

Der böse Eros: Emily Brontë's philosophisches Konzept der Liebe im Roman „Sturmhöhe“

Claudia Simone Dorchain

„Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken –
er starb zwar nicht daran, aber er entartete,
zum Laster.“

(Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*)

Zusammenfassung

Die im England der viktorianischen Zeit gebürtige Pfarrerstochter Emily Brontë, als jüngste der schriftstellenden Brontë-Schwestern, gilt als ein literarisches Genie. Ihr Ersterfolg *Wuthering heights* (deutsch: *Sturmhöhe*), den sie 1847 im Alter von nur 30 Jahren verfasste, ist ein Meisterwerk des modernen Romans mit einer ausgeprägten Referenz- und Wirkgeschichte bis zum heutigen Tag. Für Slavoj Žižek ist dieser Roman insbesondere deshalb modern, weil er erzählerische Lücken aufweist und somit die Geschlossenheit der klassischen Erzählstruktur aufbricht. Doch die Unabgeschlossenheit kann nicht der Hauptfaktor der Modernität sein; dieser liegt vielmehr in der psychologischen Analyse des Bösen. Dieser Meinung ist auch Georges Bataille, der in Brontë's Roman die dunkle Seite der Liebe so brillant verkörpert sieht wie in keinem anderen Werk der Weltliteratur. Auch Martha Nussbaum erkennt 2001 in *Wuthering heights* in erster Linie die Verbindung von Sexualität und Gewalt, die auch Bataille erkennt, nicht aber die Problematik des ihr zu Grunde liegenden philosophischen Konzepts der Liebe. Offenbar geht es jedoch in dieser düsteren Geschichte um Inzest, Sadismus und Sinnverlust, nicht in erster Linie um die so genannte „dunkle Seite der Liebe“, wie Bataille glaubt, oder um die Problematisierung möglichen Sadismus (Nussbaum), also um zwischenmenschliche Belange im Fall des Scheiterns, sondern diese Seite wird vielmehr zur Illustration des Bösen und somit eines metaphysischen Systems verwendet. Dieses metaphysische System ist eine Umkehrung der christlich-platonischen Auffassung von Liebe als Erkenntnishilfe. Der folgende Essay soll verdeutlichen, wie diese Umkehrung geschieht – und womöglich warum.

Schlüsselwörter

Brontë, Sturmhöhe, Liebe, Philosophie, Sadismus

Abstract

Emily Brontë, the youngest of the Brontë-sisters, is pretended to be a writing genius of the Victorian era. Her first work *Wuthering heights* (1847) remains an irresistible well of psychological and philosophical insights, given high recommendation until today, especially in its categorization as a “modern” roman. As for Slavoj Žižek, the “modernity” of this work lies within its disintegration and its emancipation from the classic writing structure. But on the hand of philosophical hints given in this work, there is much more to detect than rather formal aspects. Georges Bataille shares this opinion and understands Brontë's masterpiece as a monument of the description of what he calls the “dark side of love”. Martha Nussbaum (2001) agrees with this point of view and traces the association of love and violence – of love as violence, to be precise – but she rather

neglects the underlying philosophical concept of love. Most obviously, this gloomy history about incest, sadism and hopelessness deals not with what is called the dark side of love alone, how Bataille puts it, or with failed attempts towards partnership, as Nussbaum believes, but more radically with a rupture within a continuity of the philosophical concept of love the western world traditionally held. In *Wuthering heights*, the ancient platonic-christian definition of love as a means to deeper understanding of the world is turned upside-down. This essay will show how and possibly why this revolutionary sight takes place.

Keywords

Brontë, *Wuthering heights*, love, philosophy, sadism

1 Einleitung

Für Georges Bataille ist *Wuthering Heights (Sturmhöhe)* von Emily Brontë „die schönste, am tiefsten gewaltsame aller Liebesgeschichten“¹. Gewaltsam ist sie zweifellos – ob auch schön, vermag im Auge des Betrachters zu sein. Die irritierende Geschichte um die verwahrloste Halbweise Cathy Earnshaw, die eine sexuelle Beziehung zu ihrem undurchsichtigen Ziehbruder Heathcliff eingeht und wahnsinnig wird, offenbart eine explosive Mischung von Gewalt, Sexualität und Neurose. Auffällig ist, dass diese Individualschicksale als tief verwoben mit ihrer Umgebung und Familie gesehen werden und ihr persönliches Leiden wie ein Flächenbrand übergreift. Niemand in Brontë's unheilvollem Mikrokosmos kann unbeschwert lieben. Cathy flüchtet nach ihrer sexuellen Eskapade in Krankheit und Selbstaufgabe, der unheimliche Heathcliff wird zum völligen gesellschaftlichen Outsider, nachdem er die naive Nachbarstochter geheiratet und sadistisch missbraucht hat, und nach diesem unglücklichen Paar werden gleich zwei Generationen von Spuk heimgesucht. Die Entwicklung individueller Lebensläufe, motiviert durch die Kraft der Liebe, läuft hier gewaltsam ins Leere. Liebe wird nicht als versöhnende Kraft, sondern als eine Art Fluch inszeniert. *Sturmhöhe* zeigt somit die erotische Liebe in ihrem radikal unfriedlichen, ungesättigten, unheimlichen, oder in Friedrich Nietzsches Worten ausgedrückt: „dionysischen“² Aspekt. Nietzsche unterscheidet in seiner Kunstkritik das Dionysische und das Apollinische. In seinen Worten bezeichnet das Dionysische das Tragische, Todbare, Leidenschaftliche, während das Apollinische hingegen für die Ordnung, Struktur und Harmonie stünde. Es ist eindeutig, dass der Aspekt der Liebe bei Brontë dem Dionysischen zuzuordnen ist. Das ist die entfesselte Macht des Schicksals, welches den Einzelnen in seinen Bann zieht und in einer Stufenfolge von sich steigender Gewalt willkürlich, unausweichlich Menschenleben zerstört.

2 Erscheinungsform des „Bösen“

Solche Gewalt mit Zügen des Wahnsinns, die hier scheinbar unmotiviert über einen verschlafenen englischen Pfarrsprengel des 19. Jahrhunderts hereinbricht, gilt in mehrfacher Hinsicht als das philosophische „Böse“. Aufgrund der Willkür und Gewalt als Zügen des Dionysischen, Lebensfeindlichen, und aufgrund ihrer Vermischung mit dem Eros, die eine Irritation nicht nur im viktorianischen Zeitgeist der ersten Leser des Romans darstellte, ist die hier gezeigte gewaltsame Liebe – oder Liebe *als* Gewalt – weit vom philosophischen Konzept des Guten oder der Tugend entfernt. Für Bataille besaß Emily Brontë durchaus eine profunde Kenntnis des Bösen, „...eine Kenntnis, die die Liebe nicht allein mit Lichtem verbindet, sondern mit Gewalt und Tod – weil der Tod offenbar die Wahrheit der Liebe ist wie umgekehrt die Liebe die Wahrheit des Todes“³. Diese klar mit dem Todbar-Sadistischen des Heiligen vermischte Erotik entfaltete eine Strahlkraft, die Nachfolgenerationen faszinierte. Der Roman *Sturmhöhe* ist jedoch nicht nur, wie Bataille glaubt, wegen seiner eindrucksvollen

vollen Darstellung des außerfriedlichen Zustands der Erotik einzigartig. Solche Romane gab es bereits, bevor Brontë die erste Zeile verfasste. Ich erinnere hier an die ausgeprägte europäische Tradition der Dirnenromane, angefangen bei Pietro Aretinos *Dirnengesprächen* aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – der Titel ist Programm – bis hin zu Daniel Defoes Skandalwerk *Moll Flanders* (1722), das die gesellschaftliche Korruption, aus den Augen einer Prostituierten und Diebin berichtet, zeigt. Auch hier blieb dem Leser nicht mehr die Illusion einer Liebe, die im Sinn des Apollinischen staatstragend und gesellschaftsbildend sein könnte, denn diese Werke sind lediglich ein grobes Zerrbild zwischen käuflicher Liebe, Korruption und Gewalt, das sehr wohl alles, was Bataille als „dunkle Seite der Liebe“⁴⁴ fasst, in sich vereint. Man kann also nicht behaupten, dass Brontë's Erstlingswerk eine Zäsur inmitten einer vorgängig vielleicht nur naiv-beschaulichen Liebesliteratur darstellte. Desillusionierend waren andere Romanwerke zuvor. Die Besonderheit oder Neuheit der *Sturmhöhe* liegt nicht in der vermeintlichen Desillusion ihrer Leser von einem Konzept der romantischen Liebe (denn nicht alle Liebesliteratur ist zwangsläufig *romantische* Literatur), sondern es ist vielmehr die irritierende Darstellung der Gewalt in all ihren Formen, die hier sowohl einzelnen, benennbaren Tätern zuzuschreiben ist und zugleich auch anonym bleibt und frei flottiert, also eine Dimension des Mythisch-Unwägbareren erreicht. Gewalt ist allgegenwärtig.

3 Polymorphismus der Gewalt

Brontë's Roman ist ein Lehrstück über Gewalt, wobei die Gewalt in verschiedenen Erscheinungsformen auftritt. Gewalt ist hier proteushaft, gestaltwandelnd, aber immer präsent. Die folgende Szene aus *Sturmhöhe* soll diese Allgegenwärtigkeit der Gewalt illustrieren, sie ist meines Erachtens eine der besten Stellen der Weltliteratur. Der Ich-Erzähler, der als Gast in den abgelegenen Hof *Sturmhöhe* kommt, kann nachts nicht schlafen, da ein Gespenst ihn aus dem Schlaf aufschrecken lässt, das draußen in der kalten Nacht schreit, jammert und schreckliche Klagelaute von sich gibt. Er sieht das unheimliche Phantom vor seinem Schlafzimmerfenster schweben, gerät in Panik und schlägt die Scheibe ein. Das Gespenst greift sofort mit kalter Hand durch das zerbrochene Fenster nach seinem Arm und versucht, ihn gewaltsam an sich zu ziehen. Dann hört der Wanderer angsterfüllt, was es ihm sagen will:

„Ich bin nach Hause gekommen, ich hatte im Moor den Weg verloren.“ Während es sprach, erkannte ich die schwachen Umrisse eines Kindergesichtes, das durch das offene Fenster blickte. *Das Entsetzen ließ mich grausam werden. Da es mir nicht gelang, das Geschöpf abzuschütteln, zog ich sein Handgelenk auf die zerbrochene Scheibe nieder und rieb es hin und her, bis das Blut niederrann und die Wagenkissen durchnässte.*⁴⁵

Der Wanderer reibt das Handgelenk des Phantoms „hin und her, bis das Blut nieder rann“⁴⁶. Angst schlägt jäh um in Grausamkeit, Panik in Gewalt. Aber nicht dieser Affektwechsel als solcher macht Brontë's Schilderung so bedeutsam: es ist vielmehr die Vermischung von Phantomwelt und menschlicher Zivilisation, die sich in einem entscheidenden Motiv überein finden: sadistischer Grausamkeit. Es ist hier schwer zu entscheiden, wer von den beiden Akteuren tatsächlich grausamer ist: das Gespenst, das den Reisenden gewaltsam bedrängt und terrorisiert, oder der Reisende, der das Gespenst verletzt und verbluten lässt. Möglicherweise ist der anonyme Reisende, der als vorab unbeteiligter Chronist der Ereignisse zugleich die menschliche Zivilisation in ihrem objektivierenden Aspekt verkörpert, durch sein vorsätzliches gewalttätiges Handeln grausamer als das Phantom: er ist Objekt, aber auch Subjekt der Gewalt, die im Grund spukhaft, mythisch bleibt, obgleich sie reale, blutige Ausdrucksformen findet.

Über den Aspekt einer ungreifbaren Gewalt hat sich Walter Benjamin bereits in seiner Gewaltstudie von 1918 – inspiriert von den Gräueln einer sich immer weiter anonymisierenden Kriegsmacht – Gedanken gemacht. Er beschreibt die mythische Gewalt als aus der „unsicheren, zweideutigen Sphäre des Schicksals“⁷ über die Opfer hereinbrechend und zu völliger Verheerung führend. Die ungreifbare, mythische Gewalt könne viel destruktiver sein als Gewalt, deren Akteure sich klar zuordnen liessen, erläutert der Philosoph weiter. Benjamin verweist hier auf die Niobesage. Die mythische Sphäre, aus der diese Gewalt für Benjamin ausbricht, ist ein Phänomen nicht der Empirie menschlicher Beziehungen (und somit etwa der Liebe oder des Hasses), sondern ein Bestandteil einer metaphysischen Welt, der Welt der Götter und Gespenster, der Mythen, Märchen, Religionen und Tabus. Sie ist grossenteils identisch mit dem, was Mircea Eliade in seiner Religionsforschung als das „Numinose“⁸ bezeichnet, also die dionysisch-sadistische Gewalt des Heiligen.

4 Ist Liebe moralisch?

Aufgrund der hohen Frequenz von Gewaltdarstellungen und ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen, die bisweilen morphisch ineinander übergehen, stellt sich die Frage nach dem Ursprung der Verquickung von Liebe und Gewalt als tragendem Motiv. Hat Brontë Nietzsches Gedanken über das Dionysische vorweg genommen? Fünfundzwanzig Jahre vor Nietzsches berühmter Kunstkritik, die das Dionysische vom Apollinischen unterschied – und zwar nicht nur in ästhetischer, sondern auch in *moralischer* Hinsicht – inszeniert die englische Pfarrerstochter bereits ein Spiel, in dem alle Figuren den verheerenden dionysischen Aspekt der Liebe – von sadistischen bis spukhaften Elementen – ausleben. Es liegt also nahe anzunehmen, dass das Phänomen Liebe/Gewalt ein Schlüssel nicht nur zu Brontë's Werk ist, sondern ganz allgemeine Einsichten offenbart und deshalb von nahezu allen Rezensenten betont wird. Auch Bataille setzt sich mit apollinischer und dionysischer Gewalt auseinander:

„Die Lehre von *Wuthering Heights*, die der griechischen Tragödie – und darüber hinaus jeder Religion – besteht darin, dass es eine Triebkraft göttlicher Trunkenheit gibt, die die berechnende Vernunftwelt nicht ertragen kann. Diese Triebkraft läuft dem Guten zuwider. Das Gute gründet sich auf die Sorge um das Gemeinwohl, die wesentlich auf die Zukunft gerichtet ist...“⁹

Das Gute wird bei Bataille – in einer idealistischen philosophischen Tradition stehend – als das *moralisch* Gute verstanden und mit diesem identifiziert. Das moralisch Gute im Hinblick auf die Liebe wäre etwa eine fürsorgliche, verantwortungsvolle Liebe. Der Aspekt der Verantwortung fehlt jedoch in der „Triebkraft göttlicher Trunkenheit“. Während diese nur auf den Moment gerichtet ist und sich im Moment erschöpft, zielt die moralisch gute Liebe auf die Zukunft ab. Es ist offensichtlich, dass die blinde Leidenschaft in *Sturmhöhe* nichts mit verantwortungsvoller zukunftsorientierter Zuneigung zu tun hat, und es erscheint als logisch, dass Bataille dieses unheilvolle Aufgehen im Moment mit dem Dionysischen bei Nietzsche assoziiert.

Oberhalb der Zuordnung zu diesem Roman ergibt sich jedoch ein viel größeres Problem: das Problem der „Moralität“ des Eros. Ob Liebe überhaupt moralisch sein kann – und somit philosophisch-logisch den Begriffen des Guten oder Bösen zugeordnet werden mag – erschien bereits den Denkern der Antike als fraglich. Die antike Philosophie unterschied verschiedene Arten von Liebe: *philia* (Freundschaft), *agapè* (Gottesliebe) und *eros* (Leidenschaft), wobei letztere, insbesondere in ihrem Aspekt der „mania“ (wahnhafte Lust) schon seit den Vorsokratikern als schwer vereinbar mit dem Begriff des Guten galt.

Dieses alte philosophische Problem der Ambivalenz des Eros wurde von dem Sozialpsychologen Erich Fromm in seinem Klassiker *Die Kunst des Liebens*¹⁰ in den 1950er Jahren neu thematisiert, ohne jedoch beantwortet werden zu können. Auch Fromm sieht die erotische Liebe aufgrund ihres oftmals eskalatorischen und egoistischen Charakters als teilweise oder gänzlich gegensätzlich zu dem Guten und steht insofern in der Argumentationstradition griechisch-antiker Philosophie. Neu war lediglich, dass Fromm die Bedeutung der elterlichen Liebe – die in der antiken Begriffs- und Theoriebildung eine untergeordnete Rolle spielt – in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt und hier die moralisch beste, verantwortungsvollste Version der Liebe verkörpert sieht, da Eltern naturgemäß um die Zukunft ihrer Kinder besorgt seien. Übertragen auf Brontë's Schilderung gescheiterter Liebe greift das Konzept der Elternliebe aber gerade nicht, denn sowohl Cathy, als auch ihr Geliebter Heathcliff wachsen ohne jede elterliche Zuwendung, emotional vernachlässigt heran.

5 Liebe und Tod

Man könnte sich zu Recht fragen, ob den unglücklichen Protagonisten überhaupt die *Wahl* zwischen verschiedenen Formen der Liebe bleibt. In Brontë's Romanwelt gibt es weder fürsorgliche Elternliebe für die (Halb-) Waisen, noch wahre Freundschaft, noch authentische Gottesliebe; die ins Wahnhafte gesteigerte Erotik scheint der letzte Ausweg, aber auch das einzig Mögliche mangels Alternativen zu sein. Zurück zu Batailles definitorischer Gleichsetzung von Eros mit dem moralisch Bösen als dem verantwortungslosen Momenterleben, ergeben sich Folgeprobleme. Wer sich ohne Rücksichten im Moment ausagiert, handelt in Batailles Sprachgebrauch „souverän“. Dieser Begriff stammt ursprünglich aus der politischen Sphäre und bezeichnet einen Alleinherrscher. Übertragen auf die Ebene der Erotik bedeutet das Prinzip der „Souveränität“, dass gesellschaftlich kodifizierte Formen von Bindung missachtet werden, denn Bindung über den Moment hinaus gibt es hier nicht. „Souveränität“ bedeutet also ein Doppelprinzip: ein verantwortungsloses Benutzen des Partners bei den Einzelnen oder eine „nach mir die Sintflut“ Handlungspraxis bei Regierenden. Wir verstehen: der Souverän Batailles kann prinzipiell nicht gut sein, denn er lebt nur im Moment, die Zukunft des Partners ist ihm völlig egal, und bei politischen Akteuren bedeutet das, das Gemeinwohl – seit Shakespeare's Königsdrama *Richard III.* die Standardlegitimation für Gewaltausübung – ist dem Souverän gleichgültig. Nun ist es weniger bedeutsam, welcher der Figuren bei Brontë nun der Status eines Souveräns in Batailles Sinn zukommt: der „wilden“ Cathy Earnshaw, dem „Zigeuner“ Heathcliff, dem unheimlichen Gespenst draußen vor dem Fenster, dem Wanderer, der das Gespenst misshandelt, dem bigotten Hausdiener Joseph, oder anderen. Das erscheint als zweitrangig, denn wesentlich haben alle an der rücksichtslosen Liebe oder der dionysisch-sadistischen Gewalt teil, in unterschiedlicher Intensität, doch diese Intensität scheint nur ein gradueller Unterschied zu sein, kein substantieller. Die Gewalt des Heiligen ist hier gleichsam das Farbbad, in das die gesamte Szenerie des Romans getaucht ist und das allen Charakteren ihre Nuance verleiht.

„Die Möglichkeit der Freude ist der Grund des Leidens in der Erotik, und wenn ich glaube, dass die Erotik mit dem Tod verbunden ist, so nicht deshalb, weil der Tod in sie eine Traurigkeit hineinbringt, sondern weil die Herrschaft des Todes über die Erotik sie vollkommen verneint.“¹¹

Die „Herrschaft des Todes über die Erotik“, wie Bataille sagt, ist nicht nur eine mögliche Interpretation der assoziativen Nähe von Lust, Tod und Gefahr in Brontë's Roman, sondern sie bricht auch mit einer idealistischen philosophischen Tradition: dem Konzept der Liebe als Frieden und Sinn stiftende Macht.

6 Das „Böse“ und die Liebe

Die Philosophin Martha Nussbaum erkennt mit psychologischem Scharfsinn, dass *Sturmhöhe* tatsächlich eine große abendländische Denktradition bricht – die der platonischen und christlichen Liebe¹². Wenngleich die Liebe für die Denker der Antike auch problematische Aspekte innehatte, galt sie dennoch als Erkenntnisprogramm. Ein logischer Helfer war hierbei die bereits erwähnte antike Differenzierung der Liebe in unterschiedliche Aspekte (philia, agapè, eros). Platon griff die – seinerzeit schon existierende – Unterscheidung der Liebesarten auf, um daraus eine Rangfolge zu erstellen, die er als Stufenleiter zur Erkenntnis versteht. Seiner Vorstellung nach entwickelt sich die menschliche Seele durch ein Fortschreiten von einer Stufe der Liebe zur nächsthöheren. Diese positive Vorstellung konnte leicht vom Christentum aufgegriffen werden, welches die Gottesliebe als höchsten Aspekt der Liebesarten beanspruchte. Eine Gemeinsamkeit ist zudem, dass die griechisch-antike Vorstellung von Liebe als stufenweises Erkenntnisprogramm und deren christliche Adaptation eine *Richtung* hat: aufwärts. Gerade hier bemerkt Nussbaum den Traditionsbruch bei Brontë's Definition der Liebe. Während die platonische und christliche Liebe den Aufstieg sucht, also die Sublimierung des Irdischen im Ideal, wie sie Platons Diotima im *Gastmahl* und Dante Alighieri in *Die göttliche Komodie* sowie Goethe im *Faust* in seiner Vorstellung des „Ewig-Weiblichen“ beschreiben, wo von den Sinnen ausgehend schrittweise immer höher gestrebt wird bis zur Vergeistigung der Liebe, suche die leidenschaftlich-verzweifelte Liebe der Cathy Earnshaw vielmehr den Abstieg, den Ausbruch aus einem pietistischen Ideal in eine hemmungslose Sinnenwelt.

Nussbaum hat ganz zu Recht beobachtet, wie hier eine Umkehr der Flussrichtung der Liebe und deren Deutung stattfindet, die in dieser Form bemerkenswert neu ist, „moderner“ als die Definition von Modernität in Slavoj Žižeks Sinn, der darin nur eine Kontingenzunterbrechung sieht. Während für Žižek der wesentlich moderne Aspekt dieses Ausnahmeromans in Kürzungen und Auslassungen besteht¹³ – also formellen Hinweisen – thematisiert Nussbaum vielmehr die inhaltlichen Neuerungen, die *Sturmhöhe* bringt. Und diese sind auch in philosophischer und psychologischer Hinsicht beachtlich: Liebe als „Abstieg“ zu deuten, ist zutiefst unchristlich und anti-platonisch, also der langen Denktradition widersprechend, die das klassische Europa angeblich einte. Für Karl Jaspers bestand in seinem bekannten Bonmot über das abendländische Denken dieses primär aus Altem Testament, Neuem Testament, Platon und Aristoteles. In keiner dieser traditionellen europäischen Denklinien ließe sich jedoch Cathys Aufschrei von der Liebe als „Abstieg“ unterbringen.

7 Liebe als Abstieg: ein antiplatonisches Motiv

Bei Platon gilt: „Die Liebe zeugt im Schönen und strebt nach Vollkommenheit“¹⁴. Auch die Hingabe christlicher Mystiker an ihr göttliches Ideal diene primär einem Vollkommenheitsziel, der Vervollkommnung der menschlichen Seele. Brontë's Heldin Cathy hingegen erlebt die Liebe als gewaltsam, unfriedlich und – darf man meinen – ausgesprochen unvollkommen. Ihre eher mit der Todesnähe als mit dem Leben verbundene Leidenschaft für den als sehr hässlich geschilderten Heathcliff pervertiert das idealistische Bild vom „Zeugen im Schönen zum Erzielen der Unsterblichkeit“, das Platon und die christliche Denktradition von der Liebe hatten. Jene äusseren Gegensätze zwischen der Lust auf das Verderben bringende Hässliche (Brontë) und das zur Vollkommenheit führende Schöne (Platon, christliche Mystik und Idealismus) sind jedoch nicht die einzige zulässige Deutungsdimension der Liebe in diesem bemerkenswerten Roman. Nussbaum vergisst in ihrer Gegenüberstellung von selbstloser platonischer und christlicher Liebe einerseits und Brontë's Konzept der Liebe als verheerender Leidenschaft andererseits bei allen äußeren Gegensätzen jedoch eine grundlegende Gemeinsamkeit. Liebe war nie, weder bei Plato, noch bei Dante oder Goethe, ein rein sentimentaler Affekt.

Liebe hatte propädeutischen Charakter: sie sollte zur *Wahrheit* führen und somit die Dialektik von Schein und Sein überwinden.

Genau dasselbe Ziel hat ja auch Cathys Leidenschaft für Heathcliff: sie will die Verlogenheit der Scheinwelt ihrer Mitbürger aufbrechen, eine Welt, in der es offenbar frömmelerische Phrasen, aber weder Mitgefühl noch Aufrichtigkeit gibt. Auch in *Sturmhöhe* bleibt die Liebe die Waffe, mittels derer ein bloßer Schein durchstoßen werden soll. Was sich geändert hat seit den Trinkgenossen Sokrates', die in Platons *Gastmahl* ihre Meinungen über die Liebe kundtaten – und somit laut Jaspers gültige Standards setzten für das klassische europäische Denken über Liebe – was sich gewandelt hat ist nicht die Definition der Liebe als Wegweiser zu Wahrheit und Vollkommenheit (denn das ist ja gerade stabil geblieben), sondern vielmehr die *kulturellen Umstände, unter denen diese Suche sich entwickeln kann*. Galt es bei Platon noch, die Welt des Scheins durch fortschreitende Abstraktion zu durchdringen und über den Umweg über Künste und Wissenschaften immer klarere Begriffe von dem zu entwickeln, was *ist*, den Ideen nämlich¹⁵, und hatte auch der Intellektuelle christlicher Prägung noch einen Bezug zu den Sinnendingen, die bei Dante und den christlichen Mystikern wie Meister Eckhart, Theresa von Avila und Joachim von Fiore als Wege zu Gott sprich: zur Erkenntnis der Wahrheit gedeutet wurden, entscheidet sich die viktorianische Welt des 19. Jahrhunderts für eine radikal asketische Abkehr von der sinnlich erlebbaren Welt. Hier wird nichts durchdrungen, sondern verneint.

8 Verhinderte Erkenntnis und Neurose

Die Sprengkraft der brontëschen Schilderung ist im Grund eine politische Aussage, indem am Beispiel der verzweifelten Liebe zweier Individuen in der Repressivität der viktorianischen Zeit tatsächlich die Erkenntnis hemmende Grundeinstellung jener Epoche dargestellt wird, die in der Tat eine große abendländische Denktradition bricht, aber nicht so, wie Nussbaum meint, als Abstieg, sondern ebenfalls als Aufstieg zur Wahrheit. Der Weg zur Wahrheit führte traditionell stets über die Sinne, durch die Welt, vermittelt durch Liebe, die nach Dante die Welt zum Sprechen bringt, Erkenntnis zeitigt. Hindernisse auf dem Weg zur Wahrheit waren für Platon und Aristoteles die wohl seit Menschengedenken bekannte Verschiedenheit individueller Erkenntniskräfte: die Beschränktheit des Einzelnen vermochte wohl den „Aufstieg zur Idee“ hemmen. Die christlichen Mystiker – die Platon und vor allem Aristoteles stark rezipierten – räumen zwar ein, dass die menschlichen Begriffsvermögen tatsächlich unterschiedlich stark sein mögen, doch diese Verschiedenheit sehen sie nicht als Ausdruck genetischer Zufallsverteilungen, sondern als Wirken der göttlichen Gnade, also als unberechenbar und so der menschlichen Kontrolle weitestgehend entzogen.

Dennoch ist auch für den christlichen Mystiker, dessen dichterisches Echo sich noch bei Dante und Petrarca findet, die menschliche Erkenntnis grundsätzlich möglich, nötig und sogar ausgesprochen erwünscht, und der Weg hierzu führt durch die Liebe. Anders die Zeitgenossen von Brontë: lieber überhaupt nicht erkennen, lieber unwissend bleiben, als den „Abstieg“ sinnlicher Liebe zu erfahren. Diese ignorante Einstellung erfährt in *Sturmhöhe* durch das Scheitern der Hauptpersonen eine eindeutig kritische Bewertung. Auffällig ist Brontë's psychologischer Spürsinn, der richtig die Krankheit Cathys ursächlich mit dem Scheitern der Liebe verknüpft. Nicht nur Nichterkenntnis, sondern auch Neurose wird hier schlüssig auf verhinderte Liebe zurückgeführt – lange vor der wissenschaftlichen Psychologie ein Gedanke mit epochaler Geltung, der sich literarisch gekonnt mit den sadistischen Handlungen der Figuren paart, die – unwissend und lieblos – immer tiefer stürzen. *Denken wir hier an den Wanderer, der das Handgelenk des Phantoms an der zerbrochenen Scheibe reibt, bis das Blut herabrinnt – eine Tat voll unvorstellbarer Grobheit – und der sich so rechtfertigt: „Das Entsetzen machte*

mich grausam“. Entsetzen worüber? Über das, was nicht sinnhaft erfahren werden darf, was nicht integriert werden darf, was eine spukhafte Randexistenz führt; zu Brontë's Zeit eine Chiffre für die Liebe. Nicht das Versagen des Einzelnen in seiner selektiven Wahrnehmung oder in falschen Schlüssen, sondern eher die sinnesfeindliche Einstellung einer ganzen Gesellschaft hemmt das traditionelle Erkenntnisprogramm des Abendlands (Wahrheit durch Liebe) und stellt die Vorzeichen der Liebe um: von Plus zu Minus, von Aufstieg zu Abstieg.

9 Schluss

Der tiefe Bruch mit der abendländischen Denktradition „Liebe zeitigt Erkenntnis“ ist offenbar im pietistischen Aspekt des Christentums des 19. Jahrhunderts enthalten, und somit innerhalb des Milieus, das Brontë's Hauptfiguren erleiden. Jener Pietismus ist – entgegen seines Selbstverständnisses – nicht die Durchdringung, sondern ganz im Gegenteil die Verdrängung christlicher Ethik in einer ihrer zentralen Thesen, deren Quellen biblisch-platonisch sind: die Liebe als erhebendes, Sinn erschliessendes und kathartisches Motiv. Was Brontë's Helden exemplarisch erdulden, ist die zeittypische Verneinung der sinnlich erlebbaren Welt, welche nicht nur die erotische Liebe als physischen Akt, sondern auch dessen traditionelle Sinndimension: Gleichnis für das Wissen um Wahrheit zu sein, massiv erschwert und somit alle Personen zu Akteuren der Gewalt – und der Unwahrheit – macht. Gewalt scheint nötig zu sein, um die sinnliche Dimension des Lebens und Liebens so vollständig zu verdrängen, und eine andere Form von Gewalt scheint nötig zu sein, um die Verdrängung entweder in Anpassung durchzuhalten oder im Protest, in der Krankheit oder Neurose wieder aufzubrechen. Und jegliche dieser Gewalten dient angeblich einer „Wahrheit“, einer Konstruktion von Wirklichkeiten, in denen wir leben. Gewalt im angeblichen Dienst der Wahrheit – ein reaktionäres Programm des 19. Jahrhunderts. Nicht das einzige.

Literaturverzeichnis

Bataille, Georges: *Emily Brontë et le mal*, in: Critique Nr. 117

Ders., *Oeuvres complètes de Georges Bataille*, Gallimard Paris: Tome III, 1971

Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt*, Frankfurt 1918

Brontë, Emily: (üb. v. Gisela Etzel), *Sturmhöhe*, Berlin 2005

Eliade, Mircea: *Die Religionen und das Heilige*, Darmstadt 1966

Fromm, Erich: *Die Kunst des Liebens* (1956), Frankfurt a.M. 2002

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, Ivo Frenzel (Hg), Friedrich Nietzsche. Gesamtausgabe in zwei Bänden, Bd.I, München o.J.

Nussbaum, Martha: *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*, Cambridge University Press New York 2001

Platon, *Symposion (Das Gastmahl)*, hrsg. Fritz Norden, Berlin 1925

Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen*, Wien 1997

(Endnotes)

1 (Endnotes)

G. Bataille, *Emily Brontë et le mal*, in: Critique Nr. 117, S. 14

2 vgl. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872), in: Ivo Frenzel (Hg), Friedrich Nietzsche. Gesamtausgabe in zwei Bänden, Bd.I, München o.J.

3 G. Bataille, a.a.O.

4 Ebenda

5 Gisela Etzel (Ü): Emily Brontë, *Sturmhöhe*, Berlin 2005, S. 33 (Hervorhebungen von mir, A.d.A.)

- 6 Ebenda
- 7 W. Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* und andere Aufsätze, Frankfurt a.M. 1918 (Reprint), S. 56
- 8 zum Begriff des „Numinosen“ vgl. Mircea Eliade, *Die Religionen und das Heilige*, Darmstadt 1966
- 9 G. Bataille, *Emily Brontë et le mal*, in: *Critique* Nr. 117, S. 20
- 10 E. Fromm, *Die Kunst des Liebens* (1956), 60. Neuauflage Frankfurt a.M. 2002
- 11 G. Bataille 1971, S. 30
- 12 M. Nussbaum, *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*, Cambridge University Press New York 2001, S. 593
- 13 Heathcliffs jahrelange Abwesenheit von zuhause wird von S. Žižek als Kontingenzbrechung verstanden, vgl. S. Žižek, *Die Pest der Phantasmen*, Wien 1997, S. 41
- 14 Platon, *Symposion* 210e
- 15 Ebenda

Zur Autorin

Claudia Simone Dorchain, geb. 1976, Dr.phil., M.A., Promotion über Meister Eckharts Mystik, Vergleichsstudien über christliche Mystik, Neuplatonismus und Upanishaden, Postdoc-Forschung „Die Gewalt des Heiligen“ im Rahmen des Kolloquiums Jüdische Studien (KJS) an der Humboldt Universität zu Berlin (erscheint 2012 in Würzburg), Forschungsschwerpunkt Erkenntnistheorie.

Kontakt: livingdaylights@gmx.de