

»Vom tiefen Schlummerruf der Taube« Gehörlosigkeit im literarischen Werk Ruth Schaumanns

I

Anfang Dezember 1998 berichtet eine Berliner Tageszeitung über eine der beiden Gehörlosenschulen der Stadt. Der Artikel trägt die provokante Überschrift »Taubstumm gibt es gar nicht« (Goddard 1998, 11). Zwei Dinge suggeriert dieser Titel, die beide Ausdruck einer modernen Erziehung zu sein scheinen: dass nämlich der Begriff »taubstumm« doch nun bitte schön endgültig in die Rumpelkammer der Geschichte gehört, und dass es ohnehin ganz und gar weltfremd ist, heute noch von Taubstummheit oder Gehörlosigkeit zu sprechen. »Unterstützt von Hörgeräten hören die meisten doch etwas« (ebd.), meint der Schulleiter.

Im gleichen Monat erscheint in der Zeitschrift *Das Zeichen* ein Aufsatz von Susan Plann mit dem Titel: »Francisco Goya y Lucientes und Roberto Prádez y Gautier: Die Rolle der Gehörlosigkeit im Leben zweier spanischer Künstler« (1998, 502ff.). Die Geschichte verspricht spannend zu werden, galt Goya (1746-1828) doch bisher als herausragender Maler, der in seinem Werk Krone und Kirche einer vernichtenden Kritik unterwirft. Dass er taub war, wusste man nur, wenn man sich näher mit seiner Biografie beschäftigt hat. Von Prádez (1772-1836) war die Gehörlosigkeit bekannt, von seiner Kunst hingegen wusste man wenig. Dass hier nun der Künstler im Mittelpunkt steht und sein Werk in Zusammenhang mit dem eines anderen Künstlers gesetzt wird, der zu den bedeutendsten Malern seiner Zeit gehört, und dass das Ganze unter der Perspektive ihrer beider Taubheit betrachtet und reflektiert wird, lässt Großes erwarten. Doch es kommt ganz anders. Auch die Autorin dieses Aufsatzes nähert sich dem Thema Gehörlosigkeit zeitgemäß. Ihrem Text liegt das binäre Konzept zugrunde, das sie Harlan Lanes *Die Maske der Barmherzigkeit* (1994) entnommen hat: Die Vorstellung, die Gehörlosigkeit als Defizit begreift, als Krankheit, Verlust und persönliche Tragödie sowie als kulturell-sprachliches Phänomen, als Andersartigkeit, als Wesens- und Lebensart (vgl. Plann 1998, 515). Prádez erscheint hier als Vertreter der kulturell-sprachlichen Sichtweise, wohingegen die »Beweislage« (ebd., 517) Goya eindeutig zu einem Vertreter derjenigen macht, die mit Gehörlosigkeit das Defizit verbinden.

Wie ist nun die Perspektive von Susan Plann? Der eine ist von Geburt an gehörlos, der andere ist erst mit 46 ertaubt. Der eine stellte die Staffelei in die Ecke und wird Gehörlosenlehrer, der andere will hoch hinaus, will Generaldirektor der Akademie werden, eine Stellung, die ihm wegen seiner Ertaubung, wie Plann mutmaßt, versagt bleibt. Der eine müht sich, gehörlose Kinder zu unterrichten, der andere malt »zu seinem eigenen Vergnügen in der Quinta del Sordo« (ebd., 513). Der eine taucht ein »in die Kultur, Sprache, Traditionen und Geschichte der Gehörlosen« (ebd., 518), der andere konstruiert ein konfusees Fingeralphabet, obwohl die Gebärdenden »über ein schnelles, flüssiges Kommunikationsmittel verfügen« (ebd., 517). Die Liste ließe sich noch verlängern, die Zielrichtung der Autorin wird jedoch deutlich: Im Gegensatz zu Prádez, der seine Arbeitskraft nützlich, weil in Gemeinschaft anderer gehörloser Menschen, einsetzt, hat Goya seinen Platz in der Gemeinschaft gehörloser Menschen nicht gefunden.

Die Frage stellt sich, was das mit dem Werk der beiden Künstler zu tun hat, das die Autorin unter der Perspektive ihrer Gehörlosigkeit zu würdigen angekündigt hat? Voraussetzung einer solchen Untersuchung ist die Klärung, ob und wie die Künstler ihre eigene Gehörlosigkeit reflektiert haben, und hier offenbaren sich tatsächlich enorme Unterschiede. Leider hört an dieser Stelle der Artikel auf, der den Leser bisher über eine Reihe historischer und biografischer Details informiert hat. Die im Titel des Aufsatzes angekündigte Reflexion findet nicht statt. Tatsächlich geht es Plann weder um das Werk Goyas noch um das von Prádez. Sie unternimmt keinerlei Versuch, das eine oder andere Bild Goyas aus der Vielzahl derer, die ihren Artikel illustrieren, mit dem Wissen um seine Taubheit zu deuten. Und von Prádez wird nicht ein einziges Bild vorgestellt, den Hinweis auf ein eventuelles Œuvre entnimmt die Autorin dem Fakt, dass Prádez Schüler der Kunstakademie war. Auch das Ende seiner Tätigkeit als Künstler versucht die Autorin nicht zu deuten, weder hier noch in ihrem Aufsatz »Roberto Francisco Prádez« (Plann 1993), sondern erwähnt finanzielle Gründe (Plann 1993, 70; 1998, 508) sowie Spannungen mit seinem Lehrer (Plann 1993, 70f.). Die Möglichkeit, dass er keine Sprache als Maler gefunden hat, in der er sich mitteilen konnte, und dass das eventuell mit seiner Gehörlosigkeit zusammenhing, wird von Plann nicht in Erwägung gezogen.

Zugestehen kann sie nur, und hier weiß sie sich einig mit der allgemeinen Kritik, »daß die Gehörlosigkeit einen Wendepunkt in Goyas Werk markiert« (Plann 1998, 517f.) und, »daß das defizitäre Modell mit seiner Betonung auf Gehörlosigkeit als Verlust nicht die ganze Geschichte erzählen kann, da es keinen Raum für Gehörlosigkeit als Katalysator zu Größe und künstlerischer Unsterblichkeit läßt« (ebd. 518). Die Frage bleibt unbeantwortet, weshalb sie sich dann, wenn sie die Erkenntnisse, die aus der Vorstellung erwachsen, Gehörlosigkeit sei defizitär, ohnehin als gering erkennt, sich Lanes binärer Konzeptuierung anschließt, die er in einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich der Debatte um das Cochlea-Implantat, eingeführt hat? Ich vermute, dass für Plann dieses Modell immer noch brauchbar genug ist, ihre normativen Vorstellungen von Gehörlosigkeit zu transportieren: Nur wer seine Gehörlosigkeit akzeptiert hat, kann Teil der Gehörlosengemeinschaft sein und für sie tätig werden – wem das nicht gelingt, bleibt isoliert. Um die Reflexion der Werke von zwei gehörlosen Künstlern jedoch ist es Plann tatsächlich nie gegangen – im Gegenteil, das Modell und seine Anwendung dienen einzig und allein dem Zweck, Leben und Werk der gehörlosen Künstler zu eskamotieren.

Dass die Erfahrung von Gehörlosigkeit für einen Menschen die Konfrontation mit dem Bodenlosen, dem zutiefst Furchtbaren, dem Abgrund bedeuten kann, davon berichtet das Werk Goyas, genauso wie das von Ruth Schaumann (1899-1975). Dass diese Erfahrung konstituierend für eine wie auch immer geartete taube Identität sein kann, jenseits der Vorstellungen einer Deaf Community und von Deaf Pride, davon kündigt die Auseinandersetzung dieser beiden Künstler mit ihrer Gehörlosigkeit.

Was nun haben Francisco Goya, Ruth Schaumann und die Kinder der Albert-Gutzmann-Schule von Berlin-Mitte gemeinsam? Sie werden in ihrer Auseinandersetzung um Gehörlosigkeit nicht wahrgenommen. Die Kinder nicht, von denen ihr Rektor schon immer wusste, dass es sich bei ihnen um Simulanten handelt, und die Künstler nicht, weil weder Wille noch Bereitschaft vorhanden sind, ihr Œuvre auf seine gehörlosen Spuren hin zu untersuchen. Gerade sie strafen mit ihrem schwer zugänglichen Werk und ihrem öffentlichen Erscheinungsbild, das oft widersprüchlich ist und die Zerrissenheit einer Existenz andeutet, den Entwurf einer emanzipierten gehörlosen bürgerlichen Persönlichkeit Hohn. So darf sich im Zeichen von Deaf Power Gehörloses heute nicht präsentieren, ihnen wird ihre Zugehörigkeit zur Gehörlosengemeinschaft einfach abgesprochen, Goya von Susan Plann, Schaumann bspw. von der Redaktion der *Deutschen Gehörlosen-Zeitung* anlässlich ihres 75. Geburtstags, die ihr vorwarf: »Es wurde aber nie der Versuch einer Kontaktnahme mit der Schicksalsgemeinschaft der Gehörlosen gemacht« (1974, 275). Zur Gehörlosengemeinschaft gehört man nicht, weil man seinen jährlichen Obulus in die Vereinskasse zahlt, sondern weil man gehörlos ist. Gehörlosigkeit lässt sich nicht verbuchen. Zur Gehörlosengemeinschaft gehört man auch dann, wenn man sich unter gehörlosen Menschen nicht wohl, sich gar von der Gehörlosigkeit anderer bedroht fühlt. Sicherlich war Goya auf seine Taubheit genauso wenig stolz wie Ruth Schaumann, so wenig wie jeder andere gehörlose Mensch auf seine Taubheit stolz ist, so wenig wie ein hörender Mensch auf sein Hörvermögen stolz ist, denn stolz kann man nur auf etwas sein, was man geschaffen hat, nicht auf etwas, für das man nichts kann. Stolz sind gehörlose Menschen auf ihren Mut, ihre Gehörlosigkeit nicht länger zu verstecken und einem Ideal nachzuhängen, das nicht ihres ist. Stolz sind sie, ihre Gehörlosigkeit als Zentrum ihres Seins begriffen zu haben, aus dem sie ihren Entwurf entwickeln, aber dieser ist der Entwurf eines jeden Einzelnen und nicht der einer Gruppe. Für Goya und Schaumann ist die Gehörlosigkeit ein Zentrum ihres Seins. Gewiss hätten sie es so nie formuliert und dennoch steht im Mittelpunkt ihres ästhetischen Schaffens nicht »The Joy of Deaf Life«, sondern der Abgrund, den sie als gehörlose Menschen gesehen haben. Das sieht und liest man nicht gerne, die hörenden Menschen nicht, weil es ihnen ein schlechtes Gewissen macht, und die gehörlosen Menschen nicht, weil es ihnen zu bekannt ist. Und dennoch ist dieser Abgrund konstituierend für jede gehörlose Existenz. Nicht die Altar- und Kabinettbilder sind es, die von Goya in Erinnerung bleiben, sondern seine »Caprichos« von Traum, Wahnsinn und Vernunft, die er als gehörloser Mann gemalt hat. Und auch von Ruth Schaumann bleiben jene Romane und Gedichte, einzigartig in der deutschen Literatur, die die Erfahrungen einer religiösen, gehörlosen Frau reflektieren.

Im Übrigen begegnen sich Goya und Schaumann nicht nur in ihrer Gehörlosigkeit. Denn das, was Goya »Caprichos« nennt, bedeutet im Deutschen: Launen. Und was drückt er in diesen Launen aus? »Goya ist Aufklärer, nicht etwa, weil er die Ver-

nunft allegorisierte, seinen Pinsel in den Verstand tauchte oder für die Erniedrigten und Beleidigten eintrat, sondern weil er den Erfahrungs- und Gestaltungsradius seiner Kunst auf die Bedingungen ausdehnte, unter denen Unfreiheit entsteht [...], weil er das künstlerische Tun wieder auf seinen ältesten Auftrag zurückführte und es auf sich nahm, unser Auge Unerhörtes und wahrhaft Abgründiges sehen zu lassen, um es »vom Blick ins Grauen der Nacht zu erlösen« (Nietzsche)« (Hofmann 1981, 16f.). Wenn Hofmann in diesem Kontext Goya einen Aufklärer nennt, dann sprengt er die traditionelle Vorstellung von Aufklärung als einem Ereignis, die ihren Gegenstand jenseits von der Körperlichkeit und des Leids des Aufklärers weiß, und macht die Erfahrung von Körper und Leid des Künstlers zum Ausgangspunkt, sein Werk deuten zu können.¹ »Goya bannt das Schreckliche, in dem er es herstellt und leidend erfährt. Seine Tat wurzelt in der Erfahrung des Opfers« (ebd., 18f.).

Auch Schaumanns Tat wurzelt in der Erfahrung des Opfers. Auch sie nennt einen Zyklus ihrer bildenden Kunst »Launen«, und gibt ihnen Namen wie »Armut«, »Heimweh«, »Eitelkeit« (1968, 795). Auch sie will, dass der Leser und Betrachter Unerhörtes und Abgründiges sieht, also etwas, was bisher nicht gehört wurde und was in den Abgrund blicken lässt, und da Schaumann im *Arsenal*, d.h. in dem Roman, in dem sie autobiografisch ihre Kindheit, ihre Entwicklung als Künstlerin und ihr Leben bis zu ihrer Hochzeit 1924 gestaltet, den Zusammenhang ihrer Kunst mit ihrer Gehörlosigkeit reflektiert, erfährt der Leser, dass ihre »Launen« nicht allein ihrem aufklärerischen, religiösen Impuls gefolgt sind, sondern dem Zusammenhang von Gehörlosigkeit, Aufklärung und Religion. Wenn Goya ein Capricho »Lux ex tenebris« nennt, dann bedient er sich einer religiösen Sprache, die in der Aufklärung jenes befreiende Licht sieht, von dem ursprünglich Johannes sprach, dass es die Dunkelheit erleuchtet (vgl. Joh.1,5). Von diesem Licht schreibt Ruth Schaumann. Im Folgenden werde ich darzulegen versuchen, dass ihr Werk im Licht vor allem ihrer Gehörlosigkeit und ihrer Religiosität, die eng miteinander verbunden sind, zu deuten und auch heute noch zu lesen und wertzuschätzen ist.

II

Schon in ihrem ersten veröffentlichten Werk sind Andeutungen einer gehörlosen Schreibweise zu erkennen. 1920 erscheint *Die Kathedrale*, eine Sammlung von 41 Gedichten als 83. Band der Reihe *Der jüngste Tag*, in der viele Autoren vor allem des Expressionismus wie Emmy Ball-Hennings, Georg Trakl, Franz Werfel, René Schickele, Walter Hasenclever und Gottfried Benn publiziert haben. Auch Schaumanns frühe Gedichte tragen Spuren expressionistischer Schreibweise, also jenen Stils, der in der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg alle Gebiete künstlerischen Schaffens umfasste und in der Literatur die Befreiung des Menschen aus einer zweckbezogenen, technisierten und total verwalteten Welt reflektiert. Gewiss gelten auch für Ruth Schaumann die Ansprüche, die Gottfried Benn für die Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts formuliert hat: »Form und Zucht steigt als Forderung von ganz besonderer Wucht aus

1 Siehe das Capricho 43 in diesem Band auf S. 237.

jenem triebhaften, gewalttätigen und rauschhaften Sein, das in uns lag und das wir auslebten, in die Gegenwart auf. Gerade der Expressionist erfuhr die tiefe sachliche Notwendigkeit, die die Handhabung der Kunst erfordert, ihr handwerkliches Ethos, die Moral der Form« (1966, 389). Allen Gedichten der *Kathedrale* ist eine streng eingehaltene Form gemeinsam, ihre Themen reflektieren Naturerfahrungen und christlich geprägte Mystik. In einigen der Gedichte deuten sich Erfahrungen gehörlosen Seins an:

Der Engel Gabriel

Mir sträubten alle Federn aus den Poren
Vom Schimmern ihres Haares und dem Streifen
Geneigter Stirn, und ich vernahm das Reifen
Von meiner Gegenwart in ihren Ohren.

Und hob die Botschaft an, in unsern Worten;
Nur denkend, aber schon verstand die Leise
Im Auseinanderrinnen roter Kreise,
Vor deren Zug die meinen wie verdorren.

In steilen Flügeln hing ich bis sie schwangen
Und ich geblendet glitt vom Sonnenstaube,
Gefolgt vom tiefen Schlummerruf der Taube,
Die sich dem reinsten Nestraum unterfangen.

(Schaumann 1920, 10)

Die einfache Form dieses durchgängig fünfhebiger gehaltenen Gedichts mit seinen ausschließlich weiblichen Kadenzten steht in Kontrast zur Ungeheuerlichkeit des Vorgangs: die Begegnung des Engels mit Maria, der bekanntermaßen ein Kind zugesagt wird. Wie nun erscheint Maria diesem Engel? Sind es doch meistens die Engel, die Furcht und Schrecken verbreiten, wie es in Lukas 2,9 von den Hirten auf dem Felde erzählt wird, »und sie fürchteten sich sehr«. Hier erschauert der Engel selbst beim Anblick Marias. Wovon sträubt sich sein Federkleid? Nicht nur vor ihrer äußeren Erscheinung, sondern vor ihrer gehörlosen Fähigkeit, innere Sprache zu vernehmen. Später wird Schaumann einmal schreiben: »Nein, keine Taube! Ich höre nur elf Jahre mit den Ohren nicht mehr« (Schaumann 1968, 594). Gabriel vernimmt ein Reifen in ihrem Ohr, das nicht einem akustischen Impuls folgt, sondern einem kognitiven Prozess. Er spricht mit ihr in Worten, die nicht gehört, sondern gedacht, oder vielleicht besser: geglaubt werden, und dieser Vorgang – das Auseinanderrinnen der roten Kreise weist darauf hin – wird Folgen haben, Blut wird fließen und die Ewigkeit ist berührt. Vor den Zügen einer gehörlosen Frau verdorren die Züge Gabriels, geblendet »vom tiefen Schlummerruf der Taube«.

Wer und was ist gemeint? Schaumann hat häufig mit der Doppeldeutigkeit des Wortes »Taube« gespielt, zum einen in der Bedeutung »Symbol des Heiligen Geistes und des Friedens«, und zum anderen als Synonym für eine gehörlose Frau. In diesem Zusammenhang ist die Rede vom Schlummerruf der Taube, der gehörlosen Maria.

Abbildung 1: Ruth Schaumann »Verkündigung«



»Schlummerruf« ist ein widersprüchliches Wort. Um welchen Ruf hat es sich gehandelt? »Fiat mihi secundum verbum tuum« (mir geschehe nach Deinem Wort) ist die biblische Antwort Marias auf die Ankündigung des Engels. Schlummerruf meint nun genau jene Form der Kommunikation, die bereits in der ersten und zweiten Strophe zu sehen war – eine Kommunikation der inneren Stimme, die bei Schaumann immer auch ein Akt des Glaubens bedeutet. Wie nun Sprache darstellen, die von diesem Glaubensakt spricht? Schaumann greift hier gerne auf lateinische Formen zurück, die einerseits den Sprechakt betonen und andererseits, im Rückgriff auf eine zwar nicht mehr gesprochene, jedoch liturgisch benutzte Sprache, den metasprachlichen Charakter deutlich machen. Der Schlummerruf ist also ein metasprachlicher Ruf, verstehbar nur mit einem Ohr, dessen Hörfähigkeit sich nicht in Dezibel messen lässt, sondern in der Fähigkeit zu glauben. Und tatsächlich heißt eines der Gedichte der Kathedrale »Fiat«, in dem das lyrische Ich von seiner Sehnsucht spricht, Eingang zu finden in Christus, sich ganz in ihm zu versenken. Der Weg in diese Versenkung wird ein Weg der Schmerzen und des Leidens sein. »Und viele wird der Eingang überkommen, / Daß sie ihn selig

suchen, Herr, wie ich« (Schaumann 1920, 31). Das letzte Gedicht der *Kathedrale* deutet den gefundenen Eingang an, und da, wie Gottfried Benn schreibt »es keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst« (1965, 510) gibt, setzt die taube Dichterin hier eine weitere Andeutung von Gehörlosigkeit:

Abend

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

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)

Ruth Schaumann ist 21 Jahre alt, als *Die Kathedrale* erscheint. 15 Jahre ist es her, seit sie an den Folgen von Scharlach ertaubte. Schon die kleine Ruth fiel durch eine ausgeprägte Musikalität auf. Im *Arsenal* schildert sie erste Begegnungen mit der Musik und erste eigene Lyrikversuche, die ihr in dem soldatischen Haushalt des Oberleutnants eine eigenbrödlische Sonderrolle zuweisen. Diese Rolle steigert sich durch die Ertaubung in den Zustand einer völligen Isolation. Die Reaktion der Eltern auf die Ertaubung der Tochter ist unterschiedlich: »Vater aber wendet sich ab, nicht ganz, nur halb, teilweise also, denn er weint« (Schaumann 1968, 102). Und die Mutter sagt zu ihr wenige Monate nach dem Tod des kleinen Bruders: »Warum bist du Taube am Leben geblieben und nicht statt Felix, unserem Stammhalter, tot...« (ebd., 155). Die Ertaubung ist der Grund, das Elternhaus verlassen zu müssen. Mit sieben wird sie zum Privatunterricht nach Hamburg geschickt, wobei die Dichterin des *Arsenals* keinen Zweifel daran lässt, dass man die Taube aus dem Haus haben wollte, und die Hansestadt gerade weit genug vom elsässischen Hagenau ist, um das elegante Leben eines kaiserlichen Offiziers und seiner Familie nicht zu stören. Ruth Schaumann selbst hat ihr Leben lang schwer an ihrer Gehörlosigkeit getragen und tat alles, damit sie nicht offenkundig wurde. Die diesbezüglichen Hinweise ihrer Söhne² unterstreichen ihre Angst, Verzweiflung und Einsamkeit, die ihre Gehörlosigkeit für sie bedeutete. Den Kontakt zu Gehörlosenvereinigungen mied sie, die Gebärdensprache lehnte sie ab, weil sie fürchtete, damit ihre

2 Vgl. dazu das Gespräch mit Peter und Andreas Fuchs in diesem Band auf S. 197.

laut- und schriftsprachlichen Fähigkeiten einzubüßen, womit sie eine Sichtweise übernahm, die zu den traditionellen Vorstellungen der Taubstummenpädagogik gehörte.

In Hamburg verkehrt sie auch unter anderen gehörlosen Menschen, doch weder die Familie Seligmann mit ihren gehörlosen Kindern Eduard und Elisabeth noch das Kindermädchen Gretzki und Lehrer Lutz scheinen irgendetwas von den aufregenden Umwälzungen mitzubekommen, die die gehörlosen Menschen in jenen Tagen in Hamburg bewegen (vgl. Fischer et al. 1995; Groschek 1995). Und zum Leidwesen aller Erziehenden hat die junge Cornelia ohnehin ihren eigenen Kopf und schließt sich ein in die Welt der Literatur. »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 verschleiernd, überfließt ... / ... / Und strömt und ruht ...‹ Neles Gesang durchströmt sie, rauscht in ihr, rauscht um sie her. Und auf dem Kinderbänkchen [...] ruht sich Cor dabei unsagbar süß aus« (Schaumann 1968, 333). *Das Arsenal* erzählt die Geschichte einer gehörlosen Frau, nicht als Emanzipation in einer gehörlosen Gemeinschaft, sondern als Emanzipation einer Dichterin. Und so inszeniert Schaumann Cornelies-Neles-Cors-Krrs (Schaumann hat ihrem literarischen Alter Ego einige Namen gegeben) Entdeckung eines der bekanntesten Gedichte Conrad Ferdinand Meyers »Der römische Brunnen« als eine sinnliche Erfahrung. »Mit bewundernswerter Kunstfertigkeit hat er [C.F. Meyer] das Bild des Brunnens in das Medium der Sprache übersetzt« (Gelfert 1996, 97f.).

Sinnliches in der Begegnung mit anderen Menschen ist immer schwer – die Begegnung mit Gustav Ellwiesen ist noch nicht lange her (vgl. Schaumann 1968, 314ff.) –, das süße Gefühl, das Nele jetzt bewegt, kommt durch die Poesie, und die kann ihr keiner streitig machen. Meyers Gedicht mit seiner regelmäßigen Metrik erfüllt Nele mit einem strömenden und rauschenden Glücksgefühl, strömend und rauschend wie die regelmäßige Brandung am Meer, wie ein Zustand, der alles vergessen lässt. Gleichzeitig malt das Gedicht über den römischen Brunnen, dessen Wasser aus einer in die nächste Schale rinnt, ein Bild von Nehmen und Geben, das für das poetologische Selbstverständnis Schaumanns bedeutsam werden wird. Was Gelfert bei Meyer als Kunstfertigkeit begreift, begreift Schaumann mystisch. Immer wieder antwortet sie auf die Frage nach ihrer Lyrik mit dem Hinweis, ich mache nichts, das Gedicht macht sich selbst; d.h. sie begreift sich selbst als eine Brunnenschale, in die die Poesie fließt und aus der sie strömt. Sicherlich ist es kein Zufall, dass sie auf dem Winthirfriedhof in München am Grab des Dichters und Freundes Peter Dörfler einen Brunnen errichtet hat, und dass ihr eigenes Grab neben diesem Brunnen liegt.

III

Die Liste ihrer Veröffentlichungen ist riesig. Über 90 Titel umfasst ihr literarisches Werkverzeichnis. Das Thema Gehörlosigkeit jedoch ist nur, wenn überhaupt, aus Andeutungen zu lesen (nur Eingeweihte wussten von ihrer Gehörlosigkeit).³ 1955 jedoch erscheint der Roman *Die Taube*, der die Geschichte der Sängerin Camilla erzählt, die bei

3 Auch lange nach ihrem Tod blieb Ruth Schaumanns Taubheit tabu. Selbst die feministische Literaturkritik nahm sie nicht zur Kenntnis (vgl. Brinker-Gabler et al. 1986, 267ff.).

der Rettung eines Kindes vor dem Ertrinken ihr Gehör verliert. Er ist Schaumanns erster Roman der Gehörlosigkeit, in dem sie die Erfahrung der Gehörlosigkeit eng mit ihrer christlichen Offenbarungsvorstellung verknüpft. Um diese Verknüpfung zu begreifen und den Roman nicht als Klamotte religiöser Erbauungsliteratur zu verbrennen – was Tucholsky über den Umgang mit den Büchern Schaumanns in einem »Brief an eine Katholikin« riet (vgl. Wagner 1990, 92) –, sind einige Vorbemerkungen notwendig, die Schaumanns religiöses Empfinden transparent machen.

Bereits 1924 hatte Karl Muth im *Hochland* (22, 345ff.) das Werk Ruth Schaumanns als künstlerischen Ausdruck einer Bewegung interpretiert, deren Ziel in einer Erneuerung der katholischen Kirche, insbesondere der Spiritualität des Gottesdienstes bestand, und die zu Beginn des Jahrhunderts, verstärkt aber nach dem Ersten Weltkrieg, die deutschen Katholiken aufrüttelte: die liturgische Bewegung. Die katholische Kirche, gebeutelt vom deutschen Kulturkampf und dem italienischen Risorgimento, hatte sich weitgehend isoliert. Angstvoll bekämpfte das Episkopat alle demokratisch-republikanischen Bewegungen und erklärte die Monarchie zur einzig gottgewollten Regierungsform. Auch in der sozialen Frage hielt sie an feudalen Traditionen fest und forderte zur Aufhebung des Elends der Industriearbeiterschaft die »Erneuerung des altkirchlichen Zinsverbotes, Ausrottung des Kapitalismus und Rückkehr zur ständischen Ordnung des Mittelalters« (Franzen 1973, 356). Doch innerhalb der Kirche, bei Laien, Mönchen, Priestern und Theologen, regte sich der Widerstand. Zentrales Anliegen wurde eine Reform der Liturgie, deren Form sich seit dem Konzil von Trient (1545-1563) in den Grundzügen nicht mehr verändert hat und deren Vollzug den Gläubigen kaum noch zu vermitteln war. Die Reform des liturgischen Geschehens bestand darin, den Gläubigen einen Zugang zur Liturgie zu verschaffen, in dem die Texte ins Deutsche übersetzt wurden und der Priester in der Messe sich an die Gemeinde wandte. Im Gottesdienst sollte der Gläubige miteinbezogen und die rituellen Handlungen verständlich und nachvollziehbar werden, damit er dadurch in seinem eigenen Glauben neue Impulse erfährt.

Der Theologe Romano Guardini (1885-1968), einer der wortgewaltigsten Vertreter dieser Bewegung, schrieb 1922: »Ein Vorgang von unabsehbarer Tragweite hat eingesetzt: Die Kirche erwacht in den Seelen« (zit. in Franzen 1973, 357). Ruth Schaumanns gesamtes literarisches (und bildendes) Schaffen steht im Zeichen dieses Erwachens (*lux ex tenebris*) und hier findet sich auch ihre persönliche Antwort auf die Fragen, die der Expressionismus aufgeworfen hat, der »die letzte uns heute faßbare ›Bewegung‹ innerhalb der deutschen Literaturgeschichte, der letzte epochale Ausdruck einer Erneuerungssehnsucht im 20. Jahrhundert darstellt« (Erken 1965, 647), und der sich »fast ausschließlich auf die gemeinsame Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft und Kultur der Wilhelminischen Zeit« (ebd.) gründete, deren »Wucht aus jenem triebhaften, gewalttätigen und rauschhaften Sein« kam, von der Benn schrieb. Die Konsequenzen, die jeder Künstler für sich dabei zog, die Themen, die er literarisch bearbeitete, der Lebensstil, der sich daraus für ihn ableitete, blieb individuell.

Ruth Schaumann hat in ihren Romanen, vor allem in ihren autobiografisch geprägten, die wilhelminische Gesellschaft einer scharfen Kritik unterworfen und ihr ihre starren gesellschaftlichen Konventionen, ihre Ungerechtigkeit, ihre wirtschaftlichen Missstände, ihren Militarismus, ihre Unbarmherzigkeit gegenüber Kindern und Minderheiten vorgehalten, und den Kirchen Bigotterie und moralische Verlogenheit vorgeworfen.

Nie jedoch hat die Kumpanei von Staat und Kirche ihr religiöses Empfinden berührt. Das bestimmt ihren Platz im Kanon des *Jüngsten Tags*, und das zitierte Gedicht »Der Engel Gabriel« deutet an, was die Dichterin mit jenem »Erwachen« meint, von dem Guardini schreibt und das Maria (Ruth) im Zustand der Gehörlosigkeit erfährt, sie hört nicht und hört doch, den »tiefen Schlummerruf der Taube«.

Abbildung 2: Ruth Schaumann »Holzschnitt für ein Messbuch«



Muth schreibt in seiner Rezension im *Hochland* über den Gedichtband *Der Knospengrund*: »Die Gedichte sind in drei Gruppen geordnet. Gegenständlich-religiöse reihen sich wie Einzelpfeiler eines christologischen Domes. Die zweite Gruppe ist ein einziges Fiat: Ergebung in Gottes Willen und Bitte um solches Ergeben sein; die dritte ist Verklärung des Irdischen in seiner Übernatur« (Hochland 22, 346). Dieses Tableau, diese Anordnung des Geschehens, findet sich wieder in dem 20 Jahre später geschriebenen Roman *Die Taube*: Pfeiler, Fiat, Verklärung.

Pfeiler

Wenn Muth das Bild eines Pfeilers in einem Dom benutzt, dann verweist er damit auf eine Vorstellung von Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen, die diese gemeinsam trägt. Der erste Teil von »Der Knospengrund« thematisiert eine Reihe von Heiligen, vor allem Maria. Im Verständnis der Kirche sind alle Menschen, die verstorben, also erlöst sind, heilige Menschen. Einige von ihnen hat sie kanonisiert, weil sie bei ihnen beson-

ders deutlich ein vom christlichen Glauben geprägtes Leben erkennt, das vorbildhaft der Gemeinschaft der Gläubigen gilt. Die Erste in der Gemeinschaft der Heiligen ist die Gottesmutter Maria. Ihr Fiat und Leidensweg sind konstituierend für jeden Heiligen und damit für jedes christliche Leben, denn im Leid begegnet der Mensch dem Leidensweg Christi. Dieser Gedanke ist im Werk Schaumanns grundlegend. Ich kenne keine Novelle, keinen Roman aus ihrer Feder, in der dieser Gedanke nicht extrapoliert ist.

Wie kommt nun ein Mensch zum Glauben? Die Frage impliziert die Möglichkeit, dass ein Mensch nicht zum Glauben kommt, sie impliziert gleichzeitig, dass es etwas Äußerem bedarf, das diesen Glauben evozieren kann, nicht muss. Glaube ist also nicht etwas, was uns mit in die Wiege gelegt wird, sondern was erlangt werden kann. »Der Glaube hat seinen Sitz im Akt der Bekehrung, der Wende des Seins, das sich von der Anbetung des Sichtbaren und Machbaren herumwendet zum Vertrauen auf den Unsichtbaren« (Ratzinger 1968, 59). Ruth Schaumann inszeniert dieses Äußere, den Moment der Wende des Seins, als Unfall, als Schock, als Katastrophe, die in das lichte Leben der jungen, schönen und erfolgreichen Camilla tritt. Gerade noch hat sie mit ihrem Verlobten Prosper über ihre Zukunft gesprochen, über kommende Erfolge, über den Wunsch, Kinder haben zu wollen – hat also das Sichtbare und Machbare im Blick, da bricht die Katastrophe ein. Ein Kind wird Camilla zum Verhängnis.

Fiat

Christliches Leben beginnt mit dem Empfang des Sakraments der Taufe. Es ist das Ursakrament, das erste, das Jesus eingesetzt hat. Das Ritual der Taufe besteht im Wesentlichen darin, dass der Täufling dreimal ins Wasser eintaucht und aus dem Wasser auftaucht. Das Eintauchen symbolisiert dabei den Tod, das Auftauchen die Überwindung des Todes, die Auferstehung. Gleichzeitig bedeutet dieses Ritual eine Waschung, der Täufling wird aus dem Zustand der Erbsünde, in den er hineingeboren ist, in den des Heils gewaschen; in jenen paradiesischen Zustand also, in dem er sich einst befand, getragen von der Liebe Gottes, aufgefordert, seinen Willen zu tun. Im Laufe der Geschichte ist das Taufritual zwar modifiziert worden, die diversen Schismen brachten zudem ein unterschiedliches Kirchenverständnis hervor, das sich dann auch in den unterschiedlichen Taufvollzügen widerspiegelt, doch die Grundelemente – Eintauchen, Auftauchen und Waschung – haben sich in jedem Taufritual erhalten. Es ist das archaischste aller Sakramente und alle christlichen Kirchen und Glaubensgemeinschaften kennen es.

Schaumann, die evangelisch aufgewachsene und später konvertierte Katholikin, lässt ihre Heldin im *Arsenal* einmal auf die Frage: »Was denn möchtest du sein?« antworten: »Ich will werden wie alle gewesen sind, eh' es Unterschiede zwischen den Einen [Protestanten], den Andren [Katholiken] gab. [...] Frühchrist! Katakombenchrist« (Schaumann 1968, 1011). Und so steht zu Beginn von Camillas Leidensweg eine Taufe. Das Erretten des ertrinkenden Kindes wird für sie zu einer Taufe entsprechend dem frühchristlichen Verständnis ihrer Dichterin: »Noch einmal tauchte Camilla wiederum auf [...] und versank zum drittenmal« (Schaumann 1955, 12f.). »Mit dem dreimaligen Todessymbol des Ertrinkens und der dreimaligen Symbolisierung des Auferstehens zu

neuem Leben, wird Glaube sinnfällig verdeutlicht als das, was er ist: Bekehrung, Kehre der Existenz, Wende des Seins« (Ratzinger 1968, 59).

Diese Wende kann gar nicht radikaler sein, als sie von Schaumann inszeniert wird. Darin bleibt sie treu dem christlichen Verständnis von Taufe und gestaltet sie als Tod des bürgerlichen Lebens und dem Beginn eines Suchens nach sich selbst. Durch den Unfall ertaubt, zerschlägt sich das noch eben erträumte Familienglück, der Verlobte trennt sich von ihr, die vielversprechende, berufliche Karriere ist beendet, die Kollegen wenden sich ab. Sie lebt vom Ersparten und schlägt sich schließlich als Stickerin durch. Freundschaften sind nur von kurzer Dauer. Gegen Ende ihres Lebens muss sie sich eingestehen: »Sie, Camilla, ward von keinem geliebt, von keinem« (Schaumann 1955, 198).

Auch andere erkennen in Camillas Ertauben das Ende ihres bürgerlichen Lebens. Der Intendant, ihr ehemaliger Chef, nennt sie »die nun lebendig Tote« (ebd., 30), und ein Kollege aus der Oper meint: »Sie lebt, als lebe sie nicht, [...] sie ist tot und dennoch nicht tot« (ebd., 54) und nennt das gemeinsame Teetrinken einen »Leichenschmaus« (ebd., 55). Für Camilla selbst scheint dieses Leben als Taube unvorstellbar: »Denn ich will erscheinen wie die übrige Welt, wie alle! Ich will kein Mitleid! Ich will das darstellen, was ich einst war!« (ebd., 38), doch sie ahnt, dass es damit vorbei ist, und fragt sich: »Kann man Leere, vollkommene Leere, denn mit sich tragen? Eine Lücke? Das Nichts?« (ebd., 44).

Alle vier Evangelien berichten von einer Zeit, die sich direkt an die Taufe Jesu anschließt, die vierzig Tage in der Wüste, jene Zeit der Anfechtung und Versuchung. Bei Camilla sind es vierzig Jahre, die sie in der ›Wüste‹ verbringen muss, vierzig Jahre des rastlosen Umherirrens, der Anfechtungen und Versuchungen. Anfechtungen, die Schaumann bspw. als Denunziationen darstellt, denen ihre Heldin ausgeliefert ist, und Versuchungen, diesem Leben ein Ende zu setzen: »Ich kann nicht mehr leben, will sterben« (ebd., 198).

In der monastischen Theologie, deren Wurzeln tief in die Zeit vor den großen Schismen reichen, gibt es eine Tradition, die diese Jahre des Lebens, der Suche, des Umherirrens, der Anfechtungen und Versuchungen, als Wanderschaft zu Gott hin begreift, als peregrinatio. Diese impliziert vier Phasen: peregrinatio als Auszug, als Unterwegssein, als Leben in der Fremde und als Gehen auf ein Ziel hin. Und genau diese vier Phasen begegnen dem Leser im Werk Schaumanns: Camilla verlässt die Stadt ihres bürgerlichen Lebens, sie begibt sich auf Wanderschaft, wobei sie bevorzugt Frauenklöster aufsucht, sie lebt als Unbekannte und verschwindet, ohne Abschied zu nehmen. Schließlich kehrt sie in jene Stadt zurück, aus der sie vor vierzig Jahren aufbrach, um dort ihre Verklärung zu erfahren. Diese Wanderschaft vollzieht sich streng monastisch. »Die Mönche ziehen nicht durch die Welt, um Neues zu erleben, sondern um neu zu werden. Sie wollen im Gehen ihren Glauben einüben, daß sie Fremdlinge und Pilger auf dieser Erde sind, daß nicht die Erde mit all ihrer Schönheit, sondern allein Gott ihre Heimat ist« (Grün 1983, 27).

Indem Ruth Schaumann ihre Heldin vierzig Jahre auf Wanderschaft schickt, greift sie auf einen Topos zurück, der ihre Nähe zur Romantik deutlich macht. Auch die Helden von Novalis und Brentano, von Tieck und Wackenroder verbringen die meiste Zeit ihres Lebens auf Wanderschaft, durchaus mit ähnlichem arche-christlichen Hin-

Abbildung 3: Ruth Schaumann »Die Wanderung«



tergrund. Und dies ist nicht die einzige romantische Gemeinsamkeit: »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 Feuerbrunst, wobei es meist die Schlösser sind, die brennen. Dazu wird viel gesungen« (Kleßmann 1996, 141). Teilweise in abgewandelter Form, teilweise genau wie im Zitat beschrieben, begegnen dem Leser die aufgezählten Topoi in *Die Taube*. Der Wald als Ort des Verloren-Seins und der Namenslosigkeit, den Schauermann im Roman als fremd in der Stadt übersetzt, die Jagd, bei der Camilla das Opfer ist, die vor einer Meute flieht, Gewitter, Mondnacht, (brennendes) Schloss, Eremit, die bei Schauermann in der Begegnung Camillas mit der Gräfin Zita Kunowska anzutreffen sind, dem verwahrlosten Schloss Boldanija und dem dort mit seinem Diener einsied-

lerisch lebenden Sohn der Gräfin. »Das als Mann verkleidete junge Mädchen« jedoch, bleibt auf den ersten Blick verborgen.

Kleißmann stellt fest, dass viele Künstler der Romantik Doppelbegabungen waren, die Maler Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Franz Pforr und Ferdinand Olivier schreiben Gedichte, Runge das Märchen »Vom Fischer und seiner Frau«, das wiederum Camilla fließend den Lippen von Lehrer Lortz ablesen kann (vgl. Schaumann 1955, 36), und er begreift die Romantik als eine Jugend- und Frauenemanzipationsbewegung und verweist auf ihre Heldinnen Rahel Levin, Caroline Schlegel, Sophie Mereau, Bettina von Arnim (vgl. Kleißmann 1996, 166). Auch diesen romantischen Anspruch erfüllt die Heldin, die, in der von Schaumann ins 19. Jahrhundert angelegten Handlung, ein eigenständiges und selbstbestimmtes Leben führt, das auch im 21. Jahrhundert Bewunderung auslöst. So ist möglicherweise das Mädchen in Männerkleidung die Heldin selbst, die uns begegnet. Die von Kleißmann angesprochene Singfreudigkeit bleibt in einem Roman, dessen Thema die Gehörlosigkeit ist, schwierig. In ihren Ausführungen zur Lyrik Schaumanns jedoch weisen Christina Klein und Celeste Machado auf ein Wesensmerkmal ihrer Dichtung hin, die die Bedeutung von Metrik und Reim würdigt und sie als ein Moment des »inneren Singens« (De Sousa Machado et al. 1999, 397), wie Schaumann selbst ihr Dichten gelegentlich nannte, begreift. Tatsächlich gibt es ein Gedicht, dessen Herkunft Camilla nie erfährt und die auch für den Leser bis zum Schluss ein Geheimnis bleibt. Dieses Gedicht antizipiert das Romangeschehen und erscheint immer wieder zitatzweise im Roman. Interessanterweise gelangt dieses Gedicht im gleichen Augenblick in die Hände der Heldin, in dem sich auch der lokale Gehörlosenverein bei ihr meldet und um Mitgliedschaft und Mitgliedsbeitrag bittet. Mitglied durch Mitgliedsbeitrag wollen weder Ruth noch Camilla sein, und dennoch bleibt dieser Brief im Handlungsablauf hängen. Zwar schleudert die Heldin ihn in den Ofen, den Schaumann jedoch wohlweislich kalt gelassen hat, womit sie andeutet, dass diese Beziehung zwischen Camilla und den gehörlosen Menschen noch nicht zu Ende ist.

Zweimal trifft Camilla andere gehörlose Menschen, zuerst die alte Gräfin, später den Knaben Wilhelm. Durch die Begegnung mit Zita stürzt sie in eine gefährliche Ohnmacht, »ein zweiter Gartenkanal« (Schaumann 1955, 79), also ein zweites Mal Sterben. Begreift man nun dieses zweite Sterben als ein erneutes Tauferlebnis, dann ist die Begegnung mit Zita sinnstiftend, denn in ihrer Antagonistin sieht sie sich selbst als Taube, die sie nicht sein will, die lieber tot als lebendig sein soll, und sie findet in ihr gleichzeitig eine Freundin, eine Frau, die selbst auf Wanderschaft ist, um der Gewalt ihres Mannes zu entkommen. Taubheit bekommt ein zweites Gesicht, Zita wird Lehrerin, und es ist von Schaumann so angelegt, dass die Kunst des Stickens, die Camilla bei Zita lernt, ihr später den Lebensunterhalt sichert. Mit Zita »fühlte sie, wie sie selbst aus der Zone solcher Sorgen herauskam, ja dieselben verlassen hatte, ohne es recht zu verspüren« (ebd., 88). Der Tod Zitas stürzt sie zurück in die Einsamkeit. Die Erfahrung – »süß und gewaltig zugleich erschollen [einst ihre Stimme], dann zerschellt [ihr Gehör], dann verschollen [ihre Person]« (ebd., 104) – bestimmt ihr Leben während der folgenden Jahre. Und doch hatte sie die Erfahrung, sich zum ersten Mal nach der Ertaubung einem anderen Menschen zuzuwenden, mit einer gehörlosen Frau gemacht.

In der Begegnung mit Wilhelm spürt sie das erste Mal Solidarität mit einem anderen gehörlosen Menschen. Bei ihm erinnert sie sich des selbst erfahrenen Leids: »Dieser

Knabe würde Camilla ja überleben, um Jahrzehnte, über neue Häufungen von Hohn, Mißachtung, Ungeduld und Gewohnheit, Mißverstehen und ach, Mangel an Liebe weg. Ja, dieser Mangel kann Haufen bilden wie Haufen von Müll« (ebd., 146). Und Schaumann lässt bei Camilla Gefühlen freien Lauf, die geradezu anarchistisch sind und dem bürgerlichen Sittenverständnis – und zwar nicht nur dem des 19. Jahrhunderts – völlig zuwiderlaufen, der Erotik einer erwachsenen Frau mit einem Knaben: »Camilla beugte sich über den kleinen Täuberich, sie küßte mit geschlossenen Lippen seinen wieder halbgeöffneten Mund. Seit auf Prosper's Mund hatte sie niemals wieder Küsse gegeben« (ebd., 153).

Ich habe diesen Abschnitt »Fiat« genannt in Anlehnung an einen Vorschlag von Karl Muth. Fiat, zu deutsch: es geschehe, bedeutet die Aufgabe des eigenen Willens, das Loslassen eigener Vorstellungen und Erwartungen, für einen Gläubigen, sich ganz hineingeben in den Willen Gottes. Schaumann begreift die Gehörlosigkeit Camillas als Verlust jeglicher Identität, also auch das Konzept einer Gehörlosen-Identität, und zwar dauerhaft. Auch die Begegnungen mit Zita und Wilhelm stellen für sie keine Möglichkeiten einer Ich-Findung dar. Der Identitätsverlust ist die Voraussetzung für das nun stattfindende Verklärungs- bzw. Offenbarungserlebnis. Der Wunsch heimzukehren, den sowohl Camilla in der *Taube* als auch Cornelia im *Arsenal* mehrfach äußern, der im christlichen Verständnis von »wir sind nur Gast auf Erden« wurzelt, bekräftigt Ruth Schaumanns existenzielles Verständnis von christlichem Leben. So erlebt Camilla die vollständige Dekonstruktion ihrer Existenz. Sie bleibt versteckt, »beinahe namenlos« (ebd., 175), sie hatte sich an »ihr Schicksal, an ihr Geschick nicht gewohnt« (ebd., 176), ihre Augen werden schlechter, sie fürchtet zu erblinden, »sie sank von Stufe zu Stufe, vom Gipfel alles Erlernten, und würde schließlich auf der untersten Schwelle sitzen« (ebd., 196).

Verklärung

Vierzig Jahre nach der Katastrophe, der Taufe, stirbt Camilla. Ihr Ende ist jedoch wiederum kaum zu verstehen, ohne den religiösen Hintergrund zu beleuchten. Noch einmal hört sie nämlich, so wie es ihr der Arzt prophezeit hat, als er ihr mitteilt: »Nach meiner Erfahrung wird solche Ertaubung unheilbar bleiben, [...] es wäre denn, daß sich in der Todesstunde das Gehör noch einmal aus der Lähmung befreit« (ebd., 21). Diese 24 Stunden, die Camilla nach Wiedererlangung ihres Gehörs noch zu leben hat, inszeniert Ruth Schaumann als Phase im Zustand der Verklärung.

Was heißt Verklärung? Die Theologie der liturgischen Bewegung hat sich hierzu klar geäußert. In seiner 1940 zuerst veröffentlichten Schrift *Die letzten Dinge* extrapoliert Romano Guardini die Themen Tod, Läuterung, Auferstehung, Gericht und Ewigkeit, die für das Verständnis des letzten Tages im Leben von Camilla grundlegend sind. Die Ausführungen Guardinis stehen unter dem Leitgedanken der Leiblichkeit der Auferstehung Christi und damit der Zusage der leiblichen Auferstehung des Menschen, die den wesentlichen Unterschied zu allem, was bis dahin an Philosophie und Theologie gelehrt wurde, darstellt. Ginge es nur um die Unsterblichkeit der Seele, hätte es der christlichen Offenbarung nicht bedurft, denn davon sprechen schon Pythagoras, Sokrates und

Platon, für die der Tod die Befreiung der Seele von den Grenzen und Lasten des Körpers bedeutet, zu einer Freiheit reinen geistigen Daseins.

»Dem Christentum geht es um etwas ganz anderes: um die Erlösung der Wirklichkeit, um das ewige Schicksal der Person und ihrer Geschichte. Christentum ist keine Metaphysik, sondern die Selbstbezeugung des wirklichen Gottes; die Ankündigung, daß Er die irdische Wirklichkeit ergriffen habe und sie in ein neues Dasein führen wolle, worin nichts verloren gehen, vielmehr jedes seinen letzten Sinn empfangen werde. Das alles hängt am Leibe. [...] Wenn dieser nicht aufersteht, ist eine bloß geistige Unsterblichkeit, rund heraus gesagt, ziemlich gleichgültig« (Guardini 1989, 64). Die Taufe ist, wie bereits gesagt, jenes Ereignis der Überwindung des Todes, in der der Mensch Gott teilhaftig wird, sie ist Moment der Befreiung von der Last der Erbschuld. Aus der Taufe »wird der neue Mensch geboren und lebt von da ab, freilich durch den alten verhüllt, im Innern des Glaubenden« (ebd., 78). Im Laufe seines Lebens hat der Mensch die Freiheit, der Teilhaftigkeit Gottes gewahr zu werden und sich für sie zu entscheiden, oder sie abzulehnen; ein Prozess, der ambivalent verläuft.

Wenn Camilla gegen Ende ihres Lebens zu der Erkenntnis kommt, dass sie von niemandem geliebt ist, bedeutet das im christlichen Verständnis, dass ihr nicht vergeben worden ist, dass sie nicht geliebt hat, wie Lukas im 7. Kapitel Jesus zitiert, als er von der Sünderin spricht: »Ihr müssen viele Sünden vergeben worden sein, wenn sie mir jetzt soviel Liebe zeigt« (Vers 47). Wenn der Arzt Camilla zu Beginn ihres Leidensweges die Möglichkeit andeutet, dass sie in der Stunde ihres Todes noch einmal hören wird, dann meinen die Stunden nach dieser Stunde ein Leben in jener Verklärung, von der auch Guardini spricht. Nur so ist Schaumanns Konstruktion dieser letzten 24 Stunden zu erklären, in denen sie ihre Heldin sich so vollständig anders verhalten lässt, dass man dieses Verhalten nur mit den Worten Guardinis deuten kann: Beginn, Überschritt, Verwandlung (vgl. Guardini 1989, 23). Denn tatsächlich ist dieses Wieder-hören-Können ein Schock, der dem der Ertaubung durchaus ähnelt. So wie sie vor der Welt ihre Gehörlosigkeit verborgen hat, so verbirgt sie vor ihr nun ihr Hörvermögen. Zwar fühlt sie die Zeit ihrer Kerkerhaft beendet (vgl. Schaumann 1955, 202), doch was sie nun hört, ist Betrug, Verzweiflung, Abtreibung und Verleumdung, so dass sie sich wünscht: »Mache, daß ich morgen wieder ertaubt bin« (ebd., 248).

Wenn ich schreibe, dass die letzten Stunden im Leben Camillas als Verklärung gedeutet werden müssen, dann setzt das auch Auferstehung voraus. Auferstehung meint, »daß nicht nur die Gestalt, sondern auch die Geschichte, nicht nur die Substanz, sondern auch das Leben des Menschen aufersteht. Nichts, was darin gewesen ist, ist vernichtet« (Guardini 1989, 75). Das bedeutet, dass der Mensch sein Leben noch einmal erlebt und noch einmal neu durcharbeiten muss. Guardini begreift diesen Vorgang durchaus analog zu dem, was psychoanalytische Therapie heißt (vgl. ebd., 52). Und genau das ereignet sich auch in Schaumanns Roman. Camilla hört und begegnet noch einmal Personen und Ereignissen ihrer vergangenen Geschichte.

Wie sie einst bei der Rettung eines Kindes das Gehör verlor, so erhält sie es zurück, als sie ein Kind in den Armen hält und singt. Kurz darauf vernimmt sie, dass Drechsler Jung die kommende Nacht mit einer anderen Frau zu verbringen plant. Camilla, die selbst einst von ihrem Verlobten verlassen wurde, will das vereiteln. Geschickt gelingt es ihr, den Drechsler in der Stunde, in der er sich eigentlich mit der Geliebten treffen

will, zu sich nach Hause zu holen, wo sie ihm ins Gewissen redet, worauf dieser zu seiner Frau zurückkehrt mit den Worten: »Ach, es ist, als sei man vor dieser Tauben durchsichtig geworden, und nicht alleine vor dieser« (ebd., 234). Schaumann lässt Camilla hier in einer Weise erscheinen, die Guardini als heilig, also Heil stiftend, begreift: »Ein Heiliger ist ein Mensch, dessen ganzes Sein in Bewegung gekommen ist; in welchem das Licht Gottes Schicht um Schicht durchleuchtet und durchformt« (Guardini 1989, 47).

Sie kehrt zurück an den Ort der Katastrophe, an jene Stelle am Gartenkanal, wo sie einst den jungen Max gerettet hat, und diesem begegnet sie dort. Er ist nicht allein und erzählt seinem Gefährten die Geschichte, die sich damals hier zugetragen hat. Doch heute kann er sich darüber nicht freuen, seine Frau liegt krank im Spital und er selbst ist arbeitslos. »Warum nur hat's die Dame damals getan?« (Schaumann 1955, 217), fragt er sich. Seine Zweifel an Camillas rettender Tat stellen ihr ganzes Leben in Einsamkeit, Keuschheit und Armut infrage. Dieser Moment der existenziellen Bedrohung ist der Augenblick Camillas, sich an Gott zu wenden, eine Hinwendung, die es in der Form vorher noch nicht gegeben hat. Alle ihre religiösen Gefühle blieben bisher unbestimmt. Diese Unbestimmtheit konstituierte das zerbrochene Ich der Heldin. Auferstehung, Verklärung bedeutet christlich gesehen das Heil-Werden, das Ganz-Werden dieses zerbrochenen Ichs, daher der Begriff des Heiligen, also desjenigen, der schon im Heil ist. So deutet sie jetzt ihre Taubheit: »Eines Wesens Wille muß da sein, sonst ist alles sinnlos, ist ohne Bedeutung, ist nichts denn Zufall« (ebd., 218; Herv. i. Orig.). Ruth Schaumann bestätigt hier, dass ein Leben, egal ob das einer hörenden oder einer gehörlosen Frau, nur aus dieser Perspektive gedeutet werden kann, und sich damit einer Deutung, einer Sinnstiftung aus unserer Perspektive entzieht. Sie findet hier zu einer literarischen Form, gehörloses Leben zu gestalten.

Nach Heiligkeit und Zuwendung zu Gott vollendet Schaumann in einer dritten Begegnung Camillas Verklärung. Eingeleitet wird sie im Romangeschehen kurz vor dem Wieder-hören-Können, also vor der Todesstunde. Camilla erlebt noch einmal Momente schmerzhafter Erniedrigung. Als »Gehörlose« denunziert, von Erblindung bedroht, fühlt sie sich am Ende ihrer Kraft, »an unterster Schwelle sitzen«. Jetzt, in dieser Situation, fragt die Dichterin: »Warum erinnern wir uns nicht *daran*« (ebd., 193; Herv. i. Orig.)? Und meint damit den Beginn des Johannes-Prologs: »Am Anfang war es, das WORT (nicht die Kraft, nicht die Tat, nicht Unrast oder Hast) und das WORT war bei Gott und Gott war das WORT« (ebd.; Majuskeln i. Orig.). Was meint dieses Johannes-Wort? Es spricht von dem Urverhältnis Gottes zu seinem Sohn, der das Wort, das Evangelium auf der Erde verkündet hat. Dieses Wort war immer da und steht in einem Verhältnis zu Gott, und zwar nicht nur in einem rein geistigen Verhältnis, sondern in einem durchaus körperlichen, denn der Prolog endet mit den Worten: »Der Einzige, der Gott ist und am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht« (Joh. 1,18), so wie später Johannes selbst am Herzen von Jesus ruhen wird. In der Weise, wie sich Jesus Johannes zugewendet hat, wendet sich Camilla jetzt dem Mädchen Anna zu, die ihr in diesen 24 Stunden gewiss von größter Bedeutung ist. Sie hat den Arzt belauscht, bei dem sie zur Untermiete wohnt, und dabei erfahren, dass er vor seinem Urlaub noch rasch ein »Mädchen von dem Wurm befreien« (ebd., 225) will.

Bedeutet Offenbarung das, was Schaumann mit dem Zitat aus dem Johannes-Prolog angedeutet hat, von der Guardini schreibt: »Jene Weite, Tiefe und heilige Innigkeit, jenes Umeinander-Wissen und Füreinander-Sein ist die Heimat, die uns verheißen ist. In sie gehört der Mensch hinüber. Sie ist die Ewigkeit« (Guardini 1989, 122f.), dann erfüllt sich dieses Umeinander-Wissen und Füreinander-Sein in der Begegnung mit dem Mädchen Anna. Sie sucht die junge Frau in deren Absteige, die sicherlich nicht zufällig »Roter Apfel« heißt, auf, und es gelingt ihr, sie von dem Vorhaben, ihr Kind abtreiben zu lassen, abzubringen.

Die Themen »ungewollte Schwangerschaft« und »ungewolltes Kind« gehören zu den häufigsten literarischen Motiven in Ruth Schaumanns Prosa-Werk. In unterschiedlichsten Szenarien gestaltet sie sie. In ihren Texten stellen Sung-Eun Hong und Helge Neu zwei Beispiele aus ihrem literarischen Werk zu diesen Themen vor sowie Marina Gousar, Dirk Mehnert und Cornelia Wojahn die beiden autobiografischen Romane *Amei* und *Arsenal*, in denen das Thema des nicht geliebten Kindes leitmotivisch ist (De Sousa Machado et al. 1999, 391ff.). Im Roman *Die Taube* beschreibt die vereitelte Abtreibung das Ende des Romangeschehens. Sie kehrt nach Hause zurück, wacht am nächsten Morgen gelähmt auf und stirbt in den Augen der anderen als Taube.

Zu Beginn dieses Abschnitts habe ich die Frage gestellt: Was heißt Verklärung? Im Kontext ihres Romans meint Ruth Schaumann damit die Hinwendung ihrer Heldenin zu ihrem Nächsten, ihre Solidarität und Liebe – eine Hinwendung, die ihr erst gelingt durch einen stilistischen Trick, der sich nur im Kontext des christlichen Selbstverständnisses der Dichterin deuten lässt. Die Kirche spricht, wenn sie von Gott spricht, von ihm als die Liebe. Mit Liebe meint sie das, was Jesus uns vorgelebt hat, d.h. die Hinwendung zum Nächsten. Diese Nächsten sind in Ruth Schaumanns Roman zwei gehörlose Menschen, denen sich ihre Heldin zuwendet. Es ist also falsch anzunehmen, Ruth Schaumann habe sich für gehörlose Menschen nicht interessiert, nicht um sie gekümmert. Im Gegenteil, weil gehörlose Menschen ihr so wichtig waren, konnte die Begegnung zwischen ihr und ihnen nur auf einer Ebene stattfinden, auf der sie ihre Wahrheit reflektieren konnte, auf der Ebene der Literatur. Und hier ist diese Zuwendung so radikal und total, wie sie auch die christliche Botschaft begriffen hat, von der Guardini schreibt: »Nirgendwo ist der Mensch so groß gesehen wie in der christlichen Botschaft; nirgendwo wird die Welt so ernst genommen, wie in ihr; nirgendwo wird das Geschaffene, das in der Zeitlichkeit sich Zutragende so entschieden zu Gott hinauf- und in Ihn hineingehoben, wie es durch Christus geschieht« (Guardini 1989, 127).

Im letzten Satz des Romans fragt sie: »Was löste in den Zügen der Toten ein so unbeschreibliches Lächeln aus, daß jeder, der die Verblichene sieht, durch alle seine fünf Sinne hindurch erschrickt und erleicht?« (Schaumann 1955, 259). Es erschrecken und erleichten die anderen, die vermeintlich Gesunden, die ihre fünf Sinne beisammen haben, die nicht Anteil haben am Schicksal derjenigen, die eines Sinnes beraubt sind. Wer eines Sinnes beraubt ist, muss auf Reisen gehen, denn die ursprüngliche Bedeutung von »sinnen« ist reisen. Er muss das suchen, was andere scheinbar so sicher besitzen. Im »unbeschreiblichen Lächeln« Camillas hat Schaumann angedeutet, dass die Erfahrung von Gehörlosigkeit nicht beschreibbar ist, dass sie auch selbst mit diesem Thema zu scheitern droht. Und gleichzeitig löst dieses Scheitern ein Lächeln aus, dessen Grund im Erkennen dieses Scheiterns liegt. Die gehörlose Camilla, die dieses Scheitern Tag für

Tag erfahren hat, kann nun lächeln, doch Hörende, Normale, Selbstsichere, die müssen sich davor fürchten.

IV

Der Roman *Die Taube* (vgl. Abb. 4) steht an einem Wendepunkt im Schaffen Ruth Schaumanns. Er erscheint 1955, ist aber bereits zehn Jahre früher geschrieben worden (vgl. Wagner 1990, 64). Die Frage, weshalb der Roman nicht bereits in den 40er-Jahren veröffentlicht wurde, konnten ihre Söhne nicht beantworten. In den Jahren zwischen 1946 und 49 wurden 18 Titel von Schaumann publiziert, doch der Roman der Gehörlosigkeit musste warten. Möglicherweise liegt die Antwort in der Brisanz der Thematik. Hier wird das Leben einer gehörlosen Frau geschildert; für den mit den Werken Schaumanns vertrauten Leser ist es unschwer zu erkennen, dass in den Zügen Camillas Spuren der Dichterin zu finden sind. Mit der Veröffentlichung wird ein Thema publik, das es bisher peinlich zu verbergen galt. Ruth Schaumanns Coming-out als gehörlose Frau steht bevor, und dieser Prozess ist so schmerzhaft, wie die Erfahrung der Gehörlosigkeit selbst. »Mache, daß ich morgen wieder ertaubt bin« (Schaumann 1955, 248) ist nicht nur der Hilferuf gegen das Unbill, das auf Camilla hereinstürzt, es ist auch der Hilferuf, sich nicht dem Anspruch stellen zu müssen, sich als Taube zu erkennen und zu bekennen, denn Taubheit – ihre Söhne berichten davon – barg für Ruth Schaumann auch immer die Möglichkeit des Rückzugs und des Verstecks. Dennoch musste sie sich dem Anspruch stellen, wenn nicht im Leben, so doch im Werk, und hier bleibt sie sich treu als expressionistische Schriftstellerin, die ihr Werk als Befreiung des Menschen begreift in der Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft, die gehörlosen Menschen einen Platz im Abseits zugewiesen hat, und gegen die bürgerliche Kultur, die neben sich nichts anderes dulden kann.

Ruth Schaumanns Ehemann, Friedrich Fuchs, bezeichnete die Kunst Ruth Schaumanns einst als »genuin-christlich« (Fuchs 1923, 192). In dieser Zeit stand Ruth Schaumann ganz in der Auseinandersetzung der kommenden Konversion. Das in diesen Jahren entstehende Werk reflektiert diese Auseinandersetzung um eine christliche und katholische Position. In den Jahren 1945 bis 1955 jedoch findet in ihrem Leben ein Umbruch statt. Mit dem Tod von Friedrich Fuchs 1948 hatte sie den wichtigsten Mensch in ihrer religiösen Auseinandersetzung verloren. Die Bedeutung von Katholizität – nicht von christlicher Offenbarung – gerät in den Hintergrund. In den Vordergrund rückt die Auseinandersetzung um ein Thema, das sowohl in der Familie als auch in der Öffentlichkeit tabu war, ihre Gehörlosigkeit. Zehn Jahre dauert es, bis sie sich entschließt, ihren Roman der Gehörlosigkeit zu veröffentlichen. Jetzt ist sie wieder ganz da und ihre Feder fliegt. »Es sind 1793 handgeschriebene Seiten«, sagt sie mit jenem Ton der Unbeugsamkeit, der so bezeichnend für diese herrische Wahrheitssucherin ist. »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). Noch vier Jahre wird es dauern, bis *Das Arsenal* veröffentlicht werden wird, vier Jahre des Ringens und Kämpfens, denn der Verleger lehnt das Buch in dem Umfang als unverkäuflich ab. Sie kämpft um jede Seite, jede Zeile, und es gelingt ihr schließlich, ihren autobiogra-

fischen Roman durchzusetzen. Es ist ein Roman, der auf fast jeder Seite Gehörlosigkeit thematisiert. Ruth Schaumann schreibt, was vorher keiner zu schreiben gewagt hat und was vorher Kritiker und Leser nicht zu lesen gewagt haben. Sie hat Gehörlosigkeit der Finsternis der Sprachlosigkeit entrissen zu einem Zeitpunkt, wo in Deutschland über dieses Thema nur mit einem mitleidigen Auge hinweggegangen wurde.

Die Gemeinschaft der Gehörlosen kann sich glücklich preisen, in Ruth Schaumann eine Schwester zu wissen, die – wie keine andere zuvor – literarisch ein Denkmal gesetzt hat vom Leben einer gehörlosen Frau.

Abbildung 4: »Die Taube« (1955)

