

Zeit der Weiblichkeit?

– Zur neueren Lyrik Christa Reinigs. –

Beginnen wir mit drei Zitaten von Christa Reinig:

Drei typen hab ich gerne: einen heterosexuellen, der über die homosexualität phantasiert, einen mann guten willens, der den frauen zur emanzipation verhelfen will, und einen linken professor, der über die menschlichkeit und nächstenliebe der proletarier doziert. ¹[Christa Reinig: „Theweleit-Phantasien“, in: Christa Reinig: *Der Wolf und die Witwen. Erzählungen und Essays*, München, 1981 (1979), S. 36–45; S. 45]

4 MITTWOCH

Was denkst du? – *Dich!*
Bist du traurig? – *Ich bin glücklich*
als ich noch nicht lieben konnte
habe ich viel gelacht

5 DONNERSTAG

Sie ist wieder nicht gekommen
ich schließe das fenster
es gibt nichts getreues
außer den bildern ²[Christa Reinig: *Sämtliche Gedichte*. Mit einem Vorwort von Horst Bienek, Düsseldorf, 1984, S. 111. – Zitate aus diesem Band im folgenden Text: SG und Seitenzahl.]

Das Prosa-Zitat entstammt einer Rezension von Theweleits *Männerphantasien* vom Ende der siebziger Jahre. Die beiden Vierzeiler sind dem Zyklus *Müßiggang ist aller Liebe Anfang* (1979) entnommen, von dem vor allem die Rede sein soll. Dabei nehme ich die Abweisungen der Autorin ernst; ich möchte zu zeigen versuchen, warum ich ihr nicht gehorchen kann. Natürlich kommt mir der Vorzug der poetischen Sprache zu Hilfe, daß sie ihre Wirklichkeit selbst schafft, so mimetisch sie sich auch gibt, und daß diese Wirklichkeit Kommunikation nur dem verweigern kann, der sich nicht mit ihr in ein hermeneutisches Gespräch einläßt, der sie also, schlicht gesagt, mißverstehet. Daß man sich immer um das Verständnis des zunächst fremden bemühen muß, ist eine Binsenweisheit. Ebenso, daß immer ein mehr oder weniger bedeutender Rest bleibt, den man sich nicht aneignen kann. ³[Mit Hans-Georg Gadamer könnte man das präzisieren: Die reflexive Vermittlung des ‚fremden‘ ästhetischen Gebildes „mit dem gegenwärtigen Leben“ des Verstehenden muß sich auch als „Integration“ ereignen können. Nur so wird die spezifische Wahrheit des Textes über den Abstand hinweg als „eigene Sinnpräsenz“ erfahren. Solche Integration vollzieht sich in der Lyrik, zumal in der neueren seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auf sehr vielfältige Weise; ein wesentlicher Modus, der in der Natur- oder in der Liebeslyrik am unmittelbarsten erscheint, ist z.B. von Emil Staiger, wenn auch unzureichend, als ‚Erinnerung‘ thematisiert worden (*Grundbegriffe der Poetik*. 1946). Daß „die Sinntendenzen eines Textes weit über das hinaus“ reichen, was „der Urheber desselben im Sinne hatte“, ermöglicht eine Überschreitung von Rezeptionsschranken. Dies Problem der jederzeit

möglichen ‚Integration‘ lyrischer Texte liegt den folgenden Überlegungen zu einer Linie der Gedichte Christa Reinigs zugrunde. – Wir verstehen allerdings nur, „wenn wir die Frage verstehen, auf die etwas die Antwort ist“. Dabei geht es zunächst um unsere „Rekonstruktion der Frage“ aus dem Text/Kontext. Auch das muß im Blick auf das ‚weibliche‘ Begehren im Gedichtzyklus Christa Reinigs versucht werden. (H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1960. Zitate S. 160 f., 350, 354, 356).] Dieser Rest ist hier nicht gering zu achten. In den beiden zitierten Gedichten vom Anfang des Zyklus wird er noch keineswegs sichtbar. Sie sind leicht verständlich, ihre subtile Konstruktion bemerkt man nicht sofort. Etwa die Mehrdeutigkeit der ersten Zeile des Mittwoch-Gedichts, die genau das Paradox auffängt, daß hier zwar ein Dialog zweier Liebender wiedergegeben ist, im Grunde aber nur einer – die lyrische Subjektivität ⁴[Vgl. zur Kategorie der ‚lyrischen Subjektivität‘, die mit dem empirischen Ich nicht zu verwechseln ist: Bernhard Sorg: *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen 1984. – Über das im Gedicht zum 4. Januar implizierte Paradox hilft auch die folgende Negation nicht hinweg, die umgekehrt die Nichtidentität von empirischem Ich und lyrischer Subjektivität erst eigentlich betont: „Da gibts eine christa reinig / sagst du – die kenn ich nicht / das ist die dichterin. / – Die kenn ich auch nicht –“ (SG 166).] – den anderen ‚denkt‘, dichtet, ausdenkt. Das nächste Gedicht nimmt das auf und bezieht sehr präzise die Raumsymbolik mit ein: Das Fenster, ein Leitmotiv des Zyklus, schließt den Innenraum ab, die Treue der Bilder mag für das ungetreue Verhalten der anderen entschädigen, die doch so sehnsüchtig erwartet wird. Die Sentenz der dritten und vierten Zeile ist eine Wahrheit, die lieber nicht wahr sein sollte. Der Rest, von dem ich sprach, wird offenbar, wenn man bemerkt, daß auch das sprechende Ich, das lyrische Subjekt weiblich ist. Der Zyklus ist so angelegt, daß dies dem Ahnungslosen erst allmählich deutlich wird, spätestens mit folgenden Zeilen:

11 MITTWOCH

*Meine frau ist krank, sag ich
Acherrje! sagt die nachbarin
(und denkt putzfrau) (SG 113)*

Der ahnungslose Leser wird durch die Nachbarin vertreten, er sieht sich in der Rolle der ‚normalen‘ sozialen Umwelt – ihm müßte nun dämmern, daß er hier über Mißverständnisse – bestenfalls – niemals hinauskommen kann. Folgt man dem Urteil der Literaturkritik, so handelt es sich bei dem Zyklus um „die erste überzeugend echte lesbische Liebesdarstellung unserer Zeit“. ⁵[Hedwig Rohde im *Sender Freies Berlin*; zitiert nach der Anzeige in Christa Reinig: *Die ewige Schule*. Erzählungen, München, 1982. – Vgl. zum Thema etwa Ursula Eder: *Die neue Sophie* (1972) oder die Untersuchung *Lesbian Images* (1975) von Jane Rule.] Das verbrauchte Attribut ‚echt‘ soll wohl suggerieren, daß Christa Reinig ‚authentisch‘ Erlebtes verarbeitet hat – und das ist sicher auch der Fall. Ist man so weit gelangt, beginnt man, etwas von der Sprachnot des Zyklus zu ahnen, zumal wenn man sich mehr für die ‚Darstellung‘ als für das ihr vorausliegende ‚echte‘ Erleben interessiert. Kurz gesagt: Wo lyrisch von der Liebe gesprochen wird, von der Beziehung eines Ich zu einem Du, gibt es offenbar nur die subtile poetische Gemeinsprache der Liebesdichtung. Erst dort, wo empirische, prosaische Details benannt werden, gelingt so etwas wie Vereinzelung, gelingt die sprachliche Bezeichnung des Besonderen, des besonderen Begehrens. So kann man vermuten, daß der Zyklus mehrere Ebenen des Sprechens braucht und daß er nur in diesem Widerspruch besteht, den jeder Leser nachvollziehen muß. Die erste Ebene wäre die

poetische Sprache der Liebe, in die das Verstehen, ja das ‚Begehren‘ eines jeden Lesers einschwingen könnte. Sodann sind da die Redeweisen der Besonderung, auch die des Raisonnements und Engagements. Es ist die Ebene der Abgrenzung, der sozialen, schließlich der individuellen Eingrenzung. Diese Sprache greift das falsche an, schließt aus, ja sie versucht sich letztlich am Unmöglichen, das jede, zumindest neuere Liebesdichtung begehrt: eben diese Liebe zwischen zwei Individuen als ganz einmalige und unwiederholbare zur Sprache zu bringen, während sie doch nichts anderes vermag, als dies Einmalige in Bild und Struktur poetischen Sprechens überhaupt und damit in jahrtausendealte Traditionen einzufügen.

Der Besonderung und ‚realistischen‘ Vergegenwärtigung dient ohne Zweifel das fast pedantische Tagebuchgerüst des Ganzen; zwar ist kein Jahr angegeben, aber es ist leicht festzustellen, daß es sich wahrscheinlich um das Jahr 1978 handelt, das mit einem Sonntag begann und mit einem Sonntag endete.⁶[Das Jahr wird jedoch im Gedichtzyklus nicht genannt – schon damit ist das lyrische Tagebuch der Fixierung auf eine ‚empirische‘ Zeitspanne enthoben. Als episches Gegenmodell kann man sich Uwe Johnsons *Jahrestage*-Tetralogie vorstellen; auf der Gegenwartsebene erzählt Johnson 366 Tage – vom 19. August 1967 bis zum 20. August 1968 (Tag des Einmarsches der sowjetischen Truppen in Prag).] Die Widmung „Für Pauli / durch Pauli / mit Pauli“ (110) könnte nicht eindringlicher sein, sie ist nur für die Autorin und eben für Pauli wirklich verständlich. In den 365 Kurzgedichten taucht freilich kein Personennamen mehr auf. Dafür aber findet sich eine Vielzahl von Hinweisen auf Details, die als Realitätsvokabeln die Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit dieser Beziehung bezeichnen. Da gibt es – prosaisch gesprochen – Streit, Versöhnung, Geburtstag, Tapezierarbeiten, Urlaub – alles an bestimmten Tagen. Das lyrische Tagebuch *erzählt* so etwas wie eine Geschichte, zumindest enthält es Fragmente und Momente einer solchen im chronologischen Nacheinander von Ereignissen und Erlebnissen. Und diese Geschichte verstößt strikt gegen soziale Rollenerwartungen, schlimmer, gegen moralische Vorurteile; es ist die Prosa des Alltags, gegen die sich Poesie hier behaupten muß, denn die Geschichte vom Müßiggang spielt sich in gutbürgerlicher Umgebung ab, der sie zutiefst widerspricht. Christa Reinigs Zyklus fängt das sehr genau auf in einer Struktur der harten und schroffen Gegensätze des Inhalts, aber auch des sprachlichen Gestus, der Anrede und der Beschwörung. Hinter der optisch regelmäßigen Oberfläche von 365 drei- bis fünfzeiligen Kurzgedichten verbirgt sich ein semantisch äußerst heterogenes Gebilde. Der Zyklus enthält zwar epische Elemente, erzählt eine Geschichte, die vom 1. Januar bis zum 31. Dezember gelesen werden kann, aber das Ganze ist kein long poem, kein Versepos: Der Kontinuität, dem mechanischen Ablauf der Tage, den Ereignissequenzen widerspricht die hochgradige Selbstständigkeit der meisten Kurzgedichte, die ohne weiteres aus dem Kontext gelöst, singulär ‚gebraucht‘ oder verstanden werden können. Dauer und Augenblick, scheinbare Geschlossenheit und strukturelle Offenheit – eine mehrdeutige Form, die den Leser nicht lyrisch einstimmt, sondern ihn einem beständigen Wechsel von Lesehaltungen aussetzt, zu denen Provokation und Meditation gleichermaßen und notwendig gehören. Es sind Haltungen, die denen der lyrischen Subjektivität entsprechen. Ähnliches ließe sich im übrigen auch von der Autorin sagen: Wenn man Christa Reinig und ihr Gesamtwerk nicht in Widersprüchen begreift, wird man gar nichts begreifen. Und das im doppelten Sinn: Widersprüche im Werk selbst; beständige Widersprüche dieses Werks – und seiner Autorin – gegen eine Realität, die unablässig mit Rollenerwartungen daherkommt, denen man sich nur unter Gefahren entziehen kann, bestenfalls mit der Aussicht, von der ‚literarischen Öffentlichkeit‘ vergessen zu werden. So sind ihre Bücher lange Zeit im

Verlag *Eremitenpresse* erschienen, dem Christa Reinig seit Anfang der sechziger Jahre verbunden war.⁷[Sie hat den Wechsel vom *S. Fischer Verlag* zum kleinen Verlag mit der Verbesserungsmanie des Lektorats begründet; Wulf Segebrecht zitiert ihre entsprechende Aussage in seiner Rezension: „Übermütige Melancholie. Die Lyrikerin Christa Reinig“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.8.1984] Hier kamen die Gedichtbände heraus, der erste, *Die Steine von Finisterre*, 1960, der letzte, *Sämtliche Gedichte*, 1984. Die *Sämtlichen Gedichte* haben die literarische Öffentlichkeit wieder daran erinnert, daß die Lyrikerin einmal „eine Berühmtheit“ war, und das nicht nur in den fünfziger Jahren, als ihre Gedichte in der DDR handschriftlich kursierten, sondern auch in den sechziger Jahren in der Bundesrepublik, wohin sie 1964 gegangen war.⁸[Vgl. Horst Bienek: „Vorwort“, in: Christa Reinig: *Sämtliche Gedichte*, S. 5–9; S. 6] Aus ihrem ersten Gedichtband gehörte „Die Ballade vom blutigen Bomme“ längst zum Allgemeingut von Lesebüchern und Anthologien; es ist einer der wenigen lyrischen Texte Christa Reinigs, die germanistisch interpretiert worden sind.⁹[Wilhelm Große, Christa Reinig: „Die Ballade vom blutigen Bomme“, in: P. Bekes (Hg.), *Deutsche Gegenwartsliteratur*. München, 1982, S.188–210. Vor allem zur *Entmannung*: Peter Horn, Christa Reinig und „Das weibliche Ich“, in: Manfred Jurgensen (Hg.): *Frauenliteratur*. Bern-Frankfurt/Main, 1983, S. 101–122; Judith McAlister-Hermann: „Literary emasculation in Christa Reinig’s *Entmannung*“, in: S.L. Cocalis, K. Goodman (ed.): *Beyond the eternal feminine*, Stuttgart, 1982, S. 401–419] Die neuerliche Anerkennung hatte verlegerische Folgen; die *Sämtlichen Gedichte* wurden 1985, *Gesammelte Erzählungen* (in dieser Form zum ersten Mal) 1986 als Taschenbücher gedruckt. Vorausgegangen war freilich eine weitere Entwicklungsphase.

Müßiggang ist aller Liebe Anfang erschien 1979 zugleich in der *Eremitenpresse* und im Verlag *Frauenoffensive* (München). Damit rückt jene Christa Reinig ins Blickfeld, die mit dem Roman *Entmannung* (1976) über die Taschenbuchausgabe 1977 wieder ein breiteres Publikum erreicht hatte. Das Bändchen *Der Wolf und die Witwen* (1979/*Frauenoffensive* 1981) sammelte Prosaarbeiten, die bei aller Distanz zum organisierten Feminismus an feministischem Engagement nichts zu wünschen übriglassen. In ihrem Essay „Lyrik als Arbeit“, der eine Art Nachwort zu den *Sämtlichen Gedichten* bildet, stellt Christa Reinig den Anfang ihres Engagements als ein – so wörtlich – „Erleuchtungserlebnis“ dar.

Ich stieg in den Bus ein, und wußte nicht mehr, wohin ich fahren wollte. Meine Erinnerung war abgebrochen, und, um zu wissen, was ich nun überhaupt geworden war, fuhr ich zur Staatsbibliothek und blätterte die Karteikarten unter ‚Feminismus‘ auf. Ich studierte die feministische Literatur und da stand, daß viele Frauen ein ähnliches Erlebnis gehabt hatten, und daß diese Frauen die ‚Unumkehrbaren‘ genannt wurden. Da richtete ich mich auf die Dauer ein und wagte mich öffentlich heraus. (SG 258)

Die ironische Passage zeigt kaum, wie es ‚wirklich‘ gewesen ist. Zuverlässiger ist die Bedeutung des Vorgangs erkennbar: die Unmöglichkeit, die eigene Identität aus der bisherigen Lebensgeschichte zu bestimmen, der Bruch in der Erinnerung; die (zufällige?) Begegnung mit dem Feminismus in dieser Identitätskrise, die Erkenntnis der Gemeinsamkeit mit anderen und darin die Orientierung in die Zukunft. Schließlich der Schritt in eine feministische Öffentlichkeit, die für Christa Reinig neu war. Die literarischen Formen reichen vom Artikel über die Erzählung zur Lyrik – eben zu dem Zyklus *Müßiggang ist aller Liebe Anfang*. Diese Formen ergänzen sich. Der publizistische Artikel, oft polemisch-programmatisch, zielt ganz unmittelbar auf soziale Wirklichkeit und spricht

bestimmte Lesergruppen, vor allem feministisch engagierte Frauen an. Die Erzählung stellt soziale Realität dar, zeigt am fiktionalen Modell die Lage der Frau – in Situationen vor allem männlicher Entmenschung und weiblicher „gegenseitiger Hilfe“, um Kropotkin zu zitieren. Die Lyrik nimmt offenbar wieder jenen Platz ein, der ihr von Hegel zugewiesen worden ist, nämlich Sprache der poetischen Subjektivität zu sein. Während also die Artikel die weibliche Entfremdung direkt bezeichnen und angreifen, kann die Lyrik das Hier und Jetzt eines schon gelingenden oder noch mißlingenden subjektiven Lebensverhältnisses aussprechen, den „innersten Bezirk“ sozusagen. Damit hätte Christa Reinig die Skala möglicher literarischer Ausdrucksformen fast kategorial genutzt, sie hat alle literarischen Stellungen besetzt - ich begründe gleich diese militärische Metapher. Aber es hat sich bereits gezeigt, daß die Position der Lyrik in diesem System von Äußerungsformen soeben unzureichend beschrieben wurde. Wäre ihre Sprache rein, sie könnte heute nur Kitsch sein.¹⁰[Wenn man die Kategorie der lyrischen Subjektivität historisch sieht, wie nach vielen anderen B. Sorg (vgl. Anm. 4) das tut, ihre neuere Geschichte also etwa mit Goethe beginnen und schon bei Trakl oder Benn in die Krise geraten, mit der Konkreten Poesie die Subjektivität verschwinden läßt, so kann es ‚Naivität‘ selbst dann nicht mehr geben, wenn man an einem anthropologischen Kern des lyrischen Sprechens festhalten möchte.] So ist sie denn von Rissen und Widersprüchen durchzogen; darin liegt, gegenüber der Rhetorik der Prosa, ihre poetische Wahrheit. Hier ist im Blick auf die Artikel Christa Reinigs einem feministischen Stereotyp zu begegnen, das im Zeichen der ‚neuen Weiblichkeit‘ merkwürdige Blüten trieb. Einer der Artikel trägt den Titel: „Die Zeit der Weiblichkeit“. Darin greift Christa Reinig einen dualistischen Trivialmythos an:

Und die berühmten weiblichen eigenschaften mitleid, verständnis, sanftmut, nachgiebigkeit werden die allerfalschesten eigenschaften sein, wenn es gilt, die reste des lebens zu erhalten.

Christa Reinig ruft dazu auf, sich „früher einmal gute eigenschaften“ oder „tugenden“ anzueignen, die man gern „männlich“ nennt: „heldenmut, tapferkeit, ehrgeiz, Standhaftigkeit“. Der Zustand der Welt ist für sie in der „männermacht“¹¹[Christa Reinig: „Die Zeit der Weiblichkeit“, in: Christina Reinig: *Der Wolf und die Witwen*, S. 46–52; S. 50, 48] begründet; ob die mit Macht überhaupt identisch ist, läßt sie ausdrücklich offen. Es ist jedenfalls folgerichtig, wenn die sarkastische Angriffslust der Artikel auch im Gedichtzyklus ihren Platz findet. Dort scheint die Aggression der ‚Sprache der Liebe‘ zu widersprechen – aber zumindest von den Intentionen der Autorin her ist das nicht so einfach. Wenn sie eine Art welthistorischen Dualismus der Geschlechter voraussetzt, um das Übel an der Wurzel zu packen, so wendet sie sich doch strikt gegen die stereotype Zuweisung von Rollen oder kollektiven Eigenschaften.¹²[Vgl. dagegen Carol Gilligan: *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau*, München, 1984] Über das ‚Weibliche‘ ist noch längst nicht entschieden; der *Müßiggang-Zyklus* führt es als subjektives *poetisches Experiment* vor. Es ist kaum verwunderlich, daß die Diskussionen der letzten Jahre über eine ‚weibliche Ästhetik‘ bisher nicht zu überzeugenden Ergebnissen geführt haben. Die Tendenz zum Autobiographischen, die Grenzüberschreitung zwischen Fiktionalem und Expositorischem in einem Text, überhaupt die Mischung der literarischen Formen, die Ausweitung ins Phantastische und Spielerische,¹³[Dazu etwa: Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/Main, 1979] – alles dies sind Merkmale der Gegenwartsliteratur überhaupt und sie etwa auf bestimmte Werke deutscher Autorinnen der

Romantik wie Bettina von Arnim zurückzuführen, hilft nicht weiter. Es war konsequent, wenn vor einer „weiblichen Regelpoetik“¹⁴[Renate Kühn-Busto: „Wider eine Regelpoetik des Weiblichen“, in: WW 32 (1982), S. 88–103; Jutta Kolkenbrock-Netz/Marianne Schuller: „Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis“, in: I. von der Lühe (Hg.): *Entwürfe von Frauen*, Berlin 1982, S. 154–174] gewarnt wurde, zumal die ‚authentischen‘ Berichte über Lebensläufe und Lebensverhältnisse der Frau in Gefahr gerieten, in ständig variierten Mustern zu erstarren. Der Rückzug auf eine Position, die nicht mehr von weiblicher Ästhetik, sondern von feministischer Literatur sprechen will, war ein ‚operativer‘ Weg, den ja auch Christa Reinig gegangen ist. Da handelt es sich um *Inhalte*, um Rhetorik, Kommunikation, Taten: Literatur von Frauen für Frauen geschrieben, die an der Emanzipation von Frauen mitarbeiten wollen. Feministische Literatur wurde funktional bestimmt.¹⁵[Da fühlt man sich bisweilen an Auseinandersetzungen um die proletarisch-revolutionäre Literatur in den zwanziger Jahren erinnert; an die Stelle des Klassen-Antagonismus tritt in extrem feministischen Entwürfen der Antagonismus der Geschlechter. Die dualistische *Struktur* der Realitätsbilder wird also unbeirrt wiederholt. Das gibt es zweifellos auch bei Chr. Reinig; aber schon mit *Entmannung* versucht sie, dieser ‚Ordnung des Diskurses‘ zu entkommen (vgl. P. Horn [Anm. 9], S. 108), der *Müßiggang*-Zyklus unternimmt ein lyrisches Experiment, ohne das Engagement aufzugeben.] Dabei wurde die Subjektivität der Sprechenden niemals bestritten. Es ist die Brücke, die vom Funktionalen wieder zum Poetischen führen kann. Wichtig sind hier Überlegungen, wie sie etwa Hélène Cixous vorgetragen hat.¹⁶[Vgl. etwa: Hélène Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977. – Cixous begegnet Lacan (Freud) im Prinzip mit Distanz, weil sie die Frau mit männlichem Blick gesehen haben, aber sie versucht auf dem Weg Lacans über dessen Beschränkung hinauszugelangen. Dieser Weg ‚offenen‘ Sprechens läßt sich in verkürzter Form mit Lacan selbst andeuten. – Auf die Arbeiten von H. Cixous verweist auch Horn (vgl. Anm. 9) im Blick auf Chr. Reinigs *Entmannung* und *Die himmlische und die irdische Geometrie*.] Sie ist von der Psychoanalyse Lacans ausgegangen. Er vertritt die These, daß sich in der Bildersprache das dem Subjekt selbst noch verschlossene ‚Begehren‘ äußert, ein ‚Begehren‘ nach dem ‚Anderen‘, das nur von diesem entschlüsselt und damit erfüllt werden kann. Erst wenn die verborgene Bedeutung, das Signifikat der Bildersprache (Signifikantenkette) *dialogisch* enträtselt wird, erschließt sich auch dem sprechenden Subjekt sein ‚Begehren‘, ein Vorgang, „der damit dem Anderen zu erfüllen aufgegeben ist und eigentlich das ist, was Liebe heißt, aber auch Haß und Ignoranz“. ¹⁷[Jacques Lacan: „Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht“, in: J. L., *Schriften* 1, hg. von N. Haas, Frankfurt/Main, 1975, S. 171–239; S. 219] Analog dazu bin ich als Interpret (Rezipient) auf den poetischen Text verwiesen, den ich entschlüsseln muß, auf das sprachliche „Textbegehren“, wie man das genannt hat.¹⁸[Helga Gallas: *Das Textbegehren des Michael Kohlhaas. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur*, Reinbek, 1981. – Das „sprechende Subjekt“ (Gallas) als Prosa-Erzählung (Autor-im-Text) ist freilich anders angelegt als die lyrische Subjektivität, die noch ‚ich‘ sagen kann.] In der *Entschlüsselung* des jeweiligen Textes müßte das *weibliche* Begehren zur Sprache kommen. Die Schwierigkeiten beginnen, wenn ich das Begehren deute, also die sprachlichen Signifikate ermittle. Ich antworte dann auch verstehend („erfüllend“) auf die Substanz des Begehrens, die sich als ‚offen‘, experimentell-unfertig, ja widerständig und rebellisch in ihrer Entfremdung zeigen sollte. Wir nähern uns hier, schon im Blick auf Christa Reinig, von der (psychologischen) Interpretation aus derselben Aporie, die sich eingangs als Lektüreerfahrung der Liebesgedichte im *Müßiggang*-Zyklus aufgedrängt hatte: Die Sprache

des weiblichen Begehrens verliert sich in der poetischen Sprache des liebenden Begehrens überhaupt. Nach allem ist es nicht so erstaunlich, daß die Lyrik in den Überlegungen über eine weibliche Ästhetik bisher kaum eine Rolle gespielt hat. Der Prosabericht über Erlebtes und Erfahrenes, das Erzählte lag näher, weil es dem Leser/der Leserin detaillierte ‚Anweisungen‘ für die Rezeption geben kann. Das wird sich indirekt auch an einem autobiographischen Prosatext Christa Reinigs zeigen, der freilich vom Bericht zum bildhaften Sprechen drängt. Umgekehrt kann man den Zyklus *Müßiggang ist aller Liebe Anfang* durchaus dem Trend der späten siebziger Jahre zum autobiographischen Erzählen zuordnen. So hat sich die Autorin im Zusammenhang mit diesem Zyklus über die Grenzen von Lyrik und Prosa Gedanken gemacht und jede scharfe Abgrenzung zurückgewiesen.

¹⁹[Christa Reinig: „Lyrik als Arbeit“, in: Christa Reinig: *Sämtliche Gedichte*, S. 255–260; S. 260] Sie spricht zu Recht von einer „Zwischenform zwischen allen Stühlen“. Neben den ‚erzählenden‘ Kurzgedichten finden sich polemische und didaktische, (funktionale) feministische Texte:

12 SONNTAG

Schmeiß

deinen achtjährigen sohn

vom balkon

und du bist gerettet (SG 120)

Der Schock, den der mörderische Sarkasmus des Gedichts auslösen soll, indem er nicht nur das mütterliche Gefühl, sondern – das Wort sei gestattet – den unreflektierten Mutterinstinkt und dann die Mutterideologie angreift, dieser Schock wird durch keine Einschränkung, keine Metapher gemildert. Bevor der Zyklus doch in der Schublade feministischer Literatur verschwindet, bevor ich also neu ansetze, sei noch gesagt, daß ich auch den Weg zur Psyche der Autorin, der sich aus Hélène Cixous' Ansatz letztlich ergibt und der bei Christa Reinig scheinbar offen daliegt, keinesfalls gehen will. Wenn man dem Werk gerecht werden will, kann man es nicht an Modellen der sogenannten Normalität messen (wie die Psychoanalyse; vgl. den Angriff auf Freud, SG 126).

17 FREITAG

Die frau ist kein primat

sie kommt aus dem meer

Sappho ist älter

als ödipus-affenvater (SG 121)

27 MITTWOCH

Wir sind der neue mensch

und dieser neue mensch

ist kein mann (SG 168)

Wie in der negativen Theologie wird der neue Mensch nur durch Verneinung bezeichnet – „kein mann“; was sonst über ihn gesagt ist, wird an der Inkongruenz von Subjekt („wir“) und Prädikativ im Singular („der neue mensch“) keinesfalls eindeutig: Wir (zwei zusammen)? Wir (je für uns)? Aus dem Kontext weiß der Leser, daß beide Bedeutungen denkbar sind. Er weiß auch, daß „wir“ zwei Frauen sind. Und wenn er das Begehren emotional nicht nachvollziehen

kann, obwohl ihm dessen sprachliche Form vertraut ist, so wird er um so dringlicher auf die *ästhetische* Erkenntnis verwiesen.

Diese Erkenntnis wird durchweg erleichtert durch ein verständliches, direktes, scheinbar völlig unverschlüsseltes Sprechen. Es bezeichnet an seiner Oberfläche das schlichte Hier und Jetzt, dem der Zyklus entstammt, dem der „neue mensch“ niemals entfliehen möchte – im Gegenteil. Freilich ist dem Wuchern der beliebten lyrischen Erlebnisprosa, wie sie die „neue Subjektivität“ favorisierte, ²⁰[Zur Auseinandersetzung: Ludwig Volker: „Benn/Brecht und die deutsche Lyrik der Gegenwart“, in: L. Jordan u.a. (Hg.), *Lyrik – Von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*, Frankfurt/Main, 1981, S. 181–203] mit den 365 Kurzgedichten der Riegel der Formbewußtheit vorgeschoben. Auch der Titel des Zyklus ist leicht verständlich, soll provozieren in Antithese zum bekannten Sprichwort der bürgerlichen Erlebniswelt, wo es nicht ‚Liebe‘, sondern ‚Laster‘ heißen muß. Aber der Titel erschöpft sich nicht in einem forschen Bonmot.

Wenn Müßiggang wirklich der Anfang aller Laster ist, so befindet er sich doch wenigstens in der nächsten Nähe aller Tugenden; der müßige Mensch ist immer noch ein besserer Mensch als der tätige. – Ihr meint doch nicht, daß ich mit Muße und Müßiggehen auf euch ziele, ihr Faultiere?

So Friedrich Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches*. Nietzsche bezieht sich auf eine lange philosophische Tradition der Muße – im Gegensatz zur bloßen Tätigkeit, aber ebenso zur Faulheit –, die in Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik* so begründet wird:

Das Glück (eudaimonia) scheint in der Muße (schale) zu liegen. Denn wir verzichten nur auf Muße, um Muße zu gewinnen, und führen Krieg, um den Frieden herbeizuführen.

Diese Zitate finden sich in einem Buch über Friedrich Schlegels romantischen Kurzroman *Lucinde*, ²¹[Gisela Dischner: *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*, Hildesheim, 1980, S. 177, 243] der eine ‚Idylle über den Müßiggang‘ enthält. Da liest man auch, gemeinsam sei allen (übrigens durchweg männlichen) neueren Theoretikern des Müßiggangs „der Kampf gegen alle Zerstückelungen des Lebens“ und für eine „Erotisierung der Existenz“, ²²[Reinhard Priessnitz: „Prolegomena zu einer Theorie des Müßiggangs“, in: G. Dischner: *Schlegels Lucinde*, S. 185–192; S. 190f.] die auf die Vorstellung vom „ganzen Menschen“ zielt. Wozu das alles? Schon der Titel von Christa Reinigs Zyklus hat einen doppelten Boden. Das Sprichwort, ironisch umformuliert, spielt sehr präzise auf eine lange Tradition an; präzise auch deshalb, weil selbst knappe Erläuterungen dazu den Sinngehalt des Zyklus im Kern berühren.

In ihrem Essay „Lyrik als Arbeit“, der sich auf das Gesamtwerk bezieht und den Widerspruch zum *Müßiggang*-Titel zum Schein bestehen läßt, schreibt Christa Reinig:

Mein Leben ist mein Thema und die Erinnerung meine Materie. Aber im Gegensatz zu vielen anderen Dichtern komme ich nicht ohne Literaturgeschichte aus. Da waren andere vor mir, die haben Begriffe und Formen geprägt, die ich übernehmen muß, ob ich will oder nicht. Das Wort ‚Morgenröte‘ steht in der Gegend wie ein Möbelstück, und was sollte ich an seine Stelle tun? (SG 259)

Bevor man über weibliche Ästhetik spekuliert, empfiehlt es sich, Aspekte der Ästhetik *einer* Autorin genauer zu studieren. ²³[Diesen Weg schlägt auch Renate Kühn-Busto (vgl. Anm. 14) vor.] Christa Reinigs neuere Kurzgedichte sind eingängig, aber sie verlangen eine genauere Lektüre.

Es war davon die Rede, daß viele der drei- bis fünfzeiligen Kurzgedichte selbständig, in sich geschlossen und ohne Kontext verständlich sind; das gilt zumindest für die meisten Texte.

Aber ist es Poesie? Es sind Epigramme, als moderner Mensch nennen wir das ‚Haikus‘ (SG 260)

So Christa Reinig, und ihren ironischen Hinweis auf Gattungstraditionen kann man ernst nehmen, allerdings nicht so, wie sie es sagt. Zwar lassen sich sowohl das Epigramm wie das japanische Haiku (in deutschen Übersetzungen der Originale) nicht leicht auf eine gattungspoetische Formel bringen, dennoch ist soviel klar: Es handelt sich im Kern um Kurzformen ganz gegensätzlichen Charakters. Das Epigramm zeichnet sich durch gedanklich-rationale Pointierung aus, es hat in der Neuzeit vor allem zwei Intentionen: die satirische (scherzend oder aggressiv) und die moralistisch-belehrende. ²⁴[Gerhard Neumann: „Nachwort“, in: *Deutsche Epigramme*. Auswahl und Nachwort von G. N., Stuttgart 1980 (1969), S. 285–355; S. 333] Die Metaphern, überhaupt die Bilder des Epigramms dienen solchen Intentionen. Das Haiku kam durch Übersetzungen nach Europa. Sie geben selten das genau geregelte Silbenmaß des dreizeiligen Gebildes wieder (5–7–5), so daß der Eindruck eines freirhythmischen Kurzgedichts von drei bis vier Zeilen entsteht. Das klassische Haiku des 18. Jahrhunderts geht unter dem Einfluß des Zen-Buddhismus ²⁵[Vgl. Horst Hammitzsch: „Die japanische Literatur“, in: *KLL*. Bd. 2. München, 1974, S. 600–612; *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Zürich 1963; Nachwort von Gerold Coudenhove, S. 383–396. – Wenn im folgenden von ‚Haiku‘ die Rede ist, so soll damit zwar an eine Form erinnert werden, die für Christa Reinig wichtig wurde, letztlich wird von Haiku aber nur hilfsweise gesprochen, um das kurze lyrische Gedicht – im Gegensatz zum epigrammatischen – zu bezeichnen. So erscheint ‚Kürze‘ bei Walther Killy als eines der Elemente der Lyrik (München, 1983 [1972], S. 187–204). Christa Reinigs Gedichte neigen von Anfang an auch zur Kürze – insofern ist die „Ballade vom blutigen Bomme“ nicht typisch für sie –, und schon die erste Sammlung *Die Steine von Finisterre* (1960) enthält ebenso wie *Schwalbe von Olevano* (1969) eine Reihe sehr kurzer Gedichte. Darunter sind auch solche, deren –moderne Annäherung an das Haiku unmittelbarer einleuchtet als manches im *Müßiggang*-Zyklus, etwa das Gedicht „Überleben“: „Am Mund das Eis / taute nicht weiter. / Welcher Nacht zünde ich ein Licht an / rot wie der Schnee.“ (SG 98).] von eidetisch-emotional erfaßten Bildern aus, die gerade nicht rationalisieren, sondern „Augenblicke“, (beliebige) Phänomene lyrisch transparent machen. Stellt sich der Zyklus mit dem Epigramm in eine lange europäische Tradition, so spielt er mit dem Haiku auf eine fernöstliche an – auch dies nicht zum ersten Mal in der neueren deutschen Lyrik, wenn man nur an Brechts *Buckower Elegien* denkt. Das Haiku ist seinem Wesen nach so etwas wie ein Solitär, aber es gibt seit je Epigramm-Zyklen; zu den bekanntesten gehören die Epigramm-Bücher Friedrich von Logaus im 17. Jahrhundert, die *Venetianischen Epigramme* Goethes aus dem Jahr 1795. Während die zyklische Anordnung der *Müßiggang*-Gedichte, abgesehen vom Tagebuch-Rahmen, also eher in der Tradition der Epigrammatik steht, entspricht die äußere sprachliche Form des freirhythmischen Kurzgedichts eher den (übersetzten) Haikus. Andererseits kommt es der Intention des Zyklus entgegen, daß sich im Haiku die

Jahreszeiten spiegeln sollen. ²⁶[Coudenhove, a.a.O., S. 389] Das kann dann bei Christa Reinig so aussehen:

5 MITTWOCH

*Es ist sommer geworden
wir gehen durch kaufhäuser
die gleichen wege
wie bei schnee und regen (SG 150)*

Dem Formgesetz des Haiku entspricht es auch, wenn so etwas wie lyrische Stimmung nicht unmittelbar ausgesagt, sondern in den aufgerufenen (prosaischen) Dingen vermittelt, ins Bild gebannt wird. Dem Leser bleibt Deutungsspielraum, den er um so präziser ausfüllen kann, je genauer er die (traditionelle) Ding-Symbolik, vielleicht auch die Ding-Meditation des Zen kennt. Auch dafür gibt es im Zyklus analoge Beispiele, die sicher nicht als Parodien gelesen werden sollen; dem eben zitierten Kurzgedicht geht das folgende voraus:

4 DIENSTAG

*Autowaschanlage
Geisterbahn
Händchenhalten*

Distanzierende Verweise auf die Formtradition fehlen also nicht, intensiv erweitert, umgedeutet wird sie aber vor allem als Liebesdichtung, und nur hier ist auch das Sinnzentrum, auf das die einzelnen lyrischen Momente verweisen, in dem die lyrische Subjektivität zu sich selbst finden möchte. So scheint eine west-östliche Form-Synthese vorzuliegen, die aber den Widerspruch von Tradition und Gegenwart, von Epigramm und Haiku nicht verschwinden läßt, sondern vielfach sogar betont. Die Epigramme greifen polemisch, satirisch, moralisierend an. Sie sind „Stachel“ und, soweit sie sich an Frauen wenden, auch „Spiegel“, um Klopstocks Formel für die Aufgaben des Sinngedichts aufzunehmen, wie das Epigramm im 17./18. Jahrhundert hieß. ²⁷[Neumann: Nachwort, a.a.O., S. 333] Einige der gegen den Mann gerichteten Epigramme (z.B. SG 163, 170) scheinen dem Stereotyp ‚männlicher‘ Rationalität aufzusitzen. Tatsächlich aber attackieren sie stereotype Rationalität – in ihrem Herrschafts- und Totalitätsanspruch und als maskenhafte Verlogenheit. Aber der Angriff selbst wird nicht weniger rational und zugleich pointiert geführt, um die bloß scheinhafte Rationalität mit dem Witz der epigrammatischen Tradition zu schlagen. Daß in der Geschichte des Epigramms, zumindest des deutschen, offenbar kaum Frauen vertreten waren, ist dabei keinesfalls nebensächlich. Die literarische Gattung selbst – so könnte man zugespitzt sagen – wird gegen ihre Erfinder gewendet, von denen nicht wenige, z.B. Friedrich von Logau, auch frauenfeindliche Epigramme geschrieben haben. Anders steht es mit dem Haiku.

Sucht man dafür nach einem Beispiel, so kann man es sich aus Christa Reinigs autobiographischem Roman *Die himmlische und die irdische Geometrie* holen. Das Buch gliedert sich in sechs Kapitel und drei erdachte Dialoge (*Pausen*). Das Spiel mit der symbolischen Dreizahl im äußeren Aufbau gibt eines der regelmäßigen Konstruktionsprinzipien an, die hier in ähnlich spannungsvollem Verhältnis zum Inhalt stehen wie im *Müßiggang*-Zyklus. Die erste und die zweite Pause umgrenzen eine Gruppe von wiederum drei Kapiteln, deren erstes den Titel eines Karl-May-Romans als Überschrift

trägt: *Am Jenseits*. Karl May, eine Kindheitslektüre der Ich-Erzählerin, wird da zitiert, aber wie schon der erste Unterabschnitt dieses Jenseits-Kapitels zeigt, geht es um mehr. Das Kapitel hat zweimal drei, also sechs Abschnitte mit je eigener Überschrift – der erste trägt die Überschrift „Haiku“, ²⁸[Christa Reinig: *Die himmlische und die irdische Geometrie. Roman*, Düsseldorf, 1975] der letzte „Hierogamos Heilige Hochzeit“. Keiner dieser Abschnitte erzählt einfach eine Geschichte; jeder ist eine Assoziationsmontage aus autobiographischen Episoden, Erzählerreflexion, Zitaten, realistischen Berichten, die jederzeit phantastisch entgleiten können. Das gliedernde Gerüst des Romans umschließt also einen Erzählvorgang, der mit jedem Abschnitt deutlich macht, daß dies Erzähler-Ich noch keine Identität hat, daß es erzählend eine Vielzahl von Möglichkeiten erinnert und erprobt, die auch die Grenzen von Realitätserfahrung überhaupt in Frage stellen. Wichtig waren etwa Experimente mit ostasiatischen Religionen und Kulturen (zu Beginn der fünfziger Jahre in der DDR).

In späteren Zeiten, als ich uralte geworden und zu jeder Erleuchtung unfähig war (denn Religiosität ist eine Jugendbegabung wie Musik und Mathematik), machte ich nun keine Experimente mehr sondern vorschriftsmäßige Meditationsübungen. ²⁹[Ebd., S. 42]

Wir sind damit indirekt gewarnt, die Haiku-Episode einfach zur Interpretation des späteren Gedicht-Zyklus zu verwenden. Aber worum geht es? Während der Jahre auf der Arbeiter- und Bauern-Fakultät sagt eines Tages jemand aus der „Freundesrunde“:

Wißt ihr, die Japaner, die machen Gedichte, Gedichte machen die Einfach nur so ein paar Silben.

*In meinen Wein fällt Schnee
O Dunkelheit meines Gesanges,*

fertig, aus, das ist das ganze Gedicht. Wie findet ihr das? Ich fand wie er und bat ihn, mir doch das Buch zu leihen, in dem diese Herrlichkeiten gedruckt standen.

Die ABF-Studentin kann das Buch nicht erhalten, aber in einem anderen Buch findet sie „eine Abbildung des wahnsinnigen Nietzsche mit hängendem Bart und Sabberlatz“. Sie reißt das Bild heraus, schreibt auf die weiße Fläche des Sabberlatzes das Haiku und pinnt es in ihrem Zimmer an die Wand. „Die anderen Arbeiter- und Bauern-Studenten lachten sich kaputt.“

Das zitierte Haiku spannt den anschaulichen Eindruck und die seelische Regung ohne syntaktische oder unmittelbar-semantische Beziehung zusammen. Die zweite, metaphorische Zeile klingt verdächtig nach der lyrischen Sprache Georg Trakls – und so stellt sich in der Roman-Episode Jahre später heraus, daß die Übersetzung korrekt so lauten muß.

*In meinen Wein fällt Schnee
schwarz wird mein Nachtgesang sein.*

Aber wenn die falsche Fassung die junge Studentin damals getroffen hatte, so kommt die richtige nun „nicht mehr bei [ihr] an“. ³⁰[Ebd., S. 43] Erfahrungen mit dieser Art von Lyrik sind anscheinend nicht planbar oder rationalisierbar, sie treffen ein Subjekt in einem günstigen Augenblick – oder das Verständnis wird überhaupt verfehlt. ³¹[Dies gehört in

jeden Versuch einer Phänomenologie des Lyrischen. Vgl. dazu Anm. 3 und B. Sorg (Anm. 4), S. 2–17] Anders ist es mit der Montage – also das Haiku auf Nietzsches Sabberlatz geschrieben. Nietzsche, dessen Verhältnis und dessen Äußerungen zum ‚Weib‘ in ihrer popularisierten Form bekannt genug sind, der sich den Übermenschen zuvörderst als Mann vorstellte, ist auf dem Bild wieder zum Kind geworden, ohnmächtig, auf Hilfe angewiesen, sprachlos. Die Montage verspottet den Wahnsinnigen nicht, sie verleiht ihm mit dem Haiku eine Sprache der Klage, von der wir zuvor gelesen haben, wie intensiv sie die Erzählerin berührt hat. Natürlich wird der Latz auch zur Sprechblase eines Comics. Unentschiedener Versuch also der Annäherung und der Abwehr, der sich nur in mehrfach gebrochenen Bildern, in montierten Materialien äußern kann.

Das *Haiku*-Kapitel berichtet noch von Erfahrungen mit dem Zen-Buddhismus, von Elevation und Epiphanie. All das wird am Ende schnodderig relativiert - nur so erhält sich der humane Wahrheitsanspruch ohne jede Sektiererei:

Aus der anderen Welt blieb mir nichts als ein leichter Dachschaden. Ich muß zwanghaft die Begriffe Ich und Gott verwechseln. ³²[Christa Reinig: *Die himmlische und die irdische Geometrie*, S. 47]

In dem Kapitel ist genügend vom Buddhismus die Rede gewesen, um eine saloppe Anspielung auf die im Innersten identische Ich- und Welt-Seele (atman/brahman) nicht auszuschließen. Der nächste Unterabschnitt des Kapitels spricht vom chinesischen Orakelbuch *I-Ging*, und auf die chinesische Mythologie bezieht sich auch der Schluß des sechsten Abschnitts „Hierogamos Heilige Hochzeit“. Er beschreibt zunächst, wiederum in ironisch-parodistischer Distanz, ein Bild der altchinesischen Kulturgottheiten, der Himmel noch weiblich, die Erde männlich dargestellt.

Ihre Leiber enden je in einem Drachenschwanz und die beiden Drachenschwänze verknoten sich zu einem Ornament. ³³[Ebd., S. 71]

Eine Vereinigung mythisch-utopischer Art, vorzustellen nur in ornamentaler Abstraktion, himmlische Geometrie, wenn man will, die der irdischen Geometrie der Nietzsche-Collage gegenübersteht. ³⁴[Dem entspricht, daß das chinesische Bild in die Gegenwartsebene der Ich-Erzählerin gehört; es führt über die Nietzsche-Collage hinaus und kann der Deutung eigener Erfahrung dienen, also hermeneutisch ‚integrativ‘ verstanden werden.] So bezieht sich denn die abschließende Episode des Kapitels nochmals auf den Haiku-Abschnitt zurück, auf die frühen Erfahrungen der Elevation und der Epiphanie einer anderen Realität:

Während ich das Bild betrachte, weiß ich plötzlich, daß ich genau das erlebt habe..., die Heilige Hochzeit. Es war einmal ein Nirgendwer mit Nirgendwem im Nirgendwo. Es war ein Noumenon.

Der Kantische Begriff für eine bloße Vorstellung des Bewußtseins – im Unterschied zum Phänomenon – besagt schon, daß der Versuch, diese Verbindung zu verwirklichen, wohl scheitern mußte; dennoch scheint die Erzählerin nach einem bestimmten Mann gesucht zu haben. Natürlich umsonst. So wird am Ende dieses Kapitels Wittgenstein zitiert:

„Die Welt ist alles, was der Fall ist“, und am schmerzlichsten ist sie das, was nicht der Fall ist. ³⁵[Ebd., S. 71f.]

Ausgegangen waren wir von der Gedichtform des Haiku und einer lyrischen Erfahrung – und nun führt das zum Mythos vom Hohen Paar, von der Heiligen Hochzeit. Es ist der Weg, den der autobiographische Roman geht. Was hat das mit dem *Müßiggang*-Zyklus zu tun? Wie so manche Liebesdichtung, die von Erfüllung spricht, versucht der Zyklus, die Heilige Hochzeit als irdische Möglichkeit darzustellen. Genauer am Text: eben nicht wie so manche Liebesdichtung, sondern als Liebe zweier Frauen. Wo deren gemeinsame Welt zur Sprache kommt, wird die ungeheure Spannweite augenfällig zwischen dem, was der Fall ist, zwischen der Alltäglichkeit des Zusammenlebens und dem Anspruch dessen, was nicht der Fall ist:

15 SONNTAG

*Endlich haben wir gelernt
uns um geld zu streiten
das ist boden
unter den füßen (SG 171)*

26 DIENSTAG

*Aus uns entstehen
wesen
die nicht auf dieser erde
geboren werden (SG 187)*

Wenn wir den Hinweisen der Autorin gefolgt sind, kam es vor allem darauf an, eine Dimension der Wirklichkeitserfahrung, den innersten Bezirk dieser Erfahrung aufzuschließen, der in dem Zyklus mit allen Gefährdungen irdischer Zeitlichkeit erscheint. Das epigrammatische Sprechen versucht, von diesem innersten Bezirk aus mit feministischem Engagement auf das soziale Umfeld einzuwirken und es zugleich fernzuhalten. Die andere Sprache aber, nennen wir sie Haiku, ist Liebesdichtung, die letztlich die poetische *Vermittlung* des bisweilen banalen, in jedem Fall alltäglichen Hier und Jetzt mit jener Dimension zu leisten hat, die an einer Stelle „der neue Mensch“ (SG 168) genannt wird – „Wir sind der neue Mensch“. Im Roman wird das Begehren nach einer Wirklichkeitserfahrung nicht eingelöst, die sich im mythischen Bild der Heiligen Hochzeit darstellt – einer Hochzeit, die nicht die irdischen Geschlechterrollen einfach umkehrt, sondern sie aufhebt, ins Ornament verschlüsselt, auf jeden Fall verändert. Die sehr irdische Beziehung zweier Frauen zueinander mit all ihren Spannungen ist ein Experiment, ein zeitlich-leiblicher Entwurf im Horizont jener Bilder, an die der Roman spielerisch erinnert hat.

Von der ‚Innenseite‘ dieser Liebe muß nun noch gesprochen werden. Dies Innere erscheint keineswegs nur ‚seelisch‘, sondern ebenso körperlich, ja ablesbar an Dingen, Gegenständen, an Tier und Pflanze, die im gemeinsamen Leben vorkommen. Hier wird die Tradition des Haiku, die vom Zen-Buddhismus geprägt wurde, umgedeutet, erweitert. Die Texte können den Dingen eine fast allegorische Bedeutung für die Liebenden verleihen, wie etwa in einem Blumengedicht, das auf eine alte metaphorische Tradition der Liebesdichtung anspielt (SG 134). Daneben dann die schlichte Alltäglichkeit, die nur im Kontext ihre poetische Bedeutung

als ‚sinnhaftes‘ realistisches Moment des gemeinsamen Lebens erhält, die aber außerhalb dieses Kontextes nichts als ein Satz der Umgangssprache ist:

3 DONNERSTAG

Rechnest du

mir auch mal

das waschpulver an? (SG 156)

Gleich darauf wird die Körpermetaphorik, deren Kühnheit wir seit dem *Hohen Lied* des Alten Testaments kennen, bis aufs Äußerste strapaziert:

10 DONNERSTAG

Ich ordne

die figuren

deiner sommersprossen

zum sternhimmel (SG 157)

In solchen Texten ist jene Vermittlung der himmlischen und der irdischen Geometrie, von Makrokosmos und Mikrokosmos, so augenfällig wie möglich. Solche Körpersprache kann auch scheinbar unverhüllt parodistisch und komisch werden – wobei sich nicht zuletzt die ‚kühne‘ Liebesdichtung des Gongorismus als literarische Folie anbietet. ‚Scheinbar parodistisch‘, denn sicher ist das keineswegs; hinter der Komik des Textes erscheint ein Verständnis von Körperlichkeit, das eben nicht von vornherein stilisiert und verklärt, sondern auch die Krankheit einbezieht – und nicht nur sie:

15 DONNERSTAG

Gleichmütig

überhöre ich die nachtigall

und lausche:

im bad ziehst du die wasserspülung (SG 146)

Ein traditionelles Motiv der Liebesdichtung wird nur noch zitiert, um zerstört zu werden, oder genauer: um in seiner abgenutzten Ehrwürdigkeit ‚überhört‘ zu werden durch einen Aspekt schlichtester Leiblichkeit. Auch im Detail also versuchen die Texte, aus poetischen Traditionen und im Bezug auf sie eine scheinbar einfache Sprache für das Einmalige und Unverwechselbare zu finden.

Die Kohärenz des ganzen Zyklus entsteht nicht nur aus den Fragmenten einer Geschichte oder – negativ – aus der Antithetik des sprachlichen Gestus. Es gibt auch so etwas wie Leitmotive. Dazu gehört manches vielleicht eher Zufällige wie Bild und Metapher des Vogels (SG 149, 153, 177, 180), das Bild des Eis (129), anderes mit großer Bedeutung wie das Bild des Ringes (149, 180), des mehrfach erwähnten Fensters oder das Bild des Meeres (181, 121). Bild und Gedanke des Todes erscheinen als die stärkste Gefährdung, die zugleich radikal vereinzelt, das ‚Wir‘ aufzuheben droht (SG 112).

Diese Motive verknüpfen vor allem die Innenseite der Realität, aber einige reichen in die epigrammatische Anrede hinein. Das gilt zum Beispiel von dem wichtigen und zentralen Motiv des Traums, über dessen Bedeutung für jede Literaturgattung kein Wort zu verlieren ist.³⁶[Vgl. dazu die grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Traum

in der neueren Studie von Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München, 1983]

2 MONTAG

Schlafende riesin

sie träumt

ein land

ohne männer (SG 111)

Die sagenhafte Riesin könnte man unerklärt lassen; jedenfalls meint sie keine reale Person, sondern etwas Gattungshaft-Umfassendes – entsprechend umfassend ist auch ihr Traum. Wehe, wenn sie erwacht. Christa Reinig hat einen kleinen Essay mit dem Titel „Die schlafende Riesin“ geschrieben, worin sie aus den veränderten Eßgewohnheiten erklärt, daß auch die Frauen zunehmend größer würden, den Mann einholten und schließlich „von oben nach unten“ auf ihn herabblickten. Noch schlafende Riesinnen sind demnach die „Körperzellen“ der Frauen in einer unaufhaltsamen biogenetischen Evolution. Man kann das als Kommentar ernst nehmen oder nicht ³⁷[Christa Reinig: „Die schlafende Riesin“, in: *Der Wolf und die Witwen*, S. 53–55; S. 55. Vgl. auch die „biologistische Konzeption des Verhältnisses von Mann und Frau“ (Horn, vgl. Anm. 9, S. 103) im Roman *Entmannung* – Wenn hier, wie in vielen Arbeiten Christa Reinigs, zwischen Parodie, Ironie (auch Selbstironie) und ‚Ernst‘ schwer zu unterscheiden ist, rhetorisch gesprochen zwischen ductus simplex und ductus subtilis, so entspricht das natürlich einem Grundzug ihres literarischen Stils überhaupt, der hier immer nur mittelbar zur Sprache kommen konnte. Es ist ein Sprechen, das mit unterschiedlicher Wirkung (Verfremdung, Polemik, Spiel, ironisches Understatement usf.) doch eine Intention verfolgt: voreilige Fixierungen zu unterlaufen.] – im Zyklus steht das Gedicht an zweiter Stelle, am 2. Januar, und antwortet auf das Eingangsgedicht: „Von dieser welt gehört uns / nicht einmal der staub“ (111) – das ‚Wir‘ ist, wie man jetzt bemerkt, zu Beginn noch mehrdeutig und kann auch alle die einschließen, die am 2. Januar in der „schlafenden riesin“ verkörpert sind. Erst am 3. Januar meldet sich das lyrische Ich unmittelbar zu Wort: „Meine fingerspitzen begreifen: / Ich werde geliebt“, und sogleich setzt das Motiv des Todes aus dem Eingangsgedicht wieder ein, nun aber individualisiert, „dein aufhören ist mein aufhören / du machst mich sterblich“ (111). Der Traum der schlafenden Riesin bleibt im Zyklus ein allegorisches Wunschbild. Später, am 31. Mai, taucht das Motiv antithetisch auf, als „traum / von den brüllenden Männern“ (143), und grölende, kreischende, keifende Männer (120, 124) kommen auch realiter vor, eine Realität, die zum Alptraum wird. Überhaupt bildet die Körperlichkeit der Männer und der von ihnen unterworfenen Frauen die brutale Antithese zum leiblichen Miteinander der Liebenden. Sie verdienen die Polemik des Jargons:

Männer in den arsch kneifen

...

das ist es nicht (119).

Wenn Krankheit und Tod die Liebenden körperlich trennen und doch aneinander binden, so wirkt der Traum psychisch, vom Unbewußten her in ähnlicher Weise. Trennungs- und Verlustträume wiederholen sich, nur schwer ist dem Unbewußten, den Träumen der

gemeinsame Sinn abzugewinnen, so in dem zutiefst ambivalenten Traumbild, das zugleich Bedrohung, Vernichtung – und fast utopische Entsprechung meinen kann:

23 DONNERSTAG

Wer ist der sperber

von dem du geträumt hast?

Wer ist die taube

von der ich geträumt habe? (SG 180)

Ist der Sperber, wie in Hesses „Demian“, ist die Taube ein Symbol des Selbst oder der Partnerin? Natürlich kann es da nicht um Traumdeutung, sondern nur um poetische Symboldeutung gehen – und so bleibt die *Frage* die angemessene Satzform des Gedichts, genauer: zwei Fragen, deren syntaktischer Parallelismus die Offenheit der Bedeutung noch unterstreicht, die den Sätzen mit der bildhaften Opposition „sperber/taube“ unterlegt ist. Solche Annäherung, die Anwesenheit der anderen im Traum, sei sie auch verrätselt, ist im Grunde das Äußerste, mehr gelingt nicht. Und so droht eine nicht aufhebbare letzte Trennung im Unbewußten, die ihre Entsprechung findet in Hinfälligkeit und Sterblichkeit des einzelnen:

Ein anderer leib

stirbt neben mir

was weiß ich davon (112).

Da kann die poetische Sprache das Unmögliche versuchen: die Trennung zu überwinden, in der Abwesenheit die Anwesenheit zu beschwören:

29 SONNTAG

Du bist gegangen

dein körper

atmet weiter

in diesem raum (SG 116)

Die Körperlosigkeit des Atems scheint den Körper zu transzendieren, ohne das Diesseits aufzuheben. Man kann davon ausgehen, daß Christa Reinig von der Wortverwandtschaft zwischen Atem und dem atman indischer Religionen weiß – der Einzelseele, die in ihrer innersten Substanz mit brahman, der Weltseele identisch ist. Aber auf Metaphysisches, Religiös-Irrationales läßt sie sich nur spielerisch ein. Die ernststen Scherze ihres Buches *Das große Bechterew-Tantra* (1970) beginnen mit der Lektion „Die gegenläufige Atmung“, und die 7. Lektion mit dem Titel „Haschisch“ handelt nicht von Rauschgift, sondern von sieben Atemzügen einer buddhistischen Yoga-Meditation.³⁸[Christa Reinig: *Das große Bechterew-Tantra*, Stierstadt, 1970, S. 15, 40ff.] Das Motiv des Atems ist also nichts Beiläufiges. Seine literarisch-symbolische Bedeutung zwischen biblischer Genesis und Rilkes *Sonetten an Orpheus* ist nur ins Gedächtnis zu rufen:

Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. (Gen. 2,7)

Und Rilke:

*Atmen, du unsichtbares Gedicht! Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.* ³⁹[Rainer Maria Rilke: „Die Sonette an Orpheus“, in:
R.M. Rilke: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt/Main, 1962, S. 507]

Zwar nicht dies Gedicht, aber doch Rilkes *Stundenbuch* nennt Christa Reinig als eine ihrer ganz frühen Anregungen („und als ich es abgeschrieben hatte, konnte ich es auswendig“ ⁴⁰[Christa Reinig: *Lyrik als Arbeit*, a.a.O., S. 256]). Worauf es in den zitierten Texten und ebenso bei Christa Reinig ankommt: Im Atem sind Tod und Leben, Krankheit und Gesundheit, sichtbarer Körper und unsichtbarer ‚Raum‘, mythisch gedeutet auch Physis und metaphysische Wirklichkeit verknüpft; das *Bechterew-Tantra* spielt gelehrt-ironisch auf all dies an. In Christa Reinigs frühen Gedichten erscheint das Motiv immer wieder als Bild des Übergangs an den Grenzen des Diesseits: Da ist der Pilger, „der sinnlos steht / und wie ein ausatmen den leib / wegschleudert zum gebet“ (SG 25; gl. 37, 39). Das ließe sich mit Beispielen aus dem Gedichtband *Die Steine von Finisterre* (1960) ergänzen. Das gegenläufige Motiv des Steins, das im Titel und Titelgedicht dieser Sammlung erscheint, hat in dem Band *Schwalbe von Olevano* (1969) das emphatisch-befreiende Atem-Motiv überlagert; im Stein wird die Lebendigkeit und zugleich die Vergänglichkeit zum Stehen gebracht. Die folgenden Zeilen beschwören nicht mehr den lebendigen Atem, sondern das fremde Element des Windes als Zeichen der Auflösung:

*Er steht benommen in dem Wind.
Wind hats genommen.
Was Wesen war, wurde Wind.
Was Wind ward, ist gewesen.* (SG 106)

Das ‚Er‘ der ersten Zeile ist zwar syntaktisch noch Subjekt, aber semantisch Objekt des Windes, den ‚er‘ nur aushalten kann – so wie Hiob, auf den die zweite Zeile ironisch anspielt, den Herrn ertrug:

Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; der Name des Herrn sei gelobt! ⁴¹[Hiob 1, 21]

Wagt man von hier den Sprung zum Gedichtzyklus von 1978/79, so verändert sich das Motiv des Atems erneut; es erhält wieder die lebendige Bewegung der frühen Gedichtsammlung, nun aber nicht mehr als abstrakt-emphatische Entgrenzung des Diesseits, sondern als ein so konkretes wie vielfältig-zeichenhaftes Moment eines gemeinsamen Lebens, das doch auch – wie jede Liebe – gelebte Utopie sein möchte:

*20 MITTWOCH
Da gab es dich nicht
da gab es deinen herzschlag schon
dann setzte dein atem ein
dann wurdest du für mich* (SG 185)

Soweit zur Bildersprache der Liebe zwischen der „erde unserer feinde“ (SG 111) und der *Heiligen Hochzeit*, die sich nicht *Am Jenseits*, sondern im Diesseits ereignet. Hat sich die Aporie weiblicher Poesie, von der wir ausgegangen waren, doch aufgelöst? Ist es nicht doch gelungen, in der Spannung und Vielfalt, in den Brüchen des Zyklus Idee und Wirklichkeit einer ‚anderen‘ Identität zweier Menschen zur Sprache zu bringen? An der weiblichen Bestimmtheit der epigrammatischen Seite dieser Sprache ist nicht zu zweifeln. Das kann man rational begreifen oder sich getroffen fühlen. Und natürlich werden die eher lyrischen Texte, die vom Haiku herkommen, durch den Kontext semantisch mit determiniert und verfremdet. Wo aber von der Substanz dieser Liebe selbst gesprochen wird, ist immer Identifikation, Interpretation im Horizont der je eigenen Erfahrung des Lesers möglich – die relative Geschlossenheit der Kurzgedichte erleichtert das. Parodie und implizierte Umdeutung lyrischer Traditionen widersprechen dem nicht. Offensichtlich ist die neuere lyrische Sprache der Liebe in ihrer wesentlichen Semantik weder männlich noch weiblich, sondern – das Wort sei gestattet – menschlich. ⁴²[Das gilt nicht nur für die scheinbar unkomplizierte lyrische Sprache des *Müßiggang*-Zyklus, sondern erst recht für ‚hermetische‘ Dichtung, die vom Leser entschlüsselt werden muß.]

Man könnte sich das bestätigen lassen durch Untersuchungen wie die von Niklas Luhmann zur ‚Liebesemantik‘ in literarischen Texten seit dem 18. Jahrhundert. Zwar hat Luhmann vor allem Prosa gelesen, und was er als ‚romantische Liebe‘ beschreibt, erfaßt sicher nicht die Komplexität der Frühromantik – dennoch, die Wesensmerkmale einer solchen romantischen Liebe erkennen wir in Christa Reinigs Zyklus wieder: die radikale Individualisierung, die „Verzauberung der Objekte“ im Umkreis der Liebenden, die „Orientierung am anderen“ als erhöhter Selbstbezug, die „Einheit von Idealisierung“ und ironischer „Paradoxierung“, die „Konstitution einer gemeinsamen Sonderwelt“ – und anderes mehr. ⁴³[Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main, 1982, S. 168 f., 178, 175] Wiedererkennen läßt sich auch die Differenzierung dieser Liebe, die Luhmann im 19. Jahrhundert bemerkt – daß sie nämlich keine „unio mystica“ sein will, sondern ein Zusammenleben mit dem anderen, „der in meiner Umwelt meiner Welt Sinn zuführen könnte“, der aber als je *anderer* akzeptiert werden muß. Das Traum- und das Todesmotiv bei Christa Reinig sprechen da für sich. Aber sie hat doch mehr gewagt – denken wir an den Haiku-Komplex. Es läßt sich vielleicht noch einmal an einer These Luhmanns zur romantischen Liebe verdeutlichen. Was die Romantik als „Einheit“ postuliere, nämlich die Liebe zu einem Individuum, zu einem einzelnen, und die Liebe als übergreifende transzendierende Kraft zu erleben – das bleibe dort „Erfahrung des Mannes“ ⁴⁴[Ebd., S. 172]. Der Zyklus Christa Reinigs kann sich die vertraute Liebesemantik aneignen, wenn er die prosaische Realität und den idealen Entwurf eines „neuen Menschen“ als Erfahrung zweier Frauen verstehbar machen will. Das kann *unmittelbar* nicht gelingen, denn es gibt offenbar keine männliche oder weibliche Liebesemantik. ⁴⁵[Dies ist der Punkt, um nochmals an die Differenz zwischen empirischer und poetischer Realität, zwischen empirischer und lyrischer Subjektivität zu erinnern. *Die himmlische und die irdische Geometrie* zeigt, daß über Zustandsbeschreibungen – also soziale, psychologische Details usf. – vor allem die Bildersprache hinausführt, die dann wiederum dem ‚Rezipienten‘ zur Deutung aufgegeben ist. So stößt auch McAlister-Hermann (vgl. Anm. 9) bei ihrer Frage nach einer ‚weiblichen‘ Sprache in *Entmannung* vor allem auf (etwas stereotype) „imagery“. Horn (vgl. Anm. 9) faßt den Sachverhalt für dasselbe Buch so zusammen: „Die radikale Subjektivität, das Bedürfnis nach der Mitteilung subjektiver Erfahrungen, die die Herrschaft der Männer über Denken und Sprache und die Sprachlosigkeit der Frau zu unterlaufen

versucht, stammelt sich ihr Utopie zusammen. Sprechen kann sie nicht, denn was sie anstrebt, das Asymbolische, ist nur außerhalb der Sprache möglich“ (S. 121) – oder, so wäre zu ergänzen, in einer ‚lyrischen‘ Sprache der Bilder, die offenbar schon längst ‚menschlich‘ gelesen werden kann, ohne ‚symbolische Ordnung‘ zu sein.] Nur in der dauernden Unterbrechung des Sprechens, im Wechsel von Abwehr nach außen und Hinwendung zum Du kann so etwas wie eine Rezeptionsbarriere errichtet werden. Sie weist die emotionale Identifikation des ‚falschen‘ Lesers unaufhörlich ab, und doch kann sie diesen Leser niemals daran hindern, beim nächsten eher lyrischen Kurzgedicht die von epigrammatischen Stacheln gesicherte Grenze wieder zu überspringen. Das ist die notwendige Aporie einer Liebe, deren *poetische* Sprache die Grenzen des Männlichen und Weiblichen schon überschritten zu haben scheint.

In Christa Reinigs Gedichtband *Schwalbe von Olevano* (1969) findet sich eine Reihe von Kurzgedichten; während 1979 die Sprache scheinbar radikal vereinfacht, jeder hermetischen Verschlüsselung entkleidet worden ist, suchen die früheren Kurzgedichte das komplexe Bild:

AHRONBLATT

*Ein Wort bewegt dies Ahornblatt
bis in die Wurzel meines Sterns.
Zu wünschen wag ich nicht
noch Sprache einzubaun
in menschliche Belange. (SG 95)*

Die Sprache der Natur und die Rätsel der Ich-Identität können schwebend im hermetischen Bild korrespondieren; die Sprache experimenteller menschlicher Belange kann nur im Widerspruch von epigrammatischem und lyrischem Ich, von Liebe und Haß, von öffentlicher Prosa und privater Poesie verharren.

Es ist eine Zwischenform zwischen allen Stühlen zu einem Ausgang hin, der mich in Freiräume führt, die ich noch nicht kenne. ⁴⁶[Christa Reinig: „Lyrik als Arbeit“, a.a.O., S. 260]

Lothar Köhn, in Lothar Jordan, Axel Marquard, Winfried Woester (Hrsg.): *Lyrik – Erlebnis und Kritik*, S. Fischer Verlag, 1988