

Justus-Liebig-Universität Gießen
Fachbereich 05 – Sprache, Literatur, Kultur
Institut für Germanistik

Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert.
Zur Entfaltung eines neuen Genres

Habilitationsschrift
zur Erlangung der Lehrbefähigung
für das Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik)
im Fachbereich 05 – Sprache, Literatur, Kultur
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Dr. Markus Reitzenstein

Gießen 2019

Inhalt

Einleitung.....	S. 005
 I. Der Depressionsroman – Entdeckung einer Gattung.	
Julia Kristevas <i>Soleil Noir</i> : Entwicklung eines Poststrukturalistischen Erklärungsansatzes der Depression.....	S. 016
 II. Exkurs: Depression als klinischer Terminus.	
Begriffsdefinition und Begriffswandel – ein Überblick.....	S. 041
 II.1 Sigmund Freud: <i>Trauer und Melancholie</i>.....	
S. 042	
 II.2 Karl Abraham: <i>Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen</i>.....	
S. 047	
 II.3 Melanie Klein: <i>Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände / Die Trauer und ihre Beziehung zu den manisch-depressiven Zuständen</i>.....	
S. 051	
 II.4 Otto Fenichel: <i>Psychoanalytische Neurosenlehre</i>.....	
S. 059	
 II.5 Sandor Rado: <i>Psychodynamics of Depression from the Etiologic Point of View</i>.....	
S. 064	
 II.6 Edward Bibring: <i>Das Problem der Depression</i>.....	
S. 067	
 II.7 Edith Jacobson: <i>Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände</i>.....	
S. 071	
 II.8 John Bowlby: <i>Verlust: Trauer und Depression</i>.....	
S. 074	

II.9 Constance Hammen: <i>Depression. Erscheinungsformen und Behandlung</i>	S. 078
II.10 Katja Mellmann: <i>Emotionalisierung. Von der Nebstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche</i>	S. 093
III. Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert.....	S. 099
III.1 Tiefe Wasser: Vom Untergehen und vom Fluss der Dinge. Spuren der Depression in Hermann Hesses poetischer Sprache am Beispiel von <i>Siddhartha</i> , <i>Unterm Rad</i> und <i>Der Steppenwolf</i>	S. 099
III.2 Weibliche Adoleszenzdepression nach Salinger: <i>Franny und Zooey</i> als Depressionsroman.....	S. 124
III.3 <i>Bin ich ein überflüssiger Mensch?</i> und <i>The Bell Jar</i> : Der weibliche Depressionsroman am Beispiel der Romane Mela Hartwigs und Sylvia Plaths.....	S. 143
III.4 Unlösbare Rätsel: Thomas Pynchons und Martin Amis' postmoderne Depressionsfantasien am Beispiel von <i>The Crying of Lot 49</i> und <i>Night Train</i>	S. 170
III.5 <i>Depressed Persons</i> : Die Depression im Werk von David Foster Wallace am Beispiel von <i>Infinite Jest</i> und <i>The Depressed Person</i>	S. 191
III.6 Depression und Männlichkeit im ausgehenden 20. Jahrhundert: Michel Houellebecq <i>Extension du domaine de la lutte</i>	S. 239
III.7 Stephen Kings <i>Pet Sematary</i> und der verdrängte Trauerprozess: Depression in der	

Populärliteratur in Form des Horrorthrillers.....	S. 259
IV. Nachwort und Ausblick.....	S. 286
V. Bibliographie.....	S. 291

Einleitung

„Zu allen Zeiten wurde gelitten,“ schreibt der rumänische Philosoph E. M. Cioran in seiner *Lehre vom Zerfall*,

aber je nach der Gesamtkonzeption der jeweils aktuellen Philosophie war dieses Leiden „erhaben“, „gerecht“ oder „absurd“. Das Unglück durchweht alles Atmende; die Weise jedoch, in der es dabei verfährt, hat sich gewandelt, und so entstand jene Aufeinanderfolge von auf nichts zurückführbaren Augenscheinlichkeiten, die jeden einzelnen zu dem Glauben verleiten, er sei der erste, der so leide. Aus Stolz über diese seine Einmaligkeit begeistert er sich für sein Leiden, erduldet er es. In einer Welt der Leiden dünkt sich jedes einzelne Leid das einzige seiner Art. Jedes Unglücklichsein verdankt seine Originalität einem besonderen Wort, das es inmitten der Gesamtheit aller Worte und Empfindungen isoliert.

Die Bezeichnungen wechseln: dieser Wechsel heißt Fortschritt des Geistes. Wollte man jedoch mit diesen Bezeichnungen aufräumen – was bliebe da von der Kultur noch bestehen?¹

Die obenstehenden Beobachtungen Ciorans erfassen im Kern bereits den Grundgedanken der nachfolgenden Studie: Jenes existenzielle Leiden, der Schmerz, den wir heute im Allgemeinen als „Depression“ bezeichnen,² ist Anlass und Antriebskraft jeden Kulturschaffens, insbesondere des literarischen Schreibens bzw. der Entwicklung einer poetischen Sprache. Ausgehend von dieser Erkenntnis soll im Folgenden die Entdeckung einer neuen Gattung – mit der Bezeichnung „Depressionsroman des 20. und 21. Jahrhunderts“ – entwickelt werden.

Wie Cioran bereits bemerkt, unterliegen die Erklärungsansätze und Bezeichnungen für „[d]as Unglück“, das „alles Atmende“ schon von jeher „durchweht“, einem historischen Wandel, sodass sich für eine Untersuchung der Spuren des Leids in modernen bzw. postmodernen literarischen Texten die Notwendigkeit einer begrifflichen Reflexion ergibt. Welche Bezeichnung findet sich in unserer Gegenwart für das von Cioran beschriebene Phänomen? Die Schriften Freuds, die nach ihrer Entstehung um die vorletzte Jahrhundertwende Verbreitung fanden, und die Schriften seiner Nachfolger belegen das Cioran'sche Leiden mit den Begriffen *Melancholie* bzw. (später) *Depression*. So wie Freud seine Theorien unter anderem an literarischen Texten entwickelte (der Ödipus-Komplex anhand des antiken Mythos; das Unheimliche in Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*), nahmen Autoren literarischer Texte ihrerseits die Freud'schen Schriften als Inspiration und psychologisches Modell in ihr Schreiben auf. Dieser Austausch zwischen

¹ Cioran, Emile M.: *Lehre vom Zerfall*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987. S. 27 f.

² Zur Terminologie und zur Begriffsgeschichte folgt sogleich Genauerer.

Psychoanalyse und Literatur, der Anfang des 20. Jahrhunderts begann und bis heute anhält, rechtfertigt die Bezeichnung einer bestimmten aus ihm hervorgehenden Textsorte als *Depressionsroman*. Dieser hebt sich vom Melancholiediskurs der Literaturwissenschaft durch seine zeitliche Eingrenzung ab: Erst die Verbreitung psychoanalytischer Aufsätze wie Freuds *Trauer und Melancholie* und ihr Einwirken auf das literarische Schaffen Schreibender macht es plausibel, den Begriff „Depression“ als erste Hälfte der Gattungsbezeichnung „Depressionsroman“ zu verwenden.

Der ausschließliche Bezug auf Romane, der die zweite Hälfte des Begriffs „Depressionsroman“ prägt, ergibt sich wiederum aus dem Eindruck, im Medium des Romans habe sich eine spezifische und kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Depression entwickelt, die sowohl auf der Inhaltsebene (Depression als Thema) als auch auf der formalästhetischen des poetischen Ausdrucks stattfindet.

Formierung des Depressionsromans als neue Subgattung im 20. Jahrhundert

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildet die Beobachtung, dass sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein neues, höchst erfolgreiches und produktives Subgenre des Romans herauskristallisiert, das sehr bald eine internationale Ausstrahlung gewinnt. Es handelt sich um eine Textsorte, die sich mit dem Begriff des „Depressionsromans“ prägnant erfassen lässt. Die Bezeichnung „Depressionsroman“ wird in der Forschung bislang nur gelegentlich und kaum systematisch verwendet.³ Sie verweist auf ein seit dem 20. Jahrhundert verbreitetes, aber bisher wenig erforschtes Genre. Eine umfassendere Sichtung und Gattungsdefinition aus komparatistischer Perspektive stehen noch aus.

Es ist kein Zufall, dass der Depressionsroman im 20. Jahrhundert im Fahrwasser der modernen Psychoanalyse Freudscher Herkunft eine Hochkonjunktur erfährt. Als Krankheitsbezeichnung setzt sich der Terminus Depression in den ersten Dekaden des Jahrhunderts allmählich gegenüber dem älteren Melancholie-Begriff durch, während das Phänomen zugleich eine eindeutig pathologische Deutung erhält. Die Verbreitung der Psychoanalyse – insbesondere in den USA – und ihre erfolgreiche populärwissenschaftliche Distribution sorgen zugleich für ein zunehmendes Wissen über die Depression und ihre möglichen Therapien, das bald auch den Laien vertraut ist. So verwundert es kaum, wenn die sogenannte „Volkskrankheit“ Depression zu einem beliebten Gegenstand in der

³ Eine Ausnahme bildet Leo Truchlar, der den Begriff im Blick auf David Foster Wallace verwendet. Vgl. Truchlar, Leo: *Lichtmusik. Zur Formensprache zeitgenössischer Kunst*. Teil 1. Münster: Lit Verlag 2013. S. 457.

Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts avanciert.⁴ Hermann Hesse, Mela Hartwig, Sylvia Plath, Marlen Haushofer, Michel Houellebecq, Thomas Pynchon, David Foster Wallace, um nur die wichtigsten zu nennen, erweisen sich – wie noch genauer zu zeigen ist – als international renommierte Vertreter des Depressionsromans. Die Liste ließe sich um viele andere namhafte Autoren des 20. Jahrhunderts erweitern.

Ähnlich wie im Falle des vor allem in Deutschland verbreiteten Konzepts des „Bildungsromans“ wird bei der hier gewählten Namensgebung des Genres ein charakteristisches inhaltliches Moment hervorgehoben, das in den Texten eine zentrale Rolle spielt. Während mit dem im 18. Jahrhundert entstehenden Bildungsroman zumeist die Konzeption eines sich in einem ganzheitlichen Sinne entwickelnden und perfektionierenden Individuums auf das engste verschränkt ist,⁵ verbindet sich mit der Vorstellung des Depressionsromans zunächst ein Protagonist oder eine zentrale Figur, die mit einem spezifischen, symptomatischen, oft als pathologisch aufgefassten „depressiven“ Erscheinungsbild assoziiert ist. Diese vorläufige Umschreibung bedeutet allerdings keinesfalls, dass sich die Definition des betreffenden Genres allein auf Kriterien der semantischen Textebene beschränken würde.

Die Bezeichnung „Depression“ als erster Bestandteil im Kompositum „Depressionsroman“ bezieht sich zwar auf ein typisches Krankheitsbild, dessen Symptome einer depressiven Stimmung und Disposition entsprechen. Im theoretischen Kapitel der vorliegenden Untersuchung soll jedoch genauer gezeigt werden, inwiefern gerade strukturelle und formalästhetische Gesichtspunkte das Gattungsbild des „Depressionsromans“ maßgeblich bestimmen. Die Bestimmung der Gattung wird dabei auf ein komplexes Merkmalsbündel und auf eine Fundierung in der Prototypenlehre/semantik zurückgreifen. Im Blick auf die genrespezifische rhetorisch-stilistische und formalästhetische Gestaltung der Texte erweist sich Julia Kristevas Untersuchung *Soleil Noir* als in systematischer Hinsicht grundlegend. (Vgl. dazu auch Kapitel 1).

Bevor die Genrekonzeption und die methodologischen Kriterien ihrer Analyse näher zu erörtern und auf der Grundlage der Erkenntnisse der neueren komparatistischen Gattungstheorie angemessen zu vertiefen sind, geht es zunächst darum, die Begriffs- und

⁴ Vgl. Ingenkamp, Konstantin: Depression und Gesellschaft. Zur Erfindung einer Volkskrankheit. Bielefeld: Transcript 2012. Siehe ferner: Volkskrankheit Depression? Bestandsaufnahme und Perspektiven. Hrsg. v. Gabriela Stoppe, Anke Bramesfeld und Friedrich-Wilhelm Schwartz. Frankfurt a. M.: Springer 2009. Vgl. auch: Volkskrankheit Depression?. Hrsg. v. Anne Maria Möller-Leimkühler und Siegfried Kasper. Wien: Picus 2012.

⁵ Vgl. Voßkamp, Wilhelm: Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler 1988. S. 337-355. Bes. S. 339.

Konzeptgeschichte der „Depression“ genauer in den Blick zu nehmen und dabei zugleich zu begründen, warum der Terminus der Depression im Gattungsnamen im Rahmen der vorliegenden Studie gegenüber der älteren Bezeichnung der Melancholie bevorzugt wird. Seit der Antike werden unter der Bezeichnung der Melancholie Charakterphänomene und menschliche Dispositionen oder Gemütszustände beschrieben, die dem Erscheinungsbild der Depression und der psychologischen Verfassung, die wir heute darunter verstehen, erstaunlich ähnlich sind und in vielfacher Hinsicht konvergieren.⁶

Im 18. Jahrhundert hatte der Melancholie-Diskurs bekanntlich großen Einfluss auf die Literatur der Aufklärung und auf die verhältnismäßig junge Gattung des Romans.⁷ Die Abgrenzung der neuen Konzeptualisierungen der Depression vom älteren Melancholie-Diskurs, der die neuzeitliche Literatur- und Kunstgeschichte seit ihren Anfängen geprägt hat, ist nicht ganz einfach. Sie ist nicht zuletzt deswegen schwierig und nicht immer trennscharf möglich, weil die medizinisch-psychologische Begriffsbildung im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, obgleich um wissenschaftliche Präzisierungen bemüht, noch vielfach mit dem Melancholie-Diskurs verwoben ist und sich nur allmählich und keineswegs vollständig von seinen Leitannahmen emanzipiert. In diesem Sinne argumentiert Michael Schmidt-Degenhard treffend: „In den Beschreibungs- und Deutungsmustern des psychiatrischen Melancholie-Diskurses lassen sich daher vielfältige, wenn auch oft verdeckte Bezüge zu entsprechenden Strukturen der Kulturgeschichte der Melancholie nachweisen.“⁸ Mehr noch: Der „Versuch, eine Begriffsgeschichte der Melancholie in ihren Grundzügen zu entwerfen, sieht sich mit mannigfaltigen Schwierigkeiten konfrontiert, gibt es doch kaum einen Begriff, dessen Geschichte so eindrücklich das Problem der unlösbaren Verknüpfung von psychiatrischer Theoriebildung mit ihrem geistes- und kulturgeschichtlichen Kontext vor Augen führt.“⁹

Die mentale Verwurzelung der Begründer psychoanalytischer und psychologischer Wissenschaften in einem gemeinsamen europäischen Wissens- und Bilderfundus modelliert –

⁶ Zum Melancholiebegriff und der kulturgeschichtlichen Tradition vgl. Flashar, Hellmut: Melancholie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. S. 1038-1043; außerdem: Hauser, Richard: Acedia. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründner. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971. S. 74.

⁷ Vgl. z. B. Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977. Siehe ferner: Schreiner, Juliane: Jenseits vom Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts. Berlin: De Gruyter 2003. Vgl. auch Schmidt, Harald: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners „Lenz“. Frankfurt a. M.: Springer 2013.

⁸ Schmidt-Degenhard, Michael: Phänomenologische Begriffsbestimmung der Melancholie. In: Depressionskonzepte heute: Psychopathologie oder Pathopsychologie? Hrsg. v. Christoph Mundt, Peter Fiedler, Hermann Lang und Alfred Kraus. Berlin u. a.: Springer 2013. S. 17-32. Hier S. 18.

⁹ Ebd. S. 17.

sei es bewusst oder unbewusst – ihre Forschungsarbeit, Beschreibung, Wortwahl und Begriffsentwicklung und manifestiert sich insbesondere in den Anfängen der Psychoanalyse und Psychologie deutlich in ihren Schriften. Eine systematische Erfassung der bislang mit dem Melancholiker bzw. der Melancholikerin verknüpften psychischen und psychosomatischen Phänomene in wissenschaftlicher Absicht erfolgt bekanntlich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die minutiöse Erfassung einer solchen psychologischen Symptomatik durch Emil Kraepelin, Karl Abraham, Sigmund Freud und dessen Schüler hat eine weitreichende Pathologisierung der betreffenden Phänomene zur Folge.

Im medizinisch-psychiatrischen Diskurs wurde der Begriff der Depression nicht zuletzt wegen der Unschärfen und traditionsreichen Mehrdeutigkeiten des Melancholiekonzepts¹⁰ bevorzugt und setzte sich gegenüber dem Terminus der Melancholie sehr bald durch, auch wenn Freud in seinem epochemachenden Beitrag *Trauer und Melancholie* noch die ältere Begrifflichkeit verwendete. Die immense populärwissenschaftliche Verbreitung der Erkenntnisse psychoanalytischer Forschungen, insbesondere derjenigen Freuds und seiner Nachfolger hat weltweit die Mentalitäten im 20. Jahrhundert vielfach geprägt und zugleich maßgeblich dazu beigetragen, dass umfangreiches psychoanalytisches Spezialwissen in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts auf höchst unterschiedliche Weise adaptiert wurde.¹¹

Die weite Verbreitung und das große Interesse an populärwissenschaftlichen Arbeiten psychoanalytischer Herkunft hat den Aufstieg der Depression zur „Volkskrankheit“ ebenso vorbereitet, wie sie die Ausbildung und die Hochkonjunktur des Genres Depressionsroman begünstigt hat. Die Autorinnen und Autoren können mithin, und zwar spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bei ihren Lesern durchaus detaillierte Kenntnisse über das Phänomen der „Depression“ voraussetzen und dürfen auf eine damit verbundene Erwartungshaltung rechnen.

Mit der Entscheidung für den Begriff des „Depressionsromans“ geht in den folgenden Ausführungen also die Vorstellung einer epochemachenden Transformation des älteren Melancholiekonzepts einher. Der neue Terminus der Depression oder des depressiven Zustands impliziert, wie bereits erwähnt, eine eindeutige Pathologisierung der gemeinten Befindlichkeit und eine begleitende medizinisch-psychiatrische Erfassung ihrer Symptomatik, die mitunter mit besonderen Therapie-Maßnahmen einhergeht.

¹⁰ Vgl. Schott, Heinz; Tölle, Rainer: Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München: Beck 2006. S. 412: „Der alte Begriff [Melancholie] war nämlich mit so vielen Bedeutungen, Theorien und Problemen belastet, [...] dass er ausgedünnt und unbestimmt wirkte.“

¹¹ So notiert Konstantin Ingenkamp zu Recht: „Der Begriff der Depression als systematisiertes Krankheitsbild wurde von Deutschland aus in der psychiatrischen Welt etabliert.“ (Ingenkamp: Depression und Gesellschaft. S. 111).

Eine allgemeine Bekanntheit erreicht die Bezeichnung ‚Depression‘ im deutschsprachigen Raum erst im 20. Jahrhundert. Das Wort ‚Depression‘ gehörte hingegen noch nicht zu den Lemmata des Grimmschen Wörterbuchs im 19. Jahrhundert, es wurde zusammen mit anderen „Fremdwörtern wie Daktylus, Dentist, Denunziant, denunzieren, Departement, Depesche, deponieren, Deportation, deportieren, Depot, deprimieren, Deputation, Deputierter, Derwisch“ erst in dessen Neubearbeitung von 1983, und zwar in Band VI (Buchstabe D) aufgenommen.¹²

Im *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* von Friedrich Kluge wird das Lexem „Depression“ mit den beiden unterschiedlichen Bedeutungen „Niedergeschlagenheit“ und „wirtschaftlicher Rückgang“ umschrieben. Im 19. Jahrhundert sei das Wort aus der gleichbedeutenden französischen Bezeichnung „dépression (wörtlich: ‚Niederdrückung, Senkung‘)“ entlehnt worden, „dieses aus l. *dēpressio* (onis) (dass), einer Ableitung von lat. *dēprimere* (*dēpressum*) ‚niederdrücken, senken‘, einem Intensivum zu l. *primere* (*pressum*) ‚drücken‘“. Ferner werden sodann auch die in unserem Kontext besonders relevanten metaphorischen Bedeutungsebenen angeführt: „Die wörtliche Bedeutung des physischen Niederdrückens (bzw. Niedergedrücktseins) wird übertragen auf Zustände psychischer ‚Belastung‘ und die damit verbundene Gemütsverfassung. Morphologisch zugehörig: depressiv, deprimiert.“¹³

Im medizinischen Diskurs soll der schottische Arzt William Cullen erstmals um 1800 von „depression“ gesprochen und damit ein primär physisch-somatisches Krankheitsbild bezeichnet haben, eine vermeintliche ‚Depression des Gehirns‘.¹⁴ Innerhalb der medizinischen Diskussion in Deutschland verwendete der Arzt Christian August Heinroth als erster 1818 den Begriff der Depression.¹⁵

Allmählich verschiebt sich die szientifische Bedeutung von Depression in dem Maße, in dem die psychologischen Zustände selbst die Aufmerksamkeit der Ärzte und Wissenschaftler auf sich ziehen und ausführlich protokolliert und analysiert werden. In der sechsten Auflage

¹² Vgl. diesbezüglich Studien zum Deutschen Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Hrsg. v. Alan Peter Kühn und Herbert Ernst Wiegand. Berlin: de Gruyter 1991. S. 643. Allerdings verfügen die Grimms durchaus bereits über die Bezeichnung „Depression“, die sie zur Erläuterung der Bedeutungsnuancen des Lemmas „Wehmut“ heranziehen: dieses habe in jüngster Zeit eine Bedeutungsverengung erfahren und trage nun „ausschließlich die bedeutung tiefe, innere, gleichmäßige trauer“ bzw. „schwere, dauer und ausgeglichenheit der seelischen (nie körperlichen) depression sind damit dem worte mit nothwendigkeit indicirt“. (Vgl. auch Löhr, Katja: Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S. 42).

¹³ *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Hrsg. v. Friedrich Kluge. Berlin: de Gruyter 1989. S. 135.

¹⁴ Vgl. Schott und Tölle: *Geschichte der Psychiatrie*. S. 412. Vgl. auch Schmidt-Degenhard: *Phänomenologische Begriffsbestimmung der Melancholie*. S. 19.

¹⁵ Vgl. Heinroth, Christian August: *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung: zwey Theile. Erster oder theoretischer Theil. Band 1*. Leipzig: Vogel 1818.

seines Lehrbuchs *Psychiatrie* (1899) führt Emil Kraepelin das Konzept der Depression als integralen Bestandteil eines Krankheitsverlaufs ein, den er als „manisch-depressives Irresein“ klassifiziert. Die Pathologisierung und psychiatrische Fokussierung des Phänomens ist damit bei Anbruch des 20. Jahrhundert bereits besiegelt: „Bei der von Kraepelin konzipierten großen Krankheitseinheit des ‚manisch-depressiven Irreseins‘ (1913) steht der Begriff ‚depressiv‘ umfassend für ‚melancholische oder depressive Zustände mit trauriger oder ängstlicher Verstimmung sowie Erschwerung des Denkens und des Handelns‘.“¹⁶

Freud hingegen erweist sich als begrifflich eher konservativ und spricht noch von ‚Melancholie‘, selbst in seiner klassisch gewordenen Konzeptualisierung des depressiven Zustands in *Trauer und Melancholie* (1917), die wesentlich differenzierter argumentiert als Kraepelin und daher zu Recht als wegweisendes Werk der Depressionsforschung gilt.¹⁷

Mit dem Ausklingen des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht unter dem Eindruck der Dissemination psychoanalytischer Schriften Freuds und seiner Nachfolger eine neuartige „psychowissenschaftlich kundige“ Form der fiktionalen Literatur und, damit verbunden, ein reziproker Austausch zwischen Poesie und Psychoanalyse.¹⁸

Da die Nationalsozialisten die Psychoanalyse 1933 verboten und viele Psychoanalytiker aufgrund ihrer überwiegend jüdischen Herkunft zur Emigration gezwungen waren, erfolgte eine Schwerpunktverlagerung der Psychoanalyse, und mit ihr der Depressionsforschung, in die USA: „Die Emigranten konnten die Psychoanalyse vor allem in den USA erfolgreich einführen und in vielfältig modifizierter Form weiterentwickeln.“¹⁹ Diese Verlagerung sollte zur Globalisierung des Depressionsromans und seiner wachsenden internationalen Popularität nachhaltig beitragen. Um eine internationale Gattungstypologie zum Depressionsroman zu erstellen, bedarf es eines konsequenten komparatistischen Blickwinkels, da sowohl das betreffende literarische Genre als auch seine wissenschaftlichen Voraussetzungen, die Entwicklung der Disziplinen der Psychiatrie, Psychoanalyse und Psychologie, nicht auf eine Nationalkultur begrenzt bleiben.

¹⁶ Laux, Gerd: Affektive Störungen. Einleitung und Übersicht. In: *Psychiatrie, Psychosomatik, Psychotherapie*: Band 1: Allgemeine Psychiatrie. Band 2: Spezielle Psychiatrie. Hrsg. v. Hans-Jür Gerd Laux und Hans-Peter Kapfhammer. Berlin: Springer 2009. S. 363-370. Hier S. 365.

¹⁷ Sein Kollege Karl Abraham verwendet hingegen bereits den modernen Terminus der „Depression“, gelegentlich spricht er auch von „melancholischer Depression“ (1911). Vgl. Abraham, Karl: Ansätze zur psychoanalytischen Erforschung und Behandlung des manisch-depressiven Irreseins und verwandte Zustände. In: Ders.: *Psychoanalytische Studien*. Bd. II. Hrsg. v. Johannes Cremerius. Frankfurt a.M.: Fischer 1971. S. 146-162; siehe ferner: *Depression: Psychodynamik und Therapie*. Hrsg. v. Yvonne Grabenstedt, Gudrun Banck, Herbert Will und Gunter Volkl. Stuttgart: Kohlhammer 2008. S. 109.

¹⁸ Vgl. Janßen, Sandra: *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930*. Flaubert, Cechov, Musil. Göttingen: Wallstein 2013. Vgl. auch Gess, Nicola; Janßen, Sandra: Einleitung. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur. In: *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. Hrsg. v. Nicola Gess und Sandra Janßen. Berlin: de Gruyter 2014. S. 1-15.

¹⁹ Schott und Tölle: *Geschichte der Psychiatrie*. S. 133.

Neben der globalen Ausdifferenzierung der Gattung gilt es auch ihre genderspezifischen Ausprägungen zu berücksichtigen und die Frage zu stellen, ob es unter den Subtypen der Gattung auch einen spezifisch weiblichen Depressionsroman gibt.²⁰

Zu den Werken und Autor/innen, die im Rahmen der projektierten Studie näher untersucht werden sollen, gibt es bereits umfangreiche Forschungsliteratur. Interessanterweise wurden sie aber bislang kaum unter den Gesichtspunkten neuerer Gattungstheorie betrachtet und in einen genrespezifischen Zusammenhang gestellt. Daher ist es notwendig, die methodologischen Voraussetzungen und systematische Fundierung zu skizzieren, die innovative Ergebnisse zur Gattungskonzeption des Depressionsromans ermöglichen sollen.

Zur theoretisch-systematischen Fundierung

Nicht von ungefähr ist die zentrale Bedeutung der Gattungstheorie in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre vermehrt hervorgehoben worden. Die Frage nach dem Zustandekommen literarischer Genres und ihrer angemessenen wissenschaftlichen Beschreibung gewinnt in dem Maße eine neue Brisanz, in dem der Konstruktcharakter der kulturellen und wissenschaftlichen Ordnungen erkannt wird: „Wenn es sich bei Gattungen nicht um vorgefundene reale Objekte, sondern [...] Konstrukte handelt, wie die Gattungstheorie einhellig meint, dann ist die Frage, nach welchen Kriterien und Verfahren sie gebildet werden, von zentraler Bedeutung.“²¹

Um eine literaturwissenschaftliche Gattungsbestimmung des „Depressionsromans“ zu leisten, sollen die Erkenntnisse der neueren komparatistischen Gattungstheorie mit Julia Kristevas wegweisender poststrukturalistischer Analyse der Depression in ihren sprachlich-literarischen Auswirkungen verbunden werden. Diese Engführung verspricht ein hinreichend differenziertes Instrumentarium zur Erfassung jener Romangattung zu bieten, die im 20. Jahrhundert eine hohe mentalitätsgeschichtliche Relevanz aufweist.

²⁰ Zur Diskussion um die Genderspezifität des Phänomens vgl. Teuber, Nadine: Das Geschlecht der Depression: „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ in der Konzeptualisierung depressiver Störungen. Bielefeld: Transcript 2014.

²¹ Nünning, Ansgar: Kriterien der Gattungsbestimmung. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. S. 73-99. Hier S. 73. Zu den Aufgaben der allgemeinen Gattungstheorie vgl. auch Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis 2003. Vgl. ferner Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. v. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009.

Die komparatistische Gattungstheorie hat sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts das von Eleanor Rosch entwickelte Prinzip der „Prototypensemantik“²² zu eigen gemacht. Im Rahmen dieses Ansatzes werden literarische Genres nicht über notwendige und hinreichende Merkmale definiert; vielmehr wird zunächst ein „Bündel“ aus signifikanten Merkmalen eruiert, welche für die Gattungszugehörigkeit ausschlaggebend scheinen. Es dient der Beschreibung des *prototypischen Gattungsexemplars*, auch wenn keineswegs alle gattungszugehörigen Texte sämtliche dieser Eigenschaften aufweisen. Anhand des Merkmalsbündels können die konkreten Romane sodann über die Anzahl der jeweils tatsächlich vorhandenen Merkmale als *typischere* oder *untypischere* Vertreter des Genres identifiziert werden (abhängig davon, wie viele Merkmale sie aufweisen).²³

Dieser bewährte Ansatz soll auch für die Erfassung der Gattung „Depressionsroman“ und ihre typologische Ausdifferenzierung fruchtbar gemacht werden. Bei der Untersuchung wird es also zunächst darum gehen, die gattungsrelevanten Merkmale des Depressionsromans zu identifizieren und als geeignete Kriteriensammlung der Gattungsbestimmung bereitzustellen. Letztere wiederum bietet eine geeignete Grundlage, um gattungstypologische Unterscheidungen zu treffen und verschiedene Ausprägungen des Depressionsromans zu entdecken.

Bei der Suche nach geeigneten genrespezifischen Kriterien für den Depressionsroman bietet Kristevas Studie *Soleil Noir*, die an psychoanalytische Studien von Freud, Melanie Klein und Jacques Lacan produktiv anknüpft, einen richtungweisenden Ausgangspunkt. Sie hat sich nicht allein mit den sprachlichen Symptomen und „Sprachstörungen“ Depressiver eingehend beschäftigt. Vielmehr ist sie auch auf die Metaphern bzw. rhetorischen Figuren, die besondere poetische Sprache, in Werken von modernen Autoren aufmerksam geworden, denen sie eine depressive Disposition zuschreibt. Für den systematischen Teil dieser Untersuchung bildet Kristevas Ansatz eine wichtige Grundlage, die im ersten Kapitel ausführlich zu diskutieren sein wird, um geeignete Kriterien zur Bestimmung des Genres „Depressionsroman“ zu entwickeln.

²² Vgl. Rosch, Eleanor: Cognitive reference points. In: Cognitive Psychology 7 (1975). S. 532-547. Vgl. diesbezüglich auch den aufschlussreichen Artikel von Zipfel, Frank: Gattungstheorie im 20. Jahrhundert. In: Handbuch Gattungstheorie. Hrsg. v. Rüdiger Zymner. Stuttgart: Metzler 2010. S. 213-216. Hier S. 13.

²³ So folgt bei der Definition der Gattung Novelle auch Hugo Aust der Prototypensemantik, wenn er mögliche Novellen-Identifikationsmerkmale sammelt, um dann einzelne literarische Texte im Abgleich mit dem Merkmalsbündel als typischere oder untypischere Novellen in seine Abhandlung einzubeziehen. Die Identifizierung der Gattungszugehörigkeit schafft so die Grundlage für die Analyse der spezifischen Ausformung vorhandener Merkmale des jeweils vorliegenden Exemplars. (Aust, Hugo: Novelle. Stuttgart: Metzler 1990. S. 1-17).

Anhand der psychoanalytisch-linguistischen Theorie Julia Kristevas zu den engen Bezügen zwischen Depression und Sprache wird im Theorieteil dieser Arbeit in Weiterentwicklung von Kristevas Ansatz ein prototypisches Merkmalsbündel des Depressionsromans erstellt, das als Grundlage und Selektionskriterium für die Auswahl und Untersuchung der Romane im Hauptteil dient. So wird unter anderem auch deutlich, wie sich der hier vorgestellte Ansatz von anderen Untersuchungen abhebt, die lediglich ein psychologisches Phänomen als Motiv literarischer Texte in den Blick nehmen: Statt eines reinen Bezugs auf „depressive Inhalte“, depressive Romanfiguren oder Stimmungen in literarischen Texten geht es vor allem auch um die Spuren, die das Phänomen der Depression *in der poetischen Sprache selbst* hinterlässt. Wie schreibt die Depression sich in Bildsprache, Lautlichkeit, Wort- und Satzstruktur etc. des literarischen Ausdrucks ein?

In diesem Kontext bescheinigt Julia Kristeva, durchaus im Sinne des eingangs angeführten Cioran-Zitats, der Depression einen schöpferischen Impetus, gerade weil ihr überwältigender Schmerz in der „unpoetischen“ Alltagssprache, die auf Metaphern, Rhythmisierungen und andere bewusst eingesetzte Stilmittel weitgehend verzichtet, nicht ausgedrückt werden kann. In der Neuschöpfung einer poetischen Sprache sieht Kristeva die Chance, der Depression im Semiotischen jenen Raum einzuräumen, der dem eigentlich nicht verbalisierbaren überwältigenden Schmerz doch noch einen angemessenen Ausdruck verleiht.

Im Gegensatz zur allzu gängigen Einschätzung depressiver Zustände als unproduktives Leiden eröffnet der hier vorgestellte Zugang also die Neubewertung der Depression als schöpferisch-poetische Kraft, die günstigenfalls eine genuin neue Bildsprache hervorbringt, wenn sich die Depression ins Semiotische der literarischen Texte einschreibt.

An die Entwicklung des prototypischen Merkmalsbündels, das den Depressionsroman charakterisiert, schließt sich – zum besseren Verständnis des psychoanalytischen Hintergrunds, der sowohl in Bezug auf Kristevas Theorie als auch in Bezug auf das Schreiben der „Depressionsromanciers“ im Hintergrund steht – ein Exkurs über die wichtigsten psychoanalytischen Stimmen an, die zur Entwicklung und Weiterentwicklung des Depressionsbegriffs beigetragen haben, von Sigmund Freud über Melanie Klein bis zu John Bowlby. Denn es sind die Erkenntnisse eben jener Theoretiker, die längst in Form eines psychoanalytischen Allgemeinwissens das Schreiben der Romanautoren beeinflussen, wenn sie sich dem Phänomen Depression in literarischer Form annähern.

Neben der Begründung der Gattungszugehörigkeit der Texte ist bei den exemplarischen Einzelanalysen vor allem auch die Einbettung der Depressionsthematik in die jeweilige

Romanhandlung zu berücksichtigen, denn sie liefert aufschlussreiche Ansätze für den Entwurf einer Gattungstypologie. In diesem Kontext werden individual- und sozialpsychologische²⁴

Motivationen der Depression, Grade der Pathologisierung und die Darstellung von Formen der Therapie und Selbsttherapie relevant. Die jeweilige implizite Deutung der depressiven Disposition bzw. des von dieser betroffenen Protagonisten sowie die im Text aufgezeigten Möglichkeiten ihrer Überwindung oder positiven Integration in die Entwicklung der Charaktere liefern wichtige semantische Kriterien für eine gattungstypologische Differenzierung.

Die im Hauptteil der Arbeit untersuchten Romane, die inhaltlich-thematisch bereits die unterschiedlichsten Bezüge zu jenem Phänomen erkennen lassen, das die Psychoanalyse als Depression bezeichnet, werden also nicht nur auf ihre Handlungsstruktur und die Depressivität ihrer Figuren hin betrachtet, sondern gleichzeitig auch im Hinblick auf jene an Kristeva entwickelten formalästhetischen Merkmale einer „depressiven poetischen Sprache“. Die Textauswahl entlang der prototypischen Merkmale umfasst viele Autoren, die man im Kontext der Depression vermutlich als „übliche Verdächtige“ bezeichnen würde (Sylvia Plath, J. D. Salinger, David Foster Wallace, Michel Houellebecq); aber es sind auch einige Autoren vertreten, die man auf den ersten Blick nicht unbedingt als Verfasser eines Depressionsromans erkennt (vgl. die Kapitel zu Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* und Stephen Kings *Pet Sematary*). Wie deutlich werden wird, betont jeder hier untersuchte Roman die Aspekte des Merkmalsbündels in jeweils unterschiedlicher Ausprägung.

Da schließlich ein Phänomen wie der Depressionsroman – wie die Verbreitung der Schriften Freuds – nicht auf eine einzelne Nationalliteratur beschränkt bleibt, ist der Ansatz dieser Arbeit ein komparatistischer; im Versuch, das Untersuchungsspektrum wenigstens auf Romane in jenen Sprachen auszuweiten, die der Verfasser sprechen und lesen kann (deutsch, englisch, französisch). So entsteht (bei aller Beschränkung, der eine notwendigerweise quantitativ begrenzte Arbeit unterliegt) ein erster Überblick über den Depressionsroman des 20. und 21. Jahrhunderts als internationales, aber bisher nicht genauer definiertes und untersuchtes literarisches Phänomen der (Post-)Moderne.

²⁴ Zu den soziologischen und sozialpsychologischen Ursachen der Depression vgl. ausführlich Esterl, Silke: Die Geschichte der Traurigkeit: Zum sozialen Wandel der Depression. Marburg: Tectum 2015.

I

Der Depressionsroman – Entdeckung einer Gattung

Julia Kristevas *Soleil Noir*:

Entwicklung eines poststrukturalistischen Erklärungsansatzes der Depression

Die folgende Einleitung definiert anhand stilistisch-poetischer sowie inhaltlicher Kriterien den „Depressionsroman“ als neue, bisher unerforschte Romangattung der Moderne und Postmoderne. Dabei wird die poststrukturalistische Depressionstheorie Julia Kristevas, die auf einer grundlegenden Auseinandersetzung ihrer Verfasserin mit den Theoremen Melanie Kleins und Sigmund Freuds basiert, von besonderer Wichtigkeit sein und soll daher dem historischen Theorieteil zur Entstehung und Entwicklung des Depressionsbegriffs im 20. bzw. 21. Jahrhundert vorausgeschickt und an exponierter Stelle diskutiert werden.

Eine ursächliche, vitale Verbindung zwischen Depression, Melancholie und Sprache, insbesondere im Bezug auf den schöpferischen Prozess des literarischen Schreibens, konnte von Literaturwissenschaft und Psychoanalyse bereits des Öfteren konstatiert werden. Zahlreich sind die depressiven, melancholischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die entweder schreiben, um ihre Depression zu überwinden, oder aber – in einem Akt, in welchem Anlass des Schreibens und Thema sich spiegeln – um die Depression selbst zum Gegenstand ihrer Literatur werden zu lassen, in der Hoffnung, so die Ursprünge ihres depressiven Erlebens zu ergründen. Die depressiven oder melancholischen Dichterinnen der Moderne haben Ruhm und Bekanntheit nicht nur für ihr Schreiben, sondern auch für ihre Schwermut erlangt. Renée Vivien, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anne Sexton, Marguerite Duras und Jane Bowles sind lediglich die bekanntesten unter ihnen. Ihre dunkle Tradition wird fortgeführt von Autorinnen wie Susanna Kaysen, Elizabeth Wurtzel und Eva Lohmann. Doch auch für männliche Autoren waren und sind Depression und Melancholie Anlass zur Literaturproduktion, man denke an Robert Walser, Ernest Hemingway, Martin Amis oder Ror Wolf.

Schreiben und Depression scheinen sich also – zumindest in den obengenannten „Fällen“ bekannter Dichterinnen und Dichter – wechselseitig zu bedingen. In der Literaturwissenschaft zeugt der Melancholiediskurs von einer lebhaften Kenntnisnahme des Zusammenhangs von Literatur und Schwermut. Neben der Auseinandersetzung mit Erzähltexten, die entweder (meist über externe Quellen belegt) von depressiven Autoren verfasst wurden oder auf depressive Figuren und damit auf die Depression als Thema der Erzählung fokussieren (oder beides), soll die Analyse des Textphänomens Depression mit der vorliegenden Studie

entscheidend um die Ebene der *Poetizität* erweitert werden: Der hier entworfene Ansatz widmet sich, darin den Melancholiediskurs der Literaturwissenschaft ergänzend, einer entsprechend erweiterten Fragestellung. Das Augenmerk soll weder ausschließlich auf einer möglichen biografischen „Pathologie“ der Autoren liegen, deren Werke besprochen werden, noch ausschließlich auf jener der Figuren innerhalb der Fiktion, und ebenfalls nicht *nur* auf einer wie auch immer gearteten „deprimierenden“ oder „depressiven“ Stimmung, in welche der jeweilige Text seine Rezipienten zu versetzen vermag – obgleich das alles gleichberechtigt im Zentrum des Interesses steht. Die Frage, die gestellt werden soll, ist weder ausschließlich die nach dem pathologisch trauernden Schriftsteller, noch einfach die nach dem trauernden Leser; komplementär dazu ist es die Frage nach dem *pathologisch trauernden Text*, um die es hier geht. Daher ist der Ansatz, der im Folgenden entwickelt wird, zugleich ein inhaltlicher wie ein struktureller. Gibt es in literarischen Texten, die etwas über Depression erzählen, auch so etwas wie eine depressive *Textstruktur*? Wenn Literatur, Sprachbefähigung und Depression tatsächlich in Verbindung stehen, wie in Einleitung I im Bezug auf Cioran postuliert wird und wie die oben genannten Beispiele depressiver Schriftsteller suggerieren, wäre die Frage von Interesse, inwiefern (und in welcher Form) die Depression sich auch strukturell dem literarischen Text einzuschreiben vermag, und zwar auf den Ebenen sprachlicher Makro- und Mikrostrukturen, in Wort, Satz, Grammatik und Form des literarischen Textes. Die ursächlichen Verbindungen der depressiven Erkrankung mit dem Spracherwerb und den Sprachfähigkeiten des Subjekts, aber auch die Verbindungen zwischen literarischer Produktion und Depression wurden bereits in einer interdisziplinären, Psychoanalyse und Linguistik kombinierenden Studie von Julia Kristeva erkundet.²⁵ Die Entwicklung eines Modells des depressiven Textes verlangt eine präzise Auseinandersetzung mit Kristevas Ansätzen und schließlich (da dies in Kristevas Publikation selbst nur peripher durchgeführt wird) deren extensive Konfrontation mit der literaturwissenschaftlichen Praxis. Besagte Ansätze sollen im Folgenden zunächst vorgestellt und diskutiert werden.

Kristevas Überlegungen zu Depression und Melancholie²⁶ zeichnen sich in erster Linie durch einen unmittelbaren sprachlichen Bezug aus:²⁷ Die Ursache der genannten Zustände und des

²⁵ Kristeva, Julia: *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987). Hier zitiert nach der Ausgabe: Paris: Gallimard 1989. Deutsche Übersetzung: Kristeva, Julia: *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2007. Im Folgenden wird bei längeren Textpassagen sowohl die französischsprachige Ausgabe, als auch, aus Gründen besserer Nachvollziehbarkeit, die deutsche Übersetzung zitiert. Quellenangaben erfolgen bei den französischen Zitaten im Fließtext, bei den deutschen Zitaten in den Fußnoten.

²⁶ Die beiden Begriffe werden von Kristeva als Kontinuum bzw. Sprossen derselben Leiter begriffen, wobei neurotische Depression die mildere, Melancholie die klinische und stärker „behandlungsbedürftige“ Form derselben Leiderfahrung darstellt. In der neurotischen Depression ist das Individuum noch handlungsfähiger als

mit ihnen einhergehenden symptomatischen Traurigkeits- und Sinnverlustgefühls verortet sie im komplexen Verhältnis des Subjekts zum Symbolischen, zur Sprache. Kristeva erinnert in diesem Kontext zunächst an die entwicklungspsychologischen Bedingungen, die beim Kleinkind ursprünglicher Anlass zum Spracherwerb sind:

L'enfant roi devient irrémédiablement triste avant de proférer ses premiers mots : c'est d'être séparé sans retour, désespérément de sa mère qui le décide à essayer de la retrouver, ainsi que les autres objets d'amour, dans son imagination d'abord, dans les mots ensuite. (15)

Bevor es noch seine ersten Wörter von sich gibt, wird König Kind unabwendbar traurig: Die Tatsache, daß es unabänderlich, verzweifelt von seiner Mutter getrennt ist, läßt es versuchen, sie wie die anderen Liebesobjekte wiederzufinden, zunächst in der Phantasie, dann in den Worten.²⁸

Damit stellt Kristeva bereits einen unmittelbaren Bezug von einem betrauten Mangel, einer Verzweiflung des noch nicht sprachfähigen Kindes, zum Spracherwerb her. Das Kind bekommt das Ersehnte und Benötigte bald nach der Geburt nicht wie einst im Mutterbauch „automatisch“ über die Nabelschnur; es muss durch Zeichen – Schreien, später sprachliche Zeichen – auf seine Bedürfnisse aufmerksam machen oder sich in phantasmatischer Erfüllung das Ermangelte vorstellen, bis es schließlich tatsächlich erlangt wird. Damit der „Eintritt des Kindes ins Symbolische“ erfolgen kann, ist also, wie Kristeva im Verweis auf Klein, Freud und Abraham in Erinnerung ruft,²⁹ zunächst die *Anerkennung des Verlusts* eines ersten Mutterobjektes nötig, welches alle Bedürfnisse unmittelbar und ungefragt befriedigen konnte. Kristeva geht mit Melanie Klein davon aus, die Anerkennung dieses Verlustes bilde die sogenannte *depressive Position* – eine zwar trauernde Haltung, die aber unabdingbare Voraussetzung und der Anlass für den Spracherwerb wird und die trotz des im Alltagsgebrauch negativ konnotierten Begriffs „depressiv“ zunächst einmal eine entwicklungspsychologische Notwendigkeit darstellt. Das Kind, den Verlust des mütterlichen Objekts anerkennend und damit die depressive Position erlangend, kann nun das Symbolische als arbiträres Zeichensystem entdecken, um den erkannten Mangel wieder auszugleichen:

im Zustand der Melancholie; der Bezug zum Symbolischen ist also in der neurotischen Depression noch nicht so umfassend gestört wie im Rahmen der Melancholie. Beide entspringen jedoch derselben Erfahrung eines realen oder imaginierten Objektverlusts. [vgl. Kristeva: Schwarze Sonne. S. 16 f.]

²⁷ Der unmittelbare Sprachbezug ist zunächst auch die entscheidende Differenz – bzw. besser gesagt die entscheidende komplementäre Erweiterung – zu Freuds Depressionstheorie, mit der Kristeva in großen Teilen konform geht, um sie auf die Ebene des Spracherwerbs und die Sprachbefähigung des Subjekts zu übertragen.

²⁸ Kristeva: Schwarze Sonne. S. 13.

²⁹ Vgl. ebd. S. 18.

Les signes sont arbitraires parce que le langage s'amorce par une dénégation (Verneinung) de la perte, en même temps que de la dépression occasionnée par le deuil. « J'ai perdu un objet indispensable qui se trouve être, en dernière instance, ma mère », semble dire l'être parlant. « Mais non, je l'ai retrouvée dans les signes, ou plutôt parce que j'accepte de la perdre, je ne l'ai pas perdue (voici la dénégation), je peux la récupérer dans le langage. » (55)

Die Zeichen sind arbiträr, weil die Sprache mit einer *Verneinung* des Verlusts und zugleich mit der durch die Trauer bedingten Depression beginnt. „Ich habe ein unentbehrliches Objekt verloren, das sich in letzter Instanz als meine Mutter entpuppt“, scheint das sprachfähige Wesen zu sagen. „Aber nein, ich habe sie in den Zeichen wiedergefunden, oder vielmehr weil ich es akzeptiere, sie zu verlieren, habe ich sie nicht verloren (hier ist die Verneinung), ich kann sie in der Sprache wieder herbeischaffen.“³⁰

Die Entdeckung des Symbolischen kommt, Kristevas Rekapitulation psychoanalytischer Vorgänger zufolge, also einer *Verneinung* des zuvor anerkannten Verlustes gleich. Sprachliche Zeichen zu benutzen bedeutet in diesem Sinne für das Kind, sich das Verlorene mithilfe der Sprache wiederzuholen und den Verlust so auszugleichen. Das Kind bekommt nun, was es ermangelt, indem es im Spracherwerbsprozess lernt, durch sprachliche Zeichen auf seine Bedürfnisse aufmerksam zu machen. Die Trauer über den Verlust – die zur Ausbildung der depressiven Position führte – kann also auf diesem Wege „geheilt“ oder zumindest in der Bewegung einer Verschiebung ausgeglichen werden.

Kategorisch unterschieden werden muss an dieser Stelle allerdings unbedingt zwischen der *depressiven Position* als „gesunder“ Reaktion auf den Objektverlust einerseits, und andererseits einer *pathologischen Depression* als entgegengesetztes Verhaltens- und Entwicklungsmuster. Eine pathologische Depression entsteht Kristeva zufolge durch *Ablehnung der sprachlichen Kompensation* des Verlusts, in Verbindung mit einer nonverbalen phantasmatischen Introjektion des verlorenen (und deshalb gleichzeitig als böse und schlecht empfundenen) mütterlichen Objekts:

Selon la théorie psychanalytique classique {Abraham*, Freud*, M. Klein*}, la dépression, comme le deuil, cache une agressivité contre l'objet perdu, et révèle ainsi l'ambivalence du déprimé vis-à-vis de l'objet de son deuil. « Je l'aime (semble dire le dépressif à propos d'un être ou d'un objet perdu), mais plus encore je le hais; parce que je l'aime, pour ne pas le perdre, je l'installe en moi; mais parce que je le hais, cet autre en moi est un mauvais moi, je suis mauvais, je suis nul, je me tue. » La plainte contre soi serait donc une plainte contre un autre et la mise à mort de soi, un déguisement tragique du massacre d'un autre. (20)

³⁰ Ebd. S. 52.

Nach der klassischen psychoanalytischen Theorie (Abraham, Freud, M. Klein) kaschiert die Depression – wie die Trauer – eine Aggressivität gegen das verlorene Objekt und offenbart so die Ambivalenz des Depressiven gegenüber dem Objekt seiner Trauer. „Ich liebe es (scheint der Depressive in bezug auf ein verlorenes Wesen oder Objekt zu sagen), aber mehr noch hasse ich es; weil ich es liebe, nehme ich es, um es nicht zu verlieren, in mir auf; aber weil ich es hasse, ist dieses andere in mir ein schlechtes Ich, ich bin schlecht, ich bin nichts, ich töte mich.“ Der Vorwurf gegen sich wäre demnach ein Vorwurf gegen einen Anderen, und die Tötung seiner selbst also die tragische Verkleidung eines Mordes an einem Anderen.³¹

Statt in der Sprache das verlorene mütterliche Objekt zu ersetzen, wird es als verlorenes introjiziert, ins Ich geholt, und dort als „schlechtes Objekt“ angeklagt. Aufgrund der Introjektion wird anschließend die Anklage zur Selbstanklage, was die charakteristischen Minderwertigkeitsgefühle und Selbstbeschuldigungen Depressiver verursacht.

Ein von Kristeva angeführtes alternatives Modell geht jedoch nicht vom Verlust eines *konkreten mütterlichen* Objekts als Quelle der initialen Trauer und als Ursprung der depressiven Position aus, sondern vom *imaginären* Verlust eines diesem mütterlichen Objekt entwicklungshistorisch noch vorausgehenden, rein phantasmagorischen Prä-Objekts³² (von Kristeva mit der Bezeichnung *das Ding* vom entwicklungshistorisch später folgenden mütterlichen Objekt unterschieden):³³

Cependant, le traitement des personnalités narcissiques a fait comprendre aux analystes modernes une autre modalité de la dépression*. Loin d'être une attaque cachée contre un autre imaginé hostile parce que frustrant, la tristesse serait le signal d'un moi primitif blessé, incomplet, vide. Un tel individu ne se considère pas lésé, mais atteint d'un défaut fondamental, d'une carence congénitale. Son chagrin ne cache pas la culpabilité ou la faute d'une vengeance ourdie en secret contre l'objet ambivalent. Sa tristesse serait plutôt l'expression la plus archaïque d'une blessure narcissique non symbolisable, innommable, si précoce qu'aucun agent extérieur (sujet ou objet) ne peut lui être référé. Pour ce type de déprimé narcissique, la tristesse est en réalité le seul objet : elle est plus exactement un ersatz d'objet auquel il s'attache, qu'il apprivoise et chérit, faute d'un autre. (21-22)

Die Behandlung narzißtischer Personen hat freilich die modernen Psychoanalytiker eine andere Modalität der Depression kennenlernen lassen. Weit davon entfernt, ein kaschierter

³¹ Ebd. S. 18.

³² Hier setzt Kristevas Definition der Depression sich deutlich von Freuds Depressionstheorie ab, die ein solches „Prä-Objekt“ nicht thematisiert. Stattdessen weist das Kristevasche Prä-Objekt in dieser Definition eine Nähe zu Jacques Lacans im sprachlichen Ausdruck gesuchten, aber unerreichbaren, weil nur in der totalen Gesamtheit der sprachlichen Zeichen anwesenden Objekt auf.

³³ Kristeva: Schwarze Sonne. S. 20.

Angriff gegen einen feindlich, weil frustrierend imaginierten Anderen zu sein, wäre die Schwermut dementsprechend Signal eines gekränkten, unvollständigen, leeren ursprünglichen Ichs. Ein solches Individuum betrachte sich nicht als verletzt, sondern behaftet mit einem grundlegenden Mangel, einer angeborenen Unzulänglichkeit. Sein Kummer verbirgt kein Schuldgefühl oder die Verfehlung einer heimlich gegen das ambivalente Objekt angezettelten Rache. Seine Schwermut wäre vielmehr der archaischste Ausdruck einer nicht symbolisierbaren, unnennbaren und so frühen Verletzung, daß kein äußeres Agens (Subjekt oder Objekt) ihr zugewiesen werden kann. Für diesen Typ von narzißtisch Deprimierten ist die Schwermut in Wirklichkeit das einzige Objekt, genauer: sie ist Ersatzobjekt, an das er sich bindet, das er, mangels eines anderen, hegt und pflegt.³⁴

Diesem Modell zufolge beruht die Depression also nicht auf der Introjektion eines angeklagten mütterlichen Objekts; vielmehr ist sie Ausdruck eines imaginierten Verlusts, dem kein konkretes Objekt jemals entsprach. Dieses nur als Leerstelle und Abwesenheit existente und daher *sprachlich nicht repräsentierbare Ding* wird dennoch begehrt als Quelle der Befriedigung aller Bedürfnisse. In der Verzweiflung über die Nichtrepräsentierbarkeit und die daraus resultierende Unmöglichkeit der Wiedererlangung in der Sprache wird *die Schwermut selbst* zum Objekt, an das der Depressive sich bindet.³⁵ Da die Sprache „nur“ ein Hilfsmittel ist und nicht alles – *das Ding* zum Beispiel – repräsentieren kann, wird sie im ungünstigsten Fall als Hilfsmittel aufgegeben, und die Depression (als wortlose Trauer) beginnt.

Beiden von Kristeva vorgestellten Varianten ist jedoch die Möglichkeit der Kompensation des Verlustes in der Anerkennung desselben und dem anschließenden Spracherwerb gemeinsam; Stillung der Trauer im kompensatorischen (wenn auch imperfekten „behelfsmäßigen“) Symbolischen.

Ursache für die Entstehung einer Depression bei einem im Grunde bereits sprachmächtigen Subjekt ist nach Kristeva in der späteren *Aufkündigung* dieser einst entwickelten Kompensationsfunktion des Symbolischen zu sehen:

Le déprimé, au contraire, dénie la dénégarion : il l'annule, la suspend et se replie, nostalgique, sur l'objet réel (la Chose) de sa perte qu'il n'arrive précisément pas à perdre, auquel il reste douloureusement rivé. Le déni (Verleugnung) de la dénégarion serait ainsi le mécanisme d'un deuil impossible, l'installation d'une tristesse fondamentale et d'un langage artificiel,

³⁴ Ebd. S. 19 f.

³⁵ Zur Illustration dieses betrauten Objektes, das keines ist bzw. dem kein Signifikant entspricht, zieht Kristeva ein sprachliches Bild Gérard de Nervals heran; das paradoxe Bild einer schwarzen Sonne: „Nerval kleidet es in eine gleißende Metapher, in der eine Insistenz ohne Präsenz, ein Licht ohne Repräsentation zur Andeutung kommt: Das Ding ist eine geträumte Sonne, hell und dunkel zugleich. 'Jeder weiß, daß man im Traum niemals die Sonne sieht, obwohl man oft eine sehr viel lebhaftere Helle wahrnimmt.'“ (Ebd. S. 21). Das *Ding* ist eines, das seine Abwesenheit im Gefühl der Trauer spürbar macht, ohne eigentlich selbst zu existieren.

incroyable, découpé de ce fond douloureux auquel aucun signifiant n'accède et que seule l'intonation, par intermittence, parvient à moduler. (55)

Der Depressive dagegen *leugnet die Verneinung*: er annulliert, suspendiert sie und zieht sich nostalgisch auf das reale Objekt (das Ding) seines Verlusts zurück, das zu verlieren ihm gerade nicht gelingt, an das er im Schmerz gefesselt bleibt. Die *Verleugnung der Verneinung* wäre demnach der Mechanismus einer unmöglichen Trauer, die Errichtung einer fundamentalen Traurigkeit und einer künstlichen Sprache, unglaublich, abgeschnitten von jenem schmerzhaften Fundus, den kein Signifikant erreicht und den zu modulieren einzig der Intonation intermittierend gelingt.³⁶

Eine Depression entsteht demzufolge, wenn das Subjekt den als Kind anerkannten Verlust des ersten Objekts *nicht mehr verneint* durch dessen Wiedererlangung auf dem Gebiet des Symbolischen, sondern diese Verneinung verleugnet und sich imaginär an das Objekt bindet. Das depressive Subjekt will sich nicht vom Omnipotenzgefühl des Besitzes eines ersten Objekts, das unmittelbar alle Wünsche erfüllt, verabschieden. Doch faktisch ist dieses erste Objekt dennoch verloren, und so bleibt dem Subjekt nur die ständige Trauer, die nicht in Sprache überführt wird, da der Bezug zum Symbolischen als geeignetem Hilfsmittel aufgegeben wurde.

Eine logische Konsequenz dieser psychischen Bewegung ist nach Kristeva die Sinnentleerung der erworbenen Sprache. Diese wurde zwar einst erlernt und als „Hilfsmittel“ und Trost benutzt – die Verneinung des Verlusts hat ursprünglich also stattgefunden – später aber wurde die Sprache in dieser Funktion verworfen (die einst stattgefundene Verneinung des Verlusts wird *verleugnet*), was sich laut Kristeva schließlich in einer Reihe unterschiedlicher Symptome – wie Künstlichkeit, Unglaublichkeit und Zusammenhanglosigkeit des Sprechens und der Verbalisierungen – bemerkbar macht.

Auf eben jene Weise stehen Spracherwerb, Sprachbefähigung, der Bezug des Subjekts zum Symbolischen, Trauer über erste Verluste und Depression für Kristeva untrennbar in Zusammenhang. Die klinische Depression ist nicht lediglich eine Störung der Gestimmtheit, sondern geradezu eine Sprachstörung bzw. ein Krankheitsbild mit Sprachstörungssymptomen:

Rappelez-vous la parole du déprimé: répétitive et monotone. Dans l'impossibilité d'enchaîner, la phrase s'interrompt, s'épuise, s'arrête. Les syntagmes mêmes ne parviennent pas à se formuler. Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes, obsédantes. Enfin, lorsque cette musicalité frugale s'épuise à son tour, ou simplement ne réussit pas à s'installer à force de

³⁶ Ebd. S. 53.

silence, le mélancolique semble suspendre avec la profération toute idéation, sombrant dans le blanc de l'asymbolie ou dans le trop-plein d'un chaos idéatoire inordonnable. (45)

Vergegenwärtigen wir uns das Sprechen des Depressiven: repetitiv und monoton, wie es ist. Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf. Selbst den Syntagmen gelingt es nicht, sich zu artikulieren. Über die gebrochenen logischen Sequenzen herrschen nun ein repetitiver Rhythmus und eine monotone Melodie und verwandeln sie in immer wiederkehrende, zwanghafte Litaneien. Erschöpft sich nun ihrerseits diese kärgliche Musikalität oder kann sie aufgrund von Pausen gar nicht erst aufkommen, scheint beim Melancholiker mit der Artikulation jede Denkfähigkeit auszusetzen, und er versinkt in der Leere der Asymbolie oder in der Überfülle eines Gedankenchaos.³⁷

Die Depression äußert sich nach Kristeva also in Symptomen, die unmittelbar auf die Problematik des Depressiven in der Haltung zum Symbolischen verweisen: „Incrédule du langage, le dépressif est un affectueux, certes blessé, mais captif de l'affect.“ (24) („Der Depressive glaubt nicht an die Sprache, er ist ein vom Affekt Gezeichneter, ein vom Affekt gewiß Verletzter, aber auch Gefesselter.“³⁸)

Doch stehen die zahlreichen, äußerst produktiven depressiven Autoren nicht im Widerspruch zur bisher angeführten Definition der Depression als Zusammenbruch des Glaubens an das Symbolische? Schließlich war von der Depression die Rede als von „un [...] douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie“ (13), „einem nicht mitteilbaren Schmerz, der uns manchmal und häufig dauerhaft befällt, bis uns jedes Reden, jede Handlung, ja das Leben selbst vergällt ist.“³⁹ Und in der Tat scheint es so zunächst nur logisch, davon auszugehen, literarische Produktion und Depression seien einander unvereinbar entgegengesetzt. Kristeva vermerkt in diesem Zusammenhang

un paradoxe énigmatique qui ne cessera de nous interroger: si la perte, le deuil, l'absence déclenchent l'acte imaginaire et le nourrissent en permanence autant qu'ils le menacent et l'abiment, il est remarquable aussi que c'est de désavouer ce chagrin mobilisateur que s'érige le fétiche de l'œuvre. L'artiste qui se consume de mélancolie est en même temps le plus acharné à combattre la démission symbolique qui l'enrobe... Jusqu'à ce que la mort le frappe ou que le suicide s'impose pour certains comme triomphe final sur le néant de l'objet perdu... (18)

³⁷ Ebd. S. 43.

³⁸ Ebd. S. 23.

³⁹ Ebd. S. 11.

ein rätselhafte[s] Paradox, das uns noch lange umtreiben wird: Wenn Verlust, Trauer, Abwesenheit den Einbildungsakt auslösen und ihn sowohl fortdauernd nähren wie bedrohen und beschädigen, so ist doch nicht minder bemerkenswert, daß gerade dann, wenn dieser alles in Bewegung setzende Kummer nicht anerkannt wird, sich der Fetisch des Werks erhebt. Der sich in Melancholie verzehrende Künstler ist zugleich jener, der am verbissensten danach drängt, das ihn umhüllende symbolische Versagen zu bekämpfen...⁴⁰

Das scheinbare Oxymoron des „depressiven Schriftstellers“ erweist sich aus dieser Perspektive nur als logische Folge eines Ringens des Subjekts mit dem Symbolischen und insofern als Pleonasmus. Literarisches Schreiben – zunächst ganz unabhängig von der thematischen Gestaltung – wird von Kristeva betrachtet als Kampf des Schreibenden gegen das drohende Versagen der sprachlichen Zeichen. Der Schriftsteller erscheint als ein dem Symbolischen grundsätzlich skeptisch gegenüberstehendes und daher von Depressionen (= vom Verstummen) bedrohtes Subjekt. Der Akt des Schreibens stellt den Versuch dar, die Aufkündigung des positiven Verhältnisses zur Sprache – und somit das Abgleiten in die Depression – abzuwenden.

Nun stellt sich die Frage: Warum *literarische* Produktion? Warum wenden depressive Autoren sich offenbar bevorzugt der Belletristik, der Fiktion, und nicht beispielsweise dem Sachbuch zu?

Kristeva beantwortet diese Frage im Rückgriff auf das von ihr vorgestellte *zweite* Modell der Depression: die Existenz einer frühen narzisstischen Wunde und den mit dieser Wunde verbundenen betrauten Verlust eines prä-objektalen, nicht-repräsentierbaren *Dings* (wie weiter oben beschrieben). Als Nicht-Repräsentierbares findet dieses *Ding* keinen ihm entsprechenden, angemessenen Signifikanten. Ein Sachtext über den Ursprung der Depression, in dem die ursächliche Quelle *bezeichnet* (repräsentiert) wird, ist also schlichtweg unmöglich: „Écrire sur la mélancolie n’aurait de sens, pour ceux que la mélancolie ravage, que si l’écrit venait de la mélancolie.“ (13) „Über die Melancholie zu schreiben, hätte für diejenigen, die von der Melancholie heimgesucht werden, nur Sinn, wenn das Geschriebene aus der Melancholie selbst hervorginge.“⁴¹ Da das verlorene Prä-Objekt keine Repräsentation durch einen Signifikanten erfahren kann, muss eine alternative Strategie zur Anwendung kommen, um den Verlust zum Ausdruck zu bringen und das Prä-Objekt dennoch zu erfassen:

Comment approcher ce lieu? La sublimation fait une tentative dans ce sens: par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes

⁴⁰ Ebd. S. 16.

⁴¹ Ebd. S. 11.

est le seul «contenant» qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose (24).

Wie sich diesem Ort [des verlorenen, unbenennbaren Dings; Ergänzung von mir, M. R.] nähern? Die Sublimierung macht einen Versuch in diese Richtung: Durch Melodien, Rhythmen, semantische Polyvalenzen ist die sogenannte poetische Form, die die Zeichen auflöst und wieder zusammenfügt, der einzige „Container“, der den unsicheren, aber doch angemessenen Zugriff auf das Ding zu gewährleisten scheint.⁴²

Aus dieser Perspektive wird die offenbar bevorzugt *literarische* Produktion depressiver Schreibender plausibel. Nach Kristeva stellt eine Konzentration auf die *Poetizität* der Sprache den Versuch einer Erfassung des als Signifikant nicht repräsentierbaren Prä-Objekts dar. In sprachlichen Rhythmen, Melodien und Polyvalenzen vermag dieses *Ding* aber seine Spur im Text zu hinterlassen. Damit erweist sich der (im oben genannten Sinne) *poetische* Text als einziger Ort der Erfassung dessen, was der narzisstisch Depressive so verzweifelt entbehrt und betrauert:

La création littéraire est cette aventure du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect: de la tristesse, comme marque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole; de la joie, comme marque du triomphe qui m'installe dans l'univers de l'artifice et du symbole que j'essaie de faire correspondre au mieux à mes expériences de la réalité. Mais ce témoignage, la création littéraire le produit dans un matériau tout autre que l'humeur. Elle transpose l'affect dans les rythmes, les signes, les formes. Le «sémiotique» et le «symbolique» deviennent les marques communicables d'une réalité affective présente, sensible au lecteur (j'aime ce livre parce qu'il me communique la tristesse, l'angoisse ou la joie), et néanmoins dominée, écartée, vaincue. (32-33)

Literarisches Schaffen ist jenes Abenteuer von Körper und Zeichen, das Zeugnis ablegt vom Affekt: von der Traurigkeit als Zeichen der Trennung und Beginn der Dimension des Symbols; von der Freude als Zeichen des Triumphes, der mich in die Welt des Artefakts und des Symbols einführt, die ich so weit wie möglich mit meinen Erfahrungen der Wirklichkeit in Übereinstimmungen zu bringen versuche. Dieses Zeugnis produziert literarisches Schaffen freilich in einem ganz anderen Material als der Stimmung. Es transportiert den Affekt in Rhythmen, Zeichen, Formen. Das „Semiotische“ und das „Symbolische“ werden zu den kommunizierbaren Kennzeichen einer präsenten, für den Leser empfänglichen affektiven

⁴² Ebd. S. 21 f.

Realität (ich mag dieses Buch, weil es mir Traurigkeit, Angst oder Freude vermittelt), die gleichzeitig aber doch dominiert, ins Abseits gerückt, besiegt ist.⁴³

Das Prä-Objekt kann so zwar immer noch nicht als Signifikant repräsentiert, jedoch als Sprachrhythmus, Sprachmelodie, Polyvalenz bzw. Prosodie der Sprache – als „Kehrseite“ oder Begleiterscheinung des Symbolischen kommuniziert werden. In der Verwendung dieser spezifisch poetischen Mittel kommt der (bewusste oder unbewusste) Schmerz des Künstlers über den Verlust des Nicht-repräsentierbaren zum Ausdruck, welches anhand dieser Strategien seine Einschreibung in den Text erfährt. Eine Einschreibung, die das Akutwerden der Depression verhindert:

La création esthétique et notamment littéraire, mais aussi le discours religieux dans son essence imaginaire, fictionnelle, proposent un dispositif dont l'économie prosodique, la dramaturgie des personnages et le symbolisme implicite sont une représentation sémiologique très fidèle de la lutte du sujet avec l'effondrement symbolique. Cette représentation littéraire n'est pas une élaboration au sens d'une » prise de conscience » des causes inter- et intrapsychiques de la douleur morale; elle diffère en cela de la voie psychanalytique qui se propose la dissolution de ce symptôme. Cependant, cette représentation littéraire (et religieuse) possède une efficacité réelle et imaginaire, relevant plus de la catharsis que de l'élaboration; elle est un moyen thérapeutique utilisé dans toutes les sociétés au long des âges. Si la psychanalyse considère qu'elle le dépasse en efficacité, notamment en renforçant les possibilités idéatoires du sujet, elle se doit aussi de s'enrichir en prêtant davantage d'attention à ces solutions sublimatoires de nos crises, pour être non pas un antidépresseur neutralisant, mais un contre-dépresseur lucide. (35)

Das ästhetische und zumal literarische Schaffen, aber auch der religiöse Diskurs in seinem imaginären, fiktionalen Kern bieten ein Dispositiv, dessen prosodische Struktur, Dramaturgie der Figuren und impliziter Symbolismus eine sehr getreue semiologische Darstellung des Kampfes des Subjekts mit dem symbolischen Zusammenbruch bildet. Diese literarische Darstellung ist kein *Durcharbeiten* im Sinne einer „Bewußtwerdung“ der inter- und intrapsychischen Ursachen des moralischen Schmerzes; darin unterscheidet sie sich vom psychoanalytischen Vorgehen, das sich die Auflösung dieses Symptoms zum Ziel setzt. Gleichwohl besitzt diese literarische (und religiöse) Darstellung eine gleichermaßen reale wie imaginäre Wirksamkeit, die mehr der Katharsis als dem Durcharbeiten zuzuschreiben ist und ein therapeutisches Mittel bildet, das im Laufe der Jahrhunderte in allen Gesellschaften Verwendung gefunden hat. Ist die Psychoanalyse der Auffassung, sie an Wirksamkeit zu übertreffen, insbesondere dadurch, daß sie die denkerischen Möglichkeiten des Subjekts

⁴³ Ebd. S. 30 f.

verstärkt, muß sie doch auch zwingend an Differenzierung gewinnen und noch mehr Aufmerksamkeit diesen sublimatorischen Lösungen unserer Krise widmen, will sie nicht nur ein neutralisierendes Anti-Depressivum sein, sondern ein luzides Gegen-Depressivum.⁴⁴

Wie hier deutlich wird, muss die „gegendepressive“ Funktion des literarischen Schaffens dem Schreibenden selbst keineswegs bewusst werden. Darin unterscheidet sich diese Kulturtechnik laut Kristeva von jener der Psychoanalyse, welche mit Bewusstmachung und Stärkung der kognitiven Fähigkeiten des Subjekts arbeitet, während dem Schreiben eine sublimatorische Funktion zukommt.

Aus den vorangehenden Überlegungen zieht Kristeva einen logischen Schluss für die qualitative Bewertung literarischer Werke: Ein *gelungenes* sprachliches Kunstwerk kommt zustande, wenn der Künstler es versteht, die erlernte „traurige“ Sprache, die so untauglich ist zur Repräsentation des *Dings*, im Prozess literarischen Schaffens mit dem Semiotischen (den Affekten) aufzuladen und auf eine vorher nicht gekannte Weise so dem *Ding* (bzw. dem Prä-Objekt) die Einschreibung ins Symbolische zu ermöglichen:

L'élation esthétique, s'élevant par l'idéal et l'artifice au-dessus de la construction ordinaire propre aux normes de la langue naturelle et du code social banalisé, peut participer de ce mouvement maniaque. Qu'elle reste à ce niveau et l'œuvre apparaît dans sa fausseté: ersatz, copie ou calque. Au contraire, l'œuvre d'art qui assure une renaissance de son auteur et de son destinataire est celle qui réussit à intégrer dans la langue artificielle qu'elle propose (nouveau style, nouvelle composition, imagination surprenante) les émois innommés d'un moi omnipotent que l'usage social et linguistique courant laisse toujours quelque peu endeüllé ou orphelin. Aussi une telle fiction est-elle sinon un antidépresseur, du moins une survie, une résurrection... (62)

Das ästhetische Hochgefühl, das sich mittels Ideal und Artefakt über das an die Normen des natürlichen Muttersprache und banalisierten sozialen Codes gebundene herkömmliche Schaffen erhebt, kann an dieser manischen Bewegung teilhaben. Bleibt es auf diesem Niveau stehen, wird die Falschheit des Kunstwerks augenfällig: als Ersatz, Kopie, Nachahmung. Ein die Renaissance, die Wiedergeburt seines Urhebers wie seines Adressaten erwirkendes Kunstwerk dagegen ist eines, dem es gelingt, der von ihm vorgelegten artifiziellen Sprache (neuer Stil, neue Komposition, überraschender Einfall) die unbenannten Erregungen und beglückenden Gefühle eines omnipotenten Ichs einzufügen, das der gewöhnliche soziale und sprachliche Umgang immer ein wenig der Trauer und Einsamkeit überlässt. Eine solche

⁴⁴ Ebd. S. 33.

Fiktion stellt denn auch wenn schon kein Antidepressivum, so doch zumindest eine Form des Überlebens, des Wiederauflebens dar...⁴⁵

Mit anderen Worten also wäre ein gelungenes Kunstwerk nach Kristeva eines, das über sich selbst im Sinne seiner identifizierbaren Anteile (Form und Inhalt) hinaus- und auf etwas „Bedeutenderes“, „Größeres“ verweist: Nämlich auf das als Signifikant nicht repräsentierbare Prä-Objekt, welches vom Schreibenden in der *Poetizität* des Werks erfassbar, wenn auch nicht benennbar, gemacht werden konnte.

Literarische Produktion erscheint vor dem Hintergrund der vorangehenden Überlegungen als ein Ringen des Subjekts mit dem Symbolischen. Poetisches Schreiben ist nach Kristeva der Versuch des Subjekts, den Vertrauensverlust ins Symbolische und somit die Depression abzuwenden, indem die Verzweiflung des imaginären Objektverlusts kompensiert wird durch die Erfassung des Objekts in den Strukturen der poetischen Sprache:

Les rythmes, les allitérations, les condensations modèlent la transmission d'un message et d'une information. Dès lors, la poésie et, plus généralement, le style qui en porte la marque secrète témoigneraient-ils d'une dépression (provisoirement ?) vaincue ? (76)

Die Vermittlung einer Botschaft oder einer Information wird durch Rhythmen, Alliterationen, Verdichtungen modelliert. Sollte unter diesen Umständen die *Dichtung* und, allgemeiner, der latent durch sie geprägte Stil von einer (auf Zeit) besieigten Depression zeugen?⁴⁶

Für den Schreibenden wie auch für den Rezipienten wird so zumindest für die Dauer der Produktion bzw. Rezeption eines solchen Werks die Sehnsucht nach dem ermangelten *Ding ohne Namen* gestillt. In der literarischen Betätigung kann die Nichtrepräsentierbarkeit jenes Objekts zwar nicht behoben (bzw. dem Prä-Objekt ein Signifikant zugewiesen) werden, doch das Semiotische der literarischen Sprache scheint immerhin befriedigend genug auf das Unbenennbare zu *verweisen*, um die Trauer über den „unsagbaren“ und daher nicht wiedergutzumachenden Verlust eine Weile zu lindern.

Auf dem vorangehend aufgezeigten Weg wird deutlich, inwiefern die Beschäftigung mit der poetischen Dimension der Depression – mit dem, was im Folgenden als „Depressionsroman“ bezeichnet werden soll – die Chance einer Neubewertung der Depression sowie einen Gewinn für die Literaturwissenschaft bedeutet. Denn neben den offensichtlichen Belastungen und Einschränkungen der depressiven Disposition betont Kristeva das besondere schöpferische Potenzial, das mit dieser Neigung einhergeht; also die genuin sprachkreative Dimension der depressiven Neigung:

⁴⁵ Ebd. S. 59 f.

⁴⁶ Ebd. S. 73 f.

La dénégation de cette perte fondamentale nous ouvre le pays des signes, mais le deuil est souvent inachevé. Il bouscule la dénégation et se rappelle à la mémoire des signes en les sortant de leur neutralité signifiante. Il les charge d'affects, ce qui a pour effet de les rendre ambigus, répétitifs, simplement allitératifs, musicaux ou parfois insensés. Alors, la traduction – notre destin d'être parlant – arrête sa marche vertigineuse vers les métalangages ou les langues étrangères qui sont autant de systèmes de signes éloignés du lieu de la douleur. Elle cherche à se rendre étrangère à elle-même pour trouver, dans la langue maternelle, un « mot total, neuf, étranger à la langue » (Mallarmé), afin de capter l'innommable. Le surplus d'affect n'a donc pas d'autre moyen pour se manifester que de produire de nouveaux langages – des enchaînements étranges, des idiolectes, des poétiques. Jusqu'à ce que le poids de la Chose originaire l'emporte, et que toute traductibilité devienne impossible. La mélancolie s'achève alors dans l'asymbolie, la perte de sens : si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs. (54)

Die Verneinung dieses fundamentalen Verlusts eröffnet uns das Land der Zeichen, doch nicht selten genug ist die Trauer nicht vollendet. Sie setzt sich über die Verneinung hinweg und bringt sich den Zeichen in Erinnerung, indem sie diese aus ihrer Bedeutungsneutralität herausholt und mit Affekten belädt, was sie vieldeutig, repetitiv, bloß alliterativ, musikalisch oder manchmal auch unsinnig werden lässt. Und dann hält die Übersetzung – unser Schicksal als sprachfähiges Wesen – in ihrem schwindelerregenden Marsch zu den Metasprachen oder Fremdsprachen, diesen vom Ort des Schmerzes fernen Zeichensystemen, inne und sucht sich selbst fremd zu werden, um in der Muttersprache ein „totales, neues, der Sprache fremdes Wort“ (Mallarmé) zu finden und das Unnennbare doch noch zu fassen. Das Übermaß an Affekt kann sich also nicht anders manifestieren als durch Schaffung neuer Sprachen – fremdartiger Verkettungen, Idiolekte, Poetiken. Bis das Gewicht des Urdings obsiegt und alle Übersetzbarkeit unmöglich wird. Und die Melancholie sich in der Asymbolie, dem Sinnverlust vollendet: Wenn ich nicht mehr in der Lage bin zu übersetzen oder zu metaphorisieren, schweige ich und sterbe.⁴⁷

Wie hier deutlich wird, eröffnet die Verlusterfahrung des depressiven Subjekts das Land der Zeichen (pays des signes). Der Überschuss des Affekts findet kein anderes Ausdrucksmittel als die Erfindung neuartiger Sprachformen bzw. Sprachpraktiken, die beispielsweise durch fremdartige Verkettungen der Wörter (des enchaînements étranges), durch Idiolekte und poetische Stilmittel zustande kommen. Die Untersuchung dieses „Lands der Zeichen“ eröffnet erstens der Literaturwissenschaft den Zugang zu einer neuen Gattung – jener des Depressionsromans – und zweitens der Bewertung des Phänomens Depression eine neue

⁴⁷ Ebd. S. 51 f.

Grundlage jenseits einseitiger Pathologisierungen und klinischer Distanzierung. Mit Kristevas in *Soleil Noir* vorgestelltem, im Folgenden weiterentwickelten Ansatz rückt der schöpferisch-kreative Aspekt der Depression gegenüber der Pathologisierung deutlich in den Vordergrund. Der Depressionsroman erweist sich als noch unentdeckte, aber äußerst vitale, vielschichtige Gattung mit überdurchschnittlich hohem Poetizitätsgehalt, die insofern eine breit angelegte exemplarische Untersuchung rechtfertigt.

Entwicklung eines methodischen Ansatzes / Ergänzende Begründung des vorwiegenden Bezugs auf Texte der Moderne und Postmoderne

Die vorangehend angeführten Überlegungen Julia Kristevas zur Verbindung zwischen poetischer Sprache und Depression dienen den Romananalysen im zweiten Teil der Arbeit als Impulsgeber und allgemeine theoretische Basis. Ausgehend von dieser Basis sollen – anhand der exemplarisch ausgewählten literarischen Texte – spezifische Formen des von Kristeva beschriebenen Ringens mit dem Symbolischen sowohl inhaltlich als auch formal untersucht werden: Denn die Depressionsthematik beschränkt sich Kristeva zufolge dabei nicht nur auf den „Inhalt“ – Figuren, Handlungsverläufe und Motive der psychischen Krankheit – sondern kann nun an gegebener Stelle auch anhand poetischer Besonderheiten, der Stilistik und des mikro- und makrostrukturellen Textaufbaus verifiziert werden. Kristevas Verdienst im Rahmen dieser Abhandlung ist also primär die strukturalistisch-linguistische Erweiterung eines etwaigen ausschließlich inhaltlichen Zugangs zum Phänomen Depression in der Literatur. Die obenstehende theoretische Vorüberlegung öffnet den rein inhaltlichen Ansatz in Richtung eines gleichberechtigten, linguistisch-formalen Zugangs zum Phänomen der Depression im literarischen Text, wann immer der jeweils untersuchte Roman selbst es aufgrund seiner sprachlichen Besonderheiten erfordert.

Die Klassifizierung des „Depressionsromans“, jener Textgattung, die es hier zu entdecken gilt, anhand formaler Merkmale erfolgt nach dem von Eleanor Rosch entwickelten Prinzip der „Prototypensemantik“⁴⁸: Bei dieser dient zunächst ein „Bündel“ aus Merkmalen, anhand derer die Gattungszugehörigkeit ableitbar ist, zur Beschreibung des *prototypischen Gattungsexemplars*. In der Praxis werden dann anhand dieses Merkmalsbündels konkrete Exemplare über die Anzahl der jeweils tatsächlich vorhandenen Merkmale als *typischere* oder *untypischere* Vertreter, jedoch als generell gattungszugehörig identifiziert (abhängig davon, wie viele Merkmale sie aufweisen). So folgt in der Definition der Gattung Novelle Hugo Aust

⁴⁸ Vgl. Rosch, Eleanor: Cognitive reference points. S. 532-547.

der Prototypensemantik, wenn er mögliche Novellen-Identifikationsmerkmale sammelt, um dann einzelne literarische Texte im Abgleich mit dem Merkmalsbündel als typischere oder untypischere Novellen in seine Abhandlung einzubeziehen. Die Identifizierung der Gattungszugehörigkeit schafft so die Grundlage für die Analyse der spezifischen Ausformung vorhandener Merkmale des vorliegenden Exemplars.⁴⁹

Dieser Ansatz der Prototypensemantik soll auch für die Entdeckung der Gattung „Depressionsroman“ fruchtbar gemacht werden. Im Folgenden wird es also darum gehen, die Merkmale des Depressionsromans zu identifizieren und als Kriteriensammlung für die Textauswahl bereitzustellen.

Die vorwiegende Bezugnahme auf moderne und postmoderne Werke und die Entstehung und Weiterentwicklung des Depressionsromans in diesen Epochen lässt sich durchaus historisch-zeitgeschichtlich begründen: Überträgt man nämlich die konkreten Sprachstörungen, die Kristeva dem depressiven Subjekt attestiert, in einem transdisziplinären Experiment auf erzähltheoretische und stilistische Standard-Begriffe, wird deutlich, dass „depressive sprachliche Strukturen“ nicht ausschließlich, aber doch vermehrt in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts in Erscheinung treten, und zwar im Zeitraum der Erstpublikation und anschließenden zügigen Popularisierung der psychoanalytischen Schriften Sigmund Freuds und seiner Kollegen bzw. Schüler. Freud als Diskursbegründer ruft mit der Psychoanalyse eine neue Art des Denkens und Sprechens über psychologische Phänomene ins Leben,⁵⁰ die auch eine neu- und andersartige Erzählliteratur generiert. Moderne Autoren wie Arthur Schnitzler oder Franz Kafka rezipieren mit großem Interesse Freuds „skandalöse“ Studien des Unbewussten und der geheimsten Gedanken, die das Subjekt sogar vor sich selbst verbirgt. Mit seinen Schriften schafft Freud also einen psychoanalytischen Diskurs, an dem auch die Erzählliteratur (affirmativ oder polemisierend) Anteil nimmt. Dabei wird die literarische Neuerung sich nicht auf die inhaltliche Ebene beschränken: Hat der Schreibende bspw. nach der Freud-Lektüre einen starken Begriff vom Unbewussten, so kann er auch die formale Ebene des Textes (durch Andeutungen, suggestive Auslassungen etc., siehe unten) entsprechend gestalten, um die Idee des Unbewussten in der Textstruktur umzusetzen. Daher wird der Depressionsroman als zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehende Gattung begriffen, eine Gattung, die ihre Ausprägung im modernen und postmodernen Stil entfaltet.

Das im Folgenden entworfene Strukturmodell des Depressionsromans versteht sich also im Sinne eines Merkmalsbündels der Prototypensemantik als Auswahl-Vorgabe für jene

⁴⁹ Aust, Hugo: Novelle. S. 1-17.

⁵⁰ Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. v. Dorothee Kimmich u. a. Stuttgart: Reclam 1996. S. 233-247. Hier S. 243 f.

modernen und postmodernen literarischen Texte, die im Folgenden als Depressionsromane bezeichnet und analysiert werden. Es geht zunächst darum, bestimmte Kongruenzen aufzuzeigen zwischen den von Kristeva als typisch diagnostizierten Sprachstörungen Depressiver und literarischen Stilmitteln bzw. Techniken, die besonders prägnant und zentral in der Literatur der Moderne und Postmoderne hervortreten.

Ziel ist es, die von Kristeva beobachteten klinischen Symptome herauszustellen, um sie auf stilistische und formale Textphänomene zu übertragen und sie damit verfügbar zu machen als Analysegegenstand bei der Interpretation jener literarischen Texte, in welchen sie dem Rezipienten als *poetische Stilmittel* wiederbegegnen, anhand derer die Gattung „Depressionsroman“ klassifizierbar wird.

Kristeva führt eine ganze Reihe von Symptomen an, wenn sie die „Sprachstörungen“ Depressiver rekapituliert. Einen ersten konkreten Anhaltspunkt für die Entwicklung von Merkmalen des Depressionsromans liefert Kristeva mit dem Hinweis auf die *Metaphern bzw. rhetorische Figuren generierende und insofern quasi-poetische Sprache* des Depressiven. Die Sprache des Depressiven entspricht somit den Eigenheiten der poetischen Sprache. Nicht zufällig beruft sich Kristeva auf den symbolistischen Dichter Mallarmé, der nach dem „totalen Wort“, neuartig und der Muttersprache entfremdet, gesucht habe. Die Suche nach Neologismen und Verfremdungen der Alltagssprache bildet also eine gemeinsame Tendenz und Charakteristik der Praktiken des depressiven und des dichterischen Subjekts. Schon die titelgebende Leitmetapher von Kristevas Studie, „le soleil noir“, ist ein poetisches Zitat, das einem Gedicht Nervals entnommen ist, nämlich der vierten Zeile des esoterischen Lyriktexts *El Desdichado*, in der von „le Soleil noir de la Mélancolie“ die Rede ist:

Nerval

EL DESDICHADO

- 1 Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
- 2 Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
- 3 Ma seule *étoile* est morte, – et mon luth constellé
- 4 Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.⁵¹

- 1 Ich bin der Finstere, - der Witwer, - der Ungetröstete,
- 2 der Fürst von Aquitanien mit dem verfallenen Turm;
- 3 mein einziger *Stern* ist tot, - und meine bestirnte Laute
- 4 trägt die *schwarze Sonne* der *Melancholie*.⁵²

⁵¹ Zit. n. Kristeva: *Soleil noir*. S. 152-153.

⁵² Zit. n. Kristeva: *Schwarze Sonne*. S. 151.

Die genannte Metapher umfasst ein Oxymoron, insofern in ihr die Gegensätze der Helligkeit und des Dunkels zusammenfallen, und wird von Kristeva als „une lumière sans représentation“, ein Licht ohne Repräsentation umschrieben: „Nerval en donne une métaphore éblouissante, suggérant une insistance sans présence, une lumière sans représentation: la Chose est un soleil rêvé, clair et noir à la fois.“ (22) „Nerval kleidet es in eine gleißende Metapher, in der eine Insistenz ohne Präsenz, ein Licht ohne Repräsentation zum Ausdruck kommt: Das Ding ist eine geträumte Sonne, hell und dunkel zugleich.“⁵³ Zur Besonderheit des gewählten Bilds der schwarzen Sonne gehört der Verzicht, die Polarität aufzuheben. Stattdessen bleiben die Kontraste nebeneinander bestehen: trotz der blendenden Leuchtkraft der Sonne ist sie in eine „schwarze Unsichtbarkeit“ gehüllt: „Le « soleil noir » (vers 4) reprend le champ sémantique de « ténébreux », mais le retourne comme un gant : l'ombre jaillit en une clarté solaire qui demeure néanmoins éblouissante d'invisibilité noire.“ (160) „Die ‘schwarze Sonne’ (Vers 4) greift auf dasselbe semantische Feld zurück, stülpt es aber um wie einen Handschuh: Der Schatten strahlt auf in einem sonnenhaften Glanz, der jedoch in blendend schwarzer Unsichtbarkeit verbleibt.“⁵⁴ Ähnlich wie bei Mallarmé betont Kristeva auch im Falle Nervals die Fremdartigkeit der verwendeten Sprache. Das Moment der Verfremdung wird dabei schon durch den spanischen Klang des Titels suggeriert:

Le titre *El Desdichado* signale d'emblée l'étrangeté du texte qui suit, mais sa sonorité espagnole, aiguë et claironnante par-delà le sens chagrin du mot, tranche avec le vocalisme ombragé et discret de la langue française et semble annoncer quelque triomphe au cœur même des ténèbres. (156)

Die Überschrift *El Desdichado* signalisiert von vornherein die Fremdartigkeit des nachstehenden Textes, aber der grelle, schmetternde Klang des Spanischen überspielt seine düstere Bedeutung und bricht zugleich auch mit dem verschatteten, gedämpften Vokalismus des Französischen, als solle ein Triumph noch im Herzen der Finsternis angekündigt werden.⁵⁵

Die Schrift wird hier außerdem als merkwürdiges Medium ausgewiesen, dem es gelingt, das Unglück zu kontrollieren und die Ambivalenz des Verlusts zu bewältigen:

[C]ependant, l'écriture est l'étrange moyen de dominer cette infortune en y installant un « je » qui maîtrise les deux côtés de la privation : les ténèbres de l'inconsolé aussi bien que le « baiser de la reine ». « Je » s'affirme alors sur le terrain de l'artifice : il n'y a de place pour le « je » que dans le jeu, le théâtre, sous le masque des identités possibles, aussi extravagantes,

⁵³ Ebd. S. 21.

⁵⁴ Ebd. S. 157.

⁵⁵ Ebd. S. 153.

prestigieuses, mythiques, épiques, historiques, ésotériques qu'incroyables. Triomphantes, mais aussi incertaines. (157)

Das „Ich“ behauptet sich somit auf dem Gebiet des Artefakts: Es gibt keine Stelle für das „Ich“ als im Spiel, im Theater, unter der Maske möglicher, ebenso extravaganter, blendender, mythischer, epischer, historischer, esoterischer wie unglaublicher, triumphierender, aber auch ungewisser Identitäten.⁵⁶

Der Schreibprozess selbst kristallisiert sich also gerade in der Artifizialität des poetischen Stils als privilegiertes Mittel heraus, durch den es – zumindest temporär – in der Phase der sprachlichen Kreativität gelingen kann, die Defizite der depressiven Disposition zu überwinden. Insofern ist als ein erstes stilistisches Merkmal des Depressionsromans die Verwendung einer bestimmten Form der poetischen Sprache zu begreifen; eine poetische Sprache, die auffällig mit *disjunktiven bzw. widersprüchlichen sprachlichen Bildern, der Figur des Oxymorons oder generell einer Neuschöpfung im Bereich der Metaphorik und Bildlichkeit* arbeitet, deren *Widersprüchlichkeit* unaufgelöst bleibt⁵⁷ – worin die Depression, wie von Kristeva beschrieben, ihren formalen Ausdruck findet.

Desweiteren bemerkt Kristeva eine charakteristische Veränderung im Verhältnis des Depressiven zur Zeitlichkeit seines Redens (und Handelns):

Le temps dans lequel nous vivons étant le temps de notre discours, la parole étrangère, ralentie ou dissipée du mélancolique, le conduit à vivre dans une temporalité décentrée. Elle ne s'écoule pas, le vecteur avant/après ne la gouverne pas. Elle la dirige pas d'un passé vers un but. Massif, pesant, sans doute traumatique parce que chargé de trop de peine ou de trop de joie, un moment bouche l'horizon de la temporalité Répressive, ou plutôt lui enlève tout horizon, toute perspective. Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable, le mélancolique est une mémoire étrange : tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle. À ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. (70)

⁵⁶ Ebd. S. 155.

⁵⁷ Zu eben jener hier besprochenen Ambiguität und dem Andeutungscharakter der poetischen Sprache Kristeva: „L'introspection de Nerval semble indiquer que *nommer la mélancolie* le situe au seuil d'une expérience cruciale : à la crête entre apparition et disparition, abolition et chant, non-sens et signes.“ (163)

„Nervals Introspektion scheint zu indizieren, daß der Versuch, *die Melancholie zu benennen*, ihn an die Schwelle einer entscheidenden Erfahrung führt: an eine Gratwanderung zwischen Auftauchen und Verschwinden, Vernichtung und Gesang, Nicht-Sinn und Zeichen.“ Kristeva: *Schwarze Sonne*. S. 161.

„L'ambiguïté constante, les inversions permanentes de l'univers nervalien méritent d'être soulignées : elles ajoutent à l'instabilité de son symbolisme et révèlent l'ambiguïté de l'objet, mais aussi de la position mélancolique.“ (164)

„Die durchgängige Ambiguität, die ständigen Umkehrungen des Nervalschen Universums verdienen hervorgehoben zu werden: sie erhöhen die Instabilität seiner Symbolik und offenbaren die Ambiguität des Objekts, aber auch die der melancholischen Position.“ Kristeva: *Schwarze Sonne*. S. 161.

Da die Zeit, in der wir leben, die Zeit unserer Rede ist, wird der Melancholiker durch sein fremdes, verlangsamtes oder ausschweifendes Sprechen zwangsläufig in einer dezentrierten Zeitlichkeit leben. Sie fließt nicht dahin, der Vektor vorher/nachher ist für sie nicht maßgebend, führt sie nicht aus einer Vergangenheit hin zu einem Ziel. Massiv, erdrückend, sicher traumatisch, weil beladen mit zu viel Schmerz oder zu viel Freude, versperrt *ein Moment* den Horizont, jede Perspektive. An die Vergangenheit fixiert, ins Paradies oder in die Hölle einer unüberwindbaren Erfahrung regredierend, stellt der Melancholiker ein sonderbares Gedächtnis dar: Alles ist vergangen, umgewälzt, scheint er zu sagen, aber ich bleibe diesem Vergangenen treu, bin daran festgenagelt, Revolution, Umwälzung, Zukunft ist nicht möglich... Eine ins Hypertrophe gesteigerte, hyperbolische Vergangenheit hat alle Dimensionen der psychischen Kontinuität besetzt.⁵⁸

Im Rahmen einer Merkmalsübertragung auf stilistische Termini ließe sich eine derart dezentrierte Zeitlichkeit der Struktur des literarischen Texts in einer bestimmten Art von Asynchronie des Verhältnisses von *histoire* und *discours* ausdrücken: Und zwar als extreme *Zeitdehnung*, in der die Erzählzeit die erzählte Zeit disproportional und auffällig übersteigt. Der Diskurs bleibt am Moment haften, es wird erzählt, jedoch mit minimaler Progression für das berichtete Geschehen – entsprechend einer Verlangsamung und Fixierung des Depressiven an einen einzigen Augenblick, welcher das sprechende Subjekt nicht loslässt. Extreme Zeitdehnung ist also ein zweites mögliches Merkmal des Depressionsromans.

Doch nicht nur Verlangsamung, auch *Beschleunigung* der Rede ist Kristeva zufolge ein mögliches Symptom der Depression:

Ce déferlement de l'affect et des processus sémiotiques primaires entre en confrontation avec l'armure, que nous avons décrite comme étrangère ou « secondaire », du langage chez le dépressif ainsi qu'avec les constructions symboliques (apprentissage, idéologies, croyances). Des ralentissements ou des accélérations s'y manifestent qui traduisent le rythme des processus primaires ordinairement dominés, et, sans doute, le rythme biophysique. Le discours n'a plus le pouvoir de briser et encore moins de modifier ce rythme. (75)

Die Woge von Affekten und primären semiotischen Prozessen prallt beim Depressiven auf den von uns als fremd oder „sekundär“ bezeichneten Panzer der Sprache sowie auf die symbolischen Konstruktionen (Lernprozesse, Ideologien, Glaubensüberzeugungen). Verlangsamungen oder Beschleunigungen treten auf, die den Rhythmus der gewöhnlich dominierten Primärprozesse und wohl auch den biophysischen Rhythmus wiedergeben. Die Rede verfügt nicht mehr über die Macht, diesen Rhythmus zu unterbrechen, geschweige

⁵⁸ Ebd. S. 68.

denn zu verändern; im Gegenteil, sie selbst lässt sich durch den affektiven Rhythmus verändern, bis sie (wegen zu großer Verlangsamung oder zu großer Beschleunigung, die jede Handlungsentscheidung unmöglich macht) in Stummheit erlischt.⁵⁹

Übersetzt ins Vokabular der Erzähltextanalyse entspricht die *Beschleunigung der Rede* des Depressiven wohl weniger einer extremen Zeitraffung (dies würde den von Kristeva konstatierten, quasi-manischen, rhythmischen Aspekt einer solchen Beschleunigung nicht berücksichtigen), sondern einer sprachlichen und grammatikalischen Struktur, die Atemlosigkeit und Hast zum Ausdruck bringt (beispielsweise in Form von *fehlender Interpunktion*; inhaltlich in Form *unvermittelter, assoziativer Sprünge*, sowie der nichtreflexiven *Aneinanderreihung heterogener Eindrücke*; Techniken, welche einen Nachvollzug des Geschehens deutlich erschweren) – womit ein drittes formales Merkmal des Depressionsromans etabliert ist.

Desweiteren wurde bereits im vorangehenden Kapitel deutlich, inwiefern die Regression auf eine frühkindliche Entwicklungsstufe beim Depressiven eine *Sinnentleerung* oder *Sinnerschöpfung* der Sprache des Subjekts zur Folge hat:

Le désespéré devient un hyperlucide par annulation de la dénégation. Une séquence signifiante, forcément arbitraire, lui apparaîtra lourdement, violemment, arbitraire : il la trouvera absurde, elle n'aura pas de sens. Aucun mot, aucun objet de la vie ne sera susceptible de trouver un enchaînement cohérent en même temps qu'adéquat à un sens ou à un référent. (62)

Durch Annullierung der Verneinung wird der Depressive zum Hyperluziden. Eine signifikante Sequenz, zwangsläufig arbiträr, wird ihm als schwerfällig, vehement, willkürlich erscheinen: er wird sie absurd finden, sinnlos. Kein Wort, kein Objekt im Leben wird imstande sein, eine zugleich stimmige und einem Sinn oder einem Referenten angemessene Verkettung zu finden.⁶⁰

Die Übertragung des Symptoms der *Sinnentleerung* oder *Sinnerschöpfung depressiver Rede* auf textuelle Muster kann auf mindestens zwei verschiedene Arten geschehen. Erstens mikrostrukturell (auf Satzebene) als eine unmittelbare Verweigerung des Sinnzusammenhangs in der literarischen Sprache („dadaistisches“ Schreiben, *unzusammenhängendes, assoziatives Schreiben*, das zwar die grammatikalische Struktur intakt lässt, jedoch die Semantik zerstört oder subversiv unterläuft). Zweitens makrostrukturell im krassen Bruch mit gängigen *Erwartungshaltungen* des Rezipienten

⁵⁹ Ebd. S. 73.

⁶⁰ Ebd. S. 60.

bezüglich *literarischer Formen, Gattungen und Genres* (ein als Entwicklungsroman begonnener Text, der letztlich keine Entwicklung zeigt; eine zunächst deutlich als solche angelegte Detektivgeschichte, welche die Auflösung des Verbrechens oder plausible Motive der Verdächtigen verweigert; Unvollständigkeit und Fragmentierung der Handlungsteile, die sich nicht zu einem harmonischen Ganzen fügen wollen). Ein Depressionsroman kann also viertens ein Roman sein, der entweder auf Satzebene den *Sinnzusammenhang* (die konventionelle Semantik) sprengt oder aber eine abschließende *Sinngebung* verunmöglicht, indem er auf der makrostrukturellen Formebene (Gattungszugehörigkeit etc.) mit Erwartungshaltung und Vorwissen des Rezipienten und dessen Bedürfnis nach Sinngebung „spielt“, um diese Erwartungen dann bewusst subversiv zu unterlaufen.

Eine fünfte und eine sechste Übertragungsmöglichkeit klinischer Symptome ergeben sich aus Kristevas Beschreibung des depressiven Sprechens als „repetitiv und monoton“⁶¹. *Repetitive Strukturen* in literarischen Texten können, wie Merkmal 2 (Sinnverlust), ebenfalls sowohl auf makro- als auch auf mikrostruktureller Ebene leicht konstatiert werden, also in Form von auffälligen und häufigen *Wortwiederholungen* oder aber als auffällige *Repetition bestimmter Handlungsmuster*, Handlungsteile oder Satzgruppierungen. *Monotonie* dagegen scheint oft schwerer verifizierbar, kommt allerdings strukturell zum einen auf Satzebene in der *Invarianz grammatikalischer Strukturen* und makrostrukturell in der *Gleichförmigkeit aneinandergereihter Geschehnisse innerhalb der Narration* zum Tragen (der letzte Punkt setzt letztlich die Monotonie in den unmittelbaren Kontext repetitiver Strukturen).

Das folgende, siebte Merkmal ist unter einem bestimmten Aspekt zunächst ein problematisches, ist es doch in gewisser Weise auch ein Merkmal poetischer Texte schlechthin – die *Aufkündigung sprachlicher Referenzialität*. Doch hier zunächst Kristevas Beschreibung des entsprechenden klinischen Sprachstörungssymptoms:

La séquence arbitraire reçue par le dépressif comme absurde est coextensive à une perte de la référence. Le déprimé ne parle de rien, il n’a rien dont parler : agglutiné à la Chose (Res), il est sans objets. (62)

Die vom Depressiven als absurd aufgenommene arbiträre Sequenz entspricht einem Verlust der Referenz. Der Depressive spricht von nichts, hat nichts, wovon er sprechen kann: Am Ding (Res) klebend, ist er ohne Objekte.⁶²

Nun wird literarisches Schreiben unter bestimmten Gesichtspunkten *per se* als nicht-referenzielles Schreiben bezeichnet: Im Gegensatz zur Bedienungsanleitung einer

⁶¹ Ebd. S. 43.

⁶² Ebd. S. 60.

Waschmaschine oder zum politischen Pamphlet will der poetische Text nicht als unmittelbare Handlungsanleitung und -motivation verstanden werden, und vor allem beansprucht er auch keinen unmittelbaren Realitätsbezug im Sinne eines direkten Abbildungscharakters. Daher möchte ich das von Kristeva beschriebene Symptom gerne auf andere Weise und leicht abgewandelt auf das Vokabular der Erzähltextanalyse übertragen. In diesem neu definierten Zusammenhang ist Referenzialität zu verstehen als Verweis auf Situationen, Personen und Dinge, die *für die Dauer der Narration* ausgegeben werden als *potenziell* real existierende in einer Narration, deren Strategie diese Illusion des Rezipienten begünstigt und einfordert. Prinzipiell weiß der Rezipient natürlich um die Fiktionalität der Figur Oliver Twists und seiner Welt, doch für die Dauer der Lektüre soll dieser *disbelief* zeitweise suspendiert werden, um eine emotionale und mentale Immersion zu gewährleisten, die überhaupt erst ein angemessenes Verständnis des Werks ermöglicht.⁶³ In diesem Sinne ist ein solcher literarischer Text eben doch in gewisser Weise ein referenzieller. Als *nicht-referenziellen* literarischen Text möchte ich dagegen ein Werk bezeichnen, das eine Immersion in die fiktionale Welt und ihre Figuren strukturell und intentional durchkreuzt, indem der Text fortgesetzt und ausdrücklich auf den eigenen Kunstcharakter bzw. seine Künstlichkeit verweist. Man könnte in diesem Zusammenhang alternativ auch von einer *expliziten Betonung der Nichtreferenzialität* sprechen. Ein solcher Text hat kein(e) Objekt(e), er kreist um nichts als um das eigene leere (weil als künstlich, fiktional markierte) Zentrum, wie die Sprache des Depressiven nach Kristeva. Daher besteht das siebte hier entwickelte Merkmal in der forcierten *Autoreferenzialität, die auf den eigenen Kunstcharakter verweist*.

Das achte und letzte Kriterium betrifft die *Grammatik und den Satzbau*. Kristeva berichtet von den auseinandergebrochenen Sequenzen⁶⁴ der Rede des Depressiven. Auf die strukturelle Ebene literarischer Werke transferiert würde dieses Symptom sich schlicht in Form eines *bewussten Verstoßes gegen die konventionelle Grammatik* (als intendiertes poetisches Stilmittel) ausdrücken.

Eine Übertragung der klinischen Symptome depressiver Zustände auf Begriffe im Kontext der Erzähltextanalyse ergibt also die folgenden formalen Textmerkmale:

1.) Ebene der *Bildlichkeit*, der *Metaphorik* und der *rhetorischen Figuren* (Poetizität des Textes)

⁶³ Zur Wichtigkeit der Immersion unter suspension of disbelief für das Verständnis literarischer Texte vgl. Nussbaum, Martha C.: *Love's Knowledge. Essays On Philosophy And Literature*. New York, Oxford: Oxford University Press 1992. S. 40-43.

⁶⁴ Vgl. Kristeva: *Schwarze Sonne*. S. 60.

- 2.) Verlangsamung im Sinne extremer *Zeitdehnung*,
- 3.) Beschleunigung im Sinne eines „manischen“, *assoziativen, interpunktionsfreien Sprechens*,
- 4.) *Aufhebung des Sinnzusammenhangs* in Makro- und/oder Mikrostruktur,
- 5.) *repetitive Strukturen* in Makro- und/oder Mikrostruktur,
- 6.) extreme *Monotonie* der Sprache und der inhaltlichen Darstellung,
- 7.) eine starke *Autoreferenzialität* des Textes, und
- 8.) ein bewusster *Verstoß gegen grammatikalische Konventionen*. (ungewöhnliche Syntax etc.)

Die vorangehend aufgezeigten stilistischen Merkmale wurden größtenteils entweder erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zuge der Entstehung moderner Literatur als genuin neue Schreibtechniken entwickelt (bspw. eine aggressiv in den Vordergrund tretende, intentional illusionsstörende Autoreferenzialität), oder sie rückten erst mit der modernen Literatur in den Fokus der Aufmerksamkeit von jenen Autoren, die mit ihrer Verwendung eine tiefe Verunsicherung, ein implizites und explizites Unbehagen gegenüber konventionellen Formen des Symbolischen zum Ausdruck brachten (Hofmannsthals Text *Der Brief des Lord Chandos*⁶⁵ [1902] dient oft als exemplarisches Dokument dieses Misstrauens).

Das vorangehend entwickelte, die formale Seite des Depressionsroman charakterisierende Merkmalsbündel versteht sich allerdings nicht als ausschließliche Definition der Gattung – eine Definition, die ausschließlich anhand der oben genannten Merkmale erfolgte, würde schlichtweg *alle* im modernen bzw. postmodernen Stil verfassten Romane einschließen. Es muss daher an dieser Stelle eine weitere grundlegende Unterscheidung getroffen werden zwischen dem avantgardistischen Formexperiment einerseits – das formale Neuerungen als Selbstzweck einführt – und einer poetischen Sprache, die aus einer thematischen Notwendigkeit disjunktive sprachliche Bilder, Neologismen, neue Metaphern, gewagte rhetorische Figuren (besonders das Oxymoron) nutzt, um ein unaussprechliches Prä-Objekt in die poetische Sprache zu integrieren, das nur über die Stilistik erfassbar wird (wie von Kristeva beschrieben). An dieser Stelle wird das Thema des jeweiligen Erzähltextes relevant, um eine Abgrenzung des Depressionsromans zur übrigen Moderne bzw. Postmoderne zu gewährleisten. Als Depressionsromane sollen demnach all jene Texte bezeichnet werden, die

⁶⁵ Hofmannsthal, Hugo von: *Der Brief des Lord Chandos: Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte*. Stuttgart: Reclam 2000.

eines oder mehrere der oben aufgezählten formalen Merkmale in Verbindung mit einem thematischen Bezug zur Depression bringen.

Generell ließe sich auch festhalten, der „depressive Text“, wie er hier, ergänzend zum Zugang über den Inhalt bzw. die Semantik, aus formaler Perspektive definiert wird, ist einer, der dem Rezipienten durch spezifische formale Aspekte und Stilmittel jenes Unbehagen am Symbolischen in Erinnerung ruft, welches der literarischen Produktion selbst nach Kristeva sowieso immer schon zugrunde liegt. Der literarische Diskurs inszeniert in den genannten Stilmitteln die Depression, in welcher alles literarische Schreiben laut Kristeva seinen Ursprung hat und als deren Gegenmittel er fungiert. Insofern ist ein durch die oben beschriebenen Stil- und Formmerkmale geprägtes Werk auch als *mise en abyme* der literarischen Produktion selbst zu bezeichnen: Als Schrift, die strukturell auf den Anlass ihrer Entstehung zurückverweist; auf jenen Mangel, welchen sie ursprünglich ausgleichen sollte; das drohende und bedrohliche Versagen des unzulänglichen Symbolischen.

Damit aber werden moderne und postmoderne Werke zum bevorzugten Schauplatz der Inszenierung depressiver Textstrukturen und zum privilegierten Analysegegenstand der vorliegenden Abhandlung.

II

Exkurs: Depression als klinischer Terminus

Begriffsdefinition und Begriffswandel – ein Überblick

Der Bezug auf die klinische Bezeichnung „Depression“, wie er im Rahmen dieser Studie geschieht, verlangt – neben der Entwicklung eines geisteswissenschaftlichen Arbeitsbegriffs, wie er im Vorkapitel an Kristevas Theorie entwickelt wurde – im Rahmen einer Studie wie dieser auch einen Überblick über die wichtigsten Definitionsansätze der Psychoanalyse. Interessant ist dabei vor allem, wie unterschiedlich Psychoanalytiker bzw. Mediziner in der Freud-Nachfolge die Depression definieren und wie der Begriff mit jeweils variierenden Bedeutungen besetzt und erweitert wird. Nicht nur benutzt Sigmund Freud statt des heute in Krankheitszusammenhängen geläufigeren Begriffs „Depression“ noch die Bezeichnung „Melancholie“; ein Wort, das heute gemeinhin eher mit wohligh-schweremütiger Nachdenklichkeit assoziiert wird; auch die Wertigkeit und der Krankheitscharakter depressiver Gefühle wird durchaus unterschiedlich beurteilt: Geht Sigmund Freud noch von einer generellen Behandlungsbedürftigkeit depressiver Zustände aus, so sieht Melanie Klein in der Depression die eigentliche Entwicklungschance des Individuums, womit bereits ein entscheidender Grundstein für Kristevas Theorie gelegt wird, die dann den schöpferischen Impetus der Depression vollends hervorhebt. Andere Wissenschaftler wie John Bowlby fokussieren statt auf abstrakte Definitionen stärker auf die Konsequenzen bestimmter Eltern-Kind-Bindungsstile, die als Ursache der Depression begriffen werden.

Ein solcher Überblick erhebt schon allein aus Gründen des Umfangs keinen Anspruch auf allumfassende Vollständigkeit, versucht aber, die Theorien der wichtigsten Depressions-Forscher zumindest in ihren Grundzügen darzustellen. Am Beginn steht Sigmund Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie*, der als diskursbegründend betrachtet wird und von dem die nachfolgenden Theorieansätze – mal mehr, mal weniger – abzweigen.

Was den Stellenwert des folgenden Kapitels für die Gesamtheit dieser Studie betrifft, stellt sich die Frage, ob es hier etwa auch um die Ableitung eines Analyseinstruments in Form einer Definition des Wesens der Depression geht, die dann bei der Interpretation der literarischen Texte auf diese angewandt wird. Doch das ist keineswegs die Intention hinter den folgenden Ausführungen. Vielmehr wurde dem Verfasser im Rahmen intensiver paralleler Auseinandersetzung mit Psychoanalyse und fiktionaler Literatur der reziproke, gleichwertige Austausch zwischen beiden Formen deutlich: Was historisch an psychoanalytischen Ideen vorliegt, hat einerseits verschiedentlich und wiederholt auf der Ebene der Bildlichkeit sowie

auf jener der Auffassung des Wesens der Depression die Autoren fiktionaler Werke beeinflusst. Wo andererseits keine unmittelbare Einflussnahme (durch die eindeutige Kenntnis des Autors der einschlägigen psychoanalytischen Schriften) konstatiert werden kann, lässt sich oft dennoch eine akzidentelle Konvergenz bestimmter literarischer Werke mit Grundgedanken der psychoanalytischen Theorie erkennen.

Ziel des psychoanalytischen Theorieteils ist es also nicht, den Eindruck eines faktischen Primats vor der Fiktion zu erwecken oder „harte“ Analyseinstrumente zu gewinnen, die auf die fiktionalen Texte projiziert werden (die Depression als prototypisches Merkmalsbündel wurde vorangehend bereits definiert), sondern über den Rundgang durch die historische Entwicklung des Depressionsbegriffs den reziproken Austausch beider Kultur- und Wissensformen hervorzuheben, die gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Dabei verstehen sich die im Folgenden rekapitulierten Depressionstheorien nicht als größere Wahrheiten als die impliziten Depressionstheorien der literarischen Texte. Der Wahrheitsgehalt – die *Valenz* und *Faktizität* – der psychoanalytischen Theorien ist in diesem Rahmen also weniger von Interesse als die schiere Tatsache ihrer Existenz als kulturelle Dokumente, die bezeugen, was zu verschiedenen Zeiten über Depression gedacht wurde.

II.1

Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*

Im Aufsatz *Trauer und Melancholie* aus dem Jahr 1917 bemüht Sigmund Freud sich, die beiden titelgebenden Begriffe, deren Vergleich ihm „durch das Gesamtbild der beiden Zustände“⁶⁶ gerechtfertigt scheint, voneinander abzugrenzen.

Der „Normaleffekt der Trauer“⁶⁷ sei, im Gegensatz zur Melancholie, kein pathologischer Zustand, beide nähmen aber ähnliche Erscheinungsformen an: Die Melancholie ist Freud zufolge gekennzeichnet durch eine tiefe, schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, den allgemeinen Verlust der Liebesfähigkeit und eine

⁶⁶ Freud, Sigmund: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer 2009. S. 173. Freud verwendet den Begriff *Depression* hier noch nicht. In der Freud-Nachfolge (und auch in Abgrenzung zu Freud) kommt es später zu einer recht heterogenen Verwendung der Bezeichnungen „Depression“ und „Melancholie“, die teils als Synonyme, teils aber auch als kontrastives Begriffspaar mit unterschiedlicher Konnotation gebraucht werden, wobei in letzterem Fall „Melancholie“ meist den nicht pathologischen, weniger belastenden, oft sogar von erhöhter Reflexionsfähigkeit und Kreativität geprägten Zustand milder Traurigkeit und Sehnsucht beschreibt, und „Depression“ den ausschließlich von tiefem Leid gezeichneten, pathologischen Krankheitszustand. Freud allerdings trifft diese Unterscheidung hier nicht; Melancholie ist an dieser Stelle vielmehr gleichbedeutend mit jenem pathologischen Zustand, der in klinischen Zusammenhängen heute Depression genannt wird.

⁶⁷ Ebd.

umfassende Leistungshemmung.⁶⁸ Dennoch gelte die Trauer als „normale“ und die Melancholie als pathologische Reaktion. Um dem Grund für diese unterschiedliche Einstufung und Wertung der beiden einander so ähnlichen Zustände auf die Spur zu kommen, nimmt Freud einen Detailvergleich jener psychischen Bewegungen vor, die im Rahmen eines Trauerprozesses einerseits und einer Depression andererseits ablaufen, in der Hoffnung, so ein Distinktionsmerkmal zu gewinnen, das beide trennt.

In diesem Rahmen wird Trauer zunächst definiert als psychische Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts. Von diesem zieht der Liebende sukzessive die „Libidobesetzung“ ab. Da das verlorene Liebesobjekt bzw. der Bezug zu diesem einen integralen Teil der Identität des Liebenden ausmachte, geschieht dieser Abzug der Libidobesetzung nicht plötzlich, sondern nur nach und nach in einem schmerzhaften Prozess – es kommt zur charakteristischen negativen Verstimmung, die eben das subjektive Gefühl der Trauer ausmacht:⁶⁹ „Die Realitätsprüfung hat gezeigt, daß das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erläßt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen.“⁷⁰ Der Widerwille, das Objekt loszulassen, kann Freud zufolge groß genug sein, um eine vorübergehende „Abkehrung von der Realität und ein Festhalten des Objekts durch eine halluzinatorische Wunschpsychose“⁷¹ hervorzurufen (den Trauerprozess),⁷² „normalerweise“ siegt letztendlich allerdings der „Respekt vor der Realität“, und das Objekt wird „nach einem großen Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie“ schließlich doch losgelassen – sein Verlust wird von der Psyche anerkannt und akzeptiert, womit der Trauerprozess endet.

Auch die Melancholie begreift Freud – wie die Trauer – als Reaktion auf einen Objektverlust (konkreter oder ideeller Natur), nur ist im Unterschied zur Trauer bei der Melancholie oft weder dem „Melancholiker“ noch seiner Umwelt ersichtlich, worin der Objektverlust denn nun eigentlich besteht bzw. wer oder was verlustig ging.⁷³ Insofern liegt es nahe, „die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewußtsein entzogenen Objektverlust zu beziehen, zum Unterschied von Trauer, bei welcher nichts an dem Verluste unbewußt ist.“⁷⁴ Prinzipiell erklärten sich Hemmung und Interessenverlust im Rahmen der Melancholie also ebenso wie bei der Trauer durch den inneren Aufwand an psychischer Besetzungsenergie, welchen der psychische Ablösungsprozess – die sukzessive Aufgabe der inneren Bindung – vom

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 174.

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd. S. 175.

⁷² Vgl. ebd. S. 174 f.

⁷³ Vgl. ebd. S. 175.

⁷⁴ Ebd.

verlorenen Objekt beansprucht.⁷⁵ Als weiteres wesentliches *Distinktionsmerkmal* zur Trauer attestiert Freud der Melancholie jedoch außerdem eine charakteristische *Herabsetzung des Selbstwertgefühls*, welche sich in Form von Selbstanklagen bzw. der Erwartung von Strafe äußert.⁷⁶ Im Gegensatz zum *Trauernden* legt der Melancholiker nach Freuds Beobachtung eben jene charakteristische „Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung“⁷⁷ an den Tag, die sich in Schuldgefühlen und Selbstzerknirschung ausdrückt.⁷⁸ Dem Ursprung dieser Eigentümlichkeit nachgehend, kommt Freud zu folgendem Ergebnis: Bei genauerer Betrachtung unterscheide sich der Melancholiker insofern vom wahrhaft Reuigen und Zerknirschten, als das Schamgefühl des Letzteren beim Melancholiker nicht auftrete; vielmehr könne man an diesem im Gegensatz dazu oft sogar eine „aufdringliche Mitteilsamkeit hervorheben, die an der eigenen Bloßstellung eine Befriedigung findet.“⁷⁹ Dies führt zu dem Schluss, die Selbstanklagen des Melancholikers seien ursprünglich Anklagen gegen das verlorene Objekt, die der Melancholiker nun gegen sich selbst richtet:

Hört man die mannigfachen Selbstanklagen des Melancholikers geduldig an, so kann man sich endlich des Eindrucks nicht erwehren, daß die stärksten unter ihnen zur eigenen Person oft sehr wenig passen, aber mit geringfügigen Modifikationen einer anderen Person anzupassen sind, die der Kranke liebt, geliebt hat oder lieben sollte.⁸⁰

Nur, wenn man die Selbstvorwürfe begreife als eigentlich an ein Liebesobjekt gerichtete Anklagen, erkläre sich der Mangel an Schamgefühl der Melancholiker: „Ihre *Klagen* sind *Anklagen*, gemäß dem alten Sinne des Wortes; sie schämen und verbergen sich nicht, weil alles Herabsetzende, was sie von sich aussagen, im Grunde von einem anderen gesagt wird“⁸¹ und sich also ursprünglich auf das verlorene Gegenüber bezieht.

Im Folgenden bemüht Freud sich um eine Beschreibung der Prozesse, durch die es zu dieser Form der „versteckten Anklage“ in Form einer Selbstanklage kommt. Es habe beim Melancholiker vormals durchaus eine Bindung der Libido an eine bestimmte Person bestanden; diese Bindung sei durch Kränkung oder Enttäuschung jedoch erschüttert und die Objektbesetzung daher aufgegeben worden.⁸² Die Reaktion auf die Kränkung ist nach Freud beim Melancholiker jedoch nicht die Verschiebung der Libido auf ein anderes Objekt nach der Aufgabe der ursprünglichen Objektbesetzung, sondern der *Rückzug der Libido ins Ich*, wo

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Ebd. S. 176.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Ebd. S. 177.

⁸⁰ Ebd. S. 178.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. ebd. S. 179.

es in der Folge zu einer *Identifizierung des Ichs mit dem verlorenen Objekt* kommt. Der Melancholiker richtet also die Liebe, die dem enttäuschenden Objekt gehörte, zurück auf sich selbst, um in dieser Bewegung einer Art Verwechslung zu unterliegen – die Gleichung scheint etwa zu lauten: *Wenn ich mich nun selbst liebe, wie ich zuvor das enttäuschende Objekt liebte, dann muss ich folglich selbst das enttäuschende Objekt sein. Das heißt, ICH bin enttäuschend und schlecht!* Oder, in Freuds Worten: „Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich, welches nun von einer besonderen Instanz wie ein Objekt, wie das verlassene Objekt, beurteilt werden konnte.“⁸³

Auf diese Art verwandelt sich der Objektverlust in einen Ichverlust, und der Konflikt zwischen dem Ich und dem geliebten Objekt wird zum Konflikt zwischen dem Ich und der besagten Instanz der *Ichkritik*.⁸⁴ Der Kampf mit dem Objekt ist zum Kampf des Subjekts mit sich selbst geworden.

Voraussetzung für den hier beschriebenen Prozess und das daraus hervorgehende Ergebnis einer Melancholie ist nach Freud darüber hinaus zudem noch eine durch entsprechende Prädisposition bestimmte *spezifische Art der Objektwahl*:

Es muß einerseits eine starke Fixierung an das Liebesobjekt vorhanden sein, andererseits aber im Widerspruch dazu eine geringe Resistenz der Objektbesetzung. Dieser Widerspruch scheint nach einer treffenden Bemerkung von O. Rank zu fordern, daß die Objektwahl auf narzißtischer Grundlage erfolgt sei, so daß die Objektbesetzung, wenn sich Schwierigkeiten gegen sie erheben, auf den Narzißismus regredieren kann.⁸⁵

Der spätere Melancholiker liebt (im Rahmen einer „narzißtischen Objektwahl“) ein Objekt aus Bewunderung, um sich mit diesem zu identifizieren und sich selbst durch die Identifikation mit dem bewunderten Objekt aufzuwerten. Verhält sich das Objekt plötzlich enttäuschend, bricht die Bewunderung zusammen, aber nicht die Identifikation mit dem nun „schlechten“ Objekt. Da „Identifikation“ bedeutet, dass der Liebende sich als mit dem Objekt identisch sieht, hält er sich nun für genauso enttäuschend und unwürdig, wie das Objekt es seiner Ansicht nach ist. In der „Regression auf den Narzissmus“ kommt es zur Identifizierung mit dem ambivalent geliebten Objekt und, weil dieses eben nicht nur geliebt, sondern als schlechtes Objekt auch gehasst wird, zu einem fatalen intrapsychischen Konflikt: „Die narzißtische Identifizierung mit dem Objekt wird dann zum Ersatz der Liebesbesetzung, was

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd. Die Instanz der Ichkritik ist das Gewissen, dessen Funktionsweise und Anfälligkeit für Störungen Freud zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Trauer und Melancholie* als noch nicht ausreichend erforscht bezeichnet; vgl. ebd. S. 177 f.

⁸⁵ Ebd. S. 179.

den Erfolg hat, daß die Liebesbeziehung trotz des Konflikts mit der geliebten Person nicht aufgegeben werden muß.“⁸⁶

Einen weiteren Unterschied der Melancholie im Vergleich zur Trauer sieht Freud im gelegentlichen Auftreten eines übersteigerten, euphorisch-aggressiven Zustands – der Manie. Diese tritt nur als symptomatische Kehrseite der Melancholie in Erscheinung, nicht aber im Rahmen eines Trauerprozesses. Die bei einigen Melancholikern zyklisch im Wechsel mit der Melancholie auftretende Manie erklärt Freud mit einer im Unbewussten stattfindenden temporären *Überwindung* der Problematik des Objektverlusts, was ein plötzliches Freiwerden der Besetzungsenergien zur Folge hat. Es wird somit „ein großer lange unterhaltener oder gewohnheitsmäßig hergestellter psychischer Aufwand endlich überflüssig“⁸⁷, und die plötzlich freigewordenen Energien stehen bereit „für mannigfache Verwendungen und Abfuhrmöglichkeiten“⁸⁸. Die Frage, warum eine Überwindung einfacher *Trauer* nicht in eine Manie mündet, kann Freud an dieser Stelle noch nicht klären. Da aber von den drei Voraussetzungen der Melancholie – Objektverlust, Ambivalenz und Regression der Libido ins Ich – die beiden ersten auch bei Zwangsvorwürfen nach Todesfällen beobachtet werden könnten (die nicht in der Manie mündeten), sei zu vermuten, jene „Anhäufung von zunächst gebundener Besetzung“, welche nach Beendigung der melancholischen Arbeit frei werde, müsse ursächlich „mit der Regression der Libido auf den Narzissmus zusammenhängen“, die bei der Trauer entfällt.⁸⁹

Freud zufolge entwickelt sich also das, was später das Krankheitsbild der Depression genannt werden wird, aufgrund eines Objektverlustes durch Kränkung und die sich daran anschließende Regression der Libido auf den Narzissmus; gleichbedeutend mit einem Rückzug der libidinösen Besetzung des Objekts und der regressiven Ausrichtung der Libido auf das Ich. Dieses identifiziert sich mit dem verlorenen Objekt und wird so zur „Zielscheibe“ der Ichkritik. Das Objekt wird angeklagt, und da es mit dem Ich identifiziert wird, werden die Anklagen zu Selbstanklagen. Der Unterschied zur Trauer besteht in der *Ambivalenz* dem Objekt gegenüber, das nicht nur geliebt, sondern als schlechtes Objekt auch gehasst wird; sowie im narzisstischen Charakter der zugrundeliegenden Objektwahl, was eine scheinbare Aufgabe der Objektbeziehung (im Äußeren) und eine Introjektion des Konflikts in die Psyche zur Folge hat. Der Kampf gegen das mit dem Ich identifizierte Objekt erfordert einen großen Energieaufwand, was die symptomatische Apathie des Depressiven erklärt. Die temporäre

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd. S. 184.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd. S. 188.

Überwindung dieses inneren Kampfes (nicht zu verwechseln mit einer „Heilung“) setzt, im Sinne einer plötzlichen Aufwandsersparnis, die zuvor durch diesen Prozess gebundenen libidinösen Besetzungsenergien frei – mit dem Resultat des übersteigert euphorischen, nicht weniger pathologischen Zustands der Manie.

Von Wissenschaftlern wie Abraham, Radó, Fenichel, Klein, Kristeva und weiteren werden die vorangehend knapp skizzierten Grundgedanken Sigmund Freuds zur Melancholie bzw. Depression sowohl aufgegriffen als auch erweitert und modifiziert. Insofern bilden sie, wie nachfolgend deutlich werden wird, die Basis für fast jede weitere psychoanalytische Auseinandersetzung auf diesem Gebiet.

II.2

Karl Abraham: *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen*

Karl Abraham geht grundsätzlich konform mit Freud in der Definition der Melancholie. Deren Ursprung sieht er in einer Fixierung des Subjekts an bestimmte prägenitale Libido-Phasen. Die Entwicklung der Libido gliedert sich – Freud zufolge – in drei Phasen; die orale, die anale und die genitale Phase:

In jeder der drei Epochen spielt sich ein Vorgang ab, der für die allmähliche Erreichung der vollkommenen Objektliebe von großem Belang ist. Innerhalb der oralen Epoche vertauscht das Kind die konfliktfreie, vorambivalente Einstellung seiner Libido gegen eine ambivalente und überwiegend objektfeindliche. Der Schritt von der älteren zur jüngeren anal-sadistischen Stufe bedeutet einen Übergang zur Schonung des Objektes. Innerhalb der genitalen Epoche wird endlich die Ambivalenz überwunden und damit die volle sexuelle wie soziale Brauchbarkeit erzielt.⁹⁰

Wie in der vorangehenden Passage bereits deutlich wird, differenziert und erweitert Abraham Freuds Erkenntnisse jedoch um einige Aspekte. Zentral für Abrahams Erweiterung der Freudschen Theorie zur Melancholie ist die Ausdifferenzierung der prägenitalen Phasen. Die orale Phase und die anale Phase unterteilt er in jeweils zwei Stufen. Die orale Phase bestehe aus einer *primären* und einer *sekundären* oralen Stufe.⁹¹ Auf der primären oralen Stufe sei „die Libido des Kindes an den Saugeakt gebunden. Dieser Akt ist ein Akt der Einverleibung,

⁹⁰ Abraham, Karl: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. In: Karl Abraham. Psychoanalytische Studien I. Gesammelte Werke in zwei Bänden. Herausgegeben und eingeleitet von Johannes Cremerius. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1971. S. 113-183. Hier S. 142.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 140.

durch welchen aber die Existenz der nährenden Person nicht aufgehoben wird⁹², da das Kind noch keine Trennung kenne zwischen sich selbst und dem Objekt, der Mutter.⁹³ Insofern sei dieser Zustand frei von objektbezogener Ambivalenz.⁹⁴ Auf der sekundären oralen Stufe dagegen, gekennzeichnet durch den „Übergang von der saugenden Mundtätigkeit zur beißenden“⁹⁵, werde das (nun auch als enttäuschend erlebte) Objekt einverleibt und erleide (in der Vorstellung des Kindes) durch die beißende Tätigkeit Vernichtung. Somit sei die sekundäre orale Stufe das Stadium der kannibalischen Antriebe⁹⁶ und der „Anfang des Ambivalenzkonfliktes“⁹⁷ den Objekten gegenüber, von dem in Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie* die Rede ist. (Wie wichtig jener Ambivalenzkonflikt im Kontext der Entstehung der Melancholie ist, wurde vorangehend anhand der Skizzierung von Freuds Ausführungen deutlich).

Ebenso wie die orale unterteilt Abraham auch die anale Phase in eine primäre und eine sekundäre Stufe.⁹⁸ Die primäre anale Stufe sei noch geprägt von zerstörerischen, feindlichen Tendenzen dem Objekt gegenüber (bestehend in der „Ausscheidung“ bzw. dem „Verlieren“ des als enttäuschend erlebten Objekts), während die sekundäre anale Phase gekennzeichnet sei von konservativen Tendenzen des Festhaltens und Beherrschens des Objekts.⁹⁹

Eine schwere Liebesenttäuschung (im Bezug auf Mutter, Vater oder andere Bezugspersonen) während einer der beschriebenen Stufen habe die Fixierung an die entsprechende Stufe und eine Entwicklungshemmung der Libido zur Folge; die Libido erreiche dann nicht – oder nicht in vollem Umfang – die genitale Phase, in der Objekte der Außenwelt in vollem Maß als solche anerkannt werden können (gleichbedeutend mit „normaler“, nicht-neurotischer Liebesfähigkeit).¹⁰⁰ Vielmehr habe eine Liebesenttäuschung im Erwachsenenalter bei den auf diese Art an prägenitale Stufen Fixierten eine Wiederholung der frühkindlichen Reaktion zufolge: Je nach individueller prägenitaler Entwicklungsgeschichte neige das Subjekt im Falle einer Liebesenttäuschung zunächst zur Regression entweder auf die *primäre* anale Stufe (die von Objektverlust gekennzeichnete), oder aber auf die *sekundäre* (gekennzeichnet von

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 141

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 125.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 119. Auch für die genitale Phase nimmt Abraham zwei Stufen an, die erste restambivalent, die zweite nicht ambivalent, was aber im hier eröffneten Rahmen nicht in engerem Sinne von Belang ist; vgl. ebd. S. 142.

beherrschenden, kontrollierenden Tendenzen).¹⁰¹ Während eine Regression auf die sekundäre Stufe eine Zwangsneurose auslöse, entstehe eine *Depression* durch Regression auf die primäre anale Stufe. Hier werde das enttäuschende Objekt „ausgeschieden“, gehe verloren, mit dem Resultat des Zusammenbruchs der *gesamten* Objektbeziehungen des Individuums:¹⁰²

Wo nun die konservativen Tendenzen – das Behalten und Beherrschen – überwiegen, da ruft der Konflikt mit dem Liebesobjekt Erscheinungen des psychischen Zwanges hervor. Siegen dagegen jene anderen sadistisch-analen Tendenzen, welche das Objekt zu vernichten und auszustoßen trachten, dann gerät das Individuum in einen melancholischen Depressionszustand.¹⁰³

Abraham sieht also den Ursprung der Depression, ebenso wie Freud, in der Aufkündigung der Objektbeziehungen aufgrund von Liebesenttäuschungen. Laut Abraham begünstigt der Objektverlust auf der primären analen Stufe jedoch unmittelbar eine weitere Regression der Libido – jene auf die *sekundäre orale Stufe*; denn in der Folge an den ausscheidenden Objektverlust müsse das ausgeschiedene, verlorene Objekt in einem kannibalischen Akt verschlungen (d. h. introjiziert) werden (was jene für die sekundäre orale Stufe charakteristischen Vernichtungsvorstellungen nach sich ziehe).¹⁰⁴ Der Zwangsneurotiker hingegen hat Abraham zufolge gegenüber dem Melancholiker den Vorteil des Aufrechterhaltens der Objektbeziehungen – diese brechen beim Melancholiker zusammen: „Denn am Anfang der depressiven Erkrankung steht die vollständige Zerreißung der Objektbeziehungen.“¹⁰⁵

Hinsichtlich der Prädispositionen, die zur Entwicklung einer Depression beitragen können, stellt Abraham diverse – teils gewagte und aus heutiger Perspektive leicht kurios erscheinende – Vermutungen an. So komme erstens ein konstitutioneller Faktor insofern in Betracht, als sich zwar nicht die Depression direkt vererbe; wohl aber könne man in den Familien Depressiver vermehrt eine konstitutionelle Verstärkung der „Munderotik“ beobachten, was – zweitens – eine besondere Fixierung der Libido auf die orale Entwicklungsstufe begünstige:¹⁰⁶ „Verharrt die Libido im reifen Alter in solcher Fixierung, so ist damit eine der wichtigsten Vorbedingungen für die Entstehung melancholischer Depression gegeben.“¹⁰⁷ Drittens wirkten sich schwere Verletzungen des kindlichen Narzissmus durch bestimmte zusammentreffende Liebesenttäuschungen prägend aus, die den subjektiven Eindruck völligen

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 124.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 143.

¹⁰³ Ebd. S. 124.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 143.

¹⁰⁵ Ebd. S. 125.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 146.

¹⁰⁷ Ebd. S. 147.

Verlassenseins im Kind nach sich zögen; wie zum Beispiel eine Enttäuschung der Liebe zur Mutter als auch zum Vater.¹⁰⁸ Diese erste Liebesenttäuschung müsse viertens vor gelungener Bewältigung des Ödipuskomplexes eintreten, denn werde das Individuum „mitten in seinem ersten großen Anlauf zur Objektliebe von dem geschilderten seelischen Trauma überrascht, so sind die Wirkungen besonders ernst.“¹⁰⁹ Die oral-sadistischen Triebregungen seien noch nicht ausgeschaltet, und so komme es zu einer dauerhaften assoziativen Verknüpfung des Ödipuskomplexes mit der kannibalischen Stufe der Libidoentwicklung, was die spätere Introjektion beider Liebesobjekte (Mutter und Vater) begünstige.¹¹⁰ Fünftens sei der Anlass zum Ausbruch der Depression schließlich eine Wiederholung der primären Enttäuschung im späteren Leben¹¹¹ – also die neuerliche Enttäuschung durch ein Liebesobjekt. Allen späteren Enttäuschungen komme immer der Wert einer Wiederholung der ersten, in der prägenitalen Phase erfahrenen, zu.¹¹²

Auch Freuds Erkenntnisse zur Manie erweitert Abraham um einige zusätzliche Aspekte. Während Freud eine symptomatisch-strukturelle Analogie der Depression zur „gesunden“ Trauer (bspw. nach dem Todesfall eines Angehörigen) feststellt, vermisst Abraham bezüglich der Manie eine solche Analogie zum gesunden Seelenleben.¹¹³ Die Manie hat Abraham zufolge jedoch ebenfalls ihre Entsprechungen in der „gesunden“ Psyche des (nicht depressiven) Trauernden:

Man beobachtet nämlich, daß der Trauernde, der mit Hilfe der „Trauerarbeit“ allmählich seine Libido von dem Verstorbenen ablöst, zugleich mit dem Gelingen dieser Ablösung ein *gesteigertes sexuelles Begehren* spürt. Dieses kommt auch in sublimierter Form zum Ausdruck durch erhöhte Unternehmungslust, Erweiterung des geistigen Interessenkreises usw. Die Steigerung des libidinösen Begehrens kann, je nach dem individuellen Ablauf der Trauerarbeit, kürzere oder längere Zeit nach dem erlittenen Objektverlust einsetzen.¹¹⁴

Abraham vergleicht die pathologische Manie also mit der gesunden Reaktion des „Normalen“ auf die Bewältigung der Trauer, an die sich eine Steigerung des libidinösen Begehrens anschließt.

Hinsichtlich der *Ursachen* der manischen Phase geht Abraham sodann insofern mit Freud konform, als er *eine* mögliche Entstehungsursache „als ein lustvolles Sich-Hinwegsetzen über

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 147 f.

¹⁰⁹ Ebd. S. 148.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 158.

¹¹⁴ Ebd.

die vorher bestehende qualvolle Beziehung zum introjizierten Liebesobjekt“¹¹⁵ begreift. Allerdings könne das Auftreten einer Manie oft auch dann beobachtet werden, wenn keine depressive Phase vorausgegangen sei.¹¹⁶ Diese zweite Form der Manie *ohne* vorangehende Depression führt Abraham auf eine „Urverstimmung“ des Kindes während der prägenitalen Libido-Phasen zurück, die zwar nicht jene für die Depression grundlegende Fixierung an die erste anale Stufe, wohl aber eine Traumatisierung zum Ergebnis hatte:

Es wurde nachgewiesen, daß sich an bestimmte seelische Traumen der frühen Kindheit ein Zustand anschließt, den wir als die „Urverstimmung“ bezeichneten. Die „reine“ Manie, welche sich oftmals periodisch wiederholt, scheint mir nun ein Abschütteln der Urverstimmung darzustellen, dem keine Melancholie im klinischen Sinne vorausging.¹¹⁷

Abraham geht also von zwei Formen der Manie aus, wobei er die eine – gleich Freud – versteht als ein Sich-Hinwegsetzen des Ich über die Folgen der identifizierenden Objekt-Introjektion; die zweite, „reine“ Form aber, welcher keine Depression vorausgeht, versteht er als Ergebnis der Überwindung einer in den prägenitalen Phasen entstandenen Urverstimmung.¹¹⁸ Diese Urverstimmung weist in der obenstehenden Definition durchaus Ähnlichkeiten mit Julia Kristevas sprachlich nicht repräsentierbarem, lediglich als Abwesenheit und Leerstelle existentem (und dennoch als Verlorenes betrauertem) Prä-Objekt auf.

An dieser Stelle werden die trotz aller Weiterentwicklung großen Konvergenzen deutlich, noch bestehen zwischen älteren Depressionstheorien von primär historischem Interesse, und relativ jungen poststrukturalistischen Ansätzen.

II.3

Melanie Klein: *Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände*

Die Trauer und ihre Beziehung zu den manisch-depressiven Zuständen

Melanie Kleins Studien zum Seelenleben des Kleinkindes erweitern Freuds und Abrahams Erkenntnisse über die Ursachen und das Krankheitsbild der depressiven Störung nicht nur; Klein widerspricht ihren Vorgängern auch ganz bewusst – in erster Linie, indem sie die Entstehung der Melancholie in eine noch frühere kindliche Phase verlegt. Während Abraham

¹¹⁵ Ebd. S. 160.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Wie bei zahlreichen seiner vorangehenden „Erkenntnisse“ gibt Abraham auch im unmittelbaren Anschluss an diese zu bedenken, er verfüge „über keine einschlägige Psychoanalyse“ und vermöge insofern „über diesen Vorgang selbst nichts Näheres auszusagen“ (ebd. S. 160), was sie letztlich in den Bereich ungesicherter Annahmen rückt.

die Depression zurückführt auf eine Regression des Individuums zur primären analen Stufe, vermutet Klein bereits in den ersten Lebensmonaten des Säuglings die Entwicklung der entsprechenden Anlagen, die im späteren Leben zur Depression führen können.

Inwiefern die Introjektion von Liebesobjekten im Rahmen der Depression eine wichtige Rolle spielt, konnten Freud und Abraham zeigen. Klein baut auf der Introjektionstheorie auf, geht jedoch davon aus, der Säugling, der in den ersten Monaten noch nicht fähig sei, zwischen dem eigenen Ich und der Mutter als von diesem Ich getrennten Objekt zu differenzieren, introjiziere bereits in diesem Lebensstadium die „guten“ und „bösen“ *Teilobjekte*, in die er imaginär die einmal versorgende und dann wieder abwesende, versagende Mutterbrust einteile.¹¹⁹ Das Objekt – die Mutter – wird in diesem Stadium Klein zufolge also nicht als *ganzes, vollständiges Objekt* wahrgenommen, sondern in seiner Aufspaltung introjiziert als gute und böse Teilobjekte; psychische Images sozusagen, welche einerseits die versorgenden, andererseits die versagenden Aspekte der Mutterbrust verkörpern.

Nach Klein nimmt das Ich des Kindes in der psychischen Realität nun die introjizierten bösen Teilobjekte als Verfolger und als Bedrohung wahr, während die freundlichen Teilobjekte Gegenstand der Sorge und Bewahrung sind.¹²⁰ Anhand dieses Prozesses kommt es sukzessive zu einer *Identifikation des Ich mit den guten Teilobjekten*.¹²¹ Nach und nach gelte daher die Angst vor den bösen, verfolgenden Teilobjekten nicht mehr nur dem Ich des Kindes, sondern zusätzlich jenen mit dem Ich identifizierten *guten Objekten*.¹²² Bei günstigem Verlauf dieser Entwicklung, so Klein, steht am Ende die Fähigkeit des Säuglings, ein „ganzes“, vollständiges Objekt in der psychischen und in der äußeren Realität wahrzunehmen, bzw. das mütterliche Liebesobjekt in seiner Ambivalenz also solches anzuerkennen – ein Liebesobjekt, das abwechselnd einmal versorgend und einmal versagend, also „gut“ und „böse“ sein kann, und das dennoch nicht mehr zum Selbstschutz des Säuglings in voneinander getrennte gute und böse Teilobjekte gespalten werden muss. Erst diese Befähigung zum Erkennen der Mutter als eigenständige, vom Säugling getrennte Person ermöglicht laut Klein die eigentliche Objektliebe.¹²³ Um an diesen Punkt zu gelangen, dürfe die paranoide Angst vor den verfolgenden, bösen Objekten, die in der Vorstellung des Kindes die guten Objekte bedrohten, nicht groß genug sein, um die Identifikation des Ich mit den guten Objekten zu unterbinden.

¹¹⁹ Vgl. Klein, Melanie: Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände. In: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. Hrsg. v. Melanie Klein. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972. S. 45-73. Hier S. 45.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 48.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. ebd.

Verlaufe die Identifikation aber gut, sei das Kind schließlich befähigt, die Spaltung der Mutter in gute und böse Teilobjekte aufzugeben und die Mutter als ein *vollständiges, ganzes Objekt* wahrzunehmen.¹²⁴

In Kleins Terminologie ist die psychische Position der guten und bösen Teilobjekte die sogenannte *paranoide Position*,¹²⁵ da das Ich den verfolgenden bösen Teilobjekten, aber auch den versorgenden guten noch gegenübersteht, ohne sich mit ihnen zu identifizieren. Beginnt der Säugling dagegen mit einer Identifikation der Objekte mit seinem Ich, gefolgt von der Anerkennung ganzer, vollständiger Objekte, befindet der Säugling sich in der *depressiven Position*.¹²⁶

Die Erlangung der depressiven Position betrachtet Klein jedoch nicht als Krankheitssymptom, sondern als wichtige Entwicklung im Bezug auf den späteren Umgang mit Liebesobjekten der Außenwelt. Wenn nun also der Säugling durch sukzessive Identifikation seines Ich mit den guten Objekten und Abbau der paranoiden Ängste gegen Verfolgung schließlich zur Anerkennung ambivalenter, vollständiger Objekte fähig sei, könne er die Mutter lieben, da sie ihn versorge. Er könne sie aber, wie von Freud und Abraham beschrieben, auch als enttäuschend und versagend empfinden und sie verlieren. Dies habe (und hier geht Klein prinzipiell mit Abraham konform) die anschließende orale, kannibalisch-vernichtende, „zerstückelnde“ Introjektion des verlorenen Liebesobjekts zur Folge. Der von Freud und Abraham beschriebene Introjektionsmechanismus tritt in der depressiven Position Klein zufolge also zum ersten Mal auf; allerdings nicht als pathogenes Element, sondern als regulärer Entwicklungsschritt.¹²⁷

Die depressive Position kommt zu einem für die weitere Entwicklung günstigen Abschluss, indem der Säugling das vollständige Liebesobjekt durch Enttäuschung verliert und es ausstößt, daraufhin oral kannibalisch introjiziert, es durch diesen Akt vermeintlich zerstört und nun mit Wiedergutmachungs- und Aufrichtungsversuchen am zerstückelten Objekt im Ich beginnt, wo es wieder zum Leben erweckt werden soll. Dabei helfe in der äußeren Welt eine glückliche Mutter-Kind-Bindung, die dem Kind die Unzerstörbarkeit des mütterlichen Objekts unter Beweis stelle, auch wenn das imaginäre Abbild der Mutter phantasmagorisch zerstört werde.¹²⁸ Wiederholt sich nach Klein dieser Prozess des Verlierens, der Introjektion und der Wiedergutmachung oft genug mit dem genannten positiven Ergebnis, kann das Kind die Identifikation des Ich mit dem guten mütterlichen Objekt auch *nach der Entwöhnung von*

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 48 f.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 70.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 71.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 70 f.

der Mutterbrust aufrechterhalten, die dann schadlos stattfinden kann.¹²⁹ Insofern ist Klein entsprechend das äußere Ergebnis einer Erlangung der depressiven Position die zumindest partielle psychische Unabhängigkeit des Kindes von der Dauerpräsenz der Mutter bzw. der Pflegeperson: Das Kind kann jetzt auf eine rechtzeitige Rückkehr derselben vertrauen, da es verinnerlicht hat, dass die gerade versagende Mutter rechtzeitig wieder als versorgende agieren wird.

An dieser Stelle wird bereits deutlich, wie Klein die Entstehung einer Depression bzw. Melancholie im späteren Leben zurückführt auf psychische „Unfälle“ in der oben beschriebenen frühen prägenden Phase. Zur Depression kommt es im späteren Leben nach Ansicht Kleins, wenn während der depressiven Position beim Säugling ein Zweifel besteht an der Befähigung, das vollständige, durch orale Introjektion „zerstückelte“ gute Objekt im Ich wieder zu errichten; wenn also die Wiedergutmachungsversuche an mit dem Ich identifizierten Objekt misslingen (in der äußeren Realität verursacht durch eine unzulängliche Mutterbindung).¹³⁰ Aus diesem Misslingen der Wiedergutmachung resultiere das bleibende Gefühl, das gute mütterliche Objekt nie sicher genug besessen und es nicht sicher im Ich bewahrt zu haben.¹³¹ Damit bleibe das Kind auch im späteren Leben in übersteigter, anklammernder Art auf äußere Versorgungsobjekte angewiesen (was Hammen als „anaklitische“, anklammernde Depression beschreibt; siehe unten); in der ständigen Angst vor äußerem Objektverlust.¹³² (Ein solches Kind bildet – in Kristevas Terminologie; vgl. das entsprechende Kapitel – nicht die Fähigkeit aus, zu *symbolisieren* und die Mutter bei realer Abwesenheit als stellvertretendes Bild festzuhalten.)

Eine weitere Fehlentwicklung im engeren Kontext der Depression ist Klein zufolge gegeben, wenn es zu einer erstmaligen Erlangung der depressiven Position nicht kommt, weil in der vorangehenden paranoiden Position die Angst vor den bösen Teilobjekten zu groß ist, um eine Identifikation der guten Teilobjekte mit dem Ich zuzulassen. In diesem Fall erreiche das Kind nie die Befähigung zur Objektliebe und ziehe sich dauerhaft auf sein Ich zurück, das beständig von bösen Objekten verfolgt werde. In der realen Welt äußere sich das durch Projektion dieser Verfolgungsängste auf die Umwelt bzw. die äußeren Objekte, wodurch eine Paranoia entstehe.¹³³ Kleins Theorie folgend stehen Depression und Paranoia in enger Verbindung, da die depressive Position in der oben beschriebenen Weise aus der paranoiden Position hervorgeht und bei unsicherer Errichtung eines positiven Objekts im Ich das

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 70.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 54.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 50 f.

¹³² Vgl. ebd. S. 59.

¹³³ Vgl. ebd. S. 53.

Individuum im späteren Leben phasenweise auf die paranoide Position bzw. in die Paranoia zurückfallen kann.¹³⁴ Paranoia und Depression sind in Kleins Theorie sozusagen zwei Pfade, die sich von derselben Wegkreuzung weg gabeln: Ursache für beide ist die unsichere Beziehung zum Objekt, wobei der Paranoiker das Objekt zwar als vollständiges anerkennt, ohne sich aber mit diesem zu identifizieren; der Depressive dagegen diese Identifizierung zustande brachte, jedoch an der eigenen Befähigung zum Wiederaufrichten des verschlungenen Objekts im Ich nach dem Introjektionsvorgang zweifelt.¹³⁵

Klein widerspricht Freud und Abraham an einer entscheidenden Stelle der Introjektionsthese: Sie begreift die Selbstanklagen und -vorwürfe des Depressiven nicht als Vorwürfe an das introjizierte, mit dem Ich identifizierte, unzulängliche Objekt, sondern als an das zerstörerische Es gerichtete Selbstanklage; denn die gierigen, objekthungrigen Triebkräfte des Es seien verantwortlich für das destruktive orale Verschlingen des Liebesobjekts. Der Depressive beklagt Klein zufolge also nicht ein unzulängliches Liebesobjekt, das durch Introjektion mit dem Ich eins wurde, wie Freud annimmt, sondern seine eigenen zerstörerischen Triebkräfte, die zur Zerstörung des Objekts beitrugen.¹³⁶ Der Suizid des Depressiven richtet sich insofern nicht gegen das introjizierte schlechte Objekt, sondern gegen die objektbedrohenden Kräfte des Es. Suizid sei insofern der Versuch, das gute Objekt vor der Zerstörungswut des Es zu bewahren und eine Wiedervereinigung mit der nährenden Mutter zu ermöglichen.¹³⁷

Eine die Depression ablösende *Manie* begreift Klein als Verleugnung der psychischen Realität (*Skotomisierung* genannt).¹³⁸ Der Manische habe die depressive Position insofern nicht positiv erlangt, als er seine Sorge um das oral introjizierte und daher zerstückelte Objekt nicht anerkenne, wodurch es nicht zu den notwendigen Wiedergutmachungsversuchen am Objekt komme. Statt aber aufgrund der nicht geleisteten Wiedergutmachung zu verzweifeln wie zuvor in der Depression, werde in der Manie die entgegengesetzte Lösung gewählt, indem die Zweifel an der Möglichkeit der Wiedergutmachung bzw. die Sorge um das Objekt einfach geleugnet würden.¹³⁹ Dies wirke sich im für die Manie symptomatischen, sprunghaften Hunger nach immer neuen Objekten¹⁴⁰ und dem sorglosen Verhalten des Manischen gegenüber der Außenwelt aus. Der Manische verwendet nach Kleins Modell ein

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 55 f. u. S. 59.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 54.

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 54 f.

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 60.

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 45 u. S. 61.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 62.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

Allmachtsgefühl gegenüber den Objekten, um diese zu kontrollieren, verleugnet dabei aber sowohl die zerstörerischen Kräfte des Es als auch seine Sorge um die Objekte.¹⁴¹

Gegenüber Abrahams und Freuds Untersuchungen bietet Melanie Kleins Studie in erster Linie die Neuerung der Postulierung einer sogenannten *depressiven Position* als notwendige psychische Entwicklung. Der von Freud und Abraham als für die Depression zentral begriffene, schmerzhafteste Objektverlust muss Klein zufolge vom Säugling wiederholt erfahren werden, mit anschließender Wiedererrichtung des Objekts im Ich. Eine allzu unsichere Wiedererrichtung des mütterlichen Objekts jedoch zieht die dauerhafte Angst vor Objektverlust nach sich und mündet insofern in eine Depression.

In einer Arbeit aus dem Jahr 1940 bemüht Klein sich um eine erweiternde (und Freuds sowie Abrahams Erkenntnisse modifizierende) Abgrenzung der normalen Trauer von der pathologischen Melancholie. Dabei geht Klein davon aus, „daß eine nahe Beziehung zwischen der Realitätsprüfung in der normalen Trauer und den frühen seelischen Prozessen besteht“¹⁴², die unter den Begriff der depressiven Position fallen.

Die depressive Position stehe insofern mit der späteren *normalen Trauer durch realen Objektverlust* (bei Tod eines Angehörigen) in enger Verbindung, als der Schmerz über den Verlust der realen Person unbewusst gleichgesetzt werde mit dem frühen Objektverlust auf Basis der depressiven Position – an den sich, siehe oben günstigenfalls die sichere Wiedererrichtung der Liebesobjekt-Imago anschloss.¹⁴³ Diese positive innere Objektimago breche durch den real erlebten Verlust einer geliebten Person plötzlich wieder vorübergehend zusammen – insofern sei der Trauernde nun wieder auf die depressive Position der frühen Kindheit zurückgeworfen.¹⁴⁴ Die Trauerarbeit besteht laut Klein – entgegen Freuds und Abrahams Annahme – nicht lediglich in der Auflösung der libidinösen Besetzung des real verlorenen Objekts, sondern in der Wiedererrichtung desselben im Ich *und* der zusätzlichen Wiedererrichtung der guten inneren Objekte, die durch den realen Verlust ebenfalls verloren gegangen sind.¹⁴⁵ Klein zufolge erschüttert und bedroht der Tod einer geliebten Person also sämtliche Objektbezüge im Inneren (und daher auch in der realen Welt) des Trauernden:

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Klein, Melanie: Die Trauer und ihre Beziehung zu den manisch-depressiven Zuständen. In: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. Hrsg. v. Melanie Klein. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972. S. 74-100. Hier S. 74.

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 83.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

Genauso wie das kleine Kind, das die depressive Position durchmacht, in seinem Unbewußten mit der Aufgabe kämpft, seine innere Welt aufzubauen und zu integrieren, so empfindet der Trauernde den Schmerz bei jenem Wiederaufbau und der Neuintegration.¹⁴⁶

Insofern mache der Trauernde „einen modifizierten und vorübergehenden manisch-depressiven Zustand durch und überwindet ihn, indem er den Prozeß wiederholt, den das Kind normalerweise in seiner frühen Entwicklung durchlebt“. ¹⁴⁷ Um die Trauer zu überwinden, muss die depressive Position also erneut durchlaufen und bearbeitet werden, was leichter fällt, wenn dieser Vorgang beim ersten Mal, in der Kindheit, gut verlaufen ist.

Klein widerspricht Freuds Annahme, der Überwindung der Trauer liege – anders als der Überwindung der Depression in der Manie – kein Triumphgefühl gegenüber dem verlorenen Objekt zugrunde.¹⁴⁸ Die von Freud konstatierte letztendliche Abwendung des Trauernden vom geliebten Objekt zugunsten der narzisstischen Befriedigung, selbst weiterhin am Leben zu sein, sei durchaus ein milder Triumph, der allerdings durch Schuldgefühle die Wiedergutmachung an den inneren Objekten und daher ihre Wiedererrichtung im Ich verlangsamten könnten – und damit den Trauerprozess selbst.¹⁴⁹ Aus Angst vor der Rache des Objekts, über das der Trauernde triumphiere, werde dieses zunächst nicht wieder identifikatorisch im Ich errichtet.¹⁵⁰ „Nur allmählich, indem der normale Trauernde Vertrauen auf äußere Objekte und Werte aller Art wiedergewinnt, ist er fähig, sein Vertrauen in die verlorene geliebte Person zu stärken.“¹⁵¹ Erst durch den positiven Bezug zu anderen, als hilfreich erlebten Menschen, der das Vertrauen in die Objektwelt wieder stärke, könne das Objekt wieder ohne Furcht vor dessen Rache im Ich errichtet werden; in diesem Stadium sei der wichtigste Schritt der Trauerarbeit vollbracht.¹⁵² Es kommt Klein folgend erst im letztgenannten Stadium zu einem vollen Erleben des Kammers und der Verzweiflung über den Verlust des Objekts und insofern auch zur Anerkennung der Liebe dem verlorenen Objekt gegenüber,¹⁵³ gefolgt von der sicheren Wiedererrichtung der gesamten inneren Objektwelt:

Während Kummer auf diese Weise voll erlebt wird und Verzweiflung ihren Höhepunkt erreicht hat, bricht Liebe für das Objekt durch, und der Leidtragende fühlt stärker, daß das Leben innen und außen trotz allem weitergehen wird und daß das verlorene geliebte Objekt innerlich erhalten werden kann.¹⁵⁴

¹⁴⁶ Ebd. S. 84.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 84 f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 85 u. S. 88 f.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 85.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 90.

¹⁵⁴ Ebd. S. 90

Die Erkenntnis der Möglichkeit eines Erhaltens des verlorenen Objekts im Inneren löst somit oftmals eine gesteigerte Produktivität beim Trauernden aus; laut Klein kommt es in dieser Phase vermehrt zu Sublimierungen und der Entdeckung von neuen Begabungen auf künstlerischem Gebiet.¹⁵⁵ Im Bezug auf eine Verbindung zwischen literarischem Schaffen und Trauer, Melancholie und Depression erscheinen Kleins Ausführungen zur Trauerarbeit daher als besonders relevant: Jeglicher durch unglückliche Erfahrungen welcher Art auch immer verursachte Schmerz habe etwas mit Trauer gemein, insofern er via Objektverlust die infantile depressive Position wiederbelebe, und „Mißgeschick jeder Art und seine Überwindung fördert geistige Arbeit, die der Trauer ähnelt.“¹⁵⁶

An dieser Stelle lassen sich bereits einige Spekulationen und Annahmen zur Verbindung zwischen Trauer, Melancholie und Kreativität bzw. literarischem Schaffen anbringen. Der literarische Schaffensprozess und sein Ergebnis kann auf der Grundlage von Kleins Ausführungen verstanden werden als produktiver Umgang auf der Basis der depressiven Position, auf welche der Schreibende durch einen vorangehenden (ideellen oder konkreten) Objektverlust zurückgeworfen wird. Anlass zum literarischen Schaffen ist also folglich ein Schmerz von mehr oder weniger bestimmter Ursache. Der Schaffensprozess kann erst dann seinen Anfang nehmen, wenn das trauernde Individuum ein prinzipielles Vertrauen in die Möglichkeit einer *Wiedererrichtung* der inneren Objektwelt entwickelt hat, die mit dem akuten Objektverlust zusammenbrach. Der *Schaffensprozess selbst* zeugt dann nicht nur von, sondern er *ist* die prozesshafte Wiedererrichtung dieser Objektwelt – ein Prozess, der mit dem Abschluss des gelungenen Kunstwerks zeitgleich ebenfalls zum Abschluss gelangt.¹⁵⁷

Literarische Produktion könnte demnach für den Schreibenden einen Weg aus der Trauer darstellen und – da Trauer und Depression über die depressive Position miteinander verbunden sind – beim Depressiven das Zeichen einer einsetzenden Genesung im Sinne eines internen Restaurationsprozesses sein. Wie bereits deutlich wurde, kongruiert dieser Gedanke weitgehend mit Kristevas Theorie des literarischen Schaffens als „luzide[m] Gegendepressivum“.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 90 f.

¹⁵⁶ Ebd. S. 91.

¹⁵⁷ Selbstredend kommt in diesem noch spekulativen Zusammenhang unter weiteren Fragen jene auf, warum nicht alle genesenden Trauernden diese künstlerische Form der Wiedererrichtung wählen – oder nur die wenigsten. Vermutlich kann die kreative Energie auch anders verwendet werden, mit demselben Ergebnis.

II.4

Otto Fenichel: *Psychoanalytische Neurosenlehre*

Otto Fenichel begreift die Depression als eine aus den Impulsneurosen und Süchten hervorgehende Symptombildung: „In geringem Umfang treten Depressionen bei fast allen Neurosen auf.“¹⁵⁸ Ein neurotisches Minderwertigkeitsgefühl spiele in fast jeder Neurose eine Rolle, und „[i]n größerem Umfang wird eine Depression zu dem schrecklichsten Symptom im quälerischen psychotischen Zustand der Melancholie.“¹⁵⁹

Geklärt wird in Fenichels Untersuchung zunächst die Verbindung zwischen den Symptomen der Depression und einem defizitären, weil an eine frühkindliche Entwicklungsstufe gebundenen Selbstgefühl. Die Depression beruhe insofern auf derselben Disposition wie eine Sucht (oder wie pathologische Triebregungen), als der Depressive – gleich dem Süchtigen – an einen Entwicklungsstand des Angewiesenseins der Regulierung seines Selbstwertgefühls durch Zufuhr von außen (durch Bezugspersonen) fixiert sei.¹⁶⁰ Gewährleiste man dem Depressiven diese Bedürfnisbefriedigung nicht, sinke sein Selbstgefühl auf einen Gefahrenpunkt herab.¹⁶¹ Um dies zu vermeiden (und die ihm notwendige Zufuhr äußerer Objekte zu erlangen), ist Fenichel zufolge der so zur Depression Vordisponierte alles zu tun bereit; er wird „jedes Mittel verwenden, um andere dazu zu bringen, ihn an ihrer vorgeblichen Macht teilhaben zu lassen“¹⁶² und so den in depressive Symptome mündenden Verlust des Selbstgefühls zu vermeiden.¹⁶³ Die Persönlichkeit des äußeren Objekts, das die Zufuhr an Selbstgefühl verabreiche, sei insofern unbedeutend, als das vorgebliche Liebesobjekt lediglich als Mittel zum Zweck diene:

[S]olche Personen [sind] ‘liebessüchtig’. Sie sind selbst unfähig dazu, aktiv zu lieben, verspüren aber ein starkes Bedürfnis danach, sich passiv geliebt zu fühlen. Daneben sind sie durch eine narzißtische Objektwahl und durch ihre Unselbständigkeit charakterisiert. Ihre Objektbeziehungen sind mit Zügen von Identifizierungen durchmischt und sie neigen zu einem häufigen Objektwechsel, weil ihnen kein Objekt die nötige Befriedigung zu verschaffen vermag. Sie verlangen von seiten ihrer Objekte ein Verhalten, das ihnen eine Teilnahme an

¹⁵⁸ Fenichel, Otto: *Psychoanalytische Neurosenlehre*. 2. Aufl. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980. S. 272.

¹⁵⁹ Ebd. Wie bereits im Abschnitt zu Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie* angemerkt, unterliegen die Begriffe Depression und Melancholie einer heterogenen Verwendung. Während Freud selbst im genannten Aufsatz ausschließlich von Melancholie spricht, wenn er jenen Zustand meint, der heute in der klinischen Sprache Depression genannt würde, trifft Fenichel eine kontrastive Unterscheidung, bei der Melancholie der schwerere, pathologische Zustand und Depression die weniger heftige, flüchtigere Variante zu sein scheint.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. ebd.

deren Leben erlaubt oder sie dazu ermutigt, indem es ihnen das Gefühl vermittelt, mit dem jeweiligen Partner eins zu sein.¹⁶⁴

Die Störung des Selbstgefühls, die diesem „depressiven“, weil abhängigen Bindungsstil zugrunde liegt, führt Fenichel auf eine außer Kontrolle geratene Reaktion des Schuldgefühls zurück.¹⁶⁵ Beim Gesunden setze das Gewissen (Über-Ich) als Vorsorge gegen einen möglichen Verlust narzisstischer Zufuhr warnend das Selbstgefühl einen geringen Grad herab. Beim Depressiven überreagiere diese Warnfunktion unter bestimmten Voraussetzungen gleichermaßen, insofern, als sie „sich in das quälende Gefühl vollständiger Annihilierung“¹⁶⁶ verkehre, das der Melancholie eigen sei.¹⁶⁷

Fenichel zufolge sind die Symptome der Depression der Ausdruck eines pathologisch geringen Selbstgefühls, das sich nicht selbst reguliert, sondern seine Regulation in der „Speisung“ durch Bezugspersonen („Objekte“) erlangen will, welche wiederum dem übergroßen Bedürfnis nie gerecht werden können. Die nach außen sichtbaren Symptome der Depression dienen funktional daher nicht zuletzt jenem Zweck, die benötigte Zuwendung äußerer Objekte zu erpressen durch zur Schau gestelltes Leid:¹⁶⁸ „Ein depressiver Patient, der den Anschein extremer Unterwürfigkeit erweckt, ist in Wirklichkeit oft in der Lage, seine gesamte Umgebung zu beherrschen.“¹⁶⁹

Im Folgenden wendet sich Fenichel den psychischen Prozessen zu, die jenen zugrundeliegenden Defekt des Selbstgefühls verursachen und insofern die Ursprünge der depressiven Störung erklären können.

Am Beginn jeder Depression sieht er die Zunahme narzisstischer Bedürfnisse, die sich subjektiv ausdrücken im Gefühl, nicht geliebt zu werden. Die Objekte, von welchen der Depressive sich Zuwendung ersehne, seien ambivalent besetzt; geliebt als unabdingbar benötigte Quelle der Zufuhr, aus dem gleichen Grund jedoch auch gehasst als potenzielle vermeintliche Verweigerer dieser Funktion und insofern als Machthaber. Zum Zweck, die Quelle der Zufuhr untrennbar mit dem eigenen Ich zu verbinden, *internalisiert* der Depressive laut Fenichel nun die Objekte – er holt sie in einem imaginären Akt ins Ich hinein, im Versuch, so das herabgesetzte Selbstgefühl eigenmächtig zu heilen und die Autonomie über die Quelle der Versorgung zu erlangen. Doch dieser Versuch, „das verlorene narzißtische

¹⁶⁴ Ebd. S. 273.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 272 f.

¹⁶⁶ Ebd. S. 274.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 274.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 278 f.

¹⁶⁹ Ebd. S. 278.

Gleichgewicht mittels einer Introjektion von Objekten wiederzugewinnen“¹⁷⁰, sei zum Scheitern verurteilt, denn erstens werde eine solche Introjektion im Sinne eines oralen, kannibalistischen „Auffressens“ als sadistischer, destruktiver Akt gegen das Objekt aufgefasst (Schuld!), und zweitens werde der erpresserische Kampf mit dem Objekt um Zuwendung nun in der Psyche des Patienten weitergeführt.¹⁷¹ Als Konsequenz komme es – statt zur erhofften Heilung – durch die entstehenden Schuldgefühle zu einer noch tieferen Herabsetzung des Selbstwertgefühls:¹⁷²

Die Menschen, die [...] als besonders anfällig für Depressionen beschrieben worden sind, verfügen über [folgende] Charakteristika: über ein erhöhtes narzißtisches Bedürfnis, eine Zunahme an Ambivalenz [den Objekten gegenüber; Anmerkung von mir, M. R.] und eine gesteigerte Oralität. Verliert ein solcher Mensch ein Objekt, so haßt er es, weil es ihn verlassen hat und versucht, es mit gewalttätigen magischen Mitteln zu zwingen, den Verlust wiedergutzumachen. Er setzt diese Versuche nach einer ambivalenten Introjektion des Objekts fort und erhöht dadurch die Schuldgefühle, die er abzubauen versucht. Die sehr stark besetzte Fortführung des Kampfes gegen das Introjekt konstituiert die Depression. Diese ist ein verzweifelter Versuch, ein oral einverleibtes Objekt dazu zu zwingen, Verzeihung, Schutz, Liebe und Sicherheit zu gewähren. Die destruktiven Elemente, die durch solchen Zwang freigesetzt werden, rufen weitere Schuldgefühle und Vergeltungsängste hervor.¹⁷³

Fenichels Ansatz folgend zeigt der Depressive durch Symptombildung also einem *verinnerlichten* Liebesobjekt, wie schlecht es ihm geht, um es zu Versorgungsleistungen zu erpressen, welche emotionale Sicherheit gewährleisten sollen. Aufgrund der aus dem destruktiven Erpressungsakt und der verschlingenden Introjektion entstehenden Gewissensqualen erfolgt stattdessen lediglich die noch tiefere Herabsetzung des Selbstwertgefühls.

Der Verlust des Selbstgefühls in der Depression sei allerdings erst vollständig mit einer weiteren intrapsychischen Bewegung zu erklären, denn da das introjizierte Objekt als ambivalent geliebtes (und insofern eben auch gehasstes) Objekt verinnerlicht werde, komme es in der Folge – wie auch von Freud konstatiert – zu den für Depressive charakteristischen Selbstanklagen.¹⁷⁴ Diese seien einst auf das Objekt bezogen gewesen, träfen nach der Introjektion jedoch das Ich, mit dem das geliebt-gehasste Objekt vereint wurde:¹⁷⁵ „Objekt

¹⁷⁰ Ebd. S. 280.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Vgl. ebd. S. 280-284.

¹⁷³ Ebd. S. 284.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 285.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

und Ich sind also irgendwie gleichgesetzt. Der Sadismus, der einmal dem Objekt galt, wird jetzt gegen das Ich gewendet.“¹⁷⁶

Fenichel zufolge behandelt das Über-Ich nach dem Akt der Introjektion das Ich genau so, wie der Depressive unbewusst ursprünglich mit dem unzulänglichen, nun verlorenen äußeren Objekt umgehen wollte; das Über-Ich attackiert das mit dem Objekt eins gewordene Ich mit aller Macht der Anklage, bis das Ich nurmehr Schuldgefühle empfindet.¹⁷⁷ Gelegentlich vereine das introjizierte Objekt sich jedoch (statt mit dem Ich) mit dem *Über-Ich*, sodass in den Selbstanklagen des Depressiven vielmehr *die Klage des verschlungenen Objekts selbst* laut werde.¹⁷⁸ In beiden Fällen jedenfalls scheint das Zentrum der Persönlichkeit sich in der Melancholie vom Ich zum Über-Ich zu verschieben, womit das (schlechte) Gewissen die gesamte Persönlichkeit darstellt.¹⁷⁹

Der Suizid depressiv Erkrankter ist Fenichel zufolge „ein Ausdruck der Tatsache, daß die entsetzliche Spannung, zu der der Druck des Über-Ich führt, unerträglich geworden ist“,¹⁸⁰ oder aber ein erpresserischer Versuch, mit drastischen Mitteln unter allen Umständen ein Ende des vom Über-Ich ausgeübten Drucks zu erzwingen.¹⁸¹

Fenichel unterscheidet im Folgenden zwischen zwei Ausprägungen der Depression, der *neurotischen* und der *psychotischen*, die sich voneinander absetzen hinsichtlich der Tiefe der mit beiden Formen einhergehenden narzisstischen Regression.¹⁸² Letztere bedeutet in Fenichels Terminologie die Ersetzung der äußeren Objektbeziehungen durch Beziehungen *innerhalb* der Persönlichkeit; subjektiv macht sich dieser narzisstische Rückzug beim Depressiven als Gefühl der völligen Leere bemerkbar.¹⁸³ Außer in schweren (psychotischen) Fällen seien aber auch in der Depression noch Reste äußerer Objektbeziehungen oder zumindest der Versuch ihrer Wiedererlangung vorhanden, was die neurotische Depression kennzeichne.¹⁸⁴

Das Auftreten der narzisstischen Regression als Auslöser der depressiven Störung führt Fenichel (im Verweis auf Abraham) auf frühe narzisstische Verletzungen und Enttäuschungen in der Kindheit zurück, die ein Reaktionsmuster auf Enttäuschungen im Erwachsenenalter festlegen, „[d]enn es gibt keine Depression, die nicht die Wiederholung einer ersten

¹⁷⁶ Ebd. Freud habe in diesem Zusammenhang festgestellt, die scheinbar sinnlosen Selbstvorwürfe Depressiver machten Sinn, wenn man statt „Ich“ den Namen eines von ihnen gehassten Objekts einsetze. Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 286 f.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 287.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 287 f.

¹⁸⁰ Ebd. S. 290.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 292.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

entscheidenden Reaktion auf Schwierigkeiten in der Kindheit darstellte, die das Muster eines späteren Zusammenbruchs gebildet haben.“¹⁸⁵ Eine in der Kindheit als prägend erlebte heftige Enttäuschung – damit stattfindend in einer Lebensphase, in der sich das Selbstgefühl noch zwangsläufig über die Teilhabe an der angenommenen Allmacht der Eltern regle – werde als Entthronung der vormals als allmächtig imaginierten Eltern erlebt, und damit in letzter Konsequenz auch als Entthronung des eigenen Ichs.¹⁸⁶ Der Versuch der Kompensation jener elterlicher Unzulänglichkeiten finde in der Herausbildung eines besonders allmächtigen Über-Ich statt. Die Existenz eines solchen besonders starken Über-Ich führt Fenichel zufolge dann zur oben beschriebenen Notwendigkeit narzisstischer Zufuhr von außen, um den drastischen Ansprüchen des Über-Ich nachkommen zu können.¹⁸⁷ Folglich besteht nach Fenichel eine Disposition zur Depression vorwiegend bei Menschen mit „oralen Fixierungen, die ihrerseits eine Reaktion auf narzißtische Kränkungen determinieren.“¹⁸⁸

Die *Manie* (als Teil der manisch-depressiven Störung) erklärt Fenichel mit einer spontanen Zunahme des Selbstgefühls. Das Gewissen werde in dieser Phase entweder ganz aufgegeben oder stark eingeschränkt.¹⁸⁹ Die bisherige, durch das Über-Ich verursachte Triebhemmung falle plötzlich weg, in der Folge hungere es den Manischen nach neuen äußeren Objekten zum Zweck der Befreiung von den plötzlich freigesetzten Triebregungen.¹⁹⁰

Die Frage, was einen solchen plötzlichen Wechsel von der Depression zur Manie ermögliche, beantwortet Fenichel mit der Theorie, die Manie sei eine Phase der Verleugnung und Überkompensierung der Ängste und Schuldgefühle, die vormals zur Depression führten:

Die Übertriebenheit einer jeden Manie vermittelt nicht den Eindruck wirklicher Freiheit. Tatsächlich erweist sich bei der Analyse der Manie, daß die Ängste des Patienten vor seinem Über-Ich in der Regel nicht vollkommen überwunden sind. Unbewußt bleiben sie noch wirksam, und der Patient leidet in der Manie unter denselben Komplexen wie in seinen Depressionen. Es gelingt ihm aber, gegen sie den Verteidigungsmechanismus einer Verleugnung durch Überkompensierung einzusetzen. Die Verkrampftheit der Äußerungsformen der Manie beruht auf dem Umstand, daß sie eine Art Reaktionsbildung sind und dem Zweck dienen, gegenteilige Einstellungen zu verleugnen.¹⁹¹

¹⁸⁵ Ebd. S. 294.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 296.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ Ebd. S. 297.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 299.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Ebd. S. 302 f.

Somit geschieht nach Fenichel in der Manie die Befreiung vom tyrannischen Über-Ich nur zum Schein.¹⁹² Im verkrampften Protest werde zusammen mit dem Über-Ich auch die Vernunft gleichsam überrannt.¹⁹³

Abschließend kann festgehalten werden, dass Fenichel die Entstehung von Depressionen auf psychische Fehlentwicklungen in der Kindheit zurückführt, vor allem auf eine durch von frühen narzisstischen Kränkungen verursachte orale Fixierung. Tritt zu dieser im späteren Leben ein entsprechender Auslöser hinzu, wie z. B. Enttäuschung in der Liebe, wird (anstelle eines „normalen“ Ablösungsprozesses) ein frühkindliches Reaktionsmuster aktualisiert, bestehend in der Introjektion des ambivalent geliebten verlorenen Objekts. Die Konsequenz der Introjektion besteht in der Erzeugung tiefer Schuldgefühle und einer Reihe intrapsychischer Bewegungen, die diese Schuldgefühle perpetuieren, sodass das Selbstwertgefühl des Betroffenen keine „normale“ Regulation erfahren kann. Es kommt zu den charakteristischen Symptomen der klinischen Depression.

II.5

Sandor Rado: *Psychodynamics of Depression from the Etiologic Point of View*

Rekurrierend auf Freud, Abraham und vormalig (im Jahre 1927) selbst erbrachte Erkenntnisse fasst Sandor Rado in einem Vortrag im Rahmen eines Symposiums zur Depression an der Columbia University (1951) zunächst die wichtigsten Symptome des Krankheitsbilds zusammen:

The patient is sad and in painful tension. He is intolerant of his condition, thereby increasing his distress. His self-esteem is abased, his self-confidence shattered. Retardation of his initiative, thinking, and motor actions makes him incapable of sustained effort. His behavior indicates open or underlying fears and guilty fears. He is demonstratively occupied with his alleged failings, shortcomings and unworthiness; yet he also harbors a deep resentment that life does not give him a fair deal.

He usually has suicidal ideas and often suicidal impulses. His sleep is poor; his appetite or sexual desire are on the wane or gone. He takes little or no interest in his work and ordinary affairs and shies away from affectionate as well as competitive relationships. All in all, he has lost his capacity to enjoy life. He has drawn into a world of his own imagination, a world dedicated to the pursuit of suffering rather than to the pursuit of happiness.¹⁹⁴

¹⁹² Vgl. ebd. S. 303.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Rado, Sandor: *Psychodynamics of Depression from the Etiologic Point of View*. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 13 (1951). S. 51-55. Hier S. 51.

Der oben beschriebene depressive Zustand („depressive spell“¹⁹⁵) aber hat Rado zufolge ein verstecktes Bedeutungsmuster, das dem Depressiven selbst allenfalls fragmentarisch und lückenhaft zugänglich ist – der analytische Beobachter müsse also zur Ergründung der zugrundeliegenden Muster zum Unbewussten des Melancholikers vordringen.¹⁹⁶ Der depressive Zustand sei ein verzweifelter Schrei nach Liebe auf dem Hintergrund eines vorausgehenden (imaginierten oder tatsächlichen) Objektverlusts;¹⁹⁷ eine subjektiv empfundene Gefährdung der emotionalen (und auch materiellen) Sicherheit.¹⁹⁸ Die emotionale Überreaktion auf den Objektverlust setze im Unbewussten des Patienten einen sühnenden Selbstbestrafungsprozess in Gang:

By blaming and punishing himself for the loss he has suffered, he now wishes to reconcile the *mother* and to reinstate himself into *her* loving care. The aim-image of the patient's repentance is the emotional and alimentary security which he, as an infant, enjoyed while clinging to his mother's feeding breast.¹⁹⁹

Der Schmerz des depressiven Zustands soll also dem verlorenen Objekt, von Rado mit der Mutter (als dem ursprünglichen Objekt) gleichgesetzt, die reuige Haltung und Selbstbestrafung für das angebliche Fehlverhalten demonstrieren, das zum Objektverlust führte. Die Ängste des Depressiven vor Verarmung und Krankheit betrachtet Rado als Ausdruck älterer, frühkindlicher Ängste vor dem Verhungern.²⁰⁰ Doch dieses Motiv der Sühne werde verkompliziert durch die zeitgleiche Präsenz eines starken Grolls gegen das Objekt.²⁰¹ Im Vorfeld des depressiven Zustands neige der Patient dazu, seine Aggressionen gegen das unzulängliche Objekt zu zeigen, um dieses zu zwingen, ihn zu lieben.²⁰² Spüre der spätere Depressive die Unwirksamkeit dieser „zwanghaften Wut“ (coercive rage²⁰³), bekomme der Drang nach Buße und Reue die Oberhand; in der Folge richte sich die Wut nach innen gegen ihn selbst, wodurch sich die Selbstvorwürfe und die Selbstbestrafung steigere.²⁰⁴

¹⁹⁵ Vgl. ebd. Übersetzungen der englischsprachigen Fachtermini von mir, M. R.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Zur Möglichkeit eines nur imaginierten Objektverlusts sagt Rado gegen Ende seiner Ausführungen Folgendes: „In the case of unoccasioned depression a ‘precipitating loss’ exists only in the patient's imagination; thus this ‘loss’ is an effect of the patient's emotional disturbance, rather than its cause. Even in occasioned depression, it is not infrequently the patient's emotional overreaction that makes this ‘loss’ appear to him so severe. Hence, the patient's emotional overreaction need not be due to a precipitating loss, failure, or defeat. His sudden guilty fear and hidden craving for alimentary security may be due to other as yet unknown causes. He then may invent a ‘precipitating event’ in order to make the expiatory pattern complete, as if rationalizing his depression.” Ebd. S. 54.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 51.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Vgl. ebd. S. 52.

²⁰² Vgl. ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

Als größte mögliche Bitte um Vergebung dem Objekt gegenüber stehe in einigen Fällen am Ende der Selbstmord, eine Vorstellung, an welche sich für den Depressiven die Illusion einer Wiedervereinigung mit der Mutter und ihren Versorgungsleistungen knüpfe.²⁰⁵ An die zwanghafte Wut des Patienten, die diese Vorgänge auslöst, so Rado, knüpft sich jedoch eine Besonderheit – sie ist im Unbewussten mit dem Gebrauch der Zähne als Waffen verbunden: „In the non-reporting reaches of his mind, the enraged patient is set to devour the frustrating mother herself as a substitute for food.“²⁰⁶ Im Unbewussten geschehe dieses Verschlingen der frustrierenden Mutter zudem in der Überzeugung, die gute, versorgende Mutter könne durch diesen kannibalischen Akt, der das böse Objekt vernichtet, wieder auftreten.²⁰⁷

Doch Rado zufolge ist der Depressive selbst nach dem Erkennen der Unwirksamkeit seiner Wut gegen das Objekt und das Ausrichten derselben auf sich selbst stolz auf den Groll gegen das mütterliche Objekt, und daher bestraft er sich nicht nur für seine Wut, sondern auch für die Unfähigkeit, diese Wut *in wirksamer Weise gegen das Objekt zu richten*.²⁰⁸ Abgesehen davon bleibe auch ein Rest gegen die Außenwelt gerichtete Wut übrig insofern, als der Groll nie gänzlich aufs eigene Innere gerichtet sei, sondern nur partiell. Den für die Depression extrem schmerzhaften Gefühlszustand führt Rado in diesem Kontext nicht zuletzt zurück auf

the fact that in his dependent craving the patient is torn between coercive rage and submissive fear, and thus strives to achieve his submissive purpose, that of regaining the mother's love, by employing two conflicting methods at the same time.²⁰⁹

Die widersprüchlichen Tendenzen des Depressiven, der dem Objekt gegenüber zwischen Wut und reuiger Unterwerfung als Methoden der Wiedergewinnung hin- und hergerissen ist, sind Rados Annahme zufolge also der Grund für den schmerzhaften emotionalen Zustand der Depression. Basierend auf diesen Überlegungen könne man die Depression verstehen als den Prozess einer fehlgeleiteten Wiedergutmachung.²¹⁰ In der Folge führt Rado die vorangehenden Überlegungen unmittelbar auf Freuds und Abrahams Abhandlungen zur Depression zurück.²¹¹ Die Grundgedanken seiner beiden Vorgänger ergänzt er um drei Punkte: Erstens um den Rückzug des Depressiven auf das erste Liebesobjekt, die Mutter; zweitens um die im Unbewussten wiederkehrende frühkindliche Idee, durch Verschlingen des bösen Aspekts der Mutter die guten Aspekte derselben wieder auftreten zu lassen; drittens um

²⁰⁵ Vgl. ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 52 f.

den selbstbestrafenden Charakter der Depression als Buße.²¹² Der spezifische Aufbau des depressiven Zustands sei also von drei Konstituenten gekennzeichnet: Die Verdüsterung der Stimmung im Rahmen eines fortgesetzten Bereuens; das regressive Verlangen nach der nährenden Sicherheit des Säuglings an der Mutterbrust; und der Widerstreit zweier starker „Notfall-Emotionen“ („emergency emotions“²¹³), Groll und Reue.²¹⁴ Die beiden erstgenannten seien spezifisch allein für die Depression, während man die dritte, den Widerstreit der „emergency emotions“, auch im Kontext der Paranoia und der Zwangsstörung („obsession“) beobachten könne.²¹⁵ Rado führt das von ihm konstatierte häufige Auftreten zwanghaften und paranoiden Verhaltens von depressiven Patienten in Intervallen zwischen den depressiven Schüben auf jene konstitutionelle Verbindung zwischen Paranoia, Melancholie und Depression zurück.²¹⁶ In der Paranoia beispielsweise kehre sich die in der depressiven Phase aufs Innere des Patienten gerichtete Aggression nach außen, gegen die Umwelt.²¹⁷

Rados Ausführungen gehen in weiten Teilen mit den Theorien Freuds und Abrahams konform, unter Hervorhebung einiger interessanter Aspekte, die bei den beiden Vorgängern weniger im Zentrum der Ausführungen stehen: Darunter erstens die Einschätzung depressiver Zustände als Ergebnis zweier widerstrebender Strategien (Aggression und Unterwerfung) zur Wiedergewinnung des Objekts; sowie zweitens die Möglichkeit eines nur imaginierten Objektverlusts als nachträglich vom Depressiven konstruierter Erklärungsversuch seiner Depression (hier scheint eine Nähe zu Kristevas Theorie vom Prä-Objekt zu bestehen); und drittens die Betonung der Nähe des depressiven Zustands zur Paranoia und zur Zwangsstörung.

II.6

Edward Bibring: *Das Problem der Depression*

Einen von Freuds, Abrahams und Kleins Theorien oraler Introjektion ambivalenter Objekte entscheidend abweichenden Zugang zur depressiven Störung stellt Edward Bibring vor.²¹⁸ Bibring begreift die orale Introjektion ambivalent geliebter Objekte und die daraus

²¹² Vgl. S. 53.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Vgl. ebd.

²¹⁸ Vgl. Bibring, Edward: Das Problem der Depression. In: Psyche 6 (1952). S. 81-101.

resultierende Autoaggression lediglich als *eine* mögliche Variante der depressiven Störung, nicht als zugrunde liegende Bedingung aller Depressionsformen.²¹⁹ Die klinische Beobachtung erbringe genügend Indizien für die Existenz autoaggressionsfreier Depressionen, welche insofern auf andere Ursachen zurückgeführt werden müssten.²²⁰

Bibrings alternatives Modell geht statt von Aggression bzw. Autoaggression vielmehr von *Gefühlen der Ohnmacht und der Hilflosigkeit* als Ursache für eine Spannung im Ich des Individuums aus. In den von ihm beobachteten Fällen

fühlten sich die Leute entweder hilflos höheren Gewalten, tödlicher organischer Krankheit oder wiederkehrender Neurose ausgesetzt oder dem scheinbar unentrinnbaren Schicksal verfallen, einsam, allein oder ungeliebt zu sein; oder aber sie hatten das Gefühl, sich dem augenscheinlichen Beweis ihrer Schwäche, ihrer Schuld oder ihres Versagens nicht entziehen zu können. [...] In jedem dieser Fälle ging der Depression ein Gefühl unabwendbaren Verhängnisses voraus, was immer die bewußten oder unbewußten Hintergründe für dieses Gefühl gewesen sein mögen.²²¹

Aufgrund der oben genannten Beobachtungen kann man laut Bibring die Depression zunächst allgemein definieren als gefühlsmäßigen Ausdruck eines Zustandes von Hilflosigkeit des Ichs bzw. als einen Zusammenbruch jener Mechanismen, die das narzisstische Gleichgewicht des depressiven Individuums vormals aufrecht erhalten haben.²²² Doch die beschriebenen Gefühle subjektiver Ohnmacht und Hilflosigkeit bzw. der Zusammenbruch des narzisstischen Gleichgewichts seien nicht der alleinige Grund für die Entstehung der depressiven Störung, denn in vielen Fällen könne man die gleichzeitige *Aufrechterhaltung narzisstisch bedeutungsvoller Ziele* beobachten, welche sich in drei Gruppen einteilen ließen.²²³ Der ersten Gruppe narzisstischer Bestrebungen liegt Bibring zufolge der Wunsch zugrunde, „vollwertig, sicher, geliebt und geachtet – in Kürze, nicht minderwertig (unwürdig)“²²⁴ zu sein; Gruppe zwei liegt der Wunsch zugrunde, „stark zu sein – d. h. nicht schwach“²²⁵, während es in der dritten Gruppe um den Wunsch geht, „gut und liebevoll zu sein – nicht haßerfüllt und zerstörerisch“.²²⁶

Entstehe nun zwischen der Selbstwahrnehmung des Individuums und den genannten narzisstischen Bestrebungen eine Spannung, weil es dem Individuum unmöglich erscheine,

²¹⁹ Vgl. ebd. S. 99.

²²⁰ Vgl. ebd. S. 100.

²²¹ Ebd. S. 86 f.

²²² Vgl. ebd. S. 87.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

jenen Bestrebungen nachzukommen, führe dies zur Depression.²²⁷ Dabei liege durchaus nicht immer nur eine der drei Gruppen der Störung zugrunde, sondern auch Mischformen.²²⁸

Bibring nachfolgend entsteht eine Depression also auf dem Weg einer narzisstischen Verletzung, die entsteht, weil das Subjekt sich entweder als minderwertig und unzulänglich erlebt; sich schwach und unterlegen fühlt; oder aber schockartig seiner eigenen aggressiven Tendenzen gewahr wird *und* in den genannten drei Punkten genau das Gegenteil anstrebt.²²⁹

Primäre Ursache der Depression ist also

nicht ein Konflikt zwischen dem Ich einerseits und dem Es, dem Überich oder der Umgebung andererseits, sondern eine Spannung im Ich selbst. Die Depression kann daher definiert werden als die emotionelle Begleiterscheinung eines teilweisen oder völligen Zusammenbruchs des „Narzissmus“ des Ichs, in dem Sinne, daß das Ich sich bei energischer Aufrechterhaltung seiner narzißtischen Strebungen ohnmächtig und hilflos fühlt, seine Ziele zu erreichen.²³⁰

Anders als Freud, Abraham und Klein verlegt Bibring den psychischen Schauplatz der Depression vollständig ins Ich des Depressiven.

Auch die *normale Trauer* bei äußerem Objektverlust führt Bibring nicht ursächlich auf die *Internalisierung* des geliebten und verlorenen Objekts zurück, sondern auf die Hilflosigkeit des Trauernden, den erlebten Verlust ungeschehen zu machen.²³¹ Insofern liege Trauer und Melancholie dasselbe innere Erleben zugrunde. Freuds die Depression von der Trauer unterscheidende Definition der Melancholie als Aggression gegen ein mit dem Ich identifiziertes, enttäuschendes Objekt sei daher nicht – oder nur in bestimmten Fällen – haltbar.²³² Es gebe vielmehr eine „Grundform der Depression, die als eine vorwiegend narzißtische Erscheinung zu bezeichnen ist, als eine Störung des libidinösen Gleichgewichts“.²³³ Es bestehe dabei kein feindlicher Konflikt zwischen Ich und Außenwelt;²³⁴ als Beleg für diese Theorie führt Bibring das Symptom übergroßer Müdigkeit und des Schlafbedürfnisses Depressiver an, das zwar einer Todessehnsucht entspreche, nicht jedoch einer hasserfüllten autoaggressiven Zerstörungswut: „Sterben ist identisch mit dem Bedürfnis, nicht mehr ein ‘Ich’ zu sein; aber es ist nicht das Bedürfnis, das eigene Selbst grausam zu zerstören oder zu bestrafen.“²³⁵

²²⁷ Vgl. ebd. S. 87.

²²⁸ Vgl. ebd. S. 88.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 87 f.

²³⁰ Ebd. S. 88.

²³¹ Vgl. ebd. S. 88 f.

²³² Vgl. ebd. S. 100.

²³³ Ebd. S. 92.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Ebd. S. 93.

Ebenfalls widerspricht Bibring seinen Vorgängern Freud und Abraham hinsichtlich einer ursächlichen Verbindung von Angst und Depression: Angst – als Ausdruck des Überlebenswillen – sei vielmehr der Depression diametral entgegengesetzt.²³⁶

Hinsichtlich der Entstehung einer Prädisposition zur Depression in der Kindheit schließt Bibring aus den vorangehenden Überlegungen, „daß jeder Umstand, der in dem infantilen Ich ein Gefühl der (wirklichen oder imaginären) Ohnmacht und Hilflosigkeit erweckt, imstande ist, eine Prädisposition zur Depression zu erzeugen.“²³⁷ Die Bedeutung oraler Introjektion und oraler Abhängigkeit als Ursache der depressiven Störung sei zwar damit nicht widerlegt und spiele weiterhin eine Rolle, wohl aber eine geringere als von der Forschung im Allgemeinen bisher angenommen, d. h. nur bei *einer* möglichen Variante depressiver Erkrankungen.²³⁸ Laut Bibring liegt in der oralen Phase der Nachdruck des negativen Erlebens nicht grundsätzlich, wie von Freud vermutet, auf der *oralen Versagung* bzw. dem Verlust der Mutterbrust *an sich*, sondern auf dem Schock des Säuglings über die *Hilflosigkeit und die Ohnmacht* in der Beziehung zum geliebten Objekt,²³⁹ während der analen Phase liegen stattdessen *Hilflosigkeits- und Ohnmachtsgefühle den eigenen libidinösen Impulsen gegenüber* vor.²⁴⁰ Im Zuge der phallischen Phase schließlich sei es die *Hilflosigkeit und Ohnmacht in der Konkurrenzsituation mit einem Elternteil*, die für eine Depression prädisponiere.²⁴¹ Die zu beobachtende Autoaggression des Depressiven sei oft lediglich eine Reaktion auf den Zusammenbruch des Ich und die damit einhergehende erlebte Hilflosigkeit und Ohnmacht. Erst diese subjektiv erlebte Ich-Schwäche mache das Ich empfänglich für die Akzeptanz einer Strafe durch ein strenges Über-Ich und die charakteristischen Gewissensbisse des Melancholikers.²⁴²

Bibring zeigt mit seinem alternativen Zugang zum Phänomen der depressiven Störung die Wichtigkeit von Ohnmachts- und Hilflosigkeitsgefühlen im Kontext der Depression. Damit stellt er der Theorie der oralen Fixierung auf narzisstische Zufuhr als monokausale, einzige Erklärungsmöglichkeit einen zweiten Erklärungsansatz zur Seite und zeigt so, wie Depression durch verschiedene psychische Genese-Prozesse entstehen kann.

²³⁶ Vgl. ebd. S. 94. Bibring räumt allerdings ein, auf Angst als Mobilisierung der Lebenskräfte könne eine Depression folgen, wenn diese Bewegung nicht erfolgreich verlaufe. Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Vgl. ebd. S. 94 f.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 95.

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 96.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. ebd. S. 100.

II.7

Edith Jacobson: *Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände*

Edith Jacobsons Untersuchung stellt nicht zuletzt den Versuch dar, verschiedene Ausprägungen der Depression zu unterscheiden und die in diesem Zusammenhang von ihr konstatierte Begriffsverwirrung aufzulösen. Doch nicht nur hinsichtlich der Depressionsformen, auch in Bezug auf die Symptome trifft Jacobson einige wichtige Unterscheidungen.

Das für einige – nach Jacobson jedoch nicht für alle – Arten der depressiven Störung charakteristische Phänomen der Traurigkeit ordnet sie dem Bereich der *Stimmungen* zu, welchen sie zunächst von jenem der *Affekte* abgrenzt. Im Wesentlichen seien Affekte objektbezogen und daher auf die jeweiligen Objekte (oder auch Zusammenhänge) begrenzt, während Stimmungen zwar von Affekten ausgelöst werden könnten, charakteristischerweise sich jedoch ausbreiten auf alle inneren und äußeren Objektbeziehungen, die Weltsicht und das gesamte Verhalten des Individuums.²⁴³ Jacobson definiert die Stimmung als „eine zeitweilige Fixierung generalisierter Abfuhrveränderungen“²⁴⁴, hervorgerufen durch ein „bedeutsames Ereignis“²⁴⁵, das intensiv genug sein müsse, um energetische Spannungen zu erzeugen, die „über eine fokale Abfuhr weder unmittelbar noch ausreichend entbunden werden“²⁴⁶ könnten. Ein positives oder negatives Ereignis von entsprechender Intensität tritt also ein und beeinflusst mich so sehr, dass ich mich anschließend *nicht nur in Bezug auf dieses Ereignis* freue, ärgere oder gräme etc., sondern meine gesamte innere und äußere Wahrnehmung entsprechend eingefärbt ist – ich bin in einer *Stimmung*.²⁴⁷

Entscheidend ist für Jacobson in diesem Kontext die Veränderung der Weltwahrnehmung, denn „es scheint, als könne ein Erlebnis nur dann eine Stimmungsveränderung bewirken, wenn es qualitative Veränderungen an den Repräsentanzen des Selbst und der Objektwelt zustande bringt.“²⁴⁸ Jene Veränderungen, bzw. ihre vorübergehende Fixierung, übten „einen generalisierten Einfluß auf die Eigenschaften aller Abfuhrmuster“²⁴⁹ aus; man ist also Jacobson zufolge für die Dauer der Veränderung in der Weltwahrnehmung auf entsprechende

²⁴³ Vgl. Jacobson, Edith: *Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983. S. 96 f.

²⁴⁴ Ebd. S. 96.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Passenderweise spricht man nicht nur von Depression, sondern auch vom Zustand depressiver *Verstimmung*.

²⁴⁸ Jacobson 1983. S. 98.

²⁴⁹ Ebd.

Stimmungen und die daraus hervorgehenden Reaktionen abonniert, bis die Stimmung sich durch „Realitätsprüfung“²⁵⁰ erneut ändert. Jede Stimmung sei insofern – da das „Abfuhrmuster“ sich ausbreite und nicht auf das auslösende Ereignis beschränkt bleibe – eine Verzerrung der Realität; pathologische Stimmungszustände seien jedoch nur solche, in welchen die Stimmung nicht durch „Realitätsprüfung“²⁵¹ – also Änderung der Stimmungslage durch neu eintreffende Ereignisse – veränderbar sei:

Daher liegen Stimmungen in einem normalen Bereich und sind in ihrer Eigenschaft angemessen, solange sie mit der momentanen äußeren und inneren Realität in Einklang stehen und man sie als vorübergehende Ich-Zustände ansehen kann, die bewußten Reaktionen auf wirklichkeitsnahe Ereignisse zuzuordnen sind; sie fügen sich der Realitätsprüfung, sind demnach beherrschbar und von begrenzter Dauer. Je weniger sich jemand der Ursprünge seiner Stimmungen bewußt ist, desto schwerer gelingt es ihm, die psychische Situation zu meistern und um so unangemessener sind die Eigenschaften seiner Stimmungen.²⁵²

Demzufolge unterscheiden sich pathologische Stimmungszustände von „gesunden“ durch ihre unangemessene Dauer und Nichtbeeinflussbarkeit durch Erlebnisse, welche die Stimmung entsprechend verändern müssten; außerdem durch das Unwissen des Stimmungsträgers bezüglich des Anlasses für die unveränderliche Stimmung (was laut Jacobson sowohl totales Unwissen als auch Trugschlüsse beinhalten kann²⁵³).

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen und Begriffsklärungen sieht Jacobson die pathologische Depression als Verstimmungszustand, der aus unbewussten und daher der Realitätsprüfung unzugänglichen inneren Konflikten hervorgeht.²⁵⁴ Dabei seien derartige Gestimmtheiten in jenem Maße pathologisch, wie das Unbewusste des Konflikts eine Rolle spiele und die Realitätsprüfung bzw. Veränderung der Stimmung durch positive Ereignisse verhindere.²⁵⁵

Jacobson unterscheidet ferner grundlegend zwischen *psychotischer* und *neurotischer* Depression, die sie vor allem hinsichtlich der Entstehungsursachen trennt: Der ersten Form liege ursächlich vermutlich eine generelle primäre narzisstische Ich-Störung zugrunde, die zur erhöhten Anfälligkeit für Depressionen prädisponiere, sowie möglicherweise ein unbekannter somatischer Faktor; während die „Vielfalt neurotisch depressiver Zustände“²⁵⁶ ein Symptom

²⁵⁰ Ebd. S. 106 f.

²⁵¹ Ebd. S. 107.

²⁵² Ebd. S. 117.

²⁵³ Vgl. ebd. S. 118.

²⁵⁴ Ebd. S. 123.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Ebd. S. 223.

neurotischer Konflikte ohne entsprechende primäre narzisstische Störung sei.²⁵⁷ Dies leitet Jacobson vor allem aus eigenen klinischen Beobachtungen ab, denen zufolge psychotisch Depressive ihre Symptome der Müdigkeit und Apathie oft wie eine unerklärliche, sie plötzlich befallende Krankheit erlebten, die nicht einmal immer mit subjektiven Gefühlen der Traurigkeit einhergehen müsse.²⁵⁸ Für die psychotische Depression nimmt Jacobson also tiefergehende, aber ungeklärte Ursachen an als für die neurotische. Ein innerer Konflikt liege jedoch allen Depressionsformen zugrunde und scheine

in allen depressiven Zuständen von gleicher Art zu sein: Frustration bewirkt Wut und feindselige Versuche, die erwünschte Befriedigung zu erlangen; ist das Ich, aus äußeren oder inneren Gründen, unfähig, dieses Ziel zu erreichen, wendet sich die Aggression gegen die Selbstimago. Der sich anschließende Verlust des Selbstwertgefühls bringt einen narzisstischen Konflikt zum Ausdruck, das heißt, einen Konflikt zwischen der wunschbestimmten Selbstimago und der Imago des scheiternden, entwerteten Selbst. Die Art der Stimmung, die sich in der Folge entwickelt, hängt davon ab, wie stark die Feindseligkeit und wie schwer, aber auch von welcher Dauer, die Frustration und die Enttäuschung sind. Damit ist aber die Frage, was die verschiedenen Gruppen der Depression voneinander unterscheidet, immer noch nicht vollständig beantwortet.²⁵⁹

Generell ist die Depression laut Jacobson also der Ausdruck eines unbewussten narzisstischen Konflikts, der von auf das Selbst gerichteten, durch versagte Bedürfnisse entstandenen Aggressionen verursacht wird: Ich will ein Bedürfnis befriedigen und erreiche dieses Ziel auch mit aggressiven Bemühungen nicht. Die Vorstellung von meinem wunschbestimmten Selbst und der Art, wie ich mich aufgrund der Versagung erlebe, klafft erheblich auseinander. Daher richte ich die Aggression, die ich vormals erfolglos zum Erreichen der Bedürfnisbefriedigung eingesetzt habe, nun gegen mich selbst und werte mich ab. Da der Konflikt verdrängt wurde, kann ich die aus ihm resultierende depressive Stimmung nicht durch Realitätsprüfung korrigieren.

Für eine bestimmte Gruppe Depressiver, psychotisch Depressive genannt, vermutet Jacobson zudem eine tiefergehende primäre Ich-Störung, die auf besondere Art für diese ungünstige Form der Aggressions- und Frustrationsbewältigung prädestiniert und die Anfälligkeit der Betroffenen erhöht. Wodurch diese Ich-Störung der psychotisch Depressiven verursacht wird, ist der Autorin zufolge noch unklar; vermutlich seien es konstitutionelle, erbliche, somatische

²⁵⁷ Vgl. ebd. S. 226.

²⁵⁸ Vgl. ebd. S. 223.

²⁵⁹ Ebd. S. 234.

wie auch psychologische kausale Faktoren, die in Betracht gezogen werden müssten und deren Rolle sich von Fall zu Fall unterscheide.²⁶⁰

II.8

John Bowlby: *Verlust: Trauer und Depression*

John Bowlby ist es mit einem von der Tradition Freuds, Abrahams und Fenichels stark abweichenden Ansatz gelungen, eine neue, verhaltenspsychologisch orientierte Perspektive auf depressive Störungen vorzulegen. Bowlbys kritische Reflexion der bisherigen Forschungsgeschichte enthüllt die Mängel und Widersprüche seiner Vorgänger und setzt diesen schlüssige und nachvollziehbare, aber keineswegs reduktive Erklärungsansätze entgegen.

Bowlby setzt sich zunächst kritisch mit Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie*, bzw. mit der von Freud getroffenen Unterscheidung und Charakterisierung beider Zustände auseinander sowie mit der Forschungstradition, die auf Freuds Thesen Bezug nimmt. Seine Neudefinitionen normaler und pathologischer Trauer unterscheiden sich wesentlich von Sigmund Freuds Thesen.

Hinsichtlich des Wesens der Trauer wird laut Bowlby in der Freud-Nachfolge in erster Linie die Identifikation des Trauernden mit dem verlorenen Objekt als oraler Vorgang betont.²⁶¹ Jedoch sei „mit großer Sicherheit“²⁶² die Identifikation prinzipiell unabhängig von Oralität.²⁶³ Im Bezug auf die Schmerzhaftigkeit der Trauer gebe es in der bisherigen Forschung zwei Richtungen; eine die Auffassung vertretende, der Schmerz ergebe sich aus der Sehnsucht nach dem verlorenen Objekt, und eine andere, welche die Auffassung vertrete, Schmerz, der auf Verlust folge, sei das Ergebnis von Schuldgefühlen und einer Angst vor Vergeltung.²⁶⁴ Das vorliegende Beweismaterial – klinische Studien – spreche mehr für die zweite, u. a. auch von Klein vertretene Auffassung.²⁶⁵

Bezüglich der Frage, inwiefern Trauer mit Angst in Verbindung steht, geht Bowlby insofern konform mit Freud, als er Angst als Reaktion auf *vorübergehenden* Objektverlust begreift,

²⁶⁰ Vgl. ebd. S. 224.

²⁶¹ Vgl. Bowlby, John: *Verlust: Trauer und Depression*. Frankfurt a. M.: Fischer 1983. S. 41.

²⁶² Ebd. S. 42.

²⁶³ Vgl. ebd. Ebenso kritisiert Bowlby an dieser Stelle die Freudsche Auffassung der Libido als Energiemenge, die einer Umwandlung unterliegt sowie das „hydrodynamische“ Triebmodell, demzufolge Triebe sinnbildlich als Flüssigkeiten betrachtet werden, welche nach Menge und Druck variieren.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S. 42.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

während Schmerz und Trauer als Reaktionen auf dauerhaften Verlust folgten.²⁶⁶ Die Motivation des trauernden Individuums sei es, das verlorene Liebesobjekt anhand der Darstellung der Trauer wiederzugewinnen, selbst wenn der Verstand bereits die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens erkannt habe, wobei Bowlby besonders den *Handlungsaspekt* bzw. *Appellcharakter* betont.²⁶⁷

Die Rolle des Zorns und des Hasses im Rahmen der Trauer schätzt Bowlby gänzlich anders ein als seine Vorgänger. Während Freud davon ausgeht, bei der Depression spiele – im Unterschied zur Trauer – ein Ambivalenzkonflikt dem Objekt gegenüber die entscheidende Rolle, der in der Trauer entfällt, attestiert Bowlby der Trauer dieselbe Ambivalenz: „Ambivalenz gegenüber der verlorenen Person kennzeichnet viele Fälle, in denen die Trauer einen gesunden Verlauf genommen hat,“²⁶⁸ obgleich sie in Fällen pathologischer Trauer deutlicher hervortritt.²⁶⁹ Also kann das Vorliegen eines Ambivalenzkonflikts in Bezug auf das verlorene Objekt laut Bowlby kein die Depression von der Trauer scheidendes Kriterium sein. Freuds Annahme, die Identifizierung mit dem Verlorenen sei sowohl ein Grundzug normaler Trauer als auch der Depression, wird ebenso verworfen. Es sei fraglich, ob Identifizierung, wie von Freud angenommen, die ursprünglichste Form der Gefühlsbindung darstelle, und darüber hinaus sei jener angenommene Identifizierungsprozess niemals Gegenstand systematischer Überprüfung gewesen.²⁷⁰

In ähnlicher Weise stellt Bowlby Freuds übrige Unterscheidungskriterien zwischen pathologischer und normaler Trauer in Frage: Weder der Hass gegen das verlorene Objekt, noch eine Identifizierung mit der ambivalent geliebten Person, noch die Umlenkung der Libido vom enttäuschenden Objekt auf das Ich unter Herbeiführung eines sekundären Narzissmus sind Bowlby zufolge geeignete Unterscheidungsmerkmale zur Beschreibung der Depression.²⁷¹

Auch Melanie Kleins Theorie wird von Bowlby kritisch betrachtet. Entgegen Kleins Annahme, die Prädisposition zur depressiven Störung geschehe bereits im ersten Lebensjahr, geht Bowlby von einer bis in die Adoleszenz und ins frühe Erwachsenenalter fortbestehenden negativen Beeinflussbarkeit durch den Verlust konkreter Bezugspersonen aus.²⁷² Es sei weder nur die Brust als Teilobjekt, die verloren werde (sondern die Mutter oder der Vater als ganze

²⁶⁶ Vgl. ebd. S. 42 f.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 43.

²⁶⁸ Ebd. S. 45.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Vgl. ebd. S. 47.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 47 f.

²⁷² Vgl. ebd. S. 49-55.

Person); noch beschränke sich die ätiologisch bedeutende Phase auf die frühe Kindheit.²⁷³ Auch löse der Verlust eines Elternteils nicht nur Trennungsangst und Kummer aus, sondern auch Aggression als Mittel der versuchten Wiedervereinigung mit dem verlorenen Objekt.²⁷⁴ Ergänzend zur Kritik an seinen Vorgängern legt Bowlby seine eigene Definition der Depression vor:

Bei den meisten Formen der depressiven Störung einschließlich der chronischen Trauer ist der wesentliche Bereich, in dem ein Mensch sich hilflos fühlt, seine Fähigkeit, affektive Beziehungen herzustellen und aufrechtzuerhalten. Das Gefühl der Hilflosigkeit in dieser besonderen Hinsicht kann, wie ich glaube, Erfahrungen zugeschrieben werden, die er in der Familie gemacht hat, der er entstammt.²⁷⁵

Bowlby geht also von einem Mangel an affektiven Bindungen als Ursache von Depressionen aus, insofern angesichts dieses Mangels subjektiv eine Hilflosigkeit zur Änderung und Verbesserung der Situation empfunden wird. Beides führt er auf Sozialisationsprozesse in der Zeitspanne von der Kindheit bis zur Adoleszenz des Depressiven zurück. Genauer gesagt liege vermutlich beim Depressiven die Erfahrung vor, „nie eine stabile und sichere Beziehung zu seinen Eltern erreicht zu haben, obwohl er sich immer wieder darum bemühte und auch sein Bestes tat, um ihre Forderungen und vielleicht auch unrealistischen Erwartungen zu erfüllen.“²⁷⁶ Außerdem sei ihm vermutlich „häufig gesagt worden, wie unliebenswert und/oder unzulänglich und/oder inkompetent er sei“²⁷⁷, paradoxerweise mit der Absicht der Eltern, ein Verlassenwerden durch das so behandelte Kind zu verhindern. Und mit größerer Wahrscheinlichkeit als bei Nicht-Depressiven liege während Kindheit oder Adoleszenz ein tatsächlicher Verlust eines Elternteils vor.²⁷⁸

Nachdem die Ursachen der Entstehung depressiver Störungen umrissen sind, wendet Bowlby sich dem charakteristischen Erscheinungsbild pathologischer (im Vergleich zu normaler) Trauer zu. Auffällig für den Bereich der *Depression* bei Objektverlust sei eine „Beschäftigung mit den Leiden des Selbst unter Ausschluss alles anderen“²⁷⁹ als Ablenkung vom erlittenen Verlust.²⁸⁰ In anderen Worten beschäftigt der Betroffene sich in der Depression mehr mit sich selbst als mit dem verlorenen Liebesobjekt; Bowlby begreift dies als Ablenkungsstrategie,

²⁷³ Vgl. ebd. S. 55.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Ebd. S. 319.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd. S. 320.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Ebd. S. 321.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

welche die Aufmerksamkeit vom Verlust als solchem weglenken soll. Desweiteren geht er grundsätzlich mit Becks Kognitionsmodell konform, wenn er postuliert,

daß zur Depression neigende Individuen kognitive Schemata besitzen, die gewisse ungewöhnliche, aber charakteristische Merkmale aufweisen, was dazu führt, daß sie die Geschehnisse in ihrem Leben auf die ihnen eigene idiosynkratische Weise auslegen.²⁸¹

Die Grundgedanken der für Depressive typischen negativen Weltsicht und Selbstinterpretation, die das Becksche Modell ausmachen, ergänzt Bowlby um die Erforschung der ätiologischen Bedingungen jener negativen Kognitionsmuster.²⁸²

Auf der Grundlage einer Neubetrachtung statistischer Untersuchungen stellt Bowlby weiterhin die Existenz einer sogenannten endogenen, d. h. ohne äußere Ursachen entstehenden, Depression in Zweifel: Besagten Studien zufolge habe auch bei als endogen diagnostizierten Fällen mit großer Häufigkeit ein „schwerwiegendes vorausgehendes Ereignis“, und zwar in Form einer *Verlusterfahrung* (im Bezug auf geliebte Personen, aber auch bezüglich des sozialen Status, bestimmter geliebter Örtlichkeiten etc.), als beeinflussender Faktor vorgelegen.²⁸³ In manchen zunächst als endogen diagnostizierten Fällen sei es aus verschiedenen Gründen lediglich schwierig, dieses schwerwiegende Ereignis zu identifizieren, das sowohl als Auslöser, als Verwundbarkeitsfaktor und auch als Einflussfaktor bezüglich Dauer und Schwere der Störung eine Rolle spiele.²⁸⁴

Schließlich reflektiert Bowlby die Korrelation von neurophysiologischen Prozessen und pathologischen Affektveränderungen, kommt jedoch zu dem Schluss, die Richtung des kausalen Ablaufs – bzw. die Frage, ob die Stimmung die physiologischen Prozesse beeinflusst oder umgekehrt – sei noch unklar.²⁸⁵ Auch wenn es vielleicht genetische Faktoren gebe, die zur Depression prädestinierten, entwickelten sich diese immer im Rahmen eines sozialen Umfeldes und seien „nie in einem Vakuum wirksam.“²⁸⁶

Hauptsächlich zeigen Bowlbys Ausführungen, inwiefern Trauer und Depression sich möglicherweise noch weniger unterscheiden, als Freud ursprünglich annahm, oder zumindest nicht unbedingt in den von Freud als Distinktionskriterien postulierten Aspekten. Er betont außerdem die Wichtigkeit einer stabilen, Sicherheit gebenden Elternbeziehung nicht nur während der ersten Lebensjahre, sondern über den gesamten Zeitraum der Kindheit und Adoleszenz hinweg.

²⁸¹ Ebd. S. 322.

²⁸² Vgl. ebd. S. 323.

²⁸³ Vgl. ebd. S. 328-331. Die Zahlen und Untersuchungen, auf die Bowlby sich beruft, sind durchaus eindrucksvoll und überzeugend, können an dieser Stelle jedoch nicht im Einzelnen wiedergegeben werden.

²⁸⁴ Vgl. ebd. S. 331.

²⁸⁵ Vgl. ebd. S. 337.

²⁸⁶ Ebd. S. 338.

II.9

Constance Hammen: *Depression. Erscheinungsformen und Behandlung*

In ihrem Bestreben, einen interdisziplinären Forschungsüberblick zu liefern, fasst Hammen die wichtigsten biologischen, psychologischen und soziologischen Erkenntnisse über Depressionen zusammen.²⁸⁷ Sie stellt zunächst den Unterschied zwischen gelegentlicher, vorübergehender Deprimiertheit aufgrund negativer Alltagserfahrungen und einer Depression heraus. Im klinischen Sinn bezeichne der Begriff Depression keine situative, passagere Verstimmtheit, sondern „Probleme, die über den Bereich der Stimmung hinausgehen und anhaltende, erhebliche physische, psychische und verhaltensbezogene Symptome mit einschließen.“²⁸⁸ Hautzinger geht mit dieser Definition konform, wenn er bemerkt, Depressionen seien

psychische Störungen, bei denen die Beeinträchtigung der Stimmung, Niedergeschlagenheit, Verlust der Freude, emotionale Leere, Antriebslosigkeit, Interesseverlust und zahlreiche körperliche Beschwerden wesentliche Merkmale sind. Neben den Depressionen sind Manien, Persönlichkeitsauffälligkeiten, Ängste, Furcht- und Trauerreaktionen Störungen, bei denen auch das affektive Erleben beeinträchtigt ist und im Mittelpunkt der Symptomatik steht. Diese Störungen sind häufig mit Depressionen verbunden (Komorbidität), werden jedoch als eigenständige Störungsgruppe abgegrenzt. Rechnet man mildere Formen depressiver Störungen sowie die resignativ-depressive Reaktionen [sic!] bei anderen psychischen und körperlicher [sic!] Erkrankungen mit, dann sind Depressionen vermutlich die häufigsten und während allen Lebensabschnitten vorkommenden psychischen Beeinträchtigungen.²⁸⁹

Die von Hautzinger umrissenen Aspekte der Depression manifestieren sich Hammen zufolge in vier Bereichen: Betroffen seien die *Affekte*, die *Kognitionen*, das *Verhalten* und die *körperlichen Funktionen*.²⁹⁰ Bezüglich der *affektiven Symptome* bezeichnet Hammen es als „[t]ypisch für Depressive [...], dass sie sich deprimiert, bedrückt, niedergeschlagen, ‘down’ fühlen; die auffälligste Stimmung ist jedoch eine starke Reizbarkeit (vor allem bei

²⁸⁷ Hammen, Constance: *Depression. Erscheinungsformen und Behandlung*. Aus dem Engl. übers. von Matthias Wegenroth. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Huber 1999.

²⁸⁸ Ebd. S. 9.

²⁸⁹ Hautzinger, Martin: *Depression*. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hogrefe 1998. S. 3.

Zur Definition klinischer Depression vgl. auch Gilbert, Paul: *Depressionen verstehen und bewältigen*. Aus dem Englischen von Susanne Starke-Perschke. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hogrefe 1999. S. 23-26; sowie Albersnagel, Frans A.: *Emmelkamp, Paul M. G.; van den Hoofdakker, Rudi H.: Depression. Theorie, Diagnostik und Behandlung*. Aus dem Niederländischen übersetzt von Veronika Brezinka. Göttingen, Stuttgart: Verlag für Angewandte Psychologie 1993. S. 20-23.

²⁹⁰ Vgl. Hammen: *Depression*. S. 9 f.

depressiven Kindern).²⁹¹ Hammen zufolge weisen jedoch nicht alle Depressive diese Symptomatik auf, einige „berichten nur davon, das Interesse oder die Freude an den Dingen verloren zu haben, alles belang- und sinnlos zu finden“²⁹², während sie sich als „lustlos und apathisch“²⁹³ beschreiben. Für die Betroffenen, die das Interesse an ihren sozialen Kontakten und an ihren Hobbys verlören, stelle sich „nur noch selten ein Gefühl von Befriedigung ein“²⁹⁴, selbst „wenn sie eine schwierige Aufgabe bewältigen“²⁹⁵.

Die affektiven Symptome, welche Hammen als charakteristisch für das klinische Krankheitsbild der Depression begreift, sind also eine äußerst deprimierte Stimmung bzw. Niedergeschlagenheit; große Reizbarkeit; der Verlust des Interesses an ehemals geliebten Freizeitaktivitäten und sozialen Kontakten; sowie das Unvermögen, selbst angesichts von Erfolgen persönliche Befriedigung zu empfinden: „Das Interesse und die Freude an den Dingen zu verlieren, ist eines der am weitesten verbreiteten Merkmale des depressiven Syndroms“²⁹⁶.

Die *kognitiven Symptome* der Depression zeichnen sich Hammen zufolge in erster Linie durch „negative Gedanken“ der Depressiven „über sich selbst, ihre Umgebung und ihre Zukunft“²⁹⁷ aus. Depressive „erleben sich als unfähig und wertlos und gehen äußerst streng mit sich ins Gericht. Sie machen sich viele Gedanken über das, was sie meinen, falsch gemacht zu haben, und haben mit starken Schuldgefühlen zu kämpfen.“²⁹⁸ Aus diesem Kontext ergebe sich auch das für den Depressiven ebenfalls charakteristische niedrige Selbstwertgefühl.²⁹⁹ Hinzu komme ein ausgeprägtes Hilflosigkeitsgefühl sowie die Einschätzung, es habe „keinen Zweck, etwas an [der] misslichen Lage zu ändern“, und diese Verzweiflung lasse „oftmals den Gedanken aufkommen, es sei besser, tot zu sein.“³⁰⁰ Das „negativistische“ Denken depressiver Personen sei insofern „in der Regel irrational und verzerrt. Die eigene Person und die Außenwelt werden in diesem Zustand ganz anders bewertet als vorher.“³⁰¹ Das von Hammen zitierte Depressionsmodell Aaron Becks gehe „von der Annahme aus, dass eine

²⁹¹ Ebd. S. 10.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd. S. 10 f.

²⁹⁸ Ebd. S. 11.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

erhöhte Anfälligkeit für Depressionen auf die Neigung der Betroffenen zurückzuführen sei, die eigene Person, die Außenwelt und die Zukunft negativ zu sehen.“³⁰²

Im Bereich der Kognitionen manifestieren sich als Symptome der Depression Hammen folgend also ein ausgesprochen negatives Selbstkonzept bzw. eine negative Selbsteinschätzung, ein tiefes Hoffnungs- und Hilflosigkeitsgefühl und eine subjektiv erlebte Ohnmacht, etwas an der aktuellen misslichen Situation zu ändern. Depressive beurteilen sich selbst, das sie umgebende soziale Umfeld und ihre Lebenssituation als unveränderlich negativ und hoffnungslos, und „mit Sicherheit lässt sich sagen, dass ein derart unbarmherziges und selbstkritisches Denken Menschen oft noch weiter in eine Depression versinken lässt“³⁰³, sofern es nicht überhaupt die Ursache der Depression ist. Als Begleit- und Folgeerscheinungen dieser kognitiven Symptome nennt Hammen Konzentrations- und Gedächtnisschwierigkeiten sowie Schwierigkeiten bei Entscheidungsfindungsprozessen, ebenso wie ein verlangsamtes Denken.³⁰⁴

Als charakteristische *Verhaltenssymptome* der Depression führt Hammen den Rückzug aus sozialen Kontakten und die starke Einschränkung üblicher sozialer Aktivitäten an.³⁰⁵ „Dies kann so weit gehen, dass die Betroffenen über längere Zeiträume ganz im Bett bleiben.“³⁰⁶ Auch psychomotorische Veränderungen wie eine Verlangsamung der Bewegungen oder aber starke körperliche Unruhe (Agitiertheit); eine Verlangsamung des Sprechens oder ausgeprägte Wortkargheit seien Symptome der Depression, manchmal kombiniert mit einer ausdruckslosen Mimik, leblosem Blick und Vermeidung des Augenkontakts in Kommunikationssituationen.³⁰⁷

Die *somatischen Symptome* schließlich umfassen laut Hammen „Veränderungen des Appetits, des Schlafes und der Energie.“³⁰⁸ Zu den häufigsten von Depressiven genannten Beschwerden gehöre der Energieverlust: „Viele depressive Patienten klagen über Lustlosigkeit, Lethargie und ein bleiernes Schweregefühl. Es fehlt ihnen schon rein physisch die Kraft, bestimmte Aufgaben zu beginnen und zu Ende zu führen.“³⁰⁹ Die Veränderungen des Schlafs machten sich meist in Form von Schlafstörungen und verfrühtem Erwachen bemerkbar, während im

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Vgl. ebd. S. 12. Was verlangsamtes Denken betrifft, vgl. auch Kristeva, a.a.O.

³⁰⁵ Vgl. ebd. S. 12.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Vgl. ebd.

³⁰⁸ Ebd. S. 13.

³⁰⁹ Ebd.

Bereich des Appetits sowohl eine Verminderung oder Zunahme des Appetits möglich sei und es somit entweder zu Gewichtsverlust oder -zunahme komme.³¹⁰

Im Anschluss an die Aufstellung dieser affektiven, kognitiven, behavioralen und somatischen Symptome verweist Hammen auf die Variabilität in der individuellen Ausprägung derselben:

Wie sich eine Depression bemerkbar macht, ist von Fall zu Fall sehr unterschiedlich. Zum einen gibt es verschiedene Schweregrade der Störung, auf der anderen Seite liegt jedoch auch die Vermutung nahe, dass es verschiedene Formen der Depression gibt, die unterschiedliche Ursachen haben und auch unterschiedlich zu behandeln sind.³¹¹

Die aufgelisteten Symptome der vier Bereiche müssen also nicht zwangsläufig bei jedem Depressiven in Erscheinung treten, um die Diagnose der Depression zu rechtfertigen, vielmehr definierten „die heute gebräuchlichen diagnostischen Systeme [...] mehrere Unterkategorien der Störung“ und stellten insofern „die Grundlage diagnostischer Beurteilungen für Forschungs- und Therapiezwecke“³¹² zur Verfügung.

Auf der Grundlage bereits erbrachter Forschungsergebnisse unterscheidet Hammen zunächst zwischen *unipolarer* und *bipolarer* Depression.³¹³ Die unipolare Depression zeichne sich durch depressive Symptome (wie zuvor umrissen) aus, die *nicht* im Wechsel stehen mit sogenannten manischen Zuständen.³¹⁴ Die bipolare affektive Störung wiederum sei von einem Wechsel zwischen depressiven Symptomen und manischen Zuständen gekennzeichnet; letztere verstanden als „eine abnorme Steigerung des Aktivitätsniveaus, des Selbstwertgefühls und der Stimmung; sie stellen also in gewisser Hinsicht das Gegenteil einer Depression dar.“³¹⁵ Bei der bipolaren affektiven Störung handle es sich oftmals

um ein chronisches Problem mit einer immer wieder aufflammenden Symptomatik, die nicht nur durch extreme Stimmungsschwankungen gekennzeichnet ist, sondern häufig auch mit psychotischen Symptomen wie Wahnvorstellungen oder Halluzinationen einhergeht.³¹⁶

Die bipolare affektive Störung teile man ferner in zwei Ausprägungen ein. Bei der „Bipolar I Störung“ sind Hammen zufolge in der Vorgeschichte des Erkrankten deutlich manische Episoden identifizierbar. Sowohl die depressive als auch die manische Symptomatik sei bei diesem Typus stark ausgeprägt, während in der Gruppe der „Bipolar II Störung“ in der Vorgeschichte der Erkrankten sogenannte „hypomanische“ Phasen diagnostiziert werden

³¹⁰ Vgl. ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

³¹³ Vgl. ebd. S. 14.

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

könnten; eine abgeschwächte Form der Manie, die für den Behandelnden schwerer erkennbar und oft von kürzerer Dauer sei.³¹⁷

In Referenz auf das Diagnostische und Statistische Manual psychischer Störungen (DSM-IV) der American Psychiatric Association unterscheidet Hammen drei Hauptformen depressiver Störungen: Die *Major Depression*, die *Dysthyme Störung* und die *Nicht Näher Bezeichnete Depressive Störung*.³¹⁸

Die Major Depression zeichnet sich laut DSM-IV (hier zitiert nach Hammen) durch eine mindestens zweiwöchige Phase depressiver Verstimmung aus, begleitet von mindestens vier weiteren der folgenden Symptome aus dem diagnostischen Katalog: deutlich vermindertes Interesse oder verminderte Freude an fast allen Aktivitäten, an fast allen Tagen, für die meiste Zeit des Tages; deutlicher Gewichtsverlust ohne Diät oder Gewichtszunahme bzw. verminderter oder gesteigerter Appetit; Schlaflosigkeit oder vermehrter Schlaf an fast allen Tagen; psychomotorische Unruhe oder Verlangsamung an fast allen Tagen; Gefühle von Wertlosigkeit oder unangemessene Schuldgefühle an fast allen Tagen; verminderte Denk- und Konzentrationsfähigkeit an fast allen Tagen; wiederkehrende Gedanken an den Tod, Suizidpläne und -versuche.³¹⁹

Im Unterschied zur zeitlich stärker auf Phasen begrenzten Major Depression definiert das von Hammen angeführte DSM-IV die Dysthyme Störung als potenziell chronische, mindestens aber sich über einen zweijährigen Zeitraum erstreckende depressive Verstimmung,³²⁰ begleitet von wenigstens zwei der folgenden Symptome: Appetitlosigkeit oder übermäßiges Bedürfnis zu essen; Schlaflosigkeit oder übermäßiges Schlafbedürfnis; Energiemangel oder Erschöpfung; geringes Selbstwertgefühl; Konzentrationsstörungen oder Entscheidungsschwierigkeiten; subjektiv erlebte Hoffnungslosigkeit.³²¹ Beginne die Dysthymie vor dem einundzwanzigsten Lebensjahr („früher Beginn“), weise dies auf eine besonders schwere Form der Störung hin und führe (im Vergleich zu depressiven Patienten) zu einem „signifikant höhere[n] Grad an sozialer und allgemeiner Fehlanpassung“ sowie zu „mehr Persönlichkeits- und Substanzmissbrauchsstörungen“.³²²

³¹⁷ Vgl. ebd. S. 15.

³¹⁸ Vgl. ebd.

³¹⁹ Vgl. ebd. S. 16.

³²⁰ Bei Kindern genügt laut DSM-IV der Zeitraum von einem Jahr; alternativ zur depressiven Stimmung kann große Reizbarkeit vorliegen.

³²¹ Vgl. Hammen: Depression. S. 16. Eine weitere Bedingung für die Diagnose einer Dysthymen Störung: Während des Zwei-Jahres-Zeitraums darf laut DSM-IV kein Zeitraum der Symptommfreiheit von mehr als zwei Monaten vorliegen.

³²² Ebd. S. 17.

Die Nicht Näher Bezeichnete Depressive Störung schließlich könne diagnostiziert werden bei Vorliegen einiger Kriterien des DSM-IV Katalogs, die jedoch nicht den vollen Umfang einer Major Depression oder einer Dysthymen Störung erfüllten, wie zum Beispiel, wenn die Depression auftritt als Begleitphänomen einer prämenstruellen dysphorischen Störung oder einer Verstimmung.³²³ Ebenso falle in diese Kategorie die rezidivierende kurze depressive Störung, bei welcher „über einen Zeitraum von zwölf Monaten mindestens einmal im Monat Phasen depressiver Symptomatik von einer Dauer zwischen zwei Tagen und zwei Wochen“³²⁴ beobachtet werden könnten.

Eine weitere Variante ist die *Depression mit psychotischen Merkmalen*. Dabei handle es sich „um besonders schwere Formen der Störung, bei denen zusätzlich entweder Wahn oder Halluzinationen auftreten. Diese Halluzinationen oder Wahnphänomene sind meistens ‘stimmungskongruent’, d. h. auf depressive Themen bezogen“³²⁵, wie etwa die Überzeugung, man habe sich versündigt, Schaden angerichtet, werde verfolgt, verdiene Strafe bzw. werde bereits bestraft oder der Weltuntergang stehe bevor.³²⁶

Ein weiterer Subtypus stellt Hammen zufolge die sogenannte *Wochenbettdepression* dar. Im Gegensatz zu den „normalen“ leichten Beeinträchtigungen durch Hormonumstellungen drei bis sieben Tage nach einer Entbindung könne es im Gegensatz dazu zu einer „regelrechten depressiven Episode“³²⁷ in den ersten Wochen nach der Geburt kommen, die nach DSM-IV als Major Depression diagnostiziert werden könne.³²⁸ Dabei komme es bei einer von 1000 Frauen zu einer psychotischen Wochenbettdepression, die mit Wahnvorstellungen in Bezug auf das Kind einhergingen.³²⁹ Die meisten Frauen mit Wochenbettdepression seien bereits vor der Entbindung zu einem Zeitpunkt ihres Lebens einmal von Depressionen betroffen gewesen.³³⁰

Anschließend an die diagnostischen Kriterien der Depressionstypen und -subtypen behandelt Hammen die Frage nach der Komorbidität mit depressiven Störungen. Der US National Comorbidity Study folgend seien nur vierundvierzig Prozent der von Depressionen betroffenen Teilnehmer als ausschließlich depressiv diagnostiziert worden; fünfundsechzig Prozent dagegen seien von einer weiteren Störung betroffen, darunter am häufigsten vertreten

³²³ Vgl. ebd. S. 18 f.

³²⁴ Ebd. S. 19.

³²⁵ Ebd. S. 25.

³²⁶ Vgl. ebd. Diese Weltuntergangsphantasie in Verbindung mit Depression wird in Lars von Triers Werk *Melancholia* anschaulich bebildert.

³²⁷ Ebd. S. 26.

³²⁸ Vgl. ebd.

³²⁹ Vgl. ebd. Roman Polanskis Film *Rosemarys Baby* kann hier wohl als popkulturelles Referenzwerk angeführt werden.

³³⁰ Vgl. ebd.

diverse Angststörungen, aber auch Substanzmissbrauch, Essstörungen und Persönlichkeitsstörungen wie z. B. Narzissmus.³³¹

Im Verweis auf statistische Erhebungen konstatiert Hammen die zunehmende Punktprävalenz der erstmaligen Depressionserkrankung bei jungen Menschen vor dem zwanzigsten Lebensjahr, während man die Depression lange Zeit als Störung der mittleren und späten Lebensjahre betrachtet habe.³³² „Wenn Personen aller Altersstufen zu bislang erlebten Depressionen befragt werden, gibt ein größerer Anteil der jüngeren Menschen an, bereits depressiv gewesen zu sein.“³³³ Frauen seien prozentual signifikant häufiger von der Entwicklung einer depressiven Störung betroffen als Männer.³³⁴ Versuche, dies auf hormonelle Besonderheiten zurückzuführen, erwiesen sich als weitgehend nicht tragfähig,³³⁵ vermutlich seien es die stärkeren sozialen Belastungen gerade junger Frauen, die diese für eine Depression prädisponierten.³³⁶ Ebenso müsse in die Interpretation der Statistiken einbezogen werden, dass Männer es vermutlich weniger gut mit dem erworbenen Rollenbild vereinbaren könnten, sich selbst und ihrer Umwelt das Leiden an einer depressiven Störung einzugestehen.³³⁷

Im Folgenden trägt Hammen die wichtigsten biologischen, psychologischen und soziologischen Erklärungsmodelle und -ansätze für die depressive Störung zusammen. Hinsichtlich der *biologischen Aspekte der Depression* kommt sie zu dem Schluss, es gebe „eine Reihe von Anhaltspunkten für eine maßgebliche Beteiligung biologischer Faktoren bei der Depression“³³⁸, so spiele etwa die genetische Vererbung vermutlich eine gewisse, wenn auch noch nicht gänzlich erforschte Rolle: „Kinder depressiver Eltern scheinen ein erhöhtes Risiko zu haben, selbst Depressionen oder andere psychische Störungen zu entwickeln.“³³⁹ Dies könne zwar

ein Hinweis auf eine genetische Übertragung sein; der überwiegende Teil der Studien deutet jedoch darauf hin, dass in den entsprechenden Familien nicht nur biologische Faktoren vererbt werden, die an der Entstehung psychischer Störungen beteiligt sind, sondern auch eine Reihe

³³¹ Vgl. ebd. S. 27.

³³² Vgl. ebd. S. 59.

³³³ Ebd.

³³⁴ Vgl. ebd. S. 63.

³³⁵ Vgl. ebd. S. 66.

³³⁶ Vgl. ebd. S. 66 ff.

³³⁷ Vgl. ebd. S. 65 f.

³³⁸ Ebd. S. 75.

³³⁹ Ebd. S. 77.

psychosozialer Schwierigkeiten – wie beispielsweise dysfunktionale Erziehung und ein äußerst belastendes Familienumfeld.³⁴⁰

Bezüglich der Vererbungsfrage sei, „[a]uch wenn genetische Faktoren eine Rolle für Depressionsanfälligkeit spielen, [...] der genaue Mechanismus, der vererbt wird, unbekannt.“³⁴¹ Die Forschung gehe im Bezug auf die Entstehung der depressiven Störung oft von einer genetischen Prädisposition in Interaktion mit Umweltstressoren aus, die eine depressive Reaktion bewirkten.³⁴²

Im Bereich der physischen Besonderheiten ist laut Hammen vor allem die Bedeutung der Neurotransmitter, insbesondere der Monoamintransmitter Serotonin, Dopamin und Noradrenalin, bzw. ein Ungleichgewicht in der Ausschüttung und Wiederaufnahme derselben von Interesse.³⁴³ Bei diesen Monoamintransmittern „handelt es sich um die chemischen Botenstoffe, die die Nervenzellen für ihre Kommunikation benutzen und die Regionen und Funktionen verschiedener Teile des Gehirns miteinander verbinden.“³⁴⁴ In Studien der fünfziger Jahre habe man als Begleiteffekt von auf die Monoaminneurotransmitter einwirkenden Medikamenten eine depressionsabschwächende oder -verstärkende Wirkung beobachten können und sei in der Folge davon ausgegangen, Depressionen seien „die Folge eines Mangels an Monoaminneurotransmittern“³⁴⁵. Die Grenzen einer rein medikamentösen Bekämpfung der Depression auf Basis einer Neurotransmitter-Regulation sei jedoch bald deutlich geworden, „da die Substanzen zwar sofort auf die Neurotransmitter wirkten, die antidepressive Wirkung jedoch länger auf sich warten ließ.“³⁴⁶ Insofern bleibt nach Hammen unklar, ob die Störung der Monoaminneurotransmitter Ursache oder lediglich begleitende Wirkung einer Depression ist:³⁴⁷

Im Allgemeinen herrscht heute die Meinung vor, dass verschiedene Neurotransmittersubstanzen und -systeme und zahlreiche Wechselwirkungen zwischen ihnen beteiligt sind, diese Prozesse jedoch außerordentlich komplex und unsere Kenntnisse über die Zusammenhänge noch sehr lückenhaft sind.³⁴⁸

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd. S. 80.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. ebd. S. 81.

³⁴⁴ Ebd. S. 81.

³⁴⁵ Ebd. S. 82.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Vgl. ebd.

³⁴⁸ Ebd. S. 82.

Ähnliches gelte für den Zusammenhang zwischen depressiven Störungen und sogenannten neuroendokrinen Systemen wie der Hypothalamus-Hypophyse-Nebennierenachse.³⁴⁹ Diese HHA-Achse sei

ein neuroendokrines System, das aus komplexen Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen dem Gehirn, bestimmten Hormonen und verschiedenen Organen besteht. Es ist maßgeblich an den normalen körperlichen Stressreaktionen beteiligt.³⁵⁰

Bei Wahrnehmung einer belastenden Situation produziere der Hypothalamus unter dem Einfluss verschiedener Neurotransmitter das Hormon CRF, welches im Hypophysenvorderlappen die Produktion und Ausschüttung des adrenocorticotropen Hormons (ACTH) veranlasse.³⁵¹ Dieses Hormon gelange über die Blutbahn zur Nebenniere und rege diese zur Produktion von Cortisol an, „ein Hormon, das eine Schlüsselstellung innerhalb des sympathischen Nervensystems einnimmt und für eine Reihe von schnellen und langsamen körperlichen Aktivierungsreaktionen (*arousal* und *activation*) verantwortlich ist.“³⁵² Das Vorhandensein von Cortisol im Blut hemme bei gesunden Menschen dann wiederum die Produktion von ACTH und CRF zur Verhinderung einer übermäßig lang andauernden physiologischen Erregung.³⁵³ Bei Depressiven sei eine Dysfunktion der Hypothalamus-Hypophyse-Nebennierenachse vermutet worden, da man bei ihnen einen erhöhten Cortisolspiegel gemessen habe, der mit Abklingen der Depression auf Normalniveau gesunken sei.³⁵⁴ Allerdings legten Forschungsergebnisse nahe, man könne auch hier nicht von einem einfachen Ursache-Wirkungs-Prinzip ausgehen insofern, als eine medikamentöse Cortisolhemmung bei der Behandlung depressiver Patienten keinen zwangsläufigen positiven Einfluss auf den Verlauf der Therapie und die weitere Entwicklung des Patienten gezeigt habe.³⁵⁵ Die Bedeutung der Cortisol-Überproduktion für die Entstehung von Depressionen bestehe in der Annahme,

dass manche Depressionsformen aus akuten, generalisierten Stressreaktionen heraus entstehen, bei denen nach Wegfall der Auslöser eine Renormalisierung der beteiligten Prozesse ausbleibt.

³⁴⁹ Vgl. ebd. S. 83 f.

³⁵⁰ Ebd. S. 83.

³⁵¹ Vgl. ebd. S. 83.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Vgl. ebd.

³⁵⁴ Vgl. ebd. Neben der Hypothalamus-Hypophysen-Nebennierenachse bringt Hautzinger (im Gegensatz zu Hammen) auch die sogenannte Hypothalamus-Hypophysen-Schilddrüsen-Achse ins Spiel: Einflüsse wie Stress, Biorhythmik und Temperatur seien Ursachen für die Ausschüttung des Schilddrüsen-Hormons (TSH), indem zuvor im Hypothalamus das TRH (Schilddrüsenhormon-Ausschüttungs-Hormon) stimuliert werde. Depressive Patienten wiesen Besonderheiten in dieser den zirkadianen Rhythmen (24-Stunden-Rhythmen; siehe auch weiter unten) unterworfenen Ausschüttung des Schilddrüsenhormons auf, und zwar insofern, als bei Patienten mit depressiver Störung (im Gegensatz zu Gesunden) keine nächtliche TSH-Ausschüttung stattfinde. Vgl. Hautzinger: Depression. S. 37.

³⁵⁵ Vgl. Hammen: Depression. S. 84.

Die Ursachen für eine solche Störung der Stressverarbeitung könnten genetischer Art sein oder darin liegen, dass das Gehirn und die komplexen neuroendokrinen Systeme in der Folge früher, akuter Belastungen so sensibilisiert wurden, dass im Erwachsenenalter schon minimale oder symbolische Stressoren ausreichen, um starke Stressreaktionen auszulösen.³⁵⁶

Die direkte Überprüfbarkeit dieser Hypothese sei zwar praktisch unmöglich, stelle aber den wichtigen Versuch dar, biologische und psychologische Faktoren in einem Erklärungsmodell zu vereinen.³⁵⁷

Auch ein Zusammenhang zwischen Depressionen und Besonderheiten bzw. Störungen der sogenannten zirkadianen Rhythmen sind laut Hammen beobachtet worden.³⁵⁸ Bei diesen handle es sich „um die normalen psychophysiologischen Zyklen, die einem 24-Stunden-Rhythmus im Einklang mit dem Wechsel von Tag und Nacht folgen.“³⁵⁹ Eine Reihe von Studien habe Schlafstörungen depressiver Patienten sowie weitere Auffälligkeiten des Schlafs nachweisen können; typisch seien eine im Vergleich zu Gesunden früher einsetzende erste Tiefschlaf-(REM-)Phase sowie in kürzeren Abständen aufeinanderfolgende REM-Phasen und ein verfrühtes Erwachen.³⁶⁰ Eine entscheidende therapeutische Wirkung werde der Unterdrückung des REM-Schlafs via Antidepressiva zugeschrieben, es gebe allerdings „kaum Belege dafür, dass depressive Patienten mit REM-Störungen unter einem speziellen Subtyp der Störung leiden, bei der eine biologische Behandlung besonders angezeigt wäre.“³⁶¹ Anomale Schlafmuster, die auch bei Personen gemessen worden seien, die erst zu einem späteren Zeitpunkt eine Depression entwickelten, stellten möglicherweise also einen „Vulnerabilitätsmarker“ dar.³⁶²

Eine Hypothese zum Zusammenspiel von diversen, einem zirkadianen Rhythmus unterliegenden Funktionen wie dem Cortisolspiegel und den REM-Phasen führt Hammen ebenfalls an. Dabei gehe man von einer Desorganisation des Zusammenspiels dieser Zyklen aus, denn

[n]ormalerweise fluktuieren REM-Schlaf und Cortisolspiegel synchron zum Schlaf-Wach-Rhythmus. Das frühmorgendliche Erwachen, bestimmte Tagesschwankungen und die genannten Abweichungen lassen sich im Sinne einer ‘Phasenvorverschiebung’ (phase

³⁵⁶ Ebd. S. 84 f.

³⁵⁷ Vgl. ebd. S. 85. Vgl. dazu auch Hautzinger: Depression. S. 38 ff.

³⁵⁸ Vgl. Hammen: Depression. S. 85.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Vgl. ebd. S. 85 f.

³⁶¹ Ebd. S. 86.

³⁶² Vgl. ebd. S. 87.

advance) des REM-Schlaf- und Cortisolsekretions-Zyklus im Verhältnis zum Schlaf-Wach-Rhythmus interpretieren.³⁶³

Die Desynchronisation des Zusammenspiels der Zyklen verursache nach Annahme der Forscher biologische Störungen, welche für die Symptome der Depression verantwortlich seien.³⁶⁴

Eine weitere mögliche physische Ursache für die Entstehung einer Depression habe man im Zusammenhang mit Schädigungen und Anomalien der Hirnstruktur beobachtet.³⁶⁵ So sei die Wahrscheinlichkeit, nach einem Schlaganfall eine Depression zu entwickeln, besonders hoch, wenn vor allem die vordere linke Frontalregion, aber auch die hintere rechte des Frontallappens vom Gehirnschlag beeinträchtigt worden sei.³⁶⁶ Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse habe man mittels Kernspinresonanztomographie auch nicht von Schlaganfällen betroffene Depressive auf Hirnanomalien untersucht und ein niedriges Volumen der unteren Frontallappen bei unipolaren Depressionen festgestellt.³⁶⁷ Elektrophysiologische Aufzeichnungen der Vorgänge im Frontallappen ergaben bei depressiven Patienten – auch zu Zeiten, in welchen diese nicht akut depressiv waren – eine herabgesetzte Aktivität im linken vorderen oder hinteren rechten Kortex.³⁶⁸ Diese Frontallappenbefunde seien „zwar sehr interessant, jedoch nicht einfach zu interpretieren.“³⁶⁹ Es bleibe

unklar, ob es sich bei den festgestellten Abweichungen um ein Epiphänomen der außerordentlich zahlreichen neurochemischen Verbindungen zwischen dieser Hirnstruktur und anderen Strukturen handelt, welche für die Regulierung von Stimmung und Aktivierung zuständig sind“³⁷⁰,

oder ob es sich dabei um die Ursache für die Depression handle.³⁷¹

Die Frage, inwiefern eine Depression tatsächlich ausschließlich von den oben genannten oder weiteren biologischen Faktoren verursacht werden kann, ist offenbar noch nicht eindeutig zu klären. Eine Depressionsform mit bestimmten klinischen Merkmalen sei im Bezug auf rein biologische Ursachen in Betracht zu ziehen, und dies sei die sogenannte melancholische Depression.³⁷² Für die genannte Depressionsform ist nach Hammen vor allem die psychomotorische Hemmung oder Erregung, frühmorgendliches Erwachen, Appetitlosigkeit

³⁶³ Ebd. S. 88.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

³⁶⁵ Vgl. ebd. S. 89.

³⁶⁶ Vgl. ebd.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 90.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Vgl. ebd.

³⁷² Vgl. ebd. S. 92.

und Gewichtsverlust, Freudlosigkeit, eine „besondere Qualität der depressiven Verstimmung“³⁷³, ein Morgentief und Schuldgefühle charakteristisch, (wobei im Vergleich unterschiedlicher Quellen auch einige Widersprüche vorlägen).³⁷⁴ Diese spezifische Ausprägung der Depressionssymptome habe man früher als endogene Depression bezeichnet, vermeide den Begriff „endogen“ nun aber, „da es keine Belege dafür gibt, dass diese Störung spontan, also in Abwesenheit irgendwelcher Stressoren auftritt“³⁷⁵. Ein möglicher Anhaltspunkt, es könne sich bei der melancholischen Depression um eine biologische Variante der Störung handeln, sei das gute Ansprechen dieser Störung auf Elektrokrampftherapie und Antidepressiva.³⁷⁶ Es seien aber noch weitere Forschungsarbeiten erforderlich, „um die mögliche ätiologische Bedeutung des melancholischen Subtyps weiter zu erhellen“³⁷⁷, insbesondere, als man im Vergleich zu anderen Typen der depressiven Störung bei der melancholischen Depression keine höhere Rate depressiver Angehöriger oder einen anderen Verlauf der Erkrankung feststellen könne.³⁷⁸

Nach den möglichen biologischen Ursachen und Auswirkungen der Depression wendet Hammen sich den *psychologischen Aspekten* zu. Generell sei die Psyche Depressiver fixiert

auf die negativen Aspekte ihrer selbst, ihrer Umwelt und ihrer Zukunft [...]. In der Regel handelt es sich um Übertreibungen oder Fehlwahrnehmungen, die aber immer wieder zu dem Gefühl führen, es nicht mehr auszuhalten und keine Aussicht auf Besserung zu haben, und sie damit noch tiefer in die Depression sinken lassen.³⁷⁹

Einigen Fachleuten zufolge liegt nach Hammen in diesem negativen Denken die Ursache des depressiven Syndroms, nicht nur ein Symptom desselben.³⁸⁰ Dieser Ansatz gehe vor allem auf Aaron Becks kognitives Modell zurück sowie auf die psychoanalytische These, Depressionen seien der Ausdruck introjizierter Aggression nach einem Verlusterlebnis.³⁸¹ Beck zufolge falle bei depressiven Patienten insbesondere „das negative Denken [...] auf, ihr Hang zu Selbstvorwürfen, ihre Konzentration auf die Schattenseiten des Lebens und ihr Glaube an die eigene Hilflosigkeit und Unfähigkeit.“³⁸² Diese Gedanken stellten eine Verzerrung der Realität dar, die eine Verschlimmerung der Symptome herbeiführten.³⁸³

³⁷³ Ebd. S. 93.

³⁷⁴ Vgl. ebd. S. 93.

³⁷⁵ Ebd. S. 92 f.

³⁷⁶ Vgl. ebd. S. 93.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Vgl. ebd.

³⁷⁹ Ebd. S. 99.

³⁸⁰ Vgl. ebd.

³⁸¹ Vgl. ebd. S. 100. Vgl. dazu auch Kristeva, a.a.O.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Vgl. ebd.

Becks kognitives Modell bestehe aus den drei Hauptkomponenten der *kognitiven Triade*, der *fehleranfälligen Informationsverarbeitung* und des *negativen Selbstschemas*. Der Begriff der kognitiven Triade beziehe sich auf eine bestimmte Denkweise, die „durch negative Kognitionen (Erwartungen, Interpretationen, Wahrnehmungen und Erinnerungen) über die eigene Person, die Umwelt und die Zukunft“³⁸⁴ [Hervorhebungen der Triade-Teile von mir, M. R.] gekennzeichnet sei. Ein aus diesen negativen Kognitionen resultierendes verzerrtes Denken bestünde in der Konzentration des Depressiven auf negative Aspekte unter Ausklammerung der positiven.³⁸⁵ Eine solche fehlerhafte Informationsverarbeitung wiederum sei gekennzeichnet durch falsche Vorannahmen, welche gleich eines negativen Wahrnehmungsfilters fungierten und insofern zu ungerechtfertigten Schlussfolgerungen über die eigene Person und die Umwelt führten.³⁸⁶ Die Ursache fehlerhafter Informationsverarbeitung sehe Beck in den in der Kindheit erworbenen negativen Selbstschemata des Depressiven. Diese Bezeichnung betreffe „organisierte Überzeugungen und Annahmen über die eigene Person. Nach Beck sind diese Überzeugungen bei zu Depressionen neigenden Menschen völlig oder zumindest zu einem Teil negativer Art.“³⁸⁷ Becks psychologischer Erklärungsansatz führt die Depression also ursächlich auf in der Kindheit erworbene negative Einschätzungen der eigenen Person und der Umwelt sowie auf die daraus resultierenden negativen Erwartungen zurück. In der Folge ist laut Beck die Informationsverarbeitung an die negativen Aspekte des Erlebten fixiert. So kommt es (gleich einer *self-fulfilling-prophecy*) zur Erfüllung der Erwartungen und vermutlich zu einer anschließenden Vertiefung des negativen Denkens.

Ergänzend zu Becks Kognitionsmodell führt Hammen weitere Untersuchungen an, welche die Ursache der depressiven Störung in einem sogenannten negativen Attribuierungsstil sehen. Das Attributionsmodell führt nach Hammen Depressionen auf die Neigung zurück, „die Ursachen für negative Ereignisse in stabilen und globalen Eigenschaften der eigenen Person zu sehen.“³⁸⁸ Nicht depressiv wird dagegen, wer negative Situationen beispielsweise veränderlichen oder spezifischen Ursachen zuschreibt.³⁸⁹ Das aus dem erstgenannten Attribuierungsstil resultierende Gefühl der Hilflosigkeit und Ohnmacht, basierend auf dem

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Vgl. ebd. S. 100 f.

³⁸⁶ Vgl. ebd. S. 101.

³⁸⁷ Ebd. Hammens Rekurs auf Becks Modell negativer Kognitionen bietet sich, im Gegensatz zum biologischen Erklärungsansatz, auf den ersten Blick zur Übertragung vor allem auf die inhaltlich-thematische Seite literarischer Texte an: Insbesondere in der Erzählliteratur können unter Umständen alle von Beck zusammengestellten Aspekte des Modells wiedergefunden und analysiert werden.

³⁸⁸ Vgl. ebd. S. 103. Ein Beispiel: „Ich habe im sportlichen Wettkampf nicht gewonnen, *weil ich einfach zu schlecht bin.*“

³⁸⁹ Ebd.

Glauben, durch unveränderliche persönliche Eigenschaften zum Misserfolg verdammt zu sein, lasse den so Attribuierenden in die für Depressionen typische Passivität und Lethargie versinken.³⁹⁰

Die *sozialen Aspekte* der Depression betreffen vor allem Fragen nach der Relevanz familiärer Bindungen bei der Entstehung der Erkrankung sowie der Auswirkungen depressiver Störungen auf das soziale Umfeld. Hammen zufolge belegen Untersuchungsergebnisse einen Zusammenhang zwischen unsicheren und defizitären Eltern-Bindungen und der Entwicklung einer Depression:³⁹¹

Ein kleines Kind, dessen Mutter regelmäßig auf seine Bedürfnisse eingeht, die zugänglich und unterstützend ist, erwirbt ein positives 'Arbeitsmodell' (kognitive Repräsentationen) seiner selbst. Es ist dadurch in der Lage, die Beziehung als 'sichere Ausgangsbasis' zu nutzen, von der aus es die Umgebung erkunden und wichtige Fähigkeiten erwerben kann. Außerdem bildet es Repräsentationen (Überzeugungen und Erwartungen) von anderen Menschen als vertrauenswürdig und verlässlich aus. Wenn die Bindung jedoch aufgrund von Trennungserlebnissen oder mütterlicher Zurückweisung, Verslossenheit oder Unbeständigkeit unsicher ist, bildet sich eine Anfälligkeit für Depressionen heraus.³⁹²

Zwei Arten unsicherer, defizitärer Elternbindung seien im Kontext der depressiven Störung besonders relevant: Erstens ein anklammernder, ängstlicher und überbehütender Erziehungsstil, der auf einem Kontrollbedürfnis der Eltern dem Kind gegenüber beruhe, und zweitens eine abweisende, Nähe vermeidende und distanzierte Erziehung mit Fokus auf Autorität und Pflichtbewusstsein.³⁹³ Der anklammernde Erziehungsstil führt laut Hammen beim Kind zur späteren Ausprägung einer sogenannten anaklitischen Depression, die auf der Angst vor dem Verlassenwerden von Bezugspersonen wie dem Lebenspartner beruht, während der vermeidende, distanzierte Erziehungsstil zur Ausprägung der introjektiven Depression führt,³⁹⁴ die sich durch Verinnerlichung der hohen Ansprüche und strengen Normen der Eltern auszeichnet, was eine Depression begünstigt, die statt um Anklammerung um die Themen Selbstwert, Selbstkritik und Leistung kreist und auf Minderwertigkeits- und Schuldgefühlen sowie Versagensängsten basiert.³⁹⁵ Abgesehen von diesem Erklärungsmodell zur sozialen Ursache für die Entstehung von Depressionen bestehe mehreren Studien zufolge ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Gewalterfahrungen und sexuellem Missbrauch im

³⁹⁰ Vgl. ebd. Hammen führt noch einige weitere psychologische Erklärungsansätze zur Ursache der depressiven Störung an, die aber weitgehend aus Variationen und Weiterführungen von Teilaspekten des hier bereits Umrissenen zu bestehen scheinen.

³⁹¹ Vgl. ebd. S. 128.

³⁹² Ebd. S. 128 f.

³⁹³ Vgl. ebd. S. 133 f.

³⁹⁴ Vgl. ebd. S. 133.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

Rahmen der Familie und einer erhöhten Anfälligkeit der betroffenen Kinder für Depressionen im späteren Leben.³⁹⁶

Bezüglich der Reaktionen des sozialen Umfelds Depressiver seien diese tatsächlich oft – wie von ihnen selbst befürchtet – Opfer von Zurückweisungen, da sie im Gegenüber negative Gefühle erzeugten durch anklammerndes und trostsuchendes Verhalten, welchem jedoch nie in ausreichendem Maß entsprochen werden könne.³⁹⁷ Auch wirke das Verhalten, das Denken und Fühlen Depressiver (vgl. oben) auf deren Mitmenschen oft in hohem Maße irrational und nicht nachvollziehbar, was ebenfalls zur Ausgrenzung und Ablehnung beitrage.³⁹⁸ Ebenfalls von der sozialen Norm abweichend sei die Körpersprache und das Kommunikationsverhalten Depressiver (Vermeidung von Blickkontakt, ausdruckslose Mimik, mangelndes Interesse am Gegenüber), was eine positive Einbindung in soziale Situationen ebenfalls erschwere.³⁹⁹ Generell zeige das Ergebnis verschiedener Studien auch einen Zusammenhang zwischen sozialer Isolation und einem erhöhten Depressionsrisiko; Menschen, die ein belastendes Ereignis verkraften müssten, ohne auf die tragfähige Beziehung zu einem Mitmenschen bauen zu können, seien öfter von Depressionen betroffen als sozial integrierte.⁴⁰⁰

Ein weiterer relevanter sozialer Faktor bei der Entstehung von Depressionen ist nach Hammen eine erhöhte Neigung zu interpersoneller Abhängigkeit:⁴⁰¹

Es entspricht sowohl der praktischen klinischen Erfahrung als auch den Ergebnissen empirischer Studien, dass Dependenz – die emotionale Abhängigkeit von anderen bzw. die Überzeugung, dass der Wert der eigenen Person entscheidend von der Zuneigung, Akzeptanz und Unterstützung von außen abhängig ist – ein wichtiger Prädiktor für Depressionen ist.⁴⁰²

Im Bezug auf interpersonelle Abhängigkeit gebe es zwei alternative Konzepte.⁴⁰³ Dem ersten Konzept zufolge neigten depressive Menschen auch in Phasen psychischer Gesundheit zu erhöhter Abhängigkeit, die sich in depressiven Phasen noch verstärke, während es sich beim zweiten Konzept um ein sogenanntes Diathese-Stress-Modell handle, „dem zufolge es zu Depressionen kommt, wenn ein Mensch mit dependenten Motiven und Kognitionen mit bestimmten interpersonellen Stressoren konfrontiert wird.“⁴⁰⁴

³⁹⁶ Vgl. ebd. S. 134 f.

³⁹⁷ Vgl. ebd. S. 143 f.

³⁹⁸ Vgl. ebd. S. 144.

³⁹⁹ Vgl. ebd. S. 144 f.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd. S. 148.

⁴⁰¹ Vgl. ebd. S. 145. Zum Thema interpersonelle Abhängigkeit vgl. auch Reitzenstein, Markus: Abhängigkeit – ein zentrales Motiv der Literatur nach 1945. Würzburg: Königshausen und Neumann 2010.

⁴⁰² Hammen: Depression. S. 145.

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Ebd.

Schließlich diskutiert Hammen noch die Vermutung, die Entstehung depressiver Störungen sei zum Teil einer defizitären sozialen Problemlösekompetenz geschuldet.⁴⁰⁵

Einige Studien konnten auch zeigen, dass depressive Menschen tatsächlich weniger gut in der Lage sind, hypothetische Probleme zu lösen (z. B. Gotlib & Asarnow, 1979). Dabei fällt es Depressiven nach Überlegungen von Nezu und Ronan (1985; Nezu, 1987) besonders schwer, Lösungen für *zwischenmenschliche* Probleme zu finden und umzusetzen.⁴⁰⁶

Diese mangelnde Problemlösekompetenz im sozialen Bereich könne sowohl Depressionen auslösen als auch bereits bestehenden Depressionen neue Anlässe zur Vertiefung bieten: Es entstehe eine Art „Teufelskreis“, in dem zunächst mangelnde soziale Problemlösekompetenz zu Depressionen führe, welche in der Folge die Problemlösekompetenz noch gravierender verringerten.⁴⁰⁷

Vorangehend wurde anhand von Hammens Ausführungen der Begriff der Depression (in Abgrenzung zum Alltagsgebrauch) als klinisches Krankheitsbild definiert; jenes Krankheitsbild und seine Symptome wurden aus biologischer, psychologischer und soziologischer Perspektive beleuchtet. Einige der angeführten Thesen spiegeln sich in den Handlungsbögen der nachfolgend analysierten literarischen Texte, andere – wie bspw. die neurophysiologischen Forschungsergebnisse – eignen sich denkbar wenig als direktes Material für fiktionale Literatur und bleiben, wie weiter unten deutlich werden wird, in der Erzählliteratur vorwiegend ausgespart.

II.10

Katja Mellmann: *Emotionalisierung*.

Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund.

Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche

Depression als emotionaler Rückkopplungseffekt

a) Das zugrunde liegende Emotionsmodell

Die in den folgenden Abschnitten entworfene, alternative Depressionstheorie basiert auf dem von Katja Mellmann entwickelten Emotionsmodell.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 149.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd. S. 150.

⁴⁰⁸ Vgl. Mellmann, Katja: *Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn: mentis 2006. [= Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur, Band 4]. S. 20 – 41.

Mit Scherer unterscheidet Mellmann drei Grundformen menschlicher Verhaltensreaktionen; Reflexe, Emotionen und rationales Problemlösungsverhalten. Aus evolutionärer Perspektive gelten die Reflexe als das älteste Problemlösungsverhalten; der rationale Ansatz dagegen gilt als die jüngste Form. Emotionen wiederum werden als evolutionäre Mittelstufe begriffen.

Ein Reflex besteht Mellmann zufolge aus einem sogenannten Reizdetektor und einer mit diesem fest verdrahteten motorischen Reaktion, die auf die Erfassung des Reizes unwillkürlich ausgeführt wird (ähnlich dem Instinktverhalten von Tieren).⁴⁰⁹ Emotionen hingegen sind gekennzeichnet durch die Entkopplung von Reiz und Reaktion zugunsten einer Latenzphase, die eine Anpassung der evolutionär bewährten Verhaltensreaktion an die aktuelle Situation ermöglicht:

In dieser Latenzphase können weitere Informationen aus der Umwelt aufgenommen und verarbeitet und verschiedene Handlungsmöglichkeiten imaginativ durchgespielt werden.

Dadurch wird die Flexibilität der erfolgenden Verhaltensreaktion erhöht [...].⁴¹⁰

Emotionen sind Mellmann zufolge also vom Auslösereiz entkoppelte, in einer Latenzphase den situativen Bedingungen angepasste Verhaltensreaktionen. Unterschieden wird daher zwischen zwei Bestandteilen; dem Auslösereiz, auf den ein bestimmter Reizdetektor anspricht, und dem von diesem Reiz initialisierten „Verlaufsprogramm“ der Emotion, das anhand von Suchimpulsen Informationen aus der Umgebung mit den evolutionär bewährten Verhaltensreaktionen abgleicht und diese wenn nötig modifiziert.⁴¹¹

Der Organismus überprüft an Hand einer Anzahl von Suchimpulsen bestimmte Charakteristika der Situation und modifiziert sowohl sein physisches als auch sein kognitives Anschlußverhalten den eingehenden Informationen („Treffern“) entsprechend.⁴¹²

Die Wahrnehmung der physischen Veränderungen während dieser „reflexionsintensiven Latenzphase“⁴¹³ führt Mellmann zufolge den „bewußte[n] Erlebnisaspekt der Emotion“⁴¹⁴ herbei – das, was als angenehmes oder unangenehmes Gefühl bewusst wahrgenommen wird. Ist die Anpassung der Reaktion (und damit die Latenzphase) abgeschlossen, endet das Verlaufsprogramm und mit ihm auch das begleitende Gefühl.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd. S. 24.

⁴¹⁰ Vgl. ebd.

⁴¹¹ Vgl. ebd. S. 32 f. Die Teilkomponenten des Auslösemechanismus bestehen nach Mellmann aus einem Situationsdetektor, der Vorbereitung des Körpers auf Handlungen sowie der Initialisierung des Verlaufsprogrammes (der Latenzphase). Das Verlaufsprogramm besteht aus einer bestimmten Anzahl von die Situation überprüfenden Suchimpulsen, welche die evolutionär bewährte Verhaltensreaktion ggf. an die aktuelle Situation anpassen. Den Auslösemechanismus begreift Mellmann als reflexartig und invariabel, während das Verlaufsprogramm von komplexer Struktur und von hoher Verlaufsvariabilität gekennzeichnet ist.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd. S. 25.

⁴¹⁴ Ebd.

Die dritte Kategorie menschlicher Verhaltensreaktionen – das rationale Problemlöseverhalten – begreift Mellmann als eingebettet in die oben beschriebene Latenzphase.

Denn in der Latenzphase zur weiteren Informationsbeschaffung können von der Physis und von angeborenen Handlungstendenzen weitgehend losgelöste Anschlußkognitionen stattfinden und sich u. U. ihren eigenen Weg bahnen,⁴¹⁵

das heißt, man kann sich durchaus *gegen* die von der Emotion vorgeschlagene Verhaltensreaktion entscheiden.⁴¹⁶

b) Durch Literatur ausgelöste Emotionen

Mellmann unterscheidet nicht zwischen faktualen und fiktionalen Emotionen, sie geht davon aus, dass sich die durch „Attrappen“ (wie z. B. fiktionale Literatur) ausgelösten Emotionen zunächst nicht unterscheiden von jenen, die durch reale Ereignisse hervorgerufen werden. Erst für die aus dem Verlaufsprogramm hervorgehende Verhaltensreaktion werde die Frage nach Realität oder Fiktion relevant.⁴¹⁷ Mellmann geht davon aus, „daß wir auf natürliche und künstliche Gegenstände tatsächlich mit ein und denselben emotionalen Dispositionen reagieren und nicht etwa über ein separates Repertoire spezifisch ‘ästhetischer’ Emotionen verfügen“.⁴¹⁸ Als mentales Pendant des realen Auslösereizes in der Literatur führt Mellmann den Begriff des „Auslöseschemas“ ein:

Um mit der sprachlichen Darbietung eines Objektes das gleiche Emotionsprogramm auszulösen wie mit einem vergleichbaren Objekt in der Wirklichkeit, ist es nicht zwingend erforderlich, das Objekt in der Vorstellung des Lesers durch eine detaillierte Beschreibung vollständig entstehen zu lassen. Vielmehr ist es nötig, die auslöserlevanten Merkmale zu präsentieren, d. h. das mentale Auslöseschema zu „treffen“. Legt der Dichter es auf einen besonders starken emotionalen Effekt an, wird er außerdem versuchen, möglichst viele auslöserrelevante Merkmale gleichzeitig darzubieten, d. h. die Schemakongruenz seiner Darstellung zu erhöhen. Die Emotion wird dann scheinbar „intensiver“ ausgelöst und der Reiz wirkt infolgedessen „stärker“.⁴¹⁹

⁴¹⁵ Ebd. S. 26.

⁴¹⁶ Vgl. ebd.

⁴¹⁷ „Verschiedene Emotionsprogramme unterscheiden sich erstens bezüglich des Zeitpunktes innerhalb des Verlaufsprogramms, zu dem sie u. U. eine Überprüfung der pragmatischen Relevanz des Stimulus durchführen, und zweitens bezüglich des Ausmaßes, in dem sie daraus verhaltensregulierende Konsequenzen ziehen.“ (Ebd. S. 68).

⁴¹⁸ Ebd. S. 42. Die praktischen, emotionspsychologischen, neurologischen und evolutionstheoretischen Argumente, die für diese Theorie sprechen, führt Mellmann ebd. S. 45 f. an. Sie spricht u. a. vom Lerneffekt des „Entpackens“ bestimmter Emotionsprogramme, die im spielerischen Umgang mit Literatur zunächst jenseits des lebensweltlichen Zusammenhangs erprobt und verfeinert werden, bevor sie in der zwischenmenschlichen Interaktion zum Einsatz kommen.

⁴¹⁹ Ebd. S. 53.

Sprachliche Attrappen, die zur Auslösung von Emotionsprogrammen führen, präsentieren dem Leser also nicht unbedingt die Gesamtheit eines Objekts, wie es in der Realität erscheint, sondern lediglich die für die Reizdetektoren einer bestimmten Emotion relevanten Merkmale: Damit erfüllt die Attrappe das Auslöseschema, und diese Schemakongruenz initialisiert das Verlaufsprogramm der Emotion.

c) Depression als emotionales „Sonderprogramm“

Die von Mellmann errichtete emotionstheoretische Basis möchte ich nun im Hinblick auf die Depression ausbauen. Dabei wird die Depression als strukturelle Sonderform der „üblichen“ Emotionen begriffen, da sich ihr Verlaufsprogramm auf einzigartige Weise von jenen anderer Emotionen unterscheidet.

Zunächst möchte ich folgende These aufstellen: Der Reizdetektor des Emotionsprogramms „Depression“ reagiert – allgemein gesagt – auf Stimuli, die auf eine existenzielle Sinnlosigkeit verweisen.⁴²⁰ Der These liegt die Annahme zugrunde, dass das Bedürfnis nach einer subjektiv als sinnerfüllt erlebten Existenz eine anthropologische Konstante ist: Existenzieller Sinnverlust wird vom psychischen System als bedrohlich eingestuft (was auch in evolutionärer Hinsicht das Vorhandensein der entsprechenden Reizdetektoren erklärt).

Angenommen, ein Individuum gelangt durch eine Enttäuschung im Arbeits- oder Privatleben, durch einen Todesfall in der nahen Verwandtschaft o. ä. zur Überzeugung, die eigene Existenz sei angesichts dieser Misere nicht mehr lebenswert. Der Reizdetektor für diesen spezifischen Stimulus registriert dies und initiiert ein emotionales Verlaufsprogramm, welches auf *Änderung* und *Verbesserung* der als bedrohlich eingestuften Situation abhebt, sowie auf die Erarbeitung der angemessenen Verhaltensreaktion. Der Erlebnisaspekt des Verlaufsprogramms besteht aus den bewusst erlebten Gefühlen der Trauer und der Verzweiflung, verstanden als Warnsignale, die eigentlich zur Verhaltensreaktion (Verbesserung der Situation) anspornen sollen. Von diesem Punkt ausgehend gibt es zwei Möglichkeiten:

Erstens können die Suchimpulse eine adäquate Verhaltensreaktion erarbeiten, die tatsächlich zum Verschwinden der existenziellen Sinnlosigkeit und der sie begleitenden Trauer- und Verzweiflungsgefühle führt (z. B. die Erkenntnis, dass man irgendwann wieder einen anderen Partner wird lieben können oder eine andere, vielleicht sogar bessere Arbeitsstelle finden wird

⁴²⁰ Die Ursache für den Eindruck existenzieller Sinnlosigkeit ergibt sich aus einem realen oder imaginierten Objektverlust – insofern ist meine These anschlussfähig an zahlreiche psychoanalytische Depressionstheorien, nicht zuletzt Freud, Bowlby, Kristeva (siehe die entsprechenden Kapitel a. a. O.).

etc.). In diesem Fall endet das Verlaufsprogramm der Emotion auf konventionelle Art; als Abschluss eines „normalen“ Trauerprozesses.

Zweitens können die Suchimpulse des Emotionsprogramms jedoch auch ins Leere laufen, indem *keine* Verhaltensreaktion gefunden wird, die als geeignet eingestuft wird, den Eindruck existenzieller Sinnlosigkeit aufzuheben (z. B.: „Ich werde nie wieder einen so wertvollen Partner finden wie jenen, den ich verloren habe“ bzw. „Es wird nie wieder eine Arbeit geben, die mich so erfüllt wie die verlorene“). In diesem zweiten Fall kommt das Verlaufsprogramm also zum Ergebnis, dass angesichts der Situation, die den Stimulus darstellt, keine *sinnvolle* Handlung möglich ist.

Dieses Ergebnis jedoch hat fatale Folgen, denn es löst *erneut* den auf Sinnlosigkeit reagierenden Reizdetektor aus, der wiederum das Verlaufsprogramm mit den begleitenden Gefühlen Trauer und Verzweiflung initialisiert. Zum Stimulus der *primären* Situation kommt also noch der *sekundäre*, vom Ergebnis des ersten Verlaufsprogramms zusätzlich generierte zweite Stimulus gleicher Natur hinzu, der denselben Reizdetektor anspricht. Das vom Sekundärstimulus initiierte sekundäre Verlaufsprogramm – samt der begleitenden Trauer- und Verzweiflungsgefühle – wird nun ebenfalls Suchimpulse ausschicken, mit dem Ziel, eine angemessene Verhaltensreaktion zu ermitteln, die jedoch nur in einer Verbesserung der primären Ausgangssituation bestehen könnte. Da das Ergebnis des primären Verlaufsprogramms aber bereits zu einem negativen Ergebnis gekommen und der Fall sozusagen bereits geschlossen ist, endet das zweite Verlaufsprogramm abermals mit dem Ergebnis der Sinnlosigkeit aller Verhaltensreaktionen. Die sekundär konstatierte Sinnlosigkeit ruft erneut den Reizdetektor auf, und der gesamte Prozess perpetuiert sich potenziell ins Unendliche. Insofern kann Depression als fataler, sich selbst verstärkender Rückkopplungseffekt der Emotion Trauer verstanden werden: Die Depression ist also eine sekundäre Trauer, die sich aus dem negativen Ergebnis des primären Verlaufsprogramms zur Bewältigung einer Sinnkrise ergibt und in eine emotionale Unendlichkeitsschleife führt. Somit bietet die hier vorgestellte These auch einen Erklärungsansatz für die oft beobachtete Tatsache, dass anfänglich leichte Depressionen unter Umständen an Intensität zunehmen, bis sie jede psychische Aktivität untergraben und den gesamten psychischen Apparat besetzen: Da der Reizdetektor auf das negative Ergebnis des jeweils vorherigen Emotionsprogramms immer wieder neu anspricht, dehnt sich das primäre Problem, das nicht bearbeitet werden konnte, im Laufe der Zeit u. U. zur ernststen Gefährdung des psychischen Gleichgewichts aus, weil das rückkoppelnde Emotionsprogramm schließlich keinen Raum mehr lässt für andere emotionale Prozesse. Die Bearbeitung der existenziellen Sinnlosigkeit wird zum Problem

höchster Priorität und schränkt schließlich nicht nur die psychischen, sondern auch die verbalen und motorischen Fähigkeiten des Individuums ein, abhängig vom Schweregrad.

Die hier aufgestellte These baut nicht nur auf Mellmanns Emotionstheorie auf, sie schließt auch an Freuds Annahme an, bei der Trauer handle es sich um einen zeitlich begrenzten Prozess der Ablösung von einem verlorenen Objekt, während sich die Melancholie (bzw. die Depression) insofern von der Trauer unterscheide, als sie aus einem sich unendlich fortsetzenden, zeitlich unbegrenzten Trauerprozess bestehe.

III

Der Depressionsroman im 20. Jahrhundert

Wie vorangehend zur Darstellung kam, entstanden im Laufe des 20. (und 21.) Jahrhunderts ausgehend von und in Abgrenzung zu Sigmund Freuds Schriften einander ergänzende, teils aber auch einander widersprechende Definitions- und Einordnungsversuche des Begriffs „Depression“ auf dem Feld der Psychoanalyse. Freuds Schriften wurden jedoch nicht nur von seinen Schülern und anderen Psychoanalytikern rezipiert und weitergedacht; es waren bereits zur Zeit von Freuds Wirken Autoren fiktionaler Literatur wie Arthur Schnitzler (der mit Freud im Dialog stand), die sich mit Interesse den neu entstandenen psychoanalytischen Schriften zuwandten, um deren Erkenntnisse entweder affirmativ, pejorativ-kritisierend oder einfach beiläufig in ihre Erzählliteratur zu integrieren. Die Depression mit ihren charakteristischen Symptomen von Schwermut und Traurigkeit scheint für Autoren fiktionaler Literatur dabei ein besonders reizvolles Phänomen zu sein (teilweise auch deshalb, weil die Autoren selbst sich als „Betroffene“ erlebten), und so wird umgekehrt der Depression eine Nähe zum künstlerischen Schaffen, insbesondere zum poetisch-literarischen Ausdruck nachgesagt. Wie im Einleitungskapitel deutlich wurde, beruft auch Julia Kristeva sich auf die Verwandtschaft zwischen Depression und poetischem Ausdruck. In der Einleitung wurden anhand von Kristevas Theorie bereits die formal-inhaltlichen Merkmale des Depressionsromans als prototypisches Merkmalsbündel erstellt. Im Folgenden geht es nun darum, die Umsetzung dieser prototypischen Merkmale anhand exemplarisch ausgewählter literarischer Texte zu untersuchen – um auf diesem Weg unterschiedliche Modelle des (post)modernen Depressionsromans aufzuzeigen.

III.1

Tiefe Wasser: Vom Untergehen und vom Fluss der Dinge
Spuren der Depression in Hermann Hesses poetischer Sprache
am Beispiel von *Siddhartha*, *Unterm Rad* und *Der Steppenwolf*

Die Depression des Protagonisten Siddhartha in Hesses eponymem Roman ist nicht lediglich das übergreifende Thema auf der Handlungsebene; wie im Folgenden belegt werden soll, hinterlässt sie auch Spuren in der sprachlichen Gestaltung des Texts. Zahlreiche Merkmale des prototypischen Merkmalsbündels, die im Theoriekapitel anhand von Kristevas *Soleil noir* entwickelt wurden, finden sich bei Hesse umgesetzt.

Kristeva geht zunächst generell von einer poetische Sprache erzeugenden Wirkung der Depression aus, insofern als Trauer, Verlust und Abwesenheit den Einbildungsakt „auslösen und ihn sowohl fortdauernd nähren wie bedrohen und beschädigen“, so dass sich „der Fetisch des Werks erhebt“⁴²¹. Kristeva zufolge ist „[d]er sich in Melancholie verzehrende Künstler zugleich jener, der am verbissensten danach drängt, das ihn umhüllende symbolische Versagen zu bekämpfen“⁴²². Hesses rezidivierende Depression als Anlass zur Textproduktion und gleichzeitig als handlungsgebendes Motiv wurde vorangehend bereits diskutiert. Doch inwiefern hinterlässt das Thema jene Spuren in Poetizität und Semiotik, die modellhaft im Theoriekapitel als prototypisches Merkmalsbündel vorgestellt wurden? Geht man, wie Kristeva vorschlägt, von einem imaginär verlorenen Prä-Objekt aus, für das es im Symbolischen keine bezeichnende Kategorie gibt und das als Vermisstes und Entbehrtes dennoch die Ursache der Depression darstellt, so ist

[d]urch Melodien, Rhythmen, semantische Polyvalenzen [...] die sogenannte poetische Form, die die Zeichen auflöst und wieder zusammenfügt, der einzige „Container“, der den unsicheren, aber doch angemessenen Zugriff auf das Ding [= imaginäres Prä-Objekt; M. R.] zu gewährleisten scheint.⁴²³

Da also das abwesende, die Depression verursachende Prä-Objekt nicht unmittelbar bezeichnet werden kann, muss die Sprache poetische Züge annehmen, um das Prä-Objekt so strukturell auf dem Weg rhetorischer Mittel zu erfassen – so die hier zugrundeliegende übergreifende These.

Tatsächlich bietet der von der Depression des Protagonisten und deren Überwindung handelnde Text *Siddhartha* einen verblüffenden Überschuss jener Merkmale poetischer Sprache und rhetorischer Mittel des prototypischen Merkmalsbündels. Besonders auffällig sind die häufigen Wortwiederholungen bzw. Wiederholungen bestimmter Phrasen, die artifizielle Verfremdung des Texts durch fernöstliche Begrifflichkeiten und Namen, die von Hesse eingeführten Neologismen, Enallagen und – nicht zuletzt – die parataktisch-asyndetischen Reihungen. Abgesehen von den bereits genannten Werken verwendet Hesse die Wasser- und Fluss-Symbolik zumindest teilweise gegenläufig zur literarischen Tradition. Die genannten Stilmittel – die im Folgenden noch genauer dargestellt und untersucht werden sollen – machen *Siddhartha* zu einem hochartifizialen Text (nicht unbedingt im pejorativen, aber bestimmt im poetischen Sinn). Hier scheint sich Kristevas These, ein depressiver

⁴²¹ Kristeva: Schwarze Sonne. S. 22.

⁴²² Ebd. S. 16.

⁴²³ Ebd. S. 21 f.

literarischer Text sei ein besonders poetischer⁴²⁴ (im Sinne von: besonders reichhaltig an auffälligen Metaphern, Doppeldeutigkeiten, Rhythmisierungen, Prosodie etc.) zu bestätigen. Die Depression als Movens des Schreibens und Thema des Texts erzeugt eine spezifische Art der literarischen Sprache.

Einmal aufmerksam geworden auf diesen Umstand, finden sich in *Siddhartha* auf jeder Seite konkrete Belege für diese These; daher beschränke ich mich im Folgenden auf einige exemplarische Beispiele zu jedem vorgefundenen Merkmal des prototypischen Merkmalsbündels.

Besonders häufig und stets einander auf engem Raum zugeordnet finden sich die Merkmale Nr. 5, „Repetitive Textstrukturen“, und Nr. 6, „Monotonie der literarischen Sprache“ wieder. In repetitiven und monotonen Textstrukturen spiegelt sich dem vorab entwickelten Modell zufolge der Sinnverlust des subjektiven depressiven Erlebens.⁴²⁵ Die im Folgenden zitierte Passage demonstriert dies besonders anschaulich:

Was ist Versenkung? Was ist Verlassen des Körpers? Was ist Fasten? Was ist Anhalten des Atems? Es ist Flucht vor dem Ich, es ist ein kurzes Entrinnen aus der Qual des Ichseins, es ist eine kurze Betäubung gegen den Schmerz und die Unsinnigkeit des Lebens. Dieselbe Flucht, dieselbe kurze Betäubung findet der Ochsentreiber in der Herberge, wenn er einige Schalen Reiswein trinkt oder gegorene Kokosmilch. Dann fühlt er sein Selbst nicht mehr, dann fühlt er die Schmerzen des Lebens nicht mehr, dann findet er kurze Betäubung.⁴²⁶ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Die Dichte der rhythmischen und rhetorischen Gestaltung, der Grad poetischer „Aufladung“ ist sofort augenfällig an einer Stelle, an der Siddhartha auf Handlungsebene mit dem Sinn seiner bisherigen Tätigkeiten hadert. Die **fett** formatierten Worte und Satzteile heben die Wiederholungen hervor; Unterstreichungen und *Kursivierungen* verweisen dagegen jeweils auf syntaktisch parallel angeordnete Satzteile (Parallelismus). Beide hier exzessiv zum Einsatz kommenden Stilmittel des Parallelismus und der Repetition spiegeln den Sinnverlust im subjektiven Erleben des Depressiven, so wie Kristeva bei Depressionspatienten eine repetitive, monotone Sprache diagnostiziert.⁴²⁷ Insofern zeigt die oben zitierte Passage

⁴²⁴ Oder, wahlweise, umgekehrt formuliert: ein auf bestimmte Art poetischer Text sei ein „depressiver“...

⁴²⁵ Insofern ist es alles andere als ein Zufall, dass Hesses *Siddhartha* immer wieder auf Sinnverlust und Sinnsuche des gleichnamigen Protagonisten rekurriert, wie bereits im vorangehenden Kapitel deutlich wurde – in der Tat ergänzen sich hier Thema und sprachliche Ausformung.

⁴²⁶ Hesse, Hermann: *Siddhartha*. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 27.

⁴²⁷ Verblüffend ist auch, dass Parallelismus und Wortwiederholungen auf engem Raum einander beigeordnet werden – verblüffend, weil auch Kristeva diese beiden Phänomene in der Darstellung depressiver Sprachstörungen einander zuordnet (siehe Theoriekapitel und prototypisches Merkmalsbündel). Die zwei als Sprachstörungsphänomene aufeinander bezogenen Größen erweisen sich somit auch im poetischen Text als einander zugeordnete Stilmittel.

exemplarisch, wie die Depression nicht nur den Handlungsverlauf, sondern auch die sprachliche Gestaltung des Romans bestimmt. Die Monotonie und die häufigen Wiederholungen depressiver Sprache gemahnen in *Siddhartha* als poetische Stilmittel an das nicht benennbare Prä-Objekt, das nur in einer solchen poetischen Sprache seinen Ausdruck erlangen kann. Im poetischen Ausdruck ist der implizite Verweis auf das Abwesende erfasst, das nicht *benannt* werden kann.

Die Repetitionen und Reihungen gleichartiger syntaktischer Strukturen ziehen sich durch den gesamten Text: „**Abgesagt** hast du Heimat und Eltern, **abgesagt** Herkunft und Eigentum, **abgesagt** deinem eigenen Willen, **abgesagt** der Freundschaft. ***So will es die Lehre, so will es der Erhabene.***“⁴²⁸ . [Hervorhebungen von mir; M. R.]. Auch hier verweisen die fett formatierten Wörter auf auffällige Wortwiederholungen, Unterstreichungen und Kursivierungen auf jeweils parallel angeordnete syntaktische Strukturen. Außerdem kommt hier im unterstrichenen Textteil noch die Ellipse als Stilmittel hinzu („abgesagt Herkunft und Eigentum“), die im prototypischen Merkmalsbündel ebenfalls erfasst wurde als literarische Umsetzung der unvollständigen, gebrochenen Rede des Depressiven (Merkmal 8).

Anhand der oben zitierten Textpassagen wird das kreative Potenzial depressiver Sprache deutlich immer dort, wo ein Autor die Monotonie depressiven Sprechens in rhetorische Mittel und poetische Sprache umzusetzen versteht.⁴²⁹ *Siddhartha* ist trotz – oder genauer gesagt, gerade wegen – der gehäuften Wortwiederholungen und Parallelismen, die in der Alltagssprache ein Depressionssymptom der Sinnentleerung darstellen können, ein poetischer, das heißt auch „lebendiger“ und vielschichtiger, literarischer Text. In diesem Sinne bestätigt sich hier Kristevas These vom kreativen Potenzial, das die Sprache der Depression bereithält und das sich in der Textproduktion vom negativ behafteten subjektiven Erleben in positiv konnotierte, weil genuin poetische Strukturen transformiert.

Ein weiteres rhetorisches Stilmittel, das die beschädigte Sprache des Depressiven (Merkmal 8) spiegelt und in literarische Formen überführt, in *Siddhartha* jedoch sparsamer eingesetzt wird als Wortwiederholung und Parallelismus, ist die Enallage als verkehrte Zuordnung von Wörtern, die sich aufeinander beziehen:

Er blickte um sich, als sähe er zum ersten Male die Welt. Schön war die Welt, bunt war die Welt, seltsam und rätselhaft war die Welt! Hier war Blau, hier war Gelb, hier war Grün, *Himmel floß* und Fluß, *Wald starrte* und Gebirg, alles schön, alles rätselvoll und magisch, und

⁴²⁸ Hesse: *Siddhartha*. S. 43.

⁴²⁹ Abgesehen davon evoziert die repetitive, von parallelen syntaktischen Strukturen gekennzeichnete Sprache eine gewisse Nähe zu religiösen Texten bzw. zur Liturgie, was Sinn macht im Kontext von Kristevas Äußerung, außer der Literatur könne nur noch die Religion ein „luzides Gegen-Depressivum“ sein, wo die Psychoanalyse (die auf die Ratio setzt) nur ein Anti-Depressivum zu sein vermöge (vgl. Kristeva: *Schwarze Sonne*. S. 35).

inmitten er, Siddhartha, der Erwachende, auf dem Weg zu sich selbst.⁴³⁰ . [Hervorhebungen von mir, M. R.]

Hier müsste in „korrekter“, das heißt nicht-poetischer, Sprache die Rede sein vom fließenden Fluss statt vom fließenden Himmel, sowie vom starrenden Gebirg statt vom starrenden Wald. Doch die rauschhafte, überflutete Wahrnehmung eines gerade von der Depression kurierten Siddhartha kann offenbar nur durch die verkehrte Zuordnung der sich aufeinander beziehenden Wörter zum Ausdruck kommen. Statt also einfach nur zu konstatieren, wie überwältigt sein Protagonist unter dem Einfluss einer gerade überwundenen Depression ist (was beim Rezipienten eine vergleichsweise schwache Wirkung erzeugte), ist es mit der Enallage auch hier einzig die poetische Funktion der Sprache, die das Erleben des Protagonisten im Kontext der Depression zu erfassen vermag.

Ähnlich verhält es sich mit der Inversion, die in Hesses Text – genau wie die Enallage – eine Umformung beschädigter depressiver Sprache zum Stilmittel ist. Besonders im Kontext wörtlicher Rede kommt sie in *Siddhartha* zum Einsatz:

Gleich darauf, da sich der Buddha zur Nachtruhe zurückgezogen hatte, wendete sich Govinda zu Siddhartha und sprach eifrig: „Siddhartha, **nicht steht es mir zu**, dir einen Vorwurf zu machen. Beide haben wir den Erhabenen gehört, beide haben wir die Lehre vernommen.“⁴³¹ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

„O“, dachte er aufatmend mit tiefem Atemzug, „nun will ich mir den Siddhartha nicht mehr entschlüpfen lassen. **Nicht mehr will ich** mein Denken und mein Leben beginnen mit Atman und dem Leiden der Welt.“⁴³² [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Hesse benutzt die Inversion als poetisches Stilmittel in der wörtlichen Rede, um den Eindruck von Fremdartigkeit und Erhabenheit zu erzeugen. Die Alltagssprache, in der die bei ihm invertierten Satzteile „es steht mir nicht zu“ bzw. „ich will nicht mehr“ lauten würden, genügt dem Autor an dieser Stelle nicht; sie muss poetisch „aufgeladen“ werden, weil nur die Poetizität der Sprache von jenem Prä-Objekt zeugt, das nicht unmittelbar bezeichnet werden kann.

Als Letztes und am wenigsten häufig genutztes Stilmittel, das von einer Transformation beschädigter depressiver Sprache in Poetizität zeugt, findet sich an einigen Stellen der Chiasmus vor: „**Nicht einen Augenblick habe ich** an dir gezweifelt. **Ich habe nicht einen Augenblick** an dir gezweifelt [...]“.⁴³³ [Hervorhebungen von mir; M. R.] Die spiegelbildliche

⁴³⁰ Hesse: *Siddhartha*. S. 53.

⁴³¹ Ebd. S. 42.

⁴³² Ebd. S. 53.

⁴³³ Ebd. S. 47.

Anordnung gleicher Satzteile fügt sich in die auf der Folie hier angestellter Überlegungen hochartifizielle, weil in Kristvas Sinne gegendepressive poetische Sprache des Romans ein. Alle hier behandelten rhetorischen Mittel spiegeln, wie vorangehend deutlich wurde, ein Merkmal des prototypischen Merkmalsbündels, wie es für den Depressionsroman im Theorieteil der Arbeit entwickelt wurde. Neben den oben abgehandelten rhetorischen Stilmitteln findet sich ein weiteres Merkmal jedoch auch in der fremdartigen Wortwahl sowie in der Namensgebung, die Hesse den Figuren angedeihen lässt. Kristeva zeigt anhand von Nervals Gedicht *El desdichado*, inwiefern schon allein der fremdartige und geheimnisvolle Klang des Spanischen im Titel eines französischsprachigen Gedichts die Depression, von der das lyrische Ich spricht, konterkariert und erhöht⁴³⁴. Eine ähnliche Wirkung erzielt Hesse, wenn er seinen Figuren fernöstliche Namen gibt, Begriffe aus der buddhistischen Kultur unter Verzicht auf deren Erläuterung einsetzt und buddhistische bzw. fernöstliche Praktiken aus Religion und Kultur sowie der Zeitgenossenschaft des historischen Buddha beim Rezipienten als gegeben voraussetzt. Der Text konterkariert seine potenziell niederdrückende Depressionsthematik mit dem Stilelement einer für den westlichen Leser schillernden, faszinierenden und absichtlich nur über unaufgelöste Andeutungen, Namen und fremdartig klingende Bezeichnungen zum Ausdruck kommende Anspielungen auf eine fremde Kultur bzw. fremde Religion. Dies ist bereits zu Beginn des Texts evident. Es ist kommentarlos von **Siddhartha**, dem **Sohn des Brahmanen**, die Rede – der fremd klingende Name wird einer nicht näher definierten fremd klingenden Bezeichnung für eine Personengruppe zugeordnet. Weiter heißt es über den soeben vorgestellten Helden:

Schon verstand er, lautlos das **Om** zu sprechen, das Wort der Worte, es lautlos in sich hinein zu sprechen mit dem Einhauch, es lautlos aus sich heraus zu sprechen mit dem Aushauch, mit gesammelter Seele, die Stirn umgeben vom Glanz des klardenkenden Geistes. Schon verstand er, im Innern seines Wesens **Atman** zu wissen, unzerstörbar, eins mit dem Weltall.⁴³⁵[Hervorhebungen von mir; M. R.]

Mit den oben hervorgehobenen Bezeichnungen „Siddhartha“, „Brahmanen“, „Om“ und „Atman“ gleich zu Beginn des Texts führt Hesse den in Bezug auf (vom westlichen Standpunkt aus) fremde Kulturen und Religionen ungeschulten Rezipienten in eine ebenso schillernde wie unbestimmte Begriffswelt ein – und er tut dies als westlicher Autor, der, obgleich er sich mit buddhistischen Traditionen beschäftigt haben mag, der Tradition dieser Begriffe von Haus aus ähnlich fremd gegenübersteht wie der Rezipient (insofern, als ein Bezug auf christliche Motive für einen europäischen Dichter naheliegender wäre). Doch

⁴³⁴ Vgl. Kristeva: Schwarze Sonne. S. 156 f.

⁴³⁵ Hesse: Siddhartha. S. 11.

Hesse nutzt, ähnlich wie Nerval, der seinem französischsprachigen Gedicht einen spanischen Titel gibt, den fremdartigen Klang der buddhistischen Bezeichnungen und der Namen als poetische Funktion, die (wie Kristeva im Bezug auf Nerval konstatiert) im reinen Klang der schmetternden Sprache den „Triumph noch im Herzen der Finsternis“ ankündigt⁴³⁶. Mit anderen Worten: Durch die Verlegung der Handlung in die dem europäischen Leser fremde Welt der Brahmanen wird das zugrundeliegende und handlungsgebende Thema der Depression abgemildert und für Autor und Rezipient kommensurabel. Die Schönheit und Fremdartigkeit der Sprache und der Klang der Bezeichnungen sollen hier als Gegendepressivum wie bei Nerval das negativ besetzte Thema in positiv konnotierte Formen fassen. Folgerichtig ist der gesamte Text durchzogen von (je nach Kenntnisstand des Rezipienten) ohne Recherchetätigkeit zunächst unverständlichen, aber gerade deshalb die besagte poetische Funktion erfüllenden Begriffen.

Doch nicht nur die Wortwahl, auch die Ebene der Metaphorik bezeugt den Einfluss der Depression. Besonders dem Element Wasser wohnt im Kontext der Depressionsthematik in *Siddhartha* eine besondere symboltragende Funktion inne. Traditionell als „Symbol des Ursprungs, des Lebens und des Todes sowie des Unbewussten“⁴³⁷ vieldeutig konnotiert, erhält es in Hesses Roman eine weitere Bedeutungsvariante – als Symbol für die Depression des Protagonisten:

Über das Flußufer hing ein Baum gebeugt, ein Kokosbaum, an dessen Stamm lehnte sich Siddhartha mit der Schulter, legte den Arm um den Stamm und blickte in das grüne Wasser hinab, das unter ihm zog und zog, blickte hinab und fand sich ganz und gar von dem Wunsch erfüllt, sich loszulassen und in diesem Wasser unterzugehen. **Eine schauerliche Leere spiegelte ihm aus dem Wasser entgegen, welcher die furchtbare Leere in seiner Seele Antwort gab.**⁴³⁸ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Der Fluss wird hier von Hesse zunächst nicht in seiner traditionellen Symbolbedeutung (bspw. Fruchtbarkeit, ewiges Leben, Heil, Gnade Gottes)⁴³⁹ eingesetzt, sondern als Melancholiesymbol, da er Siddharthas Leere diesem zurückspiegelt.

Das Symbol wird am Ende der Handlung mit wiederum abgewandelter Symbolbedeutung noch einmal aufgegriffen: Siddhartha, der die Schwierigkeiten seiner Existenz und damit die Depression überwunden hat und nun Vater eines Sohnes ist, lebt in der Hütte des Fährmanns

⁴³⁶ Vgl. Kristeva: Schwarze Sonne. S. 156.

⁴³⁷ Wasser: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: Metzler 2008. S. 414.

⁴³⁸ Hesse: Siddhartha. S. 105.

⁴³⁹ Vgl. ebd. S. 110.

Vasudeva. Als der Sohn ihn verlässt, gerät der Protagonist zunächst erneut in die Krise, doch angesichts des Flusses, den er mit einem Floß befährt, erlebt er eine heilende Epiphanie:

Und eines Tages, als die Wunde heftig brannte, fuhr Siddhartha über den Fluß, gejagt von Sehnsucht, stieg aus und war willens, nach der Stadt zu gehen und seinen Sohn zu suchen. Der Fluß floß sanft und leise, es war in der trockenen Jahreszeit, aber seine Stimme klang sonderbar: sie lachte! Sie lachte deutlich. Der Fluß lachte, er lachte hell und klar den alten Fährmann aus. Siddhartha blieb stehen, er beugte sich übers Wasser, um noch besser zu hören, und im still ziehenden Wasser sah er sein Gesicht gespiegelt, und in diesem gespiegelten Gesicht war etwas, das ihn erinnerte, etwas Vergessenes, und da er sich besann, fand er es: dies Gesicht glich einem andern, das er einst gekannt und geliebt und auch gefürchtet hatte. Es glich dem Gesicht seines Vaters, des Brahmanen. Und er erinnerte sich, wie er vor Zeiten, ein Jüngling, seinen Vater gezwungen hatte, ihn zu den Büssern gehen zu lassen, wie er Abschied von ihm genommen hatte, wie er gegangen und nie mehr wiedergekommen war. Hatte nicht auch sein Vater um ihn dasselbe Leid gelitten, wie er es nun um seinen Sohn litt?⁴⁴⁰

In der vorangehend zitierten Passage ist zu beobachten, wie der Fluss vom vormaligen Melancholiesymbol zum Symbol für den ewigen Kreislauf des Lebens wird. Siddhartha erkennt die Ähnlichkeit im Verhaltensmuster seines Sohnes zu seinem eigenen Verhalten dem Vater gegenüber. Während er zuvor den Sohn als verlorenes Liebesobjekt betrauerte, ohne ihn loszulassen (und somit erneut in den Bann der Depression geriet), ermöglicht ihm der Anblick des Flusses (der sich in ständiger Veränderung befindet, aber sich dennoch immer gleicht), seinen Verlust als Teil einer Entwicklung anzuerkennen, die sich in jeder Generation wiederholt. Hier steht der Fluss als Symbol also auch im Kontext der Depression, allerdings im Gegensatz zum Romananfang nun in jenem einer erlangten *depressiven Position* (vgl. das Kapitel zu Melanie Klein im Theorieteil), die ein Weiterleben aufgrund der Anerkennung eines Objektverlusts überhaupt erst ermöglicht (eine Anerkennung, die eine Chance zur kompensatorischen Bearbeitung des Verlusts im Symbolischen eröffnet). Hesse fügt eine Beschreibung von Siddharthas innerem Zustand nach der Episode auf dem Floß an, die regelrecht als exemplarische Illustration der depressiven Position gelesen werden kann. Die depressive Position bezeichnet nach Klein den Punkt, an dem ein verlorenes Liebesobjekt als verloren anerkannt (statt phantasmatisch als enttäuschend internalisiert) wird, so dass der Verlust im Symbolischen kompensiert und bearbeitet werden kann. Dies beinhaltet auch das Betrauern des verlorenen Objekts, doch im Gegensatz zur Depression ist die Trauer der depressiven Position endlich, da das Symbolische als ausgleichendes Hilfsmittel anerkannt

⁴⁴⁰ Ebd. S. 155.

wird und zur Verfügung steht. An genau diesem Punkt einer schmerzhaften, aber hoffnungsvollen depressiven Position ist Siddhartha angelangt:

Siddhartha aber stieg wieder in das Boot und fuhr zu der Hütte zurück, seines Vaters gedenkend, seines Sohnes gedenkend, vom Flusse verlacht, mit sich selbst im Streit, **geneigt zur Verzweiflung, und nicht minder geneigt, über sich und die ganze Welt laut mitzulachen.** Ach, noch blühte die Wunde nicht, noch wehrte sein Herz sich wider das Schicksal, **noch strahlte nicht Heiterkeit und Sieg aus seinem Leide. Doch spürte er Hoffnung,** und da er zur Hütte zurückgekehrt war, spürte er ein unbesiegbares Verlangen, sich vor Vasudeva zu öffnen, ihm alles zu zeigen, **ihm, dem Meister des Zuhörens, alles zu sagen.**⁴⁴¹ [Hervorhebungen von mir, M. R.]

Der Verlust seines Sohnes ist nach wie vor schmerzhaft, doch die Anerkennung des Verlusts (statt Internalisierung des und Bindung an das verlorene Objekt) birgt die Chance, den Schmerz über den Objektverlust zu bearbeiten und einen Trauerprozess einzuleiten, der den Schmerz als einen überwindbaren und insofern endlichen einordnet. Die kompensatorische Bearbeitung des Schmerzes geschieht, wie die letzte Zeile der zitierten Passage zeigt, im Symbolischen; im *Gespräch* mit Vasudeva. Die depressive Position als Anerkennung einer zunächst schmerzhaften Wahrheit ist gleichzeitig die Voraussetzung für den Eintritt des Subjekts ins Symbolische, das als Hilfsmittel dient, mit dem der Trauernde seinen Schmerz in Worte fassen, anderen mitteilen und schließlich überwinden kann. Daher ist Siddhartha in der oben zitierten Passage zwar noch nicht von Schmerz und Trauer befreit, doch da er die Notwendigkeit der Befreiung seines Sohnes aus den Fesseln des Vaters als „normalen“ Lauf der Dinge anerkannt hat (und damit den Verlust selbst), wird er wieder handlungsfähig und kann sich Vasudeva zeichenhaft öffnen, um „ihm alles zu sagen“.

Interessant an *dieser* Stelle des Handlungsverlaufs ist auch, inwiefern die zur Darstellung kommende Depression und ihre potenzielle Auflösung weniger Kristevas Theorie eines im symbolischen Register nicht benennbaren Prä-Objekts entsprechen, als vielmehr Freuds und Kleins Theorien eines *konkreten* Objektverlusts. Bis zur Vaterwerdung Siddharthas ist der Protagonist auf der Sinnsuche und gerät immer dann in den Zustand der Depression, wenn der Lebenssinn sich nicht ohne weiteres einfinden will – auch ohne dass der konkrete Verlust eines geliebten Menschen oder eines „mütterlichen Objekts“ vorliegt. Vielmehr betrauert Siddhartha vor der Vaterwerdung tatsächlich die Abwesenheit einer vollkommenen Sinnfülle, die im Bezug auf die menschliche Existenz rein phantasmatisch bleiben muss und damit Kristevas nicht benennbarem, aber dennoch ersehntem Prä-Objekt gleicht. Erst mit der

⁴⁴¹ Ebd. S. 155 f.

Vaterschaft wird Siddhartha als auf ein reales Liebesobjekt konzentriert gezeigt – auf seinen Sohn, dessen Verlust anschließend bearbeitet werden muss. Vom phantasmatischen Prä-Objekt zur konkreten Objektliebe hat Siddhartha eine Entwicklung vollzogen, in der sich die Depressionskonzepte Kristevas und Melanie Kleins spiegeln. Der Fluss, auf dem Siddhartha sich mit dem Floß in der oben zitierten Passage befindet, wird damit zum Symbol der depressiven Position: Als Heterotopie illustriert sie den Zustand des „Dazwischenseins“ – der Schmerz über den Verlust ist anerkannt, womit die Voraussetzung zu seiner zukünftigen Überwindung geschaffen ist. Siddhartha ist auf dem Fluss in der depressiven Position, als Zustand zwischen Objektverlust und kompensatorischer Überwindung des Verlusts im Symbolischen.

Vorangehend konnte aufgezeigt werden, wie die Thematik der Depression maßgeblich auf die sprachliche und symbolisch-metaphorische Ebene des Romans *Siddhartha* einwirkt. Die Depression, die der Text thematisch umkreist, hinterlässt entsprechend Kristvas Theorie Spuren im Symbolischen, die anhand des prototypischen Merkmalsbündels identifiziert und herausgearbeitet wurden. Zur Erfassung der Depression entwirft Hesse eine künstlerische, „künstliche“ bzw. hochpoetische Sprache, die vom kreativen sprachlichen Potenzial der Depressionsthematik zeugt, wie es von Kristeva postuliert wird.

Die Wassersymbolik im Kontext der Depressionsthematik lässt sich bei Hesse werkübergreifend belegen. Auch in *Unterm Rad*, einem Text, der auf den ersten Blick frei von den Siddhartha prägenden exzessiv eingesetzten stilistischen Mitteln zu sein scheint, hinterlässt die Depression auf Ebene der Symbolik Spuren im Text.⁴⁴² Hans Giebenrath betrauert seine verlorene Jugend an einem Ufer,

wo die gebogenen, spitzen Weidenäste bis ins Wasser hinabhingen.

Nun fiel ihm wieder ein, wieviel halbe und ganze Tage er hier verbracht, wie oft er hier geschwommen und getaucht und gerudert und geangelt hatte. Ach, das Angeln! Das hatte er

⁴⁴² Heribert Kuhns Stellenkommentar deutet das Symbol des Wassers lediglich als Veranschaulichung von Hans Giebenraths seelischem Konflikt: „Das Wasser ist narzisstischer Spiegel, in dem der Held seine Einheit mit der heimatlichen, d. h. mütterlichen Welt wiedererfährt; das Wasser ist Element der Verbindung mit der/m Ferne/n. Als Territorium, das zugleich Geborgenheit gewährt und gefangen hält, markiert die ‚Wasserstelle‘ den Fluchtort in beiderlei Richtung: in Richtung der Regression und in Richtung der Transgression.“ Hesse, Hermann: *Unterm Rad*. Mit einem Kommentar von Heribert Kuhn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. S. 15.. Die hier unternommene Lesart schließt an diese Beobachtung an insofern, als auch in ihr das Wasser als doppelt codiertes Bild von ambivalenter Bedeutung betrachtet wird; wie bei Kuhn mit den Polen Regression und Transgression. Statt die Metapher jedoch ausschließlich als Veranschaulichung der psychischen Verfassung des Protagonisten zu lesen, erweitert meine Lesart die Reichweite der Metapher, indem ich davon ausgehe, dass Hesse verschiedene Romanfiguren in den Szenen mit Wassermetaphorik als Schriftsteller-alter-egos zeigt. Diese stehen am Scheideweg zwischen einer aus der Depression resultierenden, transgressiven Schöpfung einer poetischen Sprache und einem passiv-regressiven Versinken in der Depression – was im Zuge der folgenden Ausführungen hoffentlich im Detail nachvollziehbar wird. Meine Interpretation unterscheidet sich also von der Auslegung Kuhns et al. insofern, als sie stärker von der diegetischen Ebene abstrahiert.

nun auch fast verlernt und vergessen, und im vergangenen Jahr hatte er so bitterlich geheult, als es ihm verboten worden war, der Examensarbeit wegen. Das Angeln! Das war doch das Schönste in all den langen Schuljahren gewesen. Das Stehen im dünnen Weidenschatten, das nahe Rauschen der Mühlenwehre, das tiefe, ruhige Wasser! Und das Lichtspiel auf dem Fluß, das sanfte Schwanken der langen Angelrute, die Aufregung beim Anbeißen und Ziehen und die eigentümliche Freude, wenn man einen kühnen, feisten, schwänzelnden Fisch in der Hand hielt!

Er hatte doch manchen saftigen Karpfen herausgezogen, und Weißfische und Barben, auch von den delikaten Schleien und von den kleinen, schönfarbigen Elritzen. Lange blickte er über das Wasser, und beim Anblick des ganzen grünen Flußwinkels wurde er nachdenklich und traurig und fühlte die schönen, freien, verwilderten Knabenfreuden so weit dahinten liegen.⁴⁴³

Sieht man bei der Lektüre des vorangehend zitierten Abschnitts vom unmittelbaren Handlungskontext ab – in dem Giebenrath einfach realiter seine verlorene Kinderzeit betrauert – wirkt die Passage wie eine exemplarisch-szenische Ausgestaltung und Bebilderung von Kristevas Depressionskonzept. Die Fokalisationsfigur sehnt sich in einen vermeintlich verlorengegangenen idyllischen, paradiesisch anmutenden Zustand des Kindseins zurück, der an ein pränatales Einssein mit der Mutter gemahnt. Die aus dem Teich gezogenen „delikaten“ Fische stehen für die unmittelbare Erfüllung aller Bedürfnisse über die Nabelschnur, die hier zur Angelschnur wird. Das Wasser ist an dieser Stelle eine Metapher für das Fruchtwasser, in dem der Säugling in pränatalem Zustand über die Nabelschnur mit der Mutter verbunden ist und alle Bedürfnisse ohne Umweg über das Symbolische unmittelbar befriedigt werden. Hans Giebenraths Sehnsucht angesichts des Wassers und der Fische ist daher nur an der Handlungsoberfläche eine einfache Beschreibung des nostalgischen Rückblicks auf die konkrete Kindheit. Vielmehr entwirft Hesse hier das Bild einer regressiven Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit dem verlorenen mütterlichen Liebesobjekt ohne Umweg über das Symbolische – eine psychische Bewegung, die Klein und Kristeva zufolge eine mögliche Ursache für die Depression ist. Die Depressionsthematik formt hier entscheidend die nur scheinbar realistische Darstellungsebene des Romans, die sich (wie gerade aufgezeigt) als metaphorische Bildsprache erweist und so eine über den unmittelbaren Handlungskontext hinausgehende Bedeutungsebene etabliert.

Die Wassermetaphorik wird im Laufe der Handlung wiederholt aufgegriffen:

Er ging weit vor die Stadt hinaus zur „Waage“, wo das Wasser tief und langsam zwischen hohem Gebüsch dahinfließt. Dort entkleidete er sich, steckte die Hand und darauf den Fuß tastend ins kühle Wasser, schauderte dann ein wenig und warf sich dann mit schnellem Sturz

⁴⁴³ Hesse: Unterm Rad. S. 15.

in den Fluß. Langsam gegen die schwache Strömung schwimmend, fühlte er Schweiß und Angst dieser letzten Tage von sich gleiten, und während seinen schwächtigen Leib der Fluß kühlend umarmte, nahm seine Seele mit neuer Lust von der schönen Heimat Besitz. Er schwamm rascher, ruhte, schwamm wieder und fühlte sich von einer wohligen Kühle und Müdigkeit umfassen. Auf dem Rücken liegend, ließ er sich wieder flußab treiben, horchte auf das ferne Summen der in goldenen Kreisen schwärmenden Abendfliegen, sah den Späthimmel von kleinen, raschen Schwalben durchschnitten und von der schon verschwundenen Sonne hinter den Bergen hervor rosig beglänzt.⁴⁴⁴

Statt das Eintauchen in den Fluss und das Sich-treiben-lassen lediglich im engeren Handlungskontext als Sehnsucht nach Rückkehr in die konkrete Kindheit zu lesen, schlage ich vor, die Stelle mit Kristeva auch als Metapher für die Sehnsucht *des Autors* nach Wiedervereinigung mit einem phantasmatischen Prä-Objekt oder einem mütterlichen Objekt zu betrachten, das lediglich in der Vorstellung existiert und deshalb in Form poetischer Bilder Ausdruck finden muss. Im Kontext der Handlung macht das einen entscheidenden Unterschied insofern, als der Roman auf dem Hintergrund der hier vorgeschlagenen Lesart weniger die Geschichte einer zu früh beendeten Kindheit ist als vielmehr die Inszenierung einer solchen Geschichte von einem Autor-Ich ist, das seine Sehnsucht nach dem Prä-Objekt von Werk zu Werk in jeweils neuen Inszenierungen und handlungsbezogenen Kontexten unterbringt. In *Siddhartha* geschah dies in Form der Sinnsuche des Protagonisten, in *Unterm Rad* kleidet Hesse diese unerfüllbare Sehnsucht in die Geschichte eines gequälten Schülers. Eine werkübergreifende Analyse der Wasser- und Flussmetaphorik in Hesses Prosa eröffnet jedoch die hier aufgezeigte, über den jeweiligen unmittelbaren Handlungszusammenhang hinausgehende Dimension. Insofern bestätigt sich darin Kristevas These von der Depression als Ursprung einer poetischen Bildsprache.

Während die Depression in *Siddhartha* ihre Spuren an erster Stelle in Form rhetorischer Figuren (als Poetizitätsmerkmale) hinterließ, die den Punkten des prototypischen Merkmalsbündels entsprechen, formt sie den Text in *Unterm Rad* fast ausschließlich auf der Ebene der Metaphorik, wie oben bereits angedeutet. Die auffällig artifiziellen Stilmittel entfallen im Vergleich zu *Siddhartha* fast gänzlich; der Text ist frei von syntaktischen Inversionen, Parallelismen, Wiederholungen etc. Doch die Wassermetaphorik, die in letzter Konsequenz als ähnlich widersprüchlich codiert und disjunktiv angelegt ist wie Nervals Bild der schwarzen Sonne, transportiert die Depression in die bildhafte Gestaltung des literarischen Texts. Bestimmte Szenen aus diesem können, wie im Folgenden gezeigt werden soll,

⁴⁴⁴ Ebd. S. 29 f.

herausgelöst aus dem unmittelbaren Handlungskontext als metaphorische Reflexion auf das schöpferische Potenzial der und Bedrohung durch die Depression gleichermaßen gelesen werden (vgl. Merkmal 1). Außerdem wird der Text in dieser vom unmittelbaren Handlungszusammenhang abstrahierenden Lesart in letzter Konsequenz zum Text übers Schreiben und die gelingende oder scheiternde literarische Produktion – und damit zum *selbstreferenziellen* Text (vgl. Merkmal 7).

Tatsächlich erzeugt der Text, wann immer er die Wasser- und Flussmetapher auf diese Weise führt, eine eigentümliche Form der *Autoreferenzialität*: Indem er inhaltlich die Vereinigung mit dem unbenennbaren Prä-Objekt darstellt, verweist er auf den Anlass seiner eigenen Entstehung zurück, denn mit der Textproduktion kompensiert der Autor durch Gebrauch einer poetischen Sprache seine Sehnsucht nach eben diesem unbenennbaren Prä-Objekt. In einer Art *mise en abyme* verschränkt sich also durch die Wassermetapher die Inhalts- mit der Produktionsebene, indem erstere zur Reflexion der letzteren wird. Der Text stellt dar, aus welchem Anlass er erschaffen wurde und wird damit autoreferenziell.⁴⁴⁵ Autoreferenzialität wurde im Theorieteil als eines von sieben Merkmalen des prototypischen Merkmalsbündels eines Depressionsromans identifiziert insofern, als autoreferenzielles Schreiben die poetische Umsetzung der sinnentleerten, bezuglosen Sprache des Depressiven darstellt.

Die hier vorgeschlagene Lesart des Texts als autoreferenzielles Werk über die Anlässe und Bemühungen des Schreibens als Gegen-Depressivum lässt sich erweitern anhand des folgenden Textauszugs; eine Szene, die den Protagonisten beim Angeln zeigt:

Das Herz klopfte ihm vor heimlicher Wonne und Jägerlust, als er mit der Heuschreckenschachtel und dem neuen Angelstock über die Brücke und hinten durch die

⁴⁴⁵ Ähnliches zeigt Elisabeth Bronfen in Bezug auf den Themenkomplex Tod, Weiblichkeit und Schönheit auf, wenn sie feststellt, ein Text *über* eine sterbende schöne Frau sei ein selbstreferenzieller Text, da auch poetische Schönheit die Vergänglichkeit des Dargestellten überdecken solle und der Text damit seinen Entstehungsanlass reflektiere. Die Denkfigur, Handlungsteile als selbstreferenzielle Metaphorik zu lesen, stammt also nicht von mir; ich beziehe sie hier lediglich auf andere poetische Bilder. Vgl. Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004. S. 97 u. S. 107 f.: „Vermittels ihres Sterbens dient eine schöne Frau als das Motiv für die Schaffung eines Kunstwerks sowie als Gegenstand dieser Darstellung. Als unbelebter Körper kann sie zum Kunstwerk werden oder wird mit einem solchen verglichen. Nicht ohne Grund bezeichnet das Wort *Korpus* sowohl den Körper eines toten Menschen als auch eine Sammlung von Schriften. Weil ihr Sterben als Analogie zur Schaffung eines Kunstwerks und der abgebildete Tod als Verdoppelung der formalen Darstellung desselben dient, bezeichnet der Tod einer schönen Frau die *Mise en abyme* eines Textes, das Moment von Selbstreflexivität, da der Text sich selbst und den Prozeß seiner Komposition zu kommentieren scheint und sich somit de-komponiert.“ So entsteht Bronfen zufolge „eine extreme Disjunktion zwischen Bezeichnung oder Repräsentation und Referentialität.“ Indem ein Text von einem depressiven Protagonisten handelt, der sich nach der Wiedervereinigung mit einem phantasmatischen Prä-Objekt sehnt, das durch das Eintauchen ins Wasser und das Sich-treiben-lassen versinnbildlicht wird, reflektiert ein Text ebenfalls den Anlass seiner Entstehung. Er rekurriert auf den Ursprung der eigenen poetischen Sprache, die nur zustande kommt, weil der Autor das ersehnte Prä-Objekt nur in poetischen Bildern erfassen kann. So liegt Hesses Wassermetaphern dieselbe „Disjunktion zwischen [...] Repräsentation und Referentialität“ zugrunde, die Bronfen dem poetischen Bild der sterbenden schönen Frau attestiert.

Gärten zum Gaulsgumpen, der tiefsten Stelle des Flusses, schritt. Dort war ein Platz, wo man, an einen Weidenstamm gelehnt, bequemer und **ungestörter fischen** konnte als sonst irgendwo. Er wickelte die Schnur ab, tat ein kleines Schrotkorn daran, spießte erbarmungslos eine feiste Heuschrecke auf den Haken und schleuderte die Angel mit weitem Schwung gegen die Flußmitte. Das alte, wohlbekannte **Spiel** begann: die kleinen Blecken schwärmten in ganzen Scharen um den Köder und versuchten ihn vom Haken zu zerren. Bald war er weggefressen, eine zweite Heuschrecke kam an die Reihe, und noch eine, und eine vierte und fünfte. Immer vorsichtiger befestigte er sie am Haken, schließlich beschwerte er die Schnur mit einem weiteren Schrotkorn, und **nun probierte der erste ordentliche Fisch den Köder**. Er zerrte ein wenig daran, ließ ihn wieder los, probierte nochmals. **Nun biß er an** – das spürt ein guter Angler durch Schnur und Stock hindurch in den Fingern zucken! Hans tat einen **künstlichen** Ruck und **begann ganz vorsichtig zu ziehen**.⁴⁴⁶ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Folgt man der These, der zufolge Wasser in *Siddhartha* und *Unterm Rad* ein Bild im Kontext der Melancholie ist, eröffnet sich anhand des oben zitierten Textauszugs eine weitere Bedeutungskonnotation. Lag im Bezug auf die weiter oben interpretierte Textstelle der Schwerpunkt auf den regressiven Aspekten der Depression, so verdeutlicht die aktuelle Passage das kreative poetische Potenzial der Depression. Die Fokalisationsfigur wirft einen Angelhaken mit einem Köder ins Wasser, um verschiedene Fische daraus hervorzuziehen, so wie der Autor literarischer Texte die bildergenerierende Funktion der Depression bzw. eine aus der Depression hervorgehende und diese abwendende poetische Sprache schöpft. Das Angeln Hans Giebenraths ist eine Metapher für die Tätigkeit des Schriftstellers, der geduldig auf Inspiration und ihm zuströmende Worte und Ideen wartet. Die im Zitat hervorgehobenen Wörter verdeutlichen bestimmte Assoziationspunkte dieser Idee: Zunächst einmal zieht Giebenrath sich zurück an einen Ort, wo er **ungestörter fischen** kann, wie der Schriftsteller, der einen ruhigen Platz zum Schreiben aufsucht. Wie das **Spiel** mit Worten wird auch das Angeln als Spiel bezeichnet, und wie der auf Inspiration wartende Schriftsteller harrt Hans am Ufer aus, bis die ersten Fische auf seinen Köder reagieren – aus dem dunklen Wasser der Depression zieht der Schriftsteller geduldig Wort um Wort, Begriff um Begriff der aus der Depression hervorgehenden poetischen Sprache hervor. Mit einem **künstlichen** Ruck, der aufs Artifizielle der Kunstproduktion verweist, fängt der Schriftsteller die poetische Sprache Begriff für Begriff ein. Hans Giebenrath ist in letzter Konsequenz also ein Stellvertreter des Autor- und Schriftsteller-Ichs; die Angelszene eine selbstreferenzielle Textpassage, die von ihrer eigenen Schöpfung und ihrem eigenen Entstehungsanlass zeugt, sowie von der

⁴⁴⁶ Hesse: *Unterm Rad*. S. 37 f.

gelungenen Überwindung der Depression in der Tätigkeit poetischer Wort- und Sprachschöpfung. Inwiefern die künstlerische Produktion ein (in Kristevas Worten) „luzides Gegen-Depressivum“ ist, verdeutlicht Hesse ebenfalls an seinem Protagonisten: „In dem Angler war nun die Aufregung und leidenschaftliche Aufmerksamkeit der Jagd erwacht.“⁴⁴⁷ . Dass Giebenrath an seinen Fischen mehr ästhetischen Genuss denn kulinarischen verspürt, stützt die hier unternommene Lesart ebenfalls: „Die Farbe ist zwischen Grün und Braun und spielt, wenn der Fisch ans Land kommt, ins Stahlblaue.“⁴⁴⁸ ; bzw.:

Er betrachtete die gefangenen Fische, die in einer großen Gießkanne schwammen und nur hin und wieder leise plätscherten. Wie schön sie waren! Weiß, Braun, Grün, Silber, Mattgold, Blau und andere Farben glänzten bei jeder Bewegung an den Schuppen und Flossen.⁴⁴⁹

Hier schaut ein Autor auf das von ihm hervorgebrachte Kunstwerk, um sich am erbrachten Ergebnis zu erfreuen. Doch Hesse zeigt den schöpferischen Prozess auch als anfällig für negative äußere Einflüsse, insbesondere Fremdbeurteilungen:

Ein paarmal kam Hans noch zum Angeln. Er hatte viel Kopfweg und saß ohne rechte Aufmerksamkeit am Ufer des Flusses, der nun einen lichtblauen Frühherbsthimmel spiegelte. Es war ihm rätselhaft, weshalb er sich eigentlich seinerzeit so auf die Sommervakanz gefreut hatte. Jetzt war er eher froh, daß sie vorüber war und er ins Seminar kam, wo ein ganz anderes Leben und Lernen beginnen würde. Da ihm nichts daran lag, fing er auch fast gar keine Fische mehr, und als der Vater einmal einen Witz darüber machte, angelte er nicht mehr und tat seine Schnüre wieder in den Mansardenkasten hinauf.⁴⁵⁰

Hier zeigt Hesse, wie die Einbindung in zweckgebundene Pflichten das freie Spiel der poetischen Sprache des Schriftstellers bedroht und einschränkt. Besonders markant ist dabei die Rolle des strafenden Vaters, der sich über die künstlerische Produktion mokiert und damit gleichzeitig (als Vertreter der unzulänglichen Wirklichkeit) Anlass zum kompensatorischen poetischen Schreiben, als auch dessen Gefährdung durch nachträgliche Kritik verkörpert.⁴⁵¹

Auf dem Hintergrund der vorangehenden Überlegungen ist es kein Zufall, dass eine der expliziten (das heißt, auf konkreter Handlungsebene so bezeichneten) Schriftstellerfiguren der Romanhandlung mit Wasser in Verbindung gebracht wird bzw. sich am liebsten am Wasser aufhält:

Der lyrische Hermann Heilner hatte vergebens einen kongenialen Freund zu erwerben gesucht, nun strich er täglich in der Ausgangsstunde **einsam** durch die Wälder und bevorzugte

⁴⁴⁷ Ebd. S. 38.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 39.

⁴⁵⁰ Ebd. S. 56.

⁴⁵¹ In dieser Lesart rückt Hesse in unmittelbare Nähe zu Kafka, dessen Schreiben ebenfalls die Vaterfigur in dieser Doppelfunktion ins Spiel bringt.

namentlich den Waldsee, einen **melancholischen braunen Weiher**, von Röhricht umfaßt und von alten, welkenden Laubkronen überhangen. Der traurig-schöne Waldwinkel zog den Schwärmer mächtig an. Hier konnte er mit träumerischer Gerte im stillen Wasser Kreise ziehen, die Schilflieder Lenaus lesen und, in den niederen Strandbinsen liegend, über das herbstliche **Thema vom Sterben und Vergehen** sinnend, während Blätterfall und das Rauschen kahler Wipfel **schwermütige Akkorde** dazu gaben. **Dann zog er häufig ein kleines schwarzes Schreibheftlein aus der Tasche, um mit Bleistift einen Vers oder zwei dareinzuschreiben.**⁴⁵² [Hervorhebungen von mir; M. R.]

An dieser Stelle konvergieren konkrete Handlungsebene und die Ebene der Metaphorik: Der einsame, melancholische Schriftsteller wird auf der Handlungsebene am Wasser gezeigt, das in diesem Roman als Metapher im Kontext der Depression steht. Handlungsebene und übertragene Bedeutung überschneiden sich und verstärken sich gegenseitig in ihrer Aussage. Die hervorgehobenen Wörter sind besonders markante Signalgeber dieser Lesart: Hermann Heilner wird als „lyrisch“ veranlagt bezeichnet. Die Lyrik mit ihrer (im Vergleich zur Prosa) besonders hohen Dichte an Poetizität und der Tendenz zur Rhythmisierung und Prosodie (vgl. die „schwermütige[n] Akkorde“) verweist auf das Semiotische der poetischen Sprache, das Kristeva zufolge der Ort ist, an dem das nicht benennbare Prä-Objekt im Symbolischen seine Spuren hinterlassen kann. Heilners Schwermut und sein Nachsinnen über die Vergänglichkeit werden direkt auf diegetischer Ebene angesprochen, und kurz darauf beginnt er die Produktion eines poetischen Verses. Insofern ist die Selbstreferenzialität des Texts an dieser oben zitierten Stelle ebenfalls am größten.

Mit der Wassersymbolik greift Hesse in *Unterm Rad* beide Aspekte der Depression auf – sowohl die bedrohliche Seite, als auch die Seite des schöpferischen Potenzials, das die Depression zu generieren vermag. Während die oben zitierte Stelle über Heilner, der am Wasser dichtet, letzteren Aspekt betont, gibt es genügend Textpassagen, die mithilfe der Wassersymbolik auf die *Gefahren* der nicht in poetische Produktion überführte Depression verweisen:

Er [Hindinger; ein Mitschüler Giebenraths; M. R.] schloß sich eines Tages im Januar den **Schlittschuhläufern** an, die nach dem Roßweiher hinausgingen. **Schlittschuhe besaß er nicht**, sondern wollte nur einmal zusehen. **Doch fror ihn bald**, und er stampfte ums Ufer herum, um sich zu erwärmen. Darüber kam er ins Laufen, verlor sich ein Stück weit über Feld und geriet an einen anderen kleinen See, der seiner wärmeren und stärkeren Quellen wegen nur schwach überfroren war. Er trat durchs Schilf hinüber. **Dort brach er, so klein und leicht**

⁴⁵² Hesse: *Unterm Rad*. S. 74.

er war, nahe beim Ufer ein, wehrte sich und schrie noch eine kleine Weile und **sank dann unbemerkt in die dunkle Kühle hinunter**.⁴⁵³ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Herausgelöst aus dem unmittelbaren Handlungszusammenhang lässt die hier zitierte Passage sich wie eine Metapher für einen misslungenen künstlerischen Akt lesen – die hervorgehobenen Wörter und Satzteile sollen das verdeutlichen. Schlittschuhlaufen als ästhetischer Sport und künstlerische Tätigkeit kann mit dem Schreibprozess gleichgesetzt werden, doch die Figur Hindinger ist für eine künstlerische Tätigkeit nicht richtig ausgerüstet; sie besitzt keine Schlittschuhe. Es fehlt an der Befähigung, den Transformationsprozess der Depression in die poetische Sprache einzuleiten und durchzuführen. Das Einbrechen ins Wasser ist gleichbedeutend mit dem Versinken im unsublimierten Zustand der Depression, und da keine künstlerische Produktion stattfindet, verschwindet die Figur „unbemerkt in d[er] dunkle[n] Kühle“, ohne durch Werke von sich reden zu machen. Stellen wie diese spiegeln Hesses Ringen mit dem Symbolischen als Kompensationsmittel und von den Befürchtungen des Autors, die poetische Sprache, mit der er seine Werke schöpft, könne sich am Ende als ebenso wenig tragfähig erweisen wie das dünne Eis, in das Hindinger einbricht. Eine Parallelstelle zu dieser hier auf metaphorischer Ebene angesiedelten Denkfigur findet sich auf der Handlungsebene an ganz anderer Stelle wieder, wenn Hans Giebenrath droht, „in eine gleichmäßige Melancholie hinüber[zu]geraten, in die er langsam und wehrlos wie in einen weichen Schlamm Boden versank.“⁴⁵⁴ Die Depression wird hier im direkten Vergleich des Erzählers als flüssige Sphäre des Einsinkens und Untergehens dargestellt wie auch in der oben zitierten Passage über die Figur Hindinger. Die Metapher, die den Text durchzieht und ihn zum selbstreferenziellen Werk gestaltet, ist der Ort in *Unterm Rad*, an dem die Depression Spuren in der Textstruktur hinterlässt.

Auch am Protagonisten Hans Giebenrath verdeutlicht Hesse die Ambivalenz der Depression als Bedrohung und schöpferische Chance:

Auch **beim Lesen der Evangelien** im griechischen Texte fand er sich zuweilen von der Deutlichkeit und Nähe der Gestalten überrascht, ja überwältigt. Namentlich einmal, beim sechsten Kapitel des Markus, wo Jesus mit den Jüngern das **Schiff** verläßt und es heißt [...] „sie erkannten ihn sogleich und liefen herzu“. Da sah auch er den Menschensohn das Schiff verlassen und erkannte ihn sogleich, weder an Gestalt noch an Gesicht, sondern an der großen, glanzvollen Tiefe seiner Liebesaugen und an einer leise winkenden oder vielmehr einladenden, willkommen heißenden Gebärde seiner schlanken, schönen, bräunlichen Hand, die von einer feinen und doch starken Seele geformt und bewohnt erschien. Der Rand eines

⁴⁵³ Ebd. S. 92 f.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 138.

erregten Gewässers und der Schnabel einer schweren Barke tauchte für einen Augenblick mit auf, dann war das ganze Bild wie ein rauchender Atemzug im Winter vergangen.

Je und je kam Derartiges wieder, **daß aus den Büchern heraus irgendeine Gestalt oder ein Stück Geschichte gleichsam gierig hervorbrach, sich sehnend, noch einmal zu leben** und seinen Blick in einem lebendigen Auge zu spiegeln. Hans nahm es hin, wunderte sich darüber und fühlte bei diesen raschen, stets schon wieder auf der Flucht begriffenen Erscheinungen sich tief und seltsam verwandelt, **als habe er die schwarze Erde wie ein Glas durchblickt oder als habe Gott ihn angeschaut**. Diese köstlichen Augenblicke kamen ungerufen und verschwanden unbeklagt als Pilger und freundliche Gäste, die man nicht anzurufen und zum Bleiben zu nötigen wagt, weil sie um sich her **etwas Fremdes und Göttliches** haben.⁴⁵⁵

Was hier abermals im Kontext der Wassermetaphorik entwickelt wird, die in diesem Roman für die Depression steht, ist die Erfahrung des Autors, dem es gelingt, literarische Rezeption und Produktion als Gegen-Depressivum einzusetzen, wie von Kristeva beschrieben. Kristeva selbst attestiert dieser Erfahrung eine quasi-religiöse Funktion, wenn sie Religion und literarisches Schreiben als „luzide Gegen-Depressiva“ der Psychoanalyse gegenüberstellt⁴⁵⁶. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Kraft der poetischen Sprache, die die Depression zu besiegen vermag, sich Hans Giebenrath beim Lesen der Evangelien eröffnet. Im Folgenden erfährt er die wiederbelebende Wirkung, die eine Umwandlung der Depression in poetische Sprache bedeuten kann: Das „erregte Gewässer“ ist nicht jener gefrorene, stille See der Depression, in den Hindinger einbricht, sondern ein Sprach- und Bilderpool, aus dem (über das Medium Buch) lebendige Szenen und Bilder auftauchen, die ein wundersames Eigenleben annehmen; eine Erfahrung, wie der letzte Satz der oben zitierten Stelle zeigt, die durchaus vergleichbar ist mit einer religiösen Epiphanie (und insofern die Erfahrung einer in der Beschäftigung mit Literatur aufgehobenen Depression). Hans Giebenrath erscheint auf dem Hintergrund dieser Metaphorik – abstrahiert von der unmittelbaren Handlungsebene – als Quasi-Schriftstellerfigur, die den Umgang mit der künstlerischen Sprache der Begegnung mit den Mitmenschen vorzieht. Der Versuch, eine Liebesbeziehung anzufangen, die statt auf einem Umgang mit poetischer Sprache auf zwischenmenschlichem Umgang beruht, fördert daher die destruktiven Aspekte der Depression zutage: „Er spürte die weiche Form und das süße fremde Wogen [von Emmas Brust; M. R.], schloß die Augen und fühlte sich in endlose Tiefen untersinken“⁴⁵⁷, in jene Tiefen der Depression nämlich, in die auch Hindinger versunken ist. Hier überkreuzen sich Handlungs- und Metaphernebene des Texts mehrfach auf eigentümliche Weise miteinander; Hindinger ertrinkt auf Handlungsebene in einem Teich,

⁴⁵⁵ Ebd. S. 104f.

⁴⁵⁶ Vgl. Kristeva: *Soleil noir*. S. 33.

⁴⁵⁷ Hesse: *Unterm Rad*. S. 157.

was als Versinken in der Depression gelesen werden kann, während Hesse hier das Versinken nur als vergleichende Beschreibung für einen Gefühlszustand des Protagonisten verwendet. Der Bezug der Depression ist allerdings in beiden Verwendungszusammenhängen derselbe. Die Bedrohung des Schriftstellers durch die Asymbolie, den Stillstand der poetischen Sprachproduktion, wird am Ende der Romanhandlung noch einmal in der Todesszene des Protagonisten aufgegriffen:

Zu derselben Zeit trieb der so bedrohte Hans schon kühl und still und langsam **im dunklen Flusse** talabwärts. Ekel, Scham und Leid waren von ihm genommen, auf seinen dunkel dahintreibenden, schwächtigen Körper schaute die kalte, bläuliche Herbstnacht herab, mit seinen Händen und Haaren und erblaßten Lippen spielte das **schwarze Wasser**. Niemand sah ihn, wenn nicht etwa der vor Tagesanbruch auf Jagd ziehende scheue Fischotter, der ihn listig beäugte und lautlos an ihm vorüberglitt. Niemand wußte auch, wie er ins Wasser geraten sei. Er war vielleicht verirrt und an einer abschüssigen Stelle ausgeglitten; er hatte vielleicht trinken wollen und das Gleichgewicht verloren. **Vielleicht hatte der Anblick des schönen Wassers ihn gelockt**, daß er sich darüber beugte, und da ihm Nacht und Mondblässe **so voll Frieden und tiefer Rast** entgegenblickten, trieb ihn Müdigkeit und Angst mit stillem Zwang in die Schatten des Todes.⁴⁵⁸ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Liest man *Unterm Rad* als eine Reflexion seines Autors über gelingenden und scheiternden Umgang mit der Depression, die einerseits schöpferische Kräfte zur Etablierung einer poetischen Sprache freisetzen, aber auch (bei Verweigerung dem Symbolischen gegenüber) lähmend und abtötend wirken kann, so ist die Todesszene Hans Giebenraths eine Veranschaulichung jener lähmenden Tendenzen depressiven Erlebens. Das Wasser als Depressionssymbol ist wie im gesamten Roman doppelt codiert als schön und verlockend, aber auch als bedrohlich, nämlich schwarz bzw. dunkel, wie die Hervorhebungen zeigen. Aus dieser Doppelcodierung des Wassers ergibt sich eine Nähe zu Nervals Bild der schwarzen Sonne, das ebenfalls beide Seiten der Depression, die düstere und die schöpferische, umfasst. Zwar setzt Hesse nicht wie Nerval ein Oxymoron ein, um die Ambivalenz der Depression in einem einzigen widersprüchlichen Bild zu erfassen, doch die zwischen schön und bedrohlich alternierende Beschreibung des Wassers, die sich so durch den gesamten Text zieht, erzeugt eine ähnliche Bedeutung. Nervals schwarze Sonne ist in *Unterm Rad* das einmal schöne und poetische Bilder erzeugende, dann wieder lähmende und in die Tiefen der Depression herabziehende Wasser.

Der Grad jener Selbstreferenzialität bzw. Autoreferenzialität, die als Merkmal 7 des prototypischen Merkmalsbündels identifiziert und in Bezug auf *Unterm Rad* anhand der

⁴⁵⁸ Ebd. S.179.

Wassermetaphorik diskutiert wurde, findet sich im Roman *Der Steppenwolf* in nochmals gesteigerter Form: *Der Steppenwolf* ist der autoreferenziellste und damit der (formal) depressivste Text der drei hier untersuchten. Der autoreferenzielle Aspekt des Texts ist insofern auch viel offensichtlicher als in *Unterm Rad*, wo er sich hinter einer zunächst rein realistisch wirkenden Darstellungsebene verbirgt, denn *Der Steppenwolf* handelt ganz explizit von einem depressiven Protagonisten, der seine Depression im Umgang mit Rezeption und Produktion poetischer Sprache zu kurieren sucht. Wie die Protagonisten aus *Siddhartha* und *Unterm Rad* stehen dabei das Scheitern und das Gelingen dieses Kompensationsversuchs über die poetische Sprache gleichermaßen im Zentrum der Handlung. Das Thema des Schreibenden, der solchermassen mit poetischer Produktion die Depression bekämpft, ist (wie bereits weiter oben aufgezeigt) eine Form der mise en abyme als Überkreuzung von Inhalts- und Formebene, da der Text mit diesem Thema seine eigenen Entstehungsbedingungen und seinen Entstehungsanlass reflektiert. Was an der Figur Harry Hallers gezeigt wird, ist nach Kristevas Theorie auch der Anlass des Autors zum Verfassen eines Sprachkunstwerks, das in der Schöpfung einer poetisch aufgeladenen, über die „unzulängliche“ Alltagssprache hinausgehende Sprache den Mangel ausgleichen kann, der in der Depression des lebensweltlichen Autors Hesse zum Ausdruck kommt.⁴⁵⁹ Die Überschneidung von Form- und Inhaltsebene als Autoreferenzialität wird plausibel, führt man sich vor Augen, dass die Binnenhandlung des Romangeschehens aus jenen in der Wohnung der Vermieterin „zurückgelassenen Aufzeichnungen“⁴⁶⁰. Harry Hallers besteht, die zwar vom Tonfall her oft dem Tagebuchstil entsprechen, inhaltlich allerdings in surreale Szenerien abdriften, die einem künstlerisch-poetischen Darstellungsmodus entspringen. Hesse setzt also einen Ich-Erzähler ein, der wie er selbst die Depression im kreativ-schöpferischen Umgang mit der poetischen Sprache bekämpft. Damit handelt *Der Steppenwolf* in letzter Konsequenz nicht von etwas außerhalb seiner selbst, sondern von der eigenen ihm zugrundeliegenden Poetik. Diese hier angesprochene Autoreferenz konkretisiert sich, wie in *Unterm Rad* und *Siddhartha*, abgesehen vom hier vorgestellten übergreifenden Strukturprinzip, auch über die Wassermetaphorik:

Und diese Menschen, deren Leben ein sehr unruhiges ist, erleben zuweilen in ihren seltenen Glücksaugenblicken so Starkes und unnennbar Schönes, **der Schaum des Augenblicksglückes spritzt zuweilen so hoch und blendend über das Meer des Leides**

⁴⁵⁹ Was nicht unbedingt völlig gleichbedeutend mit einem „autobiografischen Roman“ sein muss, da Harry Haller zwar Schriftsteller ist und an Depressionen leidet wie sein Autor, in den übrigen Aspekten aber nicht zwangsläufig wie im autobiografischen Roman eng an Hesses äußeren Lebensdaten und Wesenszügen entlang angelegt sein müsste für das Zustandekommen der hier diskutierten Selbstreferenzialität des Texts.

⁴⁶⁰ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. S. 9 f.

hinaus, daß dies kurze aufleuchtende Glück ausstrahlend auch andere berührt und bezaubert. So entstehen, als **kostbarer flüchtiger Glücksschaum über dem Meer des Leides**, alle jene **Kunstwerke, in welchen ein einzelner leidender Mensch sich für eine Stunde so hoch über sein eigenes Schicksal erhob**, daß sein Glück wie ein Stern strahlt und allen denen, die es sehen, wie etwas Ewiges und wie ihr eigener Glückstraum erscheint. **Alle diese Menschen, mögen ihre Taten und Werke heißen wie sie wollen, haben eigentlich überhaupt kein Leben**, das heißt, ihr Leben ist kein Sein, hat keine Gestalt, sie sind nicht Helden oder Künstler oder Denker in der Art, wie andere Richter, Ärzte, Schuhmacher oder Lehrer sind, sondern **ihr Leben ist eine ewige, leidvolle Bewegung und Brandung, ist unglücklich und schmerzvoll zerrissen und ist schauerlich und sinnlos, sobald man den Sinn nicht in ebenjenen seltenen Erlebnissen, Taten, Gedanken und Werken zu sehen bereit ist, die über dem Chaos eines solchen Lebens aufstrahlen.**⁴⁶¹ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Was in der hier zitierten Textpassage beschrieben wird, entspricht bis ins Detail Julia Kristevas Depressionspoetik. Hesse entwirft implizit dieselbe Theorie der Genese und Funktion poetisch-literarischen Schreibens wie Kristeva, wenn er von der Existenz eines Menschentyps ausgeht, der ein unerklärliches, nicht benennbares und daher scheinbar ursachenloses Leiden an sich selbst und an der Welt ausschließlich im Schaffensprozess und der Schöpfung einer poetischen Sprache bewältigen kann. Nicht zufällig greift Hesse dabei wieder auf die Wassermetaphorik zurück, die auch schon in *Unterm Rad* und *Siddhartha* dazu diente, die Ambivalenz der Depression zwischen Lähmung und Genese einer poetischen Sprache zu versinnbildlichen: aus dem „Meer des Leides“ der Depression spritzt der „Schaum des Augenblicksglückes“ der künstlerischen Sprachschöpfung hervor, wodurch Werke entstehen, die für den Künstler selbst und andere das Leiden der Depression punktuell besiegen. In der „leidvolle[n] Bewegung und Brandung“ der Depression stellen die Momente, in welchen die Depression genutzt werden kann als Quelle poetischer Sprachgenese, Momente einer erfolgreich aufgelösten Depression dar.

Indem Hesse die oben zitierte Stelle verfasst, tut er durch Verwendung der hier diskutierten Metaphern und Vergleiche eben das, was in der Textstelle inhaltlich zur Darstellung kommt: der Text nimmt Bezug auf sich selbst und die eigene ihm zugrundeliegende Poetik, die von ihm expliziert wird; er ist selbstreferenziell.

Die Depressionsmetaphorik wird, statt sich auf die Wassermetapher zu beschränken, in *Der Steppenwolf* jedoch um ein Vergleichsbild erweitert, wenn der Protagonist auf Hermine trifft:

Und dieses wunderbare Mädchen – wenn ich doch ihren Namen gewußt hätte! Plötzlich ein Mensch, der die trübe **Glasglocke meiner Abgestorbenheit** zerschlug und mir die Hand

⁴⁶¹ Ebd. S. 55.

hereinstreckte, eine gute, schöne, warme Hand! Plötzlich wieder Dinge, die mich etwas angingen, an die ich mit Freude, mit Sorge, mit Spannung denken konnte!⁴⁶² [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Interessant ist das Bild einer „Glasglocke [der] Abgestorbenheit“ nicht nur für sich genommen als alternatives Bild zum Wasser. Ein Teil der Genitivmetapher, die hier die Depression beschreibt, wird als Titel von Sylvia Plaths Roman *Die Glasglocke* zum zentralen Eckpfeiler der Depressionsmetaphorik des zwanzigsten Jahrhunderts avancieren. Die Wiederkehr dieser Metapher zeugt von einer der Depressionsmetaphorik inhärenten Logik, die bei einem deutschen Autor und einer Schriftstellerin des englischen Sprachraums unabhängig voneinander, aber nahezu zeitgleich (*Der Steppenwolf* ist aus dem Jahr 1955, *Die Glasglocke* aus dem Jahr 1963) zur Verwendung desselben Begriffs im Zuge der Beschreibung der Depression führt.⁴⁶³

Abgesehen von der Metaphorik ergeben sich auf der Ebene der rhetorischen Mittel Ähnlichkeiten zu *Siddhartha*, einem Roman, in dem die Depression vor allem, wie vorangehend aufgezeigt, in Form von Parallelismen, Wortwiederholungen und repetitiven Satzstrukturen Spuren hinterlässt, in welchen die Sinnentleerung und Monotonie der depressiven Sprache ihre poetische Umsetzung erfährt. Dies ist in *Der Steppenwolf* vor allem in der Binnenhandlung der Fall, die (wie gerade diskutiert) als Inszenierung von Hallers Depressionsbewältigung im Schreiben gelesen werden kann:

Der Tag war **vergangen**, wie eben die Tage so **vergehen**, **ich hatte** ihn **herumgebracht**, **hatte** ihn sanft **umgebracht**, mit meiner primitiven und schüchternen Art von Lebenskunst; **ich hatte** einige Stunden gearbeitet, alte Bücher gewälzt, **ich hatte** zwei Stunden lang Schmerzen gehabt, wie ältere Leute sie eben haben, **hatte ein Pulver genommen und mich gefreut, daß die Schmerzen sich überlisten ließen, hatte in einem heißen Bad gelegen und die liebe Wärme eingesogen, hatte dreimal die Post empfangen und all die entbehrlichen Briefe und Drucksachen durchgesehen, hatte** meine Atemübungen gemacht [...]⁴⁶⁴ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Die fett formatierten Worte und Phrasen bezeichnen sich wiederholende Wörter und Satzteile, während die Unterstreichung syntaktisch bzw. grammatikalisch parallel zueinander strukturierte Satzteile markiert. Beides kommt in Hallers Aufzeichnungen, die den Versuch einer Depressionsbewältigung durch Sprachschöpfung inszenieren, in ebenso markanter Häufung vor wie in *Siddhartha*, und wie in letzterem spiegeln sie auch hier als Merkmale 5 und 6 des prototypischen Merkmalsbündels die monotone und repetitive Sprache des

⁴⁶² Ebd. S. 117.

⁴⁶³ Alternativ wäre auch denkbar, dass Plath die Metapher aus ihrer Hesse-Lektüre übernommen hat.

⁴⁶⁴ Hesse: *Der Steppenwolf*. S. 31.

Depressiven, die natürlich hier eine Umformung in poetische Stilmittel erfährt und somit einen ästhetischen Effekt erzielt, der alles andere als depressiv ist – im Sinne Kristevas, die in diesem Zusammenhang vom schöpferischen Potenzial der Depression spricht, das sich in ebensolchen Umformungen Ausdruck verschafft.

Es ist insofern nur folgerichtig und logisch, dass Hesse Harry Hallers Aufzeichnungen zum überbordenden Metaphern- und Vergleichsquell im Kontext der Depression gestaltet, wenn Haller schreibt über

[j]ene Tage des Seelensterbens, jene argen Tage der inneren Leere und Verzweiflung, an denen uns, inmitten der zerstörten und von Aktiengesellschaften ausgesogenen Erde, die Menschenwelt und sogenannte Kultur in ihrem verlogenen und gemeinen blechernen Jahrmarktsglanz auf Schritt und Tritt wie ein Brechmittel entgegengrinst [...].⁴⁶⁵

Der verlogene und blecherne Jahrmarktsglanz, der wie ein Brechmittel grinst, ist bei näherer Betrachtung ein erstaunlich disjunktiver Vergleich insofern, als weder Brechmittel noch Jahrmärkte grinsen und außerdem das eine selten zur Beschreibung des anderen genutzt wird. Doch das Hinzuziehen der Sprachbilder verstärkt dennoch (bzw., nach Kristeva, gerade deswegen) drastisch und effektiv die unmittelbar vorher direkt angesprochene Leere bzw. Verzweiflung, um die es dem Ich-Erzähler hier geht: Die Quasi-Katachrese des grinsenden Brechmittels, das als Beschreibung eines blechernen Jahrmarkts der Menschenwelt erhalten muss, rückt damit als Überschuss einander widersprechender, disjunktiver Bilder in die Nähe von Nervals schwarzer Sonne; jenes Oxymorons, dem Kristeva in der Diskussion des Nerval-Gedichts attestiert, gerade aufgrund der ihm inhärenten semantischen Disjunktion angemessen das unbenennbare Prä-Objekt zu erfassen, welches der Depression zugrundeliegt.

Doch abgesehen von der für die in poetische Sprache überführte disjunktive Metaphorik des Depressionsromans ergibt sich in *Der Steppenwolf* noch ein weiterer Bezug zu Kristevas Depressionstheorie, wenn Harry Haller seinen verloren geglaubten Lebensmut nicht in der Literatur, sondern in einer anderen Kunstform, der Musik, zurückerlangt:

Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche alte Musik wurde gespielt, da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen, ich hatte Himmel durchflogen und Gott an der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte an alles mein Herz hingegeben.⁴⁶⁶

Dass Haller gerade beim Anhören von Musik zeitweise der Depression entkommt, ist nur logisch insofern, als Kristeva die „heilende“ Funktion der poetischen Sprache nicht nur auf

⁴⁶⁵ Ebd. S. 32.

⁴⁶⁶ Ebd. S. 36.

der Ebene der Metaphorik, sondern vor allem auch auf jener der Rhythmik, des Klangs und der Prosodie lokalisiert (im „Semiotischen“): Die kreative, schöpferische Gestaltung des Symbolischen durch diese Mittel ermöglicht dem unbenennbaren Prä-Objekt Kristeva zufolge eine Einschreibung ins Symbolische. Die Musik als nonverbale, rhythmisierte, auf Klängen basierende Universalsprache übernimmt für Haller offenbar genau diese Funktion. Darüber hinaus erzeugt das Klangerlebnis, das in Haller „eine goldene göttliche Spur“⁴⁶⁷ hinterlässt und ihm so nach dem eigentlichen Konzert erhalten bleibt, kurz darauf einen literarischen Schöpfungsprozess:

Einmal geschah es nachts, daß ich im Wachliegen plötzlich Verse sagte, Verse viel zu schön und viel zu wunderlich, als daß ich daran hätte denken dürfen, sie aufzuschreiben, die ich am Morgen nicht mehr wußte und die doch in mir verborgen lagen wie die schwere Nuß in einer alten brüchigen Schale.⁴⁶⁸

Die hier zitierte Passage liest sich wie eine literarische Beschreibung von Kristevas Definition des Prä-Objekts, das nicht benannt und somit auch nicht festgehalten werden, in Rhythmus, Klang und Prosodie der poetischen Sprache aber dennoch vergegenwärtigt werden kann, wenn auch immer nur passager und augenblicksweise. Das Klangerlebnis des Konzerts macht Haller auf diese Funktion der poetischen Sprache aufmerksam, die er dann im Dämmerzustand zwischen Schlafen und Wachen positiv für sich nutzt. Von der Schwierigkeit, dieses ästhetische Erlebnis herbeizuführen, handelt der Text über weite Strecken: „Ach, es ist schwer, diese Gottesspur zu finden inmitten dieses Lebens, das wir führen, inmitten dieser so sehr zufriedenen, so sehr bürgerlichen, so sehr geistlosen Zeit“⁴⁶⁹. Insofern geht es um die Anstrengung, das Symbolische und seine poetischen Funktionen zu gebrauchen angesichts einer postnatalen Realität, in der Bedürfnisse nur vermittelt erfüllt werden können, indem das Subjekt selbst für die Erfüllung sorgt. In diesem Kontext steht, Musik und Sprache vermischend, auch die Impression, die Haller nach dem ersten Hinweis auf die Existenz des Magischen Theaters befällt, obwohl er noch nicht hineingelangt:

Trotzdem **war meine Traurigkeit ein wenig aufgehell**t, es hatte mich doch ein Gruß der andern Welt berührt, **ein paar farbige Buchstaben hatten getanzt und auf meiner Seele gespielt und an verborgene Akkorde gerührt**, ein Schimmer der goldenen Spur war wieder sichtbar gewesen.⁴⁷⁰ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Abermals wird die Aufhellung der Depression beschrieben als Vermischung von Sprache und Musik, wenn die farbigen Buchstaben tanzend an Akkorde rühren. Implizit entwirft Hesse

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Ebd. S. 36 f.

⁴⁷⁰ Ebd. S. 40.

hier also im literarischen Diskurs dieselbe Theorie, die Kristeva in *Soleil noir* in wissenschaftliche Begriffe fasst: Die der gegendepressiven Wirkung einer poetischen, d. h. mit Rhythmik, Klang und Metaphorik arbeitenden Sprache:

Wenn es möglich gewesen war, daß diese **himmlische kleine Melodie** heimlich in meiner Seele wurzelte und eines Tages in mir ihre holde Blume wieder mit allen lieben Farben emportrieb, **konnte ich da ganz verloren sein?** War ich auch ein verirrtes Tier, das seine Umwelt nicht begriff, **so war doch ein Sinn in meinem törichtem Leben**, etwas in mir gab Antwort, war Empfänger für Anrufe aus fernen hohen Welten, in meinem Gehirn waren **tausend Bilder** gestapelt.⁴⁷¹ [Hervorhebungen von mir; M. R.]

Wieder ist das Prä-Objekt umrissen als „Ko-Produkt“ aus Rhythmus bzw. Klang und Bildern, die einen nicht näher benennbaren, aber für den Protagonisten im konkreten Augenblick *fühlbaren und erlebbaren* Lebenssinn ergeben – was wie eine Illustration von Kristevas These zur Funktion der poetischen Sprache im Kontext der Depression wirkt. Stellen wie die oben zitierte machen *Der Steppenwolf* nicht nur zu einem Depressionsroman, sondern darüber hinaus zu einer Art Meta-Depressionsroman, der die Depression nicht nur in der poetischen Sprache *inszeniert*, sondern die Funktion der poetischen Sprache über die inneren Monologe des Protagonisten auch *reflektiert*. Der Roman handelt in letzter Konsequenz von der Erkenntnis des Protagonisten, dass der von ihm empfundene Mangel nicht im Materiellen befriedigt, sondern nur im Gebrauch des Symbolischen sublimiert werden kann. Folglich nähert der Protagonist sich in der poetischen Produktion dem ersehnten, in absentia Depressionen verursachenden Prä-Objekt an; er beginnt tatsächlich, poetische Verse zu produzieren⁴⁷² und erfährt so eine Befreiung von der Depression.

Die positiv konnotierte Erfassung des Prä-Objekts durchs Semiotische wird in Hesses Roman allerdings konterkariert von der regressiven Sehnsucht nach dem *mütterlichen* Objekt, die Haller am Ende der Handlung vorerst scheitern lässt. Die Projektion seiner Versorgungsbedürfnisse auf das andere Geschlecht und die Verwechslung Hermies mit der Erlangung einer Erfüllung, die nicht konkret, sondern nur in der Produktion der poetischen Sprache zu haben ist, lässt den Protagonisten scheitern: Er ermordet Hermine aus Eifersucht und Besitzgier⁴⁷³, weil er sich von ihr – statt von sich selbst – die Erlösung erhofft.

In diesem Kontext ist auch das Ende der Handlung zu verstehen. Der Protagonist wird zurückgelassen in einem Zustand des Übergangs, in dem er das Wissen erworben hat und das Potenzial besitzt, die Depression zu bewältigen – wenn er die oben dargestellten

⁴⁷¹ Ebd. S. 42.

⁴⁷² Vgl. ebd. S. 175 f.

⁴⁷³ Vgl. ebd. S. 233 ff.

Mechanismen durchschaut und das immaterielle, unbenennbare Prä-Objekt nicht weiterhin mit dem mütterlichen Versorgungsobjekt verwechselt, dessen Imago er in die geliebte Frau projiziert. Der Ausweg aus der Depression führt, so scheint Hesse (genau wie Kristeva) zu sagen, über die poetische Sprache, nicht über die Orientierung an konkreten, quasi-mütterlichen Versorgungsobjekten.

Bei der Untersuchung dreier Werke Hesses als Depressionsromane wurde vorangehend deutlich, wie die Depression nicht lediglich als Thema der Handlung, sondern auch als mikro- und makrostrukturelles Sprachmuster Spuren in *Siddhartha*, *Unterm Rad* und *Der Steppenwolf* hinterlässt. Dabei konnte beobachtet werden, wie die Präsenz der Depression als Thema *und* Struktur eine enge Verzahnung von Form- und Inhaltsebene erzeugt, die als mise en abyme einen selbstreferenziellen Text produziert. Dieser handelt von sich selbst insofern, als er mit der jeweils spezifischen poetischen Sprache (rhetorische Mittel, Metaphern) eben jene Depression des lebensweltlichen Autors inszeniert, die auch Thema des fiktionalen Texts ist. In letzter Konsequenz handelt der Text also von den eigenen Entstehungsbedingungen und -voraussetzungen, ohne damit zwangsläufig ein autobiografischer Roman im üblichen Sinne zu sein – denn Hesse erfindet für seine Protagonisten durchaus fiktionale Lebens- und Handlungsverläufe, die bei aller Ähnlichkeit von ihm selbst als lebensweltlichem Autor abweichen. Insofern bleiben die Texte Fiktion. Autobiografisch ist vielmehr nur das Thema der Depression selbst; jene Depression, die den Text thematisch *und* formal bestimmt und ihn somit zum autoreferenziellen Depressionsroman formt. In diesem werden – wie ich versucht habe, aufzuzeigen – die drei üblicherweise hinsichtlich ihrer Funktion voneinander zu unterscheidenden Größen *lebensweltlicher Autor*, *Thema des Texts* und *Formebene/Sprache* jeweils zum Medium desselben Phänomens – der Depression. Dieses Charakteristikum macht die eigentümliche Autoreferenzialität von Hesses Variante des Depressionsromans aus.

III.2

Weibliche Adoleszenzdepression nach Salinger: *Franny und Zooey* als Depressionsroman

In *Franny und Zooey* (Erstveröffentlichung 1961) schildert J. D. Salinger Beginn und Verlauf der Depression einer jungen Studentin, sowie deren anschließende Rekonvaleszenz. Der Text gliedert sich in zwei Teile erheblich unterschiedlicher Länge; der erste trägt den Titel *Franny*, der zweite ist mit *Zooey* betitelt. Während der *Franny*-Teil des Buchs, der um den Moment des „Absturzes“ der Protagonistin in die Depression aus einer Art „Inkubationsphase“ kreist,

nur fünfundfünfzig Seiten zählt, ist der *Zooey*-Teil, der Frannys Depressionsverlauf und ihre anschließende Rekonvaleszenz schildert, mit rund hundertfünfzig Seiten erheblich länger – doch hinterlässt Teil eins beim Rezipienten den weitaus stärkeren Eindruck: Salinger versteht es durch geschickte Leserlenkung im ersten Teil des Textes, das Augenmerk des Rezipienten in ganz besonderer Weise auf die sich anbahnende Depression der Protagonistin zu richten. Franny tritt nicht gleich zu Beginn der Erzählung als Figur in Erscheinung, sie wird vielmehr durch einen von ihr verfassten Brief charakterisiert, der im Rezipienten eine bestimmte Erwartungshaltung hinsichtlich ihrer Persönlichkeit weckt. Stellvertreter dieser Rezipientensicht ist die Fokalisationsfigur Lane, ein Promotionsstudent und Frannys Freund, der zu Beginn der Handlung seine Freundin am Bahnhof erwartet, in Vorfreude auf das bevorstehende gemeinsame Wochenende. Um sich die Wartezeit bis zum Eintreffen des Zugs zu verkürzen, geht er noch einmal Frannys Brief durch, den er im Lauf der vergangenen Woche von ihr erhalten hat:

Tuesday I think

Dearest Lane,

I have no idea if you will be able to decipher this as the noise in the dorm is absolutely incredible tonight and I can hardly hear myself think. So if I spell anything wrong kindly have the kindness to overlook it. Incidentally I've taken your advice and resorted to the dictionary a lot lately, so if it cramps my style your [sic!] to blame. Anyway I just got your beautiful letter and I love you to pieces, distraction, etc., and can hardly wait for the weekend. It's too bad about not being able to get me in Croft House, but I don't actually care where I stay as long as it's warm and no bugs and I see you occasionally, i.e. every single minute.⁴⁷⁴

In diesem Tonfall geht es noch einige Zeilen weiter. Mit dem anfangs präsentierten Brief erzeugt Salinger bei Lane – und damit auch beim Rezipienten, der Lanes Perspektive einnimmt und bis auf das Schriftstück noch keine weiteren Anhaltspunkte hat – im Bezug auf Franny den Eindruck kindlicher Naivität und sorgloser Unbedarftheit. Bereits die Datumsangabe „Tuesday I think“ lässt den Rezipienten auf eine wenig gesammelte mentale Verfassung schließen, und Formulierungen wie „kindly have the kindness“ oder das unbeholfene „etc.“ hinter dem Liebesgeständnis unterstreichen diese Einschätzung noch, ganz zu schweigen vom doppelten Postscriptum des Briefs, in dem Franny auf unbeholfene Art ihre Naivität konstatiert, um ihrem Freund mit einer hilflosen Geste die quasi-psychoanalytische Deutungshoheit über ihre geistige Verfassung zuzusprechen: „P.P.S. I sound so unintelligent and dimwitted when I write to you. Why? I give you my permission to

⁴⁷⁴ Salinger, Jerome D.: *Franny and Zooey*. London u. a.: Heinemann 1962. S. 4 f.

analyze it.“⁴⁷⁵ Mit dieser verbalen Geste affirmiert die Protagonistin zunächst scheinbar die tradierte, in den Fünfigern gesellschaftlich noch gültige Rollenverteilung des vernunftbegabten Mannes und der von ihm analysierten, auf irrationale Weise von Stimmungen und Impulsen mitgerissenen Weiblichkeit. Lane als Fokalisationsfigur (und mit ihm der Rezipient) sieht, gelenkt von Stil und Inhalt des Briefs, Franny als vor Liebe und Vorfreude auf das gemeinsame Wochenende zum klaren Denken und Formulieren Unfähige, die noch dazu gefahrlos mit ihrer Naivität kokettieren kann, weil sie so der gesellschaftlichen Rolle entspricht, die sie als Frau gegenüber dem älteren und erfahreneren Lane zu spielen hat. Doch Frannys eigentümlicher Schreibstil erweist sich auf der Folie der nachfolgenden Handlung, die die Protagonistin im Zustand akuter Depression zeigt, auch als Symptom ihrer psychischen Erkrankung. Wenn sie sich beim Schreiben Sorgen macht, ob Lane in der Lage sein wird, ihre Schriftzeichen zu entziffern, weil sie sich nicht beim Denken hören kann, zeigt sie im Grunde bereits erste Entfremdungserscheinungen gegenüber dem Symbolischen, der Sprache. Die Sinnhaftigkeit der Zeichen ist bereits vor der Begegnung mit Lane und vor dem im Lauf der Handlung geschilderten eigentlichen Zusammenbruch prekär für Franny. Der sprachliche Sinnverlust, den Kristeva als konstitutiv betrachtet für die Depression, findet sich bei Salinger also auf der Figuren- bzw. Handlungsebene gleich zu Beginn in Briefform inszeniert.

Gleichzeitig erweckt der Brief den Eindruck artifizieller Konstruiertheit:

Actually [the letter] reflects the tensions that exist between the smooth surfaces of their romantic discourse, on the one hand, and those disquieting forces which undermine the idyll, on the other. As a correspondent, Franny is both affectionate and resentful, laudatory and critical, adoring and irritable, effusive and retentive.⁴⁷⁶

Die Konstruiertheit des Stils, die diese oben genannten Spannungen zum Ausdruck bringt – bspw. gedoppelte Formulierungen wie „kindly have the kindness“ oder „your“ (für „you are“) ohne Apostroph und ohne Endungs-E sind insofern Teil einer sprachlichen Fassade, als sie – wie der Verlauf der Handlung zeigt – Frannys Wissensstand und Persönlichkeit in keiner Weise entsprechen. In diesem Sinne benutzt die Protagonistin hier eine für die Depression konstitutive künstliche, aber auch poetische, also künstlerische Sprache, statt einfach in ihrer Alltagssprache einen sachlichen Brief an Lane zu verfassen. Dies deutet ebenfalls darauf hin, dass Frannys Depression bereits eingesetzt hat, bevor sie im Restaurant an Lanes Seite zusammenbricht.

⁴⁷⁵ Ebd. S. 6.

⁴⁷⁶ Wenke, John: J. D. Salinger: A Study of the Short Fiction. Boston: Twayne Publishers 1991. S. 68.

Nachdem Salinger auf diese Art bereits erste versteckte Hinweise auf Frannys Depression etabliert hat, die, da sie im Rahmen eines zunächst lustig wirkenden Briefes dargeboten sind, nur mit Kristevas Depressionstheorie als Depressionssymptome erkannt werden können, wird eine Szene auf dem Bahnsteig eingeschaltet, die nicht so sehr dem Fortgang der eigentlichen Handlung, dafür aber der Charakterisierung Lanes dient. Im Gespräch mit einem ebenfalls am Bahnsteig wartenden Kommilitonen über ein als Hausaufgabe zu interpretierendes Rilke-Gedicht – die vierte *Duineser Elegie* – wird der elitäre Anspruch des Graduiertenstudiums und die ebenso elitäre Haltung des College-Umfelds deutlich, in welchem Lane sich bewegt.⁴⁷⁷ Mit dieser Passage erzeugt Salinger beim Leser eine Kontrastwirkung in der Einschätzung der Figuren Franny (naiv, kindlich, unbedarft, stimmungsgesteuert, gefühlsbetont) und Lane (begabt, rational, abgeklärt), wie sie kaum größer ausfallen könnte. Hinsichtlich der Leserlenkung ist dies im weiteren Verlauf der Erzählung von großer Bedeutung, wie noch deutlich werden wird.

Sobald Franny auf dem Bahnsteig eintrifft, wechselt der heterodiegetische Erzähler⁴⁷⁸ zwischen der Perspektive Frannys und Lanes hin und her – und dies führt beim Rezipienten zur sukzessiven Revision des anhand des Briefs erzeugten Eindrucks von der Protagonistin. Zunächst scheint sie sich erwartungsgemäß zu freuen, auf Lane zu treffen, doch bereits auf den nächsten Seiten werden dem Rezipienten Gedankeninhalte Frannys präsentiert, die zusammen mit der weiteren Darstellung ihrer Innenwelt im Lauf der Handlung eine Inkongruenz zur anfangs geschaffenen Einschätzung aufbauen:

It reminded her of a rainy night in New York, just after theatre, when Lane, with a suspicious excess of curb-side charity, had let that really horrible man in the dinner jacket take that taxi away from him. She hadn't especially minded that – that is, *God*, it would be awful to have to be a man and have to get taxis in the rain – but she remembered Lane's really horrible, hostile look at her as she reported back to the curb. Now, feeling oddly guilty as she thought about that and other things, she gave Lane's arm a special little pressure of simulated affection.⁴⁷⁹

Hier ist zu beobachten, wie die Artifizialität des Zeichengebrauchs als Resultat eines Vertrauensverlusts ins Symbolische anschließend eine *artifizielle Haltung* hervorbringt. Die

⁴⁷⁷ Vgl. Salinger: *Franny and Zooey*. S. 6 f.

⁴⁷⁸ Mit der Erzählerfigur Buddy Glass führt Salinger in *Franny and Zooey* eine distanzierte Erzählinstanz ein, die dem erzählten Geschehen zu keinem Zeitpunkt nahe erscheint, wie Myles Weber in seiner Analyse betont: „And the long conversations and private moments recorded among Franny, Zooey, mother Bessie, and even Franny's boyfriend, Lane, in *Franny and Zooey* are reconstructed by a narrator, Buddy Glass, who was nowhere near at the time. It would seem that Salinger, by his own admission, is Buddy, and that Buddy in turn is omniscient, embodying or, at least, speaking for everyone.”

(Weber, Myles: *Augmenting the Salinger Oeuvre by any means*. In: J. D. Salinger. Hrsg. v. Sterling Professor of the Humanities Harold Bloom. New York 2008. S. 199-226. Hier S. 214.)

⁴⁷⁹ Salinger: *Franny and Zooey*. S. 9 f.

emotionale Nähe zu Lane wird simuliert und nicht empfunden. Innerhalb des Handlungsverlaufs nimmt diese Passage insofern eine besondere Bedeutung ein, als in ihr zum ersten Mal Frannys Gedankenwelt als weitaus weniger eindeutig gekennzeichnet wird, als ihr Brief den Rezipienten auf den ersten Blick vermuten lässt. Ist der Tonfall des Briefs der „blinder“ Verliebtheit, wird anhand der Präsentation von Frannys Gedankeninhalt der ambivalente, zum Düsteren und Grüblerischen neigende Einschlag ihrer Psyche deutlich. Bezeichnenderweise entwickelt sich das erste akute Anzeichen jener Überlegungen, die sie im weiteren Verlauf in eine Depression stürzen, an der Geschlechterthematik und den gesellschaftlich etablierten Rollenerwartungen, die bereits zuvor Thema des Textes waren: Anhand der Taxi-Reminiszenz und Lanes Reaktion wird die Protagonistin sich über die einengende Qualität eines Rollenmusters klar, das von ihrem Freund die souveräne Anwerbung eines Taxifahrers verlangt – und das bei Lane Scham, und als Folge von Scham bei Nichtgelingen Wut auslöst über das vermeintliche männliche Versagen. Eine Wut, die in der Taxi-Szene, so wie Franny sie erinnert, sich jedoch gegen Franny selbst richtet, die das „Versagen“ ihres Freundes bezeugt und also die Ursache für Scham und Wut darstellt. Die Erinnerung an Lanes aggressives Verhalten ihr gegenüber verleidet der Protagonistin das Wiedersehen. Doch da auch sie selbst, darin Lane ähnlich, den Anspruch an die Erfüllung des konventionellen Rollenmusters (der vor Liebe und Wiedersehensfreude kopflosen jungen Frau) nicht ablegen kann, reagiert sie auf die Erinnerung der Taxi-Szene mit einem schlechten Gewissen und einer Geste simulierter Zuneigung. Im weiteren Verlauf der Handlung klaffen der Anspruch an das eigene Verhalten und die eigentliche Stimmung Frannys sukzessive weiter auseinander:

„Oh, it's lovely to see you!“ Franny said as the cab moved off. „I've *missed* you.“ The words were no sooner out than she realized that she didn't mean them at all. Again with guilt, she took Lane's hand and tightly, warmly laced fingers with him.⁴⁸⁰

Salinger bringt, darin Kristevas These entsprechend, Selbstentfremdung als Sprachentfremdung zur Darstellung. Franny spricht, doch ihre Sprache vermag nicht länger auszudrücken, was die Sprecherin meint. Verstärkt wird die Depression noch durch das schlechte Gewissen, keine authentische Sprache, d. h., kein authentisches Gefühl, zustandezubringen und somit nicht Lanes Erwartungen gerecht zu werden. Das Muster der obenstehenden Passage – Franny definiert ihre Reaktion auf Lanes Verhalten oder einen Eindruck, seine Person betreffend, als unerwünscht und straft sich in der Folge mit Gewissensbissen – wiederholt sich im Verlauf der Handlung noch einige Male. Es wird an

⁴⁸⁰ Ebd. S. 10.

diesen Stellen deutlich, wie zutreffend Freuds Aussage ist, die Depression bestehe unter anderem in einer Übersteigerung des strafenden Über-Ichs aufgrund eines Objektverlusts und der anschließenden oralen Internalisierung (und folglich Zerstörung) des Objekts. Dieses verstoßene und oral introjizierte Objekt verbindet sich Freud zufolge mit dem Über-Ich, um das zerstörerische Ich für seinen „Mord“ am Objekt zu bestrafen. Je mehr sich der Depressive dem Über-Ich unterwirft, desto mächtiger und strafender wird dieses (und desto heftiger wird die Depression). Die ersten Anzeichen dieses Vorgangs sind in den obenstehenden Textauszügen an Salingers Protagonistin zu beobachten. Der literarische Text zeigt jedoch durch die Kontextualisierung der Situation mehr, als Freud in seinem Aufsatz zu Trauer und Melancholie zu zeigen vermochte: Salinger stellt die Depression bzw. den Verlust des Liebesobjekts als Resultat gesellschaftlicher Rollenerwartungen dar, die Zwist zwischen den Geschlechtern erzeugen, da sie vom Individuum als obstruktiv erlebt werden. Ähnlich Sylvia Plaths *Glasglocke* kommentiert Salingers Text insofern die gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen der Depression und verortet sie in den männlich-weiblichen Rollenmustern der fünfziger Jahre. Depression wird in Salingers Text also nicht als „endogener“ Defekt markiert, sondern als psychische Erkrankung, die aus sozialisationsabhängigen gesellschaftlichen Erwartungshaltungen resultieren. Noch deutlicher als in den voran zitierten Passagen wird dies während der Szenen, die sich zwischen den Protagonisten im Restaurant abspielen, in das Lane seine Freundin ausführt. Ergriffen von der eigenen postgraduierten Großartigkeit versucht der Protagonist, Franny zu beeindrucken mit der Darstellung eines seiner wissenschaftlichen Aufsätze über Flaubert – den er bezeichnenderweise und in Unkenntnis des eigenen männlichen Rollendilemmas stellvertretend als „unmännlichen“ Autor abqualifiziert.⁴⁸¹ An dieser Stelle des Geschehens bricht die Protagonistin radikal mit der situativ geforderten Haltung idealisierender Bewunderung und verweigert Lane die von ihr erwartete Anerkennung. Stattdessen bezeichnet sie Lane als „section man“, Instituts mensch,⁴⁸² ein in ihrem Sprachgebrauch pejorativer Begriff für die ihrer Ansicht nach angeberischen, narzisstischen Karrieristen, die Literatur und Wissenschaft zur Stabilisierung einer mit narzisstischer Problematik behafteten Psyche missbrauchen:

Well, I don't know what they are around here, but where *I* come from, a section man's a person that takes over a class when the professor isn't there or is busy having a nervous breakdown or is at the dentist or something. Anyway, if it's a course in Russian Literature, say, he comes in, in his little button-down-collar shirt and striped tie, and starts knocking Turgenyev for about a half hour. Then, when he's finished, when he's completely *ruined*

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 11 f.

⁴⁸² Vgl. ebd. S. 14.

Turgenev for you, he starts talking about Stendhal or somebody he wrote his thesis for his M.A. on. Where I go, the English Department has about ten little section men running around ruining things for people, and they're all so brilliant they can hardly open their mouths – pardon the contradiction.⁴⁸³

Die obenstehende Passage enthält gleich zwei Anknüpfungspunkte zu Kristevas Depressionstheorie und dem prototypischen Merkmalsbündel. Auf der Handlungsebene ist zunächst zu beobachten, dass für Franny die Literatur, also die poetische Sprache, eine besondere Bedeutung einnimmt. Sie erträgt es nicht, wenn „Institutsmenschen“ sich an Schriftstellern und ihren Werken „vergreifen“, denn wie ihr Brief an Lane zeigt, benutzt sie selbst eine poetische Sprache als Gegenmittel gegen die Depression. Eine „kalte“ oder gar abwertende Betrachtung der Literatur erscheint ihr wie ein Sakrileg, weil die poetische Sprache den Stellenwert einer Quasi-Religion als Gegen-Depressivum verwendet, wie von Kristeva beschrieben.

Abgesehen davon legt Salinger ihr auch eine widersprüchliche Wendung in den Mund, die mit Kristeva als Depressionssymptom gelesen werden kann: Durch den Vertrauensverlust ins Symbolische wird Frannys Sprache inkohärent und sinnentleert. Sie selbst bemerkt diesen Vorgang und entschuldigt sich für das inkongruente Bild, was eine gewisse Metaebene im Bezug auf die Depression etabliert: Mit der Analyse der eigenen Sprache kommentiert die Protagonistin indirekt auch eine textuelle Strategie zur Darstellung der Depression.

Indem sie Lane jenen „Institutsmenschen“ zuordnet, die ihr zufolge Literaturunterricht und -wissenschaft zur Inszenierung der eigenen Person missbrauchen, verletzt sie diesmal offen – statt nur, wie in der Erinnerung der Taxi-Szene, in Gedanken – Lanes Position als männlich-dominierender und erfahrenerer Teil des Paares. Sie tritt aus der Rolle der bewundernden jüngeren Frau heraus, doch nicht, ohne dafür in Form von Selbstbestrafung einen Preis zu bezahlen: Sofort meldet das Über-Ich Schuldgefühle an, die sich aufgrund des offenen Angriffs auf Lane nun noch deutlicher bemerkbar machen als im Anschluss an die Taxi-Szene, in welcher der Angriff lediglich in Frannys Gedanken stattfand.⁴⁸⁴ Im weiteren Verlauf des Gesprächs entschuldigt sie sich mehrfach für ihr vermeintliches Fehlverhalten und ihre schlechte Stimmung, die sie allerdings lediglich mit den Worten „I'm just way off today“ beschreiben kann.⁴⁸⁵ Aus Lanes Perspektive berichtet der heterodiegetische Erzähler, wie Franny zunehmend blass wird und ihr schließlich der Schweiß auf die Stirn tritt, während sie

⁴⁸³ Ebd. S. 14 f.

⁴⁸⁴ Vgl. S. 23. f.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 16.

ihre Entschuldigungen stammelt.⁴⁸⁶ Doch was Lane für eine vorübergehende Unpässlichkeit hält, hat tiefere psychische Ursachen, wie in der Szene deutlich wird, in der die Protagonistin sich in eine Kabine der Restauranttoilette zurückzieht, um sich dort – bezeichnenderweise – fötal zusammenzukrümmen und einen Tränenausbruch zu erleiden, der einen inneren Wandel initiiert: „When she stopped, it was as if some momentous change of polarity had taken place inside her mind, one that had an immediate, pacifying effect on her body.“⁴⁸⁷ Diese Aussage des Erzählers erzeugt beim Rezipienten zunächst den Eindruck, Franny habe die sich anbahnende Krise überwunden, doch in der Folge wird deutlich, dass das Gegenteil der Fall ist: Mit ihrem Rückzug in die Toilettenkabine, der auch ein mentaler Rückzug ist, hat die Depression Macht über die Psyche der Protagonistin gewonnen.

An dieser Stelle der Handlung lässt Salinger den Rezipienten noch im Unklaren über den Inhalt des kleinen erbsengrünen Büchleins, das die Protagonistin in der Toilette auf ihren Schoß legt und dann an sich presst. Als sie an den Tisch zu Lane zurückkehrt, ist zunächst nur deutlich, dass sie der eigenen allgemeinen negativen Einschätzung ihrer Umgebung nichts mehr entgegensetzen hat: Weder einem gemeinsamen Bekannten noch den jungen Frauen, die mit ihr gemeinsam am College studieren, kann sie freundliche oder gewinnende Wesenszüge attestieren.⁴⁸⁸ Die psychoanalytische Theorie hebt ebendiese negative Einfärbung des subjektiven Erlebens als charakteristisches Symptom der Depression hervor. Doch wo die Psychoanalyse meist von *Wahrnehmungsverzerrung* spricht, zeigt der Autor Salinger im Gegenteil die *Klarsicht*, die Frannys Zustand erzeugt: Von Lane über die Gründe für ihre interpersonellen Idiosynkrasien im Bezug auf ihre Mitmenschen und über ihren Austritt aus der studentischen Theatergruppe befragt, gibt die Protagonistin keineswegs wirre, für Außenstehende unnachvollziehbare Statements einer psychisch Kranken von sich, sondern eine scharfsinnige und rational nachvollziehbare Gesellschaftskritik:

„I just quit, that’s all,“ Franny said. „It started embarrassing me. I began to feel like such a nasty little egomaniac.“ She reflected. „I don’t know. It seemed like such poor taste, sort of, to want to act in the first place. I mean all the *ego*. And I used to hate myself so, when I was in a play, to be backstage after the play was over. All those egos running around feeling terribly *charitable* and *warm*. Kissing everybody and wearing their makeup all over the place, and then trying to be horribly natural and friendly when your friends came backstage to see you. I just hated myself.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Vgl. ebd. S. 20 f.

⁴⁸⁷ Ebd. S. 22.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd. S. 27-31.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 27 f.

Wie sich herausstellt, basiert die Depression der Protagonistin nicht auf einer irrationalen Wahrnehmungsverzerrung und noch nicht einmal auf einer übertriebenen Überbetonung negativer Aspekte der Realität. Bezeichnenderweise klammert auch Kristeva diese sonst relativ gängige Einschätzung der Depression als Wahrnehmungsverzerrung weitgehend aus. Vielmehr ist es Frannys ungetrübte Sicht auf eine anthropologische Konstante, die als Auslöser ihrer Depression fungiert. Frannys Erkenntnis, dass sie selbst und ihre Mitmenschen rein gar nichts jemals *ausschließlich* um der Sache willen tun, sondern immer auch eine Aufwertung des Egos von der jeweiligen Tätigkeit erwarten, ist keine Fehleinschätzung, sondern eine im Alltag meist stillschweigend von allen Beteiligten akzeptierte oder gar verdrängte Tatsache. Lediglich Frannys Gewichtung bzw. die negative Beurteilung dieses Faktums unterscheidet sie von ihren nicht depressiven Mitmenschen. Insofern zeigt Salinger anhand seiner Protagonistin, wie Depression nicht von verzerrter Wahrnehmung, sondern von „Hellsichtigkeit“ im Bezug auf psychische und interpersonelle Mechanismen, gepaart mit hohen Idealen und ethischen Standards, ausgelöst werden kann:

„I’m so sick of ego, ego, ego. My own and everybody else’s. I’m sick of everybody that wants to *get* somewhere, do something distinguished and all, be somebody interesting. It’s disgusting – it is, it is. I don’t care what anybody says.“⁴⁹⁰

Die Protagonistin kann also die Tatsache nicht ertragen, dass menschliche Handlungen und Bestrebungen niemals *ausschließlich* um der Sache willen durchgeführt werden, sondern immer einen „Mehrwert“ für das Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl des Ausführenden beinhalten, sei er auch noch so gering:

Torn and disturbed, she is coming emotionally undone: she is disgusted by her culture’s artistic, educational and religious forms of self-making. Salinger presents the conflict between Lane’s attempts to maintain (and advance) bourgeois conventions through his self-congratulatory social performance, on the one hand, and Franny’s insistent challenge to these postures, on the other, first, through her withering critiques of them and, second, through the introduction of spiritual correctives.⁴⁹¹

Von einer Wahrnehmungsverzerrung als Ursache für Frannys Depression zu sprechen, wäre insofern falsch, als es vielmehr eine objektiv richtige Beobachtung zu sein scheint, an der sie verzweifelt. Die Protagonistin leidet nicht an einer Depression, weil ihre Wahrnehmung verzerrt wäre, sondern gerade weil sie nur zu gut erkennt, wie ihre Umwelt – sie selbst eingeschlossen – funktioniert, und weil sie im Gegensatz zu ihren Mitmenschen dieses Wissen auch nicht vergessen kann. Da sie die eigene Sprache als künstliches, unzulängliches

⁴⁹⁰ Ebd. S. 29 f.

⁴⁹¹ Wenke: J. D. Salinger. S. 70.

Hilfsmittel betrachtet und die Teilhabe am Symbolischen verweigert, erlebt sie auch die Aktionen der sie umgebenden Menschen als künstlich und sinnentleert. Wie Kristeva in *Soleil Noir* zeigt, ist die Sprache als Ersatz für das vermisste und ersehnte Prä-Objekt tatsächlich ein dem Prä-Objekt untergeordneter „Platzhalter“. Im poetischen Sprachgebrauch kann das Prä-Objekt angedeutet, aber immer noch nicht benannt und dauerhaft gehalten werden. Die Protagonistin hat also alle symbolischen Handlungen als Ersatzhandlungen der Depressionsabwehr erkannt und lehnt diese Ersatzfunktion ab. Wie Kristeva zeigt, wartet auf der Seite der Ablehnung des Symbolischen die Depression.

Aus erzählperspektivischer Sicht interessant ist, dass der Erzähler implizit die Perspektive seiner Protagonistin vertritt und affirmiert – und zwar noch bevor Franny zum ersten Mal als Figur in Erscheinung tritt:

Of the twenty-some young men who were waiting at the station for their dates to arrive on the ten-fifty-two, no more than six or seven were out on the cold, open platform. The rest were standing around in hatless, smoky little groups of twos and threes and fours inside the heated waiting room, talking in voices that, almost without exception, sounded collegiately dogmatic, as though each young man, in his strident, conversational turn, was clearing up, once and for all, some highly controversial issue, one that the outside, non-matriculating world had been bungling, provocatively or not, for centuries.⁴⁹²

Noch bevor Franny auftritt, nimmt der Erzähler hier bereits jene Perspektive auf die Hochschulwelt ein, die später von der Protagonistin vertreten wird. Das Identifikationspotenzial des Rezipienten wird somit von Beginn der Handlung an auf Franny gelenkt. Mit der obenstehenden Passage bereitet Salinger den Rezipienten auf die Einfühlung in die Gedankenwelt der Protagonistin vor, indem er deren Standpunkt als objektive Beobachtung des heterodiegetischen Erzählers einführt und Franny somit im späteren Verlauf der Handlung weniger exzentrisch und unsympathisch erscheinen lässt. Salinger gelingt es im *Franny*-Teil von *Franny und Zooey*, dem Leser zu verdeutlichen, dass der Depression der Protagonistin keine „Verrücktheit“ oder Wahrnehmungsverzerrung zugrunde liegt, sondern eine mit Kristeva rational nachvollziehbare Beobachtung. Der Einsatz des heterodiegetischen Erzählers, der in Nullfokalisierung bereits vorentwirft, was durch die spätere Fokalisationsfigur Franny später weiterentwickelt wird, wirkt für die Übernahme oder zumindest die Akzeptanz der durch Franny zum Ausdruck kommenden Haltungen. Damit wird einer pauschalen Pathologisierung der Protagonistin durch den Rezipienten vorgebeugt: Salinger konstruiert die Narration auf eine Weise, die bewirkt, dass der Rezipient sich auf die

⁴⁹² Salinger: *Franny and Zooey*. S. 3.

unangenehmen Beobachtungen der Protagonistin einlassen kann. Das macht Franny zu einer Stellvertreter-Figur des Autors, der in ihr, ähnlich wie Hesse, sein eigenes problematisches Verhältnis zum Symbolischen unter- und in den Text einbringt.

Interessant ist im Kontext der Depression auch die von Salinger ins Spiel gebrachte religiöse Komponente: Franny trägt in ihrer Handtasche ein in erbsengrünes Leinen gebundenes Büchlein mit sich herum, das sie im Verlauf der Handlung an sich presst, auf ihren Schoß legt und das sie nach eigener Aussage bereits so lange aus ihrer College-Bibliothek entliehen hat, dass die Leihfrist abgelaufen ist.⁴⁹³ Der Rezipient wird vom Erzähler also wiederholt auf die Existenz des Büchleins als Teil von Frannys Habseligkeiten verwiesen, sowie auf die Wichtigkeit, die es für Franny hat, ohne dass man erführe, was es mit dem Inhalt des Werks auf sich hat. Erst als Lane am Tisch des Restaurants direkt nachfragt – und nachdem für den Rezipienten Frannys basales Ungenügen an der Motivation menschlicher Handlungen deutlich geworden ist – berichtet die Protagonistin, es handle sich um die Geschichte eines Pilgers, der erfahren habe, wie man wahre Transzendenz erlange, indem man unablässig die Worte „Lord Jesus Christ, have mercy on me“⁴⁹⁴ vor sich hin spreche:

„Anyway,“ she went on, „the starets tells the pilgrim that if you keep saying that prayer over and over again – you only have to just do it with your *lips* at first – then eventually what happens, the prayer becomes self-active. Something happens after a while. I don’t know what, but something happens, and the words get synchronized with the person’s heartbeats, and then you’re actually praying without ceasing. Which has a really tremendous, mystical effect on your whole outlook. I mean that’s the whole *point* of it, more or less. I mean you do it to purify your whole outlook and get an absolutely new conception of what everything’s about.“⁴⁹⁵

Was die Protagonistin hier beschreibt, ist die Rhythmisierung und Repetition eines Sprachelements, das so aus dem pragmatischen Verwendungszusammenhang herausgelöst und einer Poetisierung unterzogen wird, die gegendepressive Wirkung zum Ziel hat. Es geht in der unablässigen, automatisierten Repetition der Phrase nicht mehr um den Sinn oder die Botschaft der Worte, sondern um die Wiederholung und den Klang der wiederholten Worte. Gerade diese Poetisierung der Sprache stellt für Franny die Chance der Befreiung von der Depression in Kristevas Sinn dar. Diese Funktion der poetischen Sprache stellt Kristeva in unmittelbare Nähe zur Funktionsweise religiöser Praktiken und Rituale, die ebensowenig wie die poetische Sprache auf einem aufklärerischen „Durcharbeiten“ der Probleme wie in der

⁴⁹³ Vgl. Salinger: *Franny and Zooey*. S. 35.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 36.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 36 f.

Psychoanalyse beruhen. Es ist kein Zufall, dass Franny glaubt, die Lösung in einem nicht nur literarischen Werk, sondern darüber hinaus in einem literarischen Werk mit religiösem Einschlag zu finden. Die Protagonistin versucht also nicht, ihre Depression, wie von Lane andeutungsweise vorgeschlagen, von einem Psychoanalytiker heilen zu lassen; stattdessen fühlt sie sich in ihrer inneren Notlage zur poetischen Sprache und zur Religion hingezogen. Die Vorgehensweise, die das erbsengrüne Büchlein empfiehlt, ist dabei radikal antipsychoanalytisch insofern, als sie nicht auf Rationalität und Selbstreflexion aufbaut, sondern auf dem Gegenteil, der Ersetzung aller Willens- und Gedankeninhalte durch das Mantra „Lord Jesus Christ, have mercy on me“. Was Frannys erbsengrünes Büchlein mit Transzendenz bezeichnet, ist im Vokabular der Psychoanalyse nichts anderes als die Rückkehr in einen vorsymbolischen Zustand des Einsseins mit der Mutter bzw. mit dem imaginierten Prä-Objekt, das Wunscherfüllung ohne symbolisches Handeln garantiert (siehe das Kristeva-Kapitel). Interessanterweise tut sich in Salingers Werk somit ein Spalt zwischen Psychoanalyse und Religion auf: Die vom erbsengrünen Pilgerbüchlein propagierte Transzendenz wäre im Vokabular der Psychoanalyse nämlich eine Art pathologische Regression auf eine kindliche Entwicklungsstufe:

The Way of a Pilgrim and the Jesus Prayer are by no means being put forth as answers to anything by Salinger. Franny has reached the point of a nervous breakdown as Lane leaves her on the couch, and the Jesus Prayer is no solution to her problem. A major idea in Zen [...] is that people who are too critical of others, who are too concerned with the analysis of particulars, fail to reach an understanding of the oneness of all things, and eventually disintegrate themselves. This is what has happened to Franny, and the Jesus Prayer serves only to lead her deeper into her paranoid and hypercritical withdrawal from reality.⁴⁹⁶

Was Franny als Lösung erscheint, ist für die Psychoanalyse, die das rationale Durcharbeiten der „Probleme“ als erwachsene Haltung propagiert, die Ursache der Depression, denn eine pseudo-religiöse Transzendenz anstelle einer rational-reflektierenden Grundhaltung ist im

⁴⁹⁶ Lundquist, James: *A Cloister of Reality: The Glass Family*. In: J. D. Salinger's Short Stories. Hrsg. v. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing 2011. S. 29-52. Hier S. 34 f. Ebenso Wenke: J. D. Salinger. S. 74: „Franny's account of the pilgrim does not relieve her psychological distress. The story offers, perhaps, the form within which her self-therapy might be achieved. It is inviting, certainly, to see Franny's celebration of the pilgrim as authorially endorsed. Salinger would, then, be affirming the pilgrim's narrative as a self-help book. However plausible this view might be, it must be qualified by the underlying psychological reality of the story: Franny is having, as Bessie and Zooey so clearly recognize, a nervous breakdown. The Jesus Prayer reflects both her genuine desire for spiritual fulfillment and a dangerous symptom of mental instability. To merge one's very being with a self-active prayer would eliminate identity.“ Und ebenso Alsen, Edward: *A Reader's Guide to J. D. Salinger*. Westport: Greenwood Press 2002. S. 116: „The little green book can therefore be seen to represent Franny's hope for spiritual advancement. Green is, of course, the color of hope. But the book is ultimately an ambivalent symbol because it is questionable if the kind of spiritual practice that it advocates will enlighten Franny and make her as happy and peaceful as she expects to be.“

psychoanalytischen Diskurs (jedenfalls bei Freud und in der Freud-Nachfolge) zum Scheitern verurteilt.

Doch der *Franny*-Teil schließt mit den Versuchen der Protagonistin, es dem Pilger gleichzutun und die Transzendenz zu erlangen. Am Ende des ersten Teils erwacht die Protagonistin in einem Hinterzimmer des Restaurants auf einem Sofa aus ihrer Ohnmacht, der bemühte Lane händchenhaltend und hilflos an ihrer Seite. Während er schließlich für seine Freundin ein Glas Wasser holt, beschreibt der Erzähler folgende Szene: „Alone, Franny lay quite still, looking at the ceiling. Her lips began to move, forming soundless words, and they continued to move.“⁴⁹⁷ Mit diesen Sätzen endet der erste Teil von *Franny und Zooey*, und Salinger lässt somit den Rezipienten den naheliegenden Schluss, Franny murmle die Worte „Lord Jesus Christ, have mercy on me“ vor sich hin, selbst ziehen.

Der zweite Teil des Texts, *Zooey* betitelt, beginnt mit einer Reflexion des Erzählers über die dargebotene Textgattung. Was dem Leser vorliege, sei keineswegs eine sogenannte Kurzgeschichte, sondern „a sort of home prose movie“, wie der Erzähler sie zu schreiben pflege.⁴⁹⁸ Besagter Erzähler gibt sich in der Folge zu erkennen als Frannys ältester noch lebender Bruder Buddy, der als eine Art „writer in residence“ an einem College Literatur unterrichtet und der über die Ereignisse, die er dem Leser präsentiert, von den am Geschehen Beteiligten – nämlich Franny, Frannys Bruder Zooey und ihrer aller Mutter Bessie – informiert wurde.⁴⁹⁹ Das „vorliegende Opus“ sei „largely the result of a rather unholy collaborative effort“, zusammengetragen in zahlreichen „harrowingly private sittings“.⁵⁰⁰ Damit stellt Salinger via Erzählerfigur gängige literarische Genres und Konventionen infrage (was ihn in die Nähe depressiver struktureller Muster stellt; vgl. das Kristeva-Kapitel und das prototypische Merkmalsbündel): In der Makrostruktur des zweiten Teils ist das Fehlen eines Spannungsbogens zugunsten der ausführlichen Schilderung und Aneinanderreihung verschiedener Szenen zu beobachten, die sich weder als Novelle noch als Roman noch als Kurzgeschichte charakterisieren lassen und doch Züge aller drei Gattungen tragen.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ Salinger: *Franny and Zooey*. S. 43.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd. S. 49.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Ursprünglich als Kurzgeschichten konzipiert und in der Zeitschrift *the NEW YORKER* 1955 und 1957 publiziert, bilden *Franny* und *Zooey* zugleich konstitutive Bestandteile der epischen Familiengeschichte der „Glasses“. Diesen übergreifenden Zusammenhang bestätigt ihre Zusammenführung in der Buchveröffentlichung *Franny und Zooey*, in der sich beide zu einer Erzählung vereinen. Vgl. Shields, David; Salerno, Shane: Salinger. New York, London, Toronto 2014. S. 364: „The chronicle of the clan's fortunes is far from finished (the Glasses have so far made their appearance only in ‘Franny’, ‘Zooey’ and five other stories), but it is already one of the

Salinger ändert außerdem den im ersten Teil des Buchs scheinbar objektiven Blickwinkel eines heterodiegetischen Erzählers ab zu jenem eines homodiegetischen Erzählers, der kein unbeteiligter Beobachter ist, sondern Teil der komplexen interpersonellen Familienstruktur, über die er berichtet.⁵⁰² Der Blickwinkel auf Frannys Depression ändert sich damit also entscheidend, und der zweite Teil von *Franny und Zooey* dient hauptsächlich der Erläuterung jener Hintergründe, die den in Teil eins geschilderten Ereignissen zugrunde liegen und die den Ursprung von Frannys Depression bilden. Bald schon wird für den Rezipienten deutlich, dass Frannys Depression in der Familie Glass kein Einzelfall ist: Seymour, der älteste der Glass-Geschwister, ist vor Jahren durch Suizid aus dem Leben geschieden,⁵⁰³ und auch Zooey, der im zweiten Teil als handelnde Figur auftritt, wird im Lauf der Handlung gezeigt als junger Mann mit depressiver Veranlagung. Darüberhinaus werden alle sieben Glass-Geschwister – Seymour, Buddy, Boo Boo, Walt, Waker, Zooey und Franny – vom Erzähler (der über sich selbst in der dritten Person berichtet) als ehemalige Wunderkinder eingeführt; konkret: als ehemalige Dauerkandidaten einer Rundfunksendung namens „It’s a Wise Child“⁵⁰⁴, in der die Glass-Geschwister mit ihrem überbordenden Allgemeinwissen brillierten und die Hörschaft spalteten in jene, die zu Anhängern der klugen Geschwister wurden, und andere, „who held that the Glasses were a bunch of insufferably ‘superior’ little bastards that should have been drowned or gassed at birth“⁵⁰⁵. Damit deutet sich bereits der komplizierte familiäre Hintergrund an, vor dem sich die Depression Frannys abspielt, deren Eintritt in die akute Phase der Rezipient in Teil eins des Werks miterleben konnte. Im zweiten Teil führt Salinger die Depression seiner Protagonistin also zurück auf Frannys Sozialisationsgeschichte in der Kernfamilie.

indelible family sagas to appear in the U.S. The elder Glasses are Irish-Jewish vaudevillians now retired to a life of comfortable reminiscence.”

Brennan Manning bezeichnet *Franny and Zooey* in seiner Interpretation als Roman („novel“) – vgl. Manning, Brennan: *The Signature of Jesus*. New Jersey 1988. S. 15.

Ähnlich beurteilt Amy Hungerford die Gattungszugehörigkeit des Textes, wobei sie die Geschichte primär als Ausdruck einer religiösen und spirituellen Erfahrung wertet: „That is the reversal at the heart of J. D. Salinger’s contribution to the literary discourse of 1961, the novel *Franny and Zooey*. The novel provides a case through which we can see how a literary text negotiates the relationship between words and God at this particular moment. It exemplifies how a writer might locate religious experience in meaningless language.”

(Hungerford, Amy: *Postmodern Belief: American Literature and Religion since 1960*. Princeton: Princeton university press 2010. S. 9.)

Nichtsdestoweniger bleibt die Gattungsfrage kontrovers, wie Christine Kerr zu Recht feststellt: „The form and genre of *Franny and Zooey* are subjects for debate. Although it was published in novelform in 1961, the two sections of the novel originally appeared independently. The short story ‘Franny’ appeared in the *New Yorker* in 1955, and the same magazine included ‘Zooey’ in a 1957 edition. Thus, discussions of the novel’s form and genre are complicated. [...] Some critics feel that the two parts of the novel do not cohere.”

(Kerr, Christine: *Bloom’s how to write about J. D. Salinger*. New York 2007. S. 248.)

⁵⁰² Vgl. Salinger: *Franny and Zooey*. S. 49 f.

⁵⁰³ Was der Erzähler im Rahmen einer Fußnote bemerkt – vgl. ebd. S. 52 f.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd. S. 53.

⁵⁰⁵ Ebd. S. 54.

Hinsichtlich der interpersonellen Strukturen der Glass-Familie wird im zweiten Teil der Handlung schnell die Verlagerung der elterlichen Verantwortung für jüngere Geschwister auf die älteren Kinder deutlich. Zu Beginn des *Zooey*-Teils bittet Zooeys Mutter Bessie, eine ehemalige Revue-Tänzerin, ihren in der Badewanne sitzenden Sohn Zooey mehrfach, sich um die derweil apathisch auf der Wohnzimmercouch liegende Franny zu kümmern, mit ihr zu reden und die Ursache für ihren Zusammenbruch zu ergründen.⁵⁰⁶ Bessie dringt, ungeachtet des Protests ihres Sohnes, ins Badezimmer ein und drängt Zooey wiederholt, ein klärendes Gespräch mit Franny zu führen, wobei ihre eigene Überforderung in der Mutterrolle nur zu deutlich wird. Die Funktion der langen Badezimmerszene ist es, die Umkehrung der Eltern-Kind-Rollen in der Familie Glass zu verdeutlichen; Bessies fürsorgliche Gesten wie das Anbieten einer Tasse Hühnerbrühe oder das Bereitstellen einer Tube Zahncreme wirken hilflos angesichts ihres dringlichen Anliegens an Zooey, er möge doch seiner Schwester über diese schwierige Phase hinweghelfen. Auch im an den Anfang des zweiten Teils gestellten Brief Buddys an Zooey, den Zooey in der Badewanne liest, zeigt sich diese Rollenumkehr: Buddy seinerseits berichtet von Bessies Briefen an ihn und ihrem Wunsch, er möge seine jüngeren Geschwister kontaktieren und ihnen zur Seite stehen.⁵⁰⁷ Der Vater der Glass-Geschwister, Les, tritt als Figur zwar nicht unmittelbar in Erscheinung, doch wird er in den Gesprächen der übrigen Familienmitglieder indirekt charakterisiert als noch hilfloser als Mutter Bessie.⁵⁰⁸ Der eindeutig mit psychischen Problemen befassten, seit Tagen ohne Appetit auf der Couch liegenden Tochter attestiert er schlicht Bauchschmerzen und fragt seine Frau, ob sie glaube, Franny möchte vielleicht eine Mandarine.⁵⁰⁹ Salinger zeichnet die Elterngeneration, samt ihrer Obst-, Zahncreme- und Hühnerbrühe-Angebote, somit als potenziell liebevoll und besorgt, jedoch als unfähig, die Elternrolle auszuüben, den Kindern sinnvolle Unterstützungsangebote zu unterbreiten oder – im Fall von Frannys Vater – komplexere, psychisch motivierte Problemkomplexe überhaupt angemessen zu registrieren. Frannys Mutter ist ebenso unfähig, ihrer Tochter zu helfen, durchschaut aber immerhin die familiären Strukturen:

„Oh, I wish I knew what I’m supposed to do with that child!“ She took a deep breath. „I’m absolutely at the end of my *rope*.“ She gave the shower curtain an X-ray-like look. „You’re none of you any help whatsoever. But none! Your father doesn’t even like to *talk* about

⁵⁰⁶ Vgl. ebd. S. 76 f.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd. S. 56-69.

⁵⁰⁸ Vgl. diesbezüglich auch den aufschlussreichen Kommentar von Slawenski, Kenneth: *Das verborgene Leben des J. D. Salinger*. Berlin 2012. eBook. o.S.:

„Doch bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass es in ‘Zooey’ eigentlich um die Schwächen und nicht um die Tugenden seiner Protagonisten geht.“

⁵⁰⁹ Vgl. Salinger: *Franny and Zooey*. S. 83.

anything like this. You know that! He's worried, too, naturally – I know that look on his face – but he simply will not face anything.“⁵¹⁰

Konkret wirkt Bessie in der vorangehend zitierten Badezimmerpassage wie ein überfordertes Kind, das bei einem Erwachsenen Rat sucht, und zwar so dringend, dass konventionelle Grenzen wie die geschlossene Badezimmertür einfach ignoriert werden. Dies ist keineswegs nur situativ bedingt bzw. nur ein Einzelfall, denn im Laufe der Handlung wird deutlich, wie schon früher ein Großteil der Erziehung Frannys und Zooeys an die beiden ältesten Brüder Buddy und Seymour delegiert war. Diese wiederum, angesichts des mangelnden Orientierungsangebots der Eltern, haben sich aus einer bunten Mischung philosophischer, religiöser und literarischer *Schriftquellen* eine Art privates ethisches Grundgerüst gebaut und den jüngeren Geschwistern diese flickenteppichartige, eklektische Ideologie aufoktroziert, als Ersatz für die fehlende elterliche Initiative. Hier wird erneut deutlich, wie nicht nur Franny, sondern offenbar auch ihre Geschwister bereits früh damit begonnen haben, die fehlende elterliche Versorgung durch einen Umgang mit poetischer Sprache zu ersetzen.⁵¹¹ Frannys Bezugnahme auf das erbsengrüne Büchlein als Rettungsanker ist insofern die konsequente Weiterführung des von den älteren Geschwistern übernommenen Modells einer gegendepressiven Funktion der poetischen Sprache.⁵¹² Frannys Depression und ihr Zusammenbruch rücken auf der Folie dieser erst im zweiten Teil des Werks präsentierten Informationen in ein neues Licht: Die Ursache für die Depression der Protagonistin besteht aus zwei Komponenten. Die Erziehung durch die älteren Brüder nach dem Maßstab einer adolescent wirkenden, aus Zitaten zusammengestellten Privatethik und hausgemachten Ideologie prädestiniert die Protagonistin zu einer neurotisch anmutenden, überkritischen Perspektive auf ihre Umgebung. Alltägliches und durchschnittliches menschliches Verhalten

⁵¹⁰ Ebd. S. 82.

⁵¹¹ Dies gilt besonders für den Bruder Zooey. Vgl. Rose-Werle, Kordula: *Harlekinade: Genealogie u. Metamorphose: Struktur und Deutung d. Motivs bei J. D. Salinger u. V. Nabokov*. Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1979. S. 110: „Während seiner Unterhaltungen mit Bessie und Franny kostet Zooey die Gelegenheit zu spannungssteigernden Wortspielereien, parodistisch-ironischer Gestik, Mimik und provokativer Reaktionsschnelligkeit voll aus.“ Auch John Paul Wenke bemerkt den extravagantesten Stil von Zooey und betont vor allem dessen analytisch-introspektives Potenzial: „Bessie seems to realize that Zooey's outbursts are diversionary, his ‘method of dealing with problems’ (95). His ‘style of bullying’ (81) constitutes a histrionic evasion of the tortuous introspection that is Seymour's legacy.” (Wenke: J. D. Salinger. S. 81.) Vgl. auch den in der Forschung häufigen Hinweis auf den idiosynkratischen Sprachgebrauch der Geschwister Franny und Zooey: „Though diction simply means word choice, it becomes more notable when that word choice is stylized or idiosyncratic, as is the case in Franny and Zooey.” (A study guide for J. D. Salinger's “Franny and Zooey”, Gale Group 2015, eBook o.S.)

⁵¹² Diese poetische Sprachverwendung erscheint im Roman verstreut und fragmentarisiert, sie artikuliert sich immer wieder besonders eindringlich in den integrierten Briefen und Dialogen: „In 1963, Ihab Hassan compared ‘Zooey’ to ‘Raise High the Roof Beams, Carpenters’ and found it longer and more diffuse, its language ‘brilliantly shattered into letters, invocations of the audience, memoirs, footnotes, asides, quotations on beaverboard, telephone conversations, and, of course, endless dialogue’” (Weber, Myles: *Consuming Silences: How we read Authors who don't Publish*. Athens: University of Georgia Press 2005. S. 112.)

misst die Protagonistin an den übersteigerten Wertmaßstäben, die sie von ihren Brüdern übernommen hat – was zur dauerhaften Unzufriedenheit mit ihrer Umgebung führt. Doch das ist nicht der einzige Grund für Frannys Depression. Ihr Versuch, mit dem Jesus-Gebet Erleuchtung zu erlangen ist ein Zeichen für die Ineffektivität der Privatethik, die sie von Seymour und Buddy übernommen hat:

At the very least, Seymour and Buddy must share responsibility for possibly having made Zooey and Franny into neurotic, obsessive „freaks“ (103). Was their education an introduction into heightened spiritual identity? Or was it irresponsible brainwashing, a golden path away from social and communal existence and toward the isolating confines of neurosis?⁵¹³

Das Gerüst aus Zitaten und Versatzstücken religiöser, philosophischer und ethischer Lehren führt zum Gegenteil dessen, was Ethik, Religion und Philosophie gemeinhin zum Ziel haben; Frannys Lebenssituation wird durch die Übernahme dieser Privatideologie untragbar. Im unablässigen Sprechen des Jesus-Gebets, wie es das „erbsengrüne Büchlein“ vorschlägt, sucht sie eine Form religiöser Lehre, die im Gegensatz zu jener ihrer Brüder funktioniert und ihr Leben erleichtert statt verunmöglicht.

Insofern zeigt Salinger das Krankheitsbild Depression erstens als Symptom einer „elternlosen“ Gesellschaft, in der die Elterngeneration der nachfolgenden – ihren Kindern – keinerlei Sinn- und Orientierungsangebote machen kann, und in der die junge Generation sich die fehlende Orientierung selbst zusammenstellen muss aus einer Vielzahl parallel existierender, teils widersprüchlicher Schriftquellen – inklusive der darin liegenden, anhand der Protagonistin Franny verdeutlichten Gefahren einer nicht tragfähigen Privatideologie. In diesem Kontext wird zweitens die Frage der jüngeren Generation nach der Religion als Antidepressivum laut: Franny wendet sich dem unablässigen Gebet zu, um ihre Depression zu heilen. Depression á la Salinger ist also ein Symptom mangelnder überlieferter Bedeutungs- und Sinnstiftungsangebote sowie einer allumfassenden „transzendentalen Obdachlosigkeit“, die den Wunsch des Individuums nach erfüllender transzendentaler Erfahrung durchkreuzt.

Doch auch weltliche Maßnahmen gegen Frannys Depression werden im Lauf der Handlung von den Figuren diskutiert – und letztlich verworfen: Indem er seinen Protagonisten Zooey eine „Freudianische Zigarre“ rauchen lässt, während Zooey sich mit seiner Mutter über die Möglichkeit unterhält, Franny einem Psychologen zu überantworten, ironisiert der Autor diese Lösungsstrategie implizit.⁵¹⁴ Seinen Protagonisten lässt er explizit gegen die Konsultation eines Analytikers argumentieren, da Franny mit ihrer Suche nach Transzendenz nur einen Analytiker ernst nehmen könne, der selbst ein zutiefst religiöses Bewusstsein habe

⁵¹³ Wenke: J. D. Salinger. S. 80.

⁵¹⁴ Vgl. Salinger: Franny and Zooey. S. 123 f.

und als von Gott persönlich zum Therapeuten berufener Nervenarzt agiere.⁵¹⁵ Die sozusagen „handelsübliche“ Funktion eines Psychotherapeuten jedoch schätzt Zooey im Gespräch mit seiner Mutter etwas anders ein:

You just call in some analyst who's experienced in adjusting people to the joys of television, and *Life* magazine every Wednesday, and European travel, and the H-bomb, and Presidential elections, and the front page of the *Times*, and the responsibilities of the Westport and Oyster Bay Parent-Teacher Association, and God knows what else that's gloriously normal – you just *do* that, and I swear to you, in not more than a year Franny'll either be in a *nut* ward or she'll be wandering off into some goddam desert with a burning cross in her hands.⁵¹⁶

Die Psychoanalyse wird – aus Zooeys Perspektive – also als Teil des Problems gesehen, das überhaupt erst zu Frannys Depression führt; nicht als Gegenmaßnahme und mögliche Lösung. Da die Psychoanalyse auf demselben aufklärerisch-rationalen Sprachgebrauch beruht, den Franny als unzulänglich empfindet, ist sie kein geeignetes Gegenmittel. Zooey impliziert hier, seine Schwester werde einen Therapeuten, der mit dem Weltlichen statt mit der Transzendenz im Bunde ist, gar nicht erst akzeptieren und der Konflikt in Frannys Psyche werde sich durch Einsatz eines Analytikers allenfalls noch verschärfen. Somit zeigt Salingers Text die Psychoanalyse nicht als „Gegenmittel“ gegen Depression, sondern als eine Art Sedativ, das über den Mangel an transzendenter Erfahrung und sinnstiftenden Orientierungsangeboten nicht ursächlich hinweghilft, stattdessen den Depressiven lediglich beruhigt und ihn in eine nach wie vor sinnentleerte, banale Alltagskultur eingewöhnt. An dieser Stelle wird deutlich, inwieweit sich Salingers Roman sich – gewissermaßen auf einer Metaebene – kritisch mit dem psychoanalytischen Diskurs Freudscher Provenienz auseinandersetzt, dessen therapeutische Dimension in Frage stellt und ein produktives Gegenmodell dazu zu entwickeln versucht. Der von der Forschung des öfteren in Salingers Erzählung beobachtete Sprachgebrauch der Freudschen Psychoanalyse (*ego*, *superego* und *subconscious*) bedeutet also keineswegs eine Bestätigung dieser Lehre im Roman, sondern ist vielmehr Resultat einer kritischen Sichtweise derselben.⁵¹⁷

Dennoch lässt Salinger seine Protagonistin am Ende nicht depressiv zurück. Im Gespräch mit dem Bruder, der sich in Buddys und Seymours altes Jugendzimmer schleicht und von dort aus, Buddys Stimme imitierend, Franny auf einem anderen Apparat derselben Wohnung

⁵¹⁵ Vgl. ebd. S. 108 f.

⁵¹⁶ Ebd. S. 107 f.

⁵¹⁷ Anders argumentiert Daniel Seitzman, der in der Bildersprache einen Schlüssel für eine Freudianische Lesart zu erkennen glaubt und sie als Indiz homoerotischer Neigungen deutet: Vgl. Seitzman, Daniel: Salinger's „Franny”: Homoerotic Imagery. In: *American Imago* 22 (1965). S. 57-76.

anruft,⁵¹⁸ ergibt sich eine Lösung für Frannys Probleme. Der Plan, über das Telefon als Buddy aufzutreten, welcher von Franny als höhere Autorität anerkannt wird, und ihr die Depression quasi auszureden, scheitert, da Franny den Trick recht bald durchschaut.⁵¹⁹ Doch es gelingt Zooey, Frannys Vorstellungen von einem sinnerfüllten – und für Franny heißt das: einem religiösen – Leben soweit zu modifizieren, dass das transzendente Bedürfnis der Protagonistin nicht wie bisher in Weltabgewandtheit, Verachtung der Mitmenschen und tagelangem Beten auf der Couch resultiert, sondern in eine mit dem Alltagsleben in Einklang stehende Form überführt werden kann:

Somewhere along the line – in one damn incarnation or another, if you like – you not only had a hankering to be an actor or an actress but to be a *good* one. You're stuck with it now. You can't just *walk out* on the results of your own hankerings. Cause and effect, buddy, cause and effect. The only thing you can do now, the only *religious* thing you can do, is *act*. Act for God, if you want to – be *God's* actress, if you want to. What could be prettier? You can at least try to, if you want to – there's nothing wrong in *trying*." There was a slight pause. „You'd better get busy, though, buddy. The goddam *sands* run out on you every time you turn around. I know what I'm talking about. You're lucky if you get time to sneeze in this goddam phenomenal world.“⁵²⁰

Zooey versucht also, Frannys Auffassung von einem religiösen Leben als Weltabgewandtheit und Verachtung des Alltäglichen in eine religiöse Lebensweise zu überführen, die alltägliche Tätigkeiten wie die Teilnahme an einer studentischen Theatergruppe einschließt und sogar fordert. Auch hinsichtlich Frannys Verachtung des Publikums und ihrer Mitmenschen im Allgemeinen redet er ihr ins Gewissen:

„One other thing. And that's all. I promise you. But the thing is, you raved and you bitched when you came home about the stupidity of audiences. The goddam 'unskilled laughter' coming from the fifth row. And that's right, that's right – God knows it's depressing. I'm not saying it isn't. But that's none of your business, really. That's none of your business, Franny. An artist's only concern is to shoot for some kind of perfection, and *on his own terms*, not anyone else's. You have no right to think about those things, I swear to you. Not in any real sense, anyway. You know what I mean?“⁵²¹

Wenn Zooey argumentiert, ein in der Tat oft unqualifiziertes Publikum sei kein Grund, die Kunstausübung aufzugeben, scheint er mit diesem Argument Franny endlich zu erreichen, doch es bedarf noch einer Erinnerung an einen einst vom ältesten Bruder Seymour

⁵¹⁸ Vgl. Salinger: Franny and Zooey, S. 183 f.

⁵¹⁹ Vgl. ebd. S. 191 f.

⁵²⁰ Ebd. S. 196 f.

⁵²¹ Ebd. S. 198.

vorgebrachten Ausspruch, der Jesus einmal mit jedem einzelnen auch noch so unbedeutenden Menschen gleichsetzte,⁵²² um Franny zu überzeugen: „For joy, apparently, it was all Franny could do to hold the phone, even with both hands.“⁵²³ Letztlich wird deutlich, dass es weniger Zooeys sachliche Argumente sind, die Franny umstimmen, sondern etwas anderes: Zooey hat ihr soeben seine eigene Lebensphilosophie und seine Haltung den Mitmenschen gegenüber unterbreitet – und seiner Schwester so gezeigt, dass *er* der Mensch ist, nach dem sie (siehe Teil eins) die ganze Zeit gesucht und an dessen Existenz sie gezweifelt hat: „I’m sick of just liking people. I wish to God I could meet somebody I could respect.“⁵²⁴ Der Protagonistin begegnet im Monolog ihres Bruders jene selbstlose, uneitle Haltung, die sie respektieren kann, und das genügt, um ihren Lebenswillen zu reaktivieren. Frannys Eindruck von einer Menschheit, die keine intrinsischen Motivationen kennt, sondern nur mit Ego-Pflege beschäftigt ist, hat damit keine Gültigkeit mehr.

In *Franny and Zooey* zeigt Salinger also am Beispiel der Protagonistin, wie die Orientierung an der poetischen Sprache als Gegendepressivum Chancen, aber auch Gefahren mit sich bringt. Die Religion steht dabei für Salinger im Kontext der poetischen Sprache und umgekehrt, weil die Religion (wie auch Kristeva konstatiert) eine ähnliche Funktion übernimmt wie die Literatur insofern, als beide das unerreichbare Prä-Objekt in den Diskurs integrieren und damit etwas leisten, das im rein rationalen Gebrauch des Symbolischen ausgeklammert bleibt.

III.3

Bin ich ein überflüssiger Mensch? und The Bell Jar:

Der weibliche Depressionsroman

am Beispiel der Romane Mela Hartwigs und Sylvia Plaths⁵²⁵

Der Roman der Moderne hat nicht nur den Depressionsroman an sich, sondern innerhalb dieses Genres ein besonderes Subgenre autobiografisch gefärbter „Depressionsliteratur“ von Autorinnen hervorgebracht. Neben den im Theorieteil bereits umrissenen Merkmalen des Depressionsromans weist dieses Subgenre ein thematisches Identifikationsmerkmal auf: Eine junge Ich-Erzählerin, mehr oder weniger unverstellt identifizierbar als Stellvertreterin und Sprecherin der lebensweltlichen Verfasserin, berichtet bekenntnishaft und rückblickend vom

⁵²² Vgl. ebd. S. 199 f.

⁵²³ Ebd. S. 200.

⁵²⁴ Ebd. S. 20.

⁵²⁵ Eine andere Version dieses Kapitels wurde in veränderter Form bereits publiziert in *Comparatio* 8 (2016). S. 119-141.

Wendepunkt ihrer Adoleszenz und der Integration in die Gesellschaft als einer psychisch prekären Phase der Gefährdung und des drohenden Scheiterns, die keinen befriedigenden Abschluss findet.⁵²⁶ Diese Themengebungen markiert zugleich eine zeitgeschichtliche Wende insofern, als eine solche Form der Depressionsliteratur sich erst im frühen zwanzigsten Jahrhundert entwickeln konnte. Die veränderten sozialen Bedingungen eröffneten Frauen zuvor undenkbar Entwicklungsmöglichkeiten – zumindest theoretisch. Denn die literarischen Texte, nicht zuletzt eine fiktionale Erkundung jener neuen Chancen, verweisen insistierend auf die Probleme, die sich für Frauen in der Erprobung neugewonnener Freiheiten ergeben und werden so zu fiktionalen Dokumenten psychischer Abstürze in die Depression.

Mehr noch als bei den männlichen Protagonisten des Depressionsromans wird im weiblichen Depressionsroman der autobiografische Bezug kultiviert, der durch die häufige Wahl der Ich-Erzählung markiert ist und den Modus der bekenntnishaften Rede suggeriert. Hinzu kommt, dass die autobiografischen oder semi-autobiografischen Züge der Texte meist in der Literaturkritik bestätigt bzw. inszeniert werden.

Die im folgenden näher in den Blick genommenen Romane *Bin ich ein überflüssiger Mensch* und *The Bell Jar* können als repräsentative Beispiele des neuen Subgenres gelten, das sich durch eine Liste weiterer Romane und Erzähltexte erweitern lässt, darunter etwa Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) und Delphine de Vigan's *D'après une histoire vraie* (2015). Neben den allgemeinen Tendenzen des Depressionsromans enthalten die genannten Romane unter anderem Inszenierungen und Fokussierungen eines genderspezifischen Dilemmas, das mit dem Umbruch und der Infragestellung traditioneller Geschlechterrollen einhergeht. Neben den neuen positiven Möglichkeiten, die sich seit der ersten Frauenbewegung mit dem Aufbruch ins 20. Jahrhundert eröffnen, sehen sich die Romanheldinnen auch mit prekären Entscheidungen und neuen Unsicherheiten konfrontiert, die zu psychischen Krisen führen können. Somit ist es kein Zufall, dass sich in den Depressionsromanen der erwähnten Autorinnen jene von Kristeva theoretisch erarbeiteten Aspekte mit besonderer Prägnanz und Dichte bündeln.

⁵²⁶ Weitere Beispiele für diese Form des modernen Romans: Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* und *Gilgi – eine von uns*; Françoise Sagan's *Bonjour Tristesse*; Susanna Kaysens *Girl, Interrupted*; Elizabeth Wurtzels *Prozac Nation*; Lili Lindners *Splitterfasernackt* und *Bevor ich gehe*; Lidia Yuknavitch's *The Chronology of Water*; Sarah Kuttner's *Mängelexemplar*; Eva Lohmann's *Acht Wochen verrückt* und unzählige andere Romane, die mit (mehr oder weniger starker) autobiografischer Einfärbung rückblickend in Ich-Form die adoleszente Leidensgeschichte und den psychischen Zusammenbruch ihrer Protagonistinnen thematisieren. Diese Form des modernen Romans behauptet sich, wie die obenstehende Aufzählung von Keun bis Kuttner zeigt, gegenüber wechselnden literarischen Strömungen und Trends wie Neuer Sachlichkeit, Existenzialismus oder nouveau roman, indem sie diese in ihr Grundthema integriert bzw. sich in der Schreibweise dem vorherrschenden Comment anpasst.

Die Romane *Bin ich ein überflüssiger Mensch* und *The Bell Jar* als Beispiele des neuen Subgenres

Paradigmatisch für ein ganzes Korpus von aus dieser Tradition hervorgegangenen Werken sollen an dieser Stelle der Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch* der österreichischen Autorin Mela Hartwig und Sylvia Plaths *The Bell Jar* analysiert werden. Hartwigs Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre entstandener Text blieb, so meine These, zu Lebzeiten der Autorin unveröffentlicht nicht nur aufgrund des politischen Klimas, sondern gerade auch weil er im Hinblick auf die Darstellung einer in die Depression mündenden weiblichen Adoleszenz seiner Zeit weit voraus war.⁵²⁷ Mit *Bin ich ein überflüssiger Mensch* nimmt Hartwig jene Form vorweg, als deren Begründerin gemeinhin noch Sylvia Plath gilt. Im Folgenden werden Handlungsstruktur und zentrale Ideen beider Werke verglichen, um die Ähnlichkeiten hervorzuheben und eine literarische Form erfassbar zu machen, in deren (bewusster oder unbewusster) Tradition noch heute Texte publiziert werden.

Die Protagonistinnen und die Individuation

Am Beginn beider Romane bahnt sich für die Protagonistinnen das Ende der Kindheit durch den Abschluss der Ausbildung und den anstehenden Eintritt ins Berufsleben an – zu Zeiten von Hartwigs Textproduktion eine noch relativ neue gesellschaftliche Entwicklung im Bezug auf junge Frauen; in dieser Hinsicht eine, die die Protagonistin des Romans radikal mit sich selbst bzw. mit der Disjunktion angestrebter Lebensziele und der realistischen Einschätzung des nach ihrer Meinung Erreichbaren konfrontiert: „Ich bin Stenotypistin“⁵²⁸, eröffnet Aloisia Schmidt, genannt Luise, ihren Bericht, nur um sich sofort auf Einschränkungen zurückzuziehen:

Ich bin ehrgeizig, ich wiederhole es. Ich bin verzweifelt ehrgeizig, obwohl ich Ursache genug hätte, bescheiden zu sein. Ich muß zugeben, daß ich alle Ursache hätte, das Defizit, das zwischen meinen Fähigkeiten und meinen Ansprüchen besteht, durch Genügsamkeit auszugleichen.

⁵²⁷ Vgl. Hagen, Maite Katharina: *Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012. S. 151. Vgl. auch Fraisl, Bettina: *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*. Wien: Passagen-Verlag 2002. S. 273. Vgl. auch Fähnders, Walter: *Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften*. In: *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet*. Hrsg. v. Axel E. Walter. Amsterdam, New York: Rodopi 2005. S. 161-190. Hier S. 162.

⁵²⁸ Hartwig, Mela: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 2001.

Ich habe erwähnt, daß ich äußerst flink stenographiere, aber ich habe bisher verschwiegen, daß ich mich, von dieser Fertigkeit abgesehen, niemals irgendwie hervorgetan habe. Ich bin fleißig, gewissenhaft, leidlich verlässlich, aber ich kann mich weder einer besonders raschen Auffassungsgabe noch der Initiative rühmen, die zu einer einigermaßen leitenden Stellung befähigt. Ich kann also kaum damit rechnen, jemals zu einer vorteilhafteren Position zu gelangen.⁵²⁹

Das im obenstehenden Textauszug beschriebene Problem ist, wie Bettina Fraisl im Nachwort zu Hartwigs Roman bemerkt, für junge Frauen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ein neues und noch nie aufgetretenes insofern, als die nunmehr in die Selbständigkeit einer Berufswahl und -ausübung entlassene Frau sich mit dem „Individuierungsdruck“⁵³⁰ konfrontiert sieht, der vormals dem Mann vorbehalten war. Literaturhistorisch lässt sich deshalb an Hartwigs Roman der geschichtliche Zeitpunkt markieren, in dem die von Ärzten wie Charcot und Freud konstatierte „typisch weibliche“ psychische Störung der Hysterie immer da ihr Primat verliert, wo die ökonomische Abhängigkeit der Frau vom Mann endet und die soziale Eigenständigkeit beginnt. Während die Hysterie als nonverbale Rebellion des weiblichen Körpers der gebildeten, aber vom Mann unterdrückten Frau gesehen werden kann, ist die Depression das Leiden des Individuums, das die Verantwortung für sein Fortkommen in der Welt selbst verantwortet, immer unter dem Damoklesschwert eines (nach Maßgabe des *common sense*) selbst verschuldeten Scheiterns. Wie oben zu sehen ist, reflektiert die Protagonistin ihre – angenommenen – Vorzüge und Mängel unter ökonomischen Aspekten im Bezug auf ihren Marktwert, und das auf eine Art, die sich im neunzehnten Jahrhundert erübrigt hätte bzw. nicht denkbar gewesen wäre. Luise sieht sich mit der Situation konfrontiert, die Möglichkeiten zur Befriedigung ihres Ehrgeizes prinzipiell eingeräumt zu wissen, doch ihre Fähigkeiten zum Erreichen der potenziell in Aussicht stehenden Ziele schätzt sie als unzulänglich ein. In Bezug auf Kristevas Depressionstheorie fällt an der oben zitierten Stelle auf, wie die selbsttestierten Defizite der Ich-Erzählerin den Anlass zum Rechtfertigungs-Bericht in der poetischen Sprache bilden, so wie Kristeva davon ausgeht, ein ursprünglicher Mangel (eines nicht näher benennbaren Objekts) könne nur im künstlerischen Zeichengebrauch ausgeglichen werden. Luises Bericht dient keinem anderen Zweck, als die Mängel der eigenen Existenz zu reflektieren und sie anhand einer Überführung in Literatur „in den Griff zu bekommen“. In weiblichen Depressionsromanen mit ausgewiesen

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Dazu Fraisl: Körper und Text. S. 283: „Darüber hinaus ist der Roman *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* aber auch als Zeugnis für den zunehmenden Individuierungsdruck der „neuen Frau“ lesbar, die durch ihre veränderte rechtliche Situation, die Bildungs- und Berufsmöglichkeiten, kurz, ihren erweiterten Handlungsspielraum nicht nur gewinnt, sondern sich gleichzeitig beruflich wie privat zunehmendem Leistungsdruck ausgesetzt sieht und einen ‚männlichen‘ Individuierungsprozeß nachzuvollziehen Gefahr läuft.“

autobiografischen Zügen verwischt daher der Unterschied zwischen Autorin und Erzählerin auch hinsichtlich der Funktion, die das Berichten bzw. Schreiben für beide einnimmt. Die Ich-Erzählerin betrauert ihre „Mängel“ bzw. ihr Leiden unter Verwendung einer poetischen Sprache; die Autorin, hier Mela Hartwig, entwirft ein literarisches Schriftsteller-alter-ego, das stellvertretend bestimmte als defizitär empfundene Phasen und Aspekte des eigenen Lebens betrauert.

Wie der Vergleich mit Plath zeigt, ergeht es ihrer Protagonistin, der College-Studentin Esther Greenwood, auch in den fünfziger Jahren (in diesem Zeitraum ist die Handlung angesiedelt) nicht entscheidend anders. Rund dreißig Jahre nach Hartwigs Text über die Adoleszenz-Depression Luise Schmidts zeigt Sylvia Plath eine Ich-Erzählerin, die vor denselben Problemen steht, allerdings nicht als Stenotypistin und „working girl“, sondern als stipendienverwöhnte Akademikerin, deren Eliteausbildung bei einem Praktikum in New York erstmals mit der außeruniversitären Realität in Berührung kommt – ständig muss sie daran denken,

how stupid I'd been to buy all those uncomfortable, expensive clothes, hanging limp as fish in my closet, and how all the little successes I'd totted up so happily at college fizzled to nothing outside the slick marble and plate-glass fronts along Madison Avenue.

I was supposed to be having the time of my life.⁵³¹

In der vorangehend zitierten Passage wird die Depression als Ich-Verlust insofern bereits, noch bevor sie im Text zum *Thema* wird, in eine *Metapher* umgesetzt (siehe Depressionsmerkmal 1 im Theorieteil), als die nutzlos gewordenen Kleidungsstücke, die Esther später sogar aus dem Fenster ihres Apartments wirft, die nutzlos und artifiziell gewordene Identität der Ich-Erzählerin versinnbildlichen.⁵³² Zudem stellen die Disjunktion zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie die Unsicherheit bei der Einschätzung des eigenen Marktwerts bzw. der eigenen Fähigkeiten eine Parallele zu Hartwigs Roman dar; lediglich die institutionellen Möglichkeiten junger Frauen haben sich erweitert. Plaths Protagonistin studiert mit Selbstverständlichkeit, während zu Hartwigs Zeit die Studentinnen an den Universitäten noch eine Ausnahme darstellten. Die Unsicherheiten sind angesichts der Entscheidungsfreiheit, was die Partizipation am Berufsleben angeht, für die Hauptfiguren beider Romane jedoch dieselben: „Gut war ich nur in einem, im Erringen von Stipendien und Preisen, aber diese Ära neigte sich dem Ende zu.“⁵³³ Paradoxerweise lässt sich sogar

⁵³¹ Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. New York, San Francisco 1971. S. 2.

⁵³² Vgl. Crowther, Gail; Steinberg, Peter K.: *These Ghostly Archives. The Unearthing of Sylvia Plath*. Oxford u. a.: Fonthill Media 2017. S. 65.

⁵³³ Plath: *The Bell Jar*. S. 84.

feststellen, dass der Druck, der auf Esther Greenwood lastet, gerade aufgrund der im Vergleich zur Situation von Hartwigs Protagonistin deutlich erweiterten Wahlmöglichkeiten *größer* wird. Während Luise Schmidt noch vom Vater in die Handelsschule geschickt wird, was die Berufswahl entsprechend auf das erlernte Feld begrenzt,⁵³⁴ stehen Esther Greenwood mit einem geisteswissenschaftlich orientierten Studium alle Möglichkeiten offen. Bei einer Foto-Aktion zum Abschluss ihres Praktikums, für die sie einen in Bezug auf ihren angestrebten Beruf symbolischen Gegenstand in der Hand halten soll, weiß sie nicht, welcher Gegenstand zu wählen wäre:

I didn't want my picture taken because I was going to cry. I didn't know why I was going to cry, but I knew that if anybody spoke to me or looked at me too closely the tears would fly out of my eyes and the sobs would fly out of my throat and I'd cry for a week. I could feel the tears brimming and sloshing in me like water in a glass that is unsteady and too full.⁵³⁵

Die Tränen, die in der Ich-Erzählerin schwappen, sammeln sich nicht nur aufgrund der Befürchtung, für den eigentlich angestrebten Beruf – Dichterin – unzulänglich zu sein, sondern auch aufgrund des Drucks, sich entscheiden zu müssen und mit der Entscheidung für *einen* Beruf alle übrigen nicht weniger attraktiven Möglichkeiten preiszugeben. An anderer Stelle findet die Protagonistin zur Veranschaulichung ihrer Situation das Bild eines Baums, dessen Zweige mit überreifen Früchten behängt sind, sodass das Greifen nach einer Frucht das Abfallen und Faulen der anderen vom Baum bedeutet.⁵³⁶ An dieser Stelle wird einmal mehr die Metaphern und bildliche Vergleiche generierende Kraft der Depression deutlich, von der Kristeva spricht. Statt einer alltagssprachlichen Benennung der Befürchtungen ihrer Protagonistin legt Plath der Hauptfigur einen Vergleich aus dem Bildbereich Vegetation in den Mund, der die depressive Problematik nicht nur bezeichnet, sondern sinnlich erfahrbar macht.

An Hartwigs und Plaths Romanen lässt sich die Entwicklung weiblicher Psycho-Symptomatik von der Hysterie zur Depression nachvollziehen, initiiert durch die ermöglichte Partizipation am zuvor männlich dominierten Ausbildungs- und Berufswesen. Die nonverbale Sprache der Unterdrückung, die sich des Körpers bemächtigte, beginnt der potenziellen Melancholie der Eigenverantwortlichkeit und dem ihr zugrundeliegenden Individuierungs- und Erfolgsdruck zu weichen.

Formales: Implikationen von Erzählsituation und -perspektive

⁵³⁴ Vgl. Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch? S. 11.

⁵³⁵ Plath: The Bell Jar. S. 112.

⁵³⁶ Vgl. ebd. S. 85.

Nicht nur im Hinblick auf die Protagonistinnen, auch hinsichtlich der Erzählperspektive und der Erzählsituation weisen die hier behandelten prototypischen Romane Hartwigs und Plaths Parallelen auf. Es ist jeweils eine autodiegetische Erzählerin, die aus nicht näher bestimmbarer, aber nicht allzu großer zeitlicher Distanz auf eine dunkle Phase ihres Lebens, verbunden mit einem Wendepunkt in der Lebensgeschichte, gleichbedeutend mit dem Ende der Jugend und dem Eintritt in die Erwachsenenwelt, zurückblickt. Teil dieser Phase ist der psychische Absturz in die Depression, und es ist der bekenntnishaft Bericht in der Ich-Form gleich einer Lebensbeichte, der dem Rezipienten präsentiert wird. Bedingt durch diese formale Gestaltung ergibt sich die Aufspaltung in ein erlebendes und ein erzählendes Ich. Charakteristisch für das Genre, zu dessen Vorläuferin Hartwig sich mit *Bin ich ein überflüssiger Mensch* macht, ist die ironische Distanz, die das erzählende Ich gegenüber seiner früheren Version bzw. dem handelnden Ich einnimmt:

Ich habe behauptet, daß ich ehrgeizig bin, und ich habe zugegeben, daß ich Ursache genug hätte, bescheiden zu sein, und das ist meine Geschichte, die ich niederschreiben will, obwohl sie so lächerlich alltäglich, so verzweifelt alltäglich ist, daß sie eigentlich gar keine Geschichte ist.⁵³⁷

Die ironisch-satirische Distanz des erzählenden Ichs zum erlebenden wird verständlich im Bezug auf den psychischen Vorteil, dem eine solche Distanzierung innewohnt.⁵³⁸ Die Protagonistin gibt ihre geistige Reife und ihre Überlegenheit über die junge Person, die sie einmal war und die auf den Seiten ihres Berichts handelt, zu erkennen, auch wenn die äußeren Bedingungen, die in die beschriebene Krise führten, am Ende des Berichts als unbewältigt stehenbleiben. Insofern äußert sich das kreative Potenzial der Depression zur Schaffung einer poetischen Sprache in den hier analysierten weiblichen Depressionsromanen nicht nur im Stilmittel der Metapher, sondern vor allem auch in jenem der Ironie, die genau wie sprachliche Bilder die alltägliche, rein referenzielle Sprache in eine poetische Sprache umwandeln kann.

Dieser literarisch-poetischen Technik bedient sich auch Plaths Roman, wenn vom erzählenden Ich im Bild des Verirrens ein Ausdruck der Verwirrung des handelnden Ichs zur Zeit der beginnenden Krise evoziert wird:

Look what can happen in this country, they'd say. A girl lives in some out-of-the-way town for nineteen years, so poor she can't afford a magazine, and then she gets a scholarship to

⁵³⁷ Hartwig: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* S. 6.

⁵³⁸ Vgl. Hagen: *Simulation*. S. 154.

college and wins a prize here and a prize there and ends up steering New York like her own private car.

Only I wasn't steering anything, not even myself. I just bumped from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolleybus.⁵³⁹

Der abgeklärte Tonfall einer Floskel wie „Die Sache war nur die...“ wirkt im Hinblick auf die gesamte Romanhandlung, besonders die sich an das New York-Erlebnis der Protagonistin anschließenden Suizidversuche, geradezu wie eine Verharmlosung. Das erzählende Ich distanziert sich hier wie an vielen weiteren Stellen des Berichts via Ironie bzw. Satire von Gedanken, Gefühlen und Handlungen, die im Augenblick des Erlebens psychische Tiefpunkte und negative Extreme darstellten.⁵⁴⁰ So wird das Berichtete für die Erzählinstanz, aber auch für den Rezipienten, der sich mit der Erzählstimme solidarisiert, erträglich.

Die gerade beobachtete formale Gestaltung rückt Hartwigs und Plaths Roman zudem in die Nähe des psychoanalytischen Monologs, wie er sich in der Freud-Nachfolge als Therapieform entwickelte – ein konstant aufmerksamer, aber überwiegend stummer Therapeut hört sich die in der Ich-Form vorgebrachten Lebensumstände und -ereignisse an, welche der Analysand bzw. die Analysandin ursächlich und kausal mit der Entstehung des psychischen Leidens – in diesem Fall der Depression – in Verbindung bringt. Es ist in dieser Hinsicht natürlich kein Zufall, dass, wie Hartwigs Text belegt, die Entstehung der hier behandelten Form des modernen Romans relativ kurz (ca. 15 Jahre) auf die 1914/15 erstmals abgehaltenen Vorlesungen zur Psychoanalyse und die ersten Ansätze der Entwicklung eines „talking cure“ folgten, dessen Tempus, Genus und Habitus sie imitieren. Insofern lässt sich für Hartwigs und Plaths Erzählerinnen ein selbsttherapeutischer Gestus konstatieren, welcher den Versuch der Autotherapie einer fiktiven weiblichen Hauptfigur evoziert, die wiederum – in der Aufspaltung zwischen erzählendem und erlebendem Ich⁵⁴¹ – via Selbstdiagnose⁵⁴² sowohl die Rolle des Therapeuten als auch die des Analysanden übernimmt und damit nebenbei die Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts für die Psychotherapie etablierten Geschlechternormen transzendiert. In der ironischen Distanz gibt das erzählende Ich nämlich nicht nur die Überlegenheit über das erlebende Ich, die frühere Version seiner selbst, zu erkennen, sondern beansprucht in der Analyse der beschriebenen früheren Gedanken und Gefühle auch die Deutungshoheit über die eigene Psyche für sich, statt sie dem (klassischerweise) männlichen Analytiker bzw. der institutionalisierten Psychoanalyse zu überlassen.

⁵³⁹ Plath: *The Bell Jar*. S. 2 f.

⁵⁴⁰ Vgl. Wagner-Martin, Linda: *Sylvia Plath. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992. S. 232 f. sowie Bronfen, Elisabeth: *Sylvia Plath*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt 1998. S. 192.

⁵⁴¹ Vgl. Hagen: *Simulation*. S. 152.

⁵⁴² Vgl. ebd. S. 154.

Bedingt sowohl durch die dem Erzählen zugrundeliegende Motivation des berichtenden Ichs, sich vom Erlebten ironisch zu distanzieren, als auch der Motivation, die Deutungsmacht über das Erlebte für sich zu beanspruchen, sind lange Passagen beider Romane eher im Modus des *telling* als in jenem des *showing* verfasst – es wird von den Ich-Erzählerinnen passagenweise mehr *konstatiert* als durch Schilderung von Handlungen, Mimik und Gestik *gezeigt*:

Ich hatte zwei Methoden, um die Aufmerksamkeit, die man mir vorenthielt, zu erzwingen. Ich nenne diese kindlichen Kniffe nur deshalb Methoden, um mich verständlich zu machen. [...]

Ich beging **irgendeine** Ungezogenheit, um mich meiner Mutter in Erinnerung zu bringen.⁵⁴³

[Hervorhebung von mir; M. R.]

Dieser Stil herrscht im gesamten Roman vor – statt die Ungezogenheit beschreibend *darzustellen* und dem Rezipienten den Sinn des Beschriebenen anhand der mütterlichen Reaktionen zu zeigen, *sagt* die Erzählerin zusammenfassend, was sie als Kind tut und zu welchem Zweck. Dieser sachliche und eigentlich „unliterarische“, an traditionellen Erzählern gemessen wenig poetische Stil ist ebenfalls in Plaths Text zu beobachten: „I knew **something** was wrong with me that summer, because all I could think about was the Rosenbergs [...]“.⁵⁴⁴

[Hervorhebung von mir, M. R.]. Der lapidare und fast emotional unbeteiligt wirkende Tonfall der Ich-Erzählerinnen signalisiert dem Rezipienten analytische Distanz der Erzählstimme zum Berichteten und zu den psychischen Dispositionen und Entwicklungen, die darin verhandelt werden. Damit ist die quasi-psychoanalytische Deutungshoheit über das eigene Leben zurückgefordert. Noch dazu ist sowohl Hartwigs als auch Plaths Erzählerin – ohne in ihrem jeweiligen Lebensbericht expliziten Gebrauch von Fachtermini zu machen – mit Grundkenntnissen psychoanalytischen Wissens, insbesondere mit der Idee des Unbewussten, vertraut insofern, als sie wie oben aufgezeigt erkennen lässt, dass sie die Gefühle, Gedanken und Reaktionen ihres früheren Selbst durchschaut und in der Lage ist, sich bis zu einem gewissen Grad selbst zu analysieren – dies wird zur strukturgebenden Idee der Romane, wie im Folgenden deutlich werden wird.

Doch darüber hinaus ist der lapidare, auf den ersten Blick unpoetisch wirkende „telling“-Stil dieser Romane in Wahrheit ein wesentliches poetisches Stilmittel derselben, wenn nicht sogar das zentrale: Gerade in eine scheinbar aller sprachlichen Lebendigkeit entkleideten Sprache vermag sich die Depression einzuschreiben und Ausdruck zu verschaffen (vgl. Merkmal 6). Kristeva konstatiert die Monotonie des Sprechens ihrer depressiven Patienten, deren Ausdruck sich unter der Last der Depression verflacht. Eben dies inszenieren Hartwig und Plath über weite Strecken in der Beschreibungssprache ihrer Ich-Erzählerinnen, deren

⁵⁴³ Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch? S. 7.

⁵⁴⁴ Plath: The Bell Jar. S. 2.

Stimmen nicht die Kraft haben, die Erlebnisse mit der Depression kontinuierlich in poetische Bilder zu kleiden. Die scheinbare Schmucklosigkeit der Sprache ist hier also kein Zufall und auch keine bloße Imitation von Alltagssprache, sondern paradoxerweise das stärkste poetische Stilmittel zur Hervorhebung der Depression der Protagonistinnen, deren Sprache die Lebendigkeit abhanden kommt, wenn sie nicht gerade ins Gegenteil umschlägt und in manischer Depressionsabwehr Metaphern produziert.

Elternhaus und Erziehung

In *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* führt die Erzählerin ihre psychischen Probleme und die Depression, an der sie während der Phase des Eintritts in den Beruf leidet, unter anderem auf die Erziehung durch ihre Eltern (im Sinne einer formativen Prädisposition der kindlichen Psyche) zurück. Die Mischung aus Ehrgeiz und Minderwertigkeitskomplexen, die das erzählende Ich seiner früheren Version attestiert, resultiert der Ich-Erzählerin zufolge aus den Erziehungsmethoden, auf das Kind übertragenen eigenen Wünschen und auch Fehlern und Schwächen der Eltern (ein heute vermutlich viel selbstverständlicherer Gedanke als zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts):

Ich kam mit einem etwas verbesserten Abgangszeugnis der letzten Klasse Volksschule davon. Außerdem jedoch fühlte sich mein Vater bemüßigt, meine anscheinende Neigung zu lernen zu berücksichtigen. Vielleicht glaubte er an diese Neigung auch nur, weil er an sie glauben wollte, weil er den hochstaplerischen Ehrgeiz hatte, seinem einzigen Kind eine ordentliche Erziehung zu gewähren. Jedenfalls brachte er mir das Opfer, wie man das so nennt, mich ein Lyzeum besuchen zu lassen.

Er hat es gut mit mir gemeint, gewiß. Den Unfug, einen anderen glücklich zu machen, indem man sich selbst einen Wunsch erfüllt, hat er nicht erfunden. Ich mache ihm keinen Vorwurf, obwohl mir das Opfer, das er mir gebracht hat, schlecht genug bekommen ist. Denn von allem, was ich in diesem Lyzeum gelernt habe, ist mir nur eines zeitlebens unvergeßlich geblieben: die Unzufriedenheit.⁵⁴⁵

In gewissem Maße macht die Protagonistin also die Erziehungsmethoden ihres Vaters für ihre psychischen Dispositionen verantwortlich. Höheres war für sie vorgesehen, obgleich ihre Fähigkeiten diesen Anforderungen nicht entsprechen. Dem Vater, einem Postbeamten, wird attestiert, sich über die Ausbildung Luises einen eigenen unerfüllten Traum zu verwirklichen. Es ist also nicht nur die für Frauen ihrer Generation neugewonnene Freiheit, eine höhere Ausbildung anzustreben, auch das – in der Einschätzung der Erzählerin – nur vordergründig

⁵⁴⁵ Hartwig: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* S. 9.

liberale und fortschrittliche Denken des Vaters, der in der Ausbildung der Tochter egoistische Motive realisiert, trägt zu ihrem Unglück bei.⁵⁴⁶

Während der Vater für das unerfüllbare Streben nach Höherem verantwortlich gemacht wird, dem die Protagonistin als junge Erwachsene anhängt, steht die Mutter in den Augen der Ich-Erzählerin für die von ihr übernommenen Eigenschaften Bescheidenheit und Fleiß: „Meine gute Mutter! Sie war so anspruchslos, sie war so unermüdlich arbeitsam, sie war so selbstlos, sie war eine vortreffliche Frau.“⁵⁴⁷ Luise berichtet von der Vernachlässigung ihres früheren, kindlichen Ichs durch die Eltern, da der Vater berufstätig und daher außer Haus und die Mutter mit der Führung des Haushalts beschäftigt ist.⁵⁴⁸ Das erzählende Ich konstruiert aus den erinnerten Eindrücken der Kindheit und den späteren Erlebnissen – entlang den Grundsätzen der Psychoanalyse – eine lineare, kausale Geschichte früher Beschädigung durch elterliche Nichtbeachtung:

Ich habe, wenn ich mir nicht nachträglich Empfindungen unterschiebe, was ich natürlich nicht beurteilen kann, schon als Kind darunter gelitten, wenn man mich nicht beachtet hat. Mein Vater war tagsüber im Amt, er war Postbeamter, er hatte keine Zeit, sich um mich zu kümmern. Abends las er seine Zeitung, bis ich zu Bett gebracht oder geschickt wurde. Meine Mutter besorgte den Haushalt, sie hatte nicht die Mittel, sich einen Diensten zu halten, sie hatte nicht einmal die Mittel, sich für die sogenannten groben Arbeiten eine Aufwartfrau zu vergönnen. Sie kochte und räumte, bürstete, putzte und säuberte den ganzen Tag und mehr als nötig, wie ich glaube. Sie wusch und plättete, flickte und stopfte und schneiderte, sie hatte wenig Zeit, sich mit mir zu befassen.⁵⁴⁹

Zwar stellt das erzählende Ich die erinnerten Eindrücke aus der Kindheit noch einmal infrage, doch für den Rezipienten, der keine alternativen Informationen erhält, ebenso wie für die Ich-Erzählerin selbst legt diese in der Kindheit erlebte Vernachlässigung den Grundstein für den ihrer Person eigenen Ehrgeiz, der im Missverhältnis zu den Fähigkeiten steht – ebenso wie die schlecht sitzenden Kleider, die Luise von der Mutter erhält und für die sie sich schämt.⁵⁵⁰ Wie in Plaths Roman (siehe weiter oben) wird hier die Kleidung als Metapher für die Identität der Ich-Erzählerin eingesetzt. Dabei ist es der rückwirkende Charakter, die nachträgliche Konstruktion des von Luise etablierten Zusammenhangs zwischen den von der Mutter erhaltenen Kleidern und ihrer späteren Verfassung, die den Text in die Nähe (historischer) psychoanalytischer Ursachenforschung rückt.

⁵⁴⁶ Den konservativen Implikationen des Textes ist wohl unter anderem seine Nichtveröffentlichung zu Hartwigs Lebzeiten geschuldet – vgl. das Nachwort von Bettina Fraisl.

⁵⁴⁷ Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch? S. 10.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd. S. 6.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd. S. 10.

Mit der Rückschau auf frühe familiäre Probleme ist auch Plaths Protagonistin befasst. Statt des väterlichen Ehrgeizes ist es in *The Bell Jar* jedoch eine mütterliche Erwartungshaltung bei gleichzeitiger Abwesenheit väterlicher Autorität, die der Protagonistin einen Einstieg ins Erwachsenen- und Berufsleben erschwert:

My own mother wasn't much help. My mother had taught shorthand and typing to support us ever since my father died, and secretly she hated it and hated him for dying and leaving no money because he didn't trust life insurance salesmen. She was always on to me to learn shorthand after college, so I'd have a practical skill as well as a college degree. „Even the apostles were tentmakers,” she'd say. „They had to live, just the way we do.”⁵⁵¹

Die in den gutgemeinten Ratschlägen der Mutter enthaltene implizite (und wohl unwillkürliche) Abwertung ihrer intellektuellen Fähigkeiten als Akademikerin und angehende Dichterin bei gleichzeitiger Betonung des ökonomischen Werts praktischer Kompetenzen zum Broterwerb kommen der Protagonistin bezeichnenderweise während ihres Praktikums wieder in den Sinn, in dessen Zuge sie prinzipiell an ihren Fähigkeiten zu zweifeln beginnt. Die mütterlichen Instanzen – wie z. B. Esthers Chefin, die Zeitschriftenredakteurin J. C. oder die Trivialroman-Autorin Philomena Guinea, die Esthers Talent erkennt und sie als Mäzenin unterstützt, kommen trotz ihres Wohlwollens als weibliche *role models* nicht infrage, am wenigsten die leibliche Mutter. Wie auch Mela Hartwigs Protagonistin sieht Esther Greenwood sich in dieser Hinsicht auf sich selbst gestellt, was die Unsicherheit der Initiation in die Erwachsenenwelt und die daran geknüpften Ängste verstärkt. Sowohl bei Hartwig als auch bei Plath sind es tradierte Rollenbilder, die von den leiblichen Müttern der Protagonistinnen ausgefüllt und von den Töchtern abgelehnt werden; lediglich die historischen Bedingungen sind es, die sich verschoben haben. Während Luises Mutter noch mit der Besorgung des Haushalts befasst ist, verdient Esthers Mutter den Lebensunterhalt für sich selbst, Esther und deren jüngeren Bruder, doch sind es – aus Perspektive der Tochter – untergeordnete und insofern typisch weibliche Tätigkeiten wie Maschineschreiben, Sprachunterricht und Stenographie, die den Lebensunterhalt sichern; Tätigkeiten, die aus diesem Grund für Esther genauso wenig infrage kommen wie für Hartwigs Protagonistin ein Dasein als Hausfrau.⁵⁵² Im direkten Vergleich beider Texte wird also die Kontinuität des Problems weiblicher Individuation im Konflikt mit klassischen Rollenmustern deutlich,⁵⁵³

⁵⁵¹ Plath: *The Bell Jar*. S. 42 f.

⁵⁵² Vgl. Fraisl: *Körper und Text*. S. 287.

⁵⁵³ Vgl. Fähnders „Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften“ S. 176. Vgl. auch Wende, Petra Maria: „Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten“. In: *Avantgarde und Tradition*. Hrsg. v. Silke Mehrwald. Kassel 1997. S. 32-37. Hier S. 35: „Denn entgegen der Auffassung von einer „Goldenen Zeit“ der Frauenemanzipation und der „Neuen Frau“ als radikalem Gegenbild zur abhängigen, unselbständigen Frau der

obgleich dreißig Jahre die Entstehung beider Texte trennen und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen einen entsprechenden Wandel erfahren haben.

Doch darüber hinaus ist die Figur der Mutter in beiden Texten nicht nur eine konkrete Figur der Handlungsebene, sondern gleichzeitig auch eine Metapher für ein über alle konkreten Liebesobjekte hinausgehendes und diesen entwicklungshistorisch vorgeordnetes erstes Objekt im Sinne Kristevas. Dies wird besonders deutlich, wenn in Plaths Roman nicht nur die leibliche Mutter, sondern gleich alle mütterlichen Bezugspersonen von Esther als bedrohlich, enttäuschend oder versagend erlebt werden. Die Mutter-Figur, ähnlich der gesellschaftliche Greuel verkörpernden Vater-Figur in Bachmanns Roman *Malina*, die sich nicht eins zu eins mit dem lebensweltlichen Vater der Ich-Erzählerin deckt, ist ein poetisches Bild für das Verlangen nach einem Prä-Objekt, das im symbolischen Register keine Bezeichnung hat und dem sich die Autorin daher nur in Metaphern wie der hier vorliegenden Mutter-Metapher, die den Versorgungsaspekt und sein Versagen betont, annähern kann. In handlungslogischer Hinsicht heißt das: Wenn Esther alle mütterlichen Bezugspersonen als unzulänglich erlebt, projiziert sie ihre Sehnsucht nach dem Prä-Objekt auf jene Personen, die ihrer Vorstellung vom Prä-Objekt als allumfassender Versorgungsquelle noch am nächsten kommen.

Neben der Problematik einer nicht vorhandenen weiblichen Vorbildfigur ist es jedoch auch der frühe Tod des Vaters, der Plaths Protagonistin in der ausklingenden Adoleszenz als Erinnerung einholt. Während der Phase ihrer Depression, geprägt von Suizidphantasien, Apathie und Arbeitsunfähigkeit, sucht Esther zum ersten Mal das Grab ihres Vaters auf:

I tugged my black veil down to my chin and strode in through the wrought-iron gates. I thought it odd that in all the time my father had been buried in this graveyard, none of us had ever visited him. My mother hadn't let us come to his funeral because we were only children then, and he had died in the hospital, so the graveyard and even his death had always seemed unreal to me.⁵⁵⁴

Die Depression der Protagonistin, die im bisherigen Handlungsverlauf im Kontext der Individuation stand, zeigt sich an dieser Stelle im Licht eines verdrängten Trauerprozesses um den verstorbenen Vater. Esther beschließt, es sei „fitting I should take on a mourning my mother had never bothered with.“⁵⁵⁵ Insofern erscheint die Depression der Protagonistin nicht nur dem Individuationsdruck geschuldet, sondern vielmehr wird der Individuationsprozess gebremst durch den verdrängten Trauerprozess, der daher in Form einer Depression nachträglich sein Recht einfordert. Das Moment der Verdrängung sorgt für die

Jahrhundertwende stellt sich aus heutiger Perspektive dieses Frauen-Bild eher als ein Konglomerat emanzipatorischer, regressiver und mythischer Elemente dar.“

⁵⁵⁴ Plath: *The Bell Jar*. S. 186.

⁵⁵⁵ Ebd.

Unabschließbarkeit der Trauer und führt in die Depression – um die Libido im Trauerprozess vom an den Tod verlorenen Objekt zu lösen, muss das betrauerte Objekt bewusst sein. Bei Verdrängung des verlorenen Liebesobjekts, gleich einer Internalisierung desselben, führt der Trauerprozess nicht zur Loslösung der Libido, wodurch sich die Trauer verstetigt als Depression. Das vormalige Liebesobjekt wird mit der eigenen Person (bzw. dem Ich) identisch; Plaths Protagonistin betrauert folgerichtig sich selbst:

That afternoon my mother had brought me the roses.

“Save them for my funeral,” I’d said.

My mother’s face puckered, and she looked ready to cry.

“But Esther, don’t you remember what day it is today?”

“No.”

I thought it might be Saint Valentine’s day.

“It’s your *birthday*.”

And that was when I had dumped the roses in the wastebasket.

“That was a silly thing for her to do,” I said to Doctor Nolan.

Doctor Nolan nodded. She seemed to know what I meant.

“I hate her,” I said, and waited for the blow to fall.

But Doctor Nolan only smiled at me as if something had pleased her very, very much, and said, “I suppose you do.”⁵⁵⁶

Erst im Zuge ihres Aufenthalts in einer psychotherapeutischen Klinik findet Plaths Protagonistin in ihrer Ärztin Zugang zu einem für sie adäquaten weiblichen Rollenvorbild, das anstelle des abschreckenden Beispiels der leiblichen Mutter tritt. Bezeichnenderweise gelingt es Esther im Gespräch mit Dr. Nolan zum ersten Mal, sich die negativen Gefühle in Bezug auf ihre Mutter in vollem Ausmaß einzugestehen.

Der Text verweist in dieser Passage auf die für Esther bestehende Notwendigkeit, die überfordernde Mutter-Imago, das stellvertretende Bild für das Prä-Objekt, zu töten, um selbst zur intakten sozialen Persönlichkeit reifen zu können: Es ist der *Geburtstag* der Protagonistin, an dem sie den Hass auf die mit der Mutter assoziierten Rollenerwartungen verwirft und sich von diesen befreit. Doch es ist auch die Sehnsucht nach einem für immer unerreichbaren phantasmatischen Versorgungsobjekt, die Esther nun durch die realitätstaugliche Orientierung an einer konkreten mütterlichen Figur – ihrer Therapeutin – ersetzt.

Diese Befreiung verdeutlicht – neben allen Parallelen – die historische Distanz, die Hartwigs und Plaths Texte trennt. Hartwigs Protagonistin gelingt die Befreiung von der elterlichen Autorität und dem damit verbundenen Erwartungsdruck nicht; vielmehr fürchtet sie sich auch

⁵⁵⁶ Ebd. S. 228 f.

noch in den größten finanziellen Schwierigkeiten vor dem vernichtenden Urteil ihrer Eltern und verzichtet aus Scham auf die Bitte um Unterstützung.⁵⁵⁷ Für das Problem, das beide Protagonistinnen verbindet, bietet sich also erst bei Plath – durch die aggressive Abkehr vom mütterlichen Vorbild und die Anpassung der Erwartungen der Protagonistin an die Realität – eine adäquate Lösung an.

Die Protagonistinnen als Anti-Heldinnen mit narzisstischer Problematik

Zeiten- und generationenübergreifende Gemeinsamkeit jener hier postulierten Sonderform des modernen und postmodernen Romans ist auch die narzisstische Problematik seiner weiblichen Fokalisationsfiguren. Typischerweise für ihre jeweilige Zeit überdurchschnittlich gebildete und ehrgeizige junge Frauen, setzen sie dennoch das frühere, erlebende Ich, über das sie berichten, durch ironischen Tonfall und Situationskomik fortwährend herab und stellen sich so als den sozialen, intellektuellen und ökonomischen Anforderungen ihres modernen Lebens nicht gewachsene Anti-Heldinnen dar. Poetologisch betrachtet dient die ironische Selbstherabsetzung der Protagonistinnen wohl nicht zuletzt der Einwerbung rezipientenseitiger Sympathien: Die düstere Thematik der Depression wird erst im Tonfall der rückwirkenden ironischen Distanz kommensurabel. Als psychologisches Faktum, das gerade den überdurchschnittlich gebildeten Protagonistinnen zueignet, verblüfft diese Herabminderung der Ich-Erzählinstanz jedoch zunächst, da die Protagonistin prinzipiell durchaus um ihre intellektuelle Vorrangstellung weiß. Wie kommt es also trotz günstiger Ausgangslage zu besagten narzisstischen Schwierigkeiten?

Ein gewichtiger Grund sind sicher die in den vorangehenden Kapiteln besprochenen Faktoren eines problematischen Verhältnisses zur Elterngeneration und die jeweils neuen Entwicklungsmöglichkeiten für junge Frauen, die von der Generation der Töchter erst noch in die Praxis überführt werden müssen, eine Suche, die, wie die eingangs aufgeführten Texte generationsübergreifend belegen, nicht ohne Irrwege verläuft. Doch da sich jede Töchtergeneration mit anderen Herausforderungen konfrontiert sieht, ist auch die Ausprägung des narzisstischen Problems ein jeweils spezifisches. Exemplarisch werden im Folgenden die Romane *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und *The Bell Jar* auf die Ursachen der narzisstischen Problematik ihrer Protagonistinnen und die formalen Besonderheiten in der Darstellung analysiert.

⁵⁵⁷ Vgl. Hartwig: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* S. 152.

Schon der Titel von Mela Hartwigs Roman verweist auf gestörte Eigenliebe als zentrales Motiv. In der Tat ist es ein narzisstische Strukturen förderndes Elternhaus, in dem die Protagonistin aufwächst: Der Vater, ein Postbeamter, hat (wie oben bereits dargestellt) „höhere Ziele“ für seine Tochter und ermöglicht ihr den Besuch des Lyzeums, da ihm selbst die „höhere Ausbildung“ aus Gründen des ökonomischen Zwangs verschlossen blieb.⁵⁵⁸ Die jugendliche Protagonistin will an erster Stelle dem Erwartungsdruck der väterlichen Autorität gerecht werden – die für ihre Generation (den Mädchen der zwanziger Jahre) neu eröffneten Bildungschancen werden also nicht aus Eigeninitiative ergriffen, sondern erscheinen in Hartwigs Text als motiviert aus genau jener patriarchalen Bürgerkultur, die der Tochter eines Postbeamten und jungen Frauen im Allgemeinen eine solche höhere Ausbildung bislang verwehrte. Der emanzipatorische Aspekt einer Ausbildung, die bislang männlichen Nachkommen vorbehalten war, ist im Bezug auf Hartwigs Protagonistin nur zum Schein realisiert, da Luise im Zuge ihrer Zeit am Lyzeum letztlich kompensatorisch für die narzisstischen Wünsche des Vaters agiert und somit ein Ausbruch aus der bürgerlich-patriarchalen Welt der Jahrhundertwende nicht stattfindet.

Die psychische Heterotopie zwischen scheinbarer Emanzipation und Konservatismus ist gefolgt von neurotischen Selbstzweifeln, die nicht allein auf das Berufsleben bezogen bleiben, sondern die Persönlichkeitsstruktur als Ganzes betreffen:

Was mir fast ebenso schmerzlich fehlt wie die Sicherheit, die jegliche Fähigkeit und Begabung verleihen, ist die Sicherheit, die ein Körper mit sich bringt, auf den man sich verlassen kann, gewährt. Ich bin nicht schön, ich bin nicht häßlich. Ich habe ein Gesicht, das weder angenehm noch unangenehm auffällt, das weder anziehend noch abstoßend ist, das man einfach nicht beachtet. Ich kann mir, glaube ich, das Geständnis ersparen, daß ich schön sein möchte. Das ist selbstverständlich. Aber ich beteure, daß ich zuweilen häßlich sein möchte, abstoßend häßlich. Ich kann nicht erklären, weshalb ich zuweilen abstoßend häßlich sein möchte. Vielleicht, weil man mich dann beachten würde, vielleicht.⁵⁵⁹

Das Problem der Nichtzugehörigkeit – jene oben postulierte psychische Heterotopie – beschränkt sich nicht auf die soziale Verortung, es erstreckt sich auf alle Lebensbereiche, unter anderem auf die Selbsteinschätzung der äußeren Erscheinung. So, wie die Protagonistin auf halbem Weg zwischen Emanzipation und tradiertem Tochterrolle gefangen ist, hält sie sich weder für schön noch häßlich und markiert dies als Beleg ihrer Bedeutungslosigkeit. Die narzisstische Problematik wird besonders deutlich, wenn Luise es vorzieht, aufgrund ihrer Hässlichkeit Beachtung zu finden statt anhand äußerer Unauffälligkeit nicht beachtet zu

⁵⁵⁸ Vgl. ebd. S. 9.

⁵⁵⁹ Ebd. S. 5.

werden. Hartwig legt die Psyche ihrer Protagonistin diesem Grundmuster entsprechend an, wie bereits an den Darstellungen von Luises Kindheit deutlich wird:

Ich brachte es über mich, stundenlang in einem Winkel zu hocken, geduldig und erbittert, verbissen und verzweifelt, und auf den Augenblick zu warten, in dem man mich endlich vermissen würde. Ich verkroch mich nicht nur in unserer Wohnung. Ich versteckte mich im Hof, im Hausflur, auf der Dachbodentreppe und im Keller. Manchmal weinte und schluchzte ich vor Angst und verriet mich so, zuweilen schlief ich ein. Hörte ich endlich die Stimme meiner Mutter, die auf der Suche nach mir beunruhigt und erschrocken meinen Namen rief, begann ich zu zittern. Aber ich zitterte nicht aus der Furcht vor der Strafe, die mir bevorstand, ich zitterte, weil ich mich freute, daß sie sich um mich ängstigte. Denn wenn sie sich um mich ängstigte, dann liebte sie mich doch.⁵⁶⁰

An dieser Stelle wird die Genese der narzisstischen Problematik Luises greifbar anhand einer als unsicher und ambivalent erlebten Bindung zur Mutter, deren Liebe die Protagonistin sich durch Inszenierungen versichern muss. Die ehrgeizigen väterlichen Pläne sind in dieser Hinsicht nicht die Ursache, sondern führen lediglich zur Kontinuität einer in der Kindheit etablierten psychischen Struktur. Gleichzeitig signalisiert der ironische Tonfall dieser Selbstanalyse Luises eine lakonisch-kritische Distanz der Autorin zu den historisch noch relativ jungen psychoanalytischen bzw. freudianischen Sozialisationstheorien kindlicher Entwicklung, die im vorliegenden Roman eine Verarbeitung erfahren.⁵⁶¹ Die Psychoanalyse erscheint in Hartwigs Texten als jüngste Ausprägung einer patriarchalen Kultur, die insofern keine Befreiung aus tradierten Rollenbildern verspricht, sondern ihre Kontinuität unter verschobenen Bedingungen gewährleistet. Die Übernahme psychoanalytischer Konstruktionen von Sozialisation befördert, wie der obenstehende Textauszug zeigt, die narzisstische Problematik, statt sie zu beheben, insofern, als die Protagonistin nun ihr Verhalten als junge Erwachsene ursächlich und kausal auf die Erziehungsfehler der Eltern zurückführen kann und damit eine fast schicksalhafte Kontinuität ihrer psychischen Entwicklung postuliert.

Auch Plaths Protagonistin sieht sich im Zuge ihrer Depression mit narzisstischen Selbstzweifeln konfrontiert, obgleich sie als angehende Absolventin eines Elite-Colleges,

⁵⁶⁰ Ebd. S. 7 f.

⁵⁶¹ Bei der Betrachtung des vorliegenden Romans allein ist ein solcher Schluss vielleicht nicht sofort plausibel, ein Blick in Hartwigs Novelle *Das Verbrechen* aus dem Band *Ekstasen* jedoch genügt, um die äußerst kritische Auseinandersetzung der Autorin mit der neu entstehenden Denkströmung der Psychoanalyse zu belegen: In *Das Verbrechen* drängt ein Vater, von Beruf Psychoanalytiker, seine eigentlich „gesunde“ Tochter via Suggestion in eine imaginativ-inzestuöse Beziehung, die er daraufhin als Krankheitsfall analysiert, bis er schließlich von der Tochter erschossen wird – ein Befreiungsschlag aus Notwehr, der Luise, der Protagonistin in *Bin ich ein überflüssiger Mensch*, verschlossen bleibt. Die Kritik an der Psychoanalyse ist in der Novelle durch die heterodiegetische Erzählposition sehr viel expliziter als im hier besprochenen Roman, der, bedingt durch die autodiegetische Erzählform, Psychoanalyse-Kritik nur indirekt betreibt.

mehrfache Stipendiatin und Inhaberin eines begehrten Praktikumsplatzes zu Beginn der Handlung alle „Schlüsselqualifikationen“ für ein erfolgreiches Berufsleben erworben hat. Doch die einsetzende Verunsicherung bei der ersten Konfrontation mit der beruflichen Realität führt zu einer Revision der bislang erbrachten Leistungen. Rückwirkend erscheint Esther der überdurchschnittliche akademische Erfolg bald schon als geschickt initiiertes Betrug an der Bildungsanstalt:

My plan was that I needed the time [statt für die bedrohlich unverständliche Chemie; M. R.] to take a course in Shakespeare, since I was, after all, an English major. She [Esthers Literaturlehrerin; M. R.] knew and I knew perfectly well I would get a straight A again in the chemistry course, so what was the point of my taking the exams; why couldn't I just go to the classes and look on and take it all in and forget about marks or credits? It was a case of honor among honorable people, and the content meant more than the form, and marks were really a bit silly anyway, weren't they, when you knew you'd always get an A?⁵⁶²

Nachträglich reflektiert die Protagonistin ihre Vermeidungshaltung gegenüber naturwissenschaftlichen Fächern; was ihr damals als geschickter Schachzug zur Absicherung einer sehr guten Abschlussnote erschien, wird später zur narzisstischen Wunde. Parallel zu Hartwigs Roman ist auch Plaths Protagonistin unsicher in Bezug auf die eigenen Fähigkeiten, die nicht realistisch eingeschätzt werden können. Eben in dieser Unfähigkeit zur Selbsteinschätzung zeichnet sich die narzisstische Problematik am deutlichsten ab. Plaths Protagonistin alterniert zwischen hochtrabender Arroganz und quälenden Minderwertigkeitsgefühlen, die jede objektive Selbstkenntnis verunmöglichen. Die sich daraus ergebenden Unsicherheiten und Ängste tragen wie bei Hartwigs Protagonistin maßgeblich zur Entstehung einer Depression bei. In Plaths Roman äußern sie sich in Form einer Handlungs lähmung und Entscheidungshemmung (siehe oben).

Sowohl Hartwigs als auch Plaths Text zeigt als Ursache für die Depressionen seiner Protagonistin also eine narzisstische Problematik, die als psychische Disposition die Entstehung der Depression begünstigt. Insofern könnte Hartwigs Titel *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* auch für Plaths Roman (und alle weiteren Texte dieses spezifischen Subgenres) gelten, da diese Frage sich – mehr oder weniger direkt – allen Protagonistinnen der hier besprochenen Sonderform des modernen Romans stellt.

Gesellschaftliche Aspekte der Depression

⁵⁶² Plath: *The Bell Jar*. S. 39.

War im Zuge der Analyse bislang hauptsächlich die Rede von familiären und individualpsychologischen Ursachen der Depression, sollen im Folgenden die kontingenten historisch-politischen Rahmenbedingungen fokussiert werden,⁵⁶³ die das Setting der Handlung bilden und die in fast allen Exemplaren dieser modernen Romanform als depressionsgenerierender Faktor erscheinen, der ebenso wichtig ist wie Familie und Erziehung.

Hartwigs Protagonistin sieht sich nicht zuletzt mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs konfrontiert und mit dem Phänomen des Aufgehens in und Einswerdens mit der Masse⁵⁶⁴ im Rahmen eines euphorischen Auflaufs in den Straßen ihrer Heimatstadt.⁵⁶⁵ Die sich an das Verschmelzungserlebnis knüpfenden Folgen prägen die Psyche der Protagonistin entscheidend:

Aber dieses beseligende Gefühl eines erlöschenden Ichs, dem Wille und Verantwortlichkeit zugleich abhanden kommt, das ich damals kennenlernte, ist nicht das Ereignis, von dem ich berichten wollte. Erst als die kompakte Masse jäh verschwisterter Herzen zerbröckelte und die einigende Erregung in unzählige persönliche Meinungen zersplitterte, wurde ich mir meiner Unwissenheit bewusst, die in einem verwirrenden Gegensatz zu der Erregung stand, die ich eben erlebt hatte. Ich wußte nämlich tatsächlich nicht, wofür ich mir eben die Kehle heiser geschrien hatte. Ich kannte selbstverständlich das Ultimatum und wußte, daß stündlich die Kriegserklärung zu gewärtigen stand. Aber ich hatte keine Ahnung, daß ich eben das reiflich erwogene, allerhöchste Manifest so stürmisch gebilligt, geehrt und gefeiert hatte. Ich reimte mir die Zusammenhänge ziemlich lückenlos erst auf dem Heimweg aus den vorbeiflitzenden Gesprächen zusammen.⁵⁶⁶

Die Protagonistin stellt fest, dass sie zwar in einer großen Menschenmenge und deren euphorischem Kollektivgefühl aufgehen kann, im Anschluss daran, auf sich selbst gestellt, jedoch unfähig ist, ihre Euphorie auf eine individuelle Ursache zurückzuführen oder sie zu reproduzieren: „Ich bekam zum ersten Mal die Unzulänglichkeit meines Herzens zu spüren.“⁵⁶⁷ Nicht zufällig hat die Auflösung und Vermischung der eigenen Identität im Kollektiv eine Zentralstellung im Erleben der Protagonistin, was die nachfolgende Phase der Depression betrifft. Die vorübergehende Erfahrung einer Aufhebung der Individuierung

⁵⁶³ Vgl. Fraisl: Körper und Text. S. 274. Vgl. auch Schmid-Bortenschlager, Sigrid: „Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig.“ In: Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933 - 1945. Hrsg. v. Charmian Brinson. München 1998. S. 88-99. Hier S. 92.

⁵⁶⁴ Jenes Phänomens also, das Elias Canetti in *Masse und Macht* als grundlegend für das Erleben des modernen Menschen begreift. Vgl. auch Fraisl: Körper und Text. S. 284 f.

⁵⁶⁵ Vgl. Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch? S. 23 f.

⁵⁶⁶ Ebd. S. 24.

⁵⁶⁷ Ebd. S. 25.

gemahnt an den ersehnten Zustand des Einsseins mit Kristevas Prä-Objekt, das alle Bedürfnisse erfüllt, bevor diese vermittelt über die Sprache mühevoll erworben werden müssen. Luise wird sich der Sehnsucht nach dem Prä-Objekt bewusst, wenn sie in der Masse der jubelnden Menschen aufgeht, und erlebt eine rauschhafte Annäherung an den ersehnten paradiesischen Zustand, der sich in ihm versinnbildlicht; doch wie jeden identitätsauflösenden Rausch bezahlt sie (siehe das Kapitel zu David Foster Wallace) den temporären Austritt aus dem Symbolischen mit nachträglichen Entzugserscheinungen – mit einer Depression.

Angesichts der verunsichernden Erfahrung einer Übernahme von Kollektivgefühlen, die nicht an individuelle Werte und Leidenschaften gebunden sind, sondern mit Auflösung der euphorischen Masse unwiderruflich verschwinden, zieht die Protagonistin den Schluss, zur Empfindung „wahrer Liebe“ unfähig zu sein. Sie beginnt, ihren emotionalen Regungen zu misstrauen, die sie als manipulierbar und von der Willkür des Augenblicks bestimmt erfahren hat. Diese Annahme prägt ihr Selbstbild auch noch am Ende der Handlung:

Ich war komisch, weil ich mich immer mit Gefühlen herausstaffierte, die mir zu groß und zu weit waren und an mir schlotterten, ich war komisch, weil ich mich nicht mit mir selbst und mit der Unzulänglichkeit meines Herzens abfinden konnte.⁵⁶⁸

Die Bindung ans Prä-Objekt führt, wie Kristeva zeigt, zur Sinnentleerung des Symbolischen, hier zum Ausdruck kommend in Luisens artifizierter Gefühlsinszenierung, die kein authentisches Erleben ermöglicht. Aus der Erfahrung eines euphorischen Aufgehens in der Masse angesichts der Erwartung des beginnenden Krieges geht die Protagonistin also mit der Selbsteinschätzung hervor, zu jeder Form eines tieferen Liebesgefühls unfähig zu sein. Auch die quasi-tragische Liebeserfahrung mit ihrem Chef Egon Z., auf die der obenstehende Textauszug anspielt, wird vom erzählenden Ich als hysterische Inszenierung von medial vermittelten Handlungsmustern gewertet.⁵⁶⁹ Ohne das Erlebnis in der euphorischen Masse am Beginn des Krieges wäre die psychische Entwicklung der zu diesem Zeitpunkt fünfzehnjährigen Protagonistin vermutlich anders, weniger desillusionierend, verlaufen. Insofern ist der Schluss plausibel, dass die historischen Bedingungen teilhaben an der Entstehung der Depression.

Gleiches ist – unter Berücksichtigung veränderter historisch kontingenter Bedingungen – im Bezug auf Plaths Protagonistin Esther Greenwood zu konstatieren. In ihrem Fall sind es die konservativen Rollenmodelle, die noch in den fünfziger Jahren für junge Frauen gelten, trotz

⁵⁶⁸ Ebd. S. 148.

⁵⁶⁹ Die Lektüre der Protagonistin wird an anderer Stelle thematisiert – sie beschränkt sich auf Liebes- bzw. Trivialromane, vgl. S. 33 f. Auch die angestrebte Schauspielkarriere der Protagonistin gehört in diesen Kontext, vgl. S. 16-20.

(im Vergleich zu Hartwigs Handlungszeitraum) eines deutlich erweiterten Bildungsangebots. Plaths Protagonistin sieht sich dem Erwartungsdruck ihres Umfelds ausgesetzt, nach dem Studium ihren Freund Buddy Willard zu heiraten, der als Mediziner eine glänzende Karriere vor sich hat, während ihre eigenen Ambitionen als Dichterin weit weniger ernst genommen werden.⁵⁷⁰ Doch die in den fünfziger Jahren herrschende biedere Sexualmoral, die es Buddy Willard erlaubt, eine Affäre mit einer Kellnerin zu unterhalten und trotzdem als unbescholtener junger Mann zu gelten, während Esther im Rückblick feststellt, dass sie im Glauben erzogen wurde, sich unbedingt „aufsparen“ und „rein“ erhalten zu müssen, lassen ihr Buddy Willard suspekt werden, insbesondere, weil er sie zunächst belügt, als sie ihn fragt, ob er schon einmal eine Affäre hatte und er zudem die Wichtigkeit der Unberührtheit seiner zukünftigen Frau hervorhebt.⁵⁷¹

Sind dies noch eher vage Bezüge zum historischen Kontext des Handlungszeitraums, so ergibt sich ein definitiver Bezug gleich zu Beginn des Romans: „It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn’t know what I was doing in New York.“⁵⁷² Das erzählende Ich evoziert gleich zu Beginn eine unmittelbare Parallele der eigenen Geschichte zu den als Terroristen und kommunistische Aktivisten angeklagten und schließlich auf dem elektrischen Stuhl hingerichteten Eheleuten Rosenberg:⁵⁷³ „I knew something was wrong with me that summer, because all I could think about was the Rosenbergs [...].“⁵⁷⁴ Die auf den ersten Blick mysteriöse Nähe der Protagonistin zu den politisch Verfolgten erschließt sich in den auf diese Beobachtungen folgenden Anfangsszenen der Handlung. Die Protagonistin beschreibt sich im Vergleich zu ihren Kommilitoninnen im New Yorker Praktikum als andersartige Außenseiterin, die weder in die Rolle der karrierestrebsamen Studentin noch in jene der Rebellin und Verweigernden passt – was sie in eine Ausnahme- und Sonderstellung bringt und sie befürchten lässt, wie die Rosenbergs durch abweichende Verhaltensmuster eine Transgression zu begehen,⁵⁷⁵ die gesellschaftlich durch Verfolgung und Strafe geahndet wird:

I’m stupid about executions. The idea of being electrocuted makes me sick, and that’s all there was to read about in the papers – goggle-eyed headlines staring up at me on every subway. It

⁵⁷⁰ Vgl. Plath: *The Bell Jar*. S. 62.

⁵⁷¹ Vgl. ebd. S. 76.

⁵⁷² Ebd. S. 1.

⁵⁷³ Vgl. Wagner-Martin: *Sylvia Plath*. S. 234.

⁵⁷⁴ Plath: *The Bell Jar*. S. 2.

⁵⁷⁵ Vgl. Bronfen: *Sylvia Plath*. S. 195.

had nothing to do with me, but I couldn't help wondering what it would be like, being burned alive all along your nerves.⁵⁷⁶

Die Protagonistin sieht sich also an der Schwelle der Initiation in eine Gesellschaft, die Abweichungen vom *common sense* mit dem Tod durch den elektrischen Stuhl bestraft; gleichzeitig realisiert sie im Zuge ihres Praktikums ihre Abweichung vom gesellschaftlich geforderten Standard der fünfziger Jahre – ein Faktor also, der für die Entstehung ihrer Depression ebenso verantwortlich gemacht werden kann wie die individualpsychologische Entwicklung durch die Erziehung in der Kernfamilie. Auf diesem Weg wird die *Elektroschock*behandlung, der die Protagonistin sich unterzieht und die das einzig wirksame Mittel gegen ihre Depression ist, zum ironischen Bild einer erzwungenen Anpassung unter einer schmerzhaften Strafe, die den Dissidenten zur Reintegration in die Gesellschaft abrichten soll: „I wondered what terrible thing it was I had done“⁵⁷⁷, bemerkt die Protagonistin angesichts der sie durchschüttelnden Stromstöße, die sie in die gleiche Lage versetzen wie die Rosenbergs auf dem elektrischen Stuhl.

Wie vorangehend gezeigt werden konnte, werden in der hier besprochenen Ausprägung des modernen Romans kontingente historisch-politische Aspekte ebenso für die Entstehung der Depression verantwortlich gemacht wie individualpsychologische Faktoren.

Ein weiterer konstituierender Faktor dieser spezifischen Subgattung ist in einem Aspekt der Handlungsstruktur zu konstatieren: Den Protagonistinnen wird oftmals eine Spiegelfigur zur Seite gestellt, die dazu dient, die Kernthemen kontrastiv zu verdeutlichen.

Spiegelfiguren und der stellvertretende Tod

Mela Hartwigs Protagonistin lernt im Handlungsverlauf eine junge Schauspielschülerin kennen, die eine starke Faszination auf sie ausübt und mit der sie bald eine einseitig ausbeuterische Freundschaft verbindet. Dabei wird für den Rezipienten die Ursache der Faszination ersichtlich im unbefriedigten Wunsch Luises, selbst Theaterschauspielerin zu sein (ihre Schauspielausbildung hat sie zuvor abgebrochen). Doch eine Spiegelfigur Luises ist die junge Schauspielerin vor allem aufgrund ihrer Charakterzüge, die in bestimmter Hinsicht jenen Luises gleichen. Elisabeth scheint zu authentischen Gefühlen oder zumindest zu authentischem *Gefühlsausdruck* nicht befähigt, vielmehr muss die Protagonistin rückwirkend wiederholt den inszenatorischen Charakter der Begegnungen mit ihrer Freundin erkennen:

⁵⁷⁶ Plath: *The Bell Jar*. S. 7.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 161.

„Die junge Person, die mir öffnete, hatte unverkennbar eine Ähnlichkeit mit Elisabeth, aber sie selbst war es, das hätte ich beschwören können, nicht.“⁵⁷⁸ Luise erkennt in Elisabeth gewissermaßen ein Spiegelbild ihrer inneren Unfähigkeit, anderen Menschen oder einer Sache ein authentisches Gefühl entgegenzubringen, das die Grundlage für eine stabile Identität und auch jene für eine gelingende gesellschaftliche Integration wäre. Indem die Protagonistin in der Bewunderung ihrer Freundin aufgeht, übersieht sie fatalerweise das psychische Leiden, das beide Frauenfiguren teilen. Doch während Elisabeth aus unerfüllter Liebe zu einem Mann Suizid begeht und darin in den Augen der Protagonistin schließlich doch so etwas wie Authentizität beweist,⁵⁷⁹ bleibt auch dieser Weg Luise verschlossen. Zwar unternimmt sie den Versuch, sich (übrigens in denselben Mann wie ihre Freundin) unglücklich zu verlieben, doch erkennt sie letztendlich auch diesen Versuch als unauthentisch und daher lächerlich. Angesichts eines gescheiterten Suizidversuchs, in dem sie ihrer toten Freundin nacheifert, empfindet sie lediglich Scham.⁵⁸⁰

In Plaths Roman ist es Esthers Jugendfreundin Joan, die als Spiegelfigur der Protagonistin dient. Die Mädchen begegnen sich wieder während eines gemeinsamen Klinikaufenthalts und werden sich der Ähnlichkeiten ihrer bisherigen Lebensgeschichte bewusst; als ehrgeizige und vorbildliche College-Absolventinnen erleben sie eine plötzliche, unvorhergesehene Phase psychischen Zusammenbruchs. Die Protagonistin sieht sich in der Begegnung mit Joan mit Seiten ihrer eigenen Persönlichkeit konfrontiert, die sie im Zuge ihrer Genesung und der anstehenden Reintegration in die Gesellschaft jedoch lieber verdrängen würde – insbesondere, weil Joan der kompetitiven und ehrgeizigen Esther in allem, nicht zuletzt der Genesung, voraus zu sein scheint:

Joan with her physics books and her golf clubs and her badminton rackets and her breathy voice. Joan, marking the gulf between me and the nearly well ones. Ever since Joan left Caplan I'd followed her progress through the asylum grapevine.

Joan had walk privileges, Joan had shopping privileges, Joan had town privileges. I gathered all my news of Joan into a little, bitter heap, though I received it with surface gladness. Joan was the beaming double of my old best self, specially designed to follow and torment me.⁵⁸¹

Die Abwehr gegenüber Joans Person, die sich aus der Ähnlichkeit ihrer Lebensläufe und der größeren Konsequenz ergibt, mit der Joan im Vergleich zur Protagonistin die Genesung von der Depression vollzieht, findet jedoch ihren unerwarteten und makabren Abschluss im Suizid der Spiegelfigur; eine folgerichtige Ironie, da Joan auch den Selbstmord betreffend Esther

⁵⁷⁸ Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch? S. 88.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd. S. 110.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd. S. 146.

⁵⁸¹ Plath: The Bell Jar. S. 230 f.

konsequent überbietet bzw. ihn im Gegensatz zur Protagonistin tatsächlich erfolgreich vollzieht.⁵⁸²

Als konstitutives Handlungselement für die hier besprochene Ausprägung des modernen Romans kann also eine die Protagonistin spiegelnde, aber auch kontrastierende Figur konstatiert werden. Diese dient sowohl in Hartwigs als auch in Plaths Roman – sowie in vielen der übrigen in Fußnote eins genannten Texte – als Möglichkeit, potenzielle Entwicklungsalternativen zur psychischen Entwicklung der Protagonistin aufzuzeigen. Nicht selten endet eine solche Spiegelfigur entweder im Tod durch Suizid, oder aber sie bleibt bei der Genesung von der Depression auf halbem Weg zurück (so zum Beispiel in Susanna Kaysens autobiografischem Roman *Girl, Interrupted*).

Reintegration in die Gesellschaft

Schließlich bleibt noch der typische Ausgang des weiblichen Depressionsromans zu thematisieren. Auch darin weisen die eingangs aufgezählten Texte Parallelen auf, wie im Folgenden am exemplarischen Beispiel von Hartwig und Plath gezeigt werden soll.

Mela Hartwigs Protagonistin nimmt am Ende ihre Existenz als unbedeutende Angestellte, als Sekretärin eines Betriebs, aus persönlicher Resignation und ökonomischen Zwängen an. Ihre Resignation bezieht sich in erster Linie auf die Suche nach einem authentischen Gefühl bzw. Liebesgefühl. Gerade deshalb zieht sie eine zuvor abgelehnte bürgerliche „Vernunft Ehe“ mit einem Arbeitskollegen in Erwägung:

Ich habe eigentlich gar nichts gegen ihn einzuwenden, nur daß er mir vollkommen gleichgültig ist und daß ich ihm nicht vollkommen gleichgültig bin, was gegen ihn spricht, denn war ich jemals einem Menschen, in dem irgend etwas Besonderes steckte, war ich Egon Z. nicht vollkommen gleichgültig, und daß er so vollkommen mein Maß hat und mir äußerlich gleicht und mir innerlich gleicht und eine Null ist wie ich, ein überflüssiger Mensch, der nur nicht weiß, wie überflüssig er ist, und daß ich mich förmlich mit mir selbst, also Null mit Null, multipliziere, wenn ich ihn heirate.⁵⁸³

Die Resignation und Desillusionierung der Protagonistin am Ende ihres Berichts zeugt von einer gesellschaftlichen Integration, die im weiblichen Depressionsroman typischerweise nur halb vollzogen wird. Hartwigs Protagonistin fügt sich äußerlich zwar in die ihr zugedachten, als angemessen geltenden Arbeits- und Familienstrukturen, bleibt jedoch enttäuscht und illusionslos zurück, ohne zu einer wirklich befriedigenden Lösung für die Anlässe ihrer

⁵⁸² Vgl. ebd. S. 265.

⁵⁸³ Hartwig: Bin ich ein überflüssiger Mensch? S. 154.

gerade erst überstandenen Depression gekommen zu sein. Weder hat sie ein authentisches Gefühlsleben erworben, noch hat sie die ehrgeizigen beruflichen Ziele erreicht, die sie in ihrer Jugend in greifbare Nähe gerückt glaubte. Was bleibt, ist die oberflächliche äußere Anpassung angesichts mangelnder Alternativen – eine Form innerer Emigration. Doch ist dies keineswegs nur negativ zu deuten, sondern im Gegenteil positiv als Aufkündigung unrealistischer Bindung an ein idealisiertes, realiter aber nicht zu erlangendes erstes Objekt zugunsten des Erlangens der sogenannten *depressiven Position* (siehe das Kapitel zu Melanie Kleins Depressionstheorie), von der ausgehend die unzulängliche Realität akzeptiert und durch Gebrauch des Symbolischen in wenn auch mühevoller Eigeninitiative an die Bedürfnisse angepasst werden kann.

So ergeht es auch Plaths Protagonistin Esther, deren größte Angst es ist, wie ihre Nachbarin Dodo Conway als mehrfache Mutter ausschließlich für die Versorgung ihrer Familie zuständig zu sein:

A woman not five feet tall, with a grotesque, protruding stomach, was wheeling an old black baby carriage down the street. Two or three small children of various sizes, all pale, with smudgy faces and bare smudgy knees, wobbled along in the shadow of her skirts.

A serene, almost religious smile lit up the woman's face. Her head tilted happily back, like a sparrow egg perched on a duck egg, she smiled into the sun.⁵⁸⁴

Bereits das Vokabular, das zur Beschreibung der jungen Mutter herangezogen wird – „sparrow egg“, „duck egg“, „grotesque, protruding stomach“ usw. – macht die Abneigung der sich als Intellektuelle definierenden Protagonistin gegen Schwangerschaft und Mutterschaft, die traditionelle Frauenrolle, deutlich.⁵⁸⁵ So wenig Esther während des Handlungsverlaufs weiß, welchen beruflichen Weg sie einschlagen will, wird Mutterschaft doch zu keinem Zeitpunkt als Alternative postuliert. Nach der Entlassung aus der Klinik endet der Bericht der Plath'schen Ich-Erzählerin unvermittelt, ohne einen Ausblick auf das zukünftige Leben nach der Depression zu eröffnen. Die tragende Parallele zu Hartwigs Roman, der mit der Desillusionierung und Resignation der Protagonistin endet, stellt lediglich ein einziger Satz gleich zu Beginn des Romans her; der einzige Satz, den das erzählende Ich über sein gegenwärtiges Leben – den Zeitpunkt des Erzählens – ausspricht. Im Zuge einer Begutachtung der Schmink- und Pflegeartikel aus der New Yorker Praktikumszeit, die aufbewahrt wurden, sagt die Erzählerin lapidar: „I use the lipsticks now and then, and last week I cut the plastic starfish off the sunglasses case for the baby to play with.“⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Plath: *The Bell Jar*. S. 129.

⁵⁸⁵ Vgl. Bronfen: Sylvia Plath. S. 200.

⁵⁸⁶ Plath: *The Bell Jar*. S. 4.

Offenbar hat also Plaths Protagonistin, ebenso wie Hartwigs Ich-Erzählerin, und in diesem Fall eingeleitet durch die zu Beginn noch als Strafe empfundene Elektroschock-Therapie, eine ihr zugedachte Position in der bürgerlichen Welt angenommen. Die Integration, die wie bei Hartwig nur äußerlich-formal als gelungen und abgeschlossen erscheint, ist so realitätstauglich wie unzulänglich und damit befriedigend und unbefriedigend zugleich; dies zeigt sich anhand des rückwirkenden Berichts selbst, der das erlebende Ich zwar mit ironischer Distanz behandelt, aber hinsichtlich der Kultur und Politik der fünfziger Jahre mehr Fragen zur Integration junger Frauen aufwirft, als er beantwortet.

Fazit

Vorangehend wurde der Versuch unternommen, die formalen und inhaltlichen Charakteristika einer Sonderform des modernen Depressionsromans aufzuzeigen, die bisher als eigenständige Subgattung nicht klar umrissen war und seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts alle sich ändernden literarischen Moden und Strömungen überdauert bzw. diese in sich integriert.

Als Merkmal des weiblichen Depressionsromans wurde der Individuierungsdruck erfasst, dem die Protagonistinnen paradoxerweise gerade aufgrund der jeweils neuerworbenen Bildungsmöglichkeiten junger Frauen ausgesetzt sind, was die Hysterie (als nonverbale Sprache der Unterdrückung) sukzessive vor der Depression (als Ausdruck der mit dem Individuierungsdruck verbundenen Versagensangst) in den Hintergrund treten lässt.

In formaler Hinsicht nehmen die weiblichen Depressionsromane, bedingt durch die Ich-Erzählsituation und die sich daran knüpfende Aufspaltung in erzählendes und erlebendes Ich, Züge eines psychoanalytischen Monologs zum Zweck der Autotherapie an, in der das erzählende Ich in deutlicher ironischer Distanz zum erlebenden Ich eine zeitlich begrenzte Phase der Depression schildert, die mit der ausklingenden Adoleszenz und der unmittelbar bevorstehenden Integration in die Erwachsenenwelt einhergeht. Die Ironie dient dabei nicht zuletzt der Einwerbung rezipientenseitiger Sympathien angesichts des düsteren Grundthemas der Depression.

Die Ich-Erzählerinnen verfügen desweiteren über Grundkenntnisse der psychoanalytischen Wissenschaft und analysieren sich in deren Tradition, allerdings ohne die Verwendung von einschlägigem Fachvokabular. In diesem Zuge beanspruchen sie die Deutungshoheit über ihre Psyche zurück, in Abkehr von der traditionell männlichen Figur des Analytikers, die ihre Stellvertretung im erzählenden Ich findet und somit ins weibliche Erzählen integriert wird.

Auf diesem Wege kommt die Sozialisation im Elternhaus der Protagonistinnen zur Sprache, die zumindest teilweise ursächlich verantwortlich gemacht wird für die weibliche Adoleszenzdepression.

Ebenso ist den Protagonistinnen des weiblichen Depressionsromans eine narzisstische Problematik gemeinsam, konkret die Unfähigkeit, die eigenen Fähigkeiten realistisch einzuschätzen, was im Handlungsverlauf zu Integrationsproblemen führt, schlimmstenfalls zum Schluss, ein „überflüssiger Mensch“ zu sein.

Als nicht minder gewichtig für die Entstehung der weiblichen Depression werden zudem jeweils kontingente historische Ereignisse und Bedingungen angeführt, die auf das Privatleben bzw. die Sozialisation der Protagonistinnen beeinträchtigend einwirken – in Hartwigs Roman ist es der Erste Weltkrieg, während Plath die konservativen Rollenvorbilder und den bürgerlich-spießigen Erwartungsdruck der fünfziger Jahre anführt.

Hinsichtlich der Figurenkonstellation und der Handlungsstruktur lässt sich die Gemeinsamkeit einer Spiegelfigur beobachten, anhand derer zentrale Themen und Konflikte des Texts durch Kontrastbildung zur Protagonistin deutlicher hervorgehoben werden.

Schließlich enden die weiblichen Depressionsromane typischerweise mit der äußeren bzw. formalen gesellschaftlichen Integration ihrer Protagonistinnen, bei gleichzeitigem Rückzug dieser in die innere Emigration und dem somit erfolgenden impliziten Verweis auf die Unlösbarkeit der anhand des Berichts der Ich-Erzählerin aufgeworfenen Probleme und Fragen. Die Depression der weiblichen Hauptfiguren erscheint nicht als ursächlich „geheilt“, sondern als temporär aufgeschoben durch den Gebrauch von „Hilfsmitteln“ wie Elektroschocks und Medikation, oder aber durch schlichte Desillusionierung und resignative Anpassung der individuellen Erwartungen. Positiv formuliert drückt sich eben darin jedoch auch die Befähigung der Akzeptanz einer notwendigerweise immer unzulänglichen Alltagsrealität aus, die die vorherige unrealistische Idealvorstellung (als Verlangen nach Kristevas Prä-Objekt) ablöst und in Melanie Kleins sogenannte depressive Position mündet, welche die Voraussetzung zum angemessenen Umgang mit dem Symbolischen als Hilfsmittel überhaupt erst ermöglicht.

III.4

Unlösbare Rätsel:

Thomas Pynchons und Martin Amis'

postmoderne Depressionsfantasien am Beispiel von *The Crying of Lot 49* und *Night Train*

Unter den in der Makrostruktur Depressionen inszenierenden Texten der Postmoderne ist Thomas Pynchons Roman *The Crying of Lot 49* sicher einer der interessantesten. In ihm doppelt sich gleich einer mise en abyme die depressive Denkfigur, denn nicht nur die formale Organisation des Textes verweigert dem Rezipienten jede unmittelbare befriedigende Interpretation,⁵⁸⁷ auch auf der Handlungsebene spiegelt sich das Problem nicht abschließbarer und daher unbefriedigender individueller Bedeutungstiftung. Ein trauernder Text, dem der Sinn abhanden kommt, handelt von einer trauernden Protagonistin, die ihre Depression mit verzweifelten Sinngebungsversuchen zu heilen versucht und dramatisch scheitert.

Die Handlung, im Kalifornien der sechziger Jahre angelegt, beginnt mit der Erkenntnis der Hausfrau Oedipa Maas „that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity“, seines Zeichens „real estate mogul“ und ehemaliger Liebhaber der Protagonistin.⁵⁸⁸ Doch bei der Beschäftigung mit dem extensiven Nachlass sieht sich Oedipa – und mit ihr der Rezipient – bald schon mit einem Rätsel konfrontiert, das sie, gleich ihrem männlichen griechischen Namensvetter,⁵⁸⁹ durch unablässige Nachforschungen zu lösen trachtet: Sie stößt – scheinbar – auf eine Verschwörung gegen das offizielle US-amerikanische Postsystem; eine Art alternatives Kommunikationsnetz, das von Ausgestoßenen, Verlierern und Randgruppen des American Way Of Life genutzt wird. Die Aufdeckung der Hintergründe dieser Bewegung und, noch wichtiger, der Beweis für die Existenz des „Tristero“ oder „Trystero“ (die Schreibweisen alternieren) werden zu Oedipas übergeordnetem Ziel.

⁵⁸⁷ Dies ist eines der an Kristevas Theorie entwickelten Kriterien depressiver Texte, vgl. Kapitel II.

⁵⁸⁸ Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49*. London: Lowe & Brydone 1967. S. 9.

⁵⁸⁹ Dazu Slade, Joseph W.: Thomas Pynchon. New York: Peter Lang 1990. S. 108: „That name is a touchstone of Western Civilization, and in using it Pynchon can draw on a welter of associations. The most relevant, of course, are those stemming from Sophocles's *Oedipus Rex*, whose protagonist is tormented by the question of man's place in a universe he does not understand. The problems he faces are religious, metaphysical, political, and epistemological. He is forced to make choices, but he never achieves control over his destiny; with none of the problems resolved at play's end he must go on seeking. Oedipa Maas faces similar problems and a similar lack of resolution. The religious, metaphysical, political, and epistemological aspects of the world she encounters overlap and intertwine with one another, and to explore them is difficult.“ Darüber hinaus verweist der Name der Protagonistin ironisch auf die Freud'sche Psychoanalyse, die sich in der Darstellung des Ödipus-Komplexes auf die männliche Seite der Entwicklung des Kindes konzentriert, während Pynchon hier eine Protagonistin in den Fokus rückt.

Doch der Grund für diese aufreibende, verzweifelte Detektivarbeit ist, das macht Pynchon deutlich, gleichermaßen verankert in Oedipus individueller psychischer Organisation⁵⁹⁰ wie in der sie umgebenden Kultur und dem Lebensstil der sechziger Jahre. Zu Beginn der Handlung leidet die Protagonistin an einer akuten Depression, die sich im subjektiven Erleben Oedipus niederschlägt als Sinnverlust, Ziel- und Bedeutungslosigkeit ihres Alltags und einer gewissen melancholischen Antriebslosigkeit. In ihrer Rolle als achtundzwanzigjährige Hausfrau empfindet sie einen gewissen

sense of buffering, insulation, she had noticed the absence of an intensity, as if watching a movie, just perceptibly out of focus, that the projectionist refused to fix. And had also gently conned herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret, looking for somebody to say hey, let down your hair.⁵⁹¹

Interessant in Bezug auf die Metaphern generierende Funktion der Depressionsthematik ist an dieser Stelle, wie Pynchon die Märchenfigur Rapunzel, die einsam in einem Turm eingesperrt ist ohne Zugang zur Außenwelt und die durch das Eindringen eines männlichen Helden erlöst werden muss, als Metapher für die Depression der Protagonistin einsetzt, um das depressive Lebensgefühl der Protagonistin zum Ausdruck zu bringen. Die Metapher verweist über den Bezug auf die bekannte Märchenfigur auf den Zustand der Isolation und unfreiwilligen Kontaktlosigkeit, an dem Oedipa leidet. Der Hausfrauenalltag erscheint Oedipa als zwar behüteter, aber intensitätsfreier und überraschungsarmer Zustand, in dem das höchste Maß an Aufregung allenfalls eine Tupperware-Party darstellt, „whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue“⁵⁹². Pynchon kennzeichnet die Depression seiner Protagonistin als zumindest teilweise verursacht von der US-amerikanischen Zerstreuungs- und Unterhaltungskultur, vom materiellen Überfluss, der in der erzählten Wirklichkeit längst in Überdruß mündet:

Through the rest of the afternoon, through her trip to the market in downtown Kinneret-Among-The-Pines to buy ricotta and listen to the Muzak (today she came through the bead-curtained entrance around bar 4 of the Fort Wayne Settecento Ensemble's variorum recording of the Vivaldi Kazoo Concerto, Boyd Beaver, soloist); then through the sunned gathering of her majoram and sweet basil from the herb garden, reading of book reviews in the latest *Scientific American*, into the layering of a lasagna, garlicking of a bread, tearing up of romaine

⁵⁹⁰ Vgl. Newman, Robert D.: Understanding Thomas Pynchon. Columbia (South Carolina): University of South Carolina Press 1986. S. 81 und S. 87.

⁵⁹¹ Pynchon: Lot 49. S. 20.

⁵⁹² Ebd. S. 9.

leaves, eventually, oven on, into the mixing of the twilight's whiskey sours against the arrival of her husband, Wendell („Mucho“) Maas from work [...].⁵⁹³

Wie hier deutlich wird, bietet in Pynchons literarischer Welt der amerikanische Traum ein Übermaß an Beschäftigungs-, Unterhaltungs- und Zerstreuungsangeboten und einen akuten Mangel an verbindlicher Sinnstiftung oder übergeordneten Zielen. So geraten Oedipas Tage zu „a fat deckful of days which seemed (wouldn't she be first to admit it?) more or less identical, or all pointing the same way subtly like a conjurer's deck, any odd one readily clear to a trained eye“⁵⁹⁴. Dieses Dilemma lässt sich für die Protagonistin auch nicht einfach durch die Liebesaffäre mit dem Großindustriellen Pierce Inverarity beseitigen: Zwar wartet sie in ihrer Rapunzel-Rolle auf den Prinzen, für den sie ihr Haar herablassen kann, doch

[w]hen it turned out to be Pierce she'd happily pulled out the pins and curlers and down it tumbled in its whispering, dainty avalanche, only when Pierce had got maybe halfway up, her lovely hair turned, through some sinister sorcery, into a great unanchored wig, and down he fell, on his ass.⁵⁹⁵

Auch die Liebesaffäre scheint in Pynchons literarischer Welt somit längst integraler Bestandteil der US-amerikanischen Alltagskultur zu sein und verliert damit für Oedipa ihr transgressives Potenzial. Zu Beginn der Handlung mangelt es der Protagonistin an Möglichkeiten, Ideen und Mitteln, die gewissermaßen kulturell generierte Depression zu bekämpfen. Oedipa sieht sich als Gefangene, doch

[s]uch a captive maiden, having plenty of time to think, soon realizes that her tower, its height and architecture, are like her ego only incidental: that what really keeps her where she is is magic, anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all.⁵⁹⁶

Es geht Pynchon in der Darstellung der Depression seiner Protagonistin letztlich also um eine Kritik der amerikanischen Alltagskultur. Oedipa leidet am existenziellen Mangel einer fehlenden Berufung im Sinne aktiver, individueller Bedeutungstiftung; nach Kristeva ein Symptom klinischer Depressionen. Der Segen des überbordenden Materialismus der Nachkriegszeit und die Idealisierung des American Way Of Life erweist sich in Pynchons Roman als depressiv machende Heimsuchung:

„We want you.“ Hanging in the air over her bed she now beheld the well-known portrait of Uncle that appears in front of all our post offices, his eyes gleaming unhealthily, his sunken yellow cheeks most violently rouged, his finger pointing between her eyes. I want you.⁵⁹⁷

⁵⁹³ Ebd. S. 10 f.

⁵⁹⁴ Ebd. S. 11.

⁵⁹⁵ Ebd. S. 20.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 21.

⁵⁹⁷ Ebd. S. 17.

Die amerikanische Ikone mit dem auf Integration und Gemeinschaftsgefühl pochenden Spruch erscheint der depressiven Oedipa in einer nächtlichen Halluzination als bedrohlicher Seelenräuber. Da die Protagonistin die Gründe für ihr Leiden längst erkannt hat, lehnt sie die medikamentöse Behandlung ihrer Symptome ab und gibt dies auch ihrem – natürlich verrückten – Psychotherapeuten zu verstehen, wenn er sie um drei Uhr nachts anruft, um sie nach der Wirkung der verschriebenen Pillen zu fragen: „I’m not taking them,” she said.⁵⁹⁸ Ebenso wie die Vorstellung von der aus alltäglichen Strukturen befreienden Liebesaffäre gehört auch die Psychotherapie in Pynchons erzählter Wirklichkeit zum Problem, für dessen Lösung sie sich hält, insbesondere, da Oedipas Arzt gerne mit betäubenden und wahrnehmungsverzerrenden Substanzen experimentiert:

The bridge, die Brücke, being his pet name for the experiment he was helping the community hospital run on effects of LSD-25, mescaline, psilocybin, and related drugs on a large sample of suburban housewives. The bridge inward.⁵⁹⁹

Doch ebenso, wie die Protagonistin die Ablenkung von ihrem existenziellen Problem mittels einer Affäre ablehnt, weigert sie sich, ihre Depression mit der Einnahme von Psychopharmaka oder gar Rauschmitteln zu übertünchen, denn „she didn’t want to get hooked in any way, she’d told him that.“⁶⁰⁰

Letztendlich ist es ihre depressive Disposition und ihre Weigerung, ihr Leiden durch Konsum, Zerstreuung, Drogen und fragwürdige Therapieformen zu verdrängen, die Oedipa geradezu prädestinieren für die sich anbietende Aufgabe der Enthüllung einer Verschwörung – meint die Protagonistin doch, nun endlich einem von ihr so schmerzlich entbehrten verborgenen Sinn hinter der inkohärent erscheinenden amerikanischen Lebensweise auf der Spur zu sein: „In *Lot 49* a world of triviality and ‘exitlessness’ becomes infused with energy and choice.“⁶⁰¹ Zu Beginn scheint sie also endlich ein potentes Gegenmittel gegen die Depression gefunden

⁵⁹⁸ Ebd. S. 16.

⁵⁹⁹ Ebd. S. 17.

⁶⁰⁰ Ebd. S. 17 f.

⁶⁰¹ Mendelson, Edward: *The Sacred, the Profane, and The Crying of Lot 49*. In: Pynchon. A collection of critical essays. Hrsg. v. Edward Mendelson. Englewood Cliffs (N. J.): Prentice Hall 1978. S. 112-146. S. 113. Ferner ebd.: „The ostensible subject of [*Lot 49*] is one woman’s discovery of a system of communication, but the system refers to something far larger than itself: it fosters variety and surprise, and offers a potential access to ‘transcendent meaning’ and ‘a reason that mattered to the world’ (181).“ Dem kann allerdings nicht uneingeschränkt zugestimmt werden, da die Handlung für die Protagonistin sukzessive bedrohliche Konnotationen annimmt bzw. die Polyvalenz des von Oedipa zusammengetragenen Wissens um das Tristero zur Bedrohung der geistigen Gesundheit Oedipas wird, wie bspw. auch Colvile anmerkt: Colvile, Georgiana: *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon’s The Crying of Lot 49*. Amsterdam: Rodopi 1988 [= Costerus New Series Vol. 68]. S. 70: „There certainly is a strong feeling of sickness throughout Pynchon’s novel, stemming from a sick society and a sick world at large.“ So auch Tanner, Tony: *Thomas Pynchon*. London, New York: Methuen 1982. S. 69: „Certainly, although the Tristero may offer some kind of alternative to the apparently ‘normal’ but utterly alienated irreligious and loveless, and ‘narcissistic’, life of contemporary society (at least as depicted in the California of the book), their manifestations – if that’s what they are – are nearly always sinister and connected with death.“

zu haben, als sie im Zusammenhang mit dem Nachlass des Verstorbenen in einer Theateraufführung auf das geheimnisvolle Wort „Trystero“ (bzw., alternierend, „Tristero“) stößt:

Trystero. The word hung in the air as the act ended and all lights were for a moment cut; hung in the dark to puzzle Oedipa Maas, but not yet to exert the power over her it was to.⁶⁰²

Sofort begibt die Protagonistin sich auf die Suche nach weiteren Zeichen, Indizien und Belegen für die Existenz der Trystero-Verschwörung, über die sie aus historischen Quellen erfährt, sie sei aus einer Verschwörung gegen das Thurn-und-Taxis-Postmonopol hervorgegangen und habe sich über Jahrhunderte hinweg als Untergrund-Kommunikationssystem und Alternative zu offiziellen Nachrichtendiensten etabliert.⁶⁰³ Wenn das Trystero als Kommunikationssystem bezeichnet wird, ist das kein Zufall: Pynchon spricht darin eine zentrale Problematik im Kontext der Depression an insofern, als Kristeva die Depression als Störung des Bezugs zum Symbolischen begreift. Über die Rapunzel-Metapher wurde zu Beginn der Handlung Oedipas Teilhabe am Symbolischen als gestört markiert – sie befindet sich in einem isolierten, kommunikationslosen inneren Zustand. Die Entdeckung des Trystero bedeutet für sie die Entdeckung der symbolischen Kommunikation; sie entdeckt Zeichen und beginnt, im Zuge ihrer Suche selbst Zeichen zu benutzen und zu setzen – sie tritt als Verwalterin von Inveraritys Nachlass ihre Teilhabe am Symbolischen an. Als Zeichen der Verschwörung, der sie auf der Spur zu sein glaubt, findet sie an der Wand einer Toilette als Kritzelei ein gedämpftes Posthorn,⁶⁰⁴ und auch abgesehen davon häufen sich für die einmal hellhörig und sichtig gewordene Protagonistin nun die Zeichen, die auf die tatsächliche Existenz des Trystero hindeuten scheinen: „[T]he more she collected, the more would come to her, until everything she saw, smelled, dreamed, remembered, would somehow come to be woven into The Trystero.“⁶⁰⁵ Die Kohärenz ihrer aktiven individuellen Bedeutungsstiftung erscheint Oedipa zunächst als „an end [to] her encapsulation in her tower“⁶⁰⁶, ein Ende, das eine kontinuierliche, sinnerfüllte Erfahrung von Wirklichkeit gewährleistet sowie den scheinbaren Sieg über die Depression. Doch bereits von Beginn an macht Pynchon auf die potenzielle Bedrohung aufmerksam, die von Oedipas neuem Bewusstseinszustand ausgeht:

So began, for Oedipa, the languid, sinister blooming of The Tristero. Or rather, her attendance at some unique performance, prolonged as if it were the last of the night, something a little extra for whoever'd stayed this late. As if the breakaway gowns, net bras, jeweled garters and

⁶⁰² Pynchon: Lot 49. S. 75.

⁶⁰³ Vgl. ebd. S. 109.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

⁶⁰⁵ Ebd. S. 81.

⁶⁰⁶ Ebd. S. 44.

G-strings of historical figuration that would fall away were layered dense as Oedipa's own street-clothes in that game with Metzger in front of the Baby Igor movie; as if a plunge toward dawn indefinite black hours long would indeed be necessary before The Tristero could be revealed in its terrible nakedness. Would its smile, then, be coy, and would it flirt away harmlessly backstage, say good night with a Bourbon Street bow and leave her in peace? Or would it instead, the dance ended, come back down the runway, its luminous stare locked to Oedipa's, smile gone malign and pitiless; bend to her alone among the desolate rows of seats and begin to speak words she never wanted to hear?⁶⁰⁷

An der vorangehend zitierten Passage lässt sich einmal mehr das bildschaffende kreative Potenzial des Depressionsthemas verdeutlichen. Die Stelle ist metaphorisch ungewöhnlich dicht, die Metapher selbst disjunktiv und absurd. Pynchon personifiziert das Tristero, ein abstraktes Kommunikationssystem, als eine Art verführerisch-bedrohlichen Revue-Performer. Die Absurdität des disjunktiven Sprachbildes verweist auf die Absurdität des depressiven Erlebens, wie Kristeva herausstellt. Außerdem ist von einem „Erbblühen“ des Tristero die Rede, und im Gegensatz zur Schreibweise „Trystero“ erscheint das Wort nun mit einem „i“ als „Tristero“. Alles zusammen verweist auf die am Ende der Handlung sich bestätigende unmögliche vollständige Erfassung dessen, was das Tristero bzw. Trystero ist, als auch auf die changierende Funktion, die es im Leben der Protagonistin einnimmt – als Chance und Bedrohung zugleich.

Diese zunächst noch wenig konkrete Bedrohung durch das Trystero konkretisiert sich im Fortgang der Handlung nicht etwa als aggressiver Akt der Verschwörer gegen die Hobby-Detektivin, vielmehr sind es die Bedingungen der Detektivarbeit und das Wesen der Nachforschungen selbst, die sich zunehmend bedrohlich gestalten für die mentale Verfassung der Protagonistin:

The symbols and verbal coincidences which point to the Tristero are uncanny, in one of Freud's senses, as the unnatural and menacing 'recurrence of the same thing'. As such they lie on the boundary between real and unreal, but the text guides the reader to decipher them as projections, by the early deployment of a psychoanalytic vocabulary and by 'subliminal cues' (58) in the context of each revelation. In the later chapters, when the abundance of clues becomes incredible, there are explicit suggestions that Oedipa has conjured them up from her imagination. In brief, those people whom she terms the Tristero are real, but the Tristero as she conceives it is interpretable as delusion.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Ebd. S. 54.

⁶⁰⁸ Dugdale, John: Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power. Houndmills u. a.: Macmillan Press 1990. S. 143.

Ein Anhaltspunkt für diese Theorie ist, dass die gesammelten Indizien sich allesamt als eigentümlich autoreferenziell oder kryptisch erweisen, während Oedipas Informanten weder über die eigene Zugehörigkeit zum Trystero (bzw. dem angeblich von ihm betriebenen W.A.S.T.E.-Kommunikationssystem), noch über dessen genaue Inhalte und Ziele konkrete Informationen anzubieten haben, und so wird der Übergang zwischen objektiver Realität und genuiner Erfindung der Protagonistin fließend: „Is she still in her head, or is the great plot real? If so, is it malign? To discover it may be the same thing as inventing it.”⁶⁰⁹ Findet Oedipa nicht einfach nur genau das, was sie zu finden *hoffte*? Die Briefkästen der Underground-Kommunikation sind letztendlich „W.A.S.T.E.-Bins“, öffentliche Mülleimer. Die den Zeichen folgende Protagonistin kann sich nicht nur niemals über die Semantik des Zeichensystems, das sie aufzudecken hofft, klar werden,⁶¹⁰ vielmehr steht der Untersuchungsgegenstand selbst in Frage:

Recent criticism has devoted much energy to finding detective-story patterns in fiction, and *The Crying of Lot 49*, with its heroine named after the first detective of them all, lends itself admirably to this method. However, Pynchon's novel uses mechanisms borrowed from the detective story to produce results precisely the opposite of those in the model.⁶¹¹

Wenn der „typische“ Detektivroman eine anfangs unübersichtliche Zeichen- bzw. Indizienfülle auf eine schlussendliche Eindeutigkeit reduziert, zeigt Pynchon anhand seiner „invertierten“ Detektivin Oedipa das Gegenteil: Ein Mehr an Information führt zu immer größerer Uneindeutigkeit. Immer wieder verweist Pynchon in diesem Kontext indirekt auf die Rolle des an die Perspektive der Protagonistin gebundenen *impliziten Lesers*,⁶¹² der ebenso sehr wie Oedipa zur Lösung eines Puzzles angespornt wird, dessen Teile lediglich auf sich selbst zurückverweisen, ohne ein homogenes Ganzes zu ergeben. Dies rückt die Suche der

⁶⁰⁹ Kermode, Frank: *Decoding the Trystero*. In: Pynchon. A collection of critical essays. Hrsg. v. Edward Mendelson. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall 1978. S. 162-166. Hier S. 163.

⁶¹⁰ Das Trystero erweist sich in letzter Konsequenz als autoreferenzielles Zeichensystem. Insofern thematisiert Pynchon auf diese Weise einen Aspekt des depressiven Erlebens und Schreibens: Autoreferenzialität wurde im Theorieteil als Merkmal 7 des prototypischen Merkmalsbündels identifiziert. *The Crying of Lot 49* wird damit zum Ideenroman, der die Autoreferenzialität des Depressionsromans zum *Thema der Handlung* macht. Da der Roman somit von der Depression handelt – seinem ursprünglichen Entstehungsanlass (siehe dazu das Hesse-Kapitel) – wird er darüber hinaus selbst zum autoreferenziellen Text, zum Depressionsroman.

⁶¹¹ Mendelson: *The Sacred, the Profane, and The Crying of Lot 49*. S. 123.

⁶¹² Meine Verwendung dieses Begriffes folgt jener von Terry Heller in *The Delights of Terror*. Heller entwickelt in Anlehnung an Rezeptionsästhetische Grundbegriffe Isers und Ingaardens ein Modell phantastischer Literatur, das auf die im Text vorkonstruierte Rolle fokussiert, welche dem Leser anhand der Textdaten für die Phase der Lektüre angeboten wird und die sich im Lektüreprozess konkretisiert. Insofern ist der implizite Leser mit dem realen nicht deckungsgleich, als die Vorkonstruktion und Aktualisierung der Leserrolle anhand der Textdaten zumindest in gewissen Grenzen objektiviert werden kann, während der reale Leser rein kontingent ist. Vgl. Heller, Terry: *The Delights of Terror*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1987. S. 4 f. Dazu auch Kermode 1978. S. 163: „Making sense of other somewhat arbitrary universes, understanding their construction, is an activity familiar to all critics. Certainly it involves choices, a limitation of pluralities. The activity of the critic, thus understood, is nomic. It seeks order, and is analogous to the social construction of reality. What Oedipa is doing is very much like reading a book.”

Protagonistin (und die des impliziten Lesers) in die Nähe paranoider Zustände⁶¹³ und birgt die Gefahr der Unterordnung heterogener, akzidenteller Ereignisse in ein wahnhaft vom erlebenden Subjekt imaginiertes, Kausalität und Kontinuität nur vortäuschendes Erlebnismuster:

She could, at this stage of things, recognize signals like that, as the epileptic is said to – an odor, color, pure piercing grace note announcing his seizure. Afterward it is only this signal, really dross, this secular announcement, and never what is revealed during the attack, that he remembers. Oedipa wondered whether, at the end of this (if it were supposed to end), she too might not be left with only compiled memories of clues, announcements, intimations, but never the central truth itself, which must somehow each time be too bright for her memory to hold; which must always blaze out, destroying its own message irreversibly, leaving an overexposed blank when the ordinary world came back.⁶¹⁴

Wie hier deutlich wird, sieht Pynchon ein Hauptproblem autoreferenzieller Zeichensysteme in der Nichtkommunizierbarkeit der Erfahrung von Kontinuität und Abgeschlossenheit des Sinns, die sie dem Subjekt ermöglichen; sowie im flüchtigen Charakter des durch sie erzeugten quasi-transzendentalen Erlebens. Konsequent wird in der zweiten Hälfte des Textes demonstriert, wie die Beschäftigung mit dem Trystero-Rätsel Oedipa langsam wieder zurück in die Isolation führt. Paradoxerweise wird der durch Überdeterminierung des Symbolischen gekennzeichnete paranoide Zustand bald schon von Oedipa subjektiv ganz ähnlich erlebt wie der Mangel an Sinnbezügen zu Beginn der Handlung: „Oedipa sat, feeling as alone as she

⁶¹³ Ein ausführlicher Abgleich der quasi-paranoiden Symptome Oedipas mit klinischen Definitionen von Paranoia und die Etablierung einer Analogie zur dem Leser des Romans zugewiesenen Rolle findet sich in den Untersuchungen Georgiana Colvilles. Vgl. Colville: *Beyond and beneath the Mantle*. S. 63 ff.: „The important points here are first, that paranoia is a *psychosis* and consequently a state of alienation, and secondly, that the delirium is one of systematic interpretation: it becomes clear that Oedipa Maas’s attempting to decrypt the signs she encounters presents the reader with a mirror as he/she faces Pynchon’s text: innumerable grids can be placed on it, and the critic finds him/herself in turn drawn into a kind of paranoia.” Ebenso Mendelson: *The Sacred, the Profane, and The Crying of Lot 49*. S. 137: “[I]ts reader finds himself continuously in a dilemma analogous to its heroine’s. Both are given a series of clues, signs, interconnecting symbols, acronyms, code words, patterns of theme and variation which never *demand* to be interpreted, but which always offer themselves as material that is available for synthesis and order.” Siehe auch Johnston, John: *Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in The Crying of Lot 49*. In: *New Essays on The Crying of Lot 49*. Hrsg. v. Patrick O’Donnell. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1991. S. 47-78.

Hier S. 52: „Because the narrator refuses the reader any view superior to Oedipa’s, many readers will assume that Oedipa internalizes to a certain extent their own roles as readers. Thus her quest to uncover the reality and meaning of the Tristero dramatizes the reader’s attempt to decipher and make sense of the various signs that proliferate through the novel, as if its texture, like the California landscape, were communicating on several levels. But if the signs in *The Crying of Lot 49* are haunting and ambiguous for its main character, they are no less uncertain for the reader, who must assume the position of interpreter.” Und ebd. S. 71: „But this suggests that there is no *essential* difference between paranoia and the structure of official discourse: the former is always already inscribed within the latter; it simply lacks the latter’s customary sanction and institutional authority. Official discourse must be viewed, therefore, as the result of a successful plot, and functions as both its ‘cover-up’ and justification. History, or at least official history, is another name for that successful plot; in other terms, history is always a story told from the point of view of the dominant order, which can contain political differences but not ontological ones.”

⁶¹⁴ Pynchon: *Lot 49*. S. 95.

ever had“⁶¹⁵, womit sich der Kreis von Depression, Paranoia und erneuter Depression schließt: „Now paranoia grows out of a sequence of coincidences towards the point where Oedipa feels herself trapped in a logical spiral.“⁶¹⁶ Denn die Fülle der Sinnbezüge, der sie auf der Spur zu sein glaubt, wird einzig von der Protagonistin selbst wahrgenommen und trennt ihr Erleben der Wirklichkeit von jenem ihrer Mitmenschen. Die Protagonistin hat, in Kristevas Terminologie, das einst verlorene und ehemals Ganzheit und unendliche Sinnfülle gewährleistende Prä-Objekt wiedererlangt; da die Erfahrung jedoch lediglich auf sich selbst verweist, präsentiert sie sich Außenstehenden als Sinnestäuschung oder religiöser Wahn:

The saint whose water can light lamps, the clairvoyant whose lapse in recall is the breath of God, the true paranoid for whom all is organized in spheres joyful or threatening about the central pulse of himself, the dreamer whose puns probe ancient fetid shafts and tunnels of truth all act in the same special relevance to the word, or whatever it is the word is there, buffering, to protect us from.⁶¹⁷

In Pynchons erzählter Wirklichkeit kann die Heilung des depressiven Zustands – definiert als subjektives Erleben der Welt als Ansammlung akzidenteller Gegebenheiten – lediglich in der künstlichen Überdeterminierung und Strukturierung der Erfahrung durch das erlebende Subjekt erfolgen. Nicht umsonst fragt Oedipa sich zu Beginn ihrer Suche „Shall I project a world?“⁶¹⁸ Doch Heilungsversuche dieser Art führen, wie Pynchon anhand seiner Protagonistin zeigt, aus der Depression direkt in die Paranoia, in der alles eine Bedeutung hat – aber lediglich für das Subjekt, das die Bedeutung erzeugt. Die Begleiterscheinung – soziale Isolation – führt wiederum zurück in die Depression, die der Ausgangspunkt für den Heilungsversuch war: „With her suspicion that the clues are unlimited comes a realization that they will never yield a stelliferous Meaning [sic!].“⁶¹⁹ Was als Aufdeckung der Trystero-Verschwörung und Sammeln von Indizien für deren Existenz beginnt, endet als verzweifelter Versuch der Protagonistin, den Strukturen des Trystero zu entfliehen, und sei es mithilfe der anfangs skeptisch betrachteten Psychoanalyse:

She had decided on route, with time to think about the day preceding, to go see Dr Hilarius her shrink, and tell him all. She might well be in the cold and sweatless meathooks of a psychosis. With her own eyes she had verified a WASTE system: seen two WASTE postmen, a WASTE mailbox, WASTE stamps, WASTE cancellations. And the image of the muted post horn all

⁶¹⁵ Ebd. S. 116.

⁶¹⁶ Seed, David: *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Basingstoke u. a.: Macmillan Press 1988. S. 136.

⁶¹⁷ Pynchon: *Lot 49*. S. 128 f.

⁶¹⁸ Ebd. S. 87 f.

⁶¹⁹ Mangel, Anne: *Maxwell's Demon, Entropy, Information: The Crying of Lot 49*. In: *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*. Hrsg. v. George Levine and David Leverenz. Boston, Toronto: Little, Brown & Company 1976. S. 87-100. Hier S. 90.

but saturating the Bay Area. Yet she wanted it all to be fantasy – some clear result of her several wounds, needs, dark doubles. She wanted Hilarius to tell her she was some kind of a nut and needed a rest, and that there was no Trystero. She also wanted to know why the chance of its being real should menace her so.⁶²⁰

Oedipa ist intelligent und gebildet genug, um nicht uneingeschränkt ihrer Wahrnehmung zu trauen und ihr Erleben infrage zu stellen. Dabei reflektiert sie nicht nur ihre geistige Verfassung und die Möglichkeit einer Psychose, sondern auch die einer Inszenierung des Trystero-Rätsels durch den verstorbenen Pierce Inverarity – eine Vorstellung, die aber ihrerseits paranoide Züge trägt:

Either way, they'll call it paranoia. They. Either you have stumbled indeed, without the aid of LSD or other indole alkaloids, onto a secret richness and concealed density of dream; onto a network by which X number of Americans are truly communicating whilst reserving their lies, recitations of routine, arid betrayals of spiritual poverty, for the official government delivery system; maybe even onto a real alternative to the exitlessness, to the absence of surprise to life, that harrows the head of everybody American you know, and you too, sweetie. Or you are hallucinating it. Or a plot has been mounted against you, so expensive and elaborate, involving items like the forging of stamps and ancient books, constant surveillance of your movements, planting of post horn images all over San Francisco, bribing of librarians, hiring of professional actors and Pierce Inverarity only knows what-all besides, all financed out of the estate in a way either too secret or too involved for your non-legal mind to know about even though you are co-executor, so labyrinthine that it must have meaning beyond just a practical joke. Or you are fantasizing some such plot, in which case you are a nut, Oedipa, out of your skull.⁶²¹

Da sich weder für die Existenz des Trystero, noch für dessen Nichtexistenz, noch für die Inszenierung des Rätsels in Form eines Komplotts gegen Oedipa stichhaltige Beweise erbringen lassen, muss die Protagonistin angesichts einer derart übermächtigen Sphinx die hermeneutischen Waffen strecken:

The Crying of Lot 49 becomes thus the story of the hermeneutic bind, when the will to know comes up against the manouvres of a permanently assumed, yet ceaselessly deferred, truth. In Pynchon, at least in *V.* and *Lot 49*, that bind is underscored on the one hand by a sort of nostalgia for the resolution of the enigma (in terms *other* than those of an interminable sorting of the contagion that is meaning); and on the other hand, by the paranoia that such a daunting task inevitably evokes.⁶²²

⁶²⁰ Pynchon: *Lot 49*. S. 132.

⁶²¹ Ebd. S. 170 f.

⁶²² McHoul, Alec; Wills, David: *Writing Pynchon. Strategies in Fictional Analysis*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1990. S. 68.

Für den Leser bedeutet das die Möglichkeit einer Reflexion der Valenz hermeneutischer Methoden – der Protagonistin, die (im Gegensatz zum Leser eines fiktionalen Texts) existenziell verstrickt ist, bleibt als Lösung einzig die radikale Distanzierung von der Beschäftigung mit dem Trystero. Doch längst sind Oedipas Mitmenschen einem anderen Ungeheuer zum Opfer gefallen, von dem zu Beginn des Romans die Rede ist: der amerikanischen Kultur der sechziger Jahre mit ihrem Fernseh- und Rauschmittelkonsum, die eine ähnliche isolierende, kommunikationsstörende Wirkung entfalten wie Oedipas Obsession. Ihr Ehemann Mucho verliert sich in LSD-Halluzinationen, deren Epiphanien ebenso wenig vermittelt werden können wie die von der Protagonistin entdeckte „Wahrheit“,⁶²³ und ihr Psychotherapeut Dr. Hilarius ist längst seiner ganz eigenen, in sich geschlossenen paranoiden Wahnvorstellung zum Opfer gefallen.⁶²⁴ Pynchon zeigt somit, wie sich die Figuren mit ihren in die Isolation führenden Heilungsversuchen des einzigen Mittels berauben, das sie letztlich retten könnte: die Intersubjektivität eines wechselseitigen Austauschs in der Kommunikation. Das allumfassende Versagen des Symbolischen wird inhaltlich nicht konterkariert (da die Figuren inklusive Oedipa ihm letztendlich nichts entgegensetzen vermögen), wohl aber performativ – da der Rezipient immerhin einen in seiner Form- und Themengattung neuartigen Depressionsroman in Händen hält, der von den besagten Problemen handelt.

Da schließlich alle nicht mit der Suche nach dem Trystero in Verbindung stehenden Kontakte wegfallen, bleibt der Protagonistin nichts als das Fortführen der Suche nach Beweisen, in der Hoffnung, die polyvalente Perspektive auf den untersuchten Sachverhalt doch noch zu vereindeutigen. An die Perspektive Oedipas und deren Rolle im Geschehen gebunden, erwartet der implizite Leser die endgültige Ausrichtung des Textes auf eine der angebotenen, sich gegenseitig ausschließenden Lesarten des Geschehens, für die Pynchon jeweils genügend Indizien einstreut: Wahnsinn, Komplott, Paranoia, oder aber der unumstößliche Beweis für die tatsächliche Existenz des Trystero. Doch der Text verweigert dem impliziten Leser den in sich geschlossenen Sinnzusammenhang, indem er die Handlung enden lässt, bevor es zu einem möglichen Zusammentreffen der Protagonistin mit einem direkten Vertreter des Trystero kommt. Oedipa beschließt, der Versteigerung von Objekt Nummer neunundvierzig aus Inveraritys Nachlass beizuwohnen; einer Reihe von Briefmarken, die das angebliche Zeichen der Verschwörer tragen. Ihre fragwürdigen Informanten sind überzeugt, sie werde dort einem Mitverschwörer begegnen, der für die Sammlung bieten wolle. In ihrer

⁶²³ Vgl. Pynchon: Lot 49. S. 143 ff.

⁶²⁴ Vgl. ebd. S. 132-138.

Verzweiflung sieht die Protagonistin nur noch eine einzige Möglichkeit; „causing a scene violent enough to bring the cops into it and find out that way who the man really was.“⁶²⁵

Während Oedipa auf ihren Einsatz wartet, die Fensterläden und Türen des Raums geschlossen werden und der Auktionator gleich einem Priester im Talar die Arme hebt – eine Szene, die gleichermaßen von religiöser wie von Todessymbolik geprägt ist⁶²⁶ – endet der Roman.⁶²⁷

Dieses Ende lässt wenig Hoffnung für ein Happy End des Geschehens im Bezug auf Oedipa: Anhand der Abgeschlossenheit des Auktionsraumes scheint Pynchon vielmehr den Isolationsprozess der Protagonistin als abgeschlossen zu markieren.

Wie vorangehend deutlich wurde, ist auch für den impliziten Leser eine homogene Interpretation des Geschehens zunächst insofern unmöglich, als die angebotenen, miteinander unvereinbaren Deutungsvarianten des Geschehens durch die interne Fokalisierung und den dramatischen Modus jenen der Protagonistin entsprechen. Da diese als scheiternde Detektivin keine Klarheit zu schaffen vermag und zwischen den sich anbietenden Deutungen in der Schwebe bleibt, ist auch der implizite Leser – und zwar über das Ende der Lektüre hinaus – in dieser Rolle gefangen, gleich Oedipa insistierend, es müsse eine eindeutige, kohärente Erklärung für die während des Handlungsverlaufs angeführten Indizien geben, die sich weigern, auf etwas Bestimmtes zu verweisen. Insofern ist Pynchons Roman auf der Makroebene ein das depressive Sprechen inszenierender Text nach Kristevas Definition: Er verweigert die *abschließende* Sinngebung, glaubt nicht an Abgeschlossenheit, entzieht sich dem Rezipienten auf dieser Ebene völlig und lässt ihn mit der scheinbaren Ineffizienz seiner hermeneutischen Werkzeuge hadern.

Doch dass die depressive Textstruktur nicht gleichbedeutend ist mit einem Verzweifeln des realen Lesers, nur weil der implizite Leser im Ungewissen gelassen wird, versteht sich von

⁶²⁵ Ebd. S. 183.

⁶²⁶ Newman: Understanding Thomas Pynchon. S. 74: „Religious meaning frames the novel. Oedipa’s first utterance is ‘the name of God’ (9), and *Lot 49* concludes with the auctioneer spreading his arms ‘in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel’ (183) as Oedipa awaits a revelation. Religious designs increasingly permeate Oedipa’s perceptions of what is going on around her.“

Siehe auch Slade: Thomas Pynchon. 1990. S. 109 f.: „Such language indicates the religious nature of Oedipa’s quest. Religious imagery actually frames the novel. On the first page, having just heard of Inverarity’s death, ‘Oedipa stood in the living room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible.’ On the last page, a part of Inverarity’s estate is being auctioned off by a man who ‘spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel.’ In between are numerous religious allusions, the most common of which are Oedipa’s invocations of God. In each case she seems to be appealing not so much to the Christian Deity as to some force she hopes will manifest itself. Hers is a vague but deep longing of the type described by Mircea Eliade in *The Sacred and the Profane*: ‘Whatever the historical context in which he is placed, *homo religiosus* always believes that there is an absolute reality, *the sacred*, which transcends this world but manifests itself in this world, thereby sanctifying it and making it real.’“

⁶²⁷ Vgl. Pynchon: *Lot 49*. S. 183.

selbst, sobald der Rezipient den Text als Anstoß zum Reflexionsprozess auf Muster individueller Bedeutungstiftung, auf die Valenz und den Konstruktionscharakter von Wirklichkeit und auf Selbsttäuschungen betrachtet, statt sich um eine Auflösung betrogen zu fühlen: Schließlich zeigt Pynchon auf der Handlungsebene, wie jedes in sich geschlossene Zeichen- und Bedeutungssystem Gefahr läuft, paranoide Strukturen zu etablieren, die zugunsten einer augenblicklichen, flüchtigen und nicht kommunizierbaren Erfahrung von Ganzheit in die Isolation des erlebenden Subjekts führen, während Offenheit und Unabgeschlossenheit zwar schwerer zu ertragen sind, aber vielleicht Räume des angeregten kommunikativen Austauschs zu öffnen vermögen. Dieser Kommunikations- und Interpretationsraum – und damit ein schöpferischer Gebrauch des Symbolischen – wird dem Rezipienten mit dem „offenen Ende“ offengehalten, während die Protagonistin Oedipa endgültig im geschlossenen Raum ihrer Paranoia gefangen ist.

Einen ähnlichen, wenn auch im Vergleich zu Pynchonweniger konsequent zu Ende geführten Ansatz verfolgt Martin Amis' 1997 im englischsprachigen Original erschienener Roman *Night Train*. Dieser ähnelt *The Crying of Lot 49* insofern, als auch er die hermeneutischen Fähigkeiten seiner Protagonistin – und mit ihnen die des Rezipienten – infrage stellt, um schließlich das Ungenügen jeder Erfassung und Interpretation von Wirklichkeit zu postulieren angesichts eines nicht gänzlich darstellbaren Realen. Doch im Gegensatz zu Pynchon, der einen extradiegetischen Erzähler wählt, lässt Amis seine Protagonistin als autodiegetische Erzählinstanz die Berichtform wählen und verstärkt somit die Subjektivität der geschilderten Ereignisse im Vergleich zu Pynchon.

Die Polizistin Mike Hoolihan erhält den Anruf eines ehemaligen Kollegen aus der Mordkommission, der sie bittet, den Leichnam der jungen Dr. Jennifer Rockwell, einer Astrophysikerin und Tochter von Mikes ehemaligem Vorgesetzten, zu begutachten und die Todesursache zu klären. Mike, die sich aufgrund von Alkohol- und Aggressionsproblemen versetzen ließ und keine Morde mehr aufklärt, willigt aus Dankbarkeit gegenüber Jennifers Vater, dem sie ihre Genesung verdankt, ein und beginnt die Ermittlungen, deren Fortgang sie in einem Tagebuch festhält.

Dem Rezipienten wird zunächst nichtchronologisch gleich zu Beginn ein Eintrag vom Ende der Untersuchung präsentiert, der nicht nur auf den Zielpunkt der Handlung vorausdeutet, sondern gleichzeitig auf die formale Struktur des Romans verweist:

As of today – April second – I consider the case „Solved.“ It’s closed. It’s made. It’s *down*. But yet the solution only points toward further complexity. I have taken a good firm knot and reduced it to a mess of loose ends.⁶²⁸

Mikes Wortwahl macht deutlich, inwiefern der vorliegende Fall um Jennifer Rockwells Tod gelöst ist: Lediglich, da sie ihn als abgeschlossen *deklariert*, scheint die Akte geschlossen zu werden, während diese notdürftige Lösung im Grunde mehr Fragen aufwirft, als zu Beginn der Untersuchungen vorlagen.

Mit dieser Technik der Vorwegnahme weckt Amis paradoxerweise dennoch die Neugier des Rezipienten auf die Lösung des Falls, obgleich die Enttäuschung dieser Wissbegier im Grunde so bereits angekündigt ist. Und auch die Protagonistin entschuldigt sich schon zu Beginn „for the outcome. I’m sorry. I’m sorry. I’m sorry.“⁶²⁹

Bevor sie zum Schauplatz des Mordes bzw. Selbstmordes fährt und mit den Ermittlungen beginnt, lässt die Protagonistin ihre Bekanntschaft mit Jennifer Rockwell Revue passieren – ein Faktor, der in der Aufklärung des Falls eine entscheidende Rolle spielen wird:

I have known Jennifer Rockwell since she was eight years old. She was a favorite of mine. But she was also a favorite of everybody else’s. And I watched her grow into a kind of embarrassment of perfection. Brilliant, beautiful. Yeah, I’m thinking: To-die-for brilliant. Drop-dead beautiful. And not intimidating – or only as intimidating as the brilliant-beautiful can’t help being, no matter how accessible they seem.⁶³⁰

Schnell wird der diametrale Gegensatz zwischen der post mortem erinnerten bzw. imaginierten Frau und der weiblichen Erzählinstanz deutlich: Erstere von körperlicher Schönheit, geistiger Eloquenz und perfekten Umgangsformen, letztere eine übergewichtige trockene Alkoholikerin mit unglücklicher Kindheit und lädierter Leber, die für ihre ruppigen Umgangsformen bekannt ist und auch ihren Bericht in entsprechender Sprache abfasst. Daher scheint zunächst ein Selbstmord Jennifers, für den vielmehr die Ermittlerin Mike selbst prädestiniert zu sein scheint, außerhalb des Denkbaren – wie Mike sich angesichts eines auf einer Familienfeier aufgenommenen Fotos vergegenwärtigt: „I thought then that here was somebody who had a real talent for happiness. A lot of gratitude in her. I’d need a megaton of scotch to make me burn like that but she looked lovestruck on half a glass of wine.“⁶³¹ Auch Tom Rockwell, Jennifers Vater, kann nicht an einen Selbstmord seiner strahlenden, klugen, partnerschaftlich glücklichen Tochter glauben und beschuldigt ihren Verlobten Trader

⁶²⁸ Amis, Martin: *Night Train*. New York: Vintage Books 1999. S. 14.

⁶²⁹ Ebd. S. 15.

⁶³⁰ Ebd. S. 17 f.

⁶³¹ Ebd. S. 20.

Faulkner,⁶³² einen Assistenz-Professor für Philosophie, dessen Unschuld für die Protagonistin jedoch intuitiv schnell feststeht und im weiteren Verlauf der Handlung bewiesen wird.⁶³³

Am Schauplatz des angeblichen Verbrechens angelangt, erwartet die Protagonistin eine bizarre Szenerie: Die Tote sitzt, ein blutiges Handtuch um den Kopf geschlungen, mit einer Waffe neben sich auf einem Stuhl. Todesursache ist nicht ein, sondern drei Kopfschüsse. Durch diese Information hält Amis zunächst die Ambivalenz zwischen Mord und Selbstmord aufrecht, doch die Protagonistin glaubt trotz der drei abgegebenen Schüsse und scheinbar entgegen aller Logik sofort nach der Begutachtung des Tatortes an Suizid und begründet dies mit der Logik der Lukrativität eines Mordes für die zuständigen Kriminalkommissare:

If you're dealing with the reasonably young and healthy, and if the means is violent, then the homicide/suicide gray area is TV, is bullshit, is ketchup. Make no mistake, we would see it if it was there – because we *want* suicides to be homicides. We would infinitely *prefer* it. A made homicide means overtime, a clearance stat, and high fives in the squadroom. And a suicide is no damn use to anyone.⁶³⁴

Die Protagonistin traut also ihrer Intuition, wenn es um die Entscheidung zwischen einem Verbrechen und Suizid geht, und bald schon bestätigt die Obduktion das scheinbar Unmögliche: „It appears that Jennifer Rockwell shot herself in the head three times.“⁶³⁵ Schnell lässt Amis seine Figuren auf entsprechende Präzedenzfälle hartnäckiger Suizidkandidaten verweisen, um die Glaubwürdigkeit des Ergebnisses nicht als krude Fehlinterpretation der ermittelnden Protagonistin erscheinen zu lassen: „‘Listen‘“ sagt einer von Mikes Kollegen, „I’ve *chased* guys who’ve taken three in the head.“⁶³⁶

Nachdem jedoch die Frage „Mord oder Selbstmord?“ zugunsten des Suizids entschieden ist, beginnt für Mike Hoolihan der eigentliche Fall in Form eines scheinbar unlösbaren Rätsels. Auf der Beerdigung Jennifers beauftragt deren Mutter sie, die Gründe für diese so unwahrscheinliche Tat ans Tageslicht zu bringen. Obgleich von bösen Vorahnungen befallen, willigt die Protagonistin ein:

I said yes. Knowing that what I’d find wouldn’t be any kind of Hollywood ketchup or bullshit but something absolutely somber. Knowing that it would take me through my personal end-zone and all the way to the other side. Knowing too – because I think I did know, even then – that the death of Jennifer Rockwell was offering the planet a piece of new news: Something never seen before.⁶³⁷

⁶³² Vgl. ebd. S. 27.

⁶³³ Vgl. ebd. S. 71 f..

⁶³⁴ Ebd. S. 28.

⁶³⁵ Ebd. S. 37.

⁶³⁶ Ebd. S. 39.

⁶³⁷ Ebd. S. 79.

Diese Passage dient Amis nicht nur dazu, den Rezipienten auf das unkonventionelle Ende der Handlung vorzubereiten, implizit spielt der Autor hier auch auf ein formales Merkmal der Textgattung Novelle an, in der ein unerhörtes Ereignis den Anlass des Erzählens liefert.⁶³⁸ Damit prägt Amis die Erwartungen des Rezipienten hinsichtlich der formalen Bedingungen des Textes, den er in der Tradition der Kriminalnovelle E. A. Poes bzw. E. T. A. Hoffmanns verortet – doch lediglich, um mit den Gepflogenheiten der Gattung postmodernistisch zu brechen bzw. sie subversiv zu unterlaufen, wie noch deutlich werden wird. An dieser Stelle kann aber bereits vorab festgehalten werden, dass wie bei Pynchon im Bruch mit Konventionen des Genres Detektivroman bzw. der Gattung Novelle und der Verweigerung des abschließenden Sinnzusammenhangs in der Makrostruktur des Texts Merkmal 4 des Depressionsromans, wie er im Theorieteil umrissen wurde, realisiert ist.

Inwiefern es der Protagonistin bei der Bereiterklärung zur Lösung des Rätsels nicht nur um eine Gefälligkeit gegenüber Jennifers Eltern geht, sondern um die Befriedigung eines anthropologischen Grundbedürfnisses, macht die folgende Passage deutlich: „When I don’t understand something, it makes me feel defiant. I feel: I will not be excluded from this. But of course you are excluded, all the time. You just have to let it go.“⁶³⁹ Ebenso wie Pynchon spielt Amis mit dieser seiner Protagonistin ins Bewusstsein gelegten Reflexion auf das menschliche Bedürfnis nach einem geschlossenen Sinnzusammenhang an: Jennifer Rockwell beging Suizid, weil... Amis hebt anhand der Reflexionen seiner Protagonistin noch die mediale Vermittlung von derlei Erwartungen hervor:

With TV you expect everything to measure up. Things are meant to measure up. The punishment will answer the crime. The crime will fall within the psychological profile of the malefactor. The alibi will disintegrate. The gun will smoke. The veiled woman will suddenly appear in the courthouse.⁶⁴⁰

Amis stellt zur Diskussion, inwiefern populäre Medienformate auf anthropologisch konstante Bedürfnisse des Rezipienten reagieren und sie bedienen. Bedürfnisse, welchen auch die Protagonistin Mike Hoolihan unterliegt: Wie Oedipa Maas aus *The Crying of Lot 49* beginnt sie, nach den kausalen Zusammenhängen und nach den Ursachen für die Ereignisse zu suchen. Und ebenso wie Pierce Inverarity post mortem gleich einem körperlosen Vampir von der ermittelnden Oedipa Maas Besitz ergreift, um sie in Form des von ihm gestellten Rätsels heimzusuchen, wird für Mike Hoolihan Jennifer Rockwell zum besitzergreifenden Wiedergänger: „Now I feel that someone is inside of me, like an intruder, her flashlight

⁶³⁸ Vgl. Aust: Novelle. S. 1-17.

⁶³⁹ Pynchon: *The Crying of Lot 49*. S. 60.

⁶⁴⁰ Ebd. S. 127.

playing. Jennifer Rockwell is inside of me, trying to reveal what I don't want to see."⁶⁴¹ (Dieses Wiedergänger-Motiv kann darüber hinaus, wie noch deutlich werden wird, unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten als Metapher für die Konstruktion der beiden Texte verstanden werden).

Die Ursachen für Jennifers Suizid stellen sich aufgrund der hartnäckigen Nachforschungen Mikes zunächst tatsächlich ein, mögliche Anlässe für einen Selbstmord Jennifers, die bislang im Verborgenen zu liegen schienen, häufen sich sogar. Der toxikologische Bericht zeugt unter anderem von Jennifers Lithium-Medikation, ein bei manisch-depressiven Störungen angewandtes Präparat.⁶⁴² Auch Hinweise auf eine unglückliche Liebesaffäre stellen sich ein,⁶⁴³ ebenso wie ein beruflicher Fehler, bei dem durch Jennifers Schuld große Datenmengen verfälscht wurden.⁶⁴⁴ Für den zunächst motivfrei erscheinenden Suizid der jungen Astrophysikerin bieten sich der Protagonistin sukzessive multiple Beweggründe dar:

Answers are coming together, are they not? We got sex and drugs and rock and roll. This is more than you usually get. This is plenty. This is practically TV.

So why don't I buy it?⁶⁴⁵

Die Antwort auf die Frage, warum sie „es nicht mag“ und nicht an die sich eröffnenden Lösungsansätze glauben kann, ergibt sich auf der Grundlage weiterer Nachforschungen: Das Lithium in Jennifers Körper ist laut toxikologischem Bericht eine einmalige Dosis gewesen, während die Tote in einem Abschiedsbrief behauptet, das Medikament jahrelang eingenommen zu haben. Die sexuelle Affäre erweist sich als flüchtige Bekanntschaft, die niemals näheren Kontakt mit der Verstorbenen hatte. Der von Jennifer angerichtete berufliche Schaden wäre von ihr selbst spielend zu begradigen gewesen. All die von der Protagonistin aufgedeckten Anlässe zum Suizid erweisen sich also nach eingehender Prüfung als nicht haltbar, Jennifer Rockwell war weder manisch-depressiv noch unglücklich verliebt oder fahrlässig bei der Ausübung ihrer Arbeit. Den Grund für das Auftauchen der falschen Indizien begreift Mike jedoch erst, als sie ein von Jennifer vor ihrem Tod gelesenes, mit Unterstreichungen versehenes Buch mit dem Titel „Making Sense of Suicide“ durchsieht:

It was way after Trader called and I was still sitting up, brain-dead from reading stuff like that – about how unfortunate suicide is, for all concerned. Then I saw the following, marked with a double query by Jennifer's hand. And I felt ignition, like somebody struck a match. I felt it in my armpits.

⁶⁴¹ Ebd. S. 83.

⁶⁴² Vgl. ebd. S. 77.

⁶⁴³ Vgl. ebd. S. 102.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd. S. 116.

⁶⁴⁵ Ebd. S. 128.

As part of the pattern, virtually all known studies reveal that the suicidal person will give warnings and clues as to his, or her, suicidal intentions.

Part of the pattern. Warnings. Clues. Jennifer left *clues*. She was the daughter of a police.

That did matter.⁶⁴⁶

Fassungslos muss die Detektivin die Unlösbarkeit des vorliegenden Rätsels anerkennen: Es gibt keine Antwort auf die Frage, warum Jennifer Rockwell Suizid beging; jedenfalls keine Antwort, die das bereits angesprochene anthropologische Grundbedürfnis nach einem nachvollziehbaren, verständlichen Motiv für einen Selbstmord befriedigen würde. Doch noch schlimmer: Auch Jennifer Rockwell wusste um das Bedürfnis nach Erklärungsmustern und hat diese vor ihrem Suizid eigenhändig inszeniert: „As she headed toward death she imprinted a pattern that she thought would solace the living. A pattern: Something often seen before. Jennifer left clues. But the clues were all blinds.“⁶⁴⁷ Der Suizid erscheint auf der Grundlage dieses Ermittlungsergebnisses nicht als Verzweiflungstat, sondern in der Tat als unerhörtes Ereignis im Sinne eines niemals zuvor Gehörten: Eine gesunde junge Frau mit den besten Aussichten und ohne die geringsten psychischen und physischen Krankheiten begeht dennoch Selbstmord und spielt dazu noch leichtfertig mit den quälenden Bedürfnissen nach Aufklärung, mit welchen sie ihre Mitmenschen zurücklässt:

Jennifer has been the author of her own crime fiction, establishing the mystery of her own death and then supplying clues as to the motivation. The unsatisfying truth that Mike discovers is that there is no rational explanation for Jennifer taking her own life and this is the serious point Amis is making about the nature of suicide.⁶⁴⁸

Abgesehen vom Argument bezüglich des Suizids steckt darin aber auch eines im Bezug auf den Konstruktionscharakter der Literatur, der damit als Manipulation des Lesers markiert wird. Jennifer verhält sich in der Organisation der falschen Erklärungsansätze wie der Krimi-Autor, der den Rezipienten ein Rätsel vorgibt, um ihn in Spannung zu halten, auf Irrwege zu führen und ihm schließlich die von Anfang an feststehende Lösung zu präsentieren. Insofern ist *Night Train* auch ein autoreferenzieller Roman *über* Romane bzw. ein bestimmtes Romangenre und dessen Konstruktionscharakter. Indem Amis mit dem Muster des Genres, gleich einer vorgefertigten Sprachschablone, bricht, erneuert er die poetische Sprache bzw. schafft über Bezug auf das Depressionsthema ein genuines Sprachkunstwerk, das die Depression als Bruch des Musters zum Ausdruck bringt und erfasst, statt in der

⁶⁴⁶ Ebd. S. 158.

⁶⁴⁷ Ebd. S. 171.

⁶⁴⁸ Bentley, Nick: Martin Amis. Tavistock: Northcote Publishings 2015. S. 83.

ungebrochenen Orientierung an Genre-Konventionen Ganzheit zu suggerieren. Auf Handlungsebene ist es das Motiv des Suizids, an dem dieses Moment sich realisiert: Selbstmord ist in Amis' fiktionaler Welt sowohl ein unerklärliches Mysterium (da menschliche Motivation in der Postmoderne sukzessive weniger greifbar und begreifbar erscheint⁶⁴⁹) als auch – aus Detective Hoolihans Perspektive – ein Akt der Hybris, mit dem Jennifer Rockwell sich gerade durch ihren Tod über die Lebenden erhebt – dies ist zumindest Mikes Interpretation des Geschehens:

What a judgement. What ... highness. What ice. She hurt the living, and that's another reason to hate her. And she didn't even care that everyone would remember her as just another mad bitch. Everyone except me.⁶⁵⁰

Denn die Protagonistin ist der Lösung des hermetisch geschlossenen Rätsels nahe genug gekommen, um niemand an ihrer sich abzeichnenden Erkenntnis teilhaben zu lassen. Von der Grundlosigkeit für Jennifers Suizid kann sie Colonel Tom, Jennifers Vater, nicht erzählen und gibt stattdessen die Lügen seiner Tochter an ihn weiter, im Wissen, die von Jennifer gestreuten falschen Hinweise werden ihm Erklärung genug sein.⁶⁵¹ Die Unheimlichkeit des Geschehens wird allerdings in der Andeutung von Mikes eigenem Selbstmord durch erneuten Alkoholexzess noch gesteigert: Hat Jennifer Rockwell als körperloser Wiedergänger in Form eines Rätsels, das Mike nie mehr loslassen wird, nun vollständig Besitz von der Protagonistin ergriffen, sodass sich auch der Selbstmord Jennifers auf Mike überträgt?⁶⁵²

Strukturell dem Ausgang von Pynchons *The Crying of Lot 49* ähnelnd, entlässt auch Amis' Text den Rezipienten nach Beendigung der Lektüre nicht aus der Rolle des impliziten Lesers

⁶⁴⁹ Vgl. Diedrick, James: *Understanding Martin Amis*. South Carolina: University of South Carolina Press 1995. S. 12: „'Modern life,' [Amis] has argued, 'is so mediated that authentic experience is much harder to find.... We've all got this idea of what life should be like – from movies, from pornography.' This observation helps explain Amis's much-quoted assertion that 'motivation', an essential element in the traditional novel, is 'a shagged-out force in modern life.... A. C. Bradley and that whole school of humanistic criticism tell us that people behave for reasons, whereas – if you read *The Sun* every day, and keep your wits about you in the street – you see that motivation has actually been exaggerated in, and by, the novel: you have something much woollier than motivation.'“

Ob die Unbegreiflichkeit eines Suizids tatsächlich nur ein genuines Phänomen der (Post)moderne ist, darf gerne andernorts hinterfragt werden; war die psychische Verfasstheit des Menschen doch womöglich für die jeweiligen Zeitgenossen immer die unüberschaubarste, für die erst der historische Rückblick durch Selektion von Information Strukturen und Begründungen schaffen kann. Allerdings verweist Amis mit seiner vorangehend zitierten Aussage und mit *Night Train* in der Tat auf die oft unlösbare Frage nach dem „Warum“, mit dem Angehörige eines Suizidanten vermutlich für den Rest ihrer Tage zurückbleiben. Mit Struktur und Handlungsverlauf von *Night Train* entlarvt der Autor monokausale Begründungen für den Suizid Anderer als Abwehr- und Beruhigungsstrategie, die den Hinterbliebenen einen Abschluss der Auseinandersetzung mit dem Vorgefallenen erlaubt – eine Beruhigung, die der Autor dem Rezipienten verweigert.

Vgl. auch Dern, John A.: *Martians, Monsters and Madonna*. New York u. a.: Peter Lang 2000. S. 141: „Hoolihan's job is to explore a motiveless suicide and turn it into a homicide because neither Colonel Tom nor society is ready to accept the wanton taking of one's own life.“

⁶⁵⁰ Amis: *Night Train*. S. 170.

⁶⁵¹ Vgl. ebd. S. 174 f.

⁶⁵² Vgl. ebd.

insofern, als das Bedürfnis des Rezipienten nach einem nachvollziehbaren Grund für Jennifers Selbstmord nicht befriedigt wird und die „Auflösung“ des Falls nicht wie erwartet geschieht. Der Suizid bleibt eine motivlose Tat und bewegt den Rezipienten gegebenenfalls, den Text erneut durchzugehen, um so noch zu einer befriedigenden Lösung zu gelangen. In formaler Hinsicht wird der Text für den Rezipienten also zu dem, was auf Handlungsebene Jennifer Rockwell für die ermittelnde Polizistin wird: Ein unheimlicher, körperlos-vampiristischer Wiedergänger, der das von ihm befallene Subjekt fortgesetzt heimsucht und ihn nicht mehr loslässt.

Mit dieser abschließenden Idee gewinnt Amis' Text im Bezug auf die Denkfigur Depression noch einmal eine andere Dimension, indem die Novelle ein psychoanalytisches Theorem in ein literarisches Bild überführt: Freud zufolge entsteht Depression aus Enttäuschung über ein als unzulänglich empfundenes Liebesobjekt, das aus der Psyche ausgestoßen wird („getötet“ im übertragenen Sinn), das aber dennoch (in Form des nicht stattfindenden Abzugs der Libido-Besetzung) nicht losgelassen, sondern als totes Objekt internalisiert wird. Im psychischen Raum wird das tote Objekt sodann mit dem Ich oder dem Über-Ich identifiziert. Dem Liebenden erscheint nun entweder durch die Identifizierung das eigene Ich als totes, oder das Objekt rächt sich als sadistisches Über-Ich mit Vorwürfen am Ich, das es getötet hat. So erklären sich Freud zufolge die Leblosigkeit und die Selbstvorwürfe des depressiven Patienten (siehe dazu das Freud-Kapitel im Theorieteil). Amis setzt dieses Theorem in *Night Train* ganz konkret um in ein literarisches Handlungsgefüge: Mike Hoolihan, die Polizistin, liebt die Freundin Jennifer Rockwell, muss aber erkennen, dass die Bedingungen und Voraussetzungen dieser Liebe auf falschen Grundlagen und Annahmen über Jennifers Charakter beruhen. Jennifer wird sodann zum toten Liebesobjekt (auf der Handlungsebene dargestellt als ihr Suizid), doch sie sucht als totes, nicht losgelassenes Liebesobjekt Mike Hoolihan heim. Mike gibt konkret an, sie fühle sich, als sei Jennifer nun in ihr,⁶⁵³ um ihr etwas zu zeigen, das sie nicht sehen wolle. Die Identifizierung mit dem toten Liebesobjekt ist eingetreten. Schließlich ist Mike gezwungen, die Augen zu öffnen angesichts dessen, was das tote Liebesobjekt, das nun mit ihr selbst identisch ist, ihr zeigen will: Nämlich ein vernichtendes Urteil im Bezug auf Mikes Person.⁶⁵⁴ Mike verurteilt sich in letzter Konsequenz selbst – denn Jennifer Rockwell ist zum sadistischen Über-Ich der Protagonistin geworden, an dessen überhöhten moralischen Ansprüchen die beziehungsunfähige Ex-Alkoholikerin nur scheitern kann. Amis' Text kann auf der Folie der vorangehenden

⁶⁵³ Vgl. ebd. S. 83.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd. S. 170.

Ausführungen ergo als szenische Darstellung eines innerpsychischen depressiven Geschehens gelesen werden. Die Figuren der Handlungsebene, Jennifer und Mike, sind im Rahmen dieser Lesart Anteile einer einzigen Psyche, deren fatale Entwicklung der Text zur Darstellung bringt. Jennifer ist Mikes Ich-Ideal, das nicht erreicht werden kann und getötet wird, um als verlorenes Liebesobjekt in Form eines sadistischen Über-Ichs wiederzukehren, das mit Selbstvorwürfen für narzisstische Depressionen sorgt: Mike erkennt, dass sie (und alle anderen) Jennifers hohen Wertvorstellungen nicht gerecht werden konnte und verzweifelt daran. Sie macht sich am Ende der Handlung auf den Weg in eine Bar, um wieder mit dem Trinken zu beginnen.

In rein formaler Hinsicht verweigert die von Amis geschaffene Konstruktion darüber hinaus durch ihre Inkongruenzen eine abschließende, befriedigende Sinngebung und bleibt so als offenes Rätsel bestehen, das den Rezipienten umtreibt. Doch auch die Gattungstradition der Novelle wird in formaler Hinsicht zunächst herbeizitiert, um rezipientenseitig entsprechende Erwartungshaltungen aufzurufen, die schließlich nicht eingelöst werden: Am Ende der Kriminalnovelle steht für gewöhnlich die Auflösung des Falles, die Lösung des Rätsels und die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung, die durch das unerhörte Zentralereignis gestört wurde. Auch diese Erwartung wird von Amis' Konstruktion durchkreuzt: Die alte Ordnung – der Glaube an das Ursache-Wirkung-Prinzip und die Erklärbarkeit des Suizids durch Motive – erscheint am Ende vielmehr gründlich auf den Kopf gestellt, und auch Mike, die nur mühsam integrierte Polizistin, verfällt erneut dem Alkohol.

Wie Pynchons Text ist auch Amis' postmoderne Anti-Novelle eine *mise en abyme*-Konstruktion, die den Rezipienten eben jenen Problemen ausliefert, denen auch seine Protagonistin zum Opfer fällt: dem zum Scheitern verurteilten Versuch einer umfassenden Sinngebung. Pynchons und Amis' Konstruktionen sind depressive Texte insofern, als sie nicht ans Symbolische als Mittel zur Wiedererlangung eines umfassenden Sinns und einer einst verlorengegangenen Vollständigkeit glauben und dies dem Rezipienten sowohl auf Handlungs- als auch auf Formebene demonstrieren. Paradoxerweise werden sie jedoch gerade dadurch zu neuschöpferischen, genuin andersartigen und also gelungenen Kunstwerken, die auf der Basis des Depressionsthemas das kreative Potenzial der depressiven Sprache zur Entfaltung bringen.

III.5

Depressed persons: Die Depression im Werk

von David Foster Wallace am Beispiel von *Infinite Jest* und *The Depressed Person*

Biografische Bezüge

Der Mann, der während seiner letzten Lebensjahre und post mortem bekannt werden sollte als einer der wichtigsten und meistdiskutierten Autoren des jungen Jahrtausends, wurde 1962 als Sohn von Sally Foster und James Wallace in eine typisch amerikanische „upper middle class“-Familie hineingeboren. Die Eltern, Universitäts- bzw. College-Professoren (der Vater Philosoph, die Mutter Linguistin), erziehen ihren Sohn David und seine zwei Jahre jüngere Schwester Amy liberal, die Kinder wachsen in einer behüteten Umgebung auf, in der es scheinbar weder an materiellen Mitteln noch an emotionaler Zuwendung oder Verständnis mangelt, und nichts in der größtenteils durchschnittlich zu nennenden Familiengeschichte, soweit sie Wallace' Biografen zugänglich ist, verweist eindeutig auf eine sozialisationsbedingte Grundlage für die massiven psychischen Schwierigkeiten, die David Foster Wallace' Leben letztlich über weite Strecken begleiten und bestimmen sollten. Doch für die mit Wallace' Werk befassten Literaturwissenschaftler ist die Beschäftigung des Autors mit Depressionen und den sie begleitenden Symptomen bzw. Gefühlen – die in *Infinite Jest* und *Brief Interviews with Hideous Men* konkret benannt werden und im Roman *The Broom of the System* und in vielen seiner Kurzgeschichten indirekt zur Darstellung kommen – längst als Schwerpunkt einer lebenslangen Selbstanalyse bekannt geworden. Dies nicht zuletzt, nachdem David Foster Wallace im Jahr 2008, mittlerweile ein erfolgreicher Autor und beliebter College-Professor für Creative Writing, von seiner Ehefrau Karen Green im gemeinsamen Haus erhängt aufgefunden wurde, das Manuskript seines letzten nahezu fertiggestellten Romans *The Pale King* neben sich aufgestapelt und bereit zum Versenden an den Verlag.

Vermutlich wäre die Perspektive auf Wallace' Suizid als ultimativer Beweis des autobiografischen Impetus seiner Literatur genau jene Form von postmodernistischem Zynismus, die der Autor selbst in seinen Werken als Ursache jener gesellschaftlichen Krankheit begreift, an der seine depressiven Figuren leiden. Was im Augenblick seines Selbstmords im Menschen David Foster Wallace vorging, bleibt seinen Lesern, Interpreten, den Journalisten und Biografen für immer verborgen, und ein Suizid kann den Inhalt eines Werks weder erklären, noch bestätigen oder entkräften. Dennoch wurde in den Jahren der

Wallace-Forschung, die auf den Tod des Autors folgten, im Zuge der zahlreichen Gespräche, die Biografen und Journalisten mit seiner Familie führten, deutlich, dass David Foster Wallace aus erster Hand wusste, worüber er schrieb, wenn er Depression zu einem zentralen Thema seiner Literatur erhob.⁶⁵⁵ Aufgrund des außergewöhnlich offensichtlichen Ineinandergreifens von literarischer Produktion, literarischen Themen und Biografie ist an dieser Stelle ein mehrseitiger biografischer Abriss mit Fokus auf die depressive Erkrankung des Autors gerechtfertigt.

Das Auftreten der ersten Anzeichen dessen, was Ärzte später als depressive Erkrankung diagnostizieren sollten, datiert Wallace in einem Tagebuch auf die Jahre 1971 bis 1972 und das Alter von neun bzw. zehn Jahren.⁶⁵⁶ Scheinbar unvermittelt und unabhängig von situativen Anlässen wird der junge David plötzlich von vielfachen, neurotisch anmutenden Ängsten heimgesucht, wie z. B. der Angst vor Moskitos und deren Summen. Seinen Eltern und seiner Schwester Amy vertraut Wallace trotz allgemeiner Offenheit in der Familie diese Ängste nicht an; Selbsteinschätzungen zufolge leidet er an Minderwertigkeitskomplexen, bedingt durch die Annahme, seine Eltern erwarteten große Leistungen und Erfolge von ihm, die er unmöglich erfüllen könne. Später sagen die Angehörigen, diese frühen Anzeichen psychischer Schwierigkeiten seien ihnen vollkommen verborgen geblieben – statt mit Gesprächen hilft der junge David sich mit Marihuana-Konsum und sportlichen Erfolgen über seine Ängste hinweg und steigt zu einem Tennisspieler von regionalem Rang auf.⁶⁵⁷ Den Marihuana-Konsum akzeptieren Wallace' liberale Eltern als offenes Geheimnis, denn weder leiden Davids schulische Leistungen, noch scheint es seine sportlichen Erfolge negativ zu beeinträchtigen – vielmehr sieht es zunächst für ihn selbst so aus, als habe er mit dem „Grasrauchen“ einen notwendigen Ausgleich zu den Leistungen gefunden, die er sich abverlangt.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Zur Frage, ob man Wallace's Literatur nun durch die biografische Brille der Depression des Autors lesen sollte oder nicht siehe bspw. Cohen, Samuel: *To Wish To Try To Sing To The Next Generation: Infinite Jest's History*. In: *The Legacy of David Foster Wallace*. Hrsg. v. Samuel Cohen und Lee Konstantinou. Iowa City: University of Iowa Press 2012. S. 59-79. Hier S. 59: „When David Foster Wallace committed suicide in 2008, his death became part of his legacy. The fact of his suicide illuminates his work for some readers but threatens to overshadow it for others. The difference between these two reactions is in part about the tension between the belief in the explanatory power of biography and the conviction that the application of the facts of a writer's life to the writing can only be reductive and can even be a betrayal of the imaginative work writers do. It is also about the fear, which I share, that Wallace's work will forever be read through the way that he died.”

⁶⁵⁶ Vgl. Max, D. T.: *Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace*. New York: Viking 2012. S. 8 ff.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd. S. 9.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd. S. 10. Diesen vorübergehenden Leistungsschub, der mit dem „Kiffen“ einhergeht, hat Wallace in *Infinite Jest* auf die Figur des jungen Tennisspielers Hal Incandenza, eine der Hauptfiguren, übertragen, der den Drogenkonsum zunächst als Ausgleich zum Erfolgsdruck an der von seiner Familie geführten Tennisakademie nutzt – bevor er schließlich in eine tiefe Depression stürzt, die auch seine Tenniserfolge zunichte macht, weil die zuvor ausgleichende Wirkung des Kiffens von etwas ersetzt wird, das Hal nur zögerlich als Sucht anzuerkennen

Im Alter von siebzehn Jahren haben sich die Ängste des jugendlichen David zu Panikattacken und massiven sozialen Hemmungen ausgewachsen; David plant, die Wände seines Schlafzimmers schwarz zu streichen; Wände, die bereits ein Bild Kafkas mit der Aufschrift „The disease was life itself“ ziert.⁶⁵⁹ Wallace bleibt aufgrund seiner Ängste und dessen, was er nun als Depression bezeichnet, wiederholt der Schule fern, und wenn er dennoch das Haus verlässt, trägt er einen Tennisschläger und Sportbekleidung, um die Schweißausbrüche, die er in Gesellschaft fürchtet, als Ergebnis eines gerade beendeten Matches zu rechtfertigen.⁶⁶⁰ James und Sally Wallace sind angesichts der Schwierigkeiten ihres Sohnes hilflos und tun nicht viel mehr, als ihm das Fernbleiben vom Unterricht zu gestatten, wenn es nötig scheint – Wallace´ Biograf stellt an dieser Stelle die These in den Raum, die Depression des Siebzehnjährigen könne durchaus einer allzu liberalen elterlichen Haltung und dem verstörenden Mangel an Richtlinien und orientierungsgebenden Regeln geschuldet sein.⁶⁶¹ Doch bislang bleibt die Depression auf Zeiträume von Tagen oder allenfalls einigen Wochen begrenzt, um dann wieder zu verschwinden.

Während Wallace´ Studienzeit am Amherst-College jedoch bemerken seine Kommilitonen, wie sukzessive eine Wesensveränderung mit deren Freund vor sich geht, der bis dahin nicht nur als äußerst begabter Philosophie-Student gilt, sondern auch als Clown und Spaßmacher des Freundeskreises, der bissige Artikel über das Leben auf dem Campus in der Studentenzeitung publiziert und immer einen lockeren Spruch auf den Lippen führt.⁶⁶² Seine Freunde beobachten, wie Scherze und Komik einer Apathie weichen, die nach und nach seine gesamte bisherige Persönlichkeit zu unterwandern scheint. Einer von Wallace´ Philosophieprofessoren, ein Freund seines Vaters, erkennt die Symptome als jene einer Depression und empfiehlt ihm, einen Therapeuten aufzusuchen. Wallace beschließt, für einige Zeit das Amherst College zu verlassen und ins Elternhaus zurückzukehren; vor der Abreise entschuldigt er sich bei seinem Zimmergenossen dafür, ihn nun „hängenzulassen“.⁶⁶³ Doch im

bereit ist. Vgl. Benzon, Kiki: „Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders“: Chaos and Realism in Infinite Jest. In: Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Hrsg. v. David Hering. Los Angeles, Austin: Sideshow Media Group Press 2010. S. 101-112. Hier S. 103.

⁶⁵⁹ Vgl. Max: Every Love Story is a Ghost Story. S. 12 f.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶⁶¹ Vgl. ebd. S. 13. In einem Interview scheint Wallace die These Max´ zu bestätigen, wenn er über „seine Generation“ spricht: „This is a generation that has an inheritance of absolutely nothing as far as meaningful moral values, and it’s our job to make them up, and we’re not doing it. And we’re being told, by the same systems that the Sixties were so right to fear, that we needn’t worry about making up moral systems: you know, that there isn’t more to being alive than being pretty, having intercourse a lot, and having a lot of possessions.” Kennedy, Hugh; Polk, Geoffrey: Looking for a Garde of Which to Be Avant: An Interview with David Foster Wallace (1993). In: Conversations with David Foster Wallace. Hrsg. v. Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi 2012. S. 11-20. Hier S. 18.

⁶⁶² Vgl. Max: Every Love Story is a Ghost Story. S. 22 f.

⁶⁶³ Vgl. ebd.

Elternhaus erwartet ihn ein psychischer Tiefschlag: Angesichts von (in biografischen Abhandlungen dunkel bleibenden) Eheproblemen eröffnet seine Mutter Sally ihm, sie werde das Haus der Familie verlassen und in ein Apartment ziehen (um einige Zeit später allerdings wieder zu ihrem Mann James zurückzukehren).⁶⁶⁴ Dennoch verbringt Wallace sein Jahr der Auszeit vom College im Elternhaus, wo er die Zeit nutzt für erste Experimente mit kreativem literarischem Schreiben.⁶⁶⁵

Ein Jahr später kehrt Wallace zurück ans College, um das einst so erfolgreich begonnene Philosophie-Studium zu beenden, und tatsächlich sind seine Professoren voll des Lobs für den Studenten, der vor allem in Philosophischer Logik glänzt, ein Fach, in dem seine Lehrer und auch er selbst seine berufliche Zukunft sehen. Doch gegen Ende des Sommers 1983, kurz vor Beendigung des Colleges, macht der junge David eine erneute Krise durch, laut Eigenaussage diesmal, weil er sich entgegen aller Erwartung nicht mehr vorstellen kann, Logik-Professor zu werden.⁶⁶⁶ Wallace hatte eine ausgezeichnete philosophische Abschluss-Thesis verfasst, doch laut Eigenaussage stellt er nach deren Fertigstellung fest, dass die Beschäftigung mit logischer Philosophie ihm nicht mehr das vermittelt, was er später als „the click“ bezeichnen sollte – ähnlich wie einst in Bezug auf das Tennisspielen verliert er offenbar die Begeisterung an einer Betätigung, nachdem er sie bis zu einem gewissen Grad perfektioniert hat und beherrscht.⁶⁶⁷ Doch mit der Entscheidung, die Philosophie aufzugeben, gibt Wallace zugleich den Lebensinhalt auf, dem er sich jahrelang gewidmet hat und aus dem zudem seine berufliche Zukunft bestehen sollte – die Entscheidung stürzt ihn in eine existenzielle Krise inklusive Suizidgedanken, die er aus eigener Kraft nicht bewältigt. Die konsultierten Ärzte verschreiben ihm das psychopharmazeutische Medikament Tofranil, ein Mittel, das ihn apathisch macht und seine intellektuellen Fähigkeiten so weit einschränkt, dass er unfähig ist, die Werke „Onkel Ludwigs“ (wie er den von ihm geliebten Wittgenstein nennt) adäquat nachzuvollziehen.⁶⁶⁸ Letztlich verlässt Wallace das gerade begonnene Grad Student-Programm des Amherst Colleges; ein Stipendium, verliehen dem „most promising philosophy student“ seines Jahrgangs, gibt er zurück.⁶⁶⁹ In einem Brief an einen seiner Kommilitonen bewahrt er inmitten der Lebenskrise einen Rest Humor, als er seine Erfahrung mit der Depression schildert:

⁶⁶⁴ Vgl. ebd. S. 23.

⁶⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd. S. 31-38.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd. 32.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd. S. 33.

One hideous symptom of severe depression is that it is impossible both to do anything and to do nothing; as a devotee of Jumping Joe's [their logic professor's; M. R.] celebrated Excluded Middle I am sure you can assess that this is an Intolerable Situation.⁶⁷⁰

Mit einer Art Galgenhumor formuliert, deutet dieser Auszug aus einem Brief jedoch bereits auf jenes subjektive Gefühl nicht auszuhaltender psychischer Qualen der Depression hin, jener „intolerable situation“, die Wallace in seinen späteren Werken Figuren wie Kate Gompert (*Infinite Jest*) oder jener „depressed person“ der gleichnamigen Kurzgeschichte aus *Brief Interviews with Hideous Men* zuschreibt.

Ein Arzt erklärt dem Patienten Wallace schließlich, die Depression werde ihn als biologischer Zustand für den Rest seines Lebens begleiten und es sei unmöglich, diese Form von Erkrankung wie bisher einfach weitgehend zu ignorieren.⁶⁷¹ Während seiner Rekonvaleszenz liest Wallace Thomas Pynchons opus magnum *Gravity's Rainbow* (*Die Enden der Parabel*),⁶⁷² eine Lektüre, die sein späteres Schreiben ebenso sehr beeinflussen sollte wie die Werke Don De Lillos und anderer Postmodernisten. Auch die erste ernst zu nehmende Kurzgeschichte entsteht zu dieser Zeit; bezeichnenderweise zeichnet sie das subjektive Erleben der depressiven Erkrankung nach, allerdings eingebettet in einen Science Fiction-Plot – die Depression kommt zur Darstellung als schwarzes Loch, das das eigene Gesicht trägt.⁶⁷³

Doch trotz der unheilverkündenden Prognose seines Arztes und der Entscheidung, das Graduiertenstudium im Fach Philosophie aufzugeben, kehrt Wallace ans College zurück; diesmal, um sich für Literatur und Creative Writing einzuschreiben.⁶⁷⁴ Im Jahr 1984 fasst er den Entschluss, neben der philosophischen auch noch eine Abschlussarbeit in Kreativem Schreiben einzureichen, die den ersten Entwurf seines später publizierten Romandebüts *The Broom of the System* werden sollte.⁶⁷⁵

Nach dem Doppelabschluss in Philosophie und Kreativem Schreiben bewirbt der junge Autor sich mit seinem Romanentwurf erfolgreich um einen Platz im Creative Writing-Programm der University of Arizona. Diesmal ist es eine in die Brüche gehende Beziehung zu einer jungen

⁶⁷⁰ Briefauszug zitiert nach Max: *Every Love Story is a Ghost Story*. S. 33 f.

⁶⁷¹ Vgl. ebd.

⁶⁷² Vgl. ebd. S. 34.

⁶⁷³ Vgl. ebd. S. 36. Im genauen Wortlaut beschreibt Wallace in dieser Kurzgeschichte die Depression folgendermaßen: „You are the sickness yourself... You realize all this... when you look at the black hole and it's wearing your face. That's when the Bad Thing just absolutely eats you up, or rather when you just eat yourself up. When you kill yourself. All this business about people committing suicide when they're 'severely depressed; we say, 'Holy cow, we must do something to stop them from killing themselves!' That's wrong. Because all these people have, you see, by this time already killed themselves, where it really counts... 'When they commit suicide,' they're just being orderly." Zitiert nach Lipsky, David: *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace* (2008). In: *Conversations with David Foster Wallace*. Hrsg. v. Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi 2012. S. 161-181. hier S. 166.

⁶⁷⁴ Vgl. Max: *Every Love Story is a Ghost Story*. S. 38.

⁶⁷⁵ Vgl. ebd.

Frau, die Wallace' Depression erneut akut werden lässt, zu stundenlangem exzessivem und apathischem Fernsehkonsum und schließlich zu abermaliger Hospitalisierung führt.⁶⁷⁶ Statt dem ihm bereits vertrauten Tofranil wird ihm nun der MAO-Hemmer Nardil verordnet, ein Medikament, das die strikte Einhaltung einer Diät erfordert und zahlreiche Nebenwirkungen verursacht.⁶⁷⁷ Doch das Mittel schlägt gut an, und Wallace kann an die University of Arizona zurückkehren. In den folgenden Jahren findet Wallace eine Agentin, die sein Manuskript bei einem renommierten Verlag unterbringt; das Debüt erhält im Allgemeinen gute Kritiken, und der an der Universität von Arizona von den Lehrkräften für seinen „postmodernistischen“ Schreibstil geschmähte Student erhält vom selben Lehrkörper Anerkennung, der ihm zuvor mit Sanktionen aufgrund abweichender künstlerischer Vorstellungen drohte.⁶⁷⁸

Aufgrund seines literarischen Erfolgs erhält Wallace Anstellungen an wechselnden Instituten als Professor für Creative Writing. Im Jahr 1988 nimmt er eine Lehrtätigkeit an der University of Arizona auf, jener Universität, deren Lehrkräften er als Student mehr als ambivalent gegenüberstand.⁶⁷⁹

Aufgrund seiner früheren Drogen- und Alkoholproblematik ein regelmäßiger Teilnehmer von Treffen der Anonymen Alkoholiker, setzt Wallace als Anhänger des Zwölf-Schritte-Programms der AA während seiner Lehrtätigkeit in Arizona alle bewusstseinsverändernden Substanzen ab – wozu er auch das Antidepressivum Nardil zählt.⁶⁸⁰ Bald schon entpuppt sich dieser idealistische Schritt zur absoluten Medikamentenabstinenz als verhängnisvolle Entscheidung, denn abermals wird er von der Depression erfasst; wieder verbringt er Stunden in apathischer Erstarrung vor dem Fernsehbildschirm, bis seine Mutter ihm einen Besuch abstattet. In einem Brief an seine Agentin erklärt er, diese neue Depression stehe unmittelbar in Zusammenhang mit seiner derzeitigen Unfähigkeit zu schreiben;⁶⁸¹ eine Blockade, die offenbar eintrat, nachdem sein zweites Buch, der Kurzgeschichten-Band *Girl with Curious Hair* aus rechtlichen Gründen vorerst nicht wie geplant erscheinen konnte (Wallace hatte für die Geschichte *My Appearance* Dialoge zwischen Talkmaster und einer Schauspielerin aus einer Letterman-Sendung nahezu wörtlich übernommen, ohne die möglichen Konsequenzen abzusehen). Die erneut akut gewordene Depression wird nun mit einer Serie von sechs

⁶⁷⁶ Vgl. ebd. S. 50 ff.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd. S. 53-113.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd. S. 114-117.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd. S. 116.

⁶⁸¹ Vgl. ebd. S. 114.

Elektroschocks behandelt; einer Maßnahme, aus der er laut Aussage seiner Mutter Sally „as delicate as a child“⁶⁸² hervorgeht und die seine Beschwerden zumindest temporär lindert.

Doch im November des Jahres 1989 wird Wallace erneut in eine psychosomatische Klinik eingewiesen – diesmal befindet er sich in guter literarischer Gesellschaft: Es ist das McLean-Krankenhaus, in dem in der Vergangenheit unter anderem so bekannte Schriftsteller wie Robert Lowell, Sylvia Plath und Susanna Kaysen Aufenthalte und Therapien hinter sich brachten.⁶⁸³ Wie im Vorjahr steht Wallace' depressiver Schub, der zur Hospitalisierung führt, mit dem kreativen Schaffen des Autors in Zusammenhang: In der Kurzgeschichte *Westward the Course of Empire Takes its Way* aus dem Band *Girl with Curious Hair* hatte er dem Postmodernismus, wie John Barth, Donald Barthelme und Thomas Pynchon ihn definiert hatten, eine vernichtende Absage erteilt; nicht zuletzt aufgrund des Verlusts gesellschaftlicher Subversion der postmodernistischen Schreibtechniken, die Wallace zufolge längst Bestandteil jener Populärkultur geworden waren, gegen die sie von ihren Erfindern ursprünglich ins Feld geführt wurden.⁶⁸⁴ Doch die Postmoderne und ihre Stilmittel waren zuvor ein integraler Bestandteil seines eigenen Schreibens gewesen, und an das Verwerfen der einschlägigen Schreibstrategien hatte sich für den jungen Autor kein plausibler Neuentwurf angeschlossen, stattdessen eine erneute Phase des Alkohol- und Drogenmissbrauchs.⁶⁸⁵ In einem Interview nimmt Wallace Bezug auf diese Phase, die er mehr als poetologische Krise denn als „regulären“ Nervenzusammenbruch einstuft:

I was really stuck about writing. And um, like a lot of the reasons why I was writing, and a lot of the things that I thought were cool about writing, I'd sort of run out of gas on. And I didn't know... I didn't know what to do. I didn't know whether I really loved to write or whether I'd just gotten kind of excited about having some early success. That story at the end of *Curious*, which not a lot of people like, was really meant to be extremely sad. And to sort of be kind of suicide note. And I think by the time I got to the end of that story, I figured that I wasn't going to write anymore.⁶⁸⁶

⁶⁸² Ebd. S. 117.

⁶⁸³ Vgl. ebd. S. 135. Vgl. auch Lipsky, David: *The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace*. S. 170.

⁶⁸⁴ Vgl. Max: *Every Love Story is a Ghost Story*. S. 135.

⁶⁸⁵ Vgl. Boswell, Marshall: *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina Press 2003. S. 3: „Yet Wallace proceeds from the assumption that *both* modernism and postmodernism are essentially 'done.' Rather, his work moves resolutely forward while hoisting the baggage of modernism and postmodernism heavily, but respectfully, on its back.“

⁶⁸⁶ Lipsky, David: *Although Of Course You End Up Becoming Yourself. A Road Trip With David Foster Wallace*. New York: Broadway, Random House 2010. S. 61.

And it *sounds* weird – but I think it was almost more of a like, sort of an artistic and religious crisis, than it was anything you would call a breakdown. I just – all my reasons for being alive and the stuff that I thought was important, just truly at a gut level weren't working anymore.⁶⁸⁷

Es ist also – in Kristevas Terminologie – eine Form des *symbolischen* Zusammenbruchs (oder Zusammenbruchs des Symbolischen), die Wallace' Depression auslöst und ihn zum Alkohol- und Drogenkonsum treibt (vgl. das Kristeva-Kapitel).⁶⁸⁸

Im McLean-Krankenhaus macht man Wallace unmissverständlich klar, er werde sterben, bevor er dreißig sei, wenn er seinen Lebensstil nicht entscheidend ändere; eine Botschaft, die ihre Schockwirkung nicht verfehlt: Im Brief an einen Freund fasst er die neu gewonnene Klarheit folgendermaßen zusammen: „I'm a depressive, and guess what? Alcohol is a depressant!“⁶⁸⁹ Die Hoffnung, als nüchterner Mensch wieder erfolgreich schreiben zu können, lässt ihn die Behandlung akzeptieren.⁶⁹⁰ Die Symptome, die der Autor als charakteristisch für seine akute Depression beschreibt, weisen Parallelen zu Kristevas Definition der depressiven Störung auf: „I have in the last two years been struck dumb... Not dumb, actually, or even aphasic. It's more like, w/r/t things I used to believe and let inform me, my thoughts now have the urgent but impeded quality of speechlessness in dreams.“⁶⁹¹ Kristeva definiert, wie im entsprechenden Kapitel deutlich wurde, die Depression als Regression auf einen präverbalen Entwicklungsstand, in dem das Symbolische als geeignetes „Werkzeug“ und Hilfsmittel verleugnet wird – was unter anderem zu den von Wallace beschriebenen Gefühlen der Entfremdung von der Sprache, zu Schwierigkeiten angemessenen verbalen Ausdrucks innerer Zustände bzw. zum Verstummen führen kann. Allerdings drückt Wallace sich in dem Brief sehr luzide über seinen Zustand aus, sodass Kristevas Definition hier evtl. nur mit Einschränkung gilt und Wallace sich durch das Verfassen eben jenes Briefs selbst widerlegt insofern als das, was er als ein Verstummen seiner kreativen Kräfte bezeichnet, einfach eine Revision seines Zugangs zum Metier des Schriftstellers darstellt.

Der Aufenthalt in der McLean-Klinik sollte nicht der letzte dieser Art bleiben – und wieder ist es eine poetologische Revision, die mit der psychischen Krise gemeinsam auftritt. Im Jahr 1991 wird Wallace, jetzt nüchtern und drogenfrei, mit der Diagnose „suicidal depression“

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Vgl. Boswell: Understanding David Foster Wallace. S. 6: „While working on *Girl with Curious Hair*, and watching his first novel catapult him into fame (in 1987, the book won the prestigious Whiting Writer's Award from the Mrs. Giles Whiting Foundation) Wallace apparently fell victim, once again, to doubt and depression. A second novel, set in a prep-school tennis academy, refused to come alive on the page, and Wallace kept restarting and then abandoning the project.“

⁶⁸⁹ Brief zitiert nach Max: Every Love Story is a Ghost Story. S. 135.

⁶⁹⁰ Vgl. ebd. S. 136.

⁶⁹¹ Zitiert nach Max: Every Love Story is a Ghost Story. S. 144.

eingewiesen.⁶⁹² Die erneute Hospitalisierung geht jedoch einher mit der Hinwendung zu hoffnungsverheißenden literarischen Konzepten. In Abgrenzung zum Gestus äußerst populär gewordener Werke wie Bret Easton Ellis' *American Psycho* versucht David Foster Wallace, eine Alternative zu entwerfen: „There was no reason to think that limning a hopeless condition would show a way out; it might just make imprisonment more pleasant.“⁶⁹³ Das opus magnum des Kollegen Ellis erscheint ihm insofern als Bestandteil des Problems, das es anhand seiner Hauptfigur nachzeichnet; ein zynisches Buch, das zynische Figuren und deren Erstarrung im Verlust jeglicher Empathiefähigung beschreibt, ohne einen Lösungsvorschlag für die damit gestellte gesellschaftliche Diagnose aufzuzeigen.⁶⁹⁴ Es sind diese poetologischen Überlegungen, die zu ersten Entwürfen des späteren Romans *Infinite Jest* führen, ein Werk, das seinen Ursprung also unmittelbar in einer der schwärzesten Phasen in Wallace' Leben hat. Als er zu einem späteren Zeitpunkt seinen Verleger fragt, von was das gigantische Manuskript seiner Meinung nach handle, antwortet dieser:

It's a novel made up out of shards, almost as if the story were something broken that someone is picking up the pieces of. This fits the broken lives the novel's about; also as a way of recreating two worlds, the halfway house and the tennis academy.⁶⁹⁵

Der Verleger hebt hier die Verbindung formaler Elemente und inhaltlicher Bezüge hervor, die sich auch aus Julia Kristevas Theorie zur Depression als sprachlichem Phänomen ergeben (siehe das Kristeva-Kapitel): Die gebrochene, „zersplitterte“ bzw. fragmentierte Konstruktion des Romans ist kein Selbstzweck, sie spiegelt vielmehr die entsprechende situative Verfassung der handelnden Figuren – die Depression ist in *Infinite Jest* letztlich also nicht nur ein Motiv der Handlung, sondern ein integraler Bestandteil der formalen Konstruktion des Werks.⁶⁹⁶ Die oben wiedergegebene Beobachtung des Verlegers entspricht insofern Merkmal

⁶⁹² Vgl. ebd. S. 154 f.

⁶⁹³ Ebd. S. 155.

⁶⁹⁴ Vgl. Halfmann, Roman: Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität. Bielefeld: transcript 2012. S. 145: „Problematischer wird es, und hier nähern wir uns der eigentlichen Problematik Wallaces, wenn die Klischeezerstörung selbst zum Klischee wird – wenn also Harald Schmidts Pointenzerstörung als das erkannt wird, was es tatsächlich ist: Eine notwendige kulturelle Bewegung als evolutionäre Entwicklung, welche ebenfalls klischeeisiert werden kann. Bedenkt man die kulturellen Regungen aus dieser Perspektive, ist man in der völligen Ironie gestrandet.“ Demnach wäre *American Psycho* – als Ironisierung kühler Yuppie-Lässigkeit – längst im Mainstream angekommen. Dazu auch Machwitz, Katharina: A Narrative Slop: Revision of Postmodernism, Neo-Realism and the Short Fiction of David Foster Wallace. Düsseldorf: Mai Verlag 2007. S. 38: „Wallace's vision of fiction is deeply informed by the perception of life as a form of torment a human being has to endure, and the belief that this torment can be eased by fiction. Within this concept, fiction has a certain responsibility toward the reader: that of providing humans with imaginative access to other selves as a form of consolation for the suffering that being in this world brings.“

⁶⁹⁵ Brief zitiert nach Max: Every Love Story is a Ghost Story. S. 182.

⁶⁹⁶ Vgl. Boswell: Understanding David Foster Wallace. S. 122: „Certainly, this third plot invokes the paranoid quest narratives of Pynchon's *V.*, *The Crying of Lot 49*, and *Gravity's Rainbow*, yet at the same time it is also more overt (and funny) than Pynchon in the way it parodies the quest narratives of popular entertainment, whose

4 des Depressionsromans, als man Wallace' Roman mit dieser Struktur bereits die Aufhebung des Sinnzusammenhangs attestieren könnte. Allerdings bleibt der Roman in formaler Hinsicht nicht bei der Konstatierung des Zerbrochenen bzw. Fragmentarischen stehen (wie in der Analyse deutlich werden wird), sondern bietet dem Leser durch Andeutungen die Möglichkeit, die Fragmente zu einem sinnhaften Ganzen zu verbinden und zu vervollständigen.

Aufgrund der sich intensivierenden Nebenwirkungen setzt David Foster Wallace im letzten Jahr seines Lebens das Medikament Nardil, das ihn jahrelang vor den schlimmsten Symptomen der Depression bewahrt hat, ab, um auf ein neues, besser verträgliches Antidepressivum umzusteigen. Der Autor fühlt sich angesichts seiner aktuellen Lebenssituation sicher genug, ein solches Risiko einzugehen; schließlich war er mit der Veröffentlichung von *Infinite Jest* nicht nur ein vollends etablierter und geschätzter Autor geworden; inzwischen entsprach auch seine private Situation seinen Träumen und Vorstellungen: mit der Künstlerin Karen Green verheiratet, ein häusliches Leben führend und Inhaber einer Stelle als Creative Writing-Dozent, die ihm genügend Zeit zum Schreiben sicherte, schien die Krise seiner unruhigen Zwanziger und Dreißiger weitgehend überwunden.⁶⁹⁷ Doch das Absetzen des Medikaments brachte unerwartet dieses so mühsam etablierte Gleichgewicht aus dem Lot. Nicht nur ergreift Wallace erneut in aller Heftigkeit die Depression, vor allem können die von Ärzten in seriellen Versuchen verordneten und wieder abgesetzten neuartigen Psychopharmaka nun nichts mehr gegen die Erkrankung ausrichten. Als eine Rückkehr zum altbewährten Nardil ebenfalls keine Erleichterung zu bringen scheint, begeht David Foster Wallace am 12. September 2008 während einer kurzen Abwesenheit Karen Greens Selbstmord.⁶⁹⁸

Die Depression im Werk David Foster Wallace'

Infinite Jest

Depressive Figuren in *Infinite Jest*

„Ramy I don't think I'm like thinking this is a feel-better story at all.“

archetypal conventions both Pynchon and Wallace playfully employ. In Wallace's case, these source narratives include the traditional detective story, Hollywood thrillers, and even J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings*.”

⁶⁹⁷ Vgl. Max: Every Love Story is a Ghost Story. S. 297-301.

⁶⁹⁸ Vgl. ebd.; vgl. auch Raeithel, Gert: Selbstmorde und Selbstmordversuche amerikanischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller (von Sylvia Plath bis David Foster Wallace). Aachen: Shaker Verlag 2008. S. 36.

Ob primär autobiografisch motiviert oder nicht; Zustände der Depression, der Anhedonie, der Verzweiflung und des psychischen Leidens sind zentrale Themen in den Romanen und Kurzgeschichten David Foster Wallace'.⁷⁰⁰ Die eindringlichste und direkteste Darstellung erfahren sie in *Infinite Jest*, seinem opus magnum, gemeinsam mit einem anderen Hauptthema des Wallace'schen Oeuvres; Sucht, Abhängigkeit, Rauschmittelmissbrauch. Beide Themen bringt der Autor unmittelbar in Zusammenhang, um sie als Kehrseiten derselben Medaille zu veranschaulichen in einer fiktionalen Welt, die (als Zerrbild und Überspitzung unserer tatsächlichen) die infantile sofortige Bedürfnisbefriedigung zur obersten Priorität erhoben hat. Die Handlung ist in eine nicht allzu ferne Zukunft verlegt – die nicht genau datiert werden kann, da Firmen in Sponsorenfunktion Kalenderjahre der Regierung aufkaufen und ihnen statt der Jahreszahl den Namen ihres Produkts verleihen.⁷⁰¹ Ein Großteil des anachronisch erzählten Geschehens findet im „Jahr der Inkontinenz-Unterwäsche“ statt.⁷⁰² In dieser nicht näher bestimmbareren Zukunft bilden die USA gemeinsam mit Kanada und Mexico, die zu diesem Bündnis mehr oder weniger gezwungen wurden, die Organisation Nordamerikanischer Nationen, kurz O.N.A.N. Der amerikanische Präsident Gentle ist ein ehemaliger Schlagersänger mit Waschzwang und Keimphobie, der das Müllproblem der USA löst, indem seine Regierung große Teile Neuenglands Kanada zum unliebsamen Geschenk macht, nur um mit riesigen Katapulten Müllprojekte in die „Konkavität“ zu schießen. Dieser Müll wird mittels eines Verfahrens namens Annularfusion zur Energiegewinnung genutzt, ein angeblich ökologisch unbedenkliches Verfahren, das jedoch in den an Kanada abgetretenen Grenzgebieten zu hypertrophem Wachstum von Pflanzen und Getier führt und langfristig eine ökologische Katastrophe in Aussicht stellt. Diverse kanadische Rebellen (bzw. aus US-

⁶⁹⁹ Foster Wallace, David: *Infinite Jest*. New York u. a.: Back Bay Books 2006. S. 779.

⁷⁰⁰ „Wallace writes out of a conviction that we live in a society and culture of indefinable but ubiquitous sadness – crippled by a complex of solipsism, anhedonia, cynicism, snark, and toxic irony, a culture whose aimless meandering can be traced back, in one way or another, to the consumerist End of History.“ Konstantinou, Lee: *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*. In: *The Legacy of David Foster Wallace*. Hrsg. v. Samuel Cohen und Lee Konstantinou. Iowa City: University of Iowa Press 2012. S. 83-112. Hier S. 85.

⁷⁰¹ Burn argumentiert, anhand von Querverweisen könne eines der subventionierten Jahre, das Y.D.A.U., als das Jahr 2009 identifiziert werden, was somit eine Einordnung aller weiteren subventionierten Jahre in eine Chronologie ermögliche. Vgl. Burn, Stephen J.: *David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide*. 2. Aufl. New York: Continuum 2012. S. 35. Zu dieser Frage kursieren noch einige divergierende Lösungsansätze, die allerdings nicht weiter thematisiert werden sollen. Es genügt für das Verständnis des hier eröffneten Kontexts, anzunehmen, die Handlung spiele (vom Zeitpunkt der Erstveröffentlichung betrachtet) in einer nahen Zukunft.

⁷⁰² Vgl. Boswell: *Understanding David Foster Wallace*. S. 131: „Wallace's point here couldn't be any clearer: nearly everyone in the significantly designated Year of the Depend Adult Undergarment is a grownup baby in diapers, crawling on all fours in search of something to fill that need for maternal plenitude, for wholeness, or, at the very least, someone or something to blame for his or her own unhappiness.“

amerikanischer Sicht Terroristen), allen voran die Assassins des fauteuil rolants (A.F.R.), eine durch ein Aufnahme-ritual ihrer Beine beraubte und auf Rollstühle angewiesene Untergrundvereinigung, suchen nach Druckmitteln, um die USA zur Rücknahme der „Schenkungen“ verseuchter Gebiete zu veranlassen.

Ein solches Druckmittel finden sie ausgerechnet in einem amerikanischen Kulturprodukt: Ein Film des zu Lebzeiten wenig beachteten Kunstfilmregisseurs James Orin Incandenza ist angeblich so unterhaltsam, dass der Zuschauer sofort nach den ersten Sekunden alle Ziele, Wünsche und Impulse unwiderruflich aufgibt, bis auf jenen, den Film (in eingebauter Endlosschleife) wieder und wieder anzusehen, bis zum unvermeidlichen Hungertod vor dem Bildschirm. Während bereits abspielbare, aber kopiergeschützte Versionen dieses Films versuchsweise von den Rollstuhlterroristen in Umlauf gebracht wurden, suchen diese nach der kopierbaren „Master-Patrone“, um die terroristische Aktion gegen die USA auf eine Bedrohung nationalen Ausmaßes auszuweiten.

Der Fokus der Suche verengt sich zunehmend auf die Hinterbliebenen des Regisseurs James Orin Incandenza, dessen Witwe Avril gemeinsam mit ihrem Stiefbruder Charles Tavis eine Tennisakademie in Enfield, Boston leitet, wo Avrils und James' jüngerer Sohn Hal Incandenza als Schüler und aufstrebender Tennisstar eingeschrieben ist. Hal, eine der zwei Hauptfiguren des Romans, begegnet dem Erfolgsdruck, dem ein junger nationaler Tennisstar ausgesetzt ist, und den in der Vergangenheit liegenden familiären Schwierigkeiten, die er zu verdrängen bemüht ist, mit sukzessive gesteigertem Marihuana-Konsum in den Kellern der Enfield Tennis Academy (E.T.A.). Geschildert wird Hals langsame Wandlung vom Profiteennispieler mit Höchstleistungen, der Marihuana als Mittel gesteigerter Erholung konsumiert, zum Süchtigen, dessen Leben um Marihuana als Hauptsache kreist, während der Profisport in den Hintergrund rückt.

Am Fuß des Hügels, auf dem die E.T.A.-Gebäude errichtet sind, befindet sich das dunkle Zerrbild der Sphäre sportlicher Höchstleistung und gesellschaftlichen Erfolgs: Ennet House, eine Erholungs-, Entzugs- und Reintegrationseinrichtung für Alkoholiker und andere Drogenabhängige. Hier arbeitet der ehemalige Sedativ-Süchtige und Einbrecher Don Gately als Betreuer der Klienten. Während Hal Incandenzas Weg in die Sucht geschildert wird, zeigt der zweite Handlungsstrang die gesellschaftliche Reintegration Don Gatelys, die ihren Höhepunkt in der Verteidigung seiner Schützlinge bei einem gewaltsamen Übergriff auf Ennet House erreicht.

Doch was in der Zusammenfassung übersichtlich als in sich schlüssige, straffe Handlung erscheinen mag, ist von Wallace weit weniger griffig als Puzzle aus unzähligen Einzelteilen

und wechselnden Erzählperspektiven angelegt, in dem nicht nur die oben präsentierten Hintergrundinformationen mehr angedeutet als ausgeführt werden, sondern in dem unzählige „Nebenfiguren“ über weite Strecken zum Zentrum der Narration erhoben sind und die Chronologie des Geschehens aufgehoben ist. Alle Figuren haben jedoch auf die eine oder andere Art ein Drogen- oder Suchtproblem, das entweder in eine Depression mündet oder aus einer Form der Depression hervorgeht. Drogen, Sucht und Depression werden insofern als Elemente eines Teufelskreises gezeigt und gehören in Wallace' dystopischem Roman untrennbar zusammen, als Zwillingsprodukt einer auf unmittelbare Bedürfnisbefriedigung und infantile Unterhaltungstechniken fixierten Gesellschaft.

Eine der zahlreichen „Nebenfiguren“ – soweit man bei Wallace' literarischer Technik von Haupt- und Nebenfiguren sprechen kann – an der Depression als psychische Erkrankung und Leidenszustand am direktesten und ausdrücklichsten geschildert wird, ist die einundzwanzigjährige Kate Gompert, die aufgrund eines Suizidversuchs mit Antidepressiva in die psychiatrische Station eines Krankenhauses eingewiesen wird, wo ein Arzt ein um ihr Leiden kreisendes Aufnahmegespräch mit der jungen Frau führt. Diese Szene nutzt Wallace, um die Selbstbeschreibungen Kate Gomperts mit den klinischen, abstrakten Formulierungen einer typischen Krankenakte und des Krankenhauspersonals im Allgemeinen zu kontrastieren:

Gompert, Katherine A., 21, Newton MA. Data-clerical in a Wellesley Hills real estate office. Fourth hospitalization in three years, all clinical depression, unipolar. One series of electroconvulsive treatments out at Newton-Wellsley Hospital two years back. On Prozac for a short time, then Zoloft, most recently Parnate with a lithium kicker. Two previous suicide attempts, the second just this past summer. Bi-Valium discontinued two years, Xanax discontinued one year – an admitted history of abusing prescribed meds. Depressions unipolar, fairly classic, characterized by acute dysphoria, anxiety w/panic, diurnal listlessness/agitation patterns, Ideation w/w/o Intent.⁷⁰³

In diesem Stil geht es noch einige Zeilen weiter; der Rezipient liest unmittelbar wortwörtlich das, was der fiktive Arzt in seiner Krankenakte über den neuen Fall Kate Gompert zu sehen bekommt. Eine Krankenakte ist kein Erzähltext – das scheint Wallace hier klar zu stellen – und schildert die leidende junge Frau dem Behandelnden als lose Sammlung eingenommener bzw. abgesetzter Medikamente, gescheiterter Therapieversuche und suizidaler Handlungen. Die Erkrankung selbst wird mit dem Label der „unipolaren Depression“ versehen und damit in ein überindividuelles Raster von Symptomen eingeordnet, für das bestimmte Behandlungen vorgesehen sind. Wallace' literarische Sprache, die hier die klinische imitiert, entlarvt

⁷⁰³ Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 69.

Letztere als die Depression noch perpetuierende, insofern, als die klinischen Begriffe lediglich dazu dienen, dem behandelnden Arzt die Kontrolle über eigentlich individuelle Symptome zu suggerieren, welche über abstrakte Begrifflichkeiten in ein verallgemeinerndes Schema gezwängt werden.

Gerade die scheinbar metaphernfreie, „realistische“ Wiedergabe dieser klinischen Begriffe durch den Autor wird so bei Wallace zur Metapher für Depression; eine Metapher, die den Wesenskern der Depression, wie Kristeva ihn charakterisiert, zur Erscheinung bringt: Eine entfremdete, sinnbefreite Sprache, die keinen Ausdruck der Persönlichkeit und Individualität des Sprechenden zulässt. Die von Kristeva als Sprachstörung charakterisierte Krankheit Depression wird anhand dieser Metapher in *Infinite Jest* also in letzter Konsequenz nicht alleine der leidenden Patientin Kate Gompert zugesprochen, sondern als Produkt misslingender verbaler Kommunikation zwischen Arzt und Patientin betrachtet bzw. als Sinnverlust des Symbolischen in der Abstraktion klinischer Begrifflichkeiten gekennzeichnet (Merkmal 4).

Doch nicht nur die Krankenakte, auch die persönlichen Reflexionen des jungen Arztes, der Tag für Tag mit Patienten wie der jungen Kate Gompert konfrontiert ist, zeichnet sich aus durch verallgemeinernde Abstraktionen und vorgefertigte Kategorien, in die er seine Patienten einordnet, noch bevor diese auch nur ein Wort gesagt haben:

The attempt had been serious, a real attempt. This girl had not been futzing around. A bona fide clinical admit right out of Yevtuschenko or Dretske. Over half the admits to psych wards are things like cheerleaders who swallow two bottles of Mydol over a high-school breakup or grey lonely asexual depressing people rendered inconsolable by the death of a pet. The cathartic trauma of actually going in somewhere officially Psych-, some understanding nods, some bare indication somebody gives half a damn – they rally, back out they go. Three determined attempts and a course of shock spelled no such case here.⁷⁰⁴

Aufgrund der ihm vorliegenden Krankenakte sowie seiner persönlichen Erfahrung mit suizidalen und pseudosuizidalen Patienten ist dem Arzt also eine unvoreingenommene Sicht auf Kate Gompert als leidendes Individuum in gewissem Maß verstellt. Es wird unmittelbar deutlich, wie der Arzt nicht nur äußere Daten aus der Akte des Mädchens übernimmt, sondern ihren „Fall“ sofort in eine von zwei Gruppen suizidaler Patienten einordnet – was ihm in einem gewissen Maß den Zugang zu Kate Gompert als leidendem Individuum mit einzigartiger psychobiologischer Geschichte verstellt. So notwendig eine diagnostische Reduktion individueller Leidensgeschichten auf vereinheitlichende medizinische Kategorien

⁷⁰⁴ Ebd. S. 70.

und Präzedenzfälle aus praktischen Gründen sein mag; Kate Gomperts Selbstbeschreibungen wirken im Kontrast zum medizinisch-deskriptiven Stil des Arztes wie eine alternative Sprache, die völlig andere Aspekte dessen, was die Akte mit dem Begriff unipolare Depression belegt, erfahrbar macht:

„When people call it that I always get pissed off because I always think *depression* sounds like you just get like really sad, you get quiet and melancholy and just like sit quietly by the window sighing or just lying around. A state of not caring about anything. A kind of blue kind of peaceful state.“ She seemed to the doctor decidedly more animated now, even as she seemed unable to meet his eyes. Her respiration had sped back up. The doctor recalled classic hyperventilatory episodes being characterized by carpopedal spasms, and reminded himself to monitor the patient’s hands and feet carefully during the interview for any signs of tetanic contraction, in which case the prescribed therapy would be I.V. calcium in a saline percentage he would need quickly to look up.⁷⁰⁵

Während Kate Gompert beginnt, das subjektive Erleben ihres Leidens gegen Allgemeinplätze abzugrenzen, welchen zufolge Depression eine Form intensiver, aber erträglicher Traurigkeit ist, beobachtet der Arzt lediglich ihre Körperbewegungen und ihre Atmung und denkt über die „vorgeschriebene Therapie“ im Fall von „Hyperventilieren“ nach. Diesen Kontrast etabliert der Text auch in den einander gegenübergestellten Ausdrucksformen und Formulierungen der Gesprächspartner: Kate Gomperts Sprache nimmt in der Darstellung ihrer Depression kreative Züge an (auch im weiteren Verlauf des Dialogs; siehe unten); Wallace legt ihr Vergleiche und Metaphern in den Mund wie „quietly by the window sighing or just lying around“ etc.. Hier scheint der Autor Wallace sich in der Gestaltung der Figur Kate Gomperts des kreativen Potenzials der Depression bewusst zu sein, zumal Kate Gompert, wie der Arzt bemerkt, deutlich lebendiger erscheint, sobald sie das kreative symbolische Potenzial der Depression zu nutzen beginnt (wie von Kristeva beschrieben). Allerdings wird dieser gerade begonnene schöpferische Selbstheilungsversuch Gomperts durch den Arzt unterbunden, der mit seinem Beharren auf einer nichtliterarischen, „unpoetischen“ Beschreibungssprache mit hohem Abstraktionsgrad und vereindeutigenden Bezeichnungen unwillentlich das Leiden seiner Patientin verstärkt. Hier werden also in letzter Konsequenz eine zwar aus der Depression hervorgehende, aber Heilung in Aussicht stellende, metaphern-, bilder- und assoziationsreiche Sprache und eine klinische, vereindeutigende,

⁷⁰⁵ Ebd. S. 73.

assoziationsarme, insofern unschöpferische und daher in Belangen der Heilung einer Depression wenig vielversprechende Sprache miteinander kontrastiert.⁷⁰⁶

Obwohl die Aufmerksamkeit des Behandelnden auf Kate Gompert gerichtet ist, lässt er sich nicht empathisch auf den Inhalt dessen ein, was sie ihm zu vermitteln versucht, sondern richtet seine Aufmerksamkeit auf die der jungen Frau selbst unbewusste Körpersprache. Während die Patientin auf die Vermittlung eines empathisch-intersubjektiv wirkenden Ausdrucks abzielt, ist der Arzt mit medizinischen Vorgaben beschäftigt, was einen bitter-komischen Effekt erzeugt:

„Well *this*“ – she gestured at herself – „isn’t a state. This is a *feeling*. I feel it all over. In my arms and legs.“

„That would include your carp – your hands and feet?“

All over. My head, throat, butt. In my stomach. It’s all over everywhere. I don’t know what I could call it. It’s like I can’t get enough outside it to call it anything. It’s like horror more than sadness. It’s more like horror. It’s like something horrible is about to happen, the most horrible thing you can imagine – no, worse than you can imagine because there’s the feeling that there’s something you have to do right away to stop it but you don’t know what it is you have to do, and then it’s happening, too, the whole horrible time, it’s about to happen and also it’s happening, all at the same time.“

„So you’d say anxiety is a big part of your depressions.“⁷⁰⁷

In diesem Abschnitt des Texts werden zwei verschiedene Kommunikationsproblematiken beleuchtet. Neben dem bereits konstatierten reduktiv zusammenfassenden Stil des Mediziners, der zwar mit seiner abschließenden Aussage nichts Falsches postuliert, dem Ausmaß dessen, was Kate Gompert umreißt, aber dennoch ganz und gar nicht gerecht zu werden scheint, demonstriert Wallace zudem die Unzulänglichkeit auch von Kate Gomperts undogmatischer Beschreibungssprache, das Wesen des sie heimsuchenden Leidens adäquat zu erfassen – ihr fehlen die passenden Worte. Damit wird deutlich, wie die Notwendigkeit einer schöpferischen Arbeit am Symbolischen für Kate Gompert gerade erst ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Das Problem adäquater Intersubjektivität in Bezug auf die Depression kommt im weiteren Verlauf der Handlung auch anhand anderer Figuren zur Darstellung und scheint für Wallace insofern ein wesentliches Merkmal der Depression selbst zu sein: Die depressive Erkrankung als missglückte Intersubjektivität, als gescheiterter Kommunikationsversuch, in dem der Betroffene davon überzeugt ist, seinem Gegenüber den Charakter seines Leidens

⁷⁰⁶ Insofern kann *Infinite Jest* durchaus als Meta-Depressions-Roman gelesen werden: Wallace benutzt nicht nur einfach eine poetische Sprache, die durch ihre Strukturen Depression zum Ausdruck bringt; gleichzeitig ist sein Roman, wie gerade aufgezeigt, stellenweise auch eine *Reflexion über* eben jenes schöpferische Potenzial der Depression und seine Chancen.

⁷⁰⁷ Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 73.

nicht angemessen vermitteln zu können. Nicht zufällig ist die Handlung des Romans in einer infantilisierenden dystopischen Welt angelegt, in der ein schöpferischer Zugang zum Symbolischen fortwährend durch den unendlichen Spaß einer totalitären, passiv machenden Unterhaltungsindustrie blockiert wird. Es scheint, als seien die Figuren zu schwach, um sich mittels einer schöpferischen, aktiven Aneignung des Symbolischen über ihre Depression hinwegzuhelfen. Die Ironie der oben zitierten Passage liegt insofern darin, dass der behandelnde Arzt mit seiner wissenschaftlichen Haltung und seinen Klassifizierungsversuchen den ohnehin von der Patientin als schwierig empfundenen intersubjektiven Austausch über die Depression weiter erschwert.⁷⁰⁸ Kate Gompert geht davon aus, sich nicht mitteilen zu können und mit ihrem Leiden in sich eingeschlossen zu sein, und der Arzt, in seinem Bemühen, ihr zu helfen, bestätigt unwillkürlich diesen Eindruck und damit die Depression der jungen Frau.⁷⁰⁹

Dem Rezipienten wird mit dieser Gegenüberstellung und anhand der ausführlichen Beschreibungen Kate Gomperts jedoch die Möglichkeit gegeben, nicht nur das besagte Kommunikationsproblem zu registrieren, sondern vor allem auch, zumindest den Versuch eines empathischen Verständnisses zu unternehmen und damit die Grenzen seiner eigenen Person zu erweitern – was dem Arzt durch seine Ausbildung verstellt ist, denn der „wrote down something that was much too brief to correspond directly to what she’d said.“⁷¹⁰ Wenn Kate Gompert ihre Depression wortreich und durchaus kreativ als eine Art Ganzkörperübelkeit beschreibt, „[l]ike every cell and every atom or brain-cell or whatever was so nauseaus it wanted to throw up, but couldn’t,“⁷¹¹ dann dient diese Beschreibung nicht lediglich der Abgrenzung einer Depression von gewöhnlicher Trauer, sondern primär der Etablierung eines empathischen Anknüpfungspunkts für den Rezipienten, der sich, wenn er das Angebot annimmt, nicht wie die Figur des Arztes hinter Fachbegriffen und Behandlungsformen verschanzt. Zudem erzeugt Wallace an dieser Stelle ein disjunktives sprachliches Bild als Vergleich für die Depression, ähnlich Nervals Metapher einer schwarzen Sonne (Merkmal 1): Atome und Gehirnzellen können weder Übelkeit empfinden, noch einen Drang, sich zu übergeben – und doch macht dieser „poetische“ Vergleich, der disjunktive

⁷⁰⁸ „As he made clear with the example of Kate Gompert in *Infinite Jest*, merely knowing the facts and words doesn’t provide one with a real understanding of a phenomenon.“ Hirt, Stefan: *The Iron Bars of Freedom. David Foster Wallace and the Postmodern Self*. Stuttgart: ibidem 2008. S. i.

⁷⁰⁹ Vgl. Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 696: „The authoritative term *psychotic depression* makes Kate Gompert feel especially lonely.“ Vgl. auch ebd. S. 697: „Some cases of depression are beyond human aid.“

⁷¹⁰ Ebd. S. 74.

⁷¹¹ Vgl. ebd. Desweiteren beschreibt Kate Gompert das auch von Kristeva thematisierte Gefühl der Zeitlosigkeit der Depression, das den Depressiven glauben macht, sein Zustand sei von unendlicher Dauer statt nur temporärer Natur: „But when you’re in the feeling you forget. The feeling feels like it’s always been there and will always be there, and you forget.“ Ebd. Zum Gefühl der Zeitlosigkeit in der Depression siehe auch das Kristeva-Kapitel.

Begriffe nutzt, dem Rezipienten Kate Gomperts depressives Leiden verständlicher als alle klinischen Begriffe, die Wallace den fiktiven Arzt aussprechen lässt.

Wie bei allen anderen depressiven Figuren des Romans steht Kate Gomperts Depression in unmittelbarem Zusammenhang mit Drogenkonsum, in Gomperts Fall mit Marihuana; und wie bei den meisten Figuren ist das Verhältnis von Ursache und Wirkung nicht eindeutig insofern, als unklar bleibt, ob Kate Gompert „kifft“, um ihre Depressionen zu mildern oder ob das „Kiffen“ die Ursache für ihre Depression ist. Eindeutig ist jedoch, dass sie, zu Beginn der Romanhandlung, in Bezug auf Marihuana dort ist, wo Hal Incandenza am Ende des Geschehens ankommt; ihr Leben dreht sich zumindest zeitweise ausschließlich um die Droge, wie sie selbst sagt.⁷¹² Wie sie dem Arzt erläutert, setzt der depressive Schub einige Wochen nach dem jeweiligen Entschluss ein, mit dem Marihuana-Rauchen aufzuhören:

„And so,“ she said, „but then I quit. And a couple of weeks after I’ve smoked a lot and finally stopped and quit and gone back to really living, after a couple of weeks this *feeling* always starts creeping in, just creeping in a little at the edges at first, like first thing in the morning when I get up, or waiting for the T to go home, after work, for supper. And I try to deny it, the feeling, ignore it, because I fear it more than anything.“⁷¹³

An dieser Stelle wird bereits deutlich, wie Marihuana und Depression in Kate Gomperts Fall interagieren: Während der Wochen des Marihuana-Konsums beschreibt sie sich als gänzlich von den Anforderungen der Erwachsenenwelt suspendiert: Sie meldet sich krank und lässt sich von ihrer Mutter versorgen, liegt im Bett und konsumiert – abgesehen von Marihuana – nichts als Unterhaltungssendungen im Fernsehen.⁷¹⁴ Ihr gesamtes Verhalten wandelt sich von dem einer einundzwanzigjährigen Datenbankangestellten zu jenem einer „Drittklässlerin“; ein Terminus, den sie selbst anführt.⁷¹⁵ Wenn sie dann beschließt, ihren Drogenkonsum zu beenden, „damit ich endlich ein Scheißleben führen kann, statt bloß im Schlafanzug rumzuhängen und die Kranke zu spielen“⁷¹⁶, verstärken sich durch die vorangegangene wochenlange „Auszeit“ vom Erwachsenenleben offenbar die Ängste vor den gewöhnlichen Anforderungen der sozialen Umgebung wie ihrer Arbeitsstelle so stark, dass sie in jenen Zustand münden, den Kate Gompert so sehr fürchtet und den der Arzt mit dem Terminus unipolare Depression erfasst.⁷¹⁷ Doch „[n]one of the clinical literature the doctor had read for

⁷¹² Vgl. ebd. S. 76.

⁷¹³ Ebd. S. 77.

⁷¹⁴ Vgl. ebd.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Dazu Hirt: *The Iron Bars of Freedom*. S. 73: „Drug abuse appears as an escape from real-life problems, but the longer addicts remain in passivity, the worse these problems become, only intensifying the urge to escape.“

his psych rotation suggested any relation between unipolar episodes and withdrawal from cannabinoids.“⁷¹⁸

Die medizinische Literatur des Arztes weist über den besagten Zusammenhang keine Erkenntnisse auf, weil die Verbindung zwischen Marihuana-Konsum und Depression ein psychologischer, kein im engeren Sinne medizinischer ist. Wie an Kate Gomperts Beispiel deutlich wird, löst das Marihuana eine Regression auf Kinderstatus aus; ein Zustand, der offenbar nicht ungestraft verlassen und aufgekündigt werden kann: Der Marihuana-Rauchende verlernt den Umgang mit den Anforderungen des alltäglichen Lebens; und wenn diese Anforderungen zurückkehren, weil die Droge aufgegeben wird, löst die ungewohnte Konfrontation mit der Alltäglichkeit Angstgefühle und Niedergeschlagenheit aus. Wie auch bei den übrigen depressiven Figuren des Romans entspringt diese Regression auf Kinderstatus offenbar der von Kristeva im Zusammenhang mit der Depression konstatierten Sehnsucht nach einem mütterlichen Prä-Objekt, das passive Versorgung jenseits symbolischer Arbeitsanstrengung gewährleisten soll – was in Kate Gomperts Fall deutlich wird, wenn sie sich während ihrer Depression wie ein Kind von ihrer realen Mutter pflegen lässt.

Für Kate Gompert hält der Handlungsverlauf ein zweideutiges Ende bereit, das sowohl Erlösung als auch den irreversiblen psychischen Verfall ankündigt: Nach einem Überfall auf Bostons nächtlichen Straßen und der Kollision mit einem Laternenpfahl gerät sie in einer Kneipe an Rémy Marathe, den Anführer der terroristischen Vereinigung A.F.R., der sie in ihrem betrunkenen Zustand als Versuchsobjekt für einen Testlauf des tödlichen Films „Infinite Jest“ einzusetzen plant – mit dem Versprechen, ihre Depression sei damit für alle Zeiten geheilt.⁷¹⁹

Hal Incandenzas Depression wiederum unterscheidet sich von jener Katherine Gomperts fundamental insofern, als Hal über große Strecken des Romans keinen Zugang zu seinen Emotionen hat. Während Katherine *fühlt*, dass mit ihr etwas nicht stimmt, stimmt etwas nicht mit Hal, obwohl – oder gerade weil – er sich dessen erst relativ spät bewusst wird, im Gegensatz zu seinem behinderten Bruder Mario, der sich um Hal sorgt und der im Verlauf der Handlung in nächtlichen Gesprächsversuchen (die beiden teilen sich ein Zimmer in der E.T.A.) zu ihm durchdringen will.

Der Rezipient lernt Hal Incandenza unmittelbar zu Beginn der Handlung als Erzähler des ersten Kapitels kennen, das im „Jahr des Glad-Müllsacks“⁷²⁰ spielt – jenem Jahr, das auf das

⁷¹⁸ Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 78.

⁷¹⁹ Vgl. ebd. S. 781 f.

⁷²⁰ Vgl. ebd. S. 3.

„Jahr der Inkontinenz-Unterwäsche“ folgt,⁷²¹ in welchem der größte Teil der Handlung angesiedelt ist. Zu Beginn des Romans wird Hal von seinem Onkel Charles Tavis und einem der Prorektoren der E.T.A. zu einem Vorstellungsgespräch an einer Universität begleitet. Seine detaillierte Wahrnehmung der Situation jedoch entspricht nicht jener der übrigen Anwesenden und des Entscheidungskomitees. Die Anwesenheit seines Onkels und des Prorektors während des Gesprächs und Hals Stummheit lassen die Mitglieder der Bewerbungskommission argwöhnen, die eingereichten Unterlagen und Bewerbungssays seien Fälschungen und Hal selbst nur der Statist in der betrügerischen Farce seines Onkels. Doch damit nicht genug: Während Hal selbst offenbar glaubt, ruhig und gesittet auf dem Stuhl vor der Kommission zu sitzen, nehmen die übrigen Anwesenden ihn als zutiefst verstörten jungen Mann wahr, der zu guter Letzt vor aller Augen eine Art Anfall erleidet und zu Boden gerungen werden muss:

„I’m not just a creatus, manufactured, conditioned, bred for a function.“

I open my eyes. „Please don’t think I don’t care.“

I look out. Directed my way is horror. I rise from the chair. I see jowls sagging, eyebrows high on trembling foreheads, cheeks bright-white. The chair recedes below me.

„Sweet mother of Christ,“ the Director says.

„I’m fine,“ I tell them, standing. From the yellow Dean’s expression, there’s a brutal wind blowing from my direction. Academic’s face has gone instantly old. Eight eyes have become blank discs that stare at whatever they see.⁷²²

Da die Szene chronologisch wenige Wochen auf die Ereignisse der übrigen Handlung folgt, wird Hals Verhalten angesichts des universitären Bewerbungskomitees nachträglich als Ergebnis der chronologisch vorangehenden Ereignisse verständlich. Der Rezipient lernt ihn offenbar an einem Punkt kennen, an dem die Entwicklung der völligen Selbstentfremdung ihren Höhepunkt erreicht und ihren Abschluss gefunden hat.⁷²³ Obwohl er sich um ruhigen und gelassenen Ausdruck bemüht und glaubt, sich verständlich zu artikulieren, bleibt er mit

⁷²¹ Vgl. die Auflistung der aufeinanderfolgenden Jahre, ebd. S. 223.

⁷²² Ebd. S. 12.

⁷²³ Vgl. Burn: Reader’s Guide. S. 44: „Wallace hints at (at least) three explanations that would resolve the mystery surrounding the missing year. Firstly, it could simply be marijuana withdrawal that is causing Hal’s problems. This is certainly consistent with Pemulis’s claim that Hal’s decision to give up will result in him losing his mind and dying inside (1065n. 321). The second possibility is that Hal may have taken the ontologically disruptive DMZ. He suggests to the Arizona admissions panel at the start of the novel that they should attribute his problems to something he has eaten (10), and the fact that Wallace follows this statement with the Weston mold-eating episode suggests a parallel with the mold-based drug, as does his questioning of his own ontological status at the end of the book.

The logic of the novel, however, suggests that the third possibility is the most likely. Because on November 14 Marathe betrayed the A.F.R. by not revealing to them that Joelle was in residence at Enfield, it is possible that Hal has been a victim of the backup plan of acquiring ‘members of the immediate family of the auteur’ (845) that the separatists turned to on 19 November 19” [sic!].

dieser Selbstwahrnehmung hermetisch in sich eingeschlossen – nicht umsonst konstatiert er zu Anfang lakonisch „I am in here.“⁷²⁴ Letzteres ist viel mehr als lediglich eine Ortsangabe; es ist auch das Gefängnis seines Geistes und seiner Selbstwahrnehmung, dessen Grenzen Hal nie zur Intersubjektivität zu erweitern gelernt hat.⁷²⁵ Die Ich-Perspektive vermittelt dem Rezipienten diese Diskrepanz von Selbst- und Fremdwahrnehmung eindrucksvoll, indem lediglich Hals Eindrücke und die scheinbar unpassenden Reaktionen der übrigen Anwesenden geschildert werden, ohne vermittelndes Eingreifen einer Übersicht schaffenden Erzählinstanz. Insofern bleibt in letzter Konsequenz für den Rezipienten ebenso unklar wie für Hal selbst, warum sein Verhalten derart drastische Reaktionen provoziert. Nicht zuletzt ist Hals Problem eines der misslingenden Kommunikation im weiteren und ein sprachliches im engeren Sinne: Im oben zitierten Textauszug glaubt er, gut verständlich und plausibel mit dem Komitee zu reden, während die Kommissionsmitglieder offenbar keine klar artikulierten Worte vernehmen können. An keiner Stelle während des gesamten Handlungsverlaufs kennzeichnet Wallace über die oben beschriebene Darstellungstechnik Depression so eindeutig als Entfremdung des Individuums vom Symbolischen wie in diesem Kapitel: Hal scheint jede Befähigung zur symbolischen Interaktion verloren zu haben – eine Verleugnung der einst beherrschten symbolischen Fähigkeiten, die so fundamental und tiefgreifend ist, dass Hal sich nicht einmal mehr Rechenschaft darüber ablegen kann; glaubt er doch, verständlich zu kommunizieren. Die Selbstentfremdung Hals besteht insofern in einer Disintegration des Symbolischen und entspricht damit Kristevas Definition der Depression als Sprachstörung. Ein Hinweis auf die Ursprünge von Hals Kommunikationsproblem – und damit auf den Ursprung seiner Depression – wird dem Rezipienten in einem der Folgekapitel präsentiert.⁷²⁶ Es zeigt Hal als Zehnjährigen, der widerwillig einen für ihn von seinem Vater arrangierten Termin bei einem „Konversationsspezialisten“ wahrnimmt. Dessen Verhalten wird zunehmend bizarrer, bis sein Schnurrbart und seine Maske abfallen und darunter das Gesicht von Hals Vater zum Vorschein kommt, der den Konversationsfachmann nur mimit, um das Kommunikationsproblem und das Verstummen seines jüngsten Sohnes zu kurieren.⁷²⁷ Hals Vater erlebt, ganz im Gegensatz zu seinem Sohn, alle Konversationen mit Hal nach dem Muster „you staring, me swallowing“⁷²⁸. Wie im weiteren Verlauf der Handlung deutlich

⁷²⁴ Foster Wallace. *Infinite Jest*. S. 3.

⁷²⁵ Vgl. Burn: *Reader's Guide*. S. 46: „It is clear that the cold room, sterilely cut off from the external world, is meant to suggest a spatial metaphor for the hermetic husk of a self that ‘contains’ this character who is unable to express his internal thoughts externally.“

⁷²⁶ Vgl. Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 27-31.

⁷²⁷ Vgl. ebd. S. 30 f.

⁷²⁸ Ebd. S. 31.

wird, hat Incandenza Sr. Hals Unfähigkeit zum authentischen Verbalisieren seiner Emotionen erkannt und versucht diese auf verschiedenen Wegen zu heilen – ein Versuch, der erfolglos bleibt, während Hal immer tiefer in die Selbstentfremdung abgleitet. Als James Incandenza Suizid begeht, findet Hal die Leiche seines Vaters mit dem Kopf in der Küchenmikrowelle, was ebenfalls einen erheblichen Beitrag zur Genese seiner Depression leisten dürfte. Und noch als Geist, der in Hamlet-Manier einer der Figuren des Romans im Traum erscheint, reflektiert Hals Vater über die missglückten Versuche, seinen Sohn vor dem emotionalen Rückzug in sich selbst zu bewahren:

The boy, who did everything well and with a natural unslumped grace the wraith himself had always lacked, and whom the wraith had been so terribly eager to see and hear and let him (the son) know he was seen and heard, the son had become a steadily more and more *hidden* boy, toward the wraith's life's end; and no one else in the wraith and boy's nuclear family would see or acknowledge this, the fact that the graceful and marvelous boy was disappearing right before their eyes.⁷²⁹

Die Ironie der Passage besteht darin, dass James Incandenza erst post mortem die Probleme mit seinem jüngsten Sohn auf diese offene Weise ansprechen kann, statt sich wie zu Lebzeiten hinter der Maske eines Konversationsspezialisten zu verbergen – oder einen Film zu erschaffen, der ein Heilmittel für Hals Depression darstellen soll, der stattdessen jedoch zum tödlich unterhaltsamen Film „Infinite Jest“ wird. Laut Eigenaussage war es James Incandenzas Ziel,

[to] [m]ake something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life. A magically entertaining toy to dangle at the infant still somewhere alive in the boy, to make its eyes light and toothless mouth open unconsciously, to laugh.⁷³⁰

Wenn Hals Vater versucht, die von ihm befürchtete Anhedonie oder Depression seines Sohnes mit einem Kunstwerk zu heilen, ist das auch als poetologische Aussage zu lesen. James Incandenza entwickelt ein Kunstwerk mit dem Ziel, den Betrachter – konkret seinen Sohn – aus der solipsistischen Haltung zu befreien, die als Einschließung in sich selbst absolute Einsamkeit – und daher Depression – zur Folge hat. Eine ähnliche poetologische Aussage verbirgt sich in der Überlegung der Figur Joelle van Dyne zu einem anderen Film James Incandenzas, den sie insgesamt wenig überzeugend findet – bis auf die Stelle, an der die Handlung um einen alkoholabhängigen Snackverkäufer stillsteht und als bildschirmfüllendes Motiv minutenlang Berninis „Verzückung der heiligen Theresa“

⁷²⁹ Ebd. S. 838.

⁷³⁰ Ebd. S. 839.

eingebildet wird: „The statue, the sensuous presence of the thing, let the alcoholic sandwich-bag salesman escape himself, his tiresome, ubiquitous involuted head, she saw, was the thing.“⁷³¹ Damit greift Wallace das bereits im Kapitel zu Kate Gomperts Hospitalisierung eingeführte Thema der aus der Depression hervorgehenden schöpferischen Kraft des Symbolischen, die Heilung verspricht, wieder auf; allerdings zeigt Wallace am Beispiel des Films „Infinite Jest“ auch, wie die schöpferische Kraft der Depression durchaus ein für Andere gefährliches künstlerisches Produkt hervorbringen kann. Der Versuch, mit Kunst eine grenzerweiternde Erfahrung zu ermöglichen, kann dramatisch scheitern, wie an Incandenzas Film „Infinite Jest“ demonstriert wird, der seine Zuschauer nicht befreit, sondern süchtig macht und schließlich tötet: Wenn Kunst zum Ersatz für soziale Kontakte wird und an deren Stelle tritt, wird sie zur bloßen Unterhaltung und befördert so den Solipsismus, statt ihn zu bekämpfen. Damit entwirft Foster Wallace in *Infinite Jest* eine implizite Theorie des depressiven Schaffenspotenzials, die in ihrer Kritik über Kristevas Gedanken zum selben Thema hinausgeht.

Als Hal nach dem Suizid seines Vaters von seiner Mutter Avril zu einem Trauertherapeuten geschickt wird, erweist er sich aufgrund seines Unvermögens, Zugang zur eigenen emotionalen Verfassung zu finden und diese zu verbalisieren, als therapieresistent. In einem Telefongespräch mit seinem ältesten Bruder Orin reflektiert er die misslungene Trauertherapie, die er wie eine Art Tennismatch skizziert:

„The whole thing was nightmarish. I just could not figure out what the guy wanted. I went down and chewed through the Copley Square library’s grief section. Not discs. The actual books. I read Kübler-Ross, Hinton. I slogged through Kastenbaum and Kastenbaum. I read things like Elizabeth Harper-Need’s *Seven Choices: Taking the Steps to New Life After Losing Someone You Love*, which was 352 pages of sheer goo. I went in and presented with textbook-perfect symptoms of denial, bargaining, anger, still more denial, depression.“⁷³²

Wie hier deutlich wird, kommt Hal erst gar nicht auf den Gedanken, sich nach der Beschaffenheit seiner wahren Gefühle in Bezug auf den Suizid seines Vaters zu fragen; stattdessen geht er die Gespräche mit dem Trauertherapeuten als zerebrales Spiel an „like one of those final exams in nightmares where you prepare immaculately and then you get there and all the exam questions are in Hindi.“⁷³³ Unfähig, sich auf ein Durchsprechen des eigentlichen Traumas einzulassen, befürchtet Hal eine Traumatisierung durch die Angst „that

⁷³¹ Ebd. S. 742.

⁷³² Ebd. S. 253.

⁷³³ Ebd.

I was somehow going to flunk grief-therapy“.⁷³⁴ Die einseitige Betonung der Ratio und seiner zerebralen Fähigkeiten verschließt Hal den Zugang zu seinen Emotionen und damit auch zur die Grenzen der eigenen Person sprengenden Intersubjektivität – Hal bleibt in sich selbst eingeschlossen, wie im ersten Kapitel des Romans dargestellt, weil er sich der eigenen Emotionen nicht bewusst ist und damit auch keinen empathischen Zugang zu seinen Mitmenschen findet.

Nach James Incandenzas Tod ist Hals älterer Bruder Mario offenbar der Einzige, der Hals Probleme als solche wahrnimmt. Mario, durch seine körperlichen Missbildungen vom Erfolgsdruck der Tennisakademie suspendiert, ist die hoffnungsvollste Figur des Romans und aufgrund seiner Sonderstellung an der E.T.A. befähigt, psychologische Beobachtungen anzustellen, die seinen wettstreitenden Mitschülern und sogar den Betroffenen selbst entgehen. Was er in Bezug auf Hal konstatiert, ist dessen Abschottung von den eigenen Emotionen:

He can't tell if Hal is sad. He is having a harder and harder time reading Hal's states of mind or whether he's in good spirits. This worries him. He used to be able to sort of preverbally know in his stomach generally where Hal was and what he was doing, even if Hal was far away and playing or if Mario was away, and now he can't anymore. Feel it. This worries him and feels like when you've lost something important in a dream and you can't even remember what it was but it's important. Mario loves Hal so much it makes his heart beat hard. He doesn't have to wonder if the difference now is him or his brother because Mario never changes.⁷³⁵

Was also James Incandenza durch die Imitation eines Konversationsspezialisten zu verhindern bemüht war und was im ersten Kapitel des Romans in der totalen Disjunktion von Selbst- und Fremdwahrnehmung Hals seinen Höhepunkt findet, wird im Laufe der Handlung von Mario Incandenza als schleichender Prozess miterlebt. In einem Gespräch mit seiner Mutter Avril versucht Mario, besorgt um seinen Bruder, der Frage auf den Grund zu gehen, ob es so etwas wie eine Depression, von welcher der Betroffene nichts spürt, überhaupt geben könnte, und erhält folgende Antwort:

„My point here is that certain types of persons are terrified even to poke a big toe into genuinely felt regret or sadness, or to get angry. This means they are afraid to live. They are imprisoned in something, I think. Frozen inside, emotionally. Why is this. No one knows, Love-O. It's sometimes called 'suppression'“ with the fingers out to the side again. „Dolores

⁷³⁴ Ebd. S. 254.

⁷³⁵ Ebd. S. 590.

[the E.T.A.'s school psychologist; M. R.] believes it derives from childhood trauma, but I suspect not always. There may be some persons who are born imprisoned.“⁷³⁶

Avril gibt hier unwillkürlich eine Beschreibung ihres jüngsten Sohnes ab, ohne sich dessen bewusst zu sein – oder vielleicht auch, ohne sich dessen bewusst werden zu wollen: Ihre Theorie, einige Menschen seien von Geburt an von ihren Emotionen dissoziiert, könnte ihr ebenso gut als unbewusste Entlastungsstrategie dienen. Ob die Unfähigkeit des Protagonisten, sich zu öffnen, tatsächlich seine Ursache in der komplizierten und hochproblematischen Familiengeschichte der Incandenzas hat, die in Rückblenden und Reflexionen aufgefächert wird, bleibt offen; Fakt ist jedoch, dass der Text besagte Familiengeschichte in all ihrer Problematik als Gegenstand von Hals Reflexionen offenbart. Und vor allem Avril Incandenza erscheint dabei als von den Kindern ambivalent besetzte Figur. Hal, der vordergründig eine gute Beziehung zu seiner Mutter pflegt, weiß längst von deren Affäre mit einem seiner Mitschüler, dem ersten Spieler der Akademie.⁷³⁷ Der bizarre Mikrowellen-Tod seines Vaters und die Polygamie seiner Mutter, die mit dem eigenen Halbbruder liiert ist, machen Hal Incandenza zu einem postmodernen Hamlet,⁷³⁸ der – im Unterschied zu seinem Shakespear'schen Vorbild – zur eigenen Schwermut keinen Zugang mehr findet. Erst die – durch äußere Umstände erzwungene – Aufkündigung des Marihuana-Konsums bringen ihm die lange verdrängten, äußerst ambivalenten Gefühle wieder ins Bewusstsein. In einem der nächtlichen Gespräche gelingt ihm der erste Schritt zu einer Verbalisierung seines Zustandes. Er bittet seinen körperlich eingeschränkten, dafür aber umso empathischeren Bruder um Rat und Hilfe:

„I'm just two big aprick ears right here, Boo. Listening. Because I do not know what to do.“

„Hal, if I tell you the truth, will you get mad and tell me be a fucking?“

„I trust you. You're smart, Boo.“

„Then, Hal?“

„Tell me what I should do.“

„I think you just did it. What you should do. I think you just did it.“⁷³⁹

Hal vertraut sich in dieser Szene zum ersten Mal im gesamten Handlungsverlauf einem anderen Menschen an. Die Drogentests, die er durch eine Verkettung unglücklicher Umstände während eines aus dem Ruder laufenden Schülerspiels zu erwarten hat, hindern ihn am Marihuana-Rauchen; doch ohne Marihuana sinken seine Leistungen beim Tennisspiel drastisch, und – noch wichtiger – es gelingt ihm nicht mehr, Distanz von seinen zuvor

⁷³⁶ Ebd. S. 766 f.

⁷³⁷ Vgl. ebd. S. 956 f.

⁷³⁸ Was natürlich im Text selbst explizit aufgegriffen wird; vgl. ebd. S. 900.

⁷³⁹ Ebd. S. 785.

unterdrückten düsteren Gedanken und negativen Gefühlen zu nehmen. Doch was Hal in der oben zitierten Passage als Niederlage empfindet, kann Mario als ersten Schritt zur Heilung begreifen: Das Eingeständnis, alleine nicht weiter zu wissen und die Überwindung, sich einem anderen Menschen anzuvertrauen, bilden aus Marios Sicht die erste Sprosse auf der Leiter der möglichen Heilung – insofern hat Hal aus Sicht seines Bruders mit der Bitte um Rat und Hilfe schon den wesentlichen Schritt getan im – wenn auch noch zaghaften – Bemühen, die bisherige solipsistische Haltung hinter sich zu lassen. Statt lediglich in Form von Ersatzleistungen zu agieren, beginnt Hal, die zuvor abgelehnte Arbeit am Symbolischen aufzunehmen, wenn er sich seinem Bruder im Gespräch öffnet. Bezeichnenderweise wechselt der Erzählstrang um Hal von der dritten in die erste Person; Hal wird zum autodiegetischen Erzähler, sobald er sich seiner Emotionen wieder bewusst wird.⁷⁴⁰ Solange der Protagonist scheinbar kein Innenleben hat, wird in der dritten Person *über* ihn berichtet; doch als aufgrund der Entzugserscheinungen der erzwungenen Marihuana-Abstinenz deutlich wird, dass seine Emotionen lediglich unterdrückt waren und nun zurückkehren, berichtet Hal selbst als Erzähler über seine Gedanken- und Gefühlswelt. Wurde er vom heterodiegetischen Erzähler über weite Strecken der Handlung ständig in Bewegung gezeigt als Kombattant zahlloser Tennis-Matches, berichtet Hal, der Ich-Erzähler, aus der bewegungslosen Horizontalen:

There seemed to be so many implications even to thinking about sitting up and standing up and exiting V.R.S. and taking a certain variable-according-to-stride-length number of steps to the stairwell door, on and on, that just the thought of getting up made me glad I was lying on the floor.⁷⁴¹

Hier zeigt der Roman durch den Einsatz des inneren Monologs auch auf der Formebene an, dass der Protagonist sich seiner Depression bewusst zu werden beginnt. Der innere Monolog bedeutet formal eine Verlangsamung des zuvor auf die Darstellung von Handlung ausgerichteten Texts. Diese Verlangsamung der Handlung zugunsten der Reflexion (Merkmal 3) spiegelt inhaltlich Hals neuen Zugang zum Symbolischen wieder; die Horizontale, in die er sich dafür begibt, ist also nur eine nach außen passiv wirkende Haltung. Diese Horizontale ist eine ungewohnte Haltung für Hal, der es gewohnt ist, zugunsten seines sportlichen Erfolgs mit hektischer Aktivität jegliches Innehalten – und jegliche Reflexion – zu vermeiden. Zwar wird er im Liegen einer Fülle unangenehmer Assoziationen gewärtig, wie z. B. „Flashbacks“ in seine Kindheit, doch bietet – wie das Gespräch mit seinem Bruder Mario verdeutlicht – die neue Situation auch Entwicklungsmöglichkeiten, wo vorher roboterhaftes Funktionieren und

⁷⁴⁰ Vgl. ebd. S. 851-854.

⁷⁴¹ Ebd. S. 900.

innere Leere herrschten.⁷⁴² Einmal an einem Punkt angelangt, an dem das Tennisspiel nicht mehr als Instrument der Verdrängung emotionaler Regungen gebraucht wird, verliert der Protagonist das Interesse am Spiel.⁷⁴³

Wie am Beispiel Kate Gomperts zu Beginn des Romans verdeutlicht wird, bringt Wallace Marihuana-Entzug und die Entstehung einer Depression miteinander in Verbindung – und so setzt auch Hal Depression ein, als er aufgrund äußerer Umstände gezwungen ist, auf das „Grasrauchen“ zu verzichten. Während Kate Gompert während ihrer Drogenphasen von *äußeren* Anforderungen suspendiert war, die sie durch die Entwöhnung überfordern, wenn sie den Marihuana-Konsum aufgibt, sind es bei Hal innere Vorgänge, die durch die Droge überspielt wurden, doch das Prinzip ist das gleiche: Überflutet von den Emotionen, mit welchen umzugehen er nicht gewohnt ist, befindet er sich ab dem Zeitpunkt der Abstinenz in der reflexiven Horizontalen und ist mit der Aufarbeitung der lange überfälligen Trauer- und Emotionsarbeit beschäftigt.

Nachdem der heterodiegetische Erzähler anfangs ausschließlich die Handlungen und Dialoge des Protagonisten wiedergibt, ohne diese zu kommentieren oder auf Hals Innenleben einzugehen, greift er relativ spät im Handlungsverlauf – nachdem Hal innere Wandlung eingesetzt hat – mit überraschender Deutlichkeit ein, um den Rezipienten über das Innenleben des Protagonisten aufzuklären:

Hal himself hasn't had a bona fide intensity-of-interior-life-type emotion since he was tiny; he finds turns like joie and value to be like so many variables in rarified equations, and he can manipulate them well enough to satisfy everyone but himself that he's in there, inside his own hull, as a human being – but in fact he's far more robotic than John Wayne. One of his troubles with his Moms is the fact that Avril Incandenza believes she knows him inside and out as a human being, and an internally worthy one at that, when in fact inside Hal there's pretty much nothing at all, he knows. His Moms Avril hears her own echoes inside him and thinks what she hears is him, and this makes Hal feel the one thing he feels to the limit, lately: he is lonely.⁷⁴⁴

Der Rezipient ist über diese Innenschau des Protagonisten überrascht, weil er Hal auf den bisherigen knapp eintausend Romanseiten als ebenso roboterhaft kennengelernt hat, wie der Protagonist sich selbst wahrnimmt. Erst wenn der heterodiegetische Erzähler diesen Eindruck

⁷⁴² Vgl. Burn: Reader's Guide. S. 47 f.: „Hal notes that he has an 'intricate history' (11), and *Infinite Jest* suggests that much of this history has comprised of others trying to define his character.” Und desweiteren: „Hal has understood himself 'for years as basically vertical' and as his lack of depth begins to depress him at the end of the book, it is notable that his response is simply to shift within the limits of two dimensions and become 'horizontal' (902).” Burn versteht Hals Wechsel in die Horizontale offenbar nicht als reflexive Progression.

⁷⁴³ Vgl. Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 852.

⁷⁴⁴ Ebd. S. 694.

korrigiert, wird die Einsamkeit deutlich, die hinter der funktionalen Haltung des Protagonisten verborgen ist. Die oben zitierte Passage ist zugleich jener Punkt, an welchem Hal selbst sich der Dissoziation von seinen Emotionen zum ersten Mal bewusst wird.

Der Erzähler stuft Hals innere Verfassung als Depression ein und nutzt die Gelegenheit zu einer poetologischen Reflexion über das Verhältnis von Depression und Literatur in der US-amerikanischen Kultur:

It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool. It's maybe the vestiges of the Romantic glorification of *Weltschmerz*, which means world-weariness or hip ennui. Maybe it's the fact that most of the arts here are produced by world-weary and sophisticated older people and then consumed by younger people who not only consume art but study it for clues on how to be cool, hip – and keep in mind that, for kids and younger people, to be hip and cool is the same as to be admired and accepted and included and so Unalone.⁷⁴⁵

Die Reflexion des Erzählers über eine Kultur, die eine emotionslose und desillusionierte Haltung zum erstrebenswerten und einzig akzeptablen Ideal erhebt, kennzeichnet die Probleme des Protagonisten als medial generierte Problematik. In diversen Interviews hat Wallace sich zu Romanen wie Bret Easton Ellis' *American Psycho* auf ähnliche Weise geäußert wie der Erzähler im obenstehenden Textauszug: Die zeitgenössische Literatur zeige nur allzu oft zynische Figuren in einer zynischen Welt, ohne das Aufzeigen von Entwicklungsmöglichkeiten oder dem menschlichen Potenzial, das auch unter erschwerten Bedingungen noch vorhanden sei.

Wallace' Erzähler stuft die Ellis zugeschriebene Form der Literatur als Teil des Problems ein, von dem sie handelt – da sie die Dissoziation vom Innenleben weiter perpetuiert, statt eine Befreiung aus dem Solipsismus zu ermöglichen:

We are shown how to fashion masks of ennui and jaded irony at a young age where the face is fictile enough to assume the shape of whatever it wears. And then it's stuck there, the weary cynicism that saves us from gooey sentiment and unsophisticated naiveté. Sentiment equals naiveté on this continent (at least since the Reconfiguration). One of the things sophisticated viewers have always liked about J. O. Incandenza's *The American Century as Seen Through a Brick* is its unsubtle thesis that naiveté is the last true terrible sin in the theology of millennial America.⁷⁴⁶

Wallace' Roman kann auf der Folie dieser in die Handlung integrierten poetologischen Reflexion als Versuch einer Gratwanderung gelesen werden, emotionale Tiefe in Bezug auf

⁷⁴⁵ Ebd.

⁷⁴⁶ Ebd.

die Darstellung des Innenlebens seiner Protagonisten zu integrieren, ohne sich aus Sicht des postmodern „abgebrühten“ Rezipienten der Todsünde der Naivität schuldig zu machen. Im Gegensatz zu Kristeva, die der poetischen Sprache per se eine heilende Wirkung zuschreibt, ist Foster Wallace, wie bereits weiter oben anklang, vorsichtiger in seiner Einschätzung der Wirkung des schöpferischen Potenzials der Depression: Nicht jedes daraus hervorgehende Erzeugnis betrachtet er als gleichwertig positiv. Im Gegensatz zu Kristeva drückt sich in den Erzählerreflexionen von *Infinite Jest* wiederholt eine Skepsis gegen Kulturprodukte im Kontext depressiven Erlebens aus – was auch auf der Handlungsebene illustriert wird: Denn Wallace führt die Depression Hals und der übrigen Romanfiguren nicht allein auf deren problematische Familiengeschichten zurück, sondern auf die Sozialisation in einer Kultur, die emotionale Abspaltung mit Überlegenheit gleichsetzt und so die Möglichkeit zur grenzüberschreitenden interpersonellen Begegnung verunmöglicht:

Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naive and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile, some sort of not-quite-right-looking infant dragging itself anaclitically around the map, with big wet eyes and froggy-soft skin, huge skull, gooey drool. One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pules and writhes just under the hip empty mask, anhedonia.⁷⁴⁷

An die Beobachtung des Vorangehenden fügt Wallace' heterodiegetischer Erzähler eine Auflistung und Diskussion jener Depressionsformen, die aus der besagten Kultur der Abspaltung und ihren symbolischen Erzeugnissen hervorgehen: Anhedonie, klinische Depression, psychotische Depression usw. Ähnlich wie im Kapitel über Kate Gomperts Aufnahmegespräch kontrastiert Wallace die medizinische Fachsprache mit der literarischen Beschreibungssprache, um dem Rezipienten einen emotionalen Zugang zu den aufgelisteten Depressionsformen zu ermöglichen.⁷⁴⁸ Dabei erscheint die Depression als „a level of psychic pain wholly incompatible with human life as we know it“⁷⁴⁹ sowie als „a sense of radical and thoroughgoing evil“⁷⁵⁰ und „a sense of poisoning“;⁷⁵¹ die Depression sei „a nausea of the cells

⁷⁴⁷ Ebd. S. 694 f.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd. S. 695 ff.

⁷⁴⁹ Ebd. S. 695.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Ebd.

and soul“, die eine „almost mystical unity“⁷⁵² mit einer ebenso gearteten Welt erzeuge, „every constituent of which means painful harm to the self.“⁷⁵³ Wallace‘ Erzähler erschafft zur Charakterisierung der Depression eine Flut kreativer und anschaulicher Metaphern; und darin implizit Kristevas Theorie der basalen Unzulänglichkeit jeglicher nichtpoetischer Beschreibungssprache angesichts des Phänomens bestätigend. Die Logik dieser Unmöglichkeit einer nichtpoetischen Beschreibung und Intersubjektivität in Bezug auf die Depression liegt auch für Wallace‘ Erzähler in der Essenz des Phänomens selbst: Wenn Depression der ultimative Solipsismus ist, verhindert der solipsistische Kern der Erkrankung im Umkehrschluss zunächst eine verbale Vermittlung dieses Zustands – der erst im Zuge der Erschaffung einer neuen, poetischen Sprache aufgehoben wäre: „It is also lonely on a level that cannot be conveyed.“⁷⁵⁴

Wallace‘ Erzähler fährt damit fort, unter Verwendung von Metaphern und Vergleichen einige Allgemeinplätze über die Depression richtigzustellen: So begehe der „sogenannte psychotisch Depressive“ nicht etwa Suizid aus Hoffnungslosigkeit oder Lebensmüdigkeit; vielmehr sei er vergleichbar einem Menschen, der in einem in Flammen stehenden Wolkenkratzer schließlich aus dem Fenster springe, statt zu verbrennen: „when the flames get close enough, falling to death becomes the slightly less terrible of two terrors.“⁷⁵⁵ Ebenso sei es unsinnig, den depressiven Patienten, wie in psychosomatischen Kliniken üblich, einen Vertrag unterzeichnen zu lassen, der ihn oder sie vom Suizid Abstand nehmen lasse – denn „such a contract will constrain such a person only until the exact psychic circumstances that made the contract necessary in the first place assert themselves, invisibly and indescribably.“⁷⁵⁶

Der Protagonist Hal steht an diesem Punkt der Handlung für Wallace‘ Erzähler jedoch noch am Beginn der Entwicklung seiner Depression:

Hal isn’t old enough yet to know that this is because numb emptiness isn’t the worst kind of depression. That dead-eyed anhedonia is but a remora on the ventral flank of the true predator, the Great White Shark of pain. Authorities term this condition *clinical depression* or *involutional depression* or *unipolar dysphoria*. Instead of just an incapacity for feeling, a deadening of soul, the predator-grade depression Kate Gompert always feels as she Withdraws from secret marijuana is itself a feeling. It goes by many names – *anguish*, *despair*, *torment*, or

⁷⁵² Ebd. S. 696.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd. S. 697

Yevtuschenko's more authoritative *psychotic depression* – but Kate Gompert, down in the trenches with the thing itself, knows it simply as *It*.⁷⁵⁷

Hier wird deutlich, dass Kate Gompert und Hal Incandenza als Spiegelfiguren angelegt sind. Kate Gompert befindet sich im Stadium fortgeschrittener Depression, das auf Hal noch wartet, sollte es ihm nicht gelingen, seinen kommunikationsfernen Solipsismus zu überwinden und auf einen anderen Menschen zuzugehen.

Als Extremfall einer psychotischen Depression gibt der Erzähler die Geschichte eines Mannes wieder, den Kate Gompert während einer ihrer Klinikaufenthalte kennenlernen durfte und der nach eigener Angabe seit siebzehn Jahren ununterbrochen an schwersten Depressionen leidet. Nach einem häuslichen Unfall mit Kopfverletzung „he was depressed beyond all human endurance, and stayed that way.“⁷⁵⁸ Doch obwohl die Ärzte ihm weder mit Elektrokrampftherapie noch mit Medikamenten helfen können und die Depression akut bleibt, gelingt es diesem Mann, nach wie vor unbeirrt seiner geregelten Arbeit und seinem Hobby nachzugehen – im Gegensatz zu Kate Gompert, der die Imaginationskraft versagt angesichts der „idea of this man going to work and to Mass and building miniaturized railroad networks day after day while feeling anything like what Kate Gompert felt“.⁷⁵⁹ Zwei Dinge unterscheiden dieses vom Erzähler eingeschobene Kontrastbeispiel von Kate Gompert und Hal Incandenza – die starke Liebe zu einem anderen Menschen (seiner Frau) und ein fast schon anachronistischer Glaube, eine Form von Spiritualität, die weder Kate Gompert noch Hal besitzen. Letzterer wird insofern nicht zufällig nachdenklich in Bezug auf das Thema Spiritualität, kurz nachdem ihn die Depression aufgrund des Drogenentzugs einholt:

It now lately sometimes seemed like a kind of black miracle to me that people could actually care deeply about a subject or pursuit, and could go on caring this way for years on end. Could dedicate their entire lives to it. It seemed admirable and at the same time pathetic. We are all dying to give our lives away to something, maybe. God or Satan, politics or grammar, topology or philately – the object seemed incidental to this will to give oneself away, utterly.⁷⁶⁰

Eben diese Hingabe fehlt Hal Incandenza und auch Kate Gompert, sofern sie nicht gerade Marihuana zum Hauptinteresse ihres Lebens erheben. Wallace klassifiziert Depression insofern als Abwesenheit individueller oder überindividueller höherer Ziele und Hingabe. Die Verbindung zur Suchthematik des Romans liegt auf der Hand: „The original sense of

⁷⁵⁷ Ebd. S. 695.

⁷⁵⁸ Ebd. S. 697.

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Ebd. S. 900.

addiction involved being bound over, dedicated, either legally or spiritually“⁷⁶¹, konstatiert der Erzähler. Dieser Satz rückt die Suchtproblematik, mit der fast alle Figuren des Romans kämpfen – und darüberhinaus die Depression – in den Kontext einer fehlenden Spiritualität oder Transzendenz in Wallace’ literarischer Welt. Die „transzendente Obdachlosigkeit“, im Postmodernismus scheinbar längst passé zugunsten der Annahme fröhlicher Entropie und der Bejahung universeller Kontingenzen (vgl. Thomas Pynchons Oeuvre) weicht in Wallace’ „post-postmodernistischem“ Roman wieder der scheinbar überholten, von Wallace aber dringlich gestellten Frage nach der Valenz von orientierungsgebenden Ordnungs- und Moralsystemen.⁷⁶² Die Eckpfeiler und Inhalte der zeitgenössischen Moralsysteme müssen in einer Welt ohne verbindliche überindividuelle Transzendenz jedoch vom Individuum durch aktive Wahl erarbeitet werden – das Subjekt muss den Gegenstand seiner Hingabe wählen, um nicht Opfer der eigenen ziellosen, unerfüllten Bedürftigkeit zu werden, die nur allzu leicht in der Sklaverei der Sucht endet.⁷⁶³

Dass Sucht kein Weg in die Transzendenz, sondern in das Gefängnis des Depressionen generierenden Solipsismus ist, wird am eindrucksvollsten an der Figur Joelle van Dynes demonstriert. Als verschleierte „Madame Psychosis“ – was bezeichnenderweise zugleich der Name der Droge ist, die Hal und seine Tennisfreunde an der E.T.A. ausprobieren – moderiert sie eine nihilistische Radiosendung auf einem College-Campus, während der sie mit tonloser Stimme existenzialistische Texte intoniert. Der Rezipient lernt Joelle van Dyne medias in res bei ihrem Entschluss zum Suizid kennen, den sie auf der bizarren Rigorosum-Party ihrer ehemaligen Arbeitskollegin, der Filmwissenschaftlerin Molly Notkin, fasst. Auf einem von Mollys den sitzenden Körpern berühmter Regisseure nachgebildeten Sesseln niedergelassen,

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Die Frage nach den von literarischen Texten implizit und explizit vertretenen moralischen und ethischen Werten kann Martha Nussbaum zufolge nicht aus der (gelingenden) Textinterpretation ausgeklammert werden, da ein Verstehen des Texts erst durch Nachvollzug von und Positionierung zu diesen Werten stattfindet: „It is, in fact, criticism that focuses exclusively on textual form of human content that appears to be unduly narrow. For it appears to take no account of the urgency of our engagements with works of literature, the intimacy of the relationships we form, the way in which we do, like David Copperfield, read ‘as if for life’, bringing to the text our hopes, fears, and confusions, and allowing the text to impart a certain structure to our hearts.“ Die Aufgabe des Interpreten ist es also, „to begin to recover, in the domain of the ethical, very broadly and inclusively construed, the sense of the deep connection between content and form that animated the ancient quarrel and that has usually been present in the greatest ethical thinkers, whether they were friends of literature or not and whether or not they wrote in a ‘literary’ way.“ Nussbaum, Martha: *Love’s Knowledge*. S. 22. Weiterhin argumentiert Nussbaum: „Certainly the novel as form is profoundly committed to the emotions; its interaction with its readers takes place centrally through them. [...] Because the emotions have this cognitive dimension in their very structure, it is very natural to view them as intelligent parts of our ethical agency, responsive to the workings of deliberation and essential to its completion.“ Ebd. S. 40 f.

⁷⁶³ Vgl. Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 317-321: Der kanadische Terrorist Rémy Marathe und der amerikanische Geheimdienstler Hugh Steeply unterhalten sich über eben dieses Thema – der Kanadier versteht die Wichtigkeit der aktiven Wahl dessen, wofür man sich hingibt, als essenziellen Schritt zur Befreiung des Individuums, während Hugh Steeply die US-amerikanische Freiheitsvariante vertritt, die für Marathe gleichbedeutend ist mit bloßer Willkürlichkeit und Versklavung durch das eigene wechselhafte Begehren.

beobachtet Joelle aus dem Schoß des Filmgiganten das Partygeschehen um sich her und ist gleichzeitig vom sie umgebenden Leben völlig abgeschnitten:

You can be at certain parties and not really be there. You can hear how certain parties have their own implied ends embedded in the choreography of the party itself. One of the saddest times Joelle van Dyne ever feels anywhere is that invisible pivot where a party ends – even a bad party – that moment of unspoken accord when everyone starts collecting his lighter and date, jacket or greatcoat, his one last beer hanging from the plastic ring's five rings, says certain perfunctory things to the hostess in a way that acknowledges their perfunctoriness without seeming insincere, and leaves, usually shutting the door.⁷⁶⁴

Umgeben von Menschen, als Gast auf einer Party ihrer besten Freundin, ist Joelle dennoch isoliert in ihrem eigenen Denken; es ist *ihre* genuine Perspektive auf das Partygeschehen, die der Erzähler hier in dritter Person wiedergibt. Auch Joelle ist, wie Hal Incandenza, Opfer eines sie isolierenden Solipsismus, der nicht zuletzt die eigene Sicht der Dinge als objektiv wahre und einzig richtige Perspektive auf das Geschehen ausgibt. Joelle fühlt sich allein auf der Party ihrer Freundin Molly Notkin, was noch verstärkt wird durch die Tatsache, dass sie einen Schleier trägt – wie der Rezipient zu einem späteren Zeitpunkt erfährt, Wahrzeichen der Liga der Absolut Rüde Verunstalteten und Entstellten (L.A.R.V.E.), deren Mitglieder ihre Gesichter aus gegebenem Anlass verbergen. Joelles Absichten in Bezug auf die nähere Zukunft führt der Erzähler in einem Einschub an:

Among pernicious myths is the one where people always get very upbeat and generous and other-directed right before they eliminate their own map for keeps. The truth is that the hours before a suicide are usually an interval of enormous conceit and self-involvement.⁷⁶⁵

Nicht nur nimmt der Erzähler an dieser Stelle Joelles Suizidversuch in Molly Notkins schlampigem Badezimmer vorweg; er distanziert sich auch vorübergehend von der Perspektive Joelles, um den Rezipienten auf die Subjektivität und Egozentrik von Joelles Denken aufmerksam zu machen – Joelle „sits alone in her linen veil and pretty skirt, obliquely looked at, listening to bits of conversation she reels in out of the overall voices' noise but seeing no one really else, the absolute end of her life“⁷⁶⁶ vor Augen wie eine Filmprojektion, die ihr den potenziell erlösenden Zugang zu den Mitmenschen verstellt. Der Erzähler beschreibt sie als „perceptual engine“,⁷⁶⁷ die Protagonistin nimmt (zumal als ehemalige Filmwissenschaftlerin) gerne die Beobachterposition ein – doch damit schließt sie sich von einer Teilnahme am Geschehen aus. Die Wahrnehmungen, die sie auf Molly Notkins

⁷⁶⁴ Ebd. S. 219.

⁷⁶⁵ Ebd. S. 220.

⁷⁶⁶ Ebd. S. 220 f.

⁷⁶⁷ Ebd. S. 221.

Regisseurstuhl rekapituliert (ihren Regenspaziergang zu Mollys Wohnung) quälen sie, weil sie darin keine aktive Rolle einnimmt:

Joelle van Dyne is excruciatingly alive and encaged, and in the director's lap can call up everything from all times. What will be that most self-involved of acts, self-cancelling, to lock oneself in Molly Notkin's bedroom or bath and get so high that she's going to fall down and stop breathing and turn blue and die, clutching her heart.⁷⁶⁸

Wieder greift nach einer langen Passage aus Figurensicht der Erzähler distanznehmend und kommentierend ein. Dabei liefert er mit der gewählten Suizidvariante auch gleichzeitig den Anlass für Joelle van Dynes Selbstmordversuch, denn Joelle ist wie fast alle Figuren des Romans süchtig. Mit dem Suizid sucht sie nach endgültiger Befreiung aus den Klauen ihrer Abhängigkeit, da die Droge längst nicht mehr die Funktion erfüllt, die sie einmal für die Protagonistin hatte:

What looks like the cage's exit is actually the bars of the cage. The afternoon's meshes. The entrance says *EXIT*. There isn't an exit. The ultimate annular fusion: that of exhibit and its cage. Jim's own *Cage III: Free Show*. It is the cage that has entered *her*, somehow. The ingenuity of the whole thing is beyond her. The Fun has long since dropped off the Too Much. She's lost the ability to lie to herself about being able to quit, or even about enjoying it, still. It no longer delimits and fills the hole. It no longer delimits the hole.⁷⁶⁹

Um die aus der Sucht entstehende Depression zu beschreiben, führt Wallace hier das zunächst paradox wirkende Bild eines Käfigs ein, der sich – statt Joelle zu umschließen – *in Joelle* befindet und Eingang in ihre Person gefunden hat („the cage [...] has entered *her*, somehow“). Auf formaler Ebene wird hier deutlich, wie die konventionelle Metapher einer Gefangenschaft Joelles im Käfig aus Sucht und Depression nicht die nötige Intensität bereithält, die der adäquaten Beschreibung ihres Leidens durch den Erzähler entspricht. Insofern wird an der oben zitierten Passage einmal mehr das schöpferische Potenzial der Depressionsthematik deutlich, die eine neue poetische Sprache erzeugt. Das auf den ersten Blick disjunktive Bild (Merkmal 1) eines Käfigs in der Person erweist sich gerade aufgrund seiner irritierenden Qualität als geeignetes Ausdrucksmittel für Joelles „außerordentliches“ Leiden.

Nach ihrem gescheiterten Suizidversuch, als neue Patientin in Ennet House, wird Joelle lernen, dass es sehr wohl einen Ausweg aus ihrer Crack-Abhängigkeit gibt, doch zum im obenstehenden Textauszug dargestellten Zeitpunkt fühlt sie sich nicht nur eingesperrt in den Käfig ihrer Sucht, sie fühlt sich verschmolzen mit dem Käfig; eine eindrucksvolle Metapher

⁷⁶⁸ Ebd. S. 222.

⁷⁶⁹ Ebd. S. 222.

gleichzeitig für das Ausmaß von Joelles Abhängigkeit und für ihre Verzweiflung. Da sie (noch) nicht in der Lage ist, sich anderen Menschen zu öffnen oder gar um Hilfe zu bitten, kann sie den *eigentlichen* Käfig, der sie gefangenhält und der mit ihr eins ist – ihren Solipsismus – nicht verlassen. Joelle verwechselt in letzter Konsequenz Drogensucht und radikale Egozentrik und erkennt so die wahre Beschaffenheit der Gitterstäbe ihres Gefängnisses. Nicht zufällig moderiert sie als „Madame Psychosis“ eine College-Radio-Sendung, in der sie zynische Texte und Pamphlete der mit tonloser Stimme in den Äther schickt, während sie im Sender einsam hinter einem Paravent *und* hinter ihrem Schleier vor den Blicken des Tontechnikers verborgen ist – jeder wahrhaftige interpersonelle Austausch wird mit diesem Sendeformat konsequent unterbunden.⁷⁷⁰ Es ist also, ähnlich wie beim Protagonisten Hal Incandenza, ein Kommunikationsproblem, das ihrer Sucht und ihrer daraus resultierenden Depression zugrunde liegt.

Andererseits ist das Eingeständnis, süchtig zu sein, auch ein potenzieller erster Schritt zur Heilung:

She had hurtled on back home on the night's final T and gone home and at least finally not turned her face away from the situation, the predicament that she didn't love it anymore she hated it and wanted to stop and also couldn't stop or imagine stopping or living without it. She had in a way done as they'd made Jim do near the end and admitted powerlessness over this cage, this unfree show, weeping, literally clutching her heart [...].⁷⁷¹

Aus dem notwendigen Eingeständnis, ihrer Sucht machtlos ausgeliefert zu sein und aus eigener Kraft nicht mit dem Crack-Rauchen aufhören zu können, zieht Joelle lediglich fatale Konsequenzen – ihr um das eigene Leiden kreisendes Denken ermöglicht es ihr nicht, andere um Hilfe zu bitten und einen beaufsichtigten Entzug in Erwägung zu ziehen: „The encaged and suicidal have a really hard time imagining anyone caring passionately about anything.“⁷⁷² Was sie nicht genuin aus eigener Kraft bewältigt, hält sie ganz allgemein für unmöglich. James Incandenza, Hals, Orins und Mario Incandenzas Vater, mit dem Joelle bis zu seinem eigenen Suizid platonisch liiert war, den sie als Vater ihrer Highschool-Liebe Orin Incandenza kennenlernte, hat, wie Joelle hier reflektiert, dieselbe fatalistische Schlussfolgerung gezogen und seine Alkoholabhängigkeit mit Suizid kuriert. Insofern liefern Joelles Reflexionen nicht nur Hinweise auf die Gründe für ihre eigene Depression, sondern auch für die Hal Incandenzas, dessen Familiengeschichte ihr vertraut ist:

⁷⁷⁰ Vgl. ebd. S. 181-193.

⁷⁷¹ Ebd. S. 223.

⁷⁷² Ebd. S. 224.

They were the second-saddest family Joelle'd ever seen. Orin felt Jim disliked him to the precise extent that Jim was even aware of him. Orin had spoken about his family at length, usually at night. On how no amount of punting success could erase the psychic stain of basic fatherly dislike, failure to be seen or acknowledged. Orin'd had no idea how banal and average his same-sex-parent-issues were; he'd felt they were some hideous exceptional thing.⁷⁷³

Orin Incandenza, ältester Sohn der Incandenza-Familie, ist also ebenso wie Hal und Joelle eingeschlossen im Käfig seines Denkens, wenn er – Joelle zufolge – an die Einzigartigkeit seiner Probleme mit dem „gleichgeschlechtlichen Elternteil“ glaubt. Zwar erzählt er seiner Freundin Joelle von den besagten Problemen, doch scheint zwischen den beiden kein echter interpersoneller Austausch zustande zu kommen – vielmehr monologisiert Orin, während Joelle ihn in dem Glauben lässt, das Verhältnis zu Vater Jim sei auf ungewöhnliche, einzigartige Weise gestört. Joelle wiederum versäumt es offenbar, Orins Monolog zu unterbrechen und seine Einschätzung richtigzustellen, obwohl sie weiß, ihre eigene Mutter „didn't much like her from the first time her own personal Daddy'd told her he'd rather take Pokie to the pictures alone.“⁷⁷⁴ Beide Figuren haben also Probleme mit der Bindung zum gleichgeschlechtlichen Elternteil, tauschen sich aber nicht ausdrücklich über diesen Umstand aus und finden so keine Befreiung aus der sie gefangen haltenden, vereinsamenden Beschäftigung mit sich selbst: „Joelle had struggled to stay awake and attentive, listening, letting Orin get the stale stuff out.“⁷⁷⁵ Der Rezipient erfährt außerdem, dass Orins und Hals Verschlussenheit auch ein psychisches Charakteristikum des verstorbenen Jim Incandenza war:

Orin had no idea what his blank facial expression his father thought or felt about anything. He thought Jim wore the opaque blank facial expression his mother in French sometimes jokingly called *Le Masque*. The man was so blankly and irretrievably hidden that Orin said he'd come to see him as like autistic, almost catatonic.⁷⁷⁶

Damit schließt sich in Bezug auf Joelles Reflexionen für den Rezipienten ein Kreis: Die selbst in ihrem Denken eingeschlossene Figur reflektiert über die Familie des Protagonisten Hal, deren männliche Mitglieder das Problem Joelles und aller weiteren Figuren am deutlichsten verkörpern. Hals Unkenntnis der eigenen Traurigkeit, seine Anhedonie und unterdrückte, mit Marihuana in Schach gehaltene Depression ist aus Joelles Perspektive das Ergebnis einer Sozialisation durch einen emotional ebenso abgeschotteten Vater, der seine Gefühle nicht zum Ausdruck bringt.

⁷⁷³ Ebd. S. 737.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Ebd.

Orin Incandenza, der jeden Kontakt mit Mutter Avril abgebrochen hat, ist zudem insofern eine männliche Spiegelfigur seiner Ex-Freundin Joelle, als er wie diese in seiner Jugend den quasi-inzestuösen Avancen des gegengeschlechtlichen Elternteils ausgesetzt war. In Orins Fall wird dieser Umstand lediglich angedeutet, doch Joelle war in ihrer Jugend eindeutig ein stellvertretendes Liebesobjekt für den Vater. Ein Hinweis, dass Orins Verhältnis zur Mutter von ähnlicher Prägung gewesen sein könnte, ist auch Joelles Eindruck, Avril nehme sie trotz professionell zur Schau gestellter Freundlichkeit als Konkurrentin wahr. Während eines Thanksgiving-Essens hat Joelle „a weird half-vision of Avril hiking her knife up hilt-first and plunging it into Joelle’s breast.“⁷⁷⁷ Allerdings könnte Joelles Eindruck Avril Incandenzas auch das Ergebnis einer Übertragung der ihr feindlich gesinnten eigenen Mutter sein, der sie die Notwendigkeit zur Verschleierung verdankt, nachdem ihr Vater bei einem Familienessen im Hause van Dyne der Tochter in einer hilflosen Geste seine Liebe gesteht. So kommt es, dass

[r]ight on the hysterical cusp where internalized rage can so easily shift to externalized rage, the mother had hurled the low-pH flask at the Daddy, who’d reflexively ducked; and that the rotter, one *Orin*, right behind, a former tennis champion with superb upper-body reflexes, had instinctively ducked also, leaving Madame Psychosis – dazed and bradykinetic from the sudden venting of so many high-pressure repressive family systems – open for a direct facial hit, resulting in the traumatic deformity.⁷⁷⁸

Joelles Entstellung und der Grund ihrer Mitgliedschaft in der L.A.R.V.E. ergibt sich also aus den sich in einem Gewaltakt der Mutter entladenden Aggressionen aufgrund quasi-inzestuöser Familienstrukturen. Das inzestuöse Verhältnis zum Vater führt Joelle in eine regressive psychische Disposition, die sie für den Drogenkonsum prädisponiert. Sie weiß,

she’d never so much again as in that line felt so taken care of, destined for big-screen entertainment’s unalloyed good fun, never once again until starting in with this lover, cooking and smoking it, five years back, before Incandenza’s death, at the start.⁷⁷⁹

Joelle sucht im Crack-Konsum, was ihr in der inzestuösen Beziehung zum Vater als Regressionsmöglichkeit aufgedrängt wurde; die Droge ist der Ersatz für die inzestuöse interpersonelle Bindung. Bezeichnenderweise beginnt sie mit dem Crack-Rauchen erst, als James Incandenza, der ebenfalls in der Rolle einer Vaterfigur als Substitut für Joelles leiblichen Vater agierte, durch seinen Suizid unverfügbar geworden ist. Aus psychologischer Sicht kann auch hier konstatiert werden, dass die Droge stellvertretend für die Bindung an ein

⁷⁷⁷ Ebd. S. 744.

⁷⁷⁸ Ebd. S. 795.

⁷⁷⁹ Ebd. S. 237.

versorgendes, imaginäres Prä-Objekt genutzt wird, wie von Kristeva als Ursache der Depression beschrieben. Dabei verknüpft Wallace dieses Motiv in *Infinite Jest* stark mit der Inzest-Thematik; eine gewissermaßen logische Verknüpfung insofern, als Kristeva die Ursache der Depression im Wunsch nach passiver Versorgung sieht. Das Hamlet-Motiv angedeuteten Inzests zieht sich also auf die oben dargestellte Weise durch den Text bzw. die Lebensgeschichten mehrerer Romanfiguren. Inzestuöse Familienstrukturen sind, wie in Shakespeares Hamlet, auch in *Infinite Jest* ein mögliches Erklärungsmodell für die Depressionen der Protagonisten Hal, Orin, James Incandenza und Joelle van Dyne: Wie Hamlet verfallen sie der Melancholie aus Ekel über die sie umgebenden familiären Strukturen, oder sie fallen Gewaltakten zum Opfer, die aus diesen Strukturen hervorgehen.

In Bezug auf die im Roman implizit postulierte Verbindung von Suchtverhalten und Depression zeigt Wallace die Figuren aus *Infinite Jest* als von einem unstillbaren psychischen Bedürfnis gezeichnet, das durch Suchtverhalten lediglich temporär befriedigt werden kann, weil die gewählte Droge lediglich der Ersatz ist für die – in Kristevas Terminologie – erste Mutter oder das verlorene Prä-Objekt, die/das bei der Geburt einen konstanten Mangel im Subjekt hinterlässt; eine anthropologisch konstante Sehnsucht nach Vollständigkeit und unmittelbarer, universeller Bedürfnisbefriedigung ohne „Umwege“ über das unzulängliche Symbolische. Die Droge ihrer Wahl vermittelt Hal Incandenza, Joelle van Dyne und den übrigen Süchtigen den Eindruck pränataler Geborgenheit und absoluter Bedürfnislosigkeit – allerdings nur für jeweils kurze Zeit und um den Preis sozialer Ausgrenzung einerseits und Gefangenschaft in der Sucht andererseits. Die *depressive Position* Melanie Kleins, die aus der Akzeptanz des Verlusts der Einheit mit der Mutter besteht und die die Basis für eine Auseinandersetzung mit realen, vom eigenen Ich unabhängigen Objekten und der Objektwelt ermöglicht, wird bei Wallace' Figuren durch Drogenkonsum umgangen für die temporär eingegrenzte Illusion absoluter Bedürfnislosigkeit und Vollständigkeit. Doch dieses Umgehen der depressiven Position führt unweigerlich – nachdem die Wirkung der Droge nachlässt – zur umso heftigeren Konfrontation mit dem existenziellen Mangel, der nicht anerkannt, sondern ausgeblendet wurde. Insofern ist Hals Situation ab der zweiten Hälfte des Texts eine äußerst ambivalente: Der unfreiwillig aufgekündigte Marihuana-Konsum löst eine Depression aus, die alle typisch unangenehmen Begleiterscheinungen mit sich führt – doch in der depressiven „Erkrankung“ liegt gleichzeitig Hals eigentliche und einzige Entwicklungschance: Der Protagonist ist zum ersten Mal ohne die Möglichkeit chemischer Ausblendung mit sich selbst, seinen Gefühlen und der psychischen Realität der menschlichen Existenz konfrontiert. Auf der Folie dieser Überlegungen macht es Sinn, Hals Depression weniger als psychische

Erkrankung, sonder als Beginn der Erarbeitung einer „erwachsenen“ Haltung bzw. der depressiven Position zu betrachten.

Wie die Entwicklung des Protagonisten weiterhin verläuft, lässt der Roman offen; im ersten Kapitel (das chronologisch auf den Rest der Handlung folgt) lernt der Rezipient ihn inmitten seines Kampfs mit der depressiven Position und dem Symbolischen kennen, das für Hal (vorübergehend?) keine kommunikative Funktion hat und als geeignetes Hilfsmittel noch nicht erarbeitet wurde – er kann sich dem Universitätskomitee nicht verständlich machen. Ob der Protagonist die depressive Position nutzen wird, um das Symbolische als Werkzeug zur Befriedigung seiner Bedürfnisse zu erarbeiten und damit ein im Vergleich zum Marihuana-Konsum psychologisch reiferes Bewältigungsprinzip kennenlernt, bleibt offen.

Der Text schildert mit Hals Zusammenbruch lediglich den ersten Schritt zu dieser Möglichkeit, während die Figuren in der Entzugsklinik bereits einen Schritt weiter sind, wenn sie sich – beispielsweise bei den Treffen der AA – wie Joelle schließlich ihren Mitmenschen und deren Lebensgeschichten nicht mehr verschließen:

Joelle makes another line down the Styrofoam coffee cup with her fingernail and chooses consciously to believe it isn't affected, the story's emotive drama. Her eyes feel sandy from forgetting to blink. This always happens when you don't expect it, when it's a meeting you have to drag yourself to and are all but sure will suck. The speaker's face has lost its color, shape, everything distinctive. Something has taken the tight ratchet in Joelle's belly and turned it three turns to the good. It's the first time she's felt sure she wants to keep straight no matter what it means facing.⁷⁸⁰

Die Klammer in Joelles Bauch, die einige Stufen gelockert wird, wenn Joelle sich auf die Treffen einlässt, ist eine weitere kreative Metapher, die aus der Depressionsthematik hervorgeht und diese beschreibt. Joelle ist an dem psychischen „Ort“, den zu erreichen Hal Incandenza sich gerade erst auf den Weg gemacht hat: Sie hat die depressive Position erlangt, indem sie beschließt, sich nicht länger als eine „Wahrnehmungsmaschine“ (vgl. weiter oben) ironisch von ihren Mitmenschen zu distanzieren und sich damit aus interpersonellen Begegnungen auszugrenzen; eine Selbstausgrenzung, die in der Vergangenheit zur Ersatzbefriedigung des Kontaktbedürfnisses durch Crack-Rauchen führte. Vielmehr entschließt sie sich, wie der obenstehende Textauszug zeigt, bewusst dazu, sich auf interpersonelle Begegnungen in Form von Gesprächen einzulassen – in anderen Worten, sich auf das Symbolische als Hilfsmittel zu einigen – und so von der trügerischen, weil temporär begrenzten und abschottenden Befriedigung durch die Droge loszukommen.

⁷⁸⁰ Ebd. S. 710.

Als rezeptionsästhetische Beobachtung sei noch angefügt, dass Wallace es dem Rezipienten seines Texts offenbar in gewisser Weise ermöglichen will, eine ähnliche Erfahrung bzw. Entwicklung zu vollziehen, wie sie in Bezug auf Joelle van Dyne vorangehend aufgezeigt wurde. Der Roman hat (im Original) nicht umsonst einen Umfang von 1079 Seiten, auf welchen der Rezipient sich größtenteils minutiös mit der schockierenden, deprimierenden und teilweise auch abstoßenden Gedankenwelt der Protagonisten konfrontiert sieht. Der implizite Leser sieht sich durch die Drastik und den unangenehmen Inhalt des Gelesenen zunächst zu einer Distanzierung und Abgrenzung vom Geschehen herausgefordert, das Joelles intellektuellen Distanzierungsversuchen den AA gegenüber ähnelt. Weder lädt der Text zur unmittelbaren Identifizierung mit den Figuren ein, noch fesselt er den Rezipienten mit einer unmittelbar spannenden Handlung (die weiter oben skizzierte Rahmenhandlung gleicht mehr einem Puzzle, das vom Leser mühevoll zusammengesetzt werden muss). Insofern enthält Wallace dem Rezipienten die schnelle Befriedigung des Bedürfnisses nach Ablenkung und Spannung vor, um ihm stattdessen anhand der Figuren und deren Verhalten immer wieder die auch im Rezipienten vorhandene, weil anthropologisch verankerte grundlegende Bedürftigkeit zu demonstrieren. Eine bestimmte Form der Distanzierung von den Figuren, die mit Unwohlsein und Beunruhigung einhergeht, resultiert letztlich aus der Tatsache, dass der Rezipient von *Infinite Jest* beständig mit jener existenziellen Wahrheit konfrontiert ist, welche die Figur Joelle van Dyne, wie oben dargestellt, im Laufe der Handlung zu akzeptieren lernt. Die Länge des Romans und die minutiöse Schilderung des Leidens und der Gedankenwelt der Süchtigen ist also ein notwendiges Stilmittel der Aufweichung rezipientenseitiger Abwehrhaltung. Letztlich ist *Infinite Jest* also ein Roman, der dem Rezipienten probeweise die Erarbeitung der depressiven Position ermöglicht, indem er die Befriedigung des Lesebedürfnisses nach „angenehmer Unterhaltung“ (d. h. nach unmittelbar mitreißender, rasanter Handlung und wunscherfüllender Figurenidentifikation – nach rauschhaftem Lesen also) konsequent unterbindet. Anstelle der Befriedigung der genannten Lesebedürfnisse, die für Wallace wohl auf der Ebene der rauschhaften Ersatzhandlungen angesiedelt sind, bietet Wallace dem Rezipienten die Chance zur Konfrontation mit der eigenen existenziellen Bedürftigkeit, die das zentrale Thema der Handlung bildet. Der Rezipient erkennt günstigenfalls und bei konsequenter Lektüre, dass dem Suchtverhalten der Figuren das Verlangen nach dem verlorenen Prä-Objekt oder nach der ersten Mutter zugrundeliegt; ein Mangel, der Teil der menschlichen Existenz ist und der vom Subjekt eine Verhaltens- und Entwicklungsentscheidung verlangt, die dem Rezipienten des Romans anhand der Figuren aufgezeigt wird. Insofern findet die Depression in *Infinite Jest* einen sich von den übrigen hier

analysierten Texten unterscheidenden Eingang in die (und Ausdruck auf der) Formebene des Romans: Indem Wallace dem Leser, wie oben beschrieben, bestimmte Erwartungshaltungen durchkreuzt (Vollständigkeit der Handlung, Spannungsaufbau und -auflösung), „erzieht“ er den Leser gleichsam zu jener Haltung aktiver Mitarbeit, die sich auch die Protagonisten (in Form von Intersubjektivität) erarbeiten müssen. Die fragmentarische Struktur, die Wallace zu diesem Zweck nutzt und die eine Aufhebung des geschlossenen Sinnzusammenhangs darstellt, entspricht insofern Punkt 4 des prototypischen Merkmalsbündels depressiver Romane.

Mit dem Beispiel der Enfielder Tennis-Akademie (E.T.A.) wird, neben einer süchtig machenden Alltagskultur, ein weiteres kulturelles Problemfeld eröffnet. Dort träumen die jungen Tennisspieler von der Karriere als Sportprofis und von internationalem Ruhm – wobei der Erzähler deutlich macht, inwiefern auch die angehenden Weltrang-Sportler, darin den Insassen der Entzugsklinik am Fuß des E.T.A.-Hügels ähnlich, einer subtilen Täuschung unterliegen: „The idea that achievement doesn’t automatically confer interior worth is, to them, still, at this age, an abstraction, rather like the prospect of their own death“⁷⁸¹. Wallace markiert damit das Streben nach Erfolg und Anerkennung nicht als Alternative, sondern als Pendant der Ersatzbefriedigung durch Rauschmittelmisbrauch. Während der Rauschmittelsüchtige sich von der Substanz seiner Wahl abhängig macht, um die depressive Position zu vermeiden und die Leerstelle, die das Prä-Objekt bei der Geburt hinterlassen hat, zu verleugnen, macht der Erfolgssüchtige sich abhängig von der Anerkennung seiner Mitmenschen, um die existenzielle Leerstelle zu füllen. Den Vorteil der zweiten Variante sieht der Erzähler immerhin in der längeren Halbwertszeit der Illusion:

Deluded or not, it’s still a lucky way to live. Even though it’s temporary. It may well be that the lower-ranked little kids at E.T.A. are proportionally happier than the higher-ranked kids, since we (who are mostly not small children) know it’s more invigorating to *want* than to *have*, it seems. Though maybe this is just the inverse of the same delusion.⁷⁸²

Wallace führt in *Infinite Jest* also zwei Formen des Umgangs mit einem anthropologisch konstanten existenziellen Mangel vor, die beide als unzulänglich markiert werden. Dabei ist die Drogensucht nur die offensichtliche Variante einer kulturellen Krankheit, die im narzisstischen Streben nach Ruhm und öffentlicher Anerkennung ihr gesellschaftlich akzeptiertes Pendant hat. Die Vermeidung der depressiven Position durch narzisstische Zufuhr von äußeren Objekten (vgl. den Theorieteil dieser Arbeit) gleicht der Verleugnung des

⁷⁸¹ Ebd. S. 693.

⁷⁸² Ebd. S. 693 f.

schmerzlichen existenziellen Mangels (der Depression) durch Rauschmittelmissbrauch insofern, als Ruhm und Anerkennung zur Droge der Wahl werden.

Wallace' Kulturkritik richtet sich letztlich an eine US-amerikanische Gesellschaft,⁷⁸³ die existenzielle Mangelgefühle als Krankheitssymptom begreift und mit Medikamenten, Drogen und narzisstisch-obsessivem Verhalten bekämpft; in diesem Zuge eben diese Strategien als die eigentliche Krankheit verkennend. Die Erlangung dessen, was in Melanie Kleins Terminologie als „depressive Position“ bezeichnet und als notwendiger Entwicklungsschritt begriffen wird, ist bei Wallace' Figuren konsequent durch den Einsatz diverser Ersatzhandlungen unterbunden, welche auf dem Weg der Sozialisation in einer infantilisierenden Kultur eingeübt werden. Die depressiven Patienten von Ennet House, der Entzugsklinik am Fuße der Tennis-Akademie, sind zunächst die offensichtlichsten Opfer jener kulturellen Mechanismen, die universale Bedürfnisbefriedigung suggerieren und Abhängigkeit erzeugen. Doch gleichzeitig sind sie die Hoffnungsträger der Handlung insofern, als sie die Chance erhalten, in den Therapiegesprächen und im Zuge der AA-Treffen aufeinander zuzugehen, die eigene Hilflosigkeit angesichts eines unstillbaren existenziellen Mangels einzugestehen und somit die depressive Position zu entwickeln – ein Ausweg aus dem Dilemma der Ersatzbefriedigung. Ein Ausweg allerdings, der alles andere als eine bequeme *deus ex machina*-Lösung darstellt und das Subjekt direkt mit dem Schmerz des existenziellen Mangels konfrontiert, statt ihn zu überdecken.

Der Inhalt des tödlichen Films „Infinite Jest“ ist nicht umsonst der erwachsenen Haltung, die aus der depressiven Position hervorgeht, diametral entgegengesetzt. Im Gespräch mit Hugh Steeply beschreibt Joelle, die Hauptdarstellerin des tödlichen Films, die Dreharbeiten, bei welchen

the camera [was] bolted down inside a stroller or bassinet. I wore an incredible white floor-length gown of some sort of flowing material and leaned in over the camera in the crib and simply apologized.“

„Q.“

„Apologized. As in my lines were various apologies. ‘I’m so sorry. I’m so terribly sorry. I am so, so, sorry. Please know how very, very, very sorry I am.’ For a real long time. I doubt he used it all, I strongly doubt he used it all, but there were at least twenty minutes of permutations of ‘I’m sorry.’“⁷⁸⁴

Im Zuge der Rezeption des süchtig machenden Films mit tödlicher Wirkung regrediert der fiktive Rezipient also auf das psychische Niveau eines Säuglings, während Joelle, als

⁷⁸³ Wobei die Kritik nur allzu leicht übertragbar ist auf sämtliche westliche Industrienationen.

⁷⁸⁴ Foster Wallace: *Infinite Jest*. S. 939.

mütterliche Figur in Szene gesetzt, sich für die Zufügung des Traumas der Geburt und die Aufhebung der unmittelbaren Bedürfnisbefriedigung im pränatalen Zustand entschuldigt. Durch die Rezeption des „Infinite Jest“-Films kann der Zuschauer (da die Patrone in integrierter Endlosschleife abläuft) in die ultimative Illusion passiver Versorgung durch ein erstes mütterliches Objekt eintreten; ein Vorgang, der aufgrund seines Illusionscharakters jedoch mit dem Tod des Zuschauers endet, der in passiver Haltung vor dem Bildschirm verhungert.⁷⁸⁵

Auf der Grundlage der vorangehenden Überlegungen ist der Roman *Infinite Jest* ein implizites Plädoyer für die gesellschaftliche Rehabilitation der Depression als Entwicklungsmöglichkeit, bzw. der Neubewertung depressiver Symptomatik als potenzielle Chance der psychischen Befähigung zu einem reiferen Umgang mit den eigenen Bedürfnissen und der Objektwelt. Wallace zeigt, wie eine Kultur, die jeden psychischen Schmerz undifferenziert als Krankheitssymptom auffasst und anstelle der Anerkennung eines unstillbaren, der menschlichen Psyche inhärenten existenziellen Mangels die Ersatzbefriedigung etabliert, den gefährlichen Weg infantilisierender Palliativ-Strategien beschreitet. In einer solchen Kultur ist Depression der Ausdruck des Versagens des Palliativs, und der Depressive ist der eigentlich Weise, dessen Kultur den Umgang mit der von ihm erkannten existenziellen Wahrheit verlernt hat.

⁷⁸⁵ Vgl. Boswell: Understanding David Foster Wallace. S. 132 f.: „Fittingly, in the role of the apologizing mother in *Infinite Jest*, she represents none other than Death herself, ‘as in the figure of Death, Death incarnate’ (850). As such, she dramatizes Incandenza’s central point, namely that ‘Death happens over and over, you have many lives, and at the end of each one (meaning life) is a woman who kills you and releases you into the next life’ (850). That woman is always, he concludes, your next life’s mother.

For the novel’s multitude of desperate drug addicts, that seductive, murderous woman is the Substance that controls their lives. Once these characters succumb to their addiction, their preaddiction selves are murdered, never to rise again, while the woman-murderer, here the drug that has enslaved them, becomes the mother-creator of their new addictive lives, now little more than ‘womb[s] of solipsism’ and forms of ‘death in life.’” So erklärt sich auch Joelles Deckname „Madame Psychosis“, ein Wortspiel mit dem Begriff „metempsychosis“, Seelenwanderung. Durch ihre Sucht sind alle Romanfiguren, die von Substanzen oder etwas anderem (wie Fernsehserien) abhängig wurden, im übertragenen Sinne gestorben, zu anderen Menschen geworden. Joelle, als Hauptdarstellerin des abhängig machenden Films, der Mutter aller im Rahmen des Handlungsgeschehens eingeführten Drogen, wird in dieser Rolle also zum leibhaftigen Tod. Dazu Boswell: Understanding David Foster Wallace. S. 133: „Hence, whether playing the ravishingly beautiful maternal nude or the endlessly apologizing celestial mother, Madame Psychosis presents to the film’s lonely viewers an irresistible vision of wishes fulfilled, a pornographic object of masturbatory desire (this takes place in O.N.A.N., after all), one that provides viewers with the fulfilling desire they have been seeking all their lives. At the same time, the thing you desire most – Lacan’s (m)other – is the thing that will kill you. Such desiring will also lead you to death-in-life, a catatonic state of pure desiring, one that involves a form of self-annihilation similar to the process of metempsychosis.” Ebenso Hirt: The Iron Bars of Freedom. S. 30: „Infantile gratification is another cause for the lethal appeal of the movie. Apparently, Incandenza had developed a peculiar lens with which he shot his film. As Joelle says during an interview with the O.U.S.: ‘I don’t think there’s much doubt the lens was supposed to reproduce an infantile visual field.’ Not only does the film fuel narcissism by providing the viewer with the illusion of being in the sole focus of an ‘actaeonizingly’ beautiful woman, who is often, in addition, described as maternal, it moreover creates for him the illusion of being a child again. The film thus serves as a concise critique of television, as, according to Wallace, one of TV’s most devastating effects is that it allows for complete passivity and infantile absorption.”

The Depressed Person

In der auf den Roman folgenden Kurzgeschichten- und Skizzen-Sammlung *Brief Interviews with Hideous Men* setzt David Foster Wallace die Ergründung des Wesens der Depression mit der im Tonfall einer objektiven Fallstudie verfassten Geschichte *The Depressed Person* fort. Deren Objektivität und Neutralität suggerierender Titel deutet bereits auf jene scheinbar wertneutrale Beschreibungssprache voraus, die zur Beschreibung eines exemplarischen „Falles“ von Depression vom Erzähler eingesetzt wird, die sich aber als alles andere als neutral erweist und die Sicht des Rezipienten auf die beschriebene Person und ihr Leiden entscheidend beeinflusst. Insofern bringt Wallace erneut ein Kommunikationsproblem in Zusammenhang mit Depression, wobei dieses im Rahmen der Kurzgeschichte (im Gegensatz zu *Infinite Jest*) auf die Kommunikation zwischen Erzähler und Rezipient verlagert ist.

Die depressive Person, die vom Erzähler beschrieben wird, erhält keinen Eigennamen und wird ausschließlich als eben „the depressed person“ bezeichnet. Direkt zu Beginn der Geschichte umreißt der Erzähler das – in seinen Augen – zentrale Charakteristikum jener namenlosen Hauptfigur: „The depressed person was in terrible and unceasing emotional pain, and the impossibility of sharing or articulating this pain was itself a component of the pain and a contributing factor in its essential horror.“⁷⁸⁶ Das hier Gesagte schließt zunächst unmittelbar an die Beobachtungen aus *Infinite Jest* an, die das Wesen der Depression als solipsistisches Gefangensein und Unfähigkeit zum intersubjektiv-kommunikativen Austausch charakterisieren (vgl. oben). Der Erzähler beschreibt im Folgenden das Verhalten der depressiven Hauptfigur, die eine Lösung für das konstatierte Kommunikationsproblem sucht:

Despairing, then, of describing the emotional pain or expressing its utterness to those around her, the depressed person instead described circumstances, both past and ongoing, which were somehow related to the pain, to its etiology and cause, hoping at least to be able to express to others something of the pain's context, its – as it were – shape and texture. The depressed person's parents, for example, who had divorced when she was a child, had used her as a pawn in the sick games they played.⁷⁸⁷

An dieser Stelle erweckt der Text den Eindruck, auf „klassische“ psychoanalytische Muster zu rekurren, die eine Ursache für die Entstehung depressiver Erkrankungen in der Kindheit

⁷⁸⁶ Foster Wallace, David: The depressed person. In: *Brief Interviews with Hideous Men*. Hrsg. v. David Foster Wallace. London: Abacus 2012. S. 31-58. Hier S. 31.

⁷⁸⁷ Ebd.

der Betroffenen erkennen. Die Hauptfigur selbst schätzt denn auch das besagte Verhalten ihrer Eltern als missbräuchlich ein,

an abuse clearly connected – here the depressed person nearly always inserted that her therapist concurred with this assessment – to the bottomless. Chronic adult despair she suffered every day and felt hopelessly trapped in.⁷⁸⁸

Der Rezipient ist an dieser Stelle noch geneigt, die im vorangehenden Zitat durch die Hauptfigur vorgenommene Einschätzung der Situation zu übernehmen und den Keim der späteren Depression im unangemessenen Verhalten der Eltern der depressiven Person zu suchen. Durch die Beschreibung des Streits, wer von beiden Elternteilen denn nun die Kosten für die Zahnsperre der späteren Depressiven zu tragen habe, erzeugt der Erzähler Sympathie für die Hauptfigur, die offenbar tatsächlich unter dem Konflikt der Eltern leidet.⁷⁸⁹ Doch im weiteren Verlauf der Handlung wird nur allzu bald deutlich, dass das eigentliche Problem der „depressiven Person“ nicht im zeitlich zurückliegenden Fehlverhalten ihrer Eltern zu suchen ist, sondern im Umgang der Hauptfigur mit den betreffenden Erinnerungen und mit sich und ihren Freunden:

The depressed person averaged, four interpolated apologies each time she recounted for supportive friends this type of painful and damaging past circumstance on the telephone, as well as a sort of preamble in which she attempted to describe how painful it was not to feel able to articulate the chronic depression's excruciating pain itself but to have to resort to recounting examples that probably sounded, she always took care to acknowledge, dreary or self-pitying or like one of those people who are narcissistically obsessed with their „painful childhoods“ and „painful lives“ and wallow in their burdens and insist on recounting them at tiresome length to friends who are trying to be supportive and nurturing, and bore them and repel them.⁷⁹⁰

Ähnlich Kate Gompert in *Infinite Jest*, die ebenfalls nicht fähig ist zu als angemessen empfundenem intersubjektivem Austausch, leidet die Hauptfigur der Kurzgeschichte unter der Überzeugung, niemandem ihr Leiden verständlich machen zu können. Doch die von der depressiven Person entwickelte Verhaltensstrategie zur Aufhebung des solipsistischen Zustands führt sie paradoxerweise nicht zum Austausch mit anderen, sondern noch tiefer in die Isolation, wenn die Hauptfigur monologisierend und repetitiv von den (scheinbaren) Ursachen ihrer Erkrankung berichtet und damit auch die geduldigsten ihrer Zuhörer irgendwann vertreibt. Implizit stimmt Wallace an dieser Stelle mit Kristevas Depressionstheorie überein insofern, als anhand des Kommunikationsverhaltens der

⁷⁸⁸ Ebd. S. 32.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd. S. 31.

⁷⁹⁰ Ebd. S. 32.

„depressed person“ deutlich wird, wie eine nicht-poetische Beschreibungssprache, die das depressive Leiden nur auf rationale Ursachen zurückführt und es auf sachliche Beschreibungen reduziert, keine Besserung erzielt, da die Depression in der Alltagssprache nicht zufriedenstellend erfasst werden kann. Der Ausweg, den die depressive Person nicht zu finden vermag, bestünde nach Kristeva in der schöpferischen Tätigkeit einer literarischen bzw. poetischen Umsetzung der depressiven Stimmung – statt im Versuch der Klassifizierung und Ursachenforschung in alltagssprachlichen oder klinischen Begriffen. Der Kommunikationsversuch, gedacht als Befreiungsschlag, scheitert dramatisch und verstärkt letztlich die Mauern des psychischen Gefängnisses, das für Wallace das Wesen der Depression ausmacht. Insofern zeigt der Autor mit der vorliegenden Geschichte, inwiefern Verbalisierungen als gescheiterte Kommunikationsversuche ins Gegenteil dessen umschlagen können, wozu sie ursprünglich unternommen werden.⁷⁹¹ Die Schilderungen der depressiven Person kreisen narzisstisch um die Ursachen ihres Leidens, wobei das jeweilige Gegenüber nicht als Gesprächspartner, sondern als stummer Empfänger der immer gleichen Botschaft eingesetzt wird, „that she apologized if she was dragging them down or coming off on boring or self-pitying or repellent or taking them away from their active, vibrant, largely pain-free long-distance lives“⁷⁹². Doch diese bereits vorweggenommene Entschuldigung scheint mehr der Entwaffnung des stummen Gegenübers zu dienen als einer empathischen Regung – zu welcher die Hauptfigur im narzisstischen Kreisen um ihr Leiden letztlich gar nicht in der Lage ist. Mit der schlichten Beschreibung ihres Leidens als einzigartig und außerordentlich steigert die depressive Person die Intensität des beschriebenen Leidens unwillkürlich.

Das Paradoxon dieser gescheiterten Kommunikationsform gleicht insofern einer self-fulfilling-prophecy: Ist das depressive Individuum erst einmal überzeugt, sein psychisches Leiden sei einzigartig und das Maß der psychischen Schmerzen übersteige das aller anderen,

⁷⁹¹ Nun könnte man versucht sein, Wallace's Kritik auch auf seine eigenen um die Depression kreisenden Texte anzuwenden. Boswell: Understanding David Foster Wallace. S. 206 f. hebt allerdings den Unterschied der „depressiven Person“ der gleichnamigen Geschichte zu den Texten ihres Erfinders hervor: „The Depressed Person's error is to wish, hopelessly, to 'express the depression's terrible unceasing agony *itself*', whereas Wallace's work seeks to express pain and loneliness through an elaborate technique of distortion and indirection that leaves the core thing unexpressed and therefore alive, subject rather than object.“ Die Gegenthese vertritt Hirt: The Iron Bars of Freedom. S. ii: „That is why so many texts of his deal with depression, despair and the horrors of a postmodern hyper-self-consciousness. They [...] can be a painful experience for the reader, as they directly expose the terror inside despairing individuals.“ Und ebd.: „Wallace, the real Wallace, used writing as a means of self-therapy: objectifying and communicating his experiences with the depression from which he suffered for two decades.“ Allerdings unterscheidet auch Hirt deutlich zwischen dem grundsätzlichen Ansatz des Autors und der in *The Depressed Person* zur Darstellung kommenden Figur: „The depressed person in the story of the same title remains depressed because she is trapped inside her own narcissism, endlessly circling around her pains and never once listening to the troubles of these friends who have remained with her over the years. She speaks and speaks, but never once listens, thus failing in empathy and remaining utterly alone inside.“ Ebd. S. iv.

⁷⁹² Foster Wallace: The depressed person. S. 33.

wirkt diese Überzeugung fortan isolierend und bestätigt sich insofern als psychischer „Teufelskreis“ selbst. Denn einmal zur Überzeugung gelangt, das psychische Leiden sei genuin und nicht kommunizierbar, verliert das Symbolische an Wert, und die Kommunikationsversuche werden als sinnlos begriffen und eingestellt. Damit wird der psychische Schmerz aufgrund von X tatsächlich (im subjektiven Erleben des Individuums) unkommunizierbar und daher pathogen – an diesem Punkt wird der psychische Schmerz zur Depression. Auf der Grundlage dieser Überlegungen wäre es für die „Heilung“ der Depression also weniger wichtig, die biografischen Ursachen für den psychischen Schmerz zu diskutieren als vielmehr, dem Schmerz selbst seine isolierende Wirkung zu nehmen anhand der Herstellung authentischer Formen von Intersubjektivität und interpersonellen Austauschs – im therapeutischen Prozess zwei Individuen zuzulassen statt einem. Letzteres würde in Kristevas Sinn eine schöpferische Arbeit am Symbolischen bedeuten anstelle einer Verlängerung des Leidens im beschreibenden Monolog.

Wallace' Geschichte endet äußerst ambivalent: Die depressive Person scheint, wie der Rezipient, das oben Beschriebene nun erfasst zu haben und unternimmt zum ersten Mal den Versuch, via Herstellung eines *reziproken* interpersonellen Austauschs, die Isolation der Fixierung auf die eigene Person hinter sich zu lassen. Sie begreift, „that all her agonized pain and despair since the therapist's suicide had in fact all and only for herself, i.e. for her loss, her abandonment, her grief, her trauma and pain and primal affective survival.“⁷⁹³ Im festen Entschluss, die Fixierung auf die Einzigartigkeit ihres Leidens aufzugeben und sich tatsächlich der Innenwelt eines Gegenübers zu öffnen, teilt sie diese Neuerung einer Freundin am Telefon mit – nur um die Möglichkeit zur authentischen interpersonellen Begegnung abermals und trotz sich einstellender Selbsterkenntnis zu verpassen, denn die Freundin leidet an einem Neuroblastom und den Nebenwirkungen einer Chemotherapie, was die depressive Person jedoch lediglich in Form von lästigen Unterbrechungen in der Darstellung ihres neuen, gewandelten Selbstbildes wahrnimmt:

At this point in the sharing, the depressed person took a time-out to solemnly swear to her long-distance, gravely ill, frequently retching but still caring and intimate friend that there was no toxic or pathetically manipulative self-excoriation here in what she (i.e., the depressed person) was reaching out and opening up and confessing, only profound and unprecedented fear: the depressed person was frightened for herself, for as it were „[her]self“ – i.e. for her own so-called „character“ or as it were „soul“ i.e. for her own capacity for basic human

⁷⁹³ Ebd. S. 56.

empathy and compassion and caring – she told the supportive friend with the neuroblastoma.⁷⁹⁴

Noch im Zuge der Darstellung ihrer Selbsterkenntnis und der Anerkennung der Notwendigkeit, die Fixierung auf die Einzigartigkeit des eigenen Leidens aufzugeben, verpasst die Protagonistin die erste Gelegenheit, ihr neues Wissen anzuwenden bzw. ihren Entschluss in die Tat umzusetzen und sich um ihre kranke Freundin zu sorgen. Mit ihrem Verhalten widerlegt sie unwillkürlich ihre Worte, was seitens des Rezipienten die Frage aufkommen lässt, ob die neue Selbsterkenntnis tatsächlich ein Schritt in Richtung Heilung ist oder lediglich eine besonders perfide Steigerung des egozentrischen, isolierenden Verhaltens. Die Antwort auf diese Frage bleibt am Ende der Geschichte offen, wenn die depressive Person ihre Freundin bedrängt, ihr ehrlich zu sagen, „what words and terms might be applied to describe and assess such a solipsistic, self-consumed, endless emotional vacuum and sponge as she now appeared to herself to be?“⁷⁹⁵ Mit dieser Frage endet die Geschichte, und die Antwort der Freundin – von welcher möglicherweise die Weiterentwicklung der depressiven Person abhängt – bleibt offen. Damit stellt der Text abschließend eben jene Frage nach einer adäquaten Sprache, in der die Depression ihren Ausdruck finden kann, ohne selbst ein depressives Symptom zu sein, auf die Kristeva eine Antwort findet im schöpferischen, poetischen Zugang zum Phänomen, statt im analytisch-beschreibenden. Die Protagonistin in Wallace' Geschichte steht an der Schwelle der Bewusstwerdung dieses Umstands; allerdings bleibt offen, inwiefern sie tatsächlich zur von Kristeva vorgeschlagenen Lösung findet, da die Geschichte an diesem Punkt endet.

Unter formalen Gesichtspunkten spiegelt die Gestaltung des Themas den Inhalt insofern, als Wallace mit ausufernden Fußnoten arbeitet, die quantitativ sukzessive den Fließtext übersteigen und das Verhältnis von Haupttext und Anmerkung ins Gegenteil verkehren.⁷⁹⁶ Die schrankenlose Egozentrik der depressiven Protagonistin ist gespiegelt in den ausufernden Nebenbemerkungen, die sich durch ihren Umfang zum Haupttext erheben und diesen ablösen. Wie die abstrakte Bezeichnung der Protagonistin als „the depressed person“ suggerieren auch die Fußnoten – immerhin eine wissenschaftliche Schreibtechnik – Authentizität und Objektivität im Bezug auf das Dargestellte. Doch die Fußnoten enthalten keine objektiven Angaben zur Verifizierung des im Fließtext Dargestellten; sie übernehmen lediglich die Handlungsführung und führen insofern die Narration fort, die sie scheinbar unterbrechen. Wallace nutzt diesen Stil, um den Rezipienten in Bezug auf die Objektivität des Dargestellten

⁷⁹⁴ Ebd. S. 57.

⁷⁹⁵ Ebd. S. 58.

⁷⁹⁶ Vgl. ebd. S. 44-50.

misstrauisch zu machen; wie bereits weiter oben beschrieben, wird in *The Depressed Person* nicht zuletzt die Neutralität des Erzählers problematisiert: Beschreibt dieser in neutralem, objektiven Tonfall eine schwer gestörte, unerträgliche Frau, oder ist er einer der für den gesamten Band titelgebenden „hideous men“, der mittels Übertreibung und Parodie eine depressive Frau der Lächerlichkeit preisgibt? Auch diese Frage, neben jener nach der Authentizität der Weiterentwicklung der depressiven Person, bleibt am Ende der Geschichte offen.

III.6

Depression und Männlichkeit im ausgehenden 20. Jahrhundert:

Michel Houellebecq *Extension du domaine de la lutte*

Sah es im Kapitel zu Mela Hartwig und Sylvia Plath noch so aus, als sei die Depression primär eine „weibliche Krankheit“, die Frauen sich zuziehen, wenn sie am Beginn des 20. Jahrhunderts parallel zur Möglichkeit gesellschaftlicher Individuation und ökonomischer Unabhängigkeit auch dem Druck zur Umsetzung der neuen Ideale ausgesetzt sind, so hält der französische Autor Michel Houellebecq den Kolleginnen mit *Extension du domaine de la lutte* seine implizite Theorie männlicher Depression entgegen. Das Bild der Depression und ihrer Bedingungen, das in Houellebecqs Roman gezeichnet wird, funktioniert nach anderen Vorzeichen als jenes der doch so ähnlichen Texte Hartwigs und Plaths, was nicht allein dem historischen Abstand geschuldet ist, sondern in erster Linie dem Wechsel von einer weiblichen zur männlichen Hauptfigur: Der Ich-Erzähler, nicht weniger selbstanalytisch veranlagt als Hartwigs und Plaths Protagonistinnen, verortet die Ursachen seiner Erkrankung gänzlich anders als seine Leidensgenossinnen.⁷⁹⁷ Ben Jeffery ordnet die Romane des französischen Autors in die Tradition dessen ein, was er *depressive realism* nennt, eine Form realistischen Erzählens. Die Protagonisten des depressive realism, genau wie jene

⁷⁹⁷ An dieser Stelle – da es gerade um die Verortung von Houellebecqs Roman im Gros der Depressionsliteratur geht – sei angemerkt, dass van Wesemael und Viard *Extension du domaine de la lutte* als jüngstes Glied in der Kette einer literarischen Tradition lesen, die von der Antike bis zur Gegenwart reicht; eine literarische Tradition, die die „condition humaine“ als von existenziellem Leiden geprägt begreift. In diese Tradition ordnet sich Houellebecqs „mélancolie cynique“ van Wesemael und Viard zufolge ein. Vgl. van Wesemael, Sabine ; Viard, Bruno: *L'Unité de l'Œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Classiques Garnier 2013. S. 41 ff.

Houellebecq, „are defined by isolation and unhappiness, and they take these to be definitive rather than accidental parts of human existence.“⁷⁹⁸

Der Text, der die Dienstreise eines angestellten Informatikers und die anschließende Hospitalisierung des Protagonisten zum Inhalt hat, lässt sich, unter dem Aspekt der zur Darstellung kommenden Depression betrachtet, wie folgt strukturieren: Erstens die allgemeinen gesellschaftlichen und populärsoziologischen Beobachtungen des Erzählers, die (bzw. deren Inhalt) er selbst als Ursache seiner Depression begreift, und zweitens jene Aussagen des Erzählers, die unmittelbar das eigene depressive Erleben bzw. den Verlauf der eigenen Depression betreffen. Erstere lassen sich weiterhin untergliedern in anhand von Nebenfiguren und deren Handlungen veranschaulichten Beispielen, die der Erzähler wiedergibt, und in jene Passagen, in welchen stattdessen der Rezipient direkt angesprochen und ihm also ein bestimmtes Erleben nicht veranschaulicht, sondern zugesprochen und untergeschoben wird, als sei es tatsächlich sein eigenes; das des Lesers. Beide Kategorien sind fast rein reflektorisch und bringen die Narration der Handlung wenig bis gar nicht voran, während die Stellen, die die Erkrankung und Hospitalisierung des Erzählers behandeln, den eigentlichen „plot“ des Texts ausmachen. Primär nutzt Houellebecq die Romanform jedoch, um seinen Erzähler – ähnlich jenen Protagonisten Thomas Bernhards – über die Mängel der gesellschaftlichen Struktur monologisieren zu lassen, die seiner Meinung nach für sein eigenes Unglück und das aller anderen verantwortlich zeichnet.

Was attestiert Houellebecq's Erzähler also der Gesellschaft der Jahrtausendwende? Ein Schwerpunkt bildet die ihm zufolge voranschreitende Korrosion interpersoneller Beziehungen:

Les relations humaines deviennent progressivement impossibles, ce qui réduit d'autant la quantité d'anecdotes dont se compose une vie. Et peu à peu le visage de la mort apparaît, dans toute sa splendeur. Le troisième millénaire s'annonce bien.⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ Jeffery, Ben: *Antimatter. Michel Houellebecq and depressive realism*. Alresford, Hants: Zero Books 2011. S. 8. (Anmerkung: Da die vorliegende Arbeit sich nicht ausschließlich auf die Analyse von Werken beschränkt, deren Protagonisten die von Jeffery umrissene Grundhaltung einnehmen und darüber hinaus auch Werke der phantastischen Literatur einbezieht (siehe bspw. die Kapitel zu King), ist der Begriff des depressive realism als zentrales Analyseinstrument für die im Rahmen der vorliegenden Arbeit angestellten Untersuchungen ein zu eng gefasster Ansatz. Unter anderem, da ein weiteres konstitutives Merkmal des depressive realism laut Jeffery folgendes ist: „whether or not we understand ourselves, it makes no great difference [to the novels' protagonists; M. R.]“; ebd. S. 33. Das mag auf Houellebecq's Protagonisten zutreffen sowie auf die Protagonistinnen Hartwigs und Plaths; die Literatur von David Foster Wallace und auch die von Hesse zeigt jedoch das Gegenteil: In *Infinite Jest* und in Hesses Romanen werden die Figuren jeweils auf einem äußerst schmerzhaften Weg der Selbsterkenntnis gezeigt; eine Selbsterkenntnis, die, wenn sie einsetzt und fortwirkt, sehr wohl einen fundamentalen Unterschied macht. Ähnliches gilt für Salingers *Franny*, die ebenfalls durch eine Änderung der inneren Haltung und einen Aufschluss über die Genese ihrer psychischen Konstitution der Depression entkommt. Für Pynchons und Amis' Protagonistinnen wiederum mag es zutreffen, dass Selbsterkenntnis keinen Unterschied macht, allerdings gehören deren Texte nicht unbedingt dem Realismus – und damit auch nicht dem depressive realism – an.)

Anhand des letzten Satzes des oben zitierten Abschnitts markiert der Erzähler die postulierte zunehmende Unmöglichkeit interpersoneller Bindungen als Phänomen der Jahrtausendwende, ohne dies an besagter Stelle näher zu begründen.⁸⁰⁰ Formal interessant ist jedenfalls, dass die obenstehende Aussage als objektive Wahrheit präsentiert wird statt als subjektiver Eindruck eines depressiven Informatikers – was für den Rezipienten eine Einladung, wenn nicht eine Versuchung beinhaltet, sich der Ansicht des autodiegetischen Erzählers unhinterfragt anzuschließen.⁸⁰¹ Angesichts der vom Erzähler vorausgesetzten Erosion zwischenmenschlicher Intimität verändert sich ihm zufolge auch die literarische Form des Romans:

Croyez-moi, je connais la vie; tout cela est parfaitement verrouillé.

Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en fait entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leur effets sur plusieurs générations? Nous sommes loin des *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne.⁸⁰²

An dieser Stelle liefert der Erzähler die Erklärung für die über lange Strecken des Texts erfolgenden soziologischen Überlegungen, die den Handlungsanteil überwiegen. Kommen keine dynamischen interpersonellen Bindungen mehr zustande, gibt es auch keine Geschichten im eigentlichen Sinn mehr zu erzählen, lediglich die Stasis des status quo zu konstatieren, in dem die isolierten Mitmenschen wie der Erzähler selbst ohne sinnstiftende Bezüge gefangen sind ohne Ausweg.⁸⁰³ Die Ausführungen des Ich-Erzählers über den Status der Literatur machen *Extension du domaine de la lutte* an dieser Stelle zu einem autoreferenziellen Text, der (statt von Figuren und Ereignissen zu handeln) die eigenen Entstehungsbedingungen reflektiert. Houellebecq legt seinem Erzähler hier eine Erkenntnis in

⁷⁹⁹ Houellebecq, Michel: *Extension du domaine de la lutte*. Stuttgart: Reclam 2002. S. 21.

⁸⁰⁰ So auch Buchweitz: „Houellebecq's novels call attention to reality, the result of deep awareness of the current cultural stage of 'existential anorexia' (anorexie existentielle), in which social forces tend toward emptiness, insubstantiality and general desperation. All these have led to the end of the ideals of individual creativity and self-expression distinct from market forces.“ Buchweitz, Nurit: *An Officer of Civilization. The Poetics of Michel Houellebecq*. Berlin u. a.: Peter Lang 2015. S. 29.

⁸⁰¹ Jeffery beobachtet in diesem Zusammenhang ebenfalls, wie der Text seine Kraft durch die Forderung der Affirmation des Behaupteten durch den Rezipienten gewinnt: „Instead of trying to fight past cynicism and weariness, Houellebecq conducts energy straight through them. The most forceful moments are always the most certain. The moral is always *you know this already*.“ Jeffery: *Antimatter*. S. 50 f.

⁸⁰² Houellebecq: *Extension*. S. 54.

⁸⁰³ Vgl. Sweeney, Carol: *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*. London u. a.: Bloomsbury 2013. S. 77.

den Mund, die wie direkt aus Kristevas Depressionstheorie entliehen erscheint; als Merkmal 7 des Depressionsromans wurde die Autoreferenzialität der poetischen Sprache herausgearbeitet. Diese ist, im Gegensatz zur „herkömmlichen“, auf Figuren und Handlungen bezugnehmenden poetischen Sprache, in der Lage, dem unbenennbaren Kern der Depression einen Ausdruck zu verleihen (siehe Theorieteil). Auf eben jenes Moment autoreferenzieller Texte spielt Houellebecqs Ich-Erzähler in der oben zitierten Passage an, wenn er die „traditionelle“ Romanform verwirft zugunsten eines „künstlicheren“ Stils, der zwar keine Beziehungskonstellationen und interpersonellen Entwicklungen beschreibt wie der Roman des 19. Jahrhunderts, der jedoch stattdessen im Verweis auf seine eigene Künstlichkeit von der Verflachung und vom Absterben der interpersonellen Beziehungen und der psychischen Verarmung des Individuums zeugt – und damit das Wesen der Depression erfasst.

In dieser Hinsicht ist für Houellebecqs Erzähler die Perspektive der Literatur hoffnungsvoller als die der Menschheit: Die Literatur passt sich, wie Houellebecqs Erzähler bemerkt, den veränderten Bedingungen zu Beginn des dritten Jahrtausends an, während das lebendige Individuum offenbar nur noch eine Scheinexistenz führt – so hat der Erzähler

l'occasion de me rendre compte que les êtres humains ont souvent à coeur de se singulariser par de subtiles et déplaisantes variations, défauts, traits de caractère et ainsi de suite – sans doute dans le but d'obliger leurs interlocuteurs à les traiter comme des individus à part entière.⁸⁰⁴

An dieser Stelle ist jedoch auch fraglich, ob der Erzähler, indem er seinen Mitmenschen den Status des Individuums kategorisch abspricht, nicht die Grundlage schafft für das Problem, das er im Vorfeld als gesellschaftliche Ursache der Depression begreift: Die zunehmende Isolation des Einzelnen und das Verschwinden zwischenmenschlicher Beziehungen; denn tragfähige interpersonelle Bindungen können nur entstehen, wenn das Gegenüber noch als Individuum erlebt wird. Als Beweis der voranschreitenden „Verdinglichung“ jedoch führt der Erzähler das Beispiel eines Mannes an, dessen plötzlichen Herztod er in einem Kaufhaus miterlebt:

Quand je suis ressorti, l'homme était toujours là. On avait enveloppé le corps dans des tapis, ou plus probablement des couvertures épaisses, ficelées très serré. Déjà ce n'était plus un homme mais un colis, pesant et inerte, on prenait des dispositions pour son transport
Et viola le travail. Il était dix-huit heures vingt.⁸⁰⁵

Der Tod des Einzelnen nimmt in einer bindungslosen, entindividualisierten Gesellschaft scheinbar nicht mehr Bedeutung ein als die Entsorgung eines unbrauchbar gewordenen

⁸⁰⁴ Houellebecq: Extension. S. 27.

⁸⁰⁵ Ebd. S. 88.

Möbelstücks.⁸⁰⁶ Angesichts dieser Beobachtung entfremdet sich der Erzähler noch mehr von den Mitmenschen, die er als emotionslos und gleichgeschaltet wahrnimmt. So konstatiert er, dass

tous ces gens semblent satisfaits d'eux-memes et de le'univers; c'est étonnant, voire un peu effrayant. Ils déambulent sobrement, arborant qui un sourire narquois, qui un air abruti. Certains parmi les plus jeunes sont vetus de blousons aux motifs empruntés au hard-rock le plus sauvage; on peut y lire des phrases telles que: „Kill them all!“, ou „Fuck and destroy!“, mais tous communient dans la certitude de passer un agréable après-midi, essentiellement dévolu à la consummation, et par là meme de contribuer au raffermissement de leur etre.

J'observe enfin que me sens different d'eux, sans pour autant pouvoir préciser la nature de cette difference.⁸⁰⁷

Ähnlich wie die Figuren aus David Foster Wallace' Roman *Infinite Jest* unterliegt der Erzähler der Illusion, sich in puncto Empfindungsfähigkeit und Individuation grundlegend von den Mitmenschen zu unterscheiden, die ihm allesamt als vom kapitalistischen System gleichgeschaltete Automaten erscheinen. Er stellt fest, dass er sich anders fühlt als sie, doch seinen Eindruck davon, wie die ihn umgebenden Menschen fühlen, hinterfragt er zu keinem Zeitpunkt – vielmehr setzt er äußerlich wahrnehmbare Oberflächenphänomene wie Mimik und Gestik eins zu eins mit dem Innenleben der von ihm Beobachteten gleich. Damit isoliert der Erzähler sich von einer Teilnahme am Geschehen, was die von ihm selbst kritisierte Verunmöglichung interpersoneller Beziehungen weiter perpetuiert. Der Erzähler verschleierte somit geschickt die Ursache seiner sich anbahnenden Depression vor sich selbst. Was er dem Rezipienten als objektive Tatsache präsentiert – die Oberflächlichkeit und Emotionslosigkeit seiner Mitmenschen gegenüber der eigenen exzeptionellen Sensibilität und Einzigartigkeit – ist lediglich eine Selbststilisierung, die isolierend wirkt und genau jenes Problem verursacht, als dessen Lösung er sie verkaufen will.

Doch allem zur Schau gestellten Abscheu vor der Welt und den Mitmenschen scheinen in den Überlegungen des Erzählers auch immer wieder Momente der Empathie auf – die sich zumeist auf Außenseiter wie ihn selbst beziehen. So berichtet er zum Beispiel von der ehemaligen, ironisch „Brigitte Bardot“ genannten übergewichtigen Klassenkameradin, deren aussichtslosen Kampf um Liebe und Zuneigung er bewundert:

Le désir d'amour est profond chez l'homme, il plonge ses racines jusqu'à des profondeurs étonnantes, et la multiplicité de ses racinelles s'interlace dans la matière meme du coeur. Malgré l'avalanche d'humiliations qui constituait l'ordinaire de sa vie, Brigitte Bardot espérait

⁸⁰⁶ Vgl. Sweeney, Carol: Michel Houellebecq and the Literature of Despair. S. 42.

⁸⁰⁷ Houellebecq: Extension. S. 91 f.

et attendait. À l'heure qu'il est elle continue probablement à espérer et à attendre. Une vipère se serait déjà suicide, à sa place. Les homes ne doutent de rien.⁸⁰⁸

In der Identifikation mit einem übergewichtigen, unattraktiven Mädchen und seinem hoffnungsvollen Beharren auf Erfüllung des grundsätzlichen Liebesbedürfnisses kann der Erzähler sich offenbar für einen begrenzten Zeitraum mit der verachteten Menschheit versöhnen, auch wenn die Identifikation notwendigerweise mit Melancholie durchsetzt ist.

Neben der Selbstisolation durch den Irrglauben, grundsätzlich mehr Individuum zu sein als alle anderen, bringt Houellebecq eine weitere Ursache für die Entstehung von Depressionen in *Extension du domaine de la lutte* ein: die allgemeine Überschätzung der Jugendlichkeit, bzw. des jugendlichen Körpers als Kapital auf dem Fleischmarkt der Sexualität. Bereits in seinem ersten Roman, wie auch in allen folgenden greift Houellebecq dieses Thema als eine der Hauptursachen der Depression auf: „La sexualité est un système de hiérarchie sociale“, behauptet der Protagonist in *Extension du domaine de la lutte* provokant.⁸⁰⁹ In der radikalen Haltung seines Protagonisten hält der Autor einer Gesellschaft den Spiegel vor, die junge, glatte Körper idealisiert und das Alter zum Tabuthema gemacht hat: „Ce qu'on peut exprimer de manière plus brutale et moins exacte en disant que l'homme est un adolescent diminué.“⁸¹⁰

Wie bereits zuvor perpetuiert der Protagonist mit dieser Haltung zum menschlichen Körper – bzw. mit der Reduktion des Menschen auf Körperlichkeit in der Sexualität – die an anderen Stellen betrauerte Verdinglichung, Entindividualisierung und Reduktion interpersoneller Bindungsfähigkeit.⁸¹¹ Bis zur Hospitalisierung des Ich-Erzählers besteht der gesamte Text denn auch aus der Wiederholung und Variation dieses Motivs: Der Ich-Erzähler trifft in sozialen Situationen auf Mitmenschen, an deren Verhalten er einmal mehr die zuvor postulierte Theorie der Verarmung interpersoneller Bindungen bestätigt – eine Weiterentwicklung im Sinne einer Modifikation des Denkens und Handelns durch veränderte soziale Interaktion kommt nicht zustande. Die Struktur des Romans weist damit gleich zwei weitere prototypische Merkmale des Depressionsromans auf: Monotonie in der Makrostruktur (Merkmal 6), aber per se auch repetitive Strukturen (Merkmal 5; hier konkret im Rahmen der wiederholenden Darstellung immer gleich ablaufender, scheiternder zwischenmenschlicher Interaktion).

⁸⁰⁸ Ebd. S. 122.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd. S. 124.

⁸¹⁰ Ebd. S. 124.

⁸¹¹ Vgl. Sweeney: Michel Houellebecq and the Literature of Despair. S. 43.

Jeffery vergleicht die unreflektierte Haltung des Houellebecq'schen Erzählers gegenüber der Sexualität mit jener der unglücklichen Figuren in David Foster Wallace' Romanen (und bezieht sich dabei auf eine Interview-Aussage des Autors Wallace):

It is fair to say that Houellebecq doesn't shy away from what the author David Foster Wallace called „the bizarre, adolescent belief that getting to have sex with whomever one wants whenever one wants is a cure for human despair”. In fact Houellebecq can seem astonishingly naive on the subject of sex, as though the pornographic is the only sort of fantasy he is unable to expose. In *The Possibility of an Island*, as in *Platform*, as in *Atomised*, whenever the hitherto alienated and frustrated hero finally finds his satisfaction – however fragile it may leave him, emotionally – the act is always phenomenal. No dispiriting failures to perform; no STDs or pregnancies; lots of excitingly acrobatic varieties and combinations; head-melting orgasms – everything exactly as advertised.⁸¹²

Jeffery zeigt, wie Houellebecqs Protagonist, so sehr er sich ansonsten von gängigen „modernen“ Anpassungen wie Hyperkonsum und Karrierestreben distanziert, nicht in der Lage ist, die gleichen Konsequenzen aus seinen Reflexionen über den „Fleischmarkt“ der Sexualität zu ziehen. Er verbleibt in der adoleszenten Erwartung der ultimativen, konstanten sexuellen Erfüllung, statt am Aufbau einer tragfähigen emotionalen Bindung zu arbeiten – und erweist sich somit als unfähig, die Bedingungen seiner Depression vollständig zu überblicken. Was er hinsichtlich gesellschaftlicher Tendenzen als besorgniserregend anprangert, hat er, ohne es vollständig zu realisieren, bereits ins eigene Denken und Verhalten integriert:

Décidément, me disais-je, dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour de raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *pauperisation absolue*. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle la „loi du marché”.⁸¹³

Im Vergleich zur weiblichen Depressionsvariante im vorangehenden Kapitel – Hartwigs und Plaths Protagonistinnen – konstituiert sich die männliche Depression offenbar anders, wie der obenstehende Textauszug deutlich werden lässt. Für die weiblichen Protagonisten steht eine gelingende Integration ins Arbeits- und Berufsleben auf dem Spiel, gleichbedeutend mit der Initiation in die Erwachsenenwelt. Houellebecqs männlicher Protagonist ist dort längst

⁸¹² Jeffery, Ben: Antimatter. S. 13. Diesen Kontext erweiternd, ebd.: „Throughout, Houellebecq's fiction denigrates or omits one of the most basic forms of adult responsibility there is: parenthood.“

⁸¹³ Houellebecq: Extension. S. 134.

angekommen; als gutverdienender Informatiker muss er sich um die ökonomische Eigenständigkeit keine Sorgen machen. Doch von Zufriedenheit kann dennoch keine Rede sein; bedeutet doch „[l]e libéralisme économique, c’est l’extension du domaine de la lutte, son extension à tous les ages de la vie et à toutes les classes de la société.“⁸¹⁴ Wer im freien Wettstreit um die attraktivsten Geschlechtspartner nicht mithalten kann, gilt dem Erzähler zufolge – wie er selbst – als Versager:

Gérard Leverrier était administrateur à l’Assemblée Nationale, dans le meme service de Véronique (qui y travaillat, elle, comme secrétaire). Gérard Leverrier avait vingt-six ans et gagnait trente mille francs par mois. Pourtant, Gérard Leverrier était timide et dépressif. Un vendredi soir de décembre (il ne devait pas revenir le lundi; il avait pris, un peu malgré lui, quinze jours de vacances „pour les fetes”), Gérard Leverrier est rentré chez lui et s’est tire une balle dans la tete.⁸¹⁵

Die Depression ist in Houellebecqs fiktionaler Welt also motiviert durch die Erkenntnis des Einzelnen, im liberalistischen Wettstreit um Fortpflanzungsressourcen hoffnungslos unterlegen zu sein und die (männlichen) Triebe nicht ausleben zu können:

Dès *Extension du domaine de la lutte* et jusqu’à *La Possibilité d’une ile*, les narrateurs des romans de Houellebecq font preuve d’une acuité suraigue lorsqu’il est question de décrire les espaces sociaux, et en particulier les lieux fréquentés par le public. À chacune de ces descriptions, les stigmates d’une invasion de la signalétique marchande, de la publicité sont sensibles. Les gares, les aéroports, les places publiques et évidemment les centres commerciaux ou les galeries marchande sont décrits non seulement pour les signes qui montrent leur rattachement à la société de consommation. Cette tonalité de la description est d’autant plus flagrante lorsque les personnages découvrent la mutation de lieux autrefois familiers, aujourd’hui méconnaissables.⁸¹⁶

In Houellebecqs fiktionaler Welt hält also das Marktgesetz Einzug in interpersonelle Bindungen, mit dem Effekt der Verdinglichung der ehemaligen Subjekte, die so zu Waren mit Tauschwert werden.⁸¹⁷ Gerechtigkeit wäre in dieser Hinsicht nur gewährleistet durch eine Art sexuellen Kommunismus, der die Gleichverteilung sexueller Ressourcen staatlich regelte. Was dem Erzähler bei dieser Klage jedoch aus dem Blick gerät, ist die Tatsache, dass er mit der impliziten Forderung nach sexueller Gleichstellung, die ausschließlich die Parameter

⁸¹⁴ Ebd. S. 135.

⁸¹⁵ Ebd. S. 136.

⁸¹⁶ Clément, Marie Lucie; Wesemael, Sabine v.: Michel Houellebecq à la Une. Amsterdam, New York: Rodopi 2011. S. 142. Und ebd. S. 144: „Ces espaces de la consommation ne sont pas simplement les espaces témoins de la constante métamorphose, constante invasion aussi, de la société de consommation ou d’hyperconsommation [...]. Ils sont aussi des outils de la dramaturgie houellebecquienne et renvoient aux personnages leurs peurs, leurs indifférences ou leur résignation.“

⁸¹⁷ Vgl. Sweeney: Michel Houellebecq and the Literature of Despair. S. 61.

Quantität und körperliche Attraktivität umfasst, die zuvor kritisierte Oberflächlichkeit und Bindungslosigkeit der ihn umgebenden Gesellschaft reproduziert. Woran Houellebecqs Protagonist ohne es zu erkennen eigentlich leidet, ist nicht der quantitative Mangel an attraktiven jungen Partnerinnen, die beliebig gegeneinander ausgetauscht werden können, sondern an der Abwesenheit interpersoneller Bindungen, auf die er sich berufen kann und die ihm Halt geben. Da er nicht mehr an die Existenz des Individuums glaubt (siehe oben), fällt es ihm schwer, tragfähige Bindungen aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Grund für seinen Zweifel an der Menschheit gibt ihm Exfreundin Véronique, die sich nach Absolvierung einer Psychotherapie in eine „véritable ordure“⁸¹⁸ verwandelt und sich von ihm trennt, nachdem sein Suizidversuch scheitert:

Un soir Véronique était absente, j'ai avalé un flacon de Largactyl. Pris de panique, j'ai ensuite appelé les pompiers. Il a fallu m'emmener en urgence à l'hôpital, me faire un lavage d'estomac, etc. Bref, j'ai bien failli y passer. Cette salope (comment la qualifier autrement?) n'est même pas venue me voir à l'hôpital. Lors de mon retour „à la maison“, si l'on peut dire, tout ce qu'elle a trouvé comme mots de bienvenue c'est que j'étais un égoïste double d'un minable; son interprétation de l'événement, c'est que je m'ingéniais à lui causer des soucis supplémentaires, elle „qui avait déjà assez à faire avec ses problèmes de boulot“. L'ignoble garce a même ajouté que je tentais de me livrer à un „chantage affectif“, quand j'y pense, je regrette de ne pas lui avoir tailladé les ovaires. Enfin, c'est du passé.⁸¹⁹

Hinter der Depression des Erzählers verbirgt sich die übergroße Sehnsucht nach Umsorgt- und Gerettetwerden. Umso größer die Wut, als der Protagonist merkt, dass Véronique als Mutterersatz nicht zur Verfügung steht, da sie im Zuge ihrer Psychotherapie gerade an ihren eigenen Problemen arbeitet. Das regressive Bedürfnis nach Rückkehr in den prä-symbolischen Zustand der Versorgung durch ein mütterliches Objekt, welches mit dem Eintritt ins Symbolische notwendigerweise verloren geht, zieht sich in Variation durch alle auf Freud rekurrierenden Depressionstheorien von Klein bis Kristeva, wie im Theorieteil deutlich wurde. Insofern liegt jenem Hass auf die soziale Sphäre, den der Ich-Erzähler in seinen Monologen an den Tag legt, die regressive Sehnsucht nach dem Prä-Objekt zugrunde, dem die Mitmenschen nicht entsprechen können. Statt diese Sehnsucht als unerfüllbar und unrealistisch zu erkennen, hält der Ich-Erzähler am Prä-Objekt fest und begibt sich damit der Chance auf unperfekte, aber lebbare „reale“ Beziehungen. Dieses Festhalten am imaginären vorsymbolischen Zustand bildet laut Kristeva den Kern der Depression. Vor diesem Hintergrund werden die Monologe des Erzählers über die Ungerechtigkeit des liberalistischen

⁸¹⁸ Houellebecq: Extension. S. 140.

⁸¹⁹ Ebd. S. 140 f.

Sexualsystems als Abwehrhaltung gegenüber emotionaler Involviertheit erkennbar – nachdem sein Bedürfnis nach Vertrautheit sogar angesichts eines Suizidversuchs unerfüllt blieb, erkennt er interpersonellen Bindungen mit emotionaler Tiefe per se die Valenz und Existenz ab. Doch wie bereits deutlich wurde, macht die Konzentration auf quantitative Vergleichbarkeit ebenso unglücklich wie eine potenziell unzureichende emotionale Bindung an das „Miststück“ Véronique, eine Beziehung, die notwendigerweise unperfekt, aber immerhin „real“ war. Weil er enttäuscht wurde, zieht er sich auf allgemeine Aussagen zurück und projiziert das Scheitern seiner Beziehung auf die gesellschaftlichen Umstände:

Phénomène rare, artificiel et tardif, l'amour ne peut s'épanouir que dans conditions mentales spéciales, rarement réunies, en tous points opposées à la liberté de mœurs qui caractérise l'époque moderne.⁸²⁰

Es fragt sich jedoch – wie zuvor angedeutet – ob der Rezipient die Richtung der Argumentationskette nicht umkehren muss, um die Depression des Erzählers angemessen einzuschätzen: Durch private Enttäuschung und das unerfüllbare, weil übergroße Bedürfnis des Erzählers nach Versorgung durch die Partnerin als Mutterersatz zieht er sich auf die scheinbar objektive Position philosophisch-soziologischer Gesellschaftskritik zurück, indem er einfach die Unmöglichkeit emotionalen Tiefgangs und dauerhafter interpersoneller Bindungen konstatiert, um somit der unangenehmen Selbstbefragung zu entkommen, eine Taktik vergleichbar derer der Ich-Erzähler in Thomas Bernhards Spätwerk, die ihr Leiden ebenfalls auf die Gesellschaft projizieren, um die Depression via Aggression aus dem Innern des psychischen Apparats nach außen zu befördern – offenbar eine männliche Strategie. Zwar zeigt das Kapitel zu Hartwig und Plath, dass z. B. auch Plaths Protagonistin Gesellschaftskritik übt, doch in der Beschreibung des Innenlebens von Esther Greenwood überwiegt der masochistische Anteil vor dem sadistischen; d. h. Esther Greenwood sieht ihre misslingende Initiation als ein persönliches Versagen vor (wenn auch als widersprüchlich charakterisierten) gesellschaftlichen Normen an, während Houellebecqs männlicher Protagonist stärker geneigt ist, die „Schuld“ im gesellschaftlichen Außen zu sehen:

Aucune civilisation, aucune époque n'ont été capables de développer chez leurs sujets une telle quantité d'amertume. De ce point de vue-la, nous vivons des moments sans précédent. S'il fallait résumer l'état mental contemporain par un mot, c'est sans aucun doute celui que je choisirais; l'amertume.⁸²¹

Hier schafft der Erzähler klare Fronten, wo Plaths Kritik sich niemals offen gegen gesellschaftliche Umstände wendet, sondern mit einer Form von Ironie arbeitet, die offen

⁸²⁰ Ebd. S. 153.

⁸²¹ Ebd. S. 200.

lässt, wer der beiden aufeinanderprallenden Parteien – die Protagonistin Esther Greenwood oder die Gesellschaft – „Schuld“ trägt an den depressiven Konsequenzen der scheiternden Initiation.

Überhaupt ist Houellebecqs Erzähler – und wieder drängt sich der Vergleich mit Thomas Bernhard auf – viel daran gelegen, die zur scheinbar objektiven Gesellschaftsphilosophie gewandelte Enttäuschung an den Rezipienten weiterzureichen:

La difficulté, c'est qu'il ne suffit pas exactement de vivre selon la règle. En effet vous parvenez (parfois de justesse, d'extrême justesse, mais dans l'ensemble vous y parvenez) à vivre selon la règle. Vos feuilles d'imposition sont à jour. Vos factures, payées à la bonne date. Vous ne vous déplacez jamais sans carte d'identité (et la petite pochette spéciale pour la carte bleue!...).

Pourtant, vous n'avez pas d'amis.⁸²²

In der suggestiven Leseranrede bietet der Erzähler sich dem Leser an, um diesem die vom Text umkreisten Probleme als seine eigenen, die des Lesers, unterzuschieben (was natürlich auch eine Form der Provokation darstellt). Der Roman setzt mit einer romanuntypischen Verallgemeinerung ein, die formal mehr dem Rahmen eines populärsoziologischen Ratgebers entsprechen würde, zum Zweck, den Rezipienten „ins Boot zu holen“ und eine Ebene des Vertrauens – deine Depression ist meine Depression und umgekehrt – zu etablieren: „Vous allez mourir, maintenant. Ce n'est rien. Je suis là. Je ne vous laisserai pas tomber. Continuez votre lecture.“⁸²³ In gewissem Sinne handelt es sich auch bei diesen Passagen um autoreferenzielle Textstellen (Merkmal 7) insofern, als Houellebecq damit absichtlich die nachfolgende Romanhandlung als artifizielle Illustration seiner Gesellschaftstheorie kenntlich macht – der Text bespricht sich selbst als künstliches Erzeugnis und ordnet sich damit der Gattung des Depressionsromans zu.

Im Zuge dieser starken und wirkungsvollen Eröffnung des Romans gelingt Houellebecq eine treffende Beschreibung des subjektiven Erlebens der Depression. Für den Depressiven

rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux et définitif se conjuguent pour vous plonger dans un état réelle souffrance.

Et, cependant, vous n'avez toujours pas envie de mourir.⁸²⁴

Der vom Erzähler beschriebene depressive Zustand ähnelt jenem der Protagonisten in David Foster Wallace' *Infinite Jest*: ein Gefühl der inneren Leere und der Isolation, begleitet von der

⁸²² Ebd. S. 13.

⁸²³ Ebd. S. 16.

⁸²⁴ Ebd. S. 14 f.

Angst vor einer unmittelbar bevorstehenden, doch nicht näher zu charakterisierenden Bedrohung – mit diesen Worten beschreiben auch Hal Incandenza und Katherine Gompert ihre Depression. Houellebecqs Erzähler jedoch unterstellt sie via Leseranrede auch dem Rezipienten, der vom Text schon zum „Mitpatienten“ – oder vielleicht besser zum „Mitleidenden“ – gemacht wird, noch bevor die Handlung einsetzt.⁸²⁵ Damit verfolgt Houellebecqs Text eine ganz andere Strategie hinsichtlich des Einbezugs seiner Rezipienten, obwohl die Depression in beiden Texten ähnlich charakterisiert wird – während Wallace auf möglichst realistische Wiedergabe der inneren Monologe depressiver Figuren setzt und jede Abstraktion vermeidet, baut Houellebecq auf philosophisch-soziologische Abstraktionen und vertraut auf die Zustimmung (oder auch vehemente Ablehnung?) derselben durch den Leser. Die Handlung von *Extension du domaine de la lutte* droht hinter dem abstrakten Theoriegerüst, das der Erzähler entwirft, dagegen fast ganz zu verschwinden. Streckenweise scheint sie lediglich als Erläuterung der zuvor aufgestellten Thesen zu dienen. In diesen Illustrationen zur Theorie spaltet das erzählende ein erlebendes Ich ab, begleitet von der Spiegelfigur des Tisserand, einem Arbeitskollegen des Ich-Erzählers. Die Spiegelfigur des Protagonisten bildet insofern eine Parallele zum weiblichen Depressionsroman; sie funktioniert in Houellebecqs Text ähnlich wie in den im vorangehenden Kapitel analysierten Romanen Hartwigs und Plaths: Die Spiegelfigur besitzt alle Eigenschaften der Hauptfigur, gesteigert ins Extrem – er ist sozusagen noch „ärmer dran“ als der Ich-Erzähler, bekommt

⁸²⁵ Mit dieser Strategie hat der Erzähler bei der Kritik durchaus Erfolg, wie das folgende Zitat aus Asholt, Wolfgang: *Une littérature de risques ou les risques de la modernité? A propos du premier roman de Michel Houellebecq Extension du domaine de la lutte*. In: Michel Houellebecq: *Questions du réalisme d'aujourd'hui*. Lendemains Bd. 36 (142/143) (2011). S. 20, zeigt: „Le diagnostique par ce narrateur d'une société de plus en plus et incurablement malade est partagé par nombre de narrateurs d'autres auteurs romanesques [...]. Viard voit la spécificité de Houellebecq dans son 'cynisme', mais il n'est pas sûr que ce cynisme ne cache pas une certaine sentimentalité et une tendance à l'autocompassion. La singularité de Houellebecq est donc moins à voir dans une lucidité exceptionnelle vis-à-vis de notre époque – d'autres découvrent un esprit du temps analogue et constatent une perspective analogue du mouvement de la société.“ Asholt scheint wie viele Kritiker nur allzu bereit, den Erzähler mit dem Autor gleichzusetzen und diesem Autor-Erzähler eine besondere Hellsichtigkeit in Bezug auf soziale Entwicklungen zu attestieren – der Roman kann allerdings genauso als nicht auktorial vermittelte und daher unkommentierte Zurschaustellung einer Geisteshaltung gelesen werden, die dazu dient, individualpsychologische Probleme zur eigenen Entlastung auf die soziale Ebene zu projizieren.

Auch der französische Psychoanalytiker Michel David liest die Romane Houellebecqs als unmittelbare Ausstellung der Weltsicht des Autors und trennt nicht zwischen Erzähler und Verfasser: „Le Maître est ici malade et son gigantesque corpus mondial, libéral, ou capitaliste, peu importe, finit par détruire les identités, les frontières, les idéaux, le 'Père', Dieu, les valeurs morales et corrompt tout sans limites. Le libéralisme houellebecquien et la compétitivité croissante sont devenus à travers les narrations les nouveaux maîtres d'un monde sans ciel et sans âme, ayant tout envahi, même la sphère privée, transformant même le sexe en un second système de différenciation cher à l'écrivain, du moins jusqu'à *Plateforme*.“ David, Michel: *La mélancolie de Michel Houellebecq*. Paris: L'Harmattan 2011. S. 129. Dem kann in Bezug auf die werkübergreifende Thematik zugestimmt werden; allerdings bedeutet der Fakt, dass Houellebecq Besagtes in jedem seiner Werke aufgreift (und bei Medienauftritten mit einer seinen Figuren ähnlichen Haltung kokettiert), nicht unbedingt, dass Erzähler und Autor so ineinander aufgehen, wie David hier (und mit dem Titel seines Buchs) impliziert.

noch weniger Gelegenheit zum erwünschten Sex mit attraktiven Partnerinnen, hat noch weniger Freude am Leben und muss schließlich stellvertretend für den Ich-Erzähler sterben:

Au moins, me suis-je dit en apprenant sa mort, il se sera battu jusqu'au bout. Le club de jeunes, les vacances aux sports d'hiver ... Au moins il n'aura pas abdiqué, il n'aura pas baissé les bras. Jusqu'au bout et malgré ses échecs successifs il aura cherché l'amour.⁸²⁶

Ein Unterschied zu Hartwigs und Plaths Texten ist jedoch, dass in Houellebecqs Text zwischen männlichem Protagonisten und Spiegelfigur keine Konkurrenzsituation etabliert wird, wie es als charakteristisch erscheint für den weiblichen Depressionsroman des zwanzigsten Jahrhunderts. Tisserand ist dem Ich-Erzähler von Beginn an eindeutig unterlegen und hat dessen uneingeschränktes Mitleid auf seiner Seite, bis in den Tod.

Sich selbst charakterisiert der Ich-Erzähler mit nur wenigen Worten: „Dépourvu de beauté comme de charme personnel, sujet à de fréquents accès dépressifs, je ne corresponds nullement à ce que les femmes recherchent en priorité.“⁸²⁷ Entsprechend seiner Theorie, derzufolge Individualität und psychologische Tiefe angesichts der gegebenen gesellschaftlichen Strukturen obsolet sind, bleibt es bei derlei lapidaren Feststellungen zur Person des Protagonisten: „Généralement, le week-end, je ne vois personne. Je reste chez moi, je fais un peu de rangement; je déprime gentiment.“⁸²⁸ Anstelle differenzierter Charakteraufschlüsselung mithilfe der Techniken des inneren Monologs oder des Bewusstseinsberichts, wie Foster Wallace sie einsetzt, vermittelt Houellebecqs Text ein Bild der Hauptfigur als Klischee des farblosen, depressiven Einzelgängers ohne nennenswertes Innenleben. Seine beruflichen Verpflichtungen erfüllt der Protagonist mechanisch und ohne innere Anteilnahme; er ist reduziert auf eine Funktion und scheint mit der Zeit gelernt zu haben, diese Reduktion anzunehmen. In einem Gespräch mit seinem Vorgesetzten bestätigt sich dies:

Il en vient à sa thèse. Notre civilisation, dit-il, souffre d'épuisement vital. Au siècle de Louis XIV, où l'appétit de vivre était grand, la culture officielle mettait l'accent sur la négation des plaisirs et de la chair; rappelait avec insistance que la vie mondaine n'offre que des joies imparfaites, que la seule vraie source de félicité est en Dieu. Un tel discours, assure-t-il, ne serait plus toléré aujourd'hui. Nous avons besoin d'aventure et d'érotisme, car nous avons besoin de nous entendre répéter que la vie est merveilleuse et excitante; est c'est bien entendu que nous en doutons un peu.

⁸²⁶ Houellebecq: Extension. S. 165.

⁸²⁷ Ebd. S. 18.

⁸²⁸ Ebd. S. 39.

J'ai l'impression qu'il me considère comme un symbole pertinent de cet épuisement vital. Pas de sexualité, pas d'ambition; pas vraiment de distractions, non plus. Je ne sais que lui répondre; j'ai l'impression que tout le monde est un peu comme ça.⁸²⁹

An der oben zitierten Stelle vollzieht der Text mikrostrukturell eben jene Bewegung, die bereits weiter oben als charakteristisch fürs makrostrukturelle Textganze beschrieben wurde: Zunächst findet eine Pauschalierung in Form von scheinbar objektiver soziologischer Beobachtung statt, bevor im zweiten Absatz deutlich wird, wie die verallgemeinerte Beobachtung auf eine subjektive Haltung der Figuren zurückgeht. Im letzten Satz des obenstehenden Absatzes gibt der Protagonist seine psychische Strategie preis: Er projiziert die eigene Leblosigkeit auf die Mitmenschen und hat den Eindruck, dass alle so sind.

Neben jenen Passagen, die im objektiven Ton der soziologischen Beobachtung gehalten sind und die Ursachen der Depression des Ich-Erzählers auf die Gesellschaft projizieren, gibt es jedoch auch Textabschnitte, die um das spezifische depressive Erleben des Ich-Erzählers kreisen, ohne dieses zu pauschalisieren:

J'ai si peu vécu que j'ai tendance à m'imaginer que je ne vais pas mourir; il paraît invraisemblable qu'une vie humaine se réduise à si peu de chose; on s' imagine malgré soi que quelque chose va, tôt ou tard, advenir. Profonde erreur. Une vie peut fort bien être à la fois vide et brève. Les journées s'écoulent pauvrement, sans laisser de trace ni de souvenir; et puis, d'un seul coup, elles s'arrêtent. Parfois aussi, j'ai eu l'impression que je parviendrais à m'installer durablement dans une vie absente. Que l'ennui, relativement indolore, me permettrait de continuer à accomplir les gestes usuels de la vie. Nouvelle erreur. L'ennui prolongé n'est pas une position tenable: il se transforme tôt ou tard en perceptions nettement plus douloureuses, d'une douleur positive; c'est exactement ce qui est en train de m'arriver.⁸³⁰

Depression wird vom Protagonisten subjektiv erlebt als Abwesenheit eines richtunggebenden übergreifenden Lebenssinns, der die „eintönig“ dahingehenden Tage strukturiert und ihrem gleichförmigen Verstreichen einen Zweck verleiht. Dies allein führt aber noch nicht zum psychischen Leiden; vielmehr kommt es zur eigentlichen Depression erst, als der Erzähler die Untragbarkeit eines als sinnentleert verstandenen Lebens begreift. Die Depression geht also durchaus mit einem Erkenntnisprozess einher, was sich im zweiten Absatz des obenstehenden Textabschnitts andeutet – geht der Protagonist zunächst noch davon aus, sich einigermaßen bequem in einem langweiligen, haltlosen und als sinnlos empfundenen Ablauf immer gleicher Tage und Wochen einrichten zu können, muss er daraufhin erkennen, dass das depressive Leiden mit der Reflexion über die prekäre Lebenssituation einsetzt. Die Depression, der

⁸²⁹ Ebd. S. 40.

⁸³⁰ Ebd. S. 63.

„positive Schmerz“, obwohl unangenehm, muss daher als im Grunde gesundes Symptom einer sich gegen den Sinnverlust und die Gleichförmigkeit des Lebensvollzugs zur Wehr setzenden Psyche betrachtet werden, die vital genug ist, um gegen die allgemeine Resignation aufzubegehren. In Kristevas Vokabular übersetzt heißt das etwa, dass der Ich-Erzähler im Zuge seines Reflexionsprozesses den Kontakt mit dem (und die Arbeitsleistung am) Symbolischen nun doch aufgreift – ein Zeichen der Weiterentwicklung und ein erster Schritt möglicher Besserung.

Bis der Protagonist diesen Aufruf der eigenen Psyche in Form der Depression jedoch ernst nimmt und sich am Ende des Handlungsverlaufs in Therapie begibt, vergeht einige Zeit, die der Ausweichbewegung gewidmet ist. Hartnäckig versucht der Ich-Erzähler, seine autodestruktiv-resignative, aber durch Gewöhnung bequem gewordene Haltung beizubehalten. Erst die Dienstreise mit dem Kollegen Tisserand führt schließlich zur aufrüttelnden Änderung seiner inneren Haltung. Zunächst sieht er in Tisserands Unglück sein eigenes gespiegelt:

Je connais cela; j'ai ressenti la même chose il y a deux ans, juste après ma séparation d'avec Véronique. Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêterait attention; personne ne fera un geste. Comme si vous étiez protégé du monde par une pellicule transparente, inviolable, parfaite. D'ailleurs Tisserand me l'a dit l'autre jour (il avait bu): „J'ai l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché.“ Il a encore dit: „J'ai l'impression d'être une grenouille dans un bocal; d'ailleurs je ressemble à une grenouille, n'est-ce pas?“⁸³¹

Auch in Tisserands subjektivem Erleben dominiert, wie beim Ich-Erzähler, das Gefühl, von der Umgebung, den Mitmenschen, isoliert und mit dem eigenen Unglück alleingelassen zu sein. Tisserand schreibt seine Einsamkeit seinem Aussehen zu, was eins zu eins der Haltung des Ich-Erzählers entspricht, der von Jugendlichkeit und körperlicher Perfektion besessen ist und diese als alleinige „Selektionsmerkmale“ menschlicher Interaktion voraussetzt. An der Spiegelfigur Tisserand wird zudem ein für den männlichen Depressiven typischer Aspekt eingebracht insofern, als die Depression sich in einem Akt der Gewalt zu entladen droht: Vom Ich-Erzähler mit einem Messer ausgestattet, begeht er beinahe Mord an einem jungen, attraktiven und augenscheinlich glücklichen Paar mit erfülltem Sexualleben – an einem Paar also, das alles besitzt, was Tisserand und der Protagonist sich ersehnen im Glauben, es niemals erlangen zu können. Diese Form nach außen gerichteter Depression, die sich in

⁸³¹ Ebd. S. 132 f.

Aggression ausdrückt und den Leidensdruck in der Zerstörung dessen, was man zu besitzen wünscht, abreagiert, ist den literarischen Texten über Depression zufolge eine typisch männliche Variante: Hartwigs und Plaths Heldinnen (und die vieler weiterer Romane über weibliche Depression) liebäugeln deutlich stärker mit dem Suizid als Houellebecqs männliche Figuren; der aggressive Impuls der depressiven Protagonistin wird tendenziell gegen das eigene Ich gerichtet, während der männliche Depressive, der „immer noch keine Lust [hat] zu sterben]“, zusätzlich zur weiblich konnotierten Option der Autoaggression bzw. des Suizids die Möglichkeit hat, den Leidensdruck als Aggression nach außen zu richten. Bezeichnenderweise stirbt Tisserand bei einem Autounfall, nachdem der geplante Mord an dem jungen glücklichen Paar verworfen wurde: „Je n’avais pas envie de les tuer; le sang ne change rien.“⁸³² Zwar wird offengelassen, ob Tisserands Unfall tatsächlich ein solcher war oder nicht, da der Ich-Erzähler vom Unfalltod des Kollegen nur nachträglich erfährt, doch steht ein Suizid, der an die Stelle des Mordes tritt, eindeutig zur Diskussion: Nachdem der Versuch, die Depression als Aggression auszuagieren, scheitert, bleibt für Tisserand scheinbar nur noch der autoaggressive Akt des Selbstmords übrig.

Aufgerüttelt vom Tod des Freundes, dessen Schicksal ihm die drohenden unheilvollen Entwicklungen der eigenen Person vor Augen führt, bahnt sich im Ich-Erzähler eine entscheidende Veränderung an:

La nuit du 31 décembre sera difficile. Je sens des choses qui se brisent en moi, comme des parois de verre qui éclatent. Je marche de part et d’autre en proie à la fureur, au besoin d’agir, mai je ne peux rien faire car toutes les tentatives me paraissent ratées d’avance. Échec, partout l’échec. Seul le suicide miroite au-dessus, inaccessible.

Vers minuit, je ressens comme une bifurcation sourde; quelque chose de douloureux et d’interne se produit. Je n’y comprends plus rien.⁸³³

Symbolisch setzt Houellebecq hier den Jahreswechsel als möglichen Wendepunkt für den Protagonisten. Die in Resignation erstarrte innere Haltung bricht auf, wie im Bild der zersplitternden Glaswände deutlich wird. Durch die Zersplitterung des fragilen, aber bisher tragfähigen Gedanken- und Verhaltensgerüsts erlebt er zum ersten Mal in vollem Ausmaß das Schmerzhafte der Depression, das zunächst als Krankheitssymptom interpretiert wird, eigentlich aber als gesunde Reaktion einer zur Veränderung aufrufenden Psyche verstanden werden muss. So erklärt sich auch das sprachliche Bild der Weggabelung; der Erzähler ist an einem Punkt angelangt, an dem es ihm – verursacht durch den Schock angesichts Tisserands Tod – unmöglich wird, sein Bedürfnis nach Progression weiter hinter der bisher

⁸³² Ebd. S. 164.

⁸³³ Ebd. S. 178 f.

eingenommenen resignativen Beobachterposition zu verbergen, die die Schuld für die psychische Misere bislang im Außen suchte: „Dans l’après-midi, je prends rendez-vous avec un psychiatre.“⁸³⁴ Das „Zersplittern“ des inneren Stützkorsetts, das im Lauf der Zeit, wie der Roman im Vorfeld zeigt, zur Fessel wurde, bringt auch eine – nicht minder wichtige – Änderung des äußeren Verhaltens mit sich. An der Arbeitsstelle bricht der Protagonist vor einem Kollegen in Tränen aus⁸³⁵ und verkündet daraufhin laut, er habe einen Termin bei einem Psychiater.⁸³⁶ Der Anspruch, nach außen eine funktionierende Fassade aufrechtzuerhalten, fällt gemeinsam mit dem scheiternden Versuch, sich im resignativen Lebensgefühl einzurichten, weg. Was zunächst als „Verrücktheit“, Exzentrizität oder Unangepasstheit erscheint, ist insofern ein Symptom einsetzender heilsamer Veränderung, als die Depression des Protagonisten ja gerade aus dem Glauben konstituiert war, sich den Mitmenschen nicht öffnen zu können, nicht verstanden zu werden oder – schlimmer – gar nichts in sich zu tragen, das nach außen zu kommunizieren wäre. Die Öffnung hin zu den Mitmenschen geschieht zwar – nach einer langen Phase des Rückzugs – eruptionsartig und mag daher auf andere verstörend wirken, stellt jedoch einen ersten Schritt auf dem Weg möglicher Veränderung dar.

Nach der Einweisung in eine psychiatrische Klinik erhält der Protagonist die offizielle Diagnose seines Zustands:

Il me révèle également que mon état a un nom: c’est une dépression. Officiellement, donc, je suis en dépression. La formule me paraît heureuse. Non que je me sente très bas; c’est plutôt le monde autour de moi qui me paraît haut.⁸³⁷

Die hier vorgenommene Umschreibung der Depression als Tief, während die Welt „so hoch“ ist, korrespondiert sinngemäß durchaus mit der Depression, wie sie in Hartwigs und speziell Plaths Text charakterisiert wird – Esther Greenwoods Lebensziele zerplatzen wie Seifenblasen angesichts der sich vor ihr auftürmenden Hochhausfassaden New Yorks. Die Blickrichtung der Depression ist eine von unten nach oben; in diesem Bild kommt auch etwas Infantiles zum Ausdruck, eine Regression in die psychische Welt der Kindheit, in der zu den Erwachsenen aufgeschaut wird. Und tatsächlich verhalten sich die Depressiven, denen der Protagonist in der Klinik begegnet, gegenüber den Ärzten wie folgsame Kinder, die froh um die betreute, behütete Situation sind. Darin bestätigt sich Kristevas Definition der Depression

⁸³⁴ Ebd. S. 179.

⁸³⁵ Vgl. ebd. S. 181.

⁸³⁶ Vgl. ebd. S. 182.

⁸³⁷ Ebd. S. 183.

als Suche nach Wiedererlangung einer mit der Geburt verlorengegangenen Einheit mit der Mutter oder eines nur imaginierten Anderen:

L'idée me vint peu à peu que tous ces gens – hommes ou femmes – n'étaient pas les moins du monde dérangés; ils manquaient simplement d'amour. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mimiques trahissaient une soif déchirante de contacts physiques et caresses; mais, naturellement, cela n'était pas possible. Alors ils gémissaient, ils poussaient de cris, ils se déchiraient avec leurs ongles; pendant mon séjour, nous avons eu une tentative réussie de castration.⁸³⁸

An dieser Stelle wird der – natürlich zum Scheitern verurteilte – Versuch einer Rückkehr in den Kinderstatus als Ursache der Depression besonders deutlich. Die Kastration ist nicht allein Ausdruck der Frustration über mangelnde Gelegenheiten zum Ausleben der Sexualität, sondern erscheint vor dem Hintergrund der vorangehenden Überlegungen als Versuch, die Sexualität insgesamt als zum postödipalen, „erwachsenen“ Menschen gehörende Entwicklungsstufe, auszuschalten und damit in den präödipalen Zustand der nicht-genitalen Sexualität zurückzukehren. Die Depression entsteht angesichts der Erkenntnis der Unmöglichkeit einer solchen Rückentwicklung.

Wie auch in David Foster Wallace' Roman *Infinite Jest* und in Plaths *The Bell Jar* enthält Houellebecqs Text Szenen, die in einer psychiatrischen Klinik spielen und die dazu dienen, Möglichkeiten klinischer Behandlung der Depression zu eröffnen, aber auch in Frage zu stellen.⁸³⁹

⁸³⁸ Ebd. S. 202.

⁸³⁹ Die Infragestellung der Psychotherapie auf der Inhaltsebene führt bei Kritikern auch zur Infragestellung der Valenz einer – hier von mir vertretenen – psychologischen Interpretation des Handlungsgeschehens bzw. der Hauptfigur. Dazu Morrey, Douglas: Michel Houellebecq. *Humanity and its Aftermath*. Liverpool: Liverpool University Press 2013. S. 33: „Given the evidence of mental disorder in Houellebecq's writing, some critics have sought to use psychoanalysis as an explanatory tool in discussing his work. Sabine van Wesemael is not wrong to suggest, in the lineage of Freud, that Houellebecq's characters fall ill because of their sexuality. However, I would contend that she rather misses the point when she suggests, of *Extension du domaine de la lutte*, that the narrator's libido has failed or that he is afraid of his libido. There is nothing wrong with the narrator's libido – it is just that no one wants to sleep with him. The psychiatrist in the novel similarly fails to grasp this basic point when she seizes triumphantly upon the fact that the narrator has not had sex in over two years, yet fails to understand the demonstrative evidence of his almost rhetorical question: 'Est-ce que vous accepteriez de faire l'amour avec moi?' (*EDL*, 148; 148). Houellebecq's unreserved demolition-job on psychoanalysis in *Extension* [...] should give critics considerable pause before seeking to use it in understanding his work, and to see Houellebecq's tirade as evidence of some kind of 'reaction formation' is too facile a reflex. As Liam McNamara comments, psychoanalysis in this sense is 'an alibi for a generalized system of sexual inequality'.“ Dem muss entschieden widersprochen werden, bedeutet der Verzicht einer psychoanalytischen oder anderweitigen Kritik an den von Houellebecqs Erzähler in *Extension...* geäußerten soziologischen Thesen und die Affirmation seiner Ablehnung der Psychoanalyse (wie von Morrey gefordert) doch schlicht die unreflektierte Übernahme einer subjektiven und unzuverlässigen Erzählerposition, die spätestens seit den Anfängen der Moderne und Kafkas Texten zum Standardrepertoire der Erzählliteratur gehört, angesichts einer sich fragmentierenden Wirklichkeit, die die „Wahrheitsfindung“ zunehmend kompliziert. In anderen Worten: Morrey scheint Houellebecq nicht als in diesem Sinne „modernen“ literarischen Text zu rezipieren, sondern als soziologische Direktaussage des Autors, der den Erzähler nur als Sprachrohr benutzt. Diese Lesart ist auch nicht weniger fragwürdig als die psychologische Analyse eines Texts, dessen Protagonist zufällig nichts von Psychoanalyse hält.

D'origine colombienne, le médecin-chef me fut d'un faible secours. J'exposais, avec l'imperturbable sérieux des névroses, des arguments péremptoires contre ma survie; le moindre d'entre eux me paraissait susceptible d'entraîner un suicide immédiat.⁸⁴⁰

Wie sich herausstellt, ist der Grund für das mangelnde Echo banal: Der kolumbianische Chefarzt ist der französischen Sprache nur ansatzweise mächtig und kann den Erzähler also nicht richtig verstehen. Diese Textpassage kann durchaus als Metapher gelesen werden insofern, als hier die Depression als Sprachstörung – im Sinne von Kristevas Theorie – markiert wird. Wenn die symbolische Kommunikation gestört ist, entsteht die isolierende Depression. Wie in *Infinite Jest* bestätigen sich so zunächst die Vorurteile des Protagonisten gegenüber der stationären Behandlung seiner Depression. Im Gespräch mit dem ihn behandelnden Arzt wiederum zieht der Erzähler sich einmal mehr auf scheinbar objektive Allgemeinplätze zurück:

Mais je ne comprends pas, concrètement, comment les gens arrivent à vivre. J'ai l'impression que tout le monde devrait être malheureux; vous comprenez, nous vivons dans un monde tellement simple. Il y a un système basé sur la domination, l'argent et la peur – un système plutôt masculin, appelons-le Mars; il y a un système féminin basé sur la séduction et le sexe, appelons-le Venus. Et c'est tout. Est-il vraiment possible de vivre et de croire qu'il n'y a rien d'autre?⁸⁴¹

Hier zeigt sich die für den Protagonisten typische Neigung zur Abstraktion komplexer Zusammenhänge (hier bezogen auf den Bereich interpersoneller Bindungen) und zur Reduktion derselben auf Formeln, die Objektivität vortäuschen und ihn selbst über die eigene aktive Involviertheit und die Möglichkeit zur Beeinflussung des Gegebenen bzw. seiner Wahrnehmung desselben hinwegtäuschen: „En dissertant sur la société vous établissez une barrière derrière laquelle vous vous protégez“⁸⁴², konstatiert der Arzt knapp. Doch im Gegensatz zu David Foster Wallace' Protagonisten, deren Hospitalisierung gleichbedeutend ist mit der Chance zur gemeinsamen Erarbeitung einer Heilung, negiert Houellebecq diese Lösung radikal, stattdessen ahnt er, „que ce séjour n'était que le premier en date d'une succession d'internements de plus en plus longs, dans des établissements psychiatriques de plus en plus fermés et durs.“⁸⁴³ einleiten wird. Begleitet wird diese Erkenntnis jedoch von etwas gänzlich Unerwartetem und Anderem, das außerhalb des thematischen Gesamtkontexts, wie er bislang vom Romangeschehen entworfen wurde, steht: „Au fil des semaines grandissait en moi la conviction que j'étais là pour accomplir un plan préétabli – un peu comme, dans les

⁸⁴⁰ Houellebecq: Extension. S. 194 f.

⁸⁴¹ Ebd. S. 198 f.

⁸⁴² Ebd. S. 196.

⁸⁴³ Ebd. S. 202.

Évangiles, le Christ accomplit ce qu'avaient annoncé les prophètes.⁸⁴⁴ Die messianische Rolle, die der Ich-Erzähler nach dem Versagen der Psychotherapie als Ausweg aus der Depression annimmt, wird für den Rezipienten nicht näher definiert – eine Gleichsetzung des depressiven Leidens mit dem Passionsweg Christi klingt immerhin an, was einen aktiven Willen zum Aushalten des Schmerzes beinhalten würde anstelle der zuvor unternommenen Fluchtversuche.

Der Roman endet mit einer Radtour, die der Protagonist alleine unternimmt. Dabei wird deutlich, dass der Klinikaufenthalt ihn zwar nicht von der Depression befreien konnte, ihn jedoch aus der emotionalen Erstarrung gerissen hat, so dass er sich seiner emotionalen Möglichkeiten überhaupt erst wieder bewusst wird:

Je m'allonge dans une prairie, au soleil. Et maintenant j'ai mal, allongé dans cette prairie, si douce, au milieu de ce paysage si amical, si rassurant. Tout ce qui aurait pu être source de participation, de plaisir, d'innocente harmonie sensorielle, est devenu source de souffrance et de malheur. En même temps je ressens, avec une impressionnante violence, la possibilité de la joie. Depuis des années je marche aux côtés d'un fantôme qui me ressemble, et qui vit dans un paradis théorique, en relation étroite avec le monde. J'ai longtemps cru qu'il m'appartenait de le rejoindre. C'est fini.⁸⁴⁵

Die vorangehende Textstelle kann als durchaus hoffnungsvolle gelesen werden: Indem der Erzähler intensiven Schmerz empfindet, den er in seiner erstarrten inneren Haltung zuvor unterdrückte, besteht auch wieder die Möglichkeit zur Empfindung von Freude. Die Erstarrung, die er damit hinter sich lässt, wird noch einmal reflektiert im Bild des Gespenstes in einem theoretischen Paradies – der Ich-Erzähler gibt mit diesem Bild den Anspruch an sich selbst auf, nach einem gesellschaftlichen Ideal zu funktionieren, dem er nicht entsprechen kann, ohne seine Empfindungen zu unterdrücken – sowohl leidvolle als auch freudige. Die Formulierung „un fantôme qui me ressemble, et qui vit dans un paradis théorique“ bildet außerdem zum ersten Mal im gesamten Textgefüge, das sich zuvor aus flachen, monotonen Beschreibungen konstituierte, eine eigenwillige, disjunktive Metapher (Merkmal 1, ähnlich Nervals „schwarzer Sonne“), in der die Depression sowohl zum Ausdruck kommen als auch im poetischen Neuschöpfungsprozess zeitweise besiegt werden kann: Ein theoretisches Paradies, in dem sich ein dem Ich-Erzähler ähnelndes Gespenst bewegt, ist die kreativ formulierte Quintessenz der zuvor lediglich nachgezeichneten äußeren Situation des Ich-Erzählers. Die Entwicklung, die am Ende des Texts aufgezeigt wird, ist also auch eine sprachliche, die in einer neuen Arbeitsleistung am und mit dem Symbolischen besteht.

⁸⁴⁴ Ebd.

⁸⁴⁵ Ebd. S. 208 f.

Doch Houellebecq wäre nicht der Autor, der er ist, würde er nicht auch diese in der dreingegebenen Anpassung aufschimmernde Hoffnung im letzten Satz des Texts negieren: „L’impression de séparation est totale; je suis désormais prisonnier en moi-même“⁸⁴⁶, berichtet der Protagonist zum Schluss. Damit lässt der Autor in der Schwebe, ob sich im Protagonisten tatsächlich eine Veränderung vollzogen hat oder ob sich am Ende eine Kreisbewegung schließt und der Ich-Erzähler wieder an jenem psychischen Ausgangspunkt ankommt, von dem er aufgebrochen ist.⁸⁴⁷

Wie vorangehend aufgezeigt werden konnte, ist *Extension du domaine de la lutte* in mehrfacher Hinsicht in die Gattung Depressionsroman einzuordnen: Die prototypischen Merkmale monotoner Beschreibungen, repetitiver Strukturen, der Autoreferenzialität und – am Ende – der disjunktiven sprachlichen Bilder finden sich in Houellebecqs Text wieder. Damit zeigt sich die Depression nicht nur als Thema, sondern auch als Strukturprinzip der poetischen Sprache des Romans.

III.7

Stephen Kings *Pet Sematary* und der verdrängte Trauerprozess: Depression in der Populärliteratur in Form des Horrorthrillers

Theoretische Vorüberlegung im Rahmen des folgenden Kapitels

Auch die Gothic Novel entwirft auf der Handlungsebene literarische bzw. motivische Bilder, die frappierend jenen von Sigmund Freud, Melanie Klein und Julia Kristeva zur Charakterisierung der Depression eingeführten Denkfiguren entsprechen. Dieses Kapitel handelt in gewisser Weise von unheimlichen sprachlichen Wiedergängern: Was seit der Entstehung von Freuds, Kleins und Kristevas Theorien zur Depression an wissenschaftlichem Beschreibungs- und Bildrepertoire vorliegt, taucht rund hundert Jahre später – während derer die Psychologie dem Volksmund verdächtig geworden ist und manche das Konzept der Identität, wie sie Freuds Modell zugrunde liegt, für überholt halten – im populären Horrorthriller wieder als Handlungselement auf. Damit scheint sich eine Art Kreis des Austauschs zwischen literarischer und wissenschaftlicher Sprache zu schließen: Es geht, kurz gesagt, also um sprachliche Bilder und Denkfiguren, die von der Psychologie in die Literatur „migriert“ sind.

⁸⁴⁶ Ebd. S. 209.

⁸⁴⁷ „Houellebecq’s fiction is built from the idea that the most plausible thing of all is the materialist hypothesis that we are each born alone, live alone, and die alone – and this is depressing.“ Jeffery: *Antimatter*. S. 85.

Bemerkenswert an diesem eigentümlichen diskursiven Prozess ist, dass die sprachlichen Bilder, die hier zur Debatte stehen, sowohl im wissenschaftlichen als auch im literarischen Kontext dieselbe Funktion zu erfüllen scheinen, wenn man die betreffenden Romane genauer analysiert. In diesem Sinne unterscheidet sich das folgende Kapitel zu *Pet Sematary* von den vorhergehenden: Ein literarisches Werk, das die von Freud, Klein und Kristeva entworfenen Sprachbilder und Denkfiguren als Teil seiner Handlung umsetzt, handelt, wenn nicht an der Oberfläche, so doch in seiner Tiefenstruktur unweigerlich von Depression, ohne dass Autor oder Rezipienten sich dessen zwangsläufig bewusst sein müssten.⁸⁴⁸ Dabei taucht die Depression mehr als bei den zuvor untersuchten Werken „hoher“ Literatur stärker in der „unbewussten Bildsprache“ des Texts auf statt in Wortwahl und bewusst eingesetzter Metaphorik.

Die sprachlichen Basiselemente aus den Depressionstheorien Freuds, Kleins und Kristevas, die in der Literatur auftauchen, sind jene, die bereits im Theorieteil dieser Monographie vorgestellt wurden. Das Wichtigste davon sei hier an Ort und Stelle aus gegebenem Anlass noch einmal zusammengefasst:

Im Zuge seiner Überlegungen zum Unterschied zwischen Trauer (als nichtpathologischem Zustand) und Melancholie bzw. (heute gebräuchlicher) Depression andererseits kommt Freud zu dem Schluss, dass beide aus dem realen oder eingebildeten Verlust eines Liebesobjekts entstehen. Das fragliche Objekt ist mit libidinöser Energie besetzt, welche bei Verlust des Liebesobjekts (durch Tod oder Enttäuschung) von diesem nach und nach abgezogen werden muss (ein prozesshafter Vorgang). Die Libidobesetzung ist gleichbedeutend mit der Wichtigkeit des Liebesobjekts für die Identität des Liebenden, und so erklärt sich der Unlustzustand (Trauer) des vom Verlust betroffenen Individuums: es geht ein maßgeblicher Teil des Selbst dahin; dem Trauernden ist nach Sterben zumute. Schließlich siegt jedoch der Lebenswille des Subjekts durch sukzessive Ablösung der Libidobesetzung. Am Ende des Ablösungsprozesses ist demzufolge auch die Trauer aufgehoben – der Trauerprozess endet, weil das tote Liebesobjekt nun vollends losgelassen wird. Eine Depression jedoch entsteht Freud zufolge, wenn das Individuum nach dem Verlust des Liebesobjekts – das der Psyche als tot gilt – keine Ablösung der Libidobesetzung einleiten kann, sondern das als tot und verloren klassifizierte Liebesobjekt als solches wieder introjiziert, bzw. die libidinöse Besetzung dennoch aufrechterhält. Statt eines lebendigen wird also nun ein „totes“, unzulängliches Objekt libidinös besetzt, d. h. es wird Teil des liebenden Subjekts. Da das unzulängliche, tote

⁸⁴⁸ Eine meiner – zugegebenermaßen spekulativen, weil letztlich nur durch empirische Studien belegbaren – Thesen besagt jedoch, dass ein solches Werk beim Rezipienten eine depressive Stimmung auslöst. Im Falle des in diesem Kapitel untersuchten Werks war dies zumindest beim Verfasser dieser Zeilen so.

Liebesobjekt Teil der Psyche des Liebenden wird, richtet dieser nun auch die Anklagen und Anschuldigungen, die sich eigentlich gegen das Liebesobjekt richten, auf die eigene Person – ein als schlecht und böse empfundenes Ich und ein dieses Ich richtendes sadistisches Über-Ich sind die Folgen. Zudem beobachtet Freud noch den *narzisstischen* Aspekt dieses Vorgangs, denn da das verlorene Liebesobjekt mit dem Ich identifiziert wird, richtet sich auch die Libido zurück auf das (schlecht und böse gewordene) Ich – womit Freud die extreme Selbstbezüglichkeit des Depressiven und seine mangelnde Orientierung am Außen (bzw. an externen Objekten) erklärt.

Melanie Klein greift die Theorien Freuds als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen zur Säuglingspsyche auf. Klein zufolge spaltet der Säugling die Mutter oder die zuständige Versorgungsperson in gute und böse Teilobjekte auf, da er mit der Vorstellung von einer ambivalenten (mal versorgenden, mal versagenden) Mutter noch überfordert wäre. Erst sukzessive kann der Säugling ganze Objekte (die sowohl gut als auch böse sind) wahrnehmen, die aus den guten und bösen zu einem Gesamtobjekt zusammengesetzt werden müssen. Solange böse Teilobjekte die guten bedrohen, befindet sich die Säuglingspsyche in der paranoid-schizoiden Position; erkennt der Säugling die Mutter als ganzes Objekt, das als solches (bei Enttäuschung) verloren und (bei Erfüllung) wiedergewonnen werden kann, befindet er sich in der depressiven Position.

Egal, für wie wahr oder plausibel man diese Theorien zu Entstehung und Verlauf von Depressionen nun hält; historisch liegen sie als gedankliche Konzepte vor, und es geht in diesem Kapitel nicht um ihre faktische Authentizität, sondern um die sprachlichen Bilder, in denen sie von den Psychoanalytikern zum Ausdruck gebracht wurden. Denn diese tauchen, wie bereits konstatiert, in einer Vertauschung ihres epistemologischen Status als Motive und Handlungselemente der Erzählliteratur auf.

Epistemologische Wiedergänger: Verdrängte Trauer und das tote Objekt

Ganz am Rande sei vorab bemerkt: Wer Stephen Kings Werke lapidar und pejorativ als „Unterhaltungsliteratur“ abzutun geneigt ist, möge sich einmal seinem Werk *Pet Sematary* aus dem Jahr 1984 aussetzen (auf die gleichnamige Verfilmung ist allerdings gerne zu verzichten). King hat einen Roman über Verlust, Tod und Trauer verfasst, wie er schonungsloser und philosophisch gehaltvoller auch nicht in der sogenannten E-Literatur

vorliegen könnte.⁸⁴⁹ Genau jener Kontext ist es auch, der das Werk bereits thematisch in die Nähe von bspw. Freuds Aufsatz über Trauer und Melancholie rückt. Im Folgenden möchte ich jedoch darüber hinaus zeigen, dass der Text über sich selbst bzw. seine offensichtliche Thematik hinausweist insofern, als er in seiner Tiefenstruktur die *Depression* vielmehr noch als die *Trauer* verhandelt, und zwar, indem er auf der Handlungsebene Bilder, Motive und Handlungselemente einsetzt, die jenen oben dargestellten der Beschreibungssprache Freuds, Kleins und Kristevas entsprechen.

Bezeichnenderweise wird der für fast alle im vorangehenden Theorieteil nachvollzogenen Depressionstheorien so zentrale *Verlust geliebter Objekte* bereits im ersten Absatz des Romans angesprochen:

Louis Creed, who had lost his father at three and who had never known a grandfather, never expected to find a father as he entered his middle age, but that was exactly what happened ...

⁸⁴⁹ Dazu Beahm, George: Stephen King. Leben und Werk. 2. Aufl. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe 1995. S. 207: „Trotz Kings Befürchtungen, die [der Autor] bei dem Buch hegte, sahen Rezensenten es als das, was es war: die unerschütterliche, gnadenlose Abhandlung eines Themas von einem Autoren, der dabei kein Blatt vor den Mund nimmt. Der *Sunday Pourtsmouth Herald* schrieb: ‚Im Alter von sechsunddreißig Jahren ist King nicht nur weit davon entfernt, seine erzählerische Kraft zu verlieren, sondern wird auch zu einem besseren Schriftsteller. Sein neues Buch [...] zeugt von solchem Talent und solcher Qualität, daß es von einem Horrormann zu einem unvergeßlichen Literaturwerk über Tod und Trauer wird.‘“ Und weiterhin, ders. (Hrsg.): *The Stephen King Companion*. London: Macdonald 1990. S. 258: „*Pet Sematary* is a disturbing novel, the kind of subversive, realistic horror that exemplifies great horror fiction. If, as King has said, horror fiction is a rehearsal for death, then this novel is a danse macabre.“ Vgl. auch Mustazza, Leonard: *Fear and Pity: Tragic Horror in King's Pet Sematary*. In: *The Dark Descent. Essays Defining Stephen King's Horrorscape*. Hrsg. v. Tony Magistrale. New York u. a.: Greenwood Press 1992. S. 73-82. Hier S. 74: „King does make us feel a sense of the tragic in life – of paralyzing fear, of unmerited suffering and death, of desperate unhappiness – and the effects produced by watching his good characters pass through such torment are comparable to those evoked by the world's great tragedies, these effects being the Aristotelian emotions of fear and pity. Although many works in the King canon manage to evoke these effects, none does so more memorably than *Pet Sematary*.“ Ders. An anderer Stelle: „[T]he focus is upon character.“ (Ebd. S. 76). Und weiterhin: „If *Pet Sematary* can be called art, that is only because King manages to show us [the human struggle to cope with the fact of death] stripped of all the consolations of philosophy, science, and reason.“ (Ebd. S. 81). King plante zunächst, den Roman, der sogar ihm selbst als zu verstörend erschien, eben deswegen nicht zu publizieren: „Q: Weren't you doing a novel on burial customs? KING: It's done, but it's put away. I have no plans to publish it in the near future. It's too horrible. It's worse than *The Shining* or any of the other things. It's terrifying. I gave it to my wife. She read two-thirds of it, and – she's never done this before – she gave it back and said, 'Why don't you go ahead and put it away?' I said, 'Didn't you like it?' And she said, 'There's no word for how I felt.' I think it's effective ... too effective.“ (Underwood, Tim; Miller, Chuck: *Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King*. New York u. a.: McGraw-Hill Book Company 1988. S. 100). Und an anderer Stelle: „KING: If I had my way about it, I still would not have published *Pet Sematary*. I don't like it, it's a terrible book – not in terms of the writing, but it just spirals down, into darkness. It seems to be saying nothing works and nothing is worth it, and I don't really believe that.“ (Ebd. S. 144 f.) In der letzten hier zitierten Bemerkung Kings verweist dieser bereits auf die depressive Wirkung des Texts; auch der Depressive geht davon aus, dass nichts funktioniert und nichts etwas wert ist – King distanziert sich als Autor von der Wirkung seines „depressiven“ Buchs, an dessen Aussage er nicht glaubt. Das Unbewusste des Autors war bei der Niederschrift des Texts aber offenbar anderer Meinung – sonst hätte der Roman nicht unter den von King nachgezeichneten wirkungsästhetischen Prinzipien entstehen können. Siehe auch Winter, Douglas E.: *Pet Sematary and the Paradox of Death*. In: *Readings on Stephen King*. Hrsg. v. Karin Cadden. San Diego u. a.: Greenhaven Press 2004. S. 167-178. Hier S. 168: „Rumors have circulated about a Stephen King novel that was too frightening to be published.“ Ebenso Heberger, Alexandra: *The supernatural depiction of modern American phobias and anxieties in the work of Stephen King*. Osnabrück: Der andere Verlag 2002. S. 87: „In *Pet Sematary*, more than in any of his other stories, King analyses the concept of 'final truth' as well as looking at cemeteries as a symbol for human grief.“

although he called this man a friend, as a grown man must do when he finds the man who should have been his father relatively lately in life.⁸⁵⁰

Mit dieser Eröffnung macht der Autor den Rezipienten sofort mit dem zentralen Thema des Texts vertraut, dem Verlust geliebter Objekte und den unterschiedlichen Möglichkeiten des Umgangs mit einem solchen Verlust. Wie John Bowlby zeigte, kann der frühe Verlust eines Elternteils, wie in Louis Creeds Fall der Tod des Vaters, eine Ursache für die Ausprägung depressiver Persönlichkeitsstrukturen sein (siehe Theorieteil). Obgleich *Pet Sematary* auf der Handlungsoberfläche kein Roman über Depression ist, enthält so doch bereits der erste Absatz einen wichtigen Hinweis auf die unterschwellig wirksame Depressionsthematik. Der erste Absatz zeigt außerdem, dass der Protagonist offenbar auch, ohne sich dessen zwangsläufig bewusst zu sein, auf der Suche nach einer Vaterfigur war, die er in Jud Crandall zu finden glaubt. Im Familiennamen des Protagonisten – Creed, Glaube – stellt sich zudem die auch für die nachfolgende Handlung virulente Frage nach der Valenz eines religiös-transzendentalen Trosts in der modernen US-amerikanischen Gesellschaft (wie sich später ironischerweise herausstellt, ist Dr. Creed als Mediziner und praktizierender Arzt eingeschworener Atheist und den eigenen Kindern gegenüber bemerkenswert hilflos, wenn es um Trost angesichts der Tatsache der Sterblichkeit geht).

Louis kommt mit seiner Familie – seiner Ehefrau Rachel, dem zweijährigen Sohn Gage, der sechsjährigen Tochter Ellie und Kater Church⁸⁵¹ – in die ländliche Gemeinde Ludlow im US-Bundesstaat Maine. Creed hat eine Stelle als Campusarzt am örtlichen College angenommen und ein Haus am Rande der Stadt – und am Rande einer vielbefahrenen Schnellstraße – gekauft. Hinter dem Haus erstreckt sich eines der riesigen Waldgebiete Maines, die ursprünglich im Besitz amerikanischer Ureinwohner waren. Der achtzigjährige Nachbar Jud Crandall zeigt der Familie bei einem Ausflug in die nahegelegenen Wälder einen speziellen Ort, der nur etwa eine Viertelstunde Fußweg vom neuen Wohnhaus entfernt liegt und genaugenommen sogar Teil des Grundstücks ist:

“Know what’s there?”

“The pet cemetery,” Crandall said.

“Pet cemetery,” Louis repeated, bemused.

“It’s not as odd as it prob’ly sounds,” Crandall said, smoking and rocking. “It’s the road. It uses up a lot of animals, that road does. Dogs and cats, mostly, but that ain’t all. One of those big Orinco trucks run down the pet raccoon the Ryder children used to keep. That was back –

⁸⁵⁰ King, Stephen: *Pet Sematary*. London: Hodder & Stoughton 2011. S. 3.

⁸⁵¹ Zur offensichtlichen Symbolik der Namen, die das Hauptthema des Texts stützen, siehe Reino, Joseph: Stephen King. *The First Decade, Carrie to Pet Sematary*. Boston: Twayne Publishers 1998. S. 93-97. Siehe auch Collings, Michael R.: *The Many Facets of Stephen King*. Washington: Starmout House 1985. S. 90 ff.

Christ, must have been in '73, maybe earlier. Before the state made keeping 'coon or even a denatured skunk illegal, anyway.'⁸⁵²

Der nahegelegene Tierfriedhof, der von den Kindern der Kleinstadt, die dort ihre Tiere beerdigen, gepflegt wird, bringt unter den Figuren das Thema des Todes und des Verlusts geliebter Haustiere zur Sprache, das für Creed unter anderem deshalb besorgniserregend ist, da seine Tochter sehr an ihrem geliebten Kater hängt und die Schnellstraße direkt vor dem Haus verläuft. So stellt der erste Ausflug in die nähere Umgebung gleichzeitig eine beunruhigende Begegnung mit dem Tod dar, weil auch der Tierfriedhof Teil des erworbenen Lands ist. Wenn der Neubeginn, den die Familie in Ludlow unternimmt, symbolisch für den Beginn des Lebens steht, so zeigt King mit dem zu diesem Neubeginn gehörigen Tierfriedhof, wie der Tod schon beim Eintritt des Lebens Teil des existenziellen Gesamtpakets ist:

They topped the second hill, and then the path sloped through a head-high swath of bushes and tangled underbrush. It narrowed and then, just ahead, Louis saw Ellie and Jud go under an arch made of old weatherstained boards. Written on these in faded black paint, only just legible, were the words PET SEMATARY.⁸⁵³

Das auf dem Schild von Kindern des Orts falsch buchstabierte Wort „cemetery“ eröffnet die sich durch den gesamten Text ziehende Symbolik fehlerhaft geschriebener Begriffe, die von King jeweils im direkten Zusammenhang mit Tod und Verlust eingesetzt wird.⁸⁵⁴ Damit scheint King zeigen zu wollen, dass das *Wesen* des Todes, das Geheimnis, das er für die Lebenden notwendigerweise darstellt, das symbolische Register sprengen muss – er lässt sich in regulären sprachlichen Strukturen allenfalls *andeuten*, aber nicht abschließend erfassen – so dass die im Kontext des Todes eingeführten alternativen, meist phonetischen Schreibweisen für den Rezipienten einen symbolischen Verweis auf die Nichtdarstellbarkeit und Hermetik des Todes bedeuten – und auch auf seinen Charakter als etwas „Falsches“, die menschengemachten Regeln Sprenghendes. Er ist das bedrohliche Andere, das so beunruhigend ist, weil es den (jenseits religiöser Tröstungen lebenden) Figuren als absolut Fremdes und als Ende nicht nur des körperlichen, sondern auch des geistigen Lebens gegenübersteht. Wie Kristeva zeigt, schreibt sich auch das unbenennbare Prä-Objekt auf derlei Umwegen der poetischen Sprache in den Text ein. Die „falsche“ Schreibweise zentraler Begriffe in *Pet Sematary* ist also nicht nur ein Verweis auf den Tod, sondern auf dessen depressives Potenzial, wo immer die Protagonisten (und Leser) sich seiner uneingeschränkten

⁸⁵² King: *Pet Sematary*. S. 20.

⁸⁵³ Ebd. S. 36.

⁸⁵⁴ Weitere Beispiele neben dem Schriftzug PET SEMATARY: „Oz the Gweat and Tewwible“, eine Figur aus Frank L. Baums Kinderbuch „The Wizard of Oz“, die im Verlauf der Handlung und unter Abwandlung der Schreibweise in Kings Roman zur Todesfigur schlechthin mutiert – dazu mehr a.a.O.

Allmacht und Alternativlosigkeit bewusst werden. Auf diesem Weg werden Tod und Depression in Kings Roman fast zu Synonymen – wenn seine zeitgenössischen, glaubenslosen Protagonisten über den Tod reflektieren, ist er zwangsläufig immer im wahrsten Sinne des Wortes trostlos konnotiert.

Als moderne Rationalisten haben die Creeds die Tatsache des Todes offenbar weitgehend aus ihren Gedanken und ihrer Lebenspraxis gebannt, doch nach dem Ausflug zum „Pet Sematary“ ist das nicht länger möglich. Für die sechsjährige Ellie stellt der Ort hinter dem Haus die erste Begegnung mit der letzten Realität des Lebens dar:

Ellie glanced at [her cat Church] and frowned, which struck Louis as exceedingly odd. Usually Ellie looked at Church with an expression of love so soppy it was almost painful. She began to walk around the office, looking at various models, and in a voice that was nearly casual, she said: “Boy, there were a lot of graves up in the Pet Sematary, weren’t there?”

Ah, here’s the nub, Louis thought, but did not look around; after examining his instructions, he began putting the carriage-lamps on the Rolls.

“There were”, he said. “Better than a hundred, I’d say.”

“Daddy, why don’t pets live as long as people?”

“Well, some animals do live about as long,” he said, “and some live much longer. Elephants live a very long time, and there are some sea turtles so old that people really don’t know *how* old they are ... or maybe they do, and they just can’t believe it.”

Ellie dismissed these simply enough. “Elephants and sea turtles aren’t *pets*. *Pets* don’t live very long at all. Michael Burns says that every year a dog lives, it’s like nine of our years.”

“Seven,” Louis corrected automatically. “I see what you’re getting at, honey, and there’s some truth to it. A dog who lives to be twelve is an old dog. See, there’s this thing called *metabolism*, and what metabolism seems to do is tell time. Oh, it does other stuff, too – some people can eat a lot and stay thin because of their metabolism. Other people – me, for instance – just can’t eat as much without getting fat. Our metabolisms are different, that’s all. But what metabolism seems to do most of all is to serve living things as a kind of body-clock. Dogs have a fairly rapid metabolism. The metabolism of human beings is much slower. We live to be about seventy-two, most of us. And believe me, seventy-two years is a very long time.”

Because Ellie looked really worried, he hoped he sounded more sincere than he actually felt. He was thirty-five, and it seemed to him that those years had passed as quickly and ephemerally as a momentary draft under a door.⁸⁵⁵

Ellie wird sich angesichts der Gräber auf dem Haustierfriedhof zum ersten Mal über die Sterblichkeit ihres eigenen Katers Winston Churchill, genannt Church, bewusst. Im Kosenamen des Tiers verweist King, wie durch den Familiennamen Creed, auf die unerfüllten

⁸⁵⁵ King: Pet Sematary. S. 44 f.

transzendentalen Bedürfnisse einer säkularisierten Gesellschaft; außerdem darauf, wie sehr die Tochter der Familie ihren Kater „anbetet“. Der Trost, dessen Louis als Mediziner fähig ist, erscheint von zweifelhaftem Charakter, auch wenn er wissenschaftlich korrekt ist. Der Verweis auf den Stoffwechsel und die „innere Uhr“ als Erklärung für die begrenzte Lebenszeit von Mensch und Tier kann zwar die körperliche *Ursache* für die Sterblichkeit identifizieren, sie jedoch keineswegs in einen übergeordneten *Sinnzusammenhang* einfügen: „Because, as a doctor, he knew that death was, except perhaps for childbirth, the most natural thing in the world.“⁸⁵⁶ Natürlich oder nicht, Ellies Frage nach dem *Grund* der Sterblichkeit bleibt also vorerst unbeantwortet. Darüber hinaus wird am Ende der Passage Louis' eigene Beunruhigung angesichts der Tatsache der Sterblichkeit deutlich, wenn er im Stillen reflektiert, die letzten fünfunddreißig Jahre seien in seinem subjektiven Erleben wie ein Stoß Zugluft unter der Tür vergangen. Schließlich gesteht er indirekt seine Hilflosigkeit angesichts des Themas ein:

„Honey,” he said, „if it was up to me, I’d let Church live to be a hundred. But I don’t make the rules.”

„Who does?” she asked, and then, with infinite scorn: „God, I suppose.”

Louis stifled the urge to laugh. It was too serious.⁸⁵⁷

Die Frage nach dem „Regelmacher“ Gott kann der Protagonist nurmehr als Frage gleich jener nach Weihnachtsmann, Osterhase oder Dracula werten – für Louis ist Gott eine Phantasiegestalt, die man, wie er das offenbar auch stillschweigend für seine Tochter vorwegnimmt, mit dem Erwachsenwerden aufgibt.

Bei aller Erklärungsnot wird jedoch in der sich unmittelbar anschließenden Szene auch deutlich, dass die liebevolle Vater-Tochter-Bindung dennoch trägt, was als Trost angesichts der Tatsache des Todes mindestens genauso wichtig erscheint wie eine (hier fehlende) sinnstiftende Erklärung der Sterblichkeit.⁸⁵⁸ King zeigt also, dass liebevolle familiäre Bindungen zumindest teilweise den verloren gegangenen transzendentalen Überbau zu ersetzen vermögen:⁸⁵⁹ „She wept. Eventually, he supposed, her tears would stop. It was a

⁸⁵⁶ Ebd. S. 52.

⁸⁵⁷ Ebd. S. 46.

⁸⁵⁸ Vgl. ebd. S. 47.

⁸⁵⁹ John Sears geht sogar so weit, die Funktion der Familie in Kings Roman als „Verdrängungsmaschine für den Tod“ zu bezeichnen: „The novel offers, among many other readings, a detailed analysis of the family as a machine for denying the necessity of facing up to death. Family relations, robust guardians of convention at the novel’s start (a structure King repeats later, less effectively, in *The Dark Half*), collapse into failed mechanisms for dealing with the absences caused by death.” (Sears, John: *Stephen King’s Gothic*. Cardiff: University of Wales Press 2011. S. 197 f.) Doch einige spätere Szenen des Romans – insbesondere die Disney World-Passagen (dazu weiter unten mehr) – legen nahe, dass es nicht konkret die Kernfamilie als solche ist, welcher King diese Verdrängungsleistung zuspricht, sondern die Kernfamilie in ihrer spezifischen Symbolik im Kontext des Romans: Die Familie fungiert in *Pet Sematary* stellenweise als mikrokosmische Darstellung der US-

necessary first step on the way to making an uneasy peace with a truth that was never going to go away.”⁸⁶⁰ „Uneasy” bleibt der mit dem Tod geschlossene Frieden aber dennoch; darin wohl mehr einem vorübergehenden Waffenstillstand als einer endgültigen Beilegung der Kampfeshandlungen gleichend.

Es ist jedoch nicht nur Louis Creeds Tochter Ellie, die mit der Tatsache der Sterblichkeit kämpft; seine Frau Rachel hat aufgrund ihrer Vorgeschichte ein noch größeres Problem mit dem Tod, wie sich beim ersten gemeinsamen Besuch des Tierfriedhofs andeutet:

Louis thought: *Even here she’s upset*. She never had been easy around the appearances of death (not, he supposed, that anyone really was), probably because of her sister. Rachel’s sister had died very young, and it had left a scar which Louis had learned early in their marriage not to touch. Her name had been Zelda, and it had been spinal meningitis. Her dying had probably been long and painful and ugly, and Rachel would have been at an impressionable age. If she wanted to forget it, he thought there could be no harm in that.⁸⁶¹

An dieser Stelle entfaltet sich, auf der Folie des Todesthemas, der die Denkfiguren der Depression einbeziehende Subtext des Romans. Der Tod von Rachels Schwester Zelda kann als früher Verlust eines Liebesobjekts interpretiert werden, der nicht verarbeitet, sondern verdrängt wurde, wie der obenstehende Textauszug zeigt: Noch im Erwachsenenalter ist Rachel zwanghaft bemüht, das Sterben ihrer Schwester zu vergessen, was auf einen verdrängten, nicht zum Abschluss gelangten Trauerprozess hindeutet – insbesondere, da sich die Erinnerung daran selbst bei der relativ harmlosen ersten Begegnung mit dem Tierfriedhof beunruhigend aufdrängt.⁸⁶² Zunächst versucht Rachel die eigene Beunruhigung noch mit der Sorge um die Psyche der Tochter zu begründen:

„Honey, it’s just a pet cemetery,” [Louis] said.

„The way she was crying in there just now,” Rachel said, gesturing toward the door to his office with a batter-covered spoon, „do you think it’s just a pet cemetery to *her*? It’s going to leave a scar, Lou. No. She’s not going up there anymore. It’s not the path, it’s the *place*. Here she is already thinking Church is going to die.”

amerikanischen Gesellschaft. Die der *Unterhaltungs- und Zerstreuungskultur* frönende amerikanische Lebensweise, im Roman verdichtet zum Sinnbild Disney Worlds, ist es, die den Tod zu verdrängen sucht, während die Kernfamilienstrukturen angesichts des Todes einen (wenn auch nicht unfehlbaren) Halt geben, wie das Gespräch zwischen Louis und seiner kleinen Tochter beweist.

⁸⁶⁰ King: *Pet Sematary*. S. 47.

⁸⁶¹ Ebd. S. 37 f.

⁸⁶² Dazu Russell, Sharon A.: *Stephen King. A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press 1996. S. 21: „Many of King’s adults can defeat the evils in the genre only after they deal with their childhood fears.”

For a moment Louis had the crazy impression that he was still talking to Ellie; she had simply donned stilts, one of her mother's dresses, and a very clever, very realistic Rachel mask. Even the expression was the same; set and a bit sullen, but wounded beneath.⁸⁶³

Die psychische Narbe, die Rachel für Ellie befürchtet, ist vielmehr ihre eigene, initiiert durch das traumatische Erlebnis des frühen Todes ihrer Schwester. In Louis' Augen nimmt Rachel im Wunsch, die Tatsache des Todes auszublenken, eine ähnlich kindliche Position ein wie seine Tochter Ellie. In Rachels Fall spricht der Text jedoch Freuds Denkfigur der Depression an, wenn davon auszugehen ist, dass der Tod Zeldas für Rachel der Verlust eines Liebesobjekts war, der aufgrund des traumatischen Charakters (die schwere, langwierige und schmerzhaftes Meningitis) nicht in einem „normalen“ Trauerprozess verarbeitet werden konnte. Als Jud Crandalls Frau Norma stirbt, kann Rachel folglich ihren Mann nicht zur Beerdigung begleiten, spricht aber im Anschluss an das Begräbnis zum ersten Mal ausführlich zu Louis über ihre traumatische Erfahrung:

„Was it that horrible?“ [Louis] asked, knowing the answer already. It explained so much, and even things he had never connected before or only suspected vaguely suddenly came together in his mind. She had never attended a funeral with him, he realized, not even that of Al Locke, a fellow med-student who had been killed when the car he was riding in had collided with a dump-truck. Al had been a regular visitor at their apartment, and Rachel had always liked him. Yet she had not gone to his funeral.

She was sick that day, Louis remembered suddenly. Got the flu, or something. Looked serious. But the next day she was okay again.

*After the funeral she was all right again, he corrected himself. He remembered thinking even then that her sickness might just be psychosomatic.*⁸⁶⁴

Es wird deutlich, dass Rachel offenbar durch die frühe Traumatisierung im Kontext des unaufgearbeiteten Todes ihrer Schwester in der Folge nicht in der Lage ist, neuerliche Verluste angemessen zu verarbeiten – stattdessen muss sie mit äußerster Verstörung reagieren und entsprechenden zeremoniellen Zusammenhängen und Riten ausweichen, die letztlich ja nur existieren, um den Hinterbliebenen den Trauerprozess zu erleichtern; ein Angebot, das Rachel nicht annehmen kann. Norma Crandalls Tod, und zuvor der Besuch auf dem Tierfriedhof, fördern jedoch die verdrängten Erinnerungen an Zelda gegen Rachels Willen zutage:

„Near the end the drugs stopped working. She was the one who would scream then, and none of us could remember the way she was before, not even my mother. She was just this foul, hateful, screaming *thing* in the back bedroom ... our dirty secret.“⁸⁶⁵

⁸⁶³ King: Pet Sematary. S. 49.

⁸⁶⁴ Ebd. S. 224.

⁸⁶⁵ Ebd. S. 226.

Die Passage, aus der vorangehend zitiert wird, ähnelt gewissermaßen jener Sterbeszene des Vorfahren von Malte Laurids Brigge aus Rilkes gleichnamigem Roman⁸⁶⁶ insofern, als Rachels Schwester Zelda einen ihrer modernen Lebenssituation unangemessenen „großen Tod“ stirbt, den sie lautstark für sich beansprucht und mit dem sie unwillkürlich auf eine von der Familie als „unschicklich“ empfundene Art auf sich aufmerksam macht. Rilkes Protagonist reflektiert über den Unterschied des Todes in der Großstadt, wo ihm die Bewohner verstohlen und anonym zu sterben scheinen, im Gegensatz zum Tod in der feudalen Adelsgesellschaft des Nordens, aus der er stammt und in welcher der Tod das Subjekt erst zum Individuum beruft – was gleichbedeutend mit dem Recht von Maltes Vorfahren ist, im Zuge eines individualisierten, schmerzhaften Sterbeprozesses lautstark auf sich aufmerksam zu machen und mit diesem die Aufmerksamkeit der Angehörigen (und sogar der Haustiere) gänzlich zu beanspruchen. Einen solchen Tod stirbt (zwangsweise) auch Rachels Schwester Zelda, mit dem Unterschied, dass der Wandel im Verhältnis zum Tod, den Rilkes Protagonist noch hinterfragt, in Kings Text bereits unhinterfragt hingenommen wird. Somit ist die über Wochen hinweg unter Schmerzen sterbende Zelda für die Familie ein „schmutziges Geheimnis“, da sie nicht, wie es der modernen Gesellschaft als angemessen erscheint, schnell, bescheiden und unauffällig abtritt, und somit die Familie auf die Tatsache des Todes verweist, die verdrängt und ausgeblendet bleiben soll. Gerade aus dieser Todesverdrängung speist sich jedoch die spätere depressive Stimmung des Texts, da das Verdrängte an den Rändern des Bewusstseins lauert und von den Protagonisten nur mühsam in Schach gehalten wird. Doch Rachels Traumatisierung weist über die Schockwirkung der Realität des Todes, der in ihr Leben eingedrungen ist, noch eine weitere Facette auf:

I guess that's why she's such a ... secret to all of us. Because we *wanted* her to die, Louis, we *wished* for her to die, and it wasn't just so *she* wouldn't feel any more pain, it was so *we* wouldn't feel any more pain, it was because she was starting to look like a monster, and she was starting to *be* a monster ... oh Christ I know how awful that must sound ...⁸⁶⁷

Zur Faktizität des Todes, die ihr früh im Leben drastisch vor Augen geführt wird, kommt bald der Wunsch hinzu, die Schwester möge endlich sterben, und zwar nicht um ihrer, der

⁸⁶⁶ Vgl. Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998. S. 11 f.: „Wer giebt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand. Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. [...] Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schoß und die Männer in der Brust. Den hatte man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz. Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis aufs Vorwerk hinaus.“

⁸⁶⁷ King, Stephen: *Pet Sematary*. S. 224 f.

Schwester, sondern der gesunden Familienmitglieder und Rachels selbst willen. Der Tod ist *figura non grata* in der amerikanischen Gesellschaft der achtziger Jahre, und so wird jeder Sterbende zur anröchigen *persona non grata*. Dieser Todeswunsch löst jedoch nachhaltige Schuldgefühle in Rachel aus, die sie bis ins Erwachsenenleben verfolgen und die Bearbeitung des Verlusts durch den Trauerprozess verunmöglichen: Betrauert werden kann nur, wer geliebt und den Angehörigen dennoch entrissen wurde; da Rachels Schwester Zelda aber im Zuge ihrer Krankheit zum „Monster“ wird, das endlich sterben soll, erleidet Rachel einen Verlust, der nicht betrauert werden kann, sondern (gleich einem Mord) Schuldgefühle erzeugt. Es etabliert sich ein psychischer Konflikt zwischen Trauer und Schuld, der eine Verarbeitung des Erlebten verhindert und so ein Trauma⁸⁶⁸ erzeugt.

In die Nähe der Depression rückt Rachels Traumatisierung durch die folgende Textpassage: „[W]hen I was a kid, I thought of [dying] a lot. Lost a lot of sleep. Dreamed of monsters coming to eat me up in my bed, and all of the monsters looked like my sister Zelda.“⁸⁶⁹ Rachels Beschreibung ihrer Kinderträume enthält Freuds und auch Kleins Denkfigur der Depression insofern, als beide Theoretiker Depression als Rückkehr eines verlorenen und dennoch nicht verabschiedeten, sondern als totes reintrojiertes Liebesobjekt begreifen, das durch den zerstörerischen Reintrojektionsvorgang als rachsüchtig „böse“ bzw. verfolgend imaginiert wird. Die vorangehend zitierte Textstelle spricht also auf der unmittelbaren Handlungsoberfläche über Traumatisierung, evoziert gleichzeitig in der Tiefenstruktur jedoch auch die psychologische Denkfigur Depression, die sich auf diese Weise wie ein roter Faden durch den gesamten Text zieht, wie im Folgenden noch deutlich werden wird.

Dass Louis selbst, der von sich glaubt, dem Wissen um die Tatsache des Todes gelassen mit rationalen und medizinischen Argumenten gegenüberzutreten zu können, genauso wenig wie Rachel und Ellie in der Lage ist, das Faktum der Sterblichkeit anzunehmen,⁸⁷⁰ zeigt sich bereits zu Beginn der Handlung, als gleich an seinem ersten Arbeitstag ein bei einem Sportunfall schwer verletzter, sterbender College-Student eingeliefert wird. Nicht nur erkennt

⁸⁶⁸ „Trauma“ wird hier definiert als schockierendes Erlebnis, das aufgrund seines die Psyche überfordernden Charakters von dieser nicht verarbeitet werden kann und deshalb verdrängt wird, um sodann neurotische Symptome zu produzieren, u. a. Depressionen; vgl. Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe. Hrsg. v. Stefan Jordan und Gunna Wendt. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005. S. 326 ff. Vgl. auch Storr, Anthony: Freud. Eine sehr kurze Einführung. Bern: Verlag Hans Huber 2013. S. 29-44; S. 99; S. 71.

⁸⁶⁹ King, Stephen: *Pet Sematary*. S. 223.

⁸⁷⁰ Dazu auch Magistrale, Anthony S.: *The moral voyages of Stephen King*. San Bernardino (CA): Borgo Press 1989. S. 58: „Early in the novel we learn of Doctor Creed’s perspective on death. In response to his daughter’s anger over the prospect of someday losing her cat to the mysterious force that has populated the Pet Sematary, Creed responds that ‘Clocks run down – that is all I know. There are no guarantees, babe’. Creed’s controlled attitude toward death infuriates both his daughter and his wife. They see nothing ‘natural’ in the abrupt negation of life. But more important, the novel will also reveal that Creed himself does not believe that death is ‘the most natural thing in the world.’ His disciplined attitude is merely a veneer that is haltered when his own child is killed.“

Louis, dass er angesichts der schweren Verletzungen nicht in der Lage ist, Victor Pascows Leben zu retten, noch dazu kommt es zu einem unheimlichen, unerklärlichen Zwischenfall, als der Protagonist einen Moment allein mit dem Patienten ist und dieser ihn plötzlich mit dem (ihm eigentlich unbekannten) Vornamen anredet und außerdem den Tierfriedhof⁸⁷¹ erwähnt:

Horror rolled through Louis, gripping his warm heart in its cold hands, squeezing. It reduced him, made him less and less, until he felt like taking to his heels and running from this bloody, twisted, speaking, head on the floor of the infirmery waiting room. He was a man with no deep religious training, no bent toward the superstitious or the occult. He was ill-prepared for this ... whatever it was.

Fighting the urge to run with everything in him, he forced himself to lean even closer. "What did you say?" he asked a second time.

The grin. That was bad.

"The soil of a man's heart is stonier, Louis," the dying man whispered. „A man grows what he can ... and tends it.“⁸⁷²

Angesichts der offensichtlich an Louis persönlich gerichteten, kryptischen Worte des ihm gänzlich unbekannten Sterbenden offenbart sich die ganze Hilflosigkeit des Protagonisten gegenüber dem trotz aller medizinischen Künste weder besiegbaren noch erklärbaren Tod. Der Ausspruch über den steinigen Erdboden im Herzen eines Mannes, der darauf wachsen lasse, was er könne, und es pflege – eine jener disjunktiven Metaphern, die Kristeva als charakteristisch für die poetische Sprache der Depression begreift – verweist auf eine grundlegende narzisstische Problematik, die King mit dieser Textstelle offenbar seinem Protagonisten als Stellvertreter des männlichen Geschlechts zuordnet: Es tauchen die Bilder des Ackers (*soil*) auf, der gleichzeitig als Stätte der Fruchtbarkeit, aber auch als Totenacker, als Friedhof, gesehen werden kann – in die Erde werden Getreidesamen gesät, in die Erde werden aber auch die toten Körper der Hinterbliebenen gelegt. Das Bild des Herzens (*heart*) wiederum verweist auf Lebens- und Liebesfähigkeit. Der Begriff steinig (*stony* bzw. *stonier*) bezieht sich charakterisierend auf den Acker im Herzen des Mannes, dessen Lebens- und Liebesfähigkeit damit als äußerst eingeschränkt bezeichnet wird – denn in steiniger Erde lässt sich schlecht pflanzen und auch weniger gut ein Grab ausheben, in das ein zu betrauerndes Liebesobjekt zu legen wäre. In dem von Victor Pascow gesprochenen Satz kommt also im übertragenen Sinn etwa Folgendes zum Ausdruck: *Männern wie dir, Louis, fällt es schwer zu lieben bzw. Bindungen einzugehen; du machst das so gut du kannst und versuchst gerade*

⁸⁷¹ Vgl. King: *Pet Sematary*. S. 72.

⁸⁷² Ebd. S. 73.

deshalb jene Bindungen, die du mühsam aufgebaut hast, zu pflegen und zu erhalten. Somit wird Louis' problematische Objektbesetzung hervorgehoben: Da es ihm schwerfällt, sich liebevoll an Objekte zu binden, sind ihm die bereits getroffenen Objektbesetzungen besonders wichtig – das heißt aber auch, es wird ihm im Falle des Verlusts einer geliebten Person schwerfallen, die Objektbesetzung im Trauerprozess sukzessive abzuziehen (was der folgende Handlungsverlauf denn auch zeigt). *In anderen Worten: der Protagonist ist für Depressionen äußerst anfällig.* Auf diesem – freilich abstrakten und auf der Handlungsoberfläche nicht gleich ersichtlichen – interpretatorischen Hintergrund wird die Warnung, die Pascow in einem Traum Louis' an den Protagonisten richtet, lesbar als Warnung vor einer drohenden Depression:

„The door must not be opened,” Pascow said. He was looking down at Louis, because Louis had fallen to his knees. He was no longer grinning. A look was on his face which Louis at first mistook for compassion. It wasn't really compassion at all; only a dreadful kind of patience. Still he pointed at the moving pile of bones. „Don't go beyond, no matter how much you feel you need to, Doctor. The barrier was not made to be broken. Remember this: there is more power here than you know. *It is old, and always restless. Remember.*“⁸⁷³

Auf der Handlungsoberfläche ist die Barriere, von der Pascow spricht, ein Haufen umgestürzter Bäume, der den Pfad blockiert, der hinter dem kleinen Tierfriedhof auf Louis' Grundstück tiefer in die Wälder führt. Wer jenseits der Barriere auf einem Felsplateau, dem ehemaligen Begräbnisplatz amerikanischer Ureinwohner, Tote begräbt, erweckt diese damit zu einem zweiten, unheilvollen Leben – das tote Liebesobjekt wird als solches nicht in einem Trauerprozess schließlich endgültig losgelassen, sondern zurückgeholt. Der Verlust wird verleugnet, und für diese psychologische Denkfigur führt King das Motiv des destruktiven Wiedergängers ein.

Im Folgenden sollen alle Aspekte dieser unheimlichen Transformation einer Denkfigur der Psychologie in die Motivik der Literatur an den entsprechenden Textstellen des Romans erläutert werden.

Nachdem die Creeds eine Weile im Ludlower Landhaus gelebt haben, erhält der Protagonist, dessen Familie ohne ihn auf Großelternbesuch ist, einen Anruf von Jud Crandall, der ihm berichtet, der Kater der Familie liege überfahren auf dem Rasen seines Hauses. Louis, der sich noch daran erinnert, wie heftig Ellie einige Wochen zuvor auf die bloße Möglichkeit von Churchs Tod reagiert hat, fragt sich, wie er der Tochter den Unfalltod des Tiers möglichst schonend vermitteln kann:

⁸⁷³ Ebd. S. 88.

Suddenly he had an idea. He would bury Church up in the Pet Sematary with no marker or any of that foolishness. He would say nothing to Ellie on the phone tonight about Church; tomorrow he would mention casually that he hadn't seen Church around; the day after he would suggest that perhaps Church had wandered off. Cats did that sometimes. Ellie would be upset, sure, but there would be none of the finality ... no reprise of Rachel's upsetting refusal to deal with death ... just a withering away ...

Coward, part of his mind pronounced.⁸⁷⁴

An dieser Stelle wird bereits deutlich, wie wenig Louis' scheinbar rationale Haltung zur Sterblichkeit im Ernstfall trägt. Konnte er zuvor seiner Tochter hypothetisch die Funktion des Stoffwechsels als Ursache der Sterblichkeit erläutern und den Gedanken an den Tod unter die Kontrolle der Wissenschaft und der Medizin bringen, so versagt angesichts des „Ernstfalls“ – dem Tod des Katers Church – diese Abwehrstrategie, die sich damit vollends als eine solche erweist. Der Gedanke, den Kater still und heimlich auf dem kleinen Haustierfriedhof zu begraben, ist zudem auch deshalb verführerisch, weil der Protagonist damit der Familie gegenüber die eigene Ohnmacht angesichts des Todes nicht eingestehen müsste, die für Louis als Mediziner, als praktizierender Arzt, eine narzisstische Kränkung bedeutet. Insofern erscheint Ellies und Rachels Haltung rationaler als die des Protagonisten: zwar sind sie fassungslos und beunruhigt angesichts des Unumgänglichen, doch gerade diese Fassungslosigkeit bedeutet auch eine angemessene Anerkennung des Todes ohne pseudorationalistische Beschönigungen – wo die Religion die Wucht des Todes nicht mehr abmildert, bleibt dieser als erratischer Block und als unüberwindliche Beunruhigung bestehen.⁸⁷⁵

Was auf der Handlungsebene durch den magischen Einfluss des indianischen Begräbnisplatzes in den Wäldern hinter dem Haustierfriedhof erklärt wird, fügt sich in die vorangehend entworfene psychologische Interpretation als der Beginn von Louis' Depression:

For the first time since they had moved to Maine he felt that he was in his place, that he was home. Standing here by himself in the eerie afterglow of the day, standing on the rim of

⁸⁷⁴ Ebd. S. 131.

⁸⁷⁵ Dazu Casebeer, Edwin F.: *The Art of Balance in King's Novels*. In: *Readings on Stephen King*. Hrsg. v. Karin Cadden. San Diego u. a.: Greenhaven Press 2004. S. 90-106. Hier S. 93: „As James Hilton pointed out in *Revisioning Psychology*, contemporary Western culture which has had to consider death as an ending, rather than as a transformation. Instead of believing in a transformation into an angel or devil, animal or star, today's rationalists regard being as matter and unanimated being as refuse. Founded upon such materialism, the contemporary state and school have reinterpreted reality so as to provide for the here and now, and have maintained a polite skepticism about other realities. King repeatedly dramatizes, from an evolving perspective, the dilemma in which we find ourselves: we are without resources before the imminence of our own deaths and the catastrophe of the deaths of those we love.”

winter, he felt unhappy and yet oddly exhilarated and strangely whole – whole in a way he had not been, or could remember feeling that he had been, since childhood.⁸⁷⁶

Der Protagonist fühlt sich paradoxerweise so gut wie schon lange nicht mehr, als Nachbar Jud ihm vorschlägt, den toten Kater auf dem alten Begräbnisplatz *hinter* dem konventionellen Tierfriedhof und dessen warnender Barriere zu beerdigen. In der erzählten Wirklichkeit übt dieser geheime Ort der unheiligen Wiederauferstehung eine magische und verderbliche Anziehung auf die Bewohner Ludlows aus – insbesondere auf jene, die wie Jud bereits zuvor ein Tier dort begraben haben.⁸⁷⁷ Im Kontext der psychologischen Interpretation jedoch wird Louis' plötzliche Stimmungsaufhellung erklärbar als Irrglaube, welcher der Depression nach Freud zugrundeliegt: Der Begräbnisplatz, der das verlorene Liebesobjekt wiedererweckt, ist eine Metapher für das Festhalten des toten Objekts, das verloren ging und dennoch nicht losgelassen wird. Louis' Freude ist die initiale Freude desjenigen, der den Verlust des Objekts leugnet und hypoman an diesem festhält, statt die Libido in einem Trauerprozess abzuziehen und schließlich auf neue Objekte zu richten. Dem Energieschub des Protagonisten liegt die gelungene unbewusste Selbsttäuschung zugrunde, die die narzisstische Kränkung angesichts der Sterblichkeit überdeckt: Der Tod ist nicht endgültig, sondern reversibel (Handlungsebene); das tote Liebesobjekt ist nicht verloren, sondern bleibt erhalten und muss nicht betrauert werden (Interpretationsebene).

Bezeichnenderweise ist Liebe das Argument, das Jud Crandall anführt, um den Protagonisten zum unheilvollen Begräbnisplatz zu locken:

„Does [Ellie] love the cat?”

„Yes, but –“

Jud's voice, soft and somehow logical: „And do you love her?”

„Of course I love her, she's my dau–“

„Then come on.”

Louis went.⁸⁷⁸

Der Nachbar, unter dem Einfluss des unheimlichen Orts stehend, benutzt die liebevolle Vater-Tochter-Bindung zwischen Louis und Ellie und die Bindung der Tochter an Church als Argument für die Umkehr der biologischen Ordnung, die Louis im Gespräch mit Ellie zuvor noch als Beruhigung angeführt hat. Die Hoffnung, das verlorene Liebesobjekt – Kater Church – nicht unwiederbringlich loslassen zu müssen und so die Bewunderung und Liebe der

⁸⁷⁶ King: *Pet Sematary*. S. 133.

⁸⁷⁷ Nach Disch zeigt sich in diesem Motiv dass „the human need to believe, at any cost, can drive those who lack the safety value of a religious faith to such bizarre excesses as spiritualism.” (Disch, Thomas M.: *The King and His Minions. The Fiction and Films of Stephen King*. In: *Reign of Fear*. Hrsg. v. Don Herron. Novato (CA): UM 1992. S. 79-91. Hier S. 86).

⁸⁷⁸ King: *Pet Sematary*. S. 134.

Tochter nicht zu verlieren, ist die Erklärung für Louis' ominöse Hochstimmung: „That feeling of contentment, odd under the circumstances but pure fact, persisted. It seemed to come from everywhere.“⁸⁷⁹ Doch Jud Crandall, der nicht in böser Absicht handelt, bemüht sich auf Nachfrage, die Begeisterung des Protagonisten einzuschränken:

„You know,” [Louis] said, „I feel better than I have in maybe six years. I know that's a crazy thing to say when you're burying your daughter's cat, but it's the flat truth, Jud. I feel good.”

Jud breathed deeply once or twice himself. „Yeah, I know,” he said. „It's that way once in a while. You don't pick your times for feeling good, any more than you do for the other. And the place has something to do with it, too, but you don't want to trust that. Heroin makes dope-addicts feel good when they're putting it in their arms, but all the time it's poisoning them. Poisoning their bodies and poisoning their way of thinking. This place can be like that, Louis, and don't you ever forget it. I hope to God I'm doing right. I think I am, but I can't be sure. Sometimes my head gets muddled. It's senility coming, I think.”

„I don't know what you're talking about.”

„This place has power, Louis. Not so much here, but ... the place we're going.”⁸⁸⁰

Crandall vergleicht die Wirkung des Begräbnisplatzes der Micmac-Indianer mit der einer süchtig machenden Droge. Wer einmal sein Haustier dort begräbt, gibt dem Ort damit Macht über sein Denken und Handeln. Wird der Begräbnisplatz, wie oben vorgeschlagen, gelesen als Metapher für Depression nach Freuds Definition, fügt sich das Bild der Rauschmittelabhängigkeit als zusätzliche Konnotation ein: Ähnlich wie David Foster Wallaces *Infinite Jest* zeigt auch Kings Roman die Verbindung zwischen Sucht und Depression. Die Wunde, die das verlorene Liebesobjekt hinterlässt, kann, statt im Trauerprozess bearbeitet zu werden, von Rauschmitteln, sei es nun Alkohol, Heroin oder Marihuana, temporär überdeckt, aber nicht dauerhaft ausgeglichen werden, was schließlich in die Depression führt.⁸⁸¹ Was Louis konkret fühlt, ist die der akuten Depression vorausgehende Hypomanie einer Scheinlösung und auch ein drogeninduziertes „High“. Jud Crandall agiert an der oben zitierten Stelle gleichzeitig als des Teufels Advokat und als Warnender vor dem Übel, das er selbst Louis wider besseres Wissen anträgt, weil er der Macht des Ortes verfallen ist. Übersetzt lautet Juds Warnung also: Das Festhalten am toten Liebesobjekt oder die Pflege der narzisstischen Wunde mit Drogen sind eine temporäre Lösung, deren energetische Wirkung mehr vom Gleichen verlangt, abhängig und dann depressiv macht. Doch Louis ist nicht in der Lage, die Warnung umzusetzen, obgleich er die drohende Gefahr spürt: „He could

⁸⁷⁹ Ebd.

⁸⁸⁰ Ebd. S. 135.

⁸⁸¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Stephen King wie David Foster Wallace biografische Erfahrungen mit Alkohol- und Kokainabhängigkeit hat; vgl. King, Stephen: Das Leben und das Schreiben. Berlin: Ullstein 2000. S. 108 f.

have pursued the questions, but he found he didn't really care to. This felt wrong but it also felt right, and he decided to let that be enough ..."⁸⁸²

Die Wirkung des indianischen Begräbnisplatzes in den Wäldern einige Kilometer hinter dem Haustierfriedhof auf Louis' Grundstück wird vollends als verderblich gekennzeichnet anhand der Legende vom sogenannten *Wendigo*, einer mythischen Figur, auf die Jud Crandall verweist, als Louis und er auf dem Felsplateau ankommen, auf dem der Protagonist den Kater beerdigen soll:

„Later on, not even the Micmacs themselves would come here. One of them claimed he saw a Wendigo here, and that the ground had gone sour. They had a big pow-wow about it ... or so I heard the tale in my green years, Louis, but I heard it from that old tosspot Stanny B. – which is what we all called Stanley Bouchard – and what Stanny B. didn't know, he'd make up.”

Louis, who knew only that the Wendigo was supposed to be a spirit of the north country, said: „Do you think the ground's gone sour?”⁸⁸³

Der Wendigo ist keine Erfindung des Autors Stephen King, sondern eine Figur aus Legenden und mit literarischer Tradition;⁸⁸⁴ der Wendigo steht traditionell oft mit *Kannibalismus* in Verbindung. Wie auch in Kings Roman noch explizit gemacht wird, kann der Wendigo denjenigen, der von ihm berührt wird, zum Kannibalen machen. Der Kannibalismus-Kontext, der auf der Handlungsoberfläche wenig notwendig erscheint, um die ohnehin unheimliche Wirkung des Romans zu perpetuieren – zumal der Kannibalismus im weiteren Verlauf der Handlung nicht explizit aufgegriffen wird – bekommt im Kontext einer Lektüre des Begräbnisplatzes als Metapher für Depression eine wichtige Funktion als Sinnbild der *oralen Introjektion* des verlorenen Liebesobjekts, die in Kleins und Kristevas Depressionstheorie eine wichtige Rolle spielt. Das verlorene Liebesobjekt, zuvor als unzulänglich aus der Psyche ausgestoßen, wird phantasmatisch oral introjiziert, um den Trennungsschmerz zu vermeiden. Doch die orale Introjektion wird vom psychischen Apparat als destruktives Zerkauen und Verschlucken gewertet; ein zerstörerischer Akt und ein Verbrechen am Liebesobjekt, das sich nach der Introjektion durch Verbündung des zerstörten Objekts mit dem Über-Ich rächt, welches nun ein sadistisches Über-Ich wird und die Psyche mit Schuldgefühlen

⁸⁸² King: *Pet Sematary*. S. 145.

⁸⁸³ Ebd. S. 147.

⁸⁸⁴ So taucht er beispielsweise in einer Erzählung des britischen Autors Algernon Blackwoods auf; vgl. Blackwood, Algernon: *Der Wendigo*. In: *Das leere Haus. Phantastische Geschichten*. Hrsg. v. Algernon Blackwoods. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. S. 31-96. (Blackwoods Geschichte *Der Wendigo* wurde erstmals im Jahr 1910 publiziert. Blackwood zeigt die mythische Titelfigur in anderer Konnotation als später King; Blackwoods Bearbeitung des Stoffs verzichtet auf die Kannibalismus-Konnotation, doch auch in seiner Geschichte macht der mythische Geist oder Dämon einen Menschen durch Besessenheit zum *Tier*, das sich seiner animalischen Impulse nicht mehr erwehren kann. Im übertragenen Sinne hat Gage Creed animalische Züge, wenn er in Kings Roman von den Toten zurückkehrt. Über die Figur des Wendigo erhält also auch der Titel *Pet Sematary* – *Tierfriedhof* in der wörtlichen Übersetzung – eine neue, grausige Konnotation.

überschwemmt, die charakteristisch sind für die Depression. Der Kannibalismus-Kontext, der mit der Figur des Wendigo eröffnet wird und der für die Handlungsoberfläche keine tragende Funktion hat, erweist sich also als zentraler Bestandteil der Tiefenstruktur des Textes, wenn man von einem Unbewussten des Handlungsgefüges ausgeht, das sich über die Denkfigur der Depression strukturiert.

Am Tag nach Churchs Beerdigung kehrt der Kater als lebender Toter zu Louis zurück, der die Ereignisse vor seiner Familie, die zu Thanksgiving (bezeichnenderweise einem Erntefest) Rachels Eltern besucht, geheim gehalten hat:

He let Church into the house, got his blue dish, and opened a Tuna and Liver Cat Dinner. As he spooned the graybrown mess out of its can, Church purred unevenly and rubbed back and forth along Louis's ankles. The feel of the cat caused Louis to break out in gooseflesh, and he had to clench his teeth grimly to keep from kicking it away. Its furry sides felt somehow too slick, too thick – in a word, loathsome. Louis found he didn't care if he never touched Church again.⁸⁸⁵

Der Kater ist wieder lebendig, doch obwohl sein Verhalten allenfalls minimal abweicht von jenem vor seinem Tod, ist er für den Protagonisten abjekt geworden. In der Denkfigur der Depression folgt das der depressionsinhärenten Logik. Das verlorene Liebesobjekt wird nach der oralen Introjektion zum Verursacher von Schuldgefühlen und daher zur Bedrohung. Es wendet sich gegen das Subjekt und bestraft dieses für den imaginierten kannibalistischen Akt:

Church was swaying back and forth as if drunk. Louis watched it, his body crawling with revulsion, a scream barely held back in his mouth by his clamped teeth. Church had never looked like this – had never *swayed*, like a snake trying to hypnotize its prey – not before he was [castrated], and not afterward.⁸⁸⁶

Von einem Liebesobjekt verwandelt sich der Kater in einen potenziellen Angreifer. Mit Klein wäre zu argumentieren, der Protagonist gerate hier in die paranoid-schizoide Position, in der er sich von einem bösen Teilobjekt verfolgt fühlt.

Mit der Wiederkehr des Katers ist die Denkfigur der Depression in Kings Roman zum ersten Mal zuendegeführt, begonnen beim Verlust des Liebesobjekts über die Verleugnung des Verlusts zum Zweck der Vermeidung des schmerzhaften Trauerprozesses bis zur kannibalistischen Introjektion und der daraus resultierenden psychischen Bedrohung durch die Rache eines sadistischen Über-Ichs. Besonders Letzteres wird in einer von Louis imaginierten Anrede des Katers an ihn deutlich:

⁸⁸⁵ King: *Pet Sematary*. S. 163.

⁸⁸⁶ Ebd. S. 165.

*Keep me in mind, Dr Creed. I was alive and then I was dead and now I'm alive again. I've made the circuit and I'm here to tell you that you come out the other side with your purr-box broken and a taste for the hunt. I'm here to tell you that a man grows what he can and tends it. Don't forget that, Dr Creed. I'm part of what your heart will grow now, there's your wife and your daughter and your son ... and there's me. Remember the secret, and tend your garden well.*⁸⁸⁷

In der mahnenden Wendung „keep me in mind“, die King dem Kater in den Mund legt, wird der Über-Ich-Bezug deutlich; in der Formulierung „with your purr-box broken“ der Destruktionscharakter der Introjektion; in den Worten „a taste for the hunt“ wiederum wird die Bedrohlichkeit des introjizierten Objekts für die Psyche deutlich. Die Phrase „I'm part of what your heart will grow now“ hebt noch einmal die der Introjektion des Objekts folgende Identifikation desselben mit dem Ich oder dem Über-Ich hervor; das vormalige äußere Objekt wird Teil der eigenen Psyche.

Bezogen auf die unbewusste Bedeutungsebene des Romans heißt das insgesamt: Der Protagonist ist im Zustand der Depression und der Paranoia angekommen. Der weitere Verlauf der Handlung zeigt in dieser Hinsicht nichts Neues mehr, sondern demonstriert die Verschlimmerung seines Leidens in einer Abwärtsspirale. Die Spannung wird aufrechterhalten, da Louis nach der Wiedererweckung des Katers die unheilvolle Wirkung des Begräbnisplatzes durchschaut und der Rezipient hoffen darf, der Protagonist werde sich der Sogwirkung der Depression noch entziehen:

Church had been dead, that was one thing; he was alive now and that was another; there was something fundamentally different, fundamentally *wrong* about him, and that was a third. Something had happened. Jud had repaid what he saw as a favor ... but the medicine available at the Micmac burial ground was perhaps not such good medicine, and Louis now saw something in Jud's eyes that told him the old man knew it.⁸⁸⁸

Der Protagonist wird sich nach Churchs Wiederkehr also über den Charakter des Begräbnisplatzes klar, der genau das Gegenteil eines Antidepressivums darstellt, da er wie eine Droge den Schmerz temporär übertönt – um den Preis der Sucht nach mehr des Gleichen. Der Begräbnisplatz hat nicht die erhoffte Wirkung einer Wiederherstellung des verlorenen Zustands, sondern liefert in der zombiehaften Verzerrung der auf ihm beerdigten Kreaturen ein groteskes Abbild derselben.

Kontrastiert wird Louis' Abstieg in die Tiefen der Depression mit Jud Crandalls gelingendem Trauerprozess, nachdem Juds Frau einem altersbedingten Gehirnschlag erliegt:

⁸⁸⁷ Ebd. S. 210 f.

⁸⁸⁸ Ebd. S. 174.

He looked up when Louis came in and said, „Well, she’s gone, Louis.” He said this in such a clear and matter-of-fact way that Louis thought it must not have really cleared through all the circuits yet – hadn’t hit him yet where he lived. Then Jud’s mouth began to work and he covered his eyes with one arm. Louis went to him and put an arm around him, and Jud gave in and wept. It had cleared the circuits, all right. Jud understood perfectly the fact that his wife had died.⁸⁸⁹

Jud, der auf ein Jahrzehnte währendes erfülltes Leben mit seiner Frau zurückblickt, ist fähig, seine Trauer angemessen zum Ausdruck zu bringen und so seinen Verlust als gegeben hinzunehmen. Obwohl er die Macht des Begräbnisplatzes in seiner Jugend nach dem Tod seines Hundes bereits einmal genutzt hat, kommt er nicht in Versuchung, Norma zu unheiligem zweitem Leben zu erwecken. Diesen blasphemischen Gedanken übernimmt an Juds Stelle Louis, der die Macht des Orts unmittelbar zuvor kennengelernt hat: „[A] grotesque image arose unbidden behind his eyes; Jud pulling Norma’s corpse on a pagan litter through the woods. Toward the Micmac burying ground beyond the Pet Sematary.”⁸⁹⁰ King hebt als Kontrast zu Louis, der, was die Tatsache des Todes betrifft, auf dem Stand der Verleugnung verharrt, Juds Progression im Trauerprozess hervor:

The immediate, personal, and most agonizing grief of Jud Crandall passed, that grief which the psychologists say begins about three days after the death of a loved one and holds hard from four to six weeks in most cases – like that period of time New Englanders sometimes call „deep winter”. But time passes, and time welds one state of human feeling into another until they become something like a rainbow. Strong grief becomes a softer, more mellow grief; mellow grief becomes mourning; mourning at last becomes remembrance – a process that may take from six months to three years and still be considered normal. The day of Gage’s first haircut came and passed, and when Louis saw his son’s hair growing in darker, he joked about it and did his own mourning – but only in his heart.⁸⁹¹

Während Jud also prozesshafte Phasen der Trauer durchläuft, die in einer Rückkehr zur Lebensbejahung münden werden, lösen selbst verhältnismäßig schwache Marker der Vergänglichkeit – wie der erste Haarschnitt seines zweijährigen Sohnes Gage – in Louis Beklemmungen aus, die er mit vordergründigem Humor überspielt.

Nach dem Unfalltod seines Sohnes auf der Landstraße vor der Tür seines Hauses ist es Ellie, die mit religiösen Assoziationen aus der Sonntagsschule ohne es zu wissen Louis’ unheilvollste Regungen befeuert:

⁸⁸⁹ Ebd. S. 215.

⁸⁹⁰ Ebd. S. 218.

⁸⁹¹ Ebd. S. 242 f.

Louis sat down beside her and said, „I want you to know, Ellie, that if we keep on loving each other, we can get through this.”

Each word was like moving a handcar loaded with wet bales, and the total effort left Louis feeling exhausted.

„I´m going to wish really hard,” Ellie said calmly, „and pray to God for Gage to come back.”

„Ellie—“

„God can take it back if he wants to,” Ellie said. „He can do anything He wants to.”

„Ellie, God doesn´t do things like that,” Louis said uneasily, and in his mind´s eye he saw Church squatting on the closed lid of the toilet, staring at him with those muddy eyes as Louis lay in the tub.

„He does so,” she said. „In Sunday School the teacher told us about this guy Lazarus. He was dead and Jesus brought him back to life. He said, ‘Lazarus, come forth,’ and the teacher said if he´d just said ‘Come forth,’ probably everybody in that graveyard would have come out, and Jesus only wanted Lazarus.”⁸⁹²

An dieser Stelle wird deutlich, dass Ellie im Gegensatz zu ihrem Vater nach religiösen Erklärungs-, Handlungs- und Lösungsmustern sucht, wo Louis nurmehr die medizinische Erklärung (Stoffwechsel, tragische Unfälle) anführt – ein Trost, den seine Tochter angesichts des Tods ihres Bruders als unzulänglich empfindet. Außerdem verweist die oben zitierte Textstelle auf den Schreckenscharakter, den die Wiederauferstehung eines Toten annehmen muss, wenn die Auferstehung nicht mehr in einem religiösen Kontext steht, also nicht im Willen einer göttlichen, sondern menschlichen Macht geschieht. Louis ist kein Jesus, der Lazarus zur Freude seiner Angehörigen aus dem Schlaf des Todes erweckt; er greift aus menschlicher Hybris in die natürliche Ordnung der Dinge ein und gefährdet damit seine Familie und sich selbst.

Im Anschluss an Gages Beerdigung schickt der Protagonist die trauernde Familie zu Rachels Eltern, um Gages toten Körper ein zweites Mal – diesmal auf dem Begräbnisplatz der Micmac-Indianer – zu begraben. King stellt Louis´ persönliche Unfähigkeit, den Tod seines Sohnes zu akzeptieren,⁸⁹³ an dieser Stelle allerdings nicht ausschließlich als individuellen Charakterfehler des Protagonisten dar, sondern als Ausdruck eines universellen Problems der US-amerikanischen Gesellschaft:

⁸⁹² Ebd. S. 278 f.

⁸⁹³ „[T]he fate of Louis Creed in *Pet Sematary* results from his anger with life for taking away his only son, Gage [...]” (Davis, Jonathan P.: *Stephen King´s America*. Bowling Green (OH): Bowling Green State University Press 1994. S. 39).

His thoughts turned to Disney World again. He saw himself in a plain white uniform, driving a white van with the mouse-ears logo on it – nothing to indicate it was a rescue unit on the outside, of course, nothing to scare the paying customers.

Gage was sitting beside him, his skin deeply tanned, the whites of his eyes bluish with health. Here, just to the left, was Goofy, shaking hands with a little boy; the kid was in a trance of wonder. Here was Winnie the Pooh posing with two laughing grandmas in pants suits so a third laughing grandma could snap their pictures; here was a little girl in her best dress crying: „I love you, Tigger! I love you, Tigger!“⁸⁹⁴

Der Protagonist imaginiert sich als Arzt in Floridas Vergnügungspark Disney World, den unversehrten Gage an seiner Seite, der Rettungswagen getarnt mit Mickey-Mouse-Ohren, um die zahlenden Kunden nicht zu verschrecken. Disney World mit seinen künstlichen Vergnügungen und bunten Kulissen, Ort des forcierten Späßes, wird hier zum Sinnbild für die Haltung der modernen amerikanischen Gesellschaft zum Tod. Die Tatsache der Sterblichkeit wird mit Zerstreuung und Vergnügungssucht verdrängt, seine Allgegenwart geleugnet in der Liebe zu Kunstfiguren. Doch die forcierte Zerstreuung der Besucher des großen Vergnügungsparks USA ist keine Auseinandersetzung, sondern eine Verdrängung des ultimativen, vom Tod verkörperten Verlusts, der jedem Vergnügen schon immanent ist als dessen Ende:

Louis and Gage knew him; they had met him and faced him in New England, some time ago. He was waiting to choke you on a marble, to smother you with a dry-cleaning bag, to sizzle you into eternity with a fast and lethal boogie of electricity – Available at Your Nearest Switchplate or Vacant Light-Socket Right Now. There was death in a quarter bag of peanuts, an aspirated piece of steak, the next pack of cigarettes. He was around all the time, he monitored all the checkpoints between the mortal and the eternal. Dirty needles, poison beetles, downed live wires, forest fires. Whirling roller skates that shot nurdy little kids into busy intersections. When you got into the bathtub to take a shower, Oz got right in there too – Shower with a Friend. When you got on an airplane, Oz took your boarding pass. He was in the water you drank, in the food you ate. *Who's out there?* you howled into the dark when you were frightened and all alone, and it was his answer that came back: Don't be afraid, it's just me. Hi, howaya? You got cancer of the bowel, what a bummer, so solly, Cholly! Septicemia! Leukemia! Arteriosclerosis! Coronary thrombosis! Encephalitis! Osteomyelitis! Hey-ho, let's go!⁸⁹⁵

King personifiziert den verdrängten – und zu gegebener Zeit wieder ins Bewusstsein tretenden – Tod als „Oz, the Gweat and Tewwible“; einer Figur aus Frank L. Baums

⁸⁹⁴ King: *Pet Sematary*. S. 424.

⁸⁹⁵ Ebd. S. 425.

Kinderbuch *The Wizard of Oz* und der gleichnamigen Verfilmung. Somit wird der Tod zur letzten, makabren Figur, welcher der Besucher des Vergnügungsparks schließlich begegnet,⁸⁹⁶ und die mit der Parade der käuflichen Freuden zuvor verdrängt werden sollte – eine Parade, die wiederum gerade aufgrund ihrer Verdrängungsfunktion früher oder später dialektisch auf eben das, was sie verbergen soll, zurückverweist, und daher in letzter Konsequenz eine depressionsgenerierende Wirkung entfaltet.⁸⁹⁷ Die Depression kommt auf sprachlicher Ebene im oben zitierten Textauszug zum Ausdruck durch die Stilmittel des Binnenreims und der Alliteration („so solly, Cholly!“) sowie durch die unmittelbare Aneinanderreihung medizinischer Fachbegriffe mit derselben Endung, die (außer ihrer konkreten medizinischen Bedeutung) poetische Funktion via Wortklang übernehmen („Septicemia! Leukemia! Arteriosclerosis! Coronary thrombosis! Encephalitis! Osteomyelitis!“) und eine Art makabres Gedicht ans Ende des Abschnitts stellen, wobei der lebensbedrohliche Sinn der Worte bewusst von der disjunktiven Leichtigkeit des Wortspiels konterkariert wird.

In Gage Creeds Rückkehr offenbart sich nicht nur das katastrophale Ergebnis eines nicht anerkannten Todes, sondern zugleich auch der monströse Charakter der Depression, die sich im Bild des zurückgekehrten Liebesobjekts manifestiert:

Gage Creed came in, dressed in his burial suit. Moss was growing on the suit's shoulders and lapels. Moss had fouled his white shirt. His fine blonde hair was caked with dirt. One eye had gone to the wall; it stared off into space with terrible concentration. The other was fixed on Jud with glittery, blank intensity.

Gage was grinning at him.

„Hello, Jud,” Gage piped in a babyish but perfectly understandable voice. „I've come to send your rotten, stinking soul straight to hell. You fucked with me once. Didn't you think I wouldn't come back sooner or later and fuck with you?”⁸⁹⁸

Mit dieser drastischen Szene lässt King keinen Zweifel am unheilvollen Charakter einer Auferstehung jenseits religiöser Zusammenhänge bzw. als Ausdruck des menschlichen statt eines göttlichen Willens. Im Kontext der Denkfigur Depression evoziert das Bild von Gages Wiederauferstehung das tote Liebesobjekt, dessen Verlust nicht betrauert, sondern verleugnet, und das als Totes internalisiert wurde. Vereinigt es sich mit dem Ich des Subjekts, erlebt dieses sich selbst als tot; vereinigt es sich mit dem Über-Ich, nimmt dieses Über-Ich

⁸⁹⁶ Darin E. A. Poes Prinz Prospero aus der Geschichte *Die Maske des roten Todes* ähnelnd, in der eine ähnliche Bewegung der Todesverdrängung inszeniert wird – mit demselben fatalen Ergebnis: Der Tod holt den Prinzen Prospero und sein Gefolge, die sich im verbarrikadierten Schloss ästhetischen Vergnügen und der Verdrängung der Misere hingeben, am Ende doch noch ein; vgl. Poe, E. A.: *Die Maske des roten Todes*. In: Ders.: *Die schönsten Erzählungen*. Berlin: Aufbau 2008. S. 263-271.

⁸⁹⁷ Ähnliches konstatiert David Foster Wallace im Bezug auf die amerikanische Gesellschaft mit *Infinite Jest*.

⁸⁹⁸ King, Stephen: *Pet Sematary*. S. 431.

sadistische Züge an; beides typische Erlebensweisen des Depressiven. Gage verkörpert im Roman sowohl den sadistischen Über-Ich-Aspekt der Depression als auch das tote Ich des Depressiven:

„Listen Jud,” it whispered – and then its mouth hung open, baring small milk-teeth, and although the lips did not move, Norma’s voice issued forth.

„*Cuckold! Miserable cuckold! I always hated you! I laughed at you! We all laughed at you! How we laaaaaauughed–*“

„Stop it!” The cleaver jittered in his hand.

„*We did it in our bed. Herk and I did it, I did it with George. I did it with all of them. I knew about your whores but you never knew you married a whore and how we laughed, Jud! We rutted together and we laaaaaaaaughed at–*“

„STOP IT” Jud screamed.⁸⁹⁹

Der Über-Ich-Aspekt kommt zum Tragen, indem Gage Nachbar Jud quält mit Tatsachen, die Jud im Bezug auf seine verstorbene Frau zwar ahnte, aber nicht aussprechen und offen anerkennen wollte. Gage spricht mit Normas Stimme und verhöhnt Jud für den von ihr begangenen multiplen Ehebruch und für Juds eigene sporadische Bordellbesuche. Wie ein personifiziertes schlechtes Gewissen konfrontiert der Wiedergänger Jud mit dessen Verfehlungen und verdrängten, unangenehmen Wahrheiten.⁹⁰⁰ Gage wird zum sadistischen Über-Ich. Doch nicht nur Jud fällt schließlich der Depression zum Opfer, auch Rachel trifft schließlich auf Gage, sieht aber bezeichnender weise zunächst eine andere Person anstelle ihres Sohnes:

Zelda stood there.

She was hunched and twisted, her body so cruelly deformed that she had actually become a dwarf, little more than two feet high; and for some reason Zelda was wearing the suit they had buried Gage in. But it was Zelda, all right, her eyes alight with an insane glee, her face a raddled purple; it was Zelda screaming, „*I finally came back for you, Rachel, I’m going to twist your back like mine and you’ll never get out of bed again never get out of bed again NEVER GET OUT OF BED AGAIN–*“

Church was perched on one of her shoulders and Zelda’s face swam and changed, and Rachel saw with spiraling, sickening horror that it really wasn’t Zelda at all, how could she have made such a stupid mistake? It was Gage. His face was not black but dirty, smeared with blood. And

⁸⁹⁹ Ebd. S. 432.

⁹⁰⁰ Dass Gage nicht einfach – wie ein vom Teufel, dem „König der Lügen“ Besessener – Unwahrheiten von sich gibt, wird in einer der zuvor von Jud erzählten Geschichten, jener über den Jahrzehnte zuvor von dessen Vater wiederbelebten Timmy Bateman, deutlich, der Jud zufolge ihm und seinen Freunden schmerzhaft Wahrheiten eröffnete. Auf Louis’ explizite Nachfrage gesteht Jud, Timmy Bateman habe ausschließlich Wahrheiten von sich gegeben, wenn auch nur die jeweils unangenehmsten Wahrheiten. Vgl. ebd. S. 304 f.

it was swollen, as if he had been terribly hurt and then put back together again by crude, uncaring hands.⁹⁰¹

Wird Jud mit Gewissensqualen aufgrund seiner und Normas Promiskuität konfrontiert, so ist es für Rachel die (subjektiv als solche empfundene) Schuld im Kontext des Tods ihrer Schwester Zelda. Auch Rachel wird also Opfer ihres sadistischen Über-Ichs, verkörpert vom zurückgekehrten toten Liebesobjekt Gage. Hier sind beide Denkfiguren im Kontext der Depression enthalten: Die Rückkehr des toten Liebesobjekts als anklagendes, sadistisches Über-Ich (Zelda) und das durch orale Introjektion zerstückelte Liebesobjekt, das sich für diese Zerstückelung rächt (Gage). Zelda verkörpert also das *sadistische Über-Ich* des Depressiven, Gage – mit seinem zerstörten und von unvorsichtigen Händen wieder zusammengesetzten Gesicht – die *Zerstückelung des Liebes-Objekts*. Insgesamt wird spätestens mit Juds und Rachels Tod die Depression als Krankheit zum Tode vorgeführt – Rachel stirbt (wie Jud) unmittelbar im Anschluss an die obenstehende Szene durch die Hand ihres Wiedergänger-Sohnes.

Es macht sowohl in Bezug auf die Handlungsoberfläche als auch in Bezug auf den oben aufgezeigten Subtext des Romans Sinn, dass Louis gegen Ende der Handlung – nach dem Tod Juds und seiner Frau durch den von Louis wiedererweckten Gage – über Suizid nachdenkt:

I would commit suicide now, he thought, and I suppose it's in the cards, isn't it? I have the equipment in the bag. It has managed everything, managed it from the first. The burying ground, the Wendigo, whatever it is. It forced our cat into the road, and perhaps it forced Gage into the road as well, it brought Rachel home, but only in its own good time. Surely I'm meant to do that ... and I want to.

*But things have to be put right, don't they?*⁹⁰²

Zentral sind hier die Begriffe „commit suicide“ (Depression); der „burial ground“ bzw. „Wendigo“ als Depression – da er von der Batterie der nicht überwundenen Trauer zehrt. Einmal mehr verdichtet sich in dieser Passage die Charakterisierung der Depression als gescheiterter Trauerprozess; die Krankheit einer Gesellschaft, die den „natürlichen“ Umgang mit bzw. den religiösen Trost über den Tod verloren hat.

Das Ende des Romans zeigt Louis im übertragenen Sinn nicht mehr nur als Depressiven, sondern als an einer depressiven Psychose Leidenden, der seine Handlungen nicht mehr rational kontrollieren kann. Auf der Handlungsebene kontrolliert nun der Begräbnisplatz in den Wäldern seine Gedanken und seine Handlungen; auf der Bedeutungsebene kann dies als absolutes Ausgeliefertsein an die Depression gelesen werden. Nachdem er den Wiedergänger

⁹⁰¹ Ebd. S. 439.

⁹⁰² Ebd. S. 447.

seines Sohnes mit Betäubungsmitteln unschädlich gemacht hat, bringt er den toten Körper seiner Frau zum Begräbnisplatz in den Wäldern; eine Handlung, die auf beiden Ebenen nur mit einer akuten Psychose erklärt werden kann:

He played solitaire that night until long after midnight.

He was just dealing a fresh hand when he heard the back door open.

What you buy is what you own, and sooner or later what you own will come back to you,
Louis Creed thought.

He did not turn around but only looked at his cards as the slow, gritting footsteps approached.

He saw the Queen of Spades. He put his hands on it.

The steps ended directly behind him.

Silence.

A cold hand fell on Louis's shoulder. Rachel's voice was grating, full of dirt.

„Darling,“ it said.⁹⁰³

Mit dieser Szene endet der Text – Louis' endgültiger Sturz in die Depression ist mit Rachels Rückkehr als totes Liebesobjekt vollzogen. Auf der Handlungsebene wird sein Tod zwar nicht ausgeführt, aufgrund der vorherigen Ereignisse erscheint dieser jedoch nur allzu plausibel.

Das vorliegende Kapitel stellt den Versuch da, das Vorhandensein der Denkfigur Depression als strukturgebendes Moment im Unbewussten eines popkulturellen Romans aufzuzeigen, der auf den ersten Blick gar nicht von Depression handelt. Dabei wurde der unheimliche, unwillkürliche und verborgene Wissensaustausch zwischen Psychoanalyse und Literatur deutlich: Was von Psychoanalytikern an Bildmaterial zur Beschreibung psychischer Vorgänge im Kontext der Depression Anfang des 20. Jahrhunderts zur Verfügung gestellt wurde, findet in den anschließenden Jahrzehnten unter Vertauschung der Diskursform in die Bilderwelt der poetischen Sprache zurück, gleich den Wiedergängern, die King in seinem Roman beschreibt. Insofern ist Kings *Pet Sematary* Ausdruck einer Heimsuchung durch die Geister der Psychoanalyse der vorletzten Jahrhundertwende, die in der Literatur ein Dasein als Wiedergänger (in Form von strukturgebenden Denkfiguren) fristen, ohne dass der Autor Stephen King oder seine Leser sich dessen zwangsläufig bewusst sein müssten.

⁹⁰³ Ebd. S. 465.

IV

Nachwort und Ausblick

Wenn die vorangehenden Kapitel etwas leisten können, ist es vor allem dies: statt des Leidensaspekts, der die depressive Erkrankung sowohl dem allgemeinen als auch dem klinisch-wissenschaftlichen Verständnis nach ausmacht, den kreativen Impetus der Depression und ihren Einfluss auf den sprachschöpferischen Prozess in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Die Romane, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, legen eindrucksvolles Zeugnis ab vom kreativen Potenzial, das aus der Abwehr depressiver Zustände und aus dem Umgang mit entsprechenden Gefühlen entsteht und das sich – wie aufgezeigt werden konnte – nicht nur thematisch, sondern vor allem in Form disjunktiver Metaphern und einer sich jeweils über den Bezug zur Melancholie erneuernden poetischen Sprache in den literarischen Text einschreibt. Insofern ist es vielleicht an der Zeit, die Depression nicht ausschließlich als der Behandlung bedürftige psychische Erkrankung zu betrachten, sondern als Ausgangs- und Erneuerungspunkt für eine der wichtigsten Kulturtechniken: das literarische Schreiben. Die Überlegungen Julia Kristevas bilden den Ausgangspunkt für diese Neubewertung der Depression im kulturellen Kontext. Es konnte aufgezeigt werden, wie literarische Texte einerseits Zustände der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit szenisch bzw. thematisch abbilden, andererseits – und das ist der wesentlich neue Punkt – diese Darstellung in eine poetische Form kleiden, die stellvertretend und ergänzend einen zentralen Teil des „depressiven Ausdrucks“ übernimmt. Jener Teil ist es, der in der alltäglichen, nicht-literarischen Sprache keine Repräsentation findet, und in ihm entfaltet sich das literarische Potenzial der Depression. Statt diese lediglich „sachlich“ zu benennen bzw. darzustellen, schaffen die Autoren des Depressionsromans eine neue Bildsprache und neuartige literarische Formen, um jenen Gefühlen und inneren Zuständen Ausdruck zu verleihen, die nicht „einfach so“ benannt werden können (oder für die eine simple Benennung zu wenig aussagekräftig ist). Auf diesem Weg wird der Leser des Depressionsromans in eine dunkle, aber gewissermaßen auch dunkel schillernde Welt gezogen, die gleichermaßen von Schönheit und Schmerz geprägt ist. Von Hermann Hesse über J. D. Salinger, Mela Hartwig, Sylvia Plath, Thomas Pynchon, Martin Amis, David Foster Wallace und Michel Houellebecq bis zu populären Autoren wie Stephen King zeugt die poetische Sprache des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts vom kreativen Umgang Schreibender mit depressiven Zuständen und Gefühlen der Melancholie.

Die Entstehung der Psychoanalyse spielt in diesem Rahmen zunächst die Rolle der Namensgeberin, ist sie doch die Wissenschaft, die das Phänomen erkannt und klassifiziert hat. Die Schriften Freuds und seiner Nachfolger, die eine schnelle Verbreitung fanden, beeinflussten auch die Autoren literarischer Texte und veränderten das Nachdenken und Schreiben über Depression: Wie besonders im Kapitel zu Stephen Kings *Pet Sematary* deutlich wird, fließt der Aufbau psychoanalytischer Theoreme in die Bildsprache der literarischen Texte ein und strukturiert mitunter deren Tiefenebene. So wird es auch plausibel, den „Depressionsroman“ von einem ihm vorausgehenden Melancholiediskurs der Literaturwissenschaft abzugrenzen, denn erst mit der Entstehung und Verbreitung der Schriften Freuds, insbesondere seines Aufsatzes „Trauer und Melancholie“, kann der Depressionsroman, wie er in der vorangehenden Untersuchung umrissen wird, entstehen. Die Anlehnung der Romanhandlungen an psychoanalytische Muster, aber auch die Abgrenzung gegen diese, strukturiert entscheidende Teile des Handlungsverlaufs zahlreicher literarischer Texte. Esther Greenwood, Hal Incandenza und viele der übrigen depressiven Protagonisten denken und handeln im Bewusstsein ihres depressiven Leidens und müssen ihren jeweils eigenen Umgang mit den psychoanalytischen Therapieangeboten finden – insofern sind sie, besonders in Plaths und Wallace´ Fall – Spiegelfiguren bzw. alter egos ihrer Erschaffer, die ebenfalls mit psychoanalytischen Behandlungsformen in Berührung kamen. In diesem Kontext sieht Kristeva im schöpferischen Potenzial der literarischen Sprache eine unersetzliche Ergänzung zum auf Durcharbeiten und kausaler Klärung beruhenden Ansatz der Psychoanalyse: Wo diese ergründet und erklärt, schafft der poetische Ausdruck komplementär Abhilfe durch die Integration von Rhythmen, strukturellen Analogien, Gleichklängen und Metaphorik, die dem unaussprechlichen Schmerz der Depression einen Ausdruck im Semiotischen ermöglichen.

Wie gezeigt werden konnte, nimmt der „weibliche Depressionsroman“ dabei eine besondere Vorrangstellung ein: Sylvia Plaths und Mela Hartwigs Texte sind Prototypen dieses neuen Subgenres, das noch heute von Autorinnen wie Delphine de Vigan (deren Werk *Jours sans faim* aus dem Jahr 2008 hier stellvertretend genannt sei) weitergeführt wird. Diese Romane thematisieren die depressive Erkrankung, Hospitalisierung und Rekonvaleszenz ihrer Protagonistinnen und handeln insofern von der prekären gesellschaftlichen Position der Weiblichkeit. Die männliche Variante dieser Handlungsstruktur, wie Michel Houellebecq sie in *Extension du domaine de la lutte* entwirft, neigt hingegen dazu, die depressiv verzerrte Weltansicht als potenziell überindividuelle Lebensphilosophie anzubieten; als Spiel der Verführung, auf das der Leser wahlweise sich einlassen oder mit Ablehnung reagieren kann.

In diesem Zusammenhang ist auch Salingers *Franny and Zooey* von besonderem Interesse, da hier ein männlicher Autor die depressive Perspektive einer weiblichen Hauptfigur einnimmt, aus deren subjektiver Sicht das Geschehen berichtet wird. Salingers Text bildet damit eine Brücke zwischen dem weiblichen Depressionsroman und der betont männlichen Ausprägung des Genres, wie Michel Houellebecq sie vertritt.

Schließlich konnte anhand der Romane Thomas Pynchons und Martin Amis' auch die Schnittmenge des Depressionsromans mit postmodern-avantgardistischen Erzählformen aufgezeigt werden: Im Gegensatz zu Hesses Werken, deren „depressiver Kern“ eher in der Mikrostruktur und der Bildsprache (vor allem in der Wassermetaphorik, in Bildern des Ertrinkens und Versinkens) zu finden ist, sind es (neben der Thematik) die makrostrukturellen Handlungsmuster, die bei Pynchon und Amis auf die Depression verweisen. In der Unabgeschlossenheit nicht auflösbarer existenzieller Probleme verzweifeln die Protagonistinnen an der postmodernen Bedeutungs-Überdetermination und der damit einhergehenden Beliebigkeit des Sinnangebots, das ihre Welt für sie bereithält. Formal spiegeln *The Crying of Lot 49* und *Night Train* diese Handlungselemente durch die ironische Integration und gleichzeitige Nichterfüllung des Detektivgeschichten-Musters; ein Spiel mit der literarischen Erwartungshaltung des Lesers, deren Enttäuschung bewusst zur Verdeutlichung des Handlungsinhalts genutzt wird. Insofern liefern Pynchon und Amis, im Vergleich zu den übrigen hier besprochenen Autoren, ein ganz andersartiges Beispiel für das Ineinandergreifen von Form und „Inhalt“ im Depressionsroman.

Der Depressionsroman, der in diesen Untersuchungen als moderne Gattungsform umrissen wird, hat unter den Schreibenden und Kulturschaffenden nach wie vor Anhänger und bringt immer wieder neue Ausprägungen hervor. Doch nicht nur auf dem literarischen Sektor wirkt die Depression als „kreativer Motor“: Vielmehr weiß die kreative Kraft der Depression alle künstlerischen Ausdrucksformen zu durchdringen. Lars von Triers Film *Melancholia* (2011) legt von der nicht nachlassenden Brisanz und dem schöpferischen Potenzial der Depression ebenso Zeugnis ab wie Texte und Musik der noch jungen Pop-Gruppe „Pvris“ [sic!], auf deren Album *All we know of heaven, all we need of hell* aus dem Jahr 2017 sich frappierend ähnliche Metaphern für depressives Erleben finden wie jene der literarischen Texte, die den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bilden.⁹⁰⁴

⁹⁰⁴ ...und deren mit Sylvia Plaths Werk vertraute Sängerin Lyndsey Gunnulfsen mit der Textzeile „Don't need a metaphor for you to know I'm miserable“ sogar in quasi-post-postmodernistischer Manier den hier konstatierten metaphorischen Kern depressiven Schreibens ironisierend aufgreift. Vgl. Pvris, „What's Wrong“. In: Dies.: *All we know of heaven, all we need of hell*. Rise Records 2017.

Sogar die Gestalter von Computerspielen haben sich mittlerweile der Depression angenommen, um sie als handlungsgebendes Motiv im Rahmen fiktionaler Spielhandlungen zu verwenden: In *The Town of Light* (2016) verkörpert der Spieler eine an Amnesie leidende ehemalige Depressions-Patientin, die auf der Suche nach Hinweisen zu ihrer Vergangenheit mit Flashbacks ihres depressiven Leidens konfrontiert wird. Mit dieser interaktiven Handlungsstruktur greift das Spiel das Grundmuster des weiblichen Depressionsromans auf, wie es von Plath und Hartwig prototypisch entwickelt wurde und in dem ein erzählendes, älteres Ich die Geschichte seiner Hospitalisierung rückwirkend beleuchtet.

Schließlich enthalten auch die unzähligen Blogs über Depression mitunter Beiträge Betroffener, die durchaus lohnenswert im Hinblick auf ihr poetisches Potenzial untersucht werden könnten – zumal sich in den Blogbeiträgen von „Betroffenen“ durch den Einbezug von Bildern, Fotos, Zeichnungen, kleinen Filmen und Zitaten eine neue transmediale Darstellungsform der Depression herausbildet.

Der vorangehende Ausblick auf die über den unmittelbaren literarischen Kontext hinausgehenden (populär)kulturellen Erzeugnisse soll zeigen, inwiefern sich eine intermediale Fortführung der Untersuchungen zum kreativen Potenzial der Depression in Film und Musik lohnen würde. Doch auch, was die Literatur betrifft, bleibt noch eine Weiterführung der hier begonnenen Studien zu erhoffen. Bedingt durch die Begrenzung der fremdsprachlichen Fähigkeiten des Verfassers blieb die Auswahl der Texte auf deutsch-, englisch- und französischsprachige Werke beschränkt. Eine Erweiterung der Untersuchungen bietet sich daher in Bezug auf in anderen Sprachen verfasste einschlägige Werke an, wie die autobiografischen Romane und Comics⁹⁰⁵ des japanischen Autors Osamu Dazai, dessen Werk *Ningen Shikkaku* (1958; in der engl. Übers.: *No Longer Human*) – das inhaltlich und formal die japanische Variante des modernen europäischen Depressionsromans darzustellen scheint – der Verfasser dieser Arbeit leider nur in englischer Übersetzung rezipieren kann, ebenso wie die Romane Haruki Murakamis, dessen Protagonisten ebenfalls oft Melancholiker sind. Murakamis Texte erscheinen für eine Untersuchung im Kontext des Depressionsromans gerade deshalb interessant, weil sie die Techniken eines magischen Realismus nutzen, um die depressive Psyche der Figuren externalisiert darzustellen – womit Murakami sich von den europäischen Autoren des Depressionsromans abhebt.

⁹⁰⁵ Im Übrigen wendet sich auch die Graphic Novel im Allgemeinen verstärkt der Depression zu und verfolgt in der autobiografischen Nachzeichnung des Umgangs mit der Krankheit dabei einen ähnlichen Ansatz wie der Depressionsroman; vgl. Forney, Ellen: *Meine Tassen im Schrank. Depressionen, Michelangelo und ich*. Köln: Egmont 2014.

Eine groß angelegte komparatistische Studie, die den Untersuchungsgegenstand auf dem literarischen Feld international erweitert und gleichzeitig, unter Einbezug der Populärkultur, intermediale Bezüge zwischen Film, Musik, Literatur und Computerspiel setzte, sähe sich einer Fülle von kulturellen Erzeugnissen im Kontext der Depression gegenüber, aus der sich ganz neue Erkenntnisse über kulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der jeweiligen schöpferischen Ausprägung der Depression erkennen ließen.

- Abraham, Karl: Ansätze zur psychoanalytischen Erforschung und Behandlung des manisch-depressiven Irreseins und verwandte Zustände. In: Ders.: Psychoanalytische Studien. Bd. II. Hrsg. v. Johannes Cremerius. Frankfurt a.M.: Fischer 1971. S. 146-162.
- Abraham, Karl: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen. In: Karl Abraham. Psychoanalytische Studien I. Gesammelte Werke in zwei Bänden. Herausgegeben und eingeleitet von Johannes Cremerius. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1971. S. 113-183.
- Albersnagel, Frans A.: Emmelkamp, Paul M. G.; van den Hoofdakker, Rudi H.: Depression. Theorie, Diagnostik und Behandlung. Aus dem Niederländischen übersetzt von Veronika Brezinka. Göttingen, Stuttgart: Verlag für Angewandte Psychologie 1993.
- Alsen, Edward: A Reader's Guide to J. D. Salinger. Westport: Greenwood Press 2002.
- Amis, Martin: Night Train. New York: Vintage Books 1999.
- Asholt, Wolfgang: Une littérature de risques ou les risques de la modernité? A propos du premier roman de Michel Houellebecq Extension du domaine de la lutte. In: Michel Houellebecq: Questions du réalisme d'aujourd'hui. Lendemain Bd. 36 (142/143) (2011).
- Aust, Hugo: Novelle. Stuttgart: Metzler 1990.
- Beahm, George: Stephen King. Leben und Werk. 2. Aufl. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe 1995. S. 207.
- Beahm, George: The Stephen King Companion. London: Macdonald 1990.
- Bentley, Nick: Martin Amis. Tavistock: Northcote Publishings 2015.
- Benzon, Kiki: „Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders”: Chaos and Realism in Infinite Jest. In: Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Hrsg. v. David Hering. Los Angeles, Austin: Sideshow Media Group Press 2010. S. 101-112.
- Bibring, Edward: Das Problem der Depression. In: Psyche 6 (1952). S. 81-101.
- Blackwood, Algernon: Der Wendigo. In: Das leere Haus. Phantastische Geschichten. Hrsg. v. Algernon Blackwoods. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997. S. 31-96.

- Boswell, Marshall: Understanding David Foster Wallace. Columbia: University of South Carolina Press 2003.
- Bowlby, John: Verlust: Trauer und Depression. Frankfurt a. M.: Fischer 1983.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt 1998.
- Buchweitz, Nurit: An Officer of Civilization. The Poetics of Michel Houellebecq. Berlin u. a.: Peter Lang 2015.
- Burn, Stephen J.: David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide. 2. Aufl. New York: Continuum 2012.
- Casebeer, Edwin F.: The Art of Balance in King's Novels. In: Readings on Stephen King. Hrsg. v. Karin Cadden. San Diego u. a.: Greenhaven Press 2004. S. 90-106.
- Cioran, E. M.: Lehre vom Zerfall. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- Clément, Marie Lucie; Wesemael, Sabine v.: Michel Houellebecq à la Une. Amsterdam, New York: Rodopi 2011.
- Cohen, Samuel: To Wish To Try To Sing To The Next Generation: Infinite Jest's History. In: The Legacy of David Foster Wallace. Hrsg. v. Samuel Cohen und Lee Konstantinou. Iowa City: University of Iowa Press 2012. S. 59-79.
- Collings, Michael R.: The Many Facets of Stephen King. Washington: Starmout House 1985.
- Colvile, Georgiana: Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49. Amsterdam: Rodopi 1988 [= Costerus New Series Vol. 68].
- Crowther, Gail; Steinberg, Peter K.: These Ghostly Archives. The Unearthing of Sylvia Plath. Oxford u. a.: Fonthill Media 2017.
- David, Michel: La mélancolie de Michel Houellebecq. Paris: L'Harmattan 2011.
- Davis, Jonathan P.: Stephen King's America. Bowling Green (OH): Bowling Green State University Press 1994.
- Dern, John A.: Martians, Monsters and Madonna. New York u. a.: Peter Lang 2000.
- Diedrick, James: Understanding Martin Amis. South Carolina: University of South Carolina Press 1995.
- Disch, Thomas M.: The King and His Minions. The Fiction and Films of Stephen King. In: Reign of Fear. Hrsg. v. Don Herron. Novato (CA): UM 1992. S. 79-91.

- Dugdale, John: Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power. Houndmills u. a.: Macmillan Press 1990.
- Esterl, Silke: Die Geschichte der Traurigkeit: Zum sozialen Wandel der Depression. Marburg: Tectum 2015.
- Fähnders, Walter: Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. In: Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Hrsg. v. Axel E. Walter. Amsterdam, New York: Rodopi 2005. S. 161-190.
- Fenichel, Otto: Psychoanalytische Neurosenlehre. 2. Aufl. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1980.
- Flashar, Hellmut: Melancholie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Band 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. S. 1038-1043.
- Forney, Ellen: Meine Tassen im Schrank. Depressionen, Michelangelo und ich. Köln: Egmont 2014.
- Foster Wallace, David: Infinite Jest. New York u. a.: Back Bay Books 2006.
- Foster Wallace, David: The depressed person. In: Brief Interviews with Hideous Men. Hrsg. v. David Foster Wallace. London: Abacus 2012. S. 31-58.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. v. Dorothee Kimmich u. a. Stuttgart: Reclam 1996. S. 233-247.
- Fraisl, Bettina: Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig. Wien: Passagen-Verlag 2002.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- Gess, Nicola; Janßen, Sandra: Einleitung. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur. In: Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur. Hrsg. v. Nicola Gess und Sandra Janßen. Berlin: de Gruyter 2014. S. 1-15.
- Gilbert, Paul: Depressionen verstehen und bewältigen. Aus dem Englischen von Susanne Starke-Perschke. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hogrefe 1999.
- Depression: Psychodynamik und Therapie. Hrsg. v. Yvonne Grabenstedt, Gudrun Banck, Herbert Will und Gunter Volkl. Stuttgart: Kohlhammer 2008.
- Hagen, Maite Katharina: Simulation: Verhaltensstrategien und Erzählverfahren im neusachlichen Roman. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012.

- Halfmann, Roman: Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität. Bielefeld: transcript 2012.
- Hammen, Constance: Depression. Erscheinungsformen und Behandlung. Aus dem Engl. übers. von Matthias Wegenroth. – Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Huber 1999.
- Hartwig, Mela: Bin ich ein überflüssiger Mensch? Graz, Wien: Literaturverlag Droschl 2001.
- Hauser, Richard: Acedia. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründner. Band 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971. S. 74.
- Hautzinger, Martin: Depression. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hogrefe 1998.
- Heberger, Alexandra: The supernatural depiction of modern American phobias and anxieties in the work of Stephen King. Osnabrück: Der andere Verlag 2002.
- Heinroth, Christian August: Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung: zwey Theile. Erster oder theoretischer Theil. Band 1. Leipzig: Vogel 1818.
- Heller, Terry: The Delights of Terror. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1987.
- Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Hesse, Hermann: Siddhartha. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Hesse, Hermann: Unterm Rad. Mit einem Kommentar von Heribert Kuhn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Hirt, Stefan: The Iron Bars of Freedom. David Foster Wallace and the Postmodern Self. Stuttgart: ibidem 2008. S. i.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos: Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Stuttgart: Reclam 2000.
- Houellebecq, Michel: Extension du domaine de la lutte. Stuttgart: Reclam 2002.
- Hungerford, Amy: Postmodern Belief: American Literature and Religion since 1960. Princeton: Princeton university press 2010.
- Ingenkamp, Konstantin: Depression und Gesellschaft. Zur Erfindung einer Volkskrankheit. Bielefeld: Transcript 2012.
- Jacobson, Edith: Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

- Janßen, Sandra: Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930. Flaubert, Cechov, Musil. Göttingen: Wallstein 2013.
- Jeffery, Ben: Antimatter. Michel Houellebecq and depressive realism. Alresford, Hants: Zero Books 2011.
- Johnston, John: Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in The Crying of Lot 49. In: New Essays on The Crying of Lot 49. Hrsg. v. Patrick O'Donnell. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1991. S 47-78.
- Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe. Hrsg. v. Stefan Jordan und Gunna Wendt. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.
- Kennedy, Hugh; Polk, Geoffrey: Looking for a Garde of Which to Be Avant: An Interview with David Foster Wallace (1993). In: Conversations with David Foster Wallace. Hrsg. v. Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi 2012. S. 11-20.
- Kermode, Frank: Decoding the Trystero. In: Pynchon. A collection of critical essays. Hrsg. v. Edward Mendelson. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall 1978. S. 162-166.
- Kerr, Christine: Bloom's how to write about J. D. Salinger. New York 2007.
- King, Stephen: Das Leben und das Schreiben. Berlin: Ullstein 2000.
- King, Stephen: Pet Sematary. London: Hodder & Stoughton 2011.
-

Peter Kühn und Herbert Ernst Wiegand. Berlin: de Gruyter 1991.

- Klein, Melanie: Die Trauer und ihre Beziehung zu den manisch-depressiven Zuständen. In: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. Hrsg. v. Melanie Klein. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972. S. 74-100.
- Klein, Melanie: Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände. In: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. Hrsg. v. Melanie Klein. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972. S. 45-73.
- Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. v. Friedrich Kluge. Berlin: de Gruyter 1989.
- Konstantinou, Lee: No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief. In: The Legacy of David Foster Wallace. Hrsg. v. Samuel Cohen und Lee Konstantinou. Iowa City: University of Iowa Press 2012. S. 83-112.

- Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2007.
- Kristeva, Julia: Soleil noir. Dépression et mélancolie. Paris: Gallimard 1989.
- Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. v. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009.
- Laux, Gerd: Affektive Störungen. Einleitung und Übersicht. In: Psychiatrie, Psychosomatik, Psychotherapie: Band 1: Allgemeine Psychiatrie. Band 2: Spezielle Psychiatrie. Hrsg. v. Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux und Hans-Peter Kapfhammer. Berlin: Springer 2009. S. 363-370.
- Lipsky, David: Although Of Course You End Up Becoming Yourself. A Road Trip With David Foster Wallace. New York: Broadway, Random House 2010.
- Lipsky, David: The Lost Years and Last Days of David Foster Wallace (2008). In: Conversations with David Foster Wallace. Hrsg. v. Stephen J. Burn. Jackson: University Press of Mississippi 2012. S. 161-181.
- Löhr, Katja: Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003.
- Lundquist, James: A Cloister of Reality: The Glass Family. In: J. D. Salinger's Short Stories. Hrsg. v. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing 2011. S. 29-52.
- Machwitz, Katharina: A Narrative Slop: Revision of Postmodernism, Neo-Realism and the Short Fiction of David Foster Wallace. Düsseldorf: Mai Verlag 2007.
- Magistrale, Anthony S.: The moral voyages of Stephen King. San Bernardino (CA): Borgo Press 1989.
- Mangel, Anne: Maxwell's Demon, Entropy, Information: The Crying of Lot 49. In: Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon. Hrsg. v. George Levine and David Leverenz. Boston, Toronto: Little, Brown & Company 1976. S. 87-100.
- Manning, Brennan: The Signature of Jesus. New Jersey 1988.
- Max, D. T.: Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace. New York: Viking 2012.
- McHoul, Alec; Wills, David: Writing Pynchon. Strategies in Fictional Analysis. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1990.
- Mellmann, Katja: Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche.

Paderborn: mentis 2006. [= Poetogenesis. Studien und Texte zur empirischen Anthropologie der Literatur, Band 4].

- Mendelson, Edward: The Sacred, the Profane, and The Crying of Lot 49. In: Pynchon. A collection of critical essays. Hrsg. v. Edward Mendelson. Englewood Cliffs (N. J.): Prentice Hall 1978. S. 112-146.
- Volkskrankheit Depression?. Hrsg. v. Anne Maria Möller-Leimkühler und Siegfried Kasper. Wien: Picus 2012.
- Morrey, Douglas: Michel Houellebecq. Humanity and its Aftermath. Liverpool: Liverpool University Press 2013.
- Mustazza, Leonard: Fear and Pity: Tragic Horror in King's Pet Sematary. In: The Dark Descent. Essays Defining Stephen King's Horrorscape. Hrsg. v. Tony Magistrale. New York u. a.: Greenwood Press 1992. S. 73-82.
- Newman, Robert D.: Understanding Thomas Pynchon. Columbia (South Carolina): University of South Carolina Press 1986.
- Nünning, Ansgar: Kriterien der Gattungsbestimmung. In: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. S. 73-99.
- Nussbaum, Martha C.: Love's Knowledge. Essays On Philosophy And Literature. New York, Oxford: Oxford University Press 1992. S. 40-43.
- Plath, Sylvia: The Bell Jar. New York, San Francisco 1971.
- Poe, E. A.: Die Maske des roten Todes. In: Ders.: Die schönsten Erzählungen. Berlin: Aufbau 2008. S. 263-271.
- Pynchon, Thomas: The Crying of Lot 49. London: Lowe & Brydone 1967.
- Rado, Sandor: Psychodynamics of Depression from the Etiologic Point of View. In: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 13 (1951). S. 51-55.
- Raeithel, Gert: Selbstmorde und Selbstmordversuche amerikanischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller (von Sylvia Plath bis David Foster Wallace). Aachen: Shaker Verlag 2008.
- Reino, Joseph: Stephen King. The First Decade, Carrie to Pet Sematary. Boston: Twayne Publishers 1998. S. 93-97.
- Reitzenstein, Markus: Abhängigkeit – ein zentrales Motiv der Literatur nach 1945. Würzburg: Königshausen und Neumann 2010.

- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.
- Rosch, Eleanor: Cognitive reference points. In: Cognitive Psychology 7 (1975). S. 532-547.
- Rose-Werle, Kordula: Harlekinade: Genealogie u. Metamorphose: Struktur und Deutung d. Motivs bei J. D. Salinger u. V. Nabokov. Bern, Frankfurt a. M.: Lang 1979.
- Russell, Sharon A.: Stephen King. A Critical Companion. Westport: Greenwood Press 1996.
- Salinger, Jerome D.: Franny and Zooey. London u. a.: Heinemann 1962.
- Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Exil und literarische Produktion: Das Beispiel Mela Hartwig. In: Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933 - 1945. Hrsg. v. Charmian Brinson. München 1998. S. 88-99.
- Schmidt, Harald: Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners „Lenz“. Frankfurt a. M.: Springer 2013.
- Schmidt-Degenhard, Michael: Phänomenologische Begriffsbestimmung der Melancholie. In: Depressionskonzepte heute: Psychopathologie oder Pathopsychologie? Hrsg. v. Christoph Mundt, Peter Fiedler, Hermann Lang und Alfred Kraus. Berlin u. a.: Springer 2013. S. 17-32.
- Schott, Heinz; Tölle, Rainer: Geschichte der Psychiatrie: Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München: Beck 2006.
- Schreiner, Juliane: Jenseits vom Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts. Berlin: De Gruyter 2003.
- Sears, John: Stephen King's Gothic. Cardiff: University of Wales Press 2011.
- Seed, David: The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon. Basingstoke u. a.: Macmillan Press 1988.
- Seitzman, Daniel: Salinger's „Franny“: Homoerotic Imagery. In: American Imago 22 (1965). S. 57-76.
- Shields, David; Salerno, Shane: Salinger. New York, London, Toronto 2014.

- Slade, Joseph W.: Thomas Pynchon. New York: Peter Lang 1990.
- Slawenski, Kenneth: Das verborgene Leben des J. D. Salinger. Berlin 2012.
- Volkskrankheit Depression? Bestandsaufnahme und Perspektiven. Hrsg. v. Gabriela Stoppe, Anke Bramesfeld und Friedrich-Wilhelm Schwartz. Frankfurt a. M.: Springer 2009.
- Storr, Anthony: Freud. Eine sehr kurze Einführung. Bern: Verlag Hans Huber 2013.
- Sweeney, Carol: Michel Houellebecq and the Literature of Despair. London u. a.: Bloomsbury 2013.
- Tanner, Tony: Thomas Pynchon. London, New York: Methuen 1982.
- Teuber, Nadine: Das Geschlecht der Depression: „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ in der Konzeptualisierung depressiver Störungen. Bielefeld: Transcript 2014.
- Truchlar, Leo: Lichtmusik. Zur Formensprache zeitgenössischer Kunst. Teil 1. Münster: Lit Verlag 2013.
- Underwood, Tim; Miller, Chuck: Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King. New York u. a.: McGraw-Hill Book Company 1988.
- Van Wesemael, Sabine; Viard, Bruno: L'Unité de l'ouvre de Michel Houellebecq. Paris: Classiques Garnier 2013.
- Voßkamp, Wilhelm: Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler 1988. S. 337-355.
- Wagner-Martin, Linda: Sylvia Plath. Eine Biographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Weber, Myles: Augmenting the Salinger Oeuvre by any means. In: J. D. Salinger. Hrsg. v. Sterling Professor of the Humanities Harold Bloom. New York 2008. S. 199-226.
- Weber, Myles: Consuming Silences: How we read Authors who don't Publish. Athens: University of Georgia Press 2005.
- Wende, Petra Maria: Eine vergessene Grenzgängerin zwischen den Künsten. In: Avantgarde und Tradition. Hrsg. v. Silke Mehrwald. Kassel 1997. S. 32-37.
- Wenke, John: J. D. Salinger: A Study of the Short Fiction. Boston: Twayne Publishers 1991.

- Winter, Douglas E.: Pet Sematary and the Paradox of Death. In: Readings on Stephen King. Hrsg. v. Karin Cadden. San Diego u. a.: Greenhaven Press 2004. S. 167-178.
- Zipfel, Frank: Gattungstheorie im 20. Jahrhundert. In: Handbuch Gattungstheorie. Hrsg. v. Rüdiger Zymner. Stuttgart: Metzler 2010. S. 213-216.
- Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn: Mentis 2003.