

## Ruth Schaumanns unendliches Schreiben

---

|

Odysseus hat Kirke verlassen und nähert sich der Insel der Sirenen. Auf Geheiß der Zauberin hat er seinen Männern Wachs ins Ohr gestrichen, sich selbst aber fest an den Mast seines Schiffes binden lassen, um unbeschadet an dem Geheimnis teilzuhaben, das zuvor jedem anderen den Tod gebracht hat. Einen Tod jedoch von ganz eigener Art. Zwar ist von Knochen die Rede, von Männern, die verfaulen und deren Häute schrumpfen, doch scheinen die Sirenen, nach Aussage von Kirke, eine Transformation an den Menschen vorzunehmen, die sie dort besuchen. »Wer sich in seinem Unverstande ihnen nähert und den Laut der Sirenen hört, zu dem treten nicht Frau und unmündige Kinder, wenn er nach Hause kehrt, und freuen sich seiner, sondern die Sirenen bezaubern ihn mit ihrem hellen Gesang, auf einer Wiese sitzend« (Homer 1962, 156). Unverständig muss man sein, wenn man den Schritt auf die Insel wagt, und dieser Schritt verändert den Menschen. Er ist nicht mehr der, der er vorher war. Er gehört nicht mehr zu Frau und Kind. Er ist verzaubert. Auf diese Verzauberung, diese Art von Tod will Odysseus sich nicht einlassen, er will so bleiben, wie er ist.

Franz Kafka hat den 12. Gesang von Homers *Odyssee* zum Anlass genommen, den bisher als listig und verwegen gefeierten Helden einer radikalen Neubetrachtung zu unterziehen. In seiner kurzen Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* offenbart er einen völlig anderen Odysseus, der entschlossen der göttlichen Ordnung trotzen will, um sie zu demaskieren und um selbst als Sieger und Überwinder dieser Ordnung zu triumphieren. Nach Kafka lässt sich Odysseus nämlich nicht nur an den Mast binden, sondern auch selber Wachs in die Ohren stopfen. So gelangt er zu den Sirenen. »Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen« (Kafka 1973, 350). Der sich taub stellende Odysseus erblickt am Ufer »die gewaltigen Sängerinnen«, »die Wendungen ihrer Hälse«, »das tiefe Atmen«, »die tränenvollen Augen«, »den halbgeöffneten Mund« (ebd.). Er meint, all das gehört zu ihrem Singen, »zu den Arien, die ungehört um ihn verklangen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade, als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen« (ebd., 351). Das also ist der Weg zum Triumph: den Blick starr nach vorne gerichtet, nicht um der

Gefahr gewahr zu werden, sondern um sie zu durchschauen und zu vereinnahmen, sich auf diese Weise unverwundbar zu machen und so ihren Zauber zu brechen: die Transformation eines mythologischen Vorgangs zu einer abenteuerlichen Reise.

Kafkas Erzählung bleibt offen. Er deutet die Vermutung an, dass Odysseus möglicherweise tatsächlich das Schweigen der Sirenen bemerkt habe, es aber vorzog, darüber zu schweigen, denn was wäre dann aus seiner Heldentat geworden, wenn herausgekommen wäre, dass sie gar nicht gesungen hätten? Es ist die Geburt des modernen Abenteuerromans, von der Kafka erzählt.

Auch der Literaturwissenschaftler Maurice Blanchot rechnet mit Odysseus ab, »der so gemäßigt war, wie es einem Griechen der Verfallszeit zukam, dem in der ›Ilias‹ nie ein Heldenplatz gewinkt hätte. [...] [D]ie Haltung des Odysseus, die erstaunliche Taubheit eines Menschen, der taub ist, weil er hört, reicht aus, um die Sirenen mit einer Verzweiflung zu begaben, die bis dahin den Menschen vorbehalten war, und sie auf Grund ihrer Verzweiflung in leibhaftige Mädchen von großer Schönheit zu verwandeln« (1962, 13). Aus den Göttinnen waren schöne Mädchen, aus der mythischen Begegnung war ein Abenteuer, aus der Sage ein Roman geworden.

Was hat sich ereignet, das Kafka und Blanchot mit so drastischen Worten darstellen? Schließlich gehört Homers *Odyssee* zum kostbaren Schatz unseres kulturellen Gedächtnisses. Und genau das ist der Punkt, auf den beide hinweisen. Kafka, der in der (Nicht-)Begegnung Odysseus' mit den Sirenen die Überwindung der archaischen Ordnung und die Geburt des modernen Mannes sieht, und Blanchot, der die Begegnung von Odysseus und den Sirenen zum Anlass nimmt, den Unterschied von Sage, im Sinne von Mythos, und Roman zu erklären.

Der Gesang der Sirenen, so Blanchot, sei nämlich als ein Gesang des Mangels zu verstehen, der nicht befriedige, sondern nur die Richtung anzeigen, wo die wahre Quelle und das echte Glück zu finden seien. Ihr Gesang ziehe die Seefahrer an, er locke sie auf die Insel. Nicht sein Genuss schaffe das ersehnte Glück, sondern sein Versprechen, es auf der Insel finden zu können. Odysseus sei ausgezogen, sich dieser Herausforderung zu stellen, nicht jedoch sich ihr auszuliefern. Er wolle, das ist Blanchots These, von der Gefahr berichten, und das setze voraus, ihr nicht zu erliegen, was mythologisch das Bild des Todes meint, der auf der Insel warte. Die Geschichte von Odysseus und den Sirenen sei die mythologische Matrix der Geschichte des Romans, dessen Wesenszug sich von dem der Sage bzw. des Mythos völlig unterscheide.

Der Roman sei ein ganz und gar menschliches Unterfangen: Er berichte von der Fahrt des Odysseus, dem Befinden der Helden, ihren Ängsten und Leidenschaften, ihren Strategien, den Gefahren zu trotzen; er künde von einem Kampf, der sich zwischen den Menschen und den Mächten ereignet, in dem die Mächte jenseits der Menschen stehen, ohne wirklich Macht über sie zu gewinnen. Auch der Kampf, der tödlich für den Menschen ende, steht jenseits der Mächte. Er ist dann tatsächlich der physische Tod, nicht der mythologische, der die Transformation zu etwas Neuem eröffne. Der Roman wolle erzählen, wolle unterhalten, er sei, so Blanchot, die ansprechendste aller literarischen Gattungen, weil er das, was andere als unwichtig und als etwas zu Vernachlässigendes denunzieren, in seinen Mittelpunkt rückt (vgl. 1962, 14f.). Er ist frei und der Fantasie verpflichtet.

Anders der Mythos oder, bei Blanchot, die Sage. Sie sei nicht der Bericht einer Begebenheit, sondern die Begebenheit selber. In ihr habe sich die Wirklichkeit in Imagination verwandelt. Beispielhaft für eine Sage sei, so Blanchot, Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, die zwar ihrer Textsorte nach als Roman zu bezeichnen sei, er, Blanchot, sie jedoch paradigmatisch als Sage begreife, weil sie ganz der Imagination verpflichtet sei, die aus der Transformation des wirklichen Raums entstanden ist. Die Transformation eines wirklichen Raums in einen imaginären Raum setzt jenen mythischen Tod voraus, der auf der Insel der Sirenen lauere. »Allmählich, obgleich im Nu« (ebd., 19) findet diese Transformation statt. »Allmählich«, weil sie im Verlauf der Sage ständig präsent sei, »im Nu«, weil sie den Moment des schrecklichsten Augenblicks reflektiere, der die ganze Sage beleuchtet. Der schrecklichste Augenblick sei der Moment, da Odysseus den Sirenen ausgeliefert ist – einen Augenblick, den Odysseus zu verhindern verstand.

Die Literatur ist voll dieser Augenblicke. Gegeben hat es den schrecklichsten Augenblick, als der Ich-Erzähler in jene teegetränkte Madeleine in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* heißt; der schrecklichste Augenblick als Griff des kleinen Detlev in die Vogelscheiße auf dem Balkon des katholischen Kinderheims in Hubert Fichtes *Waisenhaus*; der schrecklichste Augenblick als Moment der Ertaubung der kleinen Cornelie Heynitz in Ruth Schaumanns *Arsenal*. Dieser schrecklichste Augenblick löst eine Transformation aus und ist »Ouvertüre jener unendlichen Bewegung« (ebd., 20), jenes »unendlichen Sprechens« (Foucault 1993, 90), das dem Leser in den Werken oben genannter Dichter begegnet. Das Erleben des schrecklichsten Augenblicks ist die Voraussetzung der Transformation.

Dieses Erleben ist ein geistiges *und* körperliches, die »Madeleine«, die »Vogelscheiße«, die »Ertaubung« weisen darauf hin. Der ganze Mensch wird einer Transformation oder Metamorphose unterzogen und diese Verwandlung schafft den vom Künstler gestalteten imaginären Raum. Der Künstler befindet sich hier tatsächlich an einer Schnittstelle, die er physisch und psychisch schmerhaft oder auch wunderbar erfährt. Denn es gab den historischen Augenblick, da Marcel in die Madeleine gebissen hat; es gab die Abschiedsstunde 1944 aus dem bayrischen Schrobenhausen, als Hubert auf dem Balkon stand; es gab das Erwachen von Ruth, als ihr Vater sich von ihr abwandte, da er über die Ertaubung seines Lieblings weinte. »Die Sage«, schreibt Blanchot, »ist gebunden an diese Metamorphose« (1962, 19). »Die Sage ist Bewegung in Richtung auf einen Punkt, der nicht nur unbekannt, übersehen und fremdartig ist, sondern von solcher Art, daß er dieser Bewegung voraus und außerhalb ihrer keinerlei Wirklichkeit zu haben scheint, sich aber gleichwohl so gebieterisch geltend macht, daß die Sage von ihm her ihre ganze Zugkraft bezieht, und zwar in solchem Maße, daß sie nicht einmal >anfangen< kann, ehe sie ihn nicht erreicht hat« (ebd., 16).

Nun haben aber Proust, Fichte, Schaumann »angefangen«, bevor sie den Punkt erreicht hatten. Diesen Anfang hatten die Dichter völlig unterschiedlich erlebt. Marcel Proust zweifelte, empfand sich als Versager, ließ sein Frühwerk, den *Jean Santeuil*, unvollendet, drohte als Schriftsteller zu scheitern, bis zu dem Moment, da er sein großes Werk konzipierte. Hubert Fichte scheute sich zu publizieren, bevor er sein literarisches Konzept entwickelt hatte. Er las viel, probierte aus, konzipierte Ritterdramen und Elegien, schrieb Gedichte (vgl. Fichte 1981, 67) und suchte Dichterkollegen auf, um seinen

Plan einer *Geschichte der Empfindlichkeit* zu entwickeln, die mit dem *Aufbruch nach Turku* beginnt. Und Ruth Schaumann schuf ein riesiges Werk, bevor sie jenen Raum betrat, in dem alles zur Imagination reift und verwandelt wird.

Ruth Schaumanns Leben und Werk zeugen von der Gegenwart dieses schrecklichsten Augenblicks. Lange dümpelte ihr Schiff vor der Sirenen Gestaden; lange meinte sie das Spiel von Odysseus spielen zu können, nur unter umgekehrten Voraussetzungen, denn sie spielte die Hörende und war doch taub. Beinahe wäre es ihr gelungen. Erfolg und Anerkennung schienen ihren Trick zu sichern und der schrecklichste Augenblick verflüchtigte sich in einem Meer von Wörtern, Bildern und Skulpturen. Der Fantasie waren keine Grenzen gesetzt, sie schreibt und malt und hämmert und drechselt und schneidet aus, und doch ist es nicht ihr Anliegen, alles in Poesie zu verwandeln, sondern Abenteuerliteratur zu schreiben. Gewiss, Abenteuer von ganz besonderer Art, denn ihre Abenteuer künden nicht vom Sieg des Mannes und seiner List; bei ihr findet alle Kunst Auflösung in einem Abenteuer katholisch-christlicher Heilsfindung. Immer wieder beschwört Ruth Schaumann in ihrer Literatur schreckliche Augenblicke: verlassen und missbraucht werden, Vergewaltigung, Abtreibung, Mord, um den schrecklichsten Augenblick zu vermeiden. Sie zerschreibt ihn, um seinem Schlund zu entgehen, der sie zu verschlucken scheint. Es ist die Angst vor dem schrecklichsten Augenblick, der ihr den Mund zu stopfen und die Hand zu lähmen droht, die Angst vor dem Tod.

## II

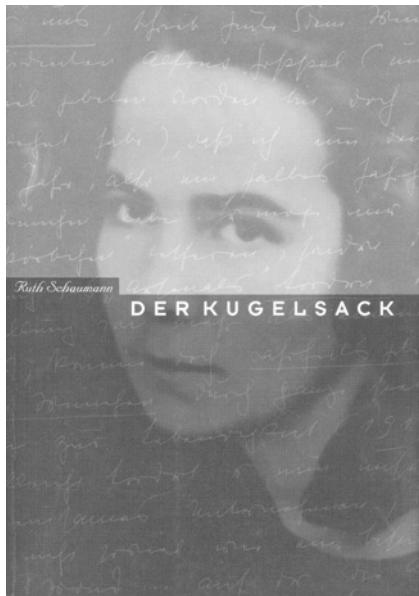
Den Tod, der nach Blanchot (1962, 24) die Voraussetzung der Transformation ist und der den Wesenszug der Sage bestimmt, hat Michel Foucault mit dem Aufkommen der Schrift in Zusammenhang gebracht. »An der Grenzlinie des Todes reflektiert sich das Sprechen: es trifft auf so etwas wie einen Spiegel; und um den Tod aufzuhalten, der es aufhalten wird, hat es nur eine Möglichkeit: in sich, in einem Spiel mit Spiegeln, das selbst keine Grenzen hat, sein eigenes Bild entstehen zu lassen« (1993, 91). In diesem Spiel mit Spiegeln bedient sich das Sprechen eines Mediums der Verdoppelung: die Schrift rettet vor dem Tod und nimmt Gestalt in sichtbaren und unauslöschlichen Zeichen. Es ist jener Vorgang, den Blanchot bereits angedeutet hat: »Den Gesang der Sirenen vernehmen heißt soviel wie, aus Odysseus, der man gewesen ist, Homer werden« (1962, 17). Und es ist vielleicht jener Vorgang, der aus Ruth Schaumann eine so unerbittliche Gegnerin der Gebärdensprache hat werden lassen, weil sie in deren flüchtigen Zeichen, jenseits der Möglichkeit von Verschriftlichung, das Zerrinnen und den Tod erblickte.

Das Spiel mit Spiegeln, sprechen, schreiben, um nicht dem Tod anheimzufallen, ist selbst Topos der Literatur geworden. Unendliches Sprechen im Verschachteln von Geschichten in Geschichten: die tödlich bedrohte Prinzessin Scheherazade erzählt in tausend und einer Nacht, und rettet durch ihr Erzählen ihr Leben vor dem unerbittlich drohenden Tod, immer und immer wieder um einen Tag.

Ein Verfahren, das auch Ruth Schaumann in ihrem Roman *Der Kugelsack* aufgreift. Die vom Hunger gepeinigte Familie Fuchs, der ein Sohn, Pittegrilli, eine Geschichte erzählt, die wiederum ihm seine Mutter erzählt hatte, von dem wundersamen Mönch

Nicolai, der auf noch viel wundersamere Weise den Dachdecker Jusuf rettet, just in dem Moment, da die Mutter das einzige Ei, das der Familie geblieben ist, verschenkt. Es ist das Jahr 1946, Eier gibt es keine. »Die zehn Kinderaugen [...] flammen, ja lodern, um jählings auszulöschen, als sei es in fünffachem Tod ...« (Schaumann 1999, 145). Und einen Tag später schickt ein glücklicher Leser der Schriften von Cor Heynitz sieben Eier an die siebenköpfige Familie.

*Abbildung 1: »Der Kugelsack« (1999)*



Dieses Spiel mit Spiegeln ist eine literarische Strategie Ruth Schaumanns. Irgendwann einmal wird sie schreiben: »Wie es wohl kommt, daß alle Dinge in Spiegeln viel schöner sind und die Menschen allein nicht« (Schaumann 1932, 227)? Eine Facette dieses Spiels mit Spiegeln beschreibt das teleologische Prinzip ihrer Literatur. In einem der wenigen Texte, in denen sie Schreiben reflektiert, rechtfertigt sie ihre Vorstellung von Literatur, die eine Aufgabe zu erfüllen habe. Aber auch diesen Text selber begreift sie als Teil ihres belletristischen Werks und nicht etwa als literaturtheoretischen Exkurs, der neben ihrem belletristischen Werk bestünde. Nachdenken über Kunst kann nur Teil dieser Kunst sein und nicht außerhalb stattfinden. In einem fiktiven Gespräch fragt »der Freund seinen Freund, einen Künstler« (Schaumann 1927, 217): »Warum nur machst du nichts als Heilige, Mönche, Madonnen mit dem Kind, Engel und Kinder« (ebd.)? Der Freund erweist sich als Gegenspieler des Künstlers, als Hedonist, der einer Madonna eine Aphrodite vorzieht, und schließlich seinem Freund, dem Künstler, den Auftrag gibt, zwei Frauen zu modellieren: »Mach eine Jungfrau mit dem Salbenkrüglein zum Bade wandelnd, eine Mutter, den Sohn an den Brüsten« (ebd.). Der Künstler willigt ein, doch der Auftraggeber ist von dem Werk enttäuscht, denn in der Jungfrau entdeckt er Maria aus Magdala, in der Mutter die Gestalt Mariens. Erwartet hat er eine

sich salbende Frau und ein Abbild weiblicher Hingabe, erhalten hat er das Bild einer Frau, die ihre Zuneigung einem anderen, einem Toten stiftet, und ein Bild, das von »kühler Majestät« (ebd.) und nicht von mütterlicher Zuneigung kündet.

Friedrich Fuchs hat die Kunst seiner Frau Ruth Schaumann einmal als »genuin-christlich« bezeichnet (1923, 192) und meint damit, dass ihre Kunst weder frömmelnd sei noch, dass sie sich christlicher Motive bediene, um weltliche Dinge zum Ausdruck zu bringen. Beides trifft offensichtlich auch auf die Figuren zu, über die ihr Auftraggeber unzufrieden ist. An das Motiv der Agitation hat Fuchs jedoch nicht gedacht, ein für Schaumann durchaus wichtiges Motiv, denn, wie sie den Künstler bemerken lässt, ist es das »bitterste für mein Herz: Du bist kein Christ« (Schaumann 1927, 218). Und das Gespräch endet damit, dass der Freund gläubig wird.

Der Anspruch an den Künstler, sein Werk dem Zweck der Agitation zu unterstellen, ist als eine Form der Spiegelung zu bezeichnen. Foucault hat das unendliche Sprechen als ein »Spiel mit Spiegeln« umschrieben, in dem sich der Sprecher spiegelt, um sich vor dem Tod zu retten. Was geschieht in diesem Gespräch: Der Hedonist wirft dem Künstler vor, nicht das Schöne, das Sinnliche zu gestalten. Der Künstler antwortet, das Schöne sei das Christliche. Der Hedonist: Das Christliche sei etwas für Einsame, der Künstler verweist auf sein Werk »Ehe«, in dem die Einsamkeit aufgehoben ist. Nun ist die christliche Ehe für Ruth Schaumann tatsächlich der einzige Ort, um der Angst vor der Einsamkeit zu entkommen. Sie rekurriert hier auf eigene Erfahrungen und etliche Abschnitte des vorliegenden Romans deuten darauf hin, was passiert, wenn diese Ehe Anfechtungen ausgeliefert ist. Die archaische christliche Ordnung wird in diesem Ehe-Ideal zum bürgerlichen Stillleben. Es ist ein Prozess, wie ihn Blanchot von Odysseus und den Sirenen beschreibt: aus den Sirenen, den Göttinnen, den Dämonen, werden »Mädchen von großer Schönheit« (1962, 13). Die tödliche Bedrohung wird zu einer gefahrlosen Betrachtung, die existenzielle Herausforderung christlichen Glaubens wird zur Familientafel.

Die Konstruktion Hedonist versus Christ reflektiert einen Gegensatz, von dem die Kirche schon immer gelehrt hat. Dass sich Ruth Schaumann in diese Konstruktion mit hineinbegibt, ja, sich zu einer Protagonistin dieser macht, erklärt Popularität, Ablehnung und Vergessen ihres Werks. Sie selbst hat an diesem Prozess teilgenommen und ist schließlich sein Opfer geworden. Und so wurde sie rezipiert: »Das Leise, Schwebende, Innige, Madonnenhaft-Süße, Gläubige, das Ruth Schaumanns Lieder alle haben« (Joachimi-Dege 1929, 124). »Ruth Schaumanns Werk verkörpert die Marienlinie, das ewig Jungfräuliche stellt sich dar in einer herben Verschlossenheit« (Nadler 1937/38, 358). Aber auch: »Diese gewollte, mit sich selbst kokettierende Kindlichkeit! Diese zart und geschmackvoll, aber dennoch unverkennbar parfümierte Frömmigkeit! [...] Dieser himmlische Marzipan« (Vesper 1931, 231). Als 1970 in einer Reprintausgabe von *Der jüngste Tag* die Autoren in kurzen biografischen Skizzen vorgestellt werden, schreibt der Herausgeber zu Ruth Schaumann: »Christliche und mütterliche Empfindungen beherrscht alle ihre literarischen (und bildkünstlerischen) Äußerungen, die der Kritik zunehmend als süßlich und kunstgewerblich gelten« (Schöffler 1970, 1720). Und zu ihrem 100. Geburtstag konnte man in der *Süddeutschen Zeitung* lesen: »Heute wirken ihre Innigkeit und dekorative Stilisierung oft süßlich, kunstgewerblich« (Betz 1999, 18).

Schaumanns Dämon, der am Strand der Sirenen lauert, heißt Taubstummheit. Taubstumm zu sein heißt ausgeschlossen zu sein, nicht teilnehmen zu dürfen an den Ereignissen, die Menschen zusammenführen. Ihr gilt der alte Spruch: Blindheit trennt von den Dingen, Taubheit von den Menschen. Einsamkeit; Verstummen, aufgrund der Unmöglichkeit, an Bildung und Kultur teilhaftig zu werden; sprachlos zu sein – es gibt kaum ein Schicksal, das mehr Angst evoziert als Gehörlosigkeit. ›Diagnoseschock‹ ist der Terminus, mit dem die Gehörlosenpädagogik jenen Moment bezeichnet, bei dem Eltern von der Gehörlosigkeit ihres Kindes erfahren. Das hatte nicht nur Ruth Schaumann erlebt, das weiß jeder, der sich mit dem Thema befasst, und das gilt bis heute. Anders ist der Widerspruch nicht zu verstehen, der einerseits GebärdenSprache als interessante neue Erfahrung entdeckt, andererseits jede neue Errungenschaft im Bereich der Hörgerätetechnologie überschwänglich feiert. Das eine ist ein interessantes linguistisches Ereignis, das andere ist die Krankheit, das Gebrechen, der Makel, den es zu beheben gilt.

### III

Neben den Märchen aus tausend und einer Nacht gibt es andere Werke, denen der Topos »Schreiben, um nicht zu sterben« als Leitmotiv gilt. Eines dieser Werke, das auch für Ruth Schaumann Quelle eigenen Schreibens wurde, ist Giovanni Boccaccios *Dekameron*. Sieben Frauen und drei Männer sind aus dem von der schwarzen Pest bedrohten Florenz entflohen und wollen sich, anders als ihre Mitbürger, die die drohende Gefahr durch wollüstige Ausschweifungen zu vergessen hoffen, der Poesie hingeben. Die zehn Personen erzählen sich zehn Tage lang jeweils zehn Geschichten. Ruth Schaumann, die das Spiel mit Zahlen in jedem ihrer Romane aufgreift, muss schon allein dieses metrische Spiel mit der heiligen Zahl zehn, neben den heiligen Zahlen drei und sieben, angesprochen haben. Und noch viel mehr die Themen, die in den hundert Erzählungen mannigfaltig und immer neu variiert werden: Treue, unverbrüchliche Liebe, die über den Tod hinausgeht, das Böse und seine Überwindung, die Aufhebung von Klassengensätzen durch die Liebe, Adel als Merkmal des Charakters, nicht als Privileg. Themen, die im Werk Schaumanns in vielerlei Facetten auftreten. So auch in der Erzählung *Die Herzogin von Urbino*, die sie unter einem Pseudonym veröffentlichte.

Warum ein Pseudonym? Ein für die Wahl von Pseudonymen häufiger Grund besteht in der Sorge um Folgen, die aus der Veröffentlichung entstehen könnten, und hat oft einen politischen Hintergrund. Und auch für sie hat sich die politische Lage dramatisch verschärft. Als die Ausgabe der katholischen Monatszeitschrift *Hochland* erscheint, in dem der Text publiziert ist, haben die Nationalsozialisten die Macht in Deutschland übernommen, und Schaumann war gewiss keine Dichterin nach deren Geschmack. Sie war allerdings auch keine Dichterin, die Verfolgung fürchten musste. Viele ihrer Bücher sind in den Jahren 1933 bis 1945 unter ihrem Namen erschienen.

Nein, »Andreas Möller«, so lautet ihr Pseudonym, hat seinen Ursprung nicht in der Furcht vor einer Bedrohung, sondern ist ein weiteres Spiel, das sie mit ihren Lesern treibt. Und dieses Spiel geht weiter, der Untertitel der Geschichte lautet: »Nach dem Italienischen des S<sup>er</sup> Giovanni Padovano« (Schaumann 1933, 39). Hinter dieser Maske,

in einem sprachlichen Duktus, der dem Stil traditioneller Dekameron-Übersetzungen angeglichen ist, erzählt Schaumann die Geschichte des Fürsten von Salerno, Tancredi, und seiner Liebe zu Costanza sowie seiner unglücklichen Hand bei der Auswahl seines engsten Vertrauten, Cecco, der schließlich die Stadt ins Elend führt. Die Liebe von Tancredi und Costanza, eher geschwisterlich als erotisch geprägt, ist unverbrüchlich, wird jedoch auf eine harte Bewährungsprobe gestellt. Ein solches Thema greift auch Boccaccio häufig auf, unter anderem in der ersten Geschichte des vierten Tages, in der vom gleichen Tancredi, jenem Fürsten von Salerno, die Rede ist, von dem auch Schaumann erzählt, und von seiner Tochter Ghismonda, der Witwe des Herzogs von Capua, die der Fürst so liebte wie sein Alter Ego aus dem *Hochland*, die Witwe des Herzogs von Urbino. Das Ungeschick des Fürsten von Salerno, bei Schaumann in der törichten Auswahl seines Vertrauten Cecco, bei Boccaccio in der törichten Eifersucht auf den Geliebten seiner Tochter, bringt die weiblichen Protagonistinnen in eine lebensbedrohliche Situation, an deren Ende bei Schaumann die Herzogin, bei Boccaccio der Fürst stirbt. Doch die Moral der Geschichten bleibt die gleiche: Die sterbende Herzogin bei Schaumann, bei Boccaccio der sterbende Fürst, erkennen am Ende, dass ihre Liebe für den jeweils anderen unverbrüchlich über den Tod hinausreicht.

Dennoch gibt es zwischen beiden Geschichten einen wesentlichen Unterschied: Boccaccio lässt seinen Helden zerknirscht am Totenbett seiner Tochter zurück, Schaumanns Heldin hingegen ist, als sie den mörderischen Coup des Cecco entdeckt, im achten Monat schwanger, und zwar von Cecco – der sie in der Maske des Herzogs vergewaltigte, nachdem er zuvor seinen Herren ermordet hatte – und nicht, wie sie irrtümlich annahm, vom Herzog, den sie dafür acht Monate lang verfluchte.

»Vergewaltigung« und »ungewollte Schwangerschaft« sind Themen, die in den Geschichten Boccaccios nicht zu finden sind, es sind jedoch zentrale Motive im Werk Schaumanns. Viele ihrer erfolgreichen Romane und Erzählungen, die hohe Auflagen erlebt haben, erzählen die Geschichten von Vergewaltigung und vom Selbsthass, ein Kind zu tragen, das ungewünscht ist – und das dennoch ausgetragen wird. Beispielhaft sei hier *Die Übermacht* genannt, ein Roman, der wiederum Geschichten in Geschichten erzählt, im Unterschied zur *Herzogin von Urbino* diesmal jedoch nicht in der Atmosphäre der Renaissance spielt, sondern sich Topoi romantischer Schreibweisen bedient.

Die Rahmenhandlung der *Übermacht* ist die Vergewaltigung der Josepha Turbuler, die zusammen mit ihrem Mann den Bischof der Stadt aufsucht, um eine Abtreibung zu erwirken, die ihr jedoch verweigert wird. Um seine Entscheidung zu erläutern, erzählt der Bischof nun seinerseits eine Geschichte, die alle Motive enthält, die zu einer romantischen Erzählung gehören, und derer sich Ruth Schaumann auch in anderen Romanen, unter anderem *Die Taube*<sup>1</sup>, bedient hat. Es ist die Geschichte der Stephanie von Endlach, die einst vergewaltigt wurde und deren Flehen ihren Mann Johann davon abgehalten hat, den Vergewaltiger zu töten, denn auch die Frucht einer Vergewaltigung sei ein unschuldiges Kind. Das Kind, das damals Stephanie zur Welt brachte, ist der Bischof, der heute zu den Turbulers spricht.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu meine Ausführungen in »Vom tiefen Schlummerruf der Taube – Gehörlosigkeit im literarischen Werk Ruth Schaumanns« in diesem Band auf S. 162f.

»Im Roman der Romantik gibt es eine Anzahl fester Topoi, die immer wiederkehren, und das nicht nur einzeln, sondern wie in einem Ensemble, wo jeder Topos – wie das Instrument in einem Orchester – seine Klangfarbe zum Ganzen liefert. Diese Topoi sind: der Wald, die Jagd, das Schloß, der Eremit, das als Mann verkleidete junge Mädchen, das Gewitter, die Mondnacht und die Feuersbrunst, wobei es meist die Schlosser sind, die brennen. Dazu wird viel gesungen« (Kleßmann 1996, 141). Auf alle diese Topoi greift Schaumann zurück: Den Wald in der Mondnacht, in dem das Verbrechen geschieht, die Jagd nach dem Verbrecher, das Schloss der Endlachs und das Schloss der Bergheimbs, in dem sich der Vergewaltiger versteckt, den zum Eremiten gewordenen Herrn von Bergheimb, das Gewitter, durch das Johann nach Bergheimb reitet, um den Vergewaltiger zu fangen, das brennende Schloss, das auch hier, wie in *Die Taube* das verwilderte und zur Ruine gewordene Schloss meint, schließlich die Musik, die auch im Haus der Endlachs eine wichtige Rolle spielt. Hier ist es nicht Gesang, sondern ein Musikinstrument, das eine Schlüsselrolle im Geschehen einnimmt. Der kleine Markus von Endlach greift nach einem Fagott und gibt dadurch nichts ahnend seinem Vater den Hinweis auf den Vergewaltiger, dessen Spitzname »Fagott« ist.

Nur auf ein Motiv scheint die Dichterin auch hier zu verzichten: Das als Mann verkleidete Mädchen ist in den Romanen Schaumanns eher selten zu finden. Das als Mann verkleidete Mädchen ist wohl am ehesten in der an Charakterstärke und Durchsetzungskraft alle Männer übertreffenden Heldenin Stephanie von Endlach zu identifizieren – einer Heldenin, wie es schon Camilla in *Die Taube* war. Doch es gibt Erzählungen Schaumanns, in der gerade die Verwandlung eines Mädchens zum Jungen zum Leitmotiv wird, da es sich ideal in das Verkleidungsspiel einfügt. In *Die Herzogin von Urbino* findet die Travestie doppelt statt: Zum einen bei der Wahl des Pseudonyms »Andreas Moeller«, bei dem die Autorin zum Autor wird, zum anderen als Plot innerhalb der Geschichte als Herzogin von Urbino, in der sich Ruth als Balthasar fantasiiert.

Darüber hinaus bedient sich Schaumann einer weiteren von ihr bevorzugten literarischen Gattung, dem Märchen, also jenem Genre, das der Romantik am stärksten verpflichtet ist. Fast alle romantischen Dichter haben Märchen geschrieben. In Schaumanns Märchen *Der Petersiliengarten* ist es der »Neger Balthasar«, der als Chronist dieser Geschichte vorgestellt wird. Balthasar selbst wurde als Baby zum Schlüssel, der das verhängnisvolle Schicksal zum Guten wendet. Er soll nämlich das Kind einer Vergewaltigung sein, die Modestus an einer Kammerfrau begangen hat. Modestus jedoch wird geliebt von Prinz Florus, der zutiefst unglücklich darüber ist, einen Knaben zu lieben. Um die Kammerfrau als Lügnerin zu entlarven und Florus aus seiner Pein zu befreien, lüftet Modestus seine Maske, hinter der die liebliche Jungfrau Anima lächelt.

Endlos scheint es, Schaumanns unendliches Schreiben, ihr Spiel mit Spiegeln darzustellen. Und gerade die Romantik, die Ruth Schaumann durch ihren Mann Friedrich Fuchs besonders nahegebracht worden war, hat literarische Formen entwickelt und Traditionen aufgegriffen, die ihrem unendlichen Schreiben entgegenkommen. Das Märchen ist für Ruth Schaumann wohl auch deswegen eine ihr so vertraute Gattung, weil es spricht, indem es etwas anderes verschweigt. In ihrer Darstellung der Romantik schreibt Ricarda Huch über das Märchen: »Das grausam blinde Schicksal, das irgend-einen herausgreift, ihm eine Schuld anklebt, für die er sich nicht verantwortlich fühlt und durch die er doch leidet, gehört nicht in das Märchen. Es schließt niemals mit

einem Fragezeichen. Es mögen in einem Märchen die fürchterlichsten Verwicklungen angeknüpft sein, [...] immer löst sich das ärgste Verhängnis spielend und sicher« (1985, 293f.).

Wie sehr sich Ruth Schaumann im Märchen heimisch und verstanden gefühlt hat, wird in einem Brief deutlich, in dem sie 1924 an ihren Verlobten von jener Schuld schreibt, die ihr »angeklebt« wurde, ohne dafür verantwortlich zu sein; einen Brief, den sie 48 Jahre später in *Das Arsenal* veröffentlicht und der tatsächlich jenen Transformation auslösenden Tod markiert, von dem Blanchot schreibt, wenn er von den Sirenen spricht: »Denn wie ich taub geworden, schämte sich alle Welt meiner. Rissen die Ge-spielen mir ab: faßt mir die Taubstumme nicht an! Und ich schämte mich selbst fast zu Tode. Die mich umgaben haben mich in den Kerker der Scham geworfen, in Ketten und Banden der unschuldigen Schuld« (1968, 1103).

## IV

Die Bedeutung des Briefes von 1924 liegt nicht im Bekenntnischarakter, einer Öffentlichkeit Leben und Einsamkeit einer Taubstummen zu erklären, sondern vielmehr darin, dass Ruth Schaumann im Raum der Gehörlosigkeit eine Sprache entwickelt, in der sie ihre Wahrheit erzählt. Spuren davon findet man schon in Texten, die vor dem *Arsenal* publiziert wurden, vor allem in Gedichten. Bereits in *Die Kathedrale*, ihrem ersten Lyrikwerk und ihrer ersten Veröffentlichung überhaupt, sind Gedichte enthalten, deren Stujets sich teilweise als Erfahrungen von Gehörlosigkeit lesen lassen. Beispielsweise in »Abend«, dem *Die Kathedrale* abschließenden Gedicht, das die Idee einer Kathedrale, die dem Band seinen Titel gab, zum Thema hat:

Der Anblick schlafgedämpfter Vogelspiele  
Durch knospenschwere Zweige sanfte Sicht  
Auf letzte hingetriebne Wolkenkiele  
Baut lautlos meinen Tag vollendungsdicht.

Ein Raum steigt er empor und ich empfinde  
Ihn größer in mir als den Leib umher,  
Und ist lebendig still, wie kühle Winde  
In Dünen sind aus nahversenktem Meer.

Und wie ihn nun der Mond, aus fernem Tale  
Durch halben Abend gleitend, ruhig schließt,  
Steht er als endlich werte Kathedrale  
Gewärtig, daß Du rauschend sie beziehst.

(Schaumann 1920, 45)

Der Tag ist es, von dem die junge Ruth Schaumann hier spricht, der einem Verwandlungsprozess unterliegt. Die Verwandlung vollzieht sich lautlos, im Zustand der Gehörlosigkeit. Die Transformation findet nicht um sie, sondern in ihr, oder besser: durch sie

statt. Die Kathedrale ist jener imaginierte Raum, den sie mit Literatur belebt, hier mit 41 Gedichten, denen noch unzählige folgen werden.

Auch in ihren Prosatexten kann der aufmerksame Leser Spuren von Gehörlosigkeit finden, so in der Erzählung *Die Frau des guten Schächers*, in der der junge Philosophieprofessor Ferdinand inmitten einer kriegszerstörten Stadt auf einen Friedhof gerät. »Hört ich nun das Niedergepolter der mir unsichtbaren Trümmer? – Mitnichten, die grüne Stille ringsum war so unermeßlich, daß sie, ein anderer Mund als jener aus Maschinenerzen, alle Geräusche draußen, drüben verschluckte, verschlang« (Schaumann 1956, 17). In dieser Welt des Todes spricht ein anderer Mund, der Ferdinand sich neu erfahren lässt: Er trifft eine Frau, die er begehrt, und die von sich sagt, sie sei die Frau des guten Schächers, von dem die Evangelien berichten, dass er sich in seiner Sterbestunde Jesus zugewandt hat und ihn darum bittet, an ihn zu denken, wenn er in sein Reich eingeht. Natürlich muss die Frau sein Begehren abwehren, da sie ganz der Hingabe zu ihrem verstorbenen Mann verpflichtet ist, dessen Grab sie pflegt. Doch nicht sein Begehren ist das eigentlich Wunderbare jener Begegnung auf dem Friedhof, sondern »ihre Kindlichkeit, ihre Liebe zum Gatten, ihre Ergebung« (ebd., 61).

Wie schon »Abend« ist auch diese Erzählung ganz dem christlichen Offenbarungsgedanken verpflichtet und jenem teleologischen Prinzip, dem Schaumann ihr Schreiben unterworfen hat. In diesem Zusammenhang konnten auch Erfahrungen von Gehörlosigkeit angedeutet werden, jedoch immer im Kontext eines Höheren. Am deutlichsten wird dieses Masken-Spiegel-Spiel sicherlich in ihrem Roman *Die Taube*, dessen Gegenstand die Gehörlosigkeit ist, die sich jedoch nur im eschatologischen Verständnis seiner Dichterin deuten lässt.

Es gibt jedoch neben dem, was Schaumann an christlicher Erbauungsliteratur geschaffen hat, auch Werke, die einem ganz anderen Prinzip unterworfen sind. Texte, in denen sie unverkleidet und unmaskiert auftritt, und in denen sie Material aus dem unmittelbaren Erfahrungsschatz ihrer Kindheit in Hagenau im Elsass und in Uelzen bei den Großeltern, mit den Eltern, Geschwistern und Angestellten verarbeitet. Ganz gewiss handelt es sich bei diesen Texten um keine Autobiografien, vielmehr reflektieren sie einen Prozess ähnlich dem der Psychoanalyse, der alte Schichten und Geschichten durchdringt, um sie neu zu gestalten in jenem Raum der Imagination, von dem Blancho (1962, 18) spricht.

Ruth Schaumanns erster Roman, der dem Raum der Imagination verpflichtet ist, war *Amei. Eine Kindheit*, erschienen 1932, der ihr erfolgreichstes Werk werden sollte. Dieser Roman ist eine Reflexion über die Angst, die Ruth Schaumann am Beispiel der Kunstfigur des Kindes Amei anstellt, eine Reflexion der Angst vor dem Nichts. Das Nichts, das jenen Tod bezeichnet, der auf der Insel der Sirenen lauert, und den zu vermeiden Ruth Schaumann in vielerlei Masken auftritt, ist nun als Angst vor dem Nichts selbst Gegenstand ihres Schreibens geworden. Damit ereignet sich etwas gänzlich Neues. Es deutet das Scheitern ihres Bemühens an, in einem Meer endlosen Erzählens die Angst vor dem Nichts, und damit das Nichts selbst, abzuwehren. *Amei* ist keine Variante des Spiels mit Masken, sondern ein Roman, in dem die Dichterin Schichten ihres eigenen Erlebens poetisch entwirft, d.h. sie bedient sich im Unterschied zu anderen Erzählungen und Romanen autobiografischen Materials, was die Sache gefährlich werden lässt, denn hier droht die Konstruktion, die im Märchen so wunderbar glückt, zu zerbrechen.

Abbildung 2: »Amei. Eine Kindheit« (1932)



Blanchot schreibt von Prousts Begegnung mit dem schrecklichsten Augenblick: »[N]icht etwa daß diese Begegnung ihn der Leere des Abgrunds preisgabe; vielmehr scheint sie ihm den einzigen Raum zu erschließen, von dem aus die Bewegung des Daseins nicht nur eingesehen, sondern wiederhergestellt, wahrhaft nacherlebt und wahrhaft vollzogen werden kann« (1962, 21). Ruth Schaumann befindet sich mit *Amei* in der Leere des Abgrunds und die »Bewegung des Daseins« versucht sie dadurch zu fassen, dass sie einen Roman schreibt, in dem der Held ein Mädchen ist und die Sprache der Duktus einer Kinderstimme. So gelingt es ihr, eine Welt der Unverständlichkeit, der Undurchschaubarkeit, der Unfreundlichkeit, der Bedrohlichkeit zu schaffen, ohne sie auflösen zu müssen; sie verwandelt die naturalistischen Gegebenheiten in eine Kunswelt.

Der Roman beginnt mit einem Besuch im Haus der Großeltern in Uelzen, einer Mühle. »Das zittert in sich wie ein Herz Tag und Nacht vom Mahlwerk der Mühle« (Schaumann 1932, 1). Amei kann nicht schlafen, und die Bedrohung dieses zitternden Ungeheuers denkt sie um, »denkt viele Felder voll reifender Ähren, darin das Brot noch wächst und schläft. Am Rauschen der Ähren und ihrer Bewegung schläft Amei endlich ein« (ebd.). Erwachsene, die doch eigentlich als gütig und liebenswert vorgestellt worden sind, erscheinen bedrohlich: »Es tritt droben in den Türrahmen die Großmutter.

Immer hat sie das gleiche graue Kleid an, immer das gelbweiße Häubchen mit der schwarzen Masche über der vorgerundeten Stirn, immer die starke Brosche aus Bernstein am hohen Kragen unter dem kleinen harten Kinn und immer sagt sie in die dunkle Tiefe der hinankeuchenden Treppe hinab zur Begrüßung: »Gehe doch leise, endlich leise, Amei!« (ebd., 1f.). Wohin sie sich auch wendet, Amei ist den Erwachsenen ein Störenfried. Weder der Schweinehirt Lambert noch der Mühlenschreiner Ludolf können viel mit ihr anfangen. Schließlich geht sie in den Saal, der ihr zu betreten verboten ist, und betrachtet die Illustrationen zur Geschichte um den verlorenen Sohn. Der Zeichner hat dem Sohn in der Zeit, in der er sein Vermögen verprasste, einen kleinen Spitz zugeordnet, der auf den Bildern, da er sich als Schweinehirt verdingen muss, fehlt. Amei nun fantasiert in die Geschichte jenen Spitz mit hinein, der an ihm »zupft und zerrt und winselt« (ebd., 6), er möge doch zum Vater zurückkehren; er will ihn auch begleiten, denn »nichts ist schrecklicher als der Weg durch die Nacht« (ebd., 7).

Ruth Schaumanns Amei ist ein Kind, voller Neugier und Wissensdrang, das die Welt der Erwachsenen und ihre Ordnung nicht begreift. Zum Leidwesen ihrer Großmutter und Mutter ist sie nicht nur ungehorsam – viel schlimmer, sie pflegt freundschaftlichen Kontakt mit dem Personal, schleppt Tiere ins Haus und stellt Fragen, die sich für ein Mädchen nicht gehören. Es ist eine Angst in den Text hineingewoben, die sich nicht nur durch die Konfrontation mit außergewöhnlich schrecklichen Begebenheiten auszeichnet, sondern vielmehr durch Prozesse und Konventionen, die gänzlich undurchschaubar sind – unbegreiflich, nach welchem Regelwerk sie funktionieren. Amei sieht mehr als sie sehen soll, und dieses Mehr bleibt tabu. Im Zirkus beobachtet Amei den Sturz eines Seiltänzers. Sie will wissen, was passiert ist. Aber man tröstet sie mit Erklärungen, die keine Antworten auf ihre Fragen sind. Also muss sie sich den Unfall selbst zu erklären versuchen, und sie fantasiert einen Mann, der Gott besuchen will. »Und er fliegt wie ein Vogel, und er schreit wie ein Vogel, aber schon hat sich Oben gewandelt in Unten, Unten in Oben, die Tiefe ist sanft, ist Himmel geworden, der Gaukler aber schwebt wie ein Vogel darin, singend zu Gott auf Besuch« (ebd., 40). Es besteht also neben Neugier, Wissensdrang und Freundlichkeit noch ein weiterer Charakterzug Ameis, auf den es der Dichterin besonders ankommt: auf ihre Unschuld, die die Menschen um sie herum als Belästigung und Bedrohung erleben, sie abwehren und Amei Schuldvorwürfe machen. Immer wieder wird sie Opfer von Bestrafungen, die ihre unschuldige Schuldigkeit besonders unterstreichen sollen. Beispielhaft sei hier die Geschichte um den jungen Ismael zitiert, dem Amei begegnet, den sie tröstet und küsst, weil er gefallen ist, sich verletzt hat und weint. »Du hast einen Judenjungen geküßt. Geh jetzt, Amei, ich will dich heute nirgends mehr sehn.« Amei sitzt unter der Treppe. Dort ist »Nirgends«, denkt sie« (ebd., 61). Das Nirgends als jener Ort, in dem man verschwindet, wenn man nicht mehr begreift, wenn sich die Ordnung aufzulösen scheint, in der man lebt, wenn ein Gebot, nämlich das der Nächstenliebe, das Abend für Abend gebetet wird, Anlass für eine Bestrafung wird.

»Die Unschuld ist die Unwissenheit«, schreibt Søren Kierkegaard in seinem großen Essay über die Angst und fährt fort: »In der Unschuld ist der Mensch nicht als Geist bestimmt, sondern seelisch in unmittelbarer Einheit mit seiner Natürlichkeit bestimmt. [...] In diesem Zustand ist Friede und Ruhe; aber es ist da zu gleicher Zeit etwas anderes, was nicht Unfriede und Streit ist; denn es gibt ja da nichts, womit man streiten könnte.

Was ist es also? Nichts. Aber welche Wirkung hat das Nichts? Es gebiert die Angst. Dies ist das tiefe Geheimnis der Unschuld, daß sie zur gleichen Zeit Angst ist« (Kierkegaard 1984, 40). Es ist dieser Zusammenhang von Unschuld und Angst, der das Thema von Amei ist. Und wenig später führt Kierkegaard als Beispiel seiner Konstruktion Kinder an, die diesen Zusammenhang besonders deutlich demonstrieren: »Wenn man Kinder beobachtet, wird man diese Angst bestimmter angedeutet finden als ein Suchen nach dem Abenteuerlichen, dem Ungeheuren, dem Rätselhaften. [...] Diese Angst gehört dem Kinde so wesentlich zu, daß es sie nicht entbehren will; wenn sie es auch ängstigt, fasziniert sie es doch mit ihrer süßen Beängstigung. [...] Es ist nur eine prosaische Dummheit, die meint, dies sei eine Desorganisation« (ebd., 41).

Einen Zauber scheint es jedoch zu geben, der die Angst zumindest zeitweilig zu bannen versteht; das ist der Zauber der Worte: »Worte können dunkle Wälder sein oder ganz tiefe, tiefe See oder auch Berg, hoher Gipfel, der sich in Wolken verliert. Amei nimmt oft den Klang des Wortes für das Wort selbst. Mehr, viel mehr bedeutet der Klang ... es ist so herrlich, ihm anzuhangen, so herrlich, wie im Wald von fern Hirsche und Rehe wandeln zu sehn, oder die Fische unter dem durchsichtigen Tuch des Wassers spielend zu schauen« (Schaumann 1932, 120). Eines Tages entdeckt sie im Herrenzimmer eine schlanke Säule. Das sei das Horn eines Einhorns, das Wunder wirke, erklärt ihr der Vater; und tatsächlich, als sie sich einmal verletzt und daran leckt, schwindet der Schmerz. Nun klärt der Vater sie auf: Nein, es ist nicht das Horn eines Einhorns, sondern eines Narwals. »Amei aber ist von einem Wunder in ein viel größeres geraten, das Wort hat es ihr angetan, das herrliche Wort« (ebd., 122). Nun beschwört sie dieses Wort, so oft sie kann, und beim Abendgebet verwechselt sie schon den lieben Gott mit dem Narwal. An einem Sommernachmittag spielt sie im Garten, die Hitze drückt allzusehr: »»Narwal, Narwak, singt Amei ... ist es eine Beschwörung, ist's ein Gebet, ist es nur, als fächle eine Hand mit einem Palmwedel Kühlung von irgend woher? Narwal!« (ebd., 124). Ein Wölkchen hängt über ihr. Ist es der Schemel, auf dem Gott seine Füße ruhen lässt? Das Wölkchen bewegt sich, die Füße Gottes drohen herabzustürzen »und sie zermalmen Amei ... Narwal, o du furchtbare Wort. Einen Augenblick Zeit hat Amei noch zu erstarren ... dann jagt sie hin durch das Gras. [...] Amei läuft, rennt, stürzt, glaubt, sie schreie vor Not, aber sie schreit nicht ... Und doch ist ein Schrei in der Luft« (ebd., 124f.). Die Erde bebt von Schritten. Wird Gott sie zertreten? Der Vater ist in den Garten gekommen, um ihr zu sagen, dass ein Bruder auf die Welt gekommen ist. »O Gott, o Narwal ... darum? Darum! Amei denkt es, aber sie spricht es nicht mehr« (ebd., 126). Später wird sie die Zauberworte wieder aufgreifen und sie aufschreiben, und mit ihnen ein Zauberspiel treiben, das atemberaubend ist. Doch Narwal ist nicht Gott, und die Angst bleibt nur für kurze Zeit gebannt.

Kierkegaard, der seine Konstruktion der Angst am Beispiel des Sündenfalls demonstriert, sieht Adam in einem unlösbar Dilemma. Adam ist unwissend, denn erst nach dem Sündenfall erlangt er die Erkenntnis, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Also ist er unschuldig, doch diese Unschuld gebiert Angst. Gleichzeitig existiert eine Möglichkeit von Freiheit, weil das Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, die Freiheit impliziert, das Verbot zu missachten. Auf das Verbot folgt die Verdammung: Du wirst sterben. Was das heißt, kann Adam nicht wissen, aber er ahnt, dass es etwas Entsetzliches ist.

Begreift man die Verdammung Adams als den Tod des in der göttlichen Ordnung stehenden Menschen, dann ist ein grundlegender Unterschied zwischen dem hellenistisch-antiken und dem jüdisch-christlichen Erbe festzustellen: Beide, Odysseus und Adam, missachten das göttliche Gebot, der eine, indem er es zum Gegenstand seiner Erzählung macht und es damit säkularisiert, der andere, indem er sich für den Schritt in das Nichts entscheidet und damit die göttliche Ordnung auflöst. Das Ergebnis dieser Missachtung kann nicht unterschiedlicher sein: Odysseus, der Listenreiche, bleibt der ewige Held; Adam, der Unschuldige und Unwissende, der auf ewig Verlorene. »So ist die Unschuld zu ihrem Äußersten gebracht. Sie ist in der Angst im Verhältnis zum Verbotenen und zur Strafe. Sie ist nicht schuldig, und doch ist da eine Angst, als wäre sie verloren« (Kierkegaard 1984, 43).

Ruth Schaumann kennt das komplizierte Gefüge von Unwissenheit, Schuld und Angst. Es ist das Thema von *Amei*, und der Erfolg des Romans zeigt, wie gelungen die Darstellung dieses Gefüges am Beispiel eines kleinen Mädchens ist, wie stark die Anziehung *Ameis* auf eine Leserschaft wirkt, in der die Kindheit nicht als beglückender Beginn eines bürgerlichen Lebens im Kreis einer wohlhabenden Familie dargestellt wird, sondern als hermetisch verschlossener Raum der Angst, aus dem es kein Entkommen gibt. Wenn Blanchot die »Leere des Abgrunds« (1962, 21) als Voraussetzung begreift, Dasein wiederherzustellen, wahrhaft nachzuerleben und wahrhaft zu vollziehen, dann ist das Ruth Schaumann in diesem Roman fast in Gänze gelungen, fast, weil sie einen Schritt nicht vollzieht, weil der Moment des schrecklichsten Augenblicks seinen Bann noch nicht verloren hat und sie so *Amei* nicht »sterben« lassen kann.

Alles ist vorbereitet: die Blumen für den Friedhof, die seidenen Abschiedsschleifen mit dem letzten Gruß, das Grab ist geschaufelt und der Vater denkt: »Wie lange noch, kleine *Amei*, wie lange noch« (Schaumann 1932, 211)? Doch *Amei* stirbt nicht. Sie kehrt aus dem Krankenhaus zurück. »*Amei* ist wieder zu Hause, man weiß nicht, freut sie sich oder ist sie betrübt, sie ist sehr scheu und wie ein Fremdes unter den Ihren« (ebd., 222). Das ist das Äußerste an Fremdheit, das Ruth Schaumann ihrer Helden zubilligen kann, und doch ist es altbekannt. Und *Amei* bleibt das kleine, liebenswerte, eigenwillige Mädchen, das die Leser vor ihrer Erkrankung kennengelernt haben. Der Blick schweift ab auf den Bruder, dessen Geburt »Narwal« ihr in brütender Hitze im Garten »offenbart« wurde, und dessen Tod sie nun in der Stille des Winternachmittags antizipiert. »Sie hat sich aufgesetzt in ihrem Bettchen. Die Arme erhoben und jetzt verschlungen, ihre Arme sind leer für diese Welt, ihr Mund küßt Luft und empfängt doch Küsse der Liebe ... so küssen sich Geschwister zum Abschied« (ebd., 228).

Noch einmal wird *Amei* erkanken, ohne gehörlos werden zu müssen. In *Der Major* begegnet dem Leser das erste Mal Cor, die Tochter von Jobst und Jenny, die an Typhus erkrankt. »Die Angst ist die Möglichkeit der Freiheit«, schreibt Kierkegaard (1984, 141). Noch zögert Schaumann, das Ufer zu betreten, noch greift sie nicht zum Apfel der Erkenntnis, noch gibt es keine Sprache, den schrecklichsten Augenblick zu gestalten, noch fließt sie im Strom der Zeit, der ihr Schreiben bestimmt. Doch es kommt der Moment, da ihr Schreiben die Zeit bestimmt. Es kommt die Zeit, in der die Zeit aufgehoben, neutralisiert, ins Schattenhafte und Unschädliche verwiesen ist.

## V

Es wird die Zeit des *Arsenals* sein, jenem »Aufbewahrungsort für Vorräte an Kriegsmaterial, meist mit Werkstätten« (Schaumann 1968, 7), wie es das Leitzitat des Romans sagt oder wie Foucault schreibt: »Nicht die Waffe zeigt sich im Wort und geht durch es hindurch, sondern ein harmloses und vollständiges Arsenal« (1993, 100). Ein Waffenarsenal, das sich nun dem Publikum öffnet, das alle Geräte, alle Erinnerung, alle Menschen aufbewahrt. »Es sind 1793 handgeschriebene Seiten«, sagt sie einer Journalistin, »Ich habe sie ›Das Arsenal‹ genannt, weil sie voller Waffen sind. Für meine Verteidigung und für andere, die sie brauchen können – Lehrende, Liebende vielleicht« (Horn 1964, 14). Und an ihren Verleger schreibt sie: »Es ist mir klar geworden, daß dies Werk ein ungeheures Bekennen ist, in dem ich meiner Umwelt mehr übergebe als sichs erklären oder nur sagen läßt. Und ich weiß auch (nicht aus mir selbst), daß es ein einmaliges Prosawerk ist oder im Druck sein wird. Ich sage das nicht, mich herauszustreichen oder mir eine Glorie der Dichtkunst anzueignen, sondern weil da irgendeins ist, das mir gebietet, so zu sehn und zu sagen« (unveröffentlichter Brief an Wilhelm Rühling vom 01.10.1963).

Abbildung 3: »Das Arsenal« (1968)



Beide Zitate von Ruth Schaumann belegen die Bedeutung, die dieses Buch für sie hat. Solche Töne aus dem Mund und der Feder einer Schriftstellerin, die auf ein kaum zu überschauendes Werk zurückblickt, unterstreichen, dass sich hier tatsächlich etwas ereignet hat, was bisher einmalig und einzigartig in ihrem Leben ist. Den Roman eine Verteidigungsschrift zu nennen und seinen Titel dem Wörterbuch des Militärs zu entlehnen, ist nicht nur eine letzte Referenz an ihren Vater, Major Curt Schaumann, nein,

hier inszeniert sich Ruth Schaumann selbst zum Bild eines Soldaten: Disziplin, Wahrheitsliebe, Hingabe, Rücksichtslosigkeit und Opferbereitschaft – und wenn es denn nicht anders geht, dann ganz allein. Die Einsamkeit, die Dichter beim Erschaffen eines Kunstwerks erfahren, ist aus vielen ihrer Biografien bekannt. Ruth Schaumann hat diese Einsamkeit in ihrer ganzen Unerbittlichkeit erfahren. Sie scheint essenziell gewesen zu sein, um dieses Werk vollenden zu können. Die Einsamkeit beschreibt eine Dialektik aus Schicksal und Entschluss: Schicksal, weil die Grausamkeit, die eine gehörlose Frau erfährt, bar jedes Fassungsvermögens ist; Schicksal, weil Friedrich Fuchs, das einzige Ohr, mit dem sie gehört und das sie verstanden hat, so jung stirbt; Entschluss, nicht das Leben zu führen, das einer behinderten Frau aus guten Verhältnissen zusteht; Entschluss, an den Härten des Alltags nicht zu zerbrechen, sondern ihnen mit Mut und Ausdauer zu trotzen; Entschluss, nötigenfalls gegen alle, auch gegen die Allerliebsten, sogar gegen sich selbst, das durchzusetzen, was sie als für sich richtig erkannt hat.

Das klingt so heroisch, ist aber die bittere Wahrheit und, das darf man nicht verhehlen, auch die beglückende Wahrheit, denn woher nimmt eine Frau, die schwere Operationen hinter sich gebracht hat, unter ständigen Schmerzen leidet, kaum noch von den Lippen ablesen kann, weil ihr Sehvermögen schwindet und die mit zunehmendem Alter immer unverständlicher artikuliert, wodurch der Kommunikationsprozess immer beschwerlicher wird – woher nimmt diese Frau die Energie, einen derart riesigen Roman zu schreiben, dem auch noch ein zweiter Teil, *Der Kugelsack*, folgen wird? Sie schöpft diese Energie aus dem Glück, das es bedeutet, den Raum der Imagination zu gestalten, alles zu Imagination werden zu lassen.

Der Sprung auf der Sirenen Gestaden bedeutet, alles noch einmal neu schreiben zu müssen, ihr Leben noch einmal neu erzählen zu müssen. Begebenheiten, die in *Amei* und in *Der Major* schon einmal dargestellt wurden, noch einmal in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, aber auch die Quellen zu benennen, aus denen sie ihr endloses Maskenspiel zog. Die Erfahrungen von Leid und Einsamkeit sind es, die Ruth Schaumann in den Raum zwingen, in dem aufrichtige Literatur entstehen kann. Was sie dazu bewogen hat, von etwas zu schreiben, was bisher nur angedeutet werden durfte, ist nicht bekannt. Möglicherweise waren alle Spiele mit Spiegeln ein Ausprobieren, wie lange es geht, wie lange dieses Spiel zu treiben ist. Dass sie *Amei* nie verlassen hat, beweist der Kampf, den sie nach dem Krieg um seine Neuauflage kämpft. Ja, sie bläht den Roman der 32 existierenden Kapitel um weitere 16 Kapitel auf, noch einmal einen Versuch startend, dem schrecklichsten Augenblick zu entkommen. Auch gibt es etliche Briefe und Karten von ihr, die sie als »Ihre Amei« unterzeichnet, eine außergewöhnlich starke Identifikation also, die sie mit ihrer Helden verbindet. Es muss tatsächlich ein unglaublicher Moment in ihrem Leben gewesen sein, als sie sich an *Das Arsenal* macht; gewiss ist es einer der glücklichsten Momente ihres Lebens gewesen. Schreiben hat Hubert Fichte einmal als einzige und wahre Glücksmöglichkeit eines Schriftstellers gesehen – die Rede ist hier vom Schreiben aus dem Nichts, der Leere, dem Abgrund – und Blanchot jubelt: »Welch ein Augenblick! Ein Moment, der sich von der Ordnung der Zeit freigemacht hat und in mir einen Menschen wiedererschafft, der aus der Ordnung der Zeit entlassen ist« (1962, 23). Ruth Schaumann ist wahrhaft gestorben und hat sich in Cor, Nele, Cornelie, Dallala und Krr neu geschaffen.

Martin Heidegger schreibt über diesen Vorgang: »Gerade in der großen Kunst [...] bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes« (1992, 35).

Es muss diese Erfahrung gewesen sein, wie sie bspw. bei Proust zu beobachten ist, als er sein Schlaf- und Arbeitszimmer hermetisch abdichtete, sich ›gehörlos‹ machte, tagsüber schlief, um nachts an seinem großen Werk zu schreiben, hin und wieder Personen und gesellschaftliche Ereignisse aufsuchte, nicht, um sich dort zu amüsieren, sondern allein, um Material zu sammeln bzw. zu sichern. Er selbst war gestorben für seinen Roman, für eine Öffentlichkeit kaum noch zugänglich, und mit ihm die mächtige Zeit, die alles beherrscht und alles zum Vergehen verurteilt. Sie ist nun im Roman aufgehoben in eine andere Zeit, die Blanchot »reine Zeit« nennt: »Reine Zeit, Zeit ohne Geschehen, bewegte Leere, erregtes In-die-Ferne, werdender Innenraum, in dem die Ekstasen der Zeit in einem faszinierenden Allzugeleich ihren Ort finden« (1962, 24). An diesem Ort ist alles Kunst geworden, alle Ereignisse und alle Menschen. Deutlich sind hier Blanchots Wurzeln im Denken Heideggers zu erkennen: »Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk. Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit. Dann entsteht die Wahrheit aus dem Nichts« (1992, 73). Blanchots Idee einer »Kunst im Reinzustand« (1962, 25) entspricht also dem, was Heidegger als wahre Kunst meint. Für *Das Arsenal* bedeutet das, dass Ruth Schaumann keine Autobiografie überliefert hat, sondern einen Roman der Poesie, in dem alles, was die Dichterin erlebt hat, sich zum poetischen Material verdichtet, »schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk«. Die Personen sind Kunstfiguren, die Ruth Schaumann geschaffen hat, und der Vorwurf, den viele Dichter erfahren, dass sich andere in diesen Personen wiedererkennen und ungerecht behandelt fühlen, führt ins Leere, denn all diese Personen sind einer Transformation unterzogen worden. Und selbst das Beibehalten aller Eigennamen kann nur Hinweis darauf sein, dass Ruth Schaumann, die keine Tugend mehr schätzte als die der Diskretion, in diesen Namen nicht mehr Personen der Zeitgeschichte, sondern Figuren ihres Werkes gesehen hat. Und nur in dieser poetischen Durchdringung bestand die Möglichkeit, eine Heldin zu schaffen, die gehörlos ist.

Die Gehörlosigkeit bahnt sich an: »Cor aber lebt nun sechs Jahre, vier Wochen, zuerst achtzehn Tagen auf Erden. Der Bühnenvorhang rauscht auf, die Kindertragödie hebt an. Wird sie zum Beifallklatschen gelingen?« (Schaumann 1968, 87). Akribisch auf den Tag genau bestimmt sie das Ereignis, und diese Akriebe wird sie während des ganzen Projekts verfolgen, wie auch im *Kugelsack*, in dem es kein Kapitel gibt, das sich nicht genau zeitlich einordnen ließe. Die genaue zeitliche Bestimmung entspricht dem gleichen Verfahren, wie das Benennen von Eigennamen, es soll eindeutig auf eine stattgefundene, historische Begebenheit verweisen und ist gleichzeitig Poesie. Alles hat sich ereignet und alles ist Dichtung, auf diesen beiden Säulen stehend schreibt sie ihr Werk.

Das Datum, das sie oben erwähnt, ist jedoch von besonderer Bedeutung. Die Rede ist vom 9. Oktober 1905. Cor trifft in der Schule NN. »Es ist wirklich NN« (ebd., 88), vielleicht ein Hinweis auf die Schicksalhaftigkeit, die Unentrißbarkeit, die sich nun anbahnt, denn einer bestimmten Klassenkameradin hätte Cor entgehen können, NN nicht, NN steht für jede. Gemeinsam essen sie einen Apfel. »Es ist nur ein Apfel ganz wie jener, zwischen Adam und Eva geteilt« (ebd., 90) – das Paradies schwindet. »Also wäscht sich die Unschuld in Unschuld und dem Wasser der Moder« (ebd., 91). NN

hat Scharlach. Die Fachliteratur spricht von einer Inkubationszeit von drei bis sechs Tagen. Fünf Tage später, es ist der Geburtstag des Vaters, bricht Cor zusammen. Es ist der 14. Oktober 1905 – ein Datum, das zu erwähnen, auf das sich zu beziehen die Dichterin nicht müde wird. Immer wieder wird im *Arsenal* und im *Kugelsack* auf dieses Datum verwiesen. Immer wieder ist es eine Anzahl von Jahren, die gemessen werden von diesem Datum an.

Es ist der Tag ihres Todes, der sich mit lautem Getöse ankündigt: »Und nun ein furchtbarer Knall: Die Eisenbahnbrücke stürzt ein, die Erde darunter bricht auf, von den zerbrochenen Schienen durchspießt. Und Nele, wie von kühlen Wolken getragen, sie unterscheiden sich gewaltig vom Lokomotivrauch, sieht Menschen, Tiere, Vögel, Schnecken, Häuser, Bäume, Rasenstücke und Rosenstöcke (noch mit allen Wurzeln und an grüngestrichene Stöcke gebunden) in flammende, lodernde Tiefen stürzen, hin-abgerissen, hinabgeworfen« (ebd., 100). Es ist die Apokalypse der sich im Scharlach-Fieberwahn befindenden Cornelie. In den hundert Seiten, die der Roman alt ist, ist häufig die Rede von den Lokomotiven auf der Eisenbahnbrücke nahe dem Haus der Eltern, von den Menschen, von Flora und Fauna. Es ist nicht lange her, dass Nele zum Schrecken des Personals Schnecken gesammelt hat und Rosen an grüngestrichene Stöcke band. Diese Welt zerbricht und geht unter. »Krr, Nele, Cor, Cornelie, die da gesagt hat, gewünscht hat: ich will Beethoven werden ... [...] lächelt [...] ganz zufrieden, als habe sich etwas Wunderbares erfüllt. [...] Cornelie Heynitz, alt sechs Jahre und einige Wochen darüber, ist taub« (ebd., 102).

Wunderbares erfüllt? Wunder sind Ereignisse, die nicht unbedingt beglückend sein müssen. Wunderbares hat sich erfüllt, dass die Dichterin ihre Helden taub werden lassen kann. Wunderbares erfüllt sich nun für Cor selber. Schaumann kreiert dieses Wunderbare als eine Erfahrung völliger Desorientierung, in dem sie bspw. einen Abschnitt des Romans mit der alten liturgischen Formel einleitet: »Alles ist aus Gott, durch Gott und in Gott« (ebd., 151). Um im folgenden Satz diese Gewissheit zu konterkarieren: »Es wird niemals mehr oder weniger sein auf der Welt und in allen Himmeln rundum« (ebd.). Das ist nicht nur die völlige Demontage dessen, was von Ruth Schaumanns teleologischem Schreibkonzept bekannt ist, sondern die Aufgabe jeglicher Gewissheit von Ordnungssystemen außerhalb der Literatur. Wenn nicht einmal mehr die von Gott gegebene Ordnung Bestand hat, dann gibt es keine Ordnung mehr, dann ist tatsächlich jener Zustand des Nichts erreicht, der alle Sicherheit ver-nicht-et.

Diesen Vernichtungsprozess gestaltet Schaumann auf den unterschiedlichsten Ebenen, z.B. auf der Sprachebene: Wörter, einst eindeutig, werden mehrdeutig, »wenn man sie nicht durch die Ohren, sondern nur die Augen vernimmt: Mutter – Butter; Kirsche – Kirche; Du – Kuh; Herta – Erna; Viel – Vieh; Karten – Garten – Harten« (ebd., 152). Und was noch viel schlimmer ist: »Man muß von dem eigenen Gedanken lassen und sich den Gedanken des anderen zu unterstellen versuchen« (ebd.). Eine andere Ebene ist die der Begegnung mit Gleichaltrigen: Es ist der siebte Geburtstag. »Sieben Jahre. Und bald ein Jahr davon eine Taube sein« (ebd., 162). Alle eingeladenen Kinder lassen sich entschuldigen: ich bin krank; ich habe meinen Aufsatz über den Rhein noch nicht fertig; ich bekomme Angst vor ihr; ich will nicht immer auf ihre Ohren schauen; du brauchst da nicht hingehen, wir sagen einfach, das Einladungsbrieftchen sei erst gestern gekommen; du brauchst da nicht hingehen, wir sagen einfach, du musst zum Arzt (vgl. ebd.,

163). Eine dritte Ebene ist die der Familie: Der Klinikarzt fordert Stephanie, Cors Mutter, auf, ihre Tochter zu Weihnachten nach Hause zu nehmen: »Ihr Töchterchen gehört nun einzig ins Elternhaus, wenn wir die Krippe aufzustellen belieben! Nicht unter uns hat die Kleine in Verlassenheit auszuharren ... ›Aber den anderen Kindern wird das Fest durch diese Taube verdorben« (ebd., 119f.).

Diese drei Beispiele, die im Romangeschehen binnen weniger Seiten montiert sind – in einem Roman, der fast 1200 Seiten umfasst und so nichts als Mosaiksteinchen darstellen –, sollen nur einen Eindruck dessen vermitteln, welchen »contenu mental«, wie es Hubert Fichte einmal genannt hat (vgl. 1981, 69), die Begegnung mit dem schrecklichsten Augenblick auslöst. Aufs Neue wird eine Facette von Ruth Schaumanns unendlichem Schreiben erkennbar, doch diesmal völlig anders. Denn *Das Arsenal* ist Erfahrung verdichtet in reiner Kunst und kein Spiel mit Spiegeln. Hier offenbart sich eine völlig andere Dimension unendlichen Schreibens, als sie bisher dargestellt worden ist. Hier zeigt sich das, was Hubert Fichte von seiner *Geschichte der Empfindlichkeit* geschrieben hat: »Ich will in meinem Roman Fleuve nicht nur die Chronik einer Entwicklung schreiben, sondern auch darstellen, wie der Schriftsteller seinen Stil und seine Komposition verändert in den 20 Jahren, die er daran schreibt« (Fichte 1992, 222). Es geht also Ruth Schaumann nicht darum, Furcht und Elend einer gehörlosen Frau zu zeigen, sondern um die Einsetzung von Furcht und Elend einer gehörlosen Frau als kompositorischem Prinzip. Sie beschreibt nicht Gehörlosigkeit, sondern *Arsenal* und *Kugelsack* sind die Gehörlosigkeit selber. Sie sind »Sage«, um das Wort Blanchots (1962, 15) ein letztes Mal aufzugreifen. Sie schafft tatsächlich einen gehörlosen Raum der Imagination. Und das heißt für den Leser, dass er diesen Roman nur zu verstehen vermag, wenn er sich ganz diesem imaginären Raum hingibt.

Ein letztes Beispiel soll dieses verdeutlichen. Cor lebt mit ihrem Kinderfräulein Gretzki in Hamburg, fernab der Familie, und hat dort Privatunterricht bei einem Gehörlosenlehrer. Zusammen sind sie in einer Pension untergekommen und nach einigem Betteln darf Cor die Kofferkammer beziehen, die kein Fenster, sondern ein Glasdach hat. »Heute abend schaut durch die dreizehn Scheiben vom Glasdach der Mond mit dem Großen Bären gemeinsam in die geadelte Kofferkammer hinein. Die zwölfjährige Nele hat was Neues zu singen. Wo hat sie es her? Auf steigt der Strahl, und fallend gießt / Er voll der Marmorschale Rund, / Die, sich verschleiern, überfließt ... / ... / Und strömt und ruht ...« Neles Gesang durchströmt sie, rauscht in ihr, rauscht um sie her. Und auf dem Kinderbänkchen [...] ruht sich Cor unsagbar süß aus. Die Puppe auf ihrem Schoß, der Mond, der Große Bär und andere Sterne hören nichts, sehen nichts, sagen nichts. Und doch ist Cor mit einemmal in der gescheiterten Kofferkammer nicht mehr allein. Sie tat nichts dazu und vermag doch eins, nämlich dies: Sängerin zu werden und zu sein« (Schaumann 1968, 333). Was heißt »Neles Gesang durchströmt sie«? Schließlich ist es nicht ihr Gedicht, sondern das von Conrad Ferdinand Meyer. Nein, es ist etwas völlig anderes, was Ruth Schaumann hier darzustellen versucht: Ihre Heldenin erfährt eine Glücksmöglichkeit, die fassbar ist, die einen Namen hat, Sängerin, was bei Ruth Schaumann immer Dichterin meint. Das Glück, von dem Proust und Fichte und andere Schriftsteller sprechen, die für einen Schriftsteller Schreiben bedeutet, erfährt Cor als eine Möglichkeit, in der das aufgehoben ist, was seit ihrer Ertaubung die bitterste Erfahrung bedeutet: Einsamkeit. Puppe, Mond, Großer Bär, Sterne sind Teil ihres

poetischen Entwurfs geworden, sie existieren nicht mehr, »hören nichts, sehen nichts, sagen nichts«, und sind doch da, wahrhaft da.

Meyers Gedicht ist eines der Beispiele Martin Heideggers, an denen er seine Idee vom Ursprung wahrer Kunst aufzuzeigen versucht. In »Der römische Brunnen« – das ist das Gedicht, aus dem Ruth Schaumann zitiert – »hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« (Heidegger 1992, 30). Aber was genau heißt das? »Hier ist weder ein wirklich vorhandener Brunnen poetisch abgemalt, noch ist das allgemeine Wesen eines römischen Brunnens wiedergegeben. Aber die Wahrheit ist ins Werk gesetzt. Welche Wahrheit geschieht im Werk? Kann Wahrheit überhaupt geschehen und so geschichtlich sein? Wahrheit, so sagt man, sei doch etwas Zeitloses und Überzeitliches« (ebd., 32)? Tatsächlich ist das Werk etwas Zeitloses und Überzeitliches, denn im Unterschied zum »Zeug«, wie Heidegger den Gebrauchsgegenstand nennt, der sich verbraucht, ist das Kunstwerk zeitlos. Wenn dieser Brunnen durch Nele strömt, dann ist er ein Teil von ihr geworden, dann ist er wahr geworden. »Die Wahrheit ist die Unverborgenheit des Seienden als des Seienden. Die Wahrheit ist die Wahrheit des Seins« (ebd., 85). Heidegger lässt keinen Zweifel – wie übrigens auch Ruth Schaumann, für die das Schreiben immer ihre erste Kunst bedeutete –, dass für ihn die erste Kunst die Dichtung ist, denn das Wesen der Dichtung ist die Stiftung von Wahrheit. Wie Blanchot vertritt Heidegger die Idee, dass »der dichtende Entwurf aus dem Nichts (kommt)« (ebd., 78).

Ruth Schaumann hat alle Spiegel zerschlagen. »Neles Leben ist doch, ja doch ein Mosaik! Aus nichts als Scherben. Aus zerschlagenen, tausend mal tausend lebendigen Steinchen. Die sind weggeworfen worden, zertreten, zerbrochen, dann mit Tränen ›geleimt‹, mit Ernst und Lächeln gekittet. Daraus ward dann ein Bild. Was für ein Bild? Cornelie, Cor, Nele, Krr, Krr, nicht weniger und nicht mehr« (1968, 272). Es ist tatsächlich ein befreiender, ein glücksstiftender Akt, der sich hier vollzieht, denn er bedeutet Trennung von diesen Mosaiksteinchen, nachdem sie in einem Kunstwerk aufgegangen sind. Es ist ein Akt des Loslassens aller Spiele mit Masken und Spiegel, eine Befreiung aus dem »Kerker der Scham« und den »Ketten und Banden der unschuldigen Schuld«.

Heidegger nennt Dichten Stiften von Wahrheit, Stiften als Schenken, als Gründen und Anfangen (vgl. 1992, 77). In diesem Sinn muss auch Ruth Schaumann ihr Opus magnum verstanden haben, als sie, wie ein Menetekel den Abschnitt einleitet, der den 14. Oktober 1905, den Tag ihres Todes beschreibt: »Was man verschenkt, daran denkt man nie mehr« (1968, 92).

