

mit wissenschaftlichen Mitteln zu gewinnen gilt. Higgins ahnt zwar, dass bloße Spracherziehung (Wortschatz, Grammatik, Phonetik) nicht genügt ohne die Vermittlung von adäquaten Verhaltensformen und Bildungsinhalten. Diesen Teil der Aufgabe überlässt er aber Colonel Pickering.²⁰ Ironischerweise ist der Militär bedeutend humaner als der Linguist. Trotz seiner Drohungen und Beleidigungen spielt Higgins mit seiner Erziehung Elizas den Geburtshelfer ihrer Emanzipation. Aus der Auflehnung und ihrer Forderung, als Mensch geachtet zu werden, gewinnt Eliza ihre Selbstständigkeit. Der komische Knoten wird gelöst, als Eliza dem Meister seine Pantoffeln nicht mehr bringt sondern nach ihm wirft, worauf Higgins die Fassung verliert (IV, 104) und Liza bemerkt: »[...] Ive won your bet for you, havnt I. [...] I dont matter [...].« – »Ich habe die Wette für Euch gewonnen. [...]. Aber ich bedeute nichts.«

Bevor Eliza ihrem Lehrer selbstbewusst entgegen kann, dass sie keine Angst mehr vor ihm hat, sehr gut ohne ihn zurechtkommt und Freddy heiraten wird, stellt der Professor überrascht fest: »[...] I said I'd make a woman of you; and I have. I like you like this.« (V, 138.) – »Ich versprach, eine Frau aus Dir zu machen, und das habe ich. So gefällst Du mir«.

Dies ist nicht die im Untertitel der Komödie angekündigte Romanze. Welch ein Verrat an Shaws Sozialismus und seiner pointierten Kritik am Klassencharakter der englischen Sprache und Gesellschaft ist dagegen Loewes populäres Musical *My Fair Lady*, in dem Eliza bekanntlich ihren Professor Higgins heiratet.

Gerd Rohmann

Gespenster

»Ihr Aussehen ist mir gleich einer dünnen Wolke, die man zu durchschauen glaubt, was wenigstens aber ich nicht kann.«¹ Als die 25-jährige Friederike Hauffe diese Worte im Auftrag ihres Arztes und Mentors Justinus Kerner niederschreibt, ist sie seit acht Jahren in mehr

20. Vgl. Heinz O. Zimmermann: »Die Frau als Erziehungsobjekt des Mannes. Der Pygmalionmythos und Shakespeares *The Taming of the Shrew*«, in: Dieter Schulz/Thomas Kullmann (Hg.): *Erziehungsideale in englischsprachigen Literaturen. Heidelberger Symposium zum 70. Geburtstag von Kurt Otten* (Frankfurt: Peter Lang 1997), S. 79-98, 97.

1. Vgl. Justinus Kerner: *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere*, Leipzig: Cotta 1846 (4. Auflage), S. 302.

oder minder (auto)hypnotischem Zustand, ihr Körper eine ausgezehnte, zahnlose, unter zahllosen Formen der Idiosynkrasie leidende Hülle, überanstrengt durch das Interesse Kerners an dem Sehen der Gespenster durch ihre Augen, durch das zweite Augenpaar, das sich ihr ausgebildet hat, zum »Sehen für gewöhnliche [...] Augen nicht mehr sichtbare[r] Dinge«.²

Für die ›Seherin von Prevorst‹ haben wiederkehrende Tote einen definierten Aggregatzustand: Sie sind Wolken, mal dunkler, mal heller. Komisch ist das nicht, jedenfalls nicht, solange sich nicht Fragen formulieren zur Verdichtung oder Konkretisierung dieser Wolken. Der Komik des gespenstischen Körpers liegt immer auch, und das sei Basis dieser Gedanken, eine Konkretisierung der »dünnen Wolke« zugrunde. Wie aber ist dieser gespenstische Körper zu fassen, dessen Diffusität und Diversibilität Programm ist, der gerade als Zeichen mit vager Körperlichkeit beliebig aufladbar scheint mit unterschiedlichen Referenzen?³

Auch wenn die Geister die sein sollen, die gerufen werden, die Gespenster hingegen selbst »Adressaten [sind], die gleichsam unaufgefordert, in der spukenden Wiederkehr Kontaktaufnahmen mit den Lebenden erzwingen«,⁴ so ist es doch die Kunst, die sie beschwört.⁵ Die Denkfigur ›Gespenst‹ soll nun weniger als metaphorische Repräsentantin einer ambivalenten Abwesenheit/Gegenwart festgestellt

2. Ebd. S. 25. Vgl. die Aufzeichnungen der Friederike Hauffe: »[...] den[n] im-
[m]er sieht man Sie mit dem Geistigen Auge [...]«. Unveröffentlichtes Manuskript, o.O.,
o.J., (vermutlich Weinsberg, 1825). Original im Schiller-Nationalmuseum, Marbach a.N.

3. Zum Metaphernpotenzial bzw. der jeweiligen Aufladung der Denkfigur ›Gespenst‹ siehe den Tagungsband von Martina Wagner-Egelhaaf/Bettina Gruber/Moritz Baßler (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, 2003 (noch nicht erschienen).

4. Natalie Binczek: Artikel »Gespenster«, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 233-235; hier S. 234.

5. Das Bild der Kunst als »Todtenbeschwörerin« findet sich bei Nietzsche (*Menschliches Allzumenschliches I*, §147); dort heißt es: »Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe zu konservieren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein Wenig wieder aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren. Zwar ist es nur ein Scheinleben wie über Gräbern, welches hierdurch entsteht, oder wie die Wiederkehr geliebter Todter im Traume, aber wenigstens auf Augenblicke wird die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Tacte.« Zu einer Nietzsche- und Kafka-Lektüre in Hinblick auf Gespenster siehe Christiaan L. Hart Nibbrig: *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*, Weilerswist: Velbrück 2001; insbesondere S. 94ff.

werden,⁶ als vielmehr in ihrer Repräsentationsstruktur betrachtet werden – aus den verschiedenen, sich anbietenden Aufzeichnungsmedien sei hier die literarische Sprache gewählt, in der sich die »dünne Wolke« zu einem ablesbaren Körper verdichtet. Text fungiert seit jeher auch als Speicher, als der Dachboden, auf dem die Toten wiederkehren: Bei Aischylos, Euripides und Seneca angefangen, aufgegriffen aus dem Gewebe von Volksglauben und Religion in der Visionsliteratur des Mittelalters, von Hamlets Vater über Gryphius' *Verliebtes Gespenst*, von Dickens' Aktenschrank bis zu philosophischen Schriften bei Hegel, Nietzsche, Marx, Benjamin ... Gespenster sind überall – laut Kafka auf der »Gegenseite«⁷, hier nun: ein Schloss, ein Friedhof, eine Welt-raumstation.

KATALOG DER RÜSTUNGEN

Für eine erste Dimension, die Dimension des ästhetischen Entwurfs, folgen wir dem Blick des frischgebackenen Schloss- und damit *locus suspectus*-Besitzers Mr. Otis auf Simon de Canterville: »His eyes were as red as burning coals; long grey hair fell over his shoulders in matted coils; his garments, which were of antique cut, were soiled and ragged, and from his wrists and ankles hung heavy manacles and rusty gyves.« – »Seine Augen gliehen roten, glühenden Kohlen; lange graue Haare fielen in verfilzten Strähnen über seine Schultern; seine Kleider, eine uralte Tracht, waren schmutzig und zerfetzt, und von seinen Hand- und Fußgelenken hingen schwere Handschellen und klirrende rostige Ketten.«⁸ Die hier beschriebenen anthropomorphen Dispositionen und Accessoires entsprechen einem Katalog der Rüstungen, dessen Bestandteile in variablen Organisationen in fast jeder Gespenstergeschichte auftauchen. In Wildes Erzählerdebüt *Canterville Ghost*, 1887 ganz im Zeichen des viktorianischen *spirit of humor* geschrieben, entsteht durch die Zitation dieses Kataloges ein bemerkenswert ausgestatteter Kostümfundus: Als »Red Ruben, or the Strangeland Babe« oder »Gaunt Gibeon, the Bloodsucker of Bexley Moor« erscheint der Untote.⁹ Diese Rüstungen, Masken und Utensilien sind hier – zumal in ihrer Zuschreibung auf Rollen – keine primären Bestandteile: Sie geben dem

6. Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* (1993). Frankfurt/Main: Fischer 1995.

7. Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Frankfurt/Main: Fischer 1966, S. 199.

8. Oscar Wilde: »The Canterville Ghost, A hylo-idealistic romance« (1887), in: Ders.: *Lord Arthur Savile's crime. The Portrait of Mr. W.H. and other stories*, London: Methuen 1914 (11. Auflage), S. 74 – *Das Gespenst von Canterville*, aus dem Englischen von Ernst Sander, Stuttgart: Reclam 1970, S. 11.

9. Ebd., S. 76.

Gespensst eine Identität, welche wiederum ein zitiertes Gemengsel von Elementen folkloristischen Gespensterglaubens ist. Diese Entlehnungen oder Wiederholungen funktionieren in den meisten Gespenstergeschichten auf allen wahrnehmbaren Ebenen: Ausstattung (Laken, Ketten), Geruch (modrig, erdig), Produktion akustischer Phänomene (heulen, rasseln), Bewegung (schweben, kreisen), Ort (Friedhof, Gemäuer) und Zeit (Nacht, speziell: Mitternacht, der ambivalente und quasi zeitlose Zeitraum von 24 bis 0 Uhr). Das jeweilige Zitat und das damit verbundene Wiedererkennen setzen voraus, dass die Ausstattung und Inszenierung der Körper als Zweites in Bezug auf einen vorgängigen Referenten wirksam sein kann. Innerhalb dieser Verweisstruktur funktioniert der Körper als Grundlage seiner Parodierung, Ironisierung, einer Komik, die mit der konkreteren Inszenierung des umrüsteten Körpers wächst.¹⁰ Mit dem Mehr an Identität, das sich hier aus der »dünnen Wolke« manifestiert, scheint ein Mehr an Vertrautem einherzugehen – ganz im Sinne der bachtinschen Karnevalisierung, die der Furcht vor dem Bedrohlichen das Lachen entgegensetzt.¹¹ Das komische Gespensst ist immer ein Mehr an Körper.

(HERBEI-)ZITIERTER KÖRPER

Schon der Referenzebene des ästhetischen Entwurfes und seiner Komik der übermäßigen Ausstattung liegt eine narrative Struktur zugrunde, die eine relationale Lektüre einfordert. Welche intertextuelle Verdichtung den gespenstischen Nebeln ebenso zugrunde liegen kann, zeigt eine Stelle aus den *Nachtwachen. Von Bonaventura*, in welcher der Protagonist Kreuzgang einen Geisterseher auf dem Weg zum Stelldichein mit seiner verstorbenen Liebsten trifft, das auf dem Friedhof stattfindet:

Ich betrete diesen Ort nicht gerne, denn ich habe einen wunderbaren Sinn mit auf die Welt gebracht, und erblicke wider meinen Willen auf Gräbern die darunterliegenden To-

10. Zu dem lächerlichen Äußeren vgl. Sigmund Freud: »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (1905), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 6. Bd., Frankfurt/Main: Fischer 1999, insbesondere S. 216ff. sowie Henri Bergson: *Das Lachen* (1904), Jena: Diederichs 1914; S. 18ff. Zu der einhergehenden Annahme, dass das lächerliche Objekt von einem Wissen ausgeschlossen ist (vgl. ebd. S. 15; S. 113f.), passt die Beobachtung, dass fast alle Gespenstergeschichten einer strukturellen Regel folgen: Das Gespensst selbst kann nicht (über sich) lachen.

11. Vgl. Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/Main: Fischer 1990 sowie Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 12. Bd., Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 229-268; insbesondere S. 267f.

ten mehr oder minder deutlich, nach den Graden ihrer Verwesung. Solange der Verstorbene unten noch unversehrt ist, so lange steht für mich seine Gestalt deutlich über der Gruft, und nur wenn der Körper sich mehr und mehr auflöst, verliert sich auch das Bild in Schatten und Nebel, [...]. Sie [die Liebste] lächelt mir schon aus der Ferne entgegen, und ich muß eilen; denn seit einiger Zeit wird die Gestalt immer luftiger, und nur das Lächeln um die Lippen ist noch ganz deutlich.¹²

Während der Geisterseher seiner *femme fantôme* zustrebt, erhält Kreuzgang von ihm »noch flüchtig einige Skizzen von den Inhabern der Wohnungen«.¹³ Groteske Gestalten werden dort deklariert: ein Poet, der der Auferstehung harrt, ein Geizhals, der den Zipfel seines verschwindenden Leichentuches festhält. Das Textgewebe, aus dem sich die Gespenster in dieser sechzehnten Nachtwache lösen, geht über die dort erzählte Welt hinaus – sobald man die sechzehnte Nachtwache als Hypertext zu den Narrativen um den von Foucault so bezeichneten ›Einbruch der Endlichkeit‹ um 1800 liest. Der Nebel, der zu dieser Zeit über den Friedhöfen liegt, birgt bekanntlich mancherlei Gestalten: Scheintote, Untote, Gespenster – deren Körper sowohl in der Literatur als auch in wissenschaftlichen Schriften beschrieben werden. »La mort est certaine, & elle ne l'est pas«, konstatieren die Mediziner Winslow und Bruhier in ihrer 1742 erschienenen Dissertation über die Ungewissheit der Zeichen des Todes.¹⁴ In diesem semiotisch problematischen »Dispositiv aus positivem Wissen und moderner Literatur, das sich um die Erfahrung der Endlichkeit gruppiert«,¹⁵ entsteht die sechzehnte Nachtwache. Deren Komik wird zum einen bedingt durch das Angebot der relationalen Lektüre, zum anderen durch eine auf der Basis dieser Lektüre erscheinende, immense Unangemessenheit: die unangemessene Häufung der Gespenster, das unangemessene Verhalten des Geistersehers, der »die Luft umarmte und heiße Küsse ausströmte«. Ein Mehr an Körper bedingt ein Mehr an Affekten.

Ko(s)MISCHE ENTFERNUNGEN

Gespenster folgen dem Menschen überall hin: als das Fremde im Eigenen, nicht abzuschütteln, auch nicht durch die Distanz zur Weltraum-

12. E.A.F. Klingemann: *Nachtwachen. Von Bonaventura* (1805), Wolfgang Paulsen (Hg.), Stuttgart: Reclam 1990, S. 138.

13. Ebd., S. 139.

14. Vgl. Jacques-Beninge Winslow: *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort et l'abus des enterrements, & embaumements précipités*, übersetzt und kommentiert von Jacques-Jean Bruhier, Paris: 1742, S. 41.

15. Marianne Schuller: *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1997, S. 3.

station *Solaris*. Mindestens eine Stunde erzählter Zeit braucht Kris Kelvin um zu begreifen, dass die Gestalt seiner toten Freundin Harey nicht nur ein Traumgespinst ist. Sie ist neunzehn, wie zum Zeitpunkt ihres Selbstmordes vor zehn Jahren: »[...] – die Toten bleiben jung. Sie hatte dieselben immerzu verwunderten Augen und schaute mich an. – Ich schmeiße etwas nach ihr – dachte ich [...]«. Aber dem gedanklichen Impuls, diesem Blick des Gespenstes etwas entgegenzuwerfen, entspricht nichts außer einer Lähmung: »[...] ich [brachte] es *irgendwie* nicht über mich, eine Tote [...] mit Gegenständen zu bewerfen«. ¹⁶ Der unversehrte und – wie sich schnell herausstellen wird – unversehrbare Körper der Wiedergängerin tritt ein als ein »Augenblick, der sich der Zeit nicht fügt«. ¹⁷ Diesem Zeitdurcheinander, das die revitalisierte Tote in ihrer unheimlichen Verquickung von Vergangenheit und Gegenwart schafft, ist nichts *irgendwie* entgegenzuwerfen. Kelvin und seine Mitsolaristen versuchen, die »F-Gebilde« auf ein wissenschaftliches Phänomen festzustellen, doch kommt dabei lediglich heraus, dass die »Gäste« unterdrückte Wünsche und Erinnerungen der Solaristen sind, die vom Ozean aus den jeweiligen Hirnen gezogen und in Neutrinos gegossen werden – ohne rationale Berechtigung, ohne Bleiberecht. Seiner persönlichen Neutrino-Ansammlung Harey, die venusgleich dem Ozean entsteht, weiß Kelvin sich nicht anders zu erwehren, als dass er sie in eine Rakete setzt und auf die Umlaufbahn des Planeten verbannt, sie gewissermaßen auf den Mond schießt: »In meinem Leben hatte ich noch keinen Flugkörper so rasend und blindlings abgeschickt [...]«. ¹⁸ Der gespenstische Körper verfliegt in der Wolke der Explosion, zurück bleibt das vertraute grüne Leuchten des Messinstruments. Die unfassbare Unordnung der Zeitebenen durch das Gespenst bedingt hier einen Affekt, eine Handlung, die in ihrer Unverhältnismäßigkeit komisch erscheint. Ein Gespenst wird auf den Mond geschossen, das strategische Lachen angesichts dessen »wird die Bewegung, die das von dem Verstand Ausgegrenzte ergreift und dem Sein zuträgt, was Verstand und der verständige Begriff nie fassen können: seine unendliche Fülle und Tiefe«. ¹⁹

16. Stanislaw Lem: *Solaris* (1968), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 64 [Hervorhebung K.S.].

17. J. Derrida: *Gespenster*, S. 13.

18. S. Lem: *Solaris*, S. 78.

19. Joachim Ritter: »Über das Lachen« (1940), in: Ders.: *Subjektivität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 62-92; hier S. 87.

LACHEN IM ANGESICHT

Texte tragen dem speziellen Umstand Rechnung, dass wir »den Tod [...] nicht gewöhnt«²⁰ sind und transportieren zwei Möglichkeiten: Grauen angesichts des Unvertrauten oder Lachen angesichts des Ungewohnten. Diese Entscheidung ist gemeinhin keine, die der Text trifft, sondern es ist die des Lesers, der als historisches und soziales Subjekt Gespenster in verschiedenen Realitätsverhältnissen sieht und sich für oder gegen ihre Komik entscheiden muss. Das Komische, so schon Henri Bergson, »wendet sich an den reinen Intellekt«,²¹ und dem Körper des Lesers obliegt die Chance, das Lachen gegen den *horror vacui* auszuführen.

Allerdings: Es sollte doch in der Präparation der drei Referenzebenen deutlich geworden sein, dass gewissermaßen Muster der Komik des Gespenstes in literarischen Texten vorhanden sein können: Komisch, so lässt sich folgern, ist der deformierte, verkleidete, in ein Gespinnst verwickelte und somit gespenstische Leib, der im Text entweder schon mit diesem Mehr an Körper inszeniert ist oder dort die Darstellung unverhältnismäßiger, deformierter, deformierender Affekte bewirkt. Dem Leser wiederum wird hier ein Spiegel offeriert, in dem er selber (Ver)Dichter seiner eigenen Phantasmen ist. Umgekehrt gilt: Je ungreifbarer desto unangreifbarer – es ist schwer lachen über einen Fetzen Nebel, dem die Nacht Gesicht verleiht, wenn das Gespenst nur ein Konglomerat Wassertropfen ist, in deren konvexen Oberflächen sich der Schauende spiegelt, bricht, grotesk verformt auf sich zurückgeworfen wird.

Katrin Schumacher

»One Fat Englishman«:

Humor als Grenze des Komischen

In Ned Wards humoristischer Erzählung *The Merry Travellers* (1721) marschiert neben seinem hageren Freund ein keuchender und schwitzender Drei-Zentner-Mann von London über Southwark auf der Old

20. Maurice Blanchot: »Die Forderung der Wiederkunft« (*«L'exigence du retour»*, 1970), in: *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin: Merve 1979, S. 107–117, hier S. 107.

21. H. Bergson: *Das Lachen*, S. 8.