangen von Damenbesuchen. Keine einzige ahnte etwas von der Vielfältigkeit meiner Empfindungen sowohl wie Beziehungen. Jede hielt sich auf Grund der Kunst, die ich in der Maskierung an den Tag legte, jeweilen für die Einzige. Cäsar, mein Diener, half mir wacker beim Glätten und Ausgleichen holprig werden wollender Situationen. ...«.

Holprig werden wollend, aber noch nicht holprig und dann, dank des Dieners Cäsars, auch nicht mehr holprig geworden.

»Ich liebte die Zweite, weil ich die Erste liebte, indem ich zur Zweiten ging, um ihr die ergebene Mitteilung zu machen, die Erste sei mir das liebste, was es für mich auf der Erde gäbe. Sie putzte mich aber ab, und ich begriff das. So ging ich denn wieder zur Ersten, um ihr zu erzählen, wie ich an der Zweiten mit der Berichterstattung abprallte. Die Erste wollte nun natürlich zunächst lieber auch nichts mehr von mir wissen, aber da gab es ja zum Glück noch so viel, so viel anderes, worüber ich Sie vielleicht das nächste Mal unterrichte, falls Sie wünschen würden, dass ich's täte.« (Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*)

Noch nicht die Erste, nicht mehr die Zweite, aber da gab es ja zum Glück noch so viel ...

*Just tell me what you want.* »Sag' mir doch, was Du magst«, sagt er verheißungsvoll zu ihr – sie aber möchte, dass er es ohne ihr Sagen herausfindet. So kommt es, dass er es zwar noch nicht tun kann, weil und solange sie es ihm nicht sagt, aber nicht mehr, wenn sie es ihm sagte – weil »es« eben das Tun ohne Sagen ist (Film von Sidney Lumet 1979).

*Klammern.* »Verlaß mich nicht – nicht jetzt.« Aus diesem »Noch *nicht*« wird bald ein »*Noch* nicht und *noch* nicht und *noch* nicht«, bis es heißt: »Jetzt nicht mehr – in meinem Alter«; bis dass der Tod Euch scheidet.

»*Erzähl' mir etwas!*« – »Ich kann nicht.« – »Warum nicht?« – »Weil ich es soll.«

*Es klemmt.* »Machen Sie mir ein Kompliment,« sagt Helen Hunt in »As Good as it Gets« zu Jack Nicholson, dem schwer verklemmten Griesgram, »und *meinen* Sie es!«

»– –. Können wir erst bestellen?« fragt Jack Nicholson.

*Schüchtern.* »Die Schüchternheit, die der Schande vorbeugt, diese kurze, zeitweilige Scham,« so zitiert Erving Goffman aus »Of Bashfulness« von Samuel Johnson, »die uns vor der Gefahr dauernder Vorwürfe schützt, kann deshalb eigentlich nicht als unser Unglück angesehen werden.« Das ist ein zarter Gedanke – der Gedanke eines *sehr* Schüchternen? –, aber er hat etwas von Selbstmord aus Angst vor dem Tod: vor dem gesellschaftlichen Tod.

»Willst Du mich heiraten?« »– –.« »Zu lange gezögert.«

*Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst.*

Soll i aus meim Hause raus?  
Soll i aus meim Hause nit raus?  
Einen Schritt raus?  
Lieber nit raus?  
Hausenitraus  
Hauseraus  
Hauseritraus  
Hausenaus  
Rauserauserauserause ...

*Christian Morgenstern*

*Freundschaft.* Vom Freund zu fordern, die Freundschaft zu pflegen, verstrickt nicht nur ihn, sondern auch mich in Paradoxien. Er kann nicht mehr geben und ich kann nicht mehr nehmen, was in einer Freundschaft zu geben und zu nehmen wäre: das unaufgeforderte Geben.

*Unheilbar I.* »Mangel an Vertraulichkeit unter Freunden«, sagt Nietzsche, »ist ein Fehler, der nicht gerügt werden kann, ohne unheilbar zu werden.«

Sagte ich zu meinem Freund.

*Zarte Regung.* Du siehst sie zum ersten Mal und denkst: »Ah, da ist sie ja.« Beiläufige Gewissheit, Wiedererkennen, wie in einem Spiegel. Darin irrt man nicht. Darin kann man nicht irren. Wie kann man darin irren?

*Schneeköniginnen.* Nichts ist gefährlicher als jener besondere Glanz von Frauen, dem man sogleich ansieht, dass er eine Düsternis überstrahlen soll. Noch bist du dem Glanz nicht erlegen, da verfällt du schon der überwältigenden Hoffnung, du könntest ihre Schwärze mit deiner zum Leuchten bringen, und sie deine mit ihrer. Diese Hoffnung trifft einen mitten ins Herz. Solche Frauen indes »drängen sich zum Lichte, nicht um besser zu sehen, sondern um besser zu glänzen.« (Nietzsche) Darin

besteht die optische Täuschung: dieses Drängen mit jener Liebe zu wechseln, die gleich darunter wohnt, unerreichbar wie der Mond.

*Unheilbar II.* »Du verstrickst mich in Paradoxien,« sagte sie, als er sie mit Bitten und dann Vorwürfen eindeckte.

»Ich weiß,« sagte er. »Mangel an Achtsamkeit unter Liebenden ist ein Fehler, der nicht gerügt werden kann, ohne unheilbar zu werden.«

*Gradiva, beschwingt.* »Sei meine Gradiva«, sagte er. Dadurch beschwingt, schritt sie davon, im Schreiten glänzend, von ihrer trüben Schwärze nicht länger betrübt.

*True lies.* Die Augen des Freundes, der bei Baudelaire dem Bettler Falschgeld gab und sich dafür der Großherzigkeit rühmte, »leuchteten von unbestreitbarer Treuherzigkeit«. *Das falsche Geldstück* handelt von einem Oxymoron, von treuherziger Lüge, und von einem Paradox: Gutgläubigkeit, Blindheit, *fehlende* böse Absicht, gemeinhin Entlastungsgründe, verschärfen das Urteil des Erzählers über seinen Freund.

»Was vergibt der Erzähler seinem Freund nicht? Treuherzigkeit? Torheit? Dummheit? Er verweigert ihm nicht die Vergebung für das Verbrechen, das er begangen hat.« (Derrida, *Falschgeld*)

Was dann? Die Treuherzigkeit, insofern sie unter den intellektuellen Möglichkeiten des Freundes lag, der verstehen könnte, sollte, *müsste*; der für seine Unverantwortlichkeit verantwortlich ist.

»Der Fehler des Freundes,« sagt Derrida, »sein nicht wiedergutzumachender und ›das Böse aus Dummheit‹ genannter Fehler, besteht darin, dass er sich als der ihm von der Natur verliehenen Gabe nicht gewachsen erwiesen hat«.

Aber da ist noch mehr, und darauf kommt es an: Der Erzähler hätte dem Freund vergeben. Er hätte diese Nachsicht als Liebesgabe gegeben, die eigene Moral verletzend, sie der Freundschaft opfernd. Von der Nachsicht des Erzählers zu zehren und *dafür* blind zu sein, dieser Mangel, Liebe zu erkennen, wo sie als diese unmögliche Gabe gegeben wird, ohne Blick auf eine Gegengabe, das ist es, was der Erzähler dem Freund nicht vergeben kann – die selbstgefällige Ignoranz gegenüber dieser Hin-Gabe. Darin aber liegt, so scheint es, ein Rest an Berechnung auch auf Seiten des Erzählers, der seine Hingabe nicht geben will/kann, ohne ein Äquivalent zurückzubekommen. Müsste wahre Liebe darüber nicht erhaben sein? Unter Heiligen vielleicht. Für uns Unheilige gilt, bis auf Weiteres, dass wir uns der Verletzung nicht schämen müssen, die Achtlosigkeit und Selbstgerechtigkeit unserer Liebe zufügen.

*Hände in Unschuld?* Und doch mag sich der Erzähler beschmutzt und beschämt fühlen: sich schämen für seine Neigung, das Schamlose, und sei es auch aus Freundschaft, in mildes Licht gerückt und so an diesem Schamlosen teilgehabt zu haben. Erst wollte er den Schmutz nicht wahrhaben, dann wurde er ihn nicht mehr los. So kann uns die Liebe in den Schmutz ziehen.

*Falschgeld.* »Man ist niemals entschuldbar, wenn man böse ist,« sagt Baudelaire, »aber es liegt ein gewisses Verdienst darin, zu wissen, dass man es ist; und es ist das ärgste von allen unheilbaren Lastern, das Böse aus Dummheit zu begehen«; nicht: dem Glanz nachzujagen, aber dem Glanz nachzujagen in der treuherzig-verlogenen Überzeugung, dem Volke zu dienen. Davon gibt es nur eine Steigerung: dem Glanz nachzujagen in dem Wahn, der Liebe zu dienen, die dadurch verraten wird.

*Die Gabe der Liebe.* »Danke«, sagte sie manchmal, wenn es nicht gesagt zu werden brauchte, Derrida hätte vielleicht gesagt: nicht gesagt werden durfte. »Damit es Gabe gibt, *ist es nötig*, dass der Gabenempfänger nicht zurückgibt ... Letztlich darf der Gabenempfänger die Gabe nicht einmal als Gabe *an-erkennen* ... Warum? Weil sie, die Anerkennung, anstelle ... der Sache selbst ein symbolisches Äquivalent zurückgibt.« (Derrida) Dank wird abgestattet, und manchmal zu Recht, aber in der Liebe, und vielleicht nur da, bleibt nichts zu erstatten. Wie sie nicht empfangen konnte, ohne Anerkennung zurückzugeben, so konnte sie nicht geben, ohne durch die Art des Gebens Anerkennung zu heischen und so das Geben und die Gabe zurückzunehmen. Und seine Liebe reichte nicht, um diese zurückgenommene Gabe als die ihr einzig mögliche zu nehmen.

*Mildernder Umstand II.* Ich konnte nicht anders, sagte sie. Eben, sprach da die Stimme meines Herzens. *Ultra posse nemo obligatur* gilt nicht in der Liebe.

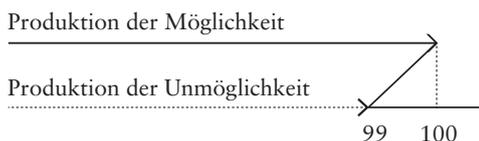
*Love Story.* Liebe hieß für sie, nie um Verzeihung bitten zu können.

*Mildernder Umstand III.* Dass ich ihr das nicht verzeihen kann, fand ich lange unverzeihlich. Jetzt nicht mehr. Jetzt sage ich mir: *ultra posse nemo obligatur*.

*Vergebliche Warnung.* Es müsste Bettlerzinken für Liebende geben. Mir allerdings wäre so nicht zu helfen gewesen: erst noch nicht, und dann war es ja zu spät.

*Schwacher Trost.* Mit dem ihr eigenen Pathos der Liebe täuschte sie zuerst sich selbst. Deswegen wirkte es täuschend echt. Es erfüllte ja *nicht mehr* den Tatbestand der Lüge.

*Carte blanche, oder: Neunundneunzig Nächte.* »Ein Mandarin«, erzählt Roland Barthes in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe*, »war in Liebe zu einer Kurtisane entbrannt«. ›Ich werde Euch anhören«, sagte sie, ›wenn Ihr in meinem Garten, unter meinem Fenster, auf einem Schemel sitzend, hundert Nächte meiner harrend verbracht habt.‹ Aber in der neunundneunzigsten Nacht erhob sich der Mandarin, nahm seinen Schemel unter den Arm und machte sich davon.« Hundert Nächte brauchte die Produktion der Bedingung der Möglichkeit ihrer Liebe für die Kurtisane. Neunundneunzig Nächte brauchte, unterhalb dessen und nicht gut sichtbar, die Produktion der Bedingung der Unmöglichkeit für den Mandarin.



In dieser Falte der Zeit verschwand *diese* Liebe. Nur diese? »Die fatale Identität des Liebenden«, meint Barthes, »ist nichts anderes als dieses *ich bin der, der wartet*.« (In denkbar krassem Gegensatz dazu der drängende Elvis: »It's now or never/my love won't wait.« Möglich, dass die Drängelei – »tomorrow will be too late« – das Wild vergrämt. Das ist ein anderes »too late« als das des Mandarin.)

*Schmeichelsalbe (Hamlet III/4 Z. 151).* »Zum Scheitern einer Liebe«, sagte sie, »gehören immer zwei.« »Allzu wahr,« antwortete ich, »ungefähr so wahr wie: ›was lebt, muß sterben.‹ Das sprach ausgerechnet die Königin von Dänemark.« (II/2 Z. 73)

Man erinnert sich: Der Gatte war eben dahingeshieden, nicht ganz freiwillig, vielmehr von des neuen Gatten Hand, was jener Binsenweisheit die besondere Note gab. Das Leben aber geht ja weiter:

«... in einem Mond!  
 Bevor das Salz höchst frevelhafter Tränen  
 Der wunden Augen Röte noch verließ,  
 War sie vermählt!« (II/2 Z. 156–159)

Auch dazu gibt es einen tröstlichen oder vielmehr höhnischen Gemeinplatz für die, die seiner bedürfen (gesprochen, ausgerechnet, vom König, allerdings dem im Schauspiel innerhalb des Schauspiels):

»Die Welt vergeht: ist es nicht wunderbar,  
Dass mit dem Glück selbst Liebe wandelbar.«

(III/2 Z. 209–210)

*Swann und Odette.* Bernhard Waldenfels zufolge bemüht sich Swann, »in der Gegenwart der Liebe das Noch-nicht der Liebe festzuhalten und das Nicht-mehr, den Abschied von der Liebe, selbst noch vorwegzunehmen«:

»Und ebenso wie er vor seinem ersten Kuß versucht hatte, sich Odettes Gesicht einzuprägen, wie es so lange für ihn gewesen war, ehe die Erinnerung an diesen Kuß es für immer verwandeln sollte, so hätte er jetzt gern, in Gedanken wenigstens, während sie noch existierte, von jener Odette Abschied genommen, die ihm Liebe und Eifersucht eingefloßt hatte, die ihm Leiden bescherte und die er nun niemals wiedersehen würde.« (Proust *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*)

Waldenfels' Interpretation ließe sich umkehren: Wenn, wie er selbst mit Proust sagt, es Angst ist, resultierend aus der Urszene des Verlustes, »die später in die Liebe auswandert«; wenn diese Angst dem Verlust dessen gilt, was man nie gehabt hat und nie haben wird: dann haben wir es vielleicht mit dem verzweifelten Versuch zu tun, im Noch Nicht und Nicht Mehr der Liebe ihre Gegenwart festzuhalten. Dann allerdings ist Eifersucht die Wahrheit der Liebe. Haben wollen, aber als verrücktes Sehnen nach dem Noch Nicht und dem Nicht Mehr.

Dankbar registriert man, dass Waldenfels zu bedenken gibt, hier sei nicht von *der* Liebe, sondern von einer bestimmten Art der Liebe die Rede, die eben von Anfang an schon Eifersucht *ist*. Nicht schwer fällt es, die Urszene des Verlusts mit *dieser* Liebe in Verbindung zu bringen, die aus dem Gefühl erwächst, aus diesem Leben ausgeschlossen zu sein, aber in es eintreten und einen Platz darin umso dringlicher einnehmen zu wollen. Der Irrtum, es für *die* Liebe zu halten, nährt sich nur davon, dass es viele sind, die sich noch nicht und nicht mehr ins Leben eingeschlossen fühlen. Er nährt sich aus uns Liebenden selbst.

*Erste Liebe.* Nie werde ich meine durch und durch seltsame Angst nach meiner ersten durchtanzten Nacht mit meiner ersten Liebe vergessen: sie am nächsten Tag unter den vielen Leuten inmitten eines Tennisturniers *nicht wiederzuerkennen*. Eben hatte ich noch nicht zu hoffen gewagt, schon befürchtete ich, mich nicht mehr erinnern zu können; das Bild ihres Gesichts in meiner Erinnerung nicht festhalten zu können.

Gewiss erwies sich diese Angst – nein: nicht als grundlos, aber – als übertrieben. Swann aber erinnert mich von Ferne an mich, auch darin leider, dass er, »sobald er nicht mehr unglücklich war ... fast empört zu sich selbst [sagte]: Wenn ich denke, dass ich mir Jahre meines Lebens verdorben habe« mit einer wie der. (Und sobald er/ich das sagen konnte, waren wir erst recht nicht mehr unglücklich.)

*Dazwischen I.* So kommentiert Jacques Derrida einen Text Mallarmés, *Mimique*, in dem es um Nachahmung und die Differenz zum Nachgeahmten, zwischen Bild und Sache geht, eine Differenz, für die auch die Figur eines kaum wahrnehmbaren Schleiers steht. Und:

»Hymen« ...signiert zunächst die Verschmelzung, den Vollzug der Ehe, die Identifizierung der beiden, die Vereinigung zwischen beiden. *Zwischen* zweien besteht keine Differenz mehr, sondern Identität. In dieser Vereinigung gibt es keine Distanz mehr zwischen dem Wunsch (der Erwartung der vollständigen Gegenwärtigkeit, die kommen und ihn ausfüllen, ihn erfüllen sollte) und der Erfüllung der Gegenwärtigkeit, zwischen der Distanz und der Nicht-Distanz, keine Differenz des Wunsches zur Befriedigung.«

Da wird man an die zarte Membran der kühlenden Kamelien-Blütenblätter erinnert, die Malte Laurids Brigge sich auf die Augen legt, zwischen Blick und Angeblicktes, das in seinem Fieber heiß gegen das betrachtende Auge andrängt. Die Kamelienblüten stammen von der Mutter, Insignien einer Liebe, die erst aus dem Auge ein Organ der Weltorientierung in einer Welt zunächst unbegreiflicher, unsagbarer Ereignisse macht (Gerhard Neumann). Aber Derrida zitiert Mallarmé: »Hymen ..., *todbringend, aber geheiligt, zwischen dem Wunsch und der Vollendung, dem Verüben und seiner Erinnerung: hier vorausgehend, da wiedererinnernd, in die Zukunft, in die Vergangenheit, unter einem falschen Schein von Gegenwart.*«

*Dazwischen II.* Bei Rilke gibt es das vielleicht schönste Bild für diesen Schutz vor einem frieren machenden Außen. Malte sagt einmal: »Die Kälte drang immer dichter an uns heran, und schließlich sagte Maman, wenn die kleinen, ganz feinen Klöppelspitzen kamen: ›Oh, jetzt bekommen wir Eisblumen an den Augen, und so war es auch, denn es war innen sehr warm in uns.« So warm, dass noch das Bild der Eisblumen an den Augen, noch nicht innen, nicht mehr außen, wärmte.

*Dazwischen III.* In die Eisblumen an den Fenstern der *vis-à-vis* gelegenen Dachluken schmelzen die beiden Nachbarskinder Kay und Gerda in Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin*, um einander sehen zu können, runde Gucklöcher – mit einem Kupferdreier, den sie auf

den heißen Ofen gelegt hatten. Durch so ein kleines Loch aber blickt die Schneekönigin Kay an – und ist vielleicht einer der hundert Millionen Splitter, in die ihr Zauberspiegel zerborsten war, ins Auge des Jungen geflogen, und einer mitten ins Herz. »Das wird nun bald wie ein Eisklumpen werden. Nun tat es nicht mehr wehe, aber es war da.« (Bei Mallarmé heißt es, wie Derrida zitiert: »Derart operiert der Mime, dessen Spiel auf eine fortwährende Anspielung sich beschränkt, ohne den Spiegel/das Eis zu (zer)brechen.«)

*Phantomschmerz.* Trennung von einer heftigen Liebe in einer kleinen Stadt. Barthes: »Und noch lange, nachdem die Liebesbeziehung sich abgekühlt hat, halte ich an der Gewohnheit fest, das einst geliebte Wesen zu halluzinieren: manchmal bange ich noch bei einem verspäteten Telefonanruf, und bei jedem Zufallsanrufer glaube ich die Stimme zu erkennen, die ich liebte: ich bin ein Kriegsversehrter, der auch weiterhin in seinem amputierten Bein Schmerzen verspürt.« Scottie Ferguson (James Stewart), der in »Vertigo« überall Madeleine (Kim Novak) zu sehen glaubt. Am Anfang aber geht es so, in dieser kleinen Stadt: Du hoffst *und fürchtest*, sie zu treffen. Der Tag ist nicht geheilt, bevor Du sie nicht wenigstens gesehen hast. Du siehst sie – und der Tag ist zerstört.

Aus dieser Stadt bin ich weggezogen.

*Allmähliche Verstrickung.* Der Vorleser aus Bernhard Schlinks Roman hat Hanna, seine seltsame Liebe, verleugnet. »Ich habe mich nicht zu ihr bekannt. Ich weiß, das Verleugnen ist eine unscheinbare Variante des Verrats.« Das ist wahr, aber sie ist so unscheinbar nur anfangs, da es noch anders ginge: da der Vorleser den Freunden noch von Hanna hätte erzählen können. Da aber schienen unscheinbare Gründe zu genügen, es lieber zu lassen: »Zunächst sagte ich mir, die Vertrautheit zu den Freunden sei noch nicht groß genug, um von Hanna zu erzählen. Dann fand ich nicht die richtige Gelegenheit, die richtige Stunde, das richtige Wort. Schließlich war es zu spät, von Hanna zu erzählen, sie mit den anderen jugendlichen Geheimnissen zu präsentieren. Ich sagte mir, so spät von ihr zu erzählen, müsse den falschen Eindruck erwecken, ich hätte Hanna so lange verschwiegen, weil unsere Beziehung nicht recht sei und ich ein schlechtes Gewissen hätte.« (S. 72 f) Nun ging es nicht mehr. Dass wir uns in Lügen *verstricken*, folgt diesem Muster. So nichtig unsere Gründe am Anfang sein mögen, am Ende können wir nicht mehr aufhören, weil wir einmal damit angefangen haben. Das verdient unser Erbarmen – Erbarmen mit uns selbst.

*Happy End?* »Kann etwas wie die Liebe,« fragt Javier Marías in seinem Nachwort zu »Der Gefühlsmensch«, »die immer dringend und unaufschiebbar ist, die Gegenwart und Erfüllung oder unmittelbare

Zerstörung erfordert, angekündigt werden, oder wirklich erinnert werden, wenn sie nicht mehr existiert? Oder verhält es sich so, dass die Ankündigung selbst und die bloße Erinnerung *bereits* beziehungsweise *immer noch* einen Teil dieser Liebe bilden?« Seine Antwort, »dass die Liebe weitgehend auf ihrer Vorwegnahme und auf ihrer Erinnerung gründet«, ist kaum weit von Roland Barthes entfernt: »Sie harrt immer ihrer Erfüllung, sie ist das Reich dessen, was sein kann. Oder aber dessen, was hätte sein können.« Am tiefsten sind wir in die Liebe verstrickt, »wenn wir sie noch nicht besitzen oder sie bereits verloren haben.«

Liebe sei, sagt Mariás, »ein Gefühl, das *zusätzlich* zu dem, was die Wirklichkeit ihm verschafft, immer ein Quantum an Fiktion benötigt«, eine imaginäre Dimension. Es gibt aber keine Erfahrung der Wirklichkeit, die nicht ein Quantum an Fiktion benötigte, und schon gar kein Gefühl. Es ist eine *spezifische* Imagination, derer die Liebe bedarf, oder vielleicht: aus der die Liebe besteht. Das ist die sehnsüchtige Imagination eines »Endlich«, eines »Auf ewig mein«, die von Unwirklichkeit bedrohte Imagination des auf Dauer gestellten rechten Augenblicks: noch nie – jetzt *endlich*.

*Endlich mein*. Welch heimtückische Doppelbedeutung enthält »*Endlich mein*«!

*Sommerliebe*. Maarten 't Hart erzählt in »Das Wüten der ganzen Welt« die Geschichte einer Liebe, so zart, so klamm, dass es kaum zu einem trockenen, geschweige denn zu einem nassen Kuss kam. »Wenn ich an die merkwürdige Sommeridylle zurückdenke,« sagt Alex Goudveyl, »scheint es mir, als wäre diese unvollendete Liebe, wie brav sie auch immer gewesen sein mochte, vollkommen gewesen.« Vielleicht, *weil* sie so unvollendet geblieben ist. »Von mir aus hätte es immer so bleiben dürfen, so unfertig, so ›noch nicht‹, aber ...«. Was indes bleibt, ist dieses Aber: *aber* die Verlockung der Vollendung.

*Gestern I*. »*Yesterday love was such an easy game to play*.« (Hervorh. G. O.)

*Herzschmerz*. »Es donnert, *heult*, *brüllt*, zischt, pfeift, braust, saust, summet, brummet, rumpelt, *quäkt*, *ächzt*, *singt*, rappelt, prasselt, knallt, rasselt, knistert, klappert, *knurrt*, poltert, *winselt*, *wimmert*, rauscht, *murmelt*, kracht, gluckset, *röchelt*, klingelt, *bläset*, *schnarcht*, klatscht, *lispeln*, *keuchen*, es kocht, schreien, weinen, schluchzen, krächzen, stottern, lallen, girren, hauchen, klirren, blöken, wiehern, schnarren, scharren. Diese Wörter und noch andere,« notiert Lichtenberg in den *Sudelbücher*, »welche Töne ausdrücken, sind nicht bloße Zeichen, sondern eine Art von Bilderschrift für das Ohr.« In der Liebe ist ein noch anderes

Wort für einen Ton: Raunen, rau vor Verheißung. Und eine Bilderschrift für das Ohr ist das Wort Schmerz. Darin tönt, wie das Herz zerreißt.

*Verheißung.* Dieses verheißungsvolle Raunen, das alles aus dem Noch Nicht der Erfüllung erzeugt: *creatio ex nondum*.

*Erfüllung.* Entleerung der Verheißung.

*Blanc.* Das *blanc*, das seit Flaubert als Aussparung des Übergangs vom Nichtbesitz zum Besitz, der Zwischenzeit vom Zögern *ante actum* zu einem Zustand *post actum* gesetzt wird, markiert bei Proust den schmalen Grat zwischen dem Noch Nicht und dem Nicht Mehr und die Unmöglichkeit und Paradoxie solcher Liebe – ebenso sehr, wie es *nolens volens* das Scheitern der literarischen Versuche tut, die Lücke zwischen diesem Noch Nicht und Nicht Mehr zu füllen (Jauß, Waldenfels). Alles drängt auf eine Entscheidung hin, aber ein Bruch zwischen Vorher und Nachher scheint wie von außen kommend den Akt des eigenen Willens zu ersetzen. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit werden wir unserer Gegenwart habhaft nurmehr in Gestalt eines Mosaikums von Erinnerungsbildern, die sich auf ephemere, heterogene, diskontinuierliche *états successifs* beziehen. In der Erzählung »Der Gefühlsmensch« erstreckt sich dieses *blanc* auf die ganze Frauengestalt, von der Marias in seinem Nachwort, mit großer Klarsicht, sagt, dass sie »nur verschwommen gezeigt wird. Nur ein einziges Mal, zu Beginn, im Schlaf, sieht man sie deutlich ... Das mag überraschend sein, da es sich zugleich um eine zentrale Gestalt handelt. Aber vielleicht gehört sie zu jener langen Reihe fiktiver Frauengestalten (wie Penelope, wie Desdemona, wie Dulcinea und so viele andere, weniger erhabene), die da sind, aber nicht existieren: Sie sind gewiss die gefährlichsten für all diejenigen, die mit ihnen in Berührung kommen, und der Erzähler des Romans scheint dies wohl zu wissen: »Ich weiß nur zu gut«, sagt er, »dass es keine wirksamere und dauerhafte Unterwerfung gibt als jene, die auf einer Vorspiegelung oder, mehr noch, auf etwas beruht, was nie existiert hat.« Man kann sich fragen, ob dieser Erzähler auch sagen wollte: »auf etwas, was sich nicht erfüllt hat.«. Das *blanc* ist Fläche der Projektion nicht nur für den Leser, sondern für die Liebenden selbst.

*Die Marquise von O...* Bei Kleist steht ein unscheinbarer Gedankenstrich für jenes *blanc*. Der Graf E. hatte die Marquise von O... vor lusternen Soldaten gerettet, sie in einen sicheren Flügel des Palastes geführt, wo sie bewusstlos niedersank, und sich dann selbst hinreißen lassen: »Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen ...«. Hier – ist das Unausprechliche geschehen. Die Marquise aber verstrickt den Grafen zum *happy end* in diese

– unausgesprochene, unaussprechliche – Paradoxie: Gewinnen kannst Du mich nicht, solange Du noch danach strebst, sondern erst, wenn Du alle Hoffnung hast fahren lassen. Du hast mich genommen, als ich noch nicht Dein war. Nun, da ich unfreiwillig Dein geworden bin, darfst Du mich nicht mehr haben und werde ich mich Dir nicht geben. Beteuerungen genügen nicht. Deine einzige Chance liegt in dem Beweis, tatsächlich auf jede Chance verzichtet zu haben. Die unerhörte Tat erheischt als Liebesbeweis die unerhörte Entsagung. Nur sie kann erhört werden.

*Entdeckung der Einsamkeit.* Die Gefahr ist nicht gering, das beständige Murmeln der Anderen zu überhören, weil es beständig ertönt, und erst sein Verstummen zu hören, zumal in der Liebe. Zarathustra: »Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden.«

*Ein Schwur zu viel.* Der Schuhu und die fliegende Prinzessin aus Peter Hacks' Märchen, deren Liebe so groß war, dass sie eine volle Woche lang heirateten, redeten eines Tages die folgenden Worte miteinander:

Prinzessin: Ich schwöre, dass ich nur dich liebe.

Schuhu: Was sprichst du da?

Prinzessin: Ich schwöre, dass mein ganzes Fühlen dir gehört.

Schuhu: Lass das gut sein.

Prinzessin: Wahrhaftig, ich will graue Haare und scharfe Falten bekommen, wenn ich je meine Treue zu dir vergäße.

Schuhu: Ach Frau, das war ein Schwur zu viel.

*Ein Funken, der noch glimmte.* Da weinte die Prinzessin.

Die Tränen rollten ihr die Backe hinab und in des Schuhus Federn.

In dem Augenblick fiel der Docht der Kerze, die in einem zinnernen Leuchter brannte, um und ersoff in dem flüssigen Wachs. Alles war dunkel. Aber weil noch ein Funken Wärme in ihm glimmte, entzündete sich der Docht und begann aufs neue zu brennen, ohne dass ihn jemand angesteckt hatte.

»Was bedeutet das?« fragte die Prinzessin.

»Das bedeutet«, sagte der Schuhu, »dass du mich nicht mehr liebst, aber eines Tages wieder lieben wirst.« Er stieg aus dem Bett, flog durchs Fenster und verschwand in dem mondlosen Himmel.

Die fliegende Prinzessin hat dann den fiesen Starost geheiratet, mit dem sie den lieben Tag lang frühstückte, so hatten sie immer was zu tun. Der Starost aber hat ihr zu fliegen verboten, und als die Prinzessin daraufhin sagte: »Mein lieber Mann, ich bin die fliegende Prinzessin«, legte er ihr eine Kette ans Bein und schmiedete sie an einen riesenhaften Edamer

Käse. Da füllte sich ihr Herz mit Reue, und sie mochte nicht mehr mit dem Starost frühstücken. Der Schuhu kam geflogen, sie zu retten, und nahm sie mit, »und wenn sie sich nicht den Hals gebrochen haben, lebten sie, bis sie starben.«

*Fazit.* »Heiraten Sie nie einen Mann, von dem Sie nicht gerne geschieden wären.« (Nora Ephron)

