

VERSUCH EINER VERSCHIEBUNG DES DENKENS VON AGGRESSION

1.1 Anstoß

Beim Lesen von Georg Heyms Gedichten stößt man auf einen Vers vom November des Jahres 1911, der auf besondere Art das Thema ›Aggression in der Sprache‹ anspricht und die Lesenden zu verstören vermag, da er in mehrfacher Weise Aggression ausdrückt: »Was dich schmerzet, ich sag es im Bösen.«¹ Man fragt sich, wer oder was das sprechende »ich« ist, der Schreibende oder ein unbekanntes Subjekt, und wer in dem Personalpronomen »dich« angesprochen werden soll, ein imaginiertes Gegenüber, oder vielleicht der Lesende. Angesichts dieses kryptischen Zitats zeigt sich eine Unsicherheit, wie der Vers gelesen werden kann. In dieser Rätselhaftigkeit verbirgt sich eine Zurückhaltung oder Verweigerung der Antwort, welche die Lesenden ergreift, das Interesse weckt und auf einer Auseinandersetzung insistiert.

Der subjektive Sprecher, der in der Literaturwissenschaft als lyrisches Ich benannt wird, entspricht hier nicht dem, was man in einem stimmungsvollen Gedicht erwarten würde und was traditionell mit ›lyrisch‹ beschrieben wird. Der Vers drückt die Intention aus, mittels des Sprechens beim Gegenüber eine schmerzende Verletzung hervorzurufen. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis ein mögliches Begehren des Textes hier zum Schmerz steht. Die Rede wird als Vermögen, einen Schmerz zuzufügen, formuliert und vom Sprechenden dem Bösen zugeschlagen. Überraschender Weise kann das Sprechen verletzen, obwohl die Sprache gemeinhin als ein friedliches Mittel außerhalb von Gewalt stehen soll. Wenn zudem das Objekt der Satzkonstruktion als ein Gegenüber imaginiert wird, so wird auch dessen Schmerz (nur) imaginiert, womit sich sagen lässt, dass das Subjekt nicht weiß, ob den Anderen² schmerzt, was »im Bösen« gesagt wird. Zwischen dem Subjekt und dem Objekt wird mit Heym ein bedenkenswertes Verhältnis von aggressivem Vermögen der Sprache, Sprecher und Angesprochenem

1 Vers aus dem Gedicht »Im kurzen Abend...« (zweite Fassung) von Georg Heym, in: Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe hg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1. Lyrik. Hamburg und München 1964 (im Folgenden zitiert als Heym I), S. 448, V. 13.

2 Die Großschreibung der Nominalisierung des Pronominaladjektivs ›anderer‹ verweist hier im Folgenden (in Differenz zur Kleinschreibung des imaginären kleinen anderen als Spiegelbild des Selbst) im Sinne Jacques Lacans auf den Nebenmenschen als großen Anderen, der die Verbindung zum Symbolischen ermöglicht (vgl. u.a. Jacques Lacan: Schriften II. Berlin und Weinheim 1986, S. 201).

formuliert. Es geht hierbei nicht um eine Problematik unter anderen, vielmehr ist Heyms verstörende Formulierung von Interesse, weil sie einen Wink gibt, auf der Ebene der Sprache die Problematik von Aggression und deren Bezug zur Lyrik zu hinterfragen.

Der Heym'sche Vers lässt an eine Redewendung erinnern, die eigentlich ›etwas im Guten sagen‹ lautet. Etwas im Guten zu sagen, bringt als Redewendung eine Angelegenheit zur Sprache, die ohne Streit, d.h. allein in Güte oder mit friedlichen Mitteln, für beide Seiten erträglich geregelt werden soll. Dieses Idiom verhüllt bereits eine Drohung, denn es deutet indirekt an, dass auch eine weitere Möglichkeit besteht, bei welcher nicht mehr diese nur vermeintlich freundlichen Worte verwendet werden, sondern eine andere, vielleicht gewaltsamere Methode, um sein Vorhaben durchzusetzen. Im Heym'schen Vers erfolgt durch die Formulierung »im Bösen«, welche die Aussage mit Nachdruck versieht, eine Umkehrung der Redewendung, so dass deren rhetorische Wirkung verloren geht und sich statt einer impliziten Drohung die kühne Ankündigung einer willentlichen Verletzung zu lesen gibt. Diese kann man als ›aggressiv‹ auffassen, insbesondere, wenn sie sich zudem selbst als böse bezeichnet. Wenn anstatt einer schwärmerisch-stimmungsvollen Gefühlspoesie, wie sie durch poetische Traditionen geprägt wurde, die von der Literaturgeschichte als literarische Klassik und Romantik eingeordnet werden³ und welche auch noch in Heyms Jugendgedichten zu finden ist, sich eine völlig andere Art von Lyrik zeigt, die schockieren und in ihrer Direktheit angreifen und anstoßen will, ist dies in der Sprache der Lyrik nach der Jahrhundertwende (zum 20. Jahrhundert) ein Skandal.

Bei der Beschäftigung mit Texten⁴ von Georg Heym kam ich das erste Mal auf den Gedanken, ›Aggression‹ als Fokus einer literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit zu nehmen. Dabei wurde von mir vor allem die Handlungsoberfläche der Texte in den Blick genommen, d.h. eine Ebene der Texte, auf der der Wille zur Verletzung oder Schädigung eines Protagonisten ganz offensichtlich zu lesen ist (indem aggressive Handlungen als Repräsentation von Aggression verstanden wird). Ein Angriff durch Worte kann aber nicht allein an der ›Oberfläche‹ des Textes gelesen werden, vielmehr auch verdeckt zwischen den Zeilen stehen und als solcher nicht auf den ersten Blick lesbar sein. Da seine Form nicht moralisch bewertet werden kann, erweist der Vers Heyms, dass diese andere Art von Aggression nicht allein mit der Opposition ›gut versus böse‹ erfasst werden kann. Sie ist im symbolischen Rahmen zu verstehen und stellt im Leseprozess⁵ ein merkwürdiges Moment der Ambivalenz her, indem man sich angesprochen, ergriffen und herausgefordert fühlt. Bildlichkeit und Form der Sprache gehen in einer doppelten Geste an und wehren zugleich ab, d.h. die Lesenden fühlen sich berührt und sträuben sich zugleich dagegen. In seiner Formiertheit zeigt der Heym'sche Vers zugleich, dass ein geschriebener Text aggressiv und beinahe

3 Im Unterschied zu dekonstruktiven Lektüren bringt Literaturgeschichte als Wissenschaft von einer bezüglichen Folge literarischer Epochen ein ordnendes und abschließendes Wissen über literarische Texte hervor.

4 ›Text‹ soll hier nicht als Prosatext im Unterschied zu lyrischer oder dramatischer Dichtung aufgefasst werden, sondern als ein Oberbegriff aller schriftlichen Sprachgebilde. Es wird von der Auffassung ausgegangen, dass der Leseprozess nicht dem Text äußerlich ist, sondern ihn in einem performativen Akt erst konstituiert.

5 Der Begriff ›Prozess‹ betont die Bewegung und Prozesshaftigkeit in der Lektüre.

brutal wirken kann, wenn er in einen Kontext eingebunden ist, in dem eine solche direkte Äußerung nicht erwartet wird. Die Stimmungs- und Erlebnislyrik aus der Goethezeit wirkt dabei noch immer auf das Lyrikverständnis ein.⁶ Seit der aristotelischen Poetik mit ihrer Einteilung in Tragödie, Komödie und Epos ist die literarische Gattung ein wichtiges Konzept der Literaturwissenschaft. Die Gattung ›Lyrik‹ formte sich aber erst im 18. Jahrhundert als eigenständige; zuvor war ihr dies wegen der fehlenden Erfüllung des aristotelischen Mimesisbegriffs nicht zugesprochen worden.⁷ In der literaturgeschichtlich als ›Klassik‹ eingeordneten Epoche wurden Texte z.B. von Johann Wolfgang von Goethe 1819 in seinen »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans«⁸ schematisch in »drei echte Naturformen der Poesie« eingeteilt: Erzählend der Homer'sche Epos, enthusiastisch die Lyrik, und persöhnlich handelnd das Drama. Wenn er danach aber deren Vermischung u.a. in der Tragödie und in der Ballade aufzählt, so wird deutlich, dass diese oppositionelle Gattungseinteilung bereits Goethe schon fragwürdig war.⁹ Wie sich nun hier zeigt, stört auch Heyms Vers die Lyrik als literaturwissenschaftliche Gattung und berührt auf sprachlicher Ebene die Frage des *genus*, d.h. des Geschlechts bzw. der Gattung. Darüber kann die Fragestellung in Bezug auf Gattungen und *genus* zugespitzt werden. Die Frage der Gattung als semantische Spielart des Geschlechts öffnet ein Verhältnis von Geschlechtung¹⁰ und Sprache.

Nach meiner Magisterarbeit zu dem Thema »Aggression als Thema und Ausdrucksmittel im Werk Georg Heyms«,¹¹ die eine Existenz des Autors, sein bewusstes Schreiben und einen Werkbegriff voraussetzte,¹² soll nun der Versuch eines Sichtwechsels vorgenommen werden, um vom Stand eines gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskurses auszugehen, der in seinen

-
- 6 Diese Art der Rezeption reicht bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2., überarbeitete u. erweiterte Aufl., Stuttgart, Weimar 2001, S. 396).
 - 7 Zur Geschichte der Gattungstheorie vgl. weiter den Lexikonartikel ebd., S. 206-209; ferner Ludwig Völker: Einleitung, in: Ders.: (Hg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2000, S. 7-25.
 - 8 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 2. Gedichte und Epen II. 10., überarbeitete Aufl., München 1974, S. 187-189.
 - 9 Dabei wurde die Didaktik, die als vierte Gattung diskutiert wurde, von Goethe abgelehnt. Die heutige Einengung des Lyrikbegriffs wird auch verdeutlicht, wenn Gert Ueding schreibt »Wir haben nur noch einen sehr eingeschränkten Begriff von Lyrik, er bezieht sich fast ausschließlich auf ihre jüngste Entwicklung, die Erlebnislyrik, allenfalls balladenhafte und politisch-epigrammatische Gedichte zählen noch am Rande dazu; die Versuche Brechts oder Johannes R. Bechers, auf ihre eigene Weise auch Gottfried Benns, die Lehrpoesie des 18. Jahrhunderts zu erneuern, sind im wesentlichen folgenlos geblieben.« (Gert Ueding: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815. 5. und 6. Teil. Anhang. München und Wien 1987, S. 642).
 - 10 Beim Schnitt der symbolischen Geschlechtung geht es um den Vorgang, der die Entstehung der Geschlechterdifferenz beschreibt, die als Schnitt und damit auch als Verletzung (vor allem in einer Verdrängung) formuliert werden kann.
 - 11 Vgl. die gleichnamige unveröffentlichte MA-Arbeit der Verfasserin an der TU Braunschweig 1992.
 - 12 D.h. auch, es ging noch um das Bewusstsein des einzelnen Subjekts anstelle der überindividuellen Sprache, und um Erkenntnis anstelle der Repräsentation.

Denkansätzen eine größere polymethodologische Offenheit zeigt, durch welche – im Blick auf diese vielfältigen Arbeiten – die Bedeutung eines sprachlichen Begriffs und seine Problematik zum Vorschein gebracht werden kann. Er setzt nicht mehr sprachliche Signifikanten als Zeichen voraus, sondern sieht statt eines identischen Zeichensystems die Sprache als offenen Prozess der Semiose an, in dessen Spiel der Signifikation ständig Verschiebungen und Ersetzungen stattfinden. Sinn bzw. Bedeutung stellt sich als Effekt der Differenzialität der Signifikanten her. Um sich nicht mehr nur motivgeschichtlich oder thematisch mit dem Aspekt zu beschäftigen, sondern auch die rhetorische und figurale Seite der Sprache in Hinsicht auf Geschlechtlichkeit zu untersuchen, soll sprachliche Aggression in Texten nicht nur repräsentativ, sondern auch performativ leser-, text- und kontextorientiert auf den Ebenen von Sprache, Text und Form analysiert werden. Als theoretische Bezugspunkte für die Analyse sollen vor allem die Arbeiten von Jacques Derrida und sein Konzept der Differenz (*différance*)¹³ dienen. Das Denken der Differenz, das Derrida eröffnet, ist für die vorliegende Arbeit in Bezug auf die Performanz wichtig. Aggression soll in der vorliegenden Arbeit nicht mehr als einwertig negativ angesehen und als Wissen behandelt werden, sondern der Zusammenhang zwischen Sprache und Aggression soll nun in einer dekonstruktiven Lektüre¹⁴ entfaltet werden, um zu untersuchen, wie sprachliche Aggression in literarischen¹⁵ Texten gestaltet bzw. funktionalisiert wird. Mit dem Denken der Differenz Aggression nicht philosophisch, sondern mit literarischen Texten neu zu denken, kann grundsätzlich die Wichtigkeit ihrer Wirkung aufzeigen.

Aggression wird soziologisch von der Gewaltforschung zum Gegenstand empirischer Untersuchungen gemacht, darum kann es jedoch in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit nicht gehen. Der Erkenntnisgewinn über Aggression in der Gewaltforschung bleibt ein Produkt der Sprache, die Wissen über das rätselhafte Moment der Aggression hervorbringt. Auf dem Feld der Ästhetik, das sich mit dem Literarischen befasst und sich daher für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung von Aggression eignet, soll zum einen

13 Es soll also von dem *différance*-Konzept Jacques Derridas, der grundsätzlichen Vieldeutigkeit des sprachlichen Zeichens und der Öffnung des Textes ausgegangen werden. Als Prämisse soll Derridas textinterne differentielle Dynamik von Aufschub und Unterscheidung und sein Theorem über die semantische Unentscheidbarkeit der Zeichen (vgl. u.a. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. 1. vollständige Ausg., Wien 1988, S. 291-314) dienen, um dem Text ein Recht in seinem Eigenwert, seinen internen Verflechtungen und Komplexionen einzuräumen. Derrida führt auch anstelle eines Zeichenbegriffs den Begriff der Schrift als Spur ein, der ausführlich in seinem Aufsatz »Freud und der Schauplatz der Schrift« entwickelt wird (vgl. Derrida, Jacques: *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. 7. Auflage, Frankfurt/Main 1997, S. 302-350).

14 Lektüre soll hier im Sinne des lateinischen Verbums *legere* einen Modus der Textaneignung bezeichnen, der u.a. zurückgeht auf das Sammeln (von Blumen), dem Folgen (einer Spur), dem Wählen (von Ort oder Zeit), dem Ausheben (von Soldaten) und dem Lesen (eines Briefes oder Buches); vgl. auch Johanna Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 154.

15 Das Literarische als Gegenstand zu betrachten, heißt, eine besondere Form der Sprache zu untersuchen, die ihren eigenen rhetorischen Status nicht als Wahrheit ausgibt. Literatur kann die Eigenschaften von Sprache zum Vorschein bringen, und damit rückwirkend auf das menschliche Denken und sein reflektierendes ›Bewusstsein‹, i.e. das Imaginäre, schließen lassen.

eine Verschiebung des Aggressionsbegriffs erfolgen, so dass dieser nicht (mehr) negativ als Ursprung von Gewalt zu fassen wäre, um ihn dann auf den Text zu übertragen. Vielmehr soll das Ursprüngliche der Aggression Berücksichtigung erfahren. Zum anderen soll anhand ausgewählter literarischer Texte nachgespürt werden, ob dort ein strukturelles Moment von Aggression dieser mehrwertigen Art ausmachbar ist, bzw. wie Letzteres als Anspruch der Aggression im Text produziert wird. Gemeint ist damit der prozessuale Vermittlungsvorgang, der durch Stellvertretung und Zurückverweisen auf das Vergangene und die Vergangenheit geschieht, d.h. Performanz¹⁶ und Spuren von Referenz.¹⁷ Der Akzent soll in der vorliegenden Arbeit in Anknüpfung an Derrida auf den Performanzaspekt gelegt werden, um sich der Aggression in den Schreibstrategien zu nähern. Kommunikation wird mit Derrida nicht als Übermittlung eines eindeutigen Sinns durch einen mitteilbaren Begriff angesehen, sondern kann performativ wie »eine Erschütterung, ein Stoß«¹⁸ mitgeteilt werden, der keine Sinn- oder Bedeutungsphänomene weitergeben muss. Eine performative Äußerung beinhaltet demnach keine völlig bewusste Intention des sprechenden Subjekts, und kann durch einen Anstoß eine Kraft mitteilen, die nicht beschreibt, sondern produziert bzw. (be-)wirkt.¹⁹ Aggression kann im Anschluss an Derrida performativ als eine Bewegung aufgefasst werden, welche durch Berührung eine Kraftverschiebung mitteilt bzw. übermittelt. Sie entspricht einem Ereignis im Sinne eines Bruchs, welcher im Prozess der Lektüre lesbar wird. Da Aggression nicht als eine semiotische oder semantische Operation gedacht werden kann, existiert sie als Leerstelle in einem Zwischenbereich, sperrt sich der Aussagbarkeit, und muss im Text mit Schreibstrategien und Referenzspuren verknüpft sein, um lesbar zu werden.

In der Lektüre wird versucht, sich nicht streng auf eine geschlossene methodologische Sichtweise zu beschränken, sondern von verschiedenen literatur- und kulturwissenschaftlichen Ideen- bzw. Theorieangeboten als interpretativer Folie Gebrauch zu machen. Sie werden gegeneinander ins Spiel gebracht, um zu zeigen, dass sie keinen Alleinvertretungsanspruch haben können. Es geht nicht allein inhaltlich um Formen von mehrwertig aufgefasster Aggression, vielmehr geht es um die Frage, welche Rhetorik oder Tropen der Aggression lesbar werden, d.h. das strukturelle Moment der Aggression wird fokussiert. Mit der vorliegenden Arbeit soll der Versuch unternommen werden, einen Beitrag zur Vielfältigkeit des literaturwissenschaftlichen Diskurses zu leisten, indem sich dem Problem der Aggression anhand literarischer Texte angenähert wird.

16 Eine performative Äußerung ist nicht Funktion eines Willens, sondern abgeleitet; sie ergibt sich oder zeigt sich im Prozess. Das Performative markiert dabei ein Moment bzw. eine Lücke zwischen den Setzungen oder Ereignissen, und entspringt dem Horizont ihres Risses. Es ist von der Verwendung des Performativen innerhalb der Sprachphilosophie zu unterscheiden, wo das Performative eher zur Bedeutungstheorie gezählt wird (vgl. weiter dazu Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main 2002, S. 245f. und S. 291).

17 Hier soll die Bezeichnung der ›Referenzspuren‹ im Derrida'schen Sinne gemeint sein, und nicht eine eindeutige bzw. einseitige Repräsentation, also nicht Referenz als eine feste Beziehung zwischen Zeichen und außersprachlichen Dingen markieren.

18 J. Derrida, Signatur Ereignis Kontext, a.a.O., S. 291. So können z.B. auch Orte durch eine Öffnung kommunizieren.

19 Vgl. ebd., S. 305.

Eine Untersuchung zur Aggression in der Sprache ist von Belang, weil sie zum einen eine Auffassung der Sprache als friedliches Mittel in Frage stellt. Sie steht damit zum anderen auch gegen Versuche, das Bild des Menschen an ein Ideal anzupassen, welches vorschreibt, zurückhaltend und aggressionsfrei zu sein. Die Verinnerlichung des Idealbildes lässt den Menschen einen Teil seiner selbst beschneiden und die Thematisierung von Aggression unterdrücken. Diese ›dunkle‹ Seite des Menschen, die zuvor verschoben oder verdrängt wurde, fordert bei deren expliziter Formulierung sozusagen direkt zu einer Beschäftigung mit ihr auf. In dem Maße, wie Aggression in der Sprache und die Sprache der Aggression tabuisiert werden, wird das Interesse an Aggression als Aspekt des Menschen und seiner Sprache geweckt. Mit der vorliegenden Arbeit soll auf die Beziehung von Aggression und Sprache bzw. Sprechen aufmerksam gemacht werden.

1.2 Rätsel der Katharsis

Die folgende Untersuchung der Funktionalisierung von Aggression ist darum bedeutsam und gibt zu denken, weil mit lyrischer Sprache etwas anderes verknüpft wird. Häufig geht das Vorverständnis von Lyrik im Unterschied zum Drama von einem Inszenesetzen von Gefühlen und Stimmungen aus. In der literarischen Sprache verdeutlicht der lyrische Diskurs besonders, dass im Sprachspiel verschiedene Bedeutungen gleichzeitig zu erfassen sind, die in der Beziehung zum jeweiligen Kontext gelesen werden können, weil er als rekursiv gedacht wird, d.h. er besitzt viele Möglichkeiten an Bezugnahme betreffs Grammatik, Metrik, Figuralität usf., und seine Konnotationen sprechen diskursive Gemeinsamkeiten wie auch (sozial geprägte und rhetorisch vermittelte) individuelle Erfahrungen an. Darum soll sich dem Problem der Aggression in der Sprache hier auch anhand des lyrischen Diskurses angenähert werden.

Aggression in der Lyrik stellt den Gattungsbegriff in Frage, denn mit Aggression wurde im literaturwissenschaftlichen Diskurs bisher eine bestimmte Gattung der Literatur in Verbindung gebracht werden, das Drama. Bereits in der Poetik des Aristoteles²⁰ wird über Wirkung und Ziel der Tragödie berichtet und eine Theorie des Dramas entworfen. Dort wird auch der Hinweis auf eine ›Katharsis‹ gegeben. Der dunkel gebliebene Begriff der Katharsis formuliert eine Reinigung von den Affekten Furcht und Mitleid und/oder eine Reinigung durch diese und dergleichen Leidenschaften. Damit sich die kathartische, d.h. reinigende Wirkung der Tragödie einstelle, hat sie nach Aristoteles besonders Furcht- und Mitleiderregendes nachzuahmen. Umstritten bleibt in der literaturwissenschaftlichen Forschung, ob die Leidenschaften – je nach Auslegung der Bedeutung – als Mittel zur Reinigung von den und zur Beseitigung der Leidenschaften zu verstehen sind, oder ob sie als Gegen-

20 In Kapitel sechs heißt es dort: »Die Tragödie ist die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, daß jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und daß gehandelt und nicht berichtet wird und daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird.« (Aristoteles: Poetik. Übersetzung, Einleitung u. Anmerkungen von Olof Gigon, Stuttgart 1961, S. 30).

stand des Verfahrens selbst gereinigt werden sollen.²¹ Deutlich wird aber, dass die meisten Auslegungen die aristotelische Katharsis mit den Leidenschaften der Zuschauer in Beziehung setzen.²² Dahinter steht die Vorstellung, dass in der Rhetorik bestimmte Leidenschaften oder Affekte gesteuert und als Mittel, z.B. zur Rührung und Überzeugung, eingesetzt werden können. Wenn der für die literarische Gattung ›Drama‹ bedeutsame wie rätselhafte aristotelische Begriff der Katharsis nicht direkt eine Verbindung zur Aggression zulässt, so wird diese Beziehung jedoch impliziert, denn die Leidenschaften, von denen oder durch die die Katharsis reinigen soll, müssen zuerst vorhanden sein bzw. als Affekte im Zuschauer erregt werden, um gereinigt werden zu können. Wenn z.B. eine verdrängte Furcht vor dem Unglück (durch Götter oder durch Geister von Getöteten, Beleidigten usw.) mittels der Sprache kultisch beschwichtigt werden soll, muss diese Furcht zuerst hervorgerufen worden sein.²³ Ein Reinigungsprozess ist nur möglich, wenn zuvor eine Unreinheit gegeben bzw. erzeugt worden ist. Die Affekte werden zu einer Voraussetzung der Katharsis und deuten darauf, dass auch Aggression, die tabuisiert

-
- 21 Es bleibt unklar, ob bei Aristoteles eine Reinigung der Seele wirklich ›durch‹ die Affekte, oder nicht vielmehr ›von‹ den Affekten gemeint ist, wie es wörtlich in der Übersetzung heißt. Siehe weiter dazu z.B. Thomas Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*. Tübingen 2003, S. 37f.
- 22 So geschehen bereits seit dem 16. und 17. Jahrhundert, vgl. ebd., S. 36f. Eine Art medizinischer Effekt ähnlich der Homöopathie durch Intensivierung und Lustgewinn, mit anschließender Erleichterung und Befreiung sieht J. Bernays in seinen Abhandlungen; vgl. A. Nünning, a.a.O., S. 302f. Von Goethe wurde der Begriff dagegen nicht auf den Zuschauer, sondern auf das Drama bezogen, und eine ausgleichende Wirkung auf dessen Ästhetik vermutet; vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 5., verbesserte u. erweiterte Aufl., Stuttgart 1969, S. 382. Nietzsche schreibt, dass »jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles«, nicht als das eigentlich Tragische zu charakterisieren sei, sondern die tragische Wirkung auf der Ästhetik beruhe (vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hg. v. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari. 2., durchgesehene Aufl., München, Berlin und New York 1988 (im Folgenden zitiert als KSA) Bd. 1, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV*. Nachgelassene Schriften 1870-1873, S. 137).
- 23 Es scheint merkwürdig und paradox, dass in der Kulthandlung der griechischen Tragödie gerade durch die Erzeugung eine Reinigung von dem Erzeugten geschehen soll. Mit Sigmund Freud gelesen (vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912-13). II. *Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen*, in: Ders., *Studienausgabe*. Band IX. *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Frankfurt/Main 1982, S. 285-444; hier S. 325f.) kann man sagen, dass die Läuterung durch die aristotelische Katharsis eine Schutzhandlung vorgibt, welche tatsächlich in ihrer Erzeugung von Leidenschaften, vor denen eigentlich geschützt werden soll, eine Wiederholung des Verbotenen, oder man könnte auch sagen, unbewusst die Übertretung eines Tabus oder verbotenen Tuns ist. Im Kult der griechischen Tragödie soll die kathartische Wirkung einer Reinigung erfolgen, indem im Ausagieren (das bei Freud übertragen auf die Psychoanalyse als ein »Abreagieren« angesehen wird; vgl. Sigmund Freud: *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene* (1893), in: Ders., *Studienausgabe*. Band VI. *Hysterie und Angst*, a.a.O., S. 9-24; hier S. 22) das wiederholt wird, was man vergessen möchte, jedoch nicht vergessen kann.

und diskursiv am Rand der Kultur verortet wird, zum Nutzen der Kultur eingesetzt werden kann.

Mit der poetologischen Gattung ›Lyrik‹ wird im literaturwissenschaftlichen Diskurs dagegen etwas anderes verbunden.²⁴ Lessing beispielsweise interpretiert in seiner »Hamburgischen Dramaturgie«, in der er über die Absicht der Tragödie schreibt, die kathartische Wirkung des Aristoteles ethisch-moralisch als eine Verwandlung von Trieben oder »Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten«²⁵, welche dadurch in ihrem Ausmaß gesteuert werden sollen. Er betont die Notwendigkeit, in der Tragödienwirkung Mitleid und Furcht zu verknüpfen, damit der Zuschauer eine mögliche Gleichheit des eigenen Schicksals mit dem des tragischen Helden sähe, da nichts sein Mitleid erzeuge, was nicht zugleich auch Furcht erwecken kann. Zugleich schreibt er an dieser Stelle auch, dass die Wirkung der Gattung ›Tragödie‹ von der der anderen poetischen Gattungen zu unterscheiden sei. Nach Lessing kommt es den Gedichten zu, »die Triebe der Menschlichkeit [zu] nähren und stärken«²⁶ oder mit anderen Worten, durch Poesie die Tugend der Lesenden zu fördern. Das heißt, die anderen Gattungen – wie die Lyrik – werden nicht mit dem Katharsisbegriff bedacht. Ein Zusammenspiel von Aggression mit lyrischen Texten mag deshalb zunächst befremdlich erscheinen. Nach dem Lesen des Heym'schen Verses lässt sich aber fragen, ob sich nicht nur, wie in der Dramentheorie angedeutet, in der Tragödie Aggression finden lässt, sondern selbst das lyrische Sprechen mit Aggression verbunden werden kann.

24 Nach der Strömung des deutschen Idealismus wurde allgemein eine lyrische Stimmung abgeleitet, die sich in den Gedichten wiederfinden sollte. Laut Sprengel verlor die Lyrik ab Mitte des 19. Jahrhunderts – trotzdem sie weiterhin eine wichtige Rolle spielte – ihren Geltungsanspruch und der Schwerpunkt ihres Publikums verlagerte sich auf Mädchen aus gutbürgerlichen Kreisen, so genannte ›höhere Töchter‹ (vgl. Peter Sprengel: Lyrikmarkt im Umbruch, in: Ders.: Geschichte der deutsch-sprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1998, S. 533-564; hier S. 534). Damit stach die Gebrauchsfunktion über dem literarischen Aspekt hervor, und Lyrik büßte ihren Status einer universalen Dichtungsform ein. Sie umschloss zwar grundsätzlich alle möglichen Themenkreise und Aussageformen, reduzierte sich im Kern aber auf zwei Grundtypen, wobei das sentimentale Gedicht (d.h. neben Natur- und Stimmungslyrik vor allem die Liebeslyrik) überwog, und das heroische Gedicht folgte (d.h. Revolutions- und Kriegslyrik wie auch historische Balladen).

25 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Achtundsiebzigstes Stück. Den 29. Januar 1768, in: Lessings Werke. Hg. v. Kurt Wölfel. Band 2, Schriften I. Schriften zur Poetik. Dramaturgie. Literaturkritik. Frankfurt/Main 1967, S. 434.

26 Das Zitat aus der »Hamburgische[n] Dramaturgie« heißt genau: »Die nach ihm [i.e. Dacier, d. Verf.] gekommen, haben [...] um nach Ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keinesweges der Tragödie, als Tragödie, insbesondere zukommen; z.E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken; daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle usw. Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Sollte es aber ein jedes: so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten.« (ebd., S. 435).