

JUSTUS-LIEBIG-UNIVERSITÄT GIESSEN

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des
Magistergrades im Fachbereich Anglistik

„Choosing Not To Be“: Zur schriftstellerischen Auseinandersetzung mit dem Selbstmord in der englischen Literatur

Betreuer: Prof. Dr. Ulrich Horstmann

Eingereicht von: Tanja Hagedorn

März 2005

Unbearbeitet Version

Inhalt

1. Einführung	3
2. Shakespeare	5
2.1 Die römischen Selbsttötungen.....	7
2.1.1 <i>Julius Caesar</i>	7
2.1.2 <i>Antony and Cleopatra</i>	9
2.2 Liebestode.....	11
2.2.1 <i>Romeo and Juliet</i>	11
2.2.2 <i>Othello</i>	12
2.3 <i>Hamlet</i>	12
2.4 Sonette.....	14
3. 17. Jahrhundert	15
3.1 John Donnes <i>Biathanatos</i>	16
3.2 John Miltons <i>Samson Agonistes</i>	19
3.3 Thomas Southernes <i>The Fatal Marriage</i>	20
4. 18. Jahrhundert	22
4.1 Joseph Addisons <i>Cato</i>	23
4.2 Alexander Popes 'Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady'	25
4.3 Thomas Chatterton	26
4.4 Robert Blair und Edward Young	28
5. Romantik	30
5.1 William Wordsworths 'Argument for Suicide'	31
5.2 Samuel Taylor Coleridge.....	31
5.3 John Keats.....	34
6. Viktorianismus	35
6.1 Alfred Tennyson.....	38
6.1.1 'The Grave of a Suicide'	38
6.1.2 'The Two Voices'	39
6.1.3 'Maud; a Monodrama'	40
6.1.4 'Despair'	43
6.2 Thomas Hood's 'Bridge of Sighs'	44
6.3 Emily Brontës <i>Wuthering Heights</i>	45
6.4 Matthew Arnolds 'Empedocles on Etna. A Dramatic Poem'	46
6.5 James Thomsons 'The City of Dreadful Night'	48
6.6 Robert Louis Stevenson	49
6.6.1 <i>The Suicide Club</i>	49
6.6.2 <i>The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i>	51
6.7 Walter Paters 'Sebastian van Storck'	52
6.8 Alfred Housmans	54
7. Literatur des Übergangs	56
7.1 Thomas Hardy	57
7.1.1 <i>Tess of the d'Urbervilles</i>	57
7.1.2 <i>Jude the Obscure</i>	58
7.2 Joseph Conrads <i>Lord Jim</i>	60
7.3 G. K. Chestertons 'A Ballade of Suicide'	62
7.4 Ford Madox Fords <i>The Good Soldier</i>	63

8. 20. Jahrhundert	65
8.1 Virginia Woolfs <i>Mrs Dalloway</i>	68
8.2 Aldous Huxleys <i>Brave New World</i>	69
8.3 Graham Greene.....	70
8.3.1 <i>The Power and the Glory</i>	70
8.3.2 <i>The Heart of the Matter</i>	72
8.4 Iris Murdochs <i>The Flight from the Enchanter</i>	73
8.5 James Saunders' <i>A Scent of Flowers</i>	74
8.6 Edward Bonds <i>Bingo</i>	75
8.7 Tradition der Sinnstiftung	76
8.7.1 Julian Barnes' <i>Flaubert's Parrot</i>	77
8.7.2 Fred D'Aguiars <i>Bill of Rights</i>	78
8.7.3 Überlebenden- und Hinterbliebenenbiographien: Tim Lotts <i>The Scent of Dried Roses</i>	79
8.8 Tradition des satirischen Umgangs	81
8.8.1 Evelyn Waugh's <i>The Loved One</i>	82
8.8.2 Martin Amis' <i>Money. A Suicide Note</i>	82
8.8.3 Salman Rushdie's <i>The Satanic Verses</i>	84
8.8.4 Zadie Smith's <i>White Teeth</i>	85
9. Schlußbemerkung	87
10. Bibliographie	92
Primärwerke:	92
Sekundärwerke:	94

1. Einführung

„I will kill myself“ (Septimus, *Mrs Dalloway*). Solch eine Aussage läßt inne halten, im Leben wie beim Lesen. Während in der Realität meist der Einblick in die jeweiligen Hintergründe fehlt, bietet Literatur die Möglichkeit, diese zu gestalten. Sie kann eine komplette Vorgeschichte schaffen, einen Einblick in die Gedankenwelt des Selbstmörders geben oder eine von der öffentlichen Meinung abweichende Beurteilung beim Leser implizieren, ihm den Selbstmord vielleicht sogar verständlich machen.

So wird es in dieser Arbeit um die schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Selbstmord in der englischen Literatur gehen. Sie wird sich auf die erzähltechnische Verwendung und den Bezug des Selbstmordmotivs zum kulturellen Kontext beschränken. Als Grundlage für diese Untersuchung werden neben fiktionalen Texten auch Briefe und Essays herangezogen.

Der verwendete Selbstmordbegriff ist ebenfalls weit gefaßt: „[T]he deliberate taking of one’s own life“.¹ Dies kann durch die eigene Hand geschehen, aber auch durch wissentliches in-den-Tod-Gehen, und kann unterschiedlich motiviert sein. Damit fällt auch der Märtyrertod in diese Definition.

Die Eingrenzung auf die englische Literatur meint hier vorrangig englische Autoren, obwohl auch R. L. Stevenson behandelt wird. Da sich aber die Wirkungsstätten der Schriftsteller meist auf England, wenn nicht sogar London beschränken, ergibt sich diese Eingrenzung. So beziehen sich auch die einführenden Kapitel zu den kulturgeschichtlichen Hintergründen auf dieses geographische Gebiet. Man kann davon ausgehen, daß in Wales und Schottland aufgrund stärkerer religiöser Prägungen die Abneigung größer war und ist.² Wenn für das Verständnis von Hintergründen wichtig, werden trotzdem auch ausländische Einflüsse wie Montaigne oder Werther mit einbezogen.

Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit wird eingegrenzt, von Shakespeare bis zu dem Jahr 2000. Shakespeare markiert einen Übergang

¹ „Suicide“. In: The Columbia Encyclopedia. 6. Aufl. 2001.
<http://www.bartleby.com/65/su/suicide.html> (25.01.2005).

² MacDonald, M. & T. Murphy: *Sleepless Souls. Suicide in Early Modern England*. Reprint. Oxford: Clarendon Press 2000. S. 7.

von der nahezu einheitlichen, christlichen Meinung zu klassizistischen Beurteilungen, vom Mittelalter, das in der Literatur Selbstmord außer im Helden- und Liebestod nicht zuließ (siehe 2.1), zur teilweisen Rückkehr zur stoischen Einschätzung des Selbstmords. Zadie Smith bildet mit ihrem wohlwollend humorvollen Umgang den Abschluß dieser Untersuchung, vielleicht repräsentativ für ein neues Jahrtausend.

Diese Arbeit wird sich wenig auf Sekundärliteratur stützen, was darauf zurückzuführen ist, daß zwar die psychologischen und kulturellen Hintergründe des Selbstmords oft untersucht wurden, spätestens mit Emil Durkheims wegberreitender Studie, die literarischen jedoch so gut wie gar nicht. Gerne beschäftigt man sich mit den Selbstmordfällen einzelner Autoren, deren Werke allenfalls herangezogen werden, um den Weg zum Selbstmord, leider oft eins zu eins, zu dokumentieren.³ Verwendet werden hingegen die Ausnahmen Alfred Alvarez mit seiner Studie *Der grausame Gott* und Barbara Gates, die mehrere kleine Abhandlungen zu verschiedenen Werken und deren Selbstmordthematik schrieb und mit *Victorian Suicide* eine Verbindung von viktorianischer Kulturgeschichte und Textanalyse vorlegte. Es soll hier durchaus nicht versucht werden, eine umfassende Übersicht und Analyse des Selbstmordmotivs in der englischen Literatur von 1600 bis 2000 zu geben. Dies würde den Rahmen der Arbeit mehr als sprengen. Dagegen werden chronologisch aus den jeweiligen Epochen prominente Beispiele herausgestellt. Die grobe Epocheneinteilung ist hierbei nicht immer eine Zusammenstellung gleichartiger Werke, sondern dient der Zuordnung zu einem gemeinsamen kulturgeschichtlichen Hintergrund. Vor diesem Hintergrund werden die jeweils dominierenden oder innovativen Elemente in der Verwendung des Selbstmordmotivs präsentiert. Dies reicht von formalen Punkten bis zu werkimmanenten oder gesellschaftlichen Wertungen des Selbstmords. Die Ergebnisse werden in der Schlußbemerkung zusammengeführt.

³ Siehe Mark Seinfelt: *Final Drafts*.

2. Shakespeare

Begibt man sich auf die Suche nach dem Motiv des Selbstmordes bei Shakespeare, wird man schnell fündig. Elf dramatische Selbstmorde zählt die Bilanz, Gloucesters Selbstmordversuch und der vielfach ausgesprochene Todeswunsch nicht mitgezählt. Zwei Sonette behandeln den Freitod.

Diese häufige Thematisierung scheint zunächst verwunderlich, galt der Selbstmord in Shakespeares Zeit für den Großteil der Bevölkerung doch als Sünde.⁴ Im einfachen Volk vermischten sich dabei ‚pagan superstitions‘, die Selbstmord mit verschiedenen übernatürlichen Vorgängen in Zusammenhang brachten⁵, mit christlichen Werten. Da die kirchliche Verurteilung im Zuge der Protestant Reformation⁶ und die rechtlichen Konsequenzen⁷ weiter verschärft wurden, verstärkten sich diese Vorurteile noch mehr.

Die klassisch gebildete Oberschicht hingegen war durchaus bereit, im Sinne beispielsweise römischer Vorbilder Selbstmord aus bestimmten Gründen anzuerkennen. So war Selbsttötung zur Erhaltung von Ehre und Würde, zur Bewahrung der Keuschheit oder zum Beenden körperlicher Leiden gerechtfertigt.⁸ Das gleiche galt für den ruhmreichen Tod für das Vaterland.⁹ Absolute Verurteilung erfuhr nur der Freitod aus Verzweiflung - eine Todsünde¹⁰, da Verzweiflung als „Ausdruck für das Wirken des Teufels“¹¹ stand.

Für das Theater galten jedoch andere Regeln.¹² Das Auftreten auf der Bühne war ein Spiel und damit der Realität und ihren Vorurteilen bis zu einer

⁴ Vanhoutte, Jacqueline: „Antony’s ‘Secret House of Death’: Suicide and Sovereignty in Antony and Cleopatra“. In: *Philological Quarterly* 79 /2 (2000). S. 153-175. S. 153.

⁵ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 59.

⁶ Ebd. S. 5.

⁷ Ebd. S. 16.

⁸ Cunico, Juliette-Marie: „Audience Attitudes toward Suicide in Shakespeare’s Tragedies“. In: *Dissertation-Abstracts-International* 52/7 1992: 2560A. S. 5f.

⁹ Ebd. S. 6.

¹⁰ Alvarez, Alfred: *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1999. S. 177.

¹¹ Willemsen, Roger (Hg.): *Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, Literarische Texte*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002. S. 24.

¹² Cunico: „Audience Attitudes“, S. 4.

gewissen Grenze entrückt.¹³ Trotzdem lassen sich Shakespeares Selbstmorde in drei Wertesysteme einordnen, die von seinen zeitgenössischen Rezipienten der gehobenen Schicht vertreten wurden, seien sie althergebracht oder neu.

Zu den traditionellen Werten gehört der schon oben erwähnte ehrenwerte Freitod, um Entehrung oder, im Falle der Frau, Verlust der Keuschheit oder Prostitution zu entgehen. Letzteres Phänomen ist ebenfalls im frühen Christentum zu finden¹⁴, aber der ehrenwerte Selbstmord steht vielmehr in der römisch-stoischen Tradition.¹⁵ Sie setzte sich im Prinzip der ‚chivalry‘ im Mittelalter fort und bestimmte noch das Denken in den oberen Schichten der elizabethanischen Gesellschaft.¹⁶ Nicht nur diese Tradition nutzend, sondern zudem noch in der römischen Zeit situiert sind *Julius Caesar* und *Antony and Cleopatra*.

Ein zweites System war das des Liebestodes. Suizid aufgrund verlorener oder gestorbener Liebe galt zwar als krankhaft, doch provozierte er Mitgefühl. Dies lässt sich vom Mittelalter an verfolgen, das zwar Selbstmord so sehr verurteilte wie keine spätere Gesellschaft wieder und ihn aus der Literatur so gut wie verbannte, doch Liebestod in der Tradition der ‚courtly love‘¹⁷ war durchaus gesellschaftsfähig. In diesem Kontext ist der Liebestod in *Romeo and Juliet* sowie *Othello* zu sehen.

Allein *Hamlet* beinhaltet ein im elizabethanischen Zeitalter neues Wertesystem. Der vielbeschriebene Melancholiker Hamlet ist ein Kind seiner Zeit, die von der Melancholie quasi als Epidemie heimgesucht wurde.¹⁸ Er bringt sich zwar nicht direkt um, brütet aber über dem Sinn seines Lebens, was, wie Burton später meinte, oft die Konsequenz des Suizids hatte.¹⁹ Melancholie war eine Krankheit, wurde jedoch unter Intellektuellen als

¹³ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 179.

¹⁴ Willemsen: *Selbstmord*, S. 23.

¹⁵ Noon, Georgia: „On Suicide“. In: *Journal of the History of Ideas* 39 (1978). S. 374.

¹⁶ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 95.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 195.

¹⁹ „Seldome this malady procures death, except (which is the greatest, most grievous calamity, and the misery of miseries) they make away themselves, which is a frequent thing, and familiar amongst them.“ (Burton, Richard: *The Anatomy of Melancholy*. Hg. v. Thomas Faulkner u. a. Oxford: Clarendon Press 1989. S. 430).

Beiprodukt der Genialität gehandelt²⁰, so daß der resultierende Suizid zumindest Mitgefühl hervorrief.

So stellt sich die Frage, warum sich untere Schichten offensichtlich ebenfalls durch die Selbstmordthematik angesprochen fühlten. Dies läßt sich wohl mit dem in allen Epochen zu beobachtenden Phänomen der Sensationsgier erklären. Alvarez behauptet hierzu, daß der Selbstmord immer etwas von „dramatischer Selbstdarstellung“ habe und deswegen für Shakespeare so brauchbar war.²¹ So wie Suizid sicherlich im öffentlichen Bereich als Klatschneuigkeit interessant war, unterhielt auch der dramatische Selbstmord auf der Bühne.

2.1 Die römischen Selbsttötungen

2.1.1 *Julius Caesar*

Julius Caesar glänzt gleichzeitig mit der höchsten Suizidquote eines einzelnen Stückes sowie des wohl kreativsten Selbstmord bei Shakespeare: Portia, Frau des Brutus, nimmt glühende Kohlen in den Mund und stirbt daran (4.3.155).²² Sie ist von ihrem Mann zurückgelassen worden, der sich ihr, trotz Bitten, nicht anvertraute (2.1), und sieht seinen Untergang wohl voraus. Sie empfindet „grief that young Octavius with Mark Antony / have made themselves so strong“ (4.3.153f.). Ihre daraus resultierenden Befürchtungen für ihren Mann bestätigen sich.

So spektakulär Portias Selbstmord ist, so unspektakulär gibt sich dessen Präsentation: Portia, einer Nebenfigur, wird nur ein Botenbericht gewidmet und ihr Mann tröstet sich mit Wein schnell über sie hinweg (4.3.157). „[T]his noble wife“ (2.1.303) erregt mit ihrem Selbstmord keine Aufmerksamkeit, obwohl dieser geschickt durch ihre Familiengeschichte vorausgedeutet wird: Sie ist die Tochter des Selbstmörders Cato. Indem sie dessen ehrenvollen

²⁰ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 195.

²¹ Ebd., S. 183.

²² Im Folgenden steht die bibliographische Angabe der Primärliteratur in Klammern im Fließtext. Falls nicht anders beschrieben handelt es sich um Seitenangaben oder Zeilenangaben aus dem in der Überschrift angegebenen Werk.

Beispiel folgt, wird sie selbst zum Vorbild für Brutus, dem sie einen Sühneweg aufzeigt.²³

Sühne muß Brutus für die doppelte Schuld von Mord und Verrat an einem Freund leisten, zu der er zwar durch Cassius angestachelt wurde (1.2.65f.), sich jedoch trotz langem Abwägen (2.1.) verführen ließ. Seine Tat ist um so schändlicher, da er einen tauben, alternden Mann tötet, der zwar Anflüge von Arroganz hat (3.1), aber nicht das Bild eines Tyrannen bestätigt. Caesar wird von Brutus geliebt, seinem Geist wird am Ende Gerechtigkeit widerfahren und das Stück ist zudem noch nach ihm benannt. Brutus tötet den eigentlichen Helden.

Ein Gewissen meldet sich bei Brutus zunächst nicht, da er sich einreden kann, für die Freiheit des römischen Volkes gehandelt zu haben (3.1.110). Er gerät über seine hehren Motive sogar in Streit mit Cassius (4.3). Der Auftritt des Geists Caesars ändert dies (4.3.274f.). Brutus nimmt dessen Warnung ernst und verabschiedet sich für immer von Cassius mit der Absicht, die Intrige enden zu lassen: „But this same day / Must end that work the ides of March begun“ (5.1.113f.). Er fühlt, daß seine Zeit gekommen ist (5.5.20). Obwohl er Catos Tat verurteilt, „I do find it cowardly and vile, / For fear of what might fall, so to prevent, / The time of life“ (5.1.104f.), ist der Kampf gegen Octavius verloren und Brutus macht die Prophezeiung des Geistes wahr. Ein Freund hält das Schwert, mit dem er Caesar tötete und in das er hineinrennt.

Sein Freitod gilt als ehrenhaft, da er selbst und mit Reue die Bestrafung für Caesars Ermordung vornimmt: „I kill'd not thee with half so good a will.“ (5.5.51). Von den anderen Figuren wird er als nobel erachtet, weil Brutus immer in guter Absicht gehandelt habe:

Ant. This was the noblest Roman of them all.
 All the conspirators save only he
 Did that they did in envy of great Caesar;
 He only, in a general honest thought
 [...]
 "This was a man!" (5.5.68-75)

²³ Schabert, Ina: *Shakespeare Handbuch*. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000. S. 511.

Er wird im „common Renaissance view of him as the great liberator and patriot“²⁴ dargestellt.

Eine ähnlich ambivalente Figur ist Cassius. Er droht im Gegensatz zu Brutus schon früh im Stück mit Selbstmord, allerdings nur, falls sein Plan vereitelt wird (3.1.22). Dies tritt gegen Ende des Stücks ein. Antony ist dabei, sein Lager zu übernehmen, so daß Cassius seinen Sklaven bittet, ihn zu erstechen. Es scheint ein sühnender Tod wie bei Brutus zu sein, denn Cassius wird von Anfang an negativ gezeichnet. Er stiftet zum Mord an Caesar an und dies vielmehr aus persönlichem Haß gegen Caesar (1.2.96f.), als im Interesse des Volkes.

Doch Cassius' Selbstmord ist wie bei Brutus positiv besetzt, da er in seinen letzten Worten mit seinem Selbstmord die Sühne für Caesars Mord ausdrückt, die er wie Brutus mit dem selben Schwert ausführt, mit dem er Caesar erstach (5.3.45). Ferner wird sein Tod durch die Emotionen und Handlungen anderer positiv bewertet: Titinius, ein Untergebener, findet Cassius und ersticht sich in Trauer mit dem selben Dolch.

Die beiden Hauptselbstmorde werden durch andere Figuren am Ende des Stücks in ihrer Lamentierung der ruhmreichen Tat positiv bestätigt. Sie sind im römischen Schema ehrenhaft, weil die Charaktere zuletzt moralische Verantwortung übernehmen, obwohl ihr Leben keineswegs als moralisch betrachtet werden kann. Hingegen kommt dem verzweifelten Selbstmord Portias keine Bedeutung und somit keine positive Bewertung zu, wahrscheinlich aufgrund christlicher Werte. Römisch-klassizistische und christliche Bewertung des Selbstmords stehen also nebeneinander.

2.1.2 *Antony and Cleopatra*

Noch wesentlich stärker und zudem problematischer als in *Caesar* kommt hier das Motiv der Ehrerhaltung zum Tragen. Antony ist dabei, seinen Ruf zu verlieren. Gleich zu Anfang des Stücks wird dem ehemals ruhmreichen Kämpfer auf dem Schlachtfeld keine größere Aufgabe mehr zugestanden als „[t]o cool a gipsy's lust.“ (1.1.10). Seine Abhängigkeit von Cleopatra geht

²⁴ The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. *Julius Caesar*. Hg. v. T. S. Dorsch. 6. Aufl. London u. a.: Methuen 1955. S. xliii.

soweit, daß er im Krieg auf ihren Geheiß handelt: „we are women’s men“ (3.7.69). Seine Schmach wird noch vergrößert, als er vermutet, daß Cleopatra eine Affäre mit Caesar hat (3.13.105f.). Die endgültige Demütigung scheint gekommen, als Antony von Cleopatras vermeintlichem Mut hört, sich umgebracht zu haben (4.14.55f.). Er fühlt sich „dishonoured by her courage“²⁵. So versucht er, durch Selbstmord seine Ehre wieder herzustellen.²⁶

Aber seine Motivationen lösen sich in Luft auf, Cleopatra hat ihn nicht betrogen und sich auch nicht umgebracht. Der Sterbevorgang, der sich über zwei Szenen hinzieht und in der letzten theatralischen Geste des Emporhebens zu Cleopatra gipfelt, läßt wenig von dem ruhmreichen Krieger von früher erkennen. Er endet wieder in Abhängigkeit von Cleopatra. „Antony’s hath triumph’d on itself“ (4.15.15) sagt er noch selbst, doch der ehrenvolle, römische Selbstmord ist gescheitert, „the legitimacy of a suicide depended on the scene it ended.“²⁷

Ganz im Gegensatz dazu steht Cleopatras Selbstmord. Zunächst nimmt sie das Thema Selbstmord nicht ernst, nutzt ihn nur als strategisches Mittel zum Zweck. Als ihr geliebter Antony stirbt, denkt sie über Selbstmord nach (4.15.73f.), bringt sich aber nicht um. Das wahre Motiv für den späteren Freitod ist Ehrerhaltung. Sie will nicht die Schmach der Gefangenschaft ertragen (5.1.38), will nicht Caesar den Triumph überlassen. „She which by her death our Caesar tells / ‘I am conqueror of myself’“ (4.14.61f.). Cleopatra vergiftet sich (5.1.303) würdevoll und vor allen Dingen ohne Schmerzen mit mehreren Schlangenbissen, so daß, wie Caesar später feststellt, ihr Gesicht nicht durch Schwellungen verzerrt wird (5.2.344). Im wahrsten Sinne des Wortes hat sie ihr Gesicht gewahrt.

Im Nachhinein wird ihr dafür von dem ihr nicht wohlgesonnenen Caesar „nobility from its public nature“²⁸ und „pity“ (5.2.360) eingeräumt. Ihre Dienerin stirbt sogar aus Trauer den selben Tod wie ihre Herrin (5.2.327). Cleopatra hat den anerkannten und ehrenvollen Selbstmord erreicht.

²⁵ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 101.

²⁶ Vanhoutte: „Antony’s ‘Secret House of Death’“, S. 166.

²⁷ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 3.

²⁸ Vanhoutte: „Antony’s ‘Secret House of Death’“, S. 158.

2.2 Liebestode

2.2.1 *Romeo and Juliet*

Vollkommen andere Hintergründe stehen hingegen hinter den Selbstmorden von Romeo und Juliet. Sie sind den Schlägen eines grausamen Schicksals ausgeliefert und zerbrechen in ihrer Liebe daran. Neben dem Grundproblem der unüberwindbaren Feindschaft zwischen ihren Häusern stehen für Romeo noch weitere Schwierigkeiten an, die auch auf Juliet zurückfallen. Nicht nur liegt seine Mitschuld am Tod Mercutios auf seinen Schultern (3.1), auch ist er jetzt zur Rache gezwungen und tötet Tybalt, den Cousin Juliets. So gerät er trotz guter Absichten in eine Lage, die ihn den Tod vorziehen läßt (3.3.12f.). Romeo möchte sich umbringen, als er erfährt wie Juliet unter dieser Situation leidet (3.3.105), tut es aber, überzeugt vom Friar, nicht wegen ihr. Wiederrum schaltet sich das Schicksal ein. Die Nachricht vom Friar an Romeo erreicht diesen nicht, so daß er Juliet wirklich für tot hält. Da ihm das Schicksal nun vermeintlich alles genommen hat, bringt er sich um.

Juliet nimmt sich aus dem selben Grund das Leben. Sie hatte aber im Gegensatz zu Cleopatra andere Gründe, den Selbstmord vorzutäuschen, der allerdings auch wirklich ihr Ende bedeuten könnte (4.3.25). Sie tut es für Romeo und ihre Liebe, was durch die Aufgabe ihrer Familie ein großes Opfer bedeutet. Beide folgen damit dem mittelalterlichen ‚chivalry‘-Ideal, für die Liebe oder den Liebenden zu sterben.

Am Ende resultieren die Selbstmorde in einer moralischen Belehrung gegen Vorurteile und verhärtete Fronten, die wertfrei und ernst vom Friar (gerade einem Diener Gottes) vorgetragen wird (5.3.228). Diese moralische Nutzung wird gegenüber christlichen Vorurteilen rechtfertigend gewirkt haben. Die Selbstmorde könnten sowieso als mild bzw. distanziert empfunden worden sein, da es sich hier, sowie in *Othello*, um eine exotische Szenerie handelt. In weit entfernten Ländern vermutete man andere Sitten.

Doch darf nicht außer acht gelassen werden, daß die Selbstmorde als Resultat und Höhepunkt einer das ganze Stück durchziehenden Taktik stehen. Mit durchgängigen Schicksalsschlägen vorbereitet, dienen sie zur Anrührung des Publikums und damit zur Erlangung dessen Gunst. Die

tragischen Selbstmorde sind ein Mittel des Überlebens auf dem damals hart umkämpften Theatermarkt.

2.2.2 *Othello*

Ähnlich wie Romeo wird Othello in den Selbstmord gedrängt. Sein schließlicher Liebeselbstmord ist eigentlich das Resultat eines groß angelegten Mordkomplotts, denn nicht nur Iago arbeitet gegen ihn. Schabert weist darauf hin, daß *Othello* vor allen Dingen als Stück über Rassismus und die Unvereinbarkeit der Kulturen zu lesen ist.²⁹ Othello ist also gut genug, um für die Venezianer Schlachten zu führen, aber ihre Töchter darf er nicht haben. Mit der Heirat mit Desdemona überschreitet er eine rassistische Grenze. Wie schrecklich diese Überschreitung für die Venezianer sein muß, sieht man daran, daß Desdemonas Vater über den Verlust seiner Tochter an einen Mohr stirbt. Iago erträgt diese Tatsache sogar so wenig, daß er repräsentativ für die Gesellschaft die Bestrafung für Othellos Vergehen einleitet und ihn und Desdemona in den Tod treibt.

So tötet Othello sich zwar vordergründig, weil er seine geliebte Desdemona umbrachte: „lov'd not wisely, but too well“ (5.2.345). Doch neben diesem Fehler erkennt er auch das Spiel, das mit ihm getrieben wurde. So ist sein Selbstmord Ausdruck der Resignation gegenüber oder ein Versuch der Befreiung von dieser ihm feindlich gesinnten Gesellschaft. Diese wird aber gerade durch seinen Tod in ihrem Rassismus bestätigt.³⁰ So kann sie auch Othello großzügig im Nachhinein zugestehen: „he was great of heart“ (5.2.362).

2.3 *Hamlet*

Hamlet ist der einzige Fall dieser Analyse, bei dem sich nicht die Frage stellt, warum er sich umbringt, sondern warum er es nicht tut. Gerade der Melancholiker, der laut Burton nicht lange zögert, hätte von Anfang an auch noch gute Gründe: Der seltsame Tod seines Vaters und die schnelle und

²⁹ Schabert: *Handbuch*, S. 545f.

³⁰ Cohen, Derek: „Othello's Suicide“. In: *University of Toronto Quarterly* 62/3 (1993). S. 323-333. S. 325.

damit betrügerische und obendrein inzestuöse Heirat seiner Mutter. Früh plagt ihn der Selbstmordgedanke: „O that this too too sullied flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew, / Or that the Everlasting had not fixed his canon against self-slaughter“ (1.2.131-32).

Vom Hof weggeschickt, beobachtet er im Krieg mit Bewunderung norwegische Soldaten, die heerweise in das sichere Verderben rennen (4.4.60f.), und schämt sich selbst, nichts zu tun. Er entschließt sich zur Rache. Damit bürdet er sich die Schuld (zwei Todsünden: Rache und Mord) des Rachemords auf, tötet dabei auch noch fatalerweise den unschuldigen Polonius. Damit ist er auch indirekt schuld an Ophelias Tod, möchte dafür am liebsten mit ihr im Grab liegen (5.1.274). Was also hindert ihn am Selbstmord?

Wie das Zitat oben zeigt, wird Hamlet durch seinen Glauben abgeschreckt. Zudem ist er auch durch seine Rachsucht abgelenkt. Ein gewisser Respekt vor dem Tod allgemein, eine Angst vor dem Danach halten ihn ab: „For in that sleep of death what dreams may come“ (3.1.66). Hamlet argumentiert, daß sonst nicht so viele Menschen das Leben ertragen würden (3.1.70f.).

Sein Selbstmord wird dagegen von einer anderen Figur ausgeführt. Ophelia spiegelt Hamlets, bei ihm allerdings nur vorgetäuschten, Wahnsinn und erfüllt schließlich seine Selbstmordgedanken.³¹ Ophelias Tod wird aber im Gegensatz zu Hamlets Intention in zweifacher Hinsicht problematisiert: „Her death was doubtful“ (5.1.220). Der Priester weigert sich zunächst, sie ordentlich zu begraben, weil er Selbstmord vermutet. Offensichtlich hat sie sich darüber hinaus aus Verzweiflung über den Tod ihres Vaters umgebracht. Dies ist problematisch, da Verzweiflung eine Todsünde ist, die allerdings im Stück wie der Selbstmord selbst mit Mitgefühl bedacht wird: „poor wretch“ (Queen, 4.7.181) oder „poor Ophelia“ (Laertes, 4.7.184).

So nimmt das Stück zwar die zeitgenössische Mentalität der Melancholie auf, läßt sie aber durch oben beschriebenen, auch christlichen Bedenken nicht zum Selbstmord führen. Letzteres geschieht allerdings auch, damit Hamlet die Gelegenheit zur Rache hat. Durch das überwiegende Mitgefühl für die

³¹ Schabert: *Handbuch*, S. 540.

Verzweiflungstat Ophelias hingegen weist das Stück auf eine neue Bewertung des Selbstmords voraus (Vgl. 3.).

2.4 Sonette

Im Gegensatz zu den Dramen enthalten die Sonette eine eindeutige Absage an den Selbstmord. So wird in Nummer 6 durch die zeitgenössische Tradition des Sonetts, der Beschwörung eines elizabethanischen Schönheitsideals³², ein Argument gegen Selbstmord geliefert. Der Adressat wird gewarnt, daß Selbstmord diese Schönheit zerstören würde: „Be not self-willed, for thou art much too fair“ (13). Statt dessen soll der Angesprochene einer Frau huldigen, sie glücklich machen und sich reproduzieren. Dadurch entginge er dem Tod, den er nicht triumphieren lassen soll.

Nummer 66 schlägt zunächst eine verstehende Richtung ein. In Enttäuschung über die Ungerechtigkeiten der Welt wünscht sich das lyrische Ich Ruhe: „Tired with all these for restful death I cry“ (1). Es folgt eine Auflistung von elf Ungerechtigkeiten mit der wiederholten Bemerkung, daß es für diese sterben würde. Aber das strukturell wichtigere Abschluß-Couplet sagt aus, daß es seine Liebe nicht allein lassen würde.

So haben beide Sonette die typische Thematik der Zeit: Schönheit und Liebe. Ihnen wird der Selbstmord als Negativum gegenübergestellt, was ihre Bedeutung durch den starken Kontrast erhöht.

³² Nünning, Ansgar: *Unitraining Englische Literaturwissenschaft. Grundstrukturen des Fachs und Methoden der Textanalyse*. Klett: Stuttgart 1996 (= Unitraining). S. 105-111.

3. 17. Jahrhundert

Das 17. Jahrhundert bot, im Gegensatz zum vorhergehenden, Raum für eine öffentliche Diskussion des Selbstmords.

As the humanists freed men to live, they brought them the right to die. This offer, at first neither intentional nor kindly taken, grew liberal and welcome in the course of an English colloquy on reasoned suicide that was sustained from Hamlet to Hume.³³

Schon im 16. Jahrhundert hatte Thomas Morus mit der Argumentation für die Euthanasie in *Utopia* dieser Diskussion vorgearbeitet. Michel Montaigne sprach sich ebenfalls für den Selbstmord in bestimmten Fällen, die einem höheren Ziel dienten, aus.³⁴ „[He] relied for a decision only on the authority divine“.³⁵ Jetzt wurden die Argumente beider Autoren wieder aufgegriffen und weitergeführt.

Gleichzeitig verschärfte sich allerdings das rechtliche Vorgehen gegen Selbstmörder.³⁶ Dies bedeutete für gescheiterte Selbstmörder eine Gefängnisstrafe und für die Familien eines erfolgreichen Selbstmörders meist den Verlust des gesamten Besitzes des Verstorbenen an die Krone. Darüber hinaus sind die emotionalen Konsequenzen für die Familie durch die respektlose Behandlung der Leichen zu nennen. Die Leichname wurden traditionell an den ‚cross-roads‘ mit dem Gesicht nach unten begraben, nachdem ihnen ein Pflock durchs Herz getrieben und sie oft verstümmelt wurden, da man sie als Wiedergänger fürchtete.³⁷ Dies zeigt sehr gut die Vermischung von christlichen Überzeugungen in der rechtlichen Vorgabe und heidnischen Traditionen in der Durchführung. Zudem haftete der Familie nun ein Stigma an, da man Selbstmordtendenzen für erblich hielt, und es wurde sehr schwer, die Kinder zu verheiraten, was natürlich auch zur Verarmung dieser Familien beitrug. Höhergestellte Familien hingegen konnten durch ihren Einfluß oft dieser Strafe entgehen.³⁸

³³ Sprott, S. E.: *The English Debate on Suicide. From Donne to Hume*. LaSalle: Open Court 1961. S. 1.

³⁴ Siehe Montaignes Essay *Eine Sitte auf der Insel Keos*.

³⁵ Sprott: *English Debate*, S. 20.

³⁶ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 16.

³⁷ Noon: „Suicide“, S. 372.

³⁸ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 215.

Kritik an diesen Bestrafungen und Konsequenzen war Hauptbestandteil der öffentlichen Diskussion um den Selbstmord. Es ging nicht um eine Verteidigung des Selbstmords, sondern um die Infragestellung der jahrhundertlang gewachsenen ‚customs‘ auf moralischer wie rechtlicher Ebene. So wurde in Anlehnung an Montaigne die Frage gestellt, ob die Beurteilung der Tat nicht Gott überlassen werden sollte.

Richard Burton, der sich in seiner *Anatomy of Melancholy* peripher mit Selbstmord beschäftigte, meinte zum Beispiel, man könne zwar dem Toten die Güter nehmen, aber über die Seele entscheide eine andere Instanz. Er forderte zum Mitgefühl auf, da für ihn Selbstmord aufgrund einer Krankheit, der Melancholie, begangen wurde.³⁹ Doch auch andere akzeptable Gründe wurden öffentlich erörtert.⁴⁰ Das Ziel war eine Befreiung der Thematik aus der alleinigen Beurteilung der Kirche.⁴¹

Am Ende des Jahrhunderts war eine Änderung erreicht: In einer neuen kulturellen Kombination von epikureischen Werten und freiheitlichem Gedankengut waren in gewissen Fällen akzeptable Gründe gefunden.⁴² So galt zum Beispiel in griechischer Tradition der Selbstmord in Folge von unerträglichen körperlichen Schmerzen als verständlich. Allerdings traf dies nur für den Kreis der Gebildeten und ‚free-thinker‘ zu, die breite Öffentlichkeit verpönte den Selbstmord wie zuvor. Nach 1660 jedoch wurde der Selbstmord immer seltener rechtlich bestraft.⁴³

3.1 John Donnes *Biathanatos*

Biathanatos, das erste positive oder vielmehr konventionelle Ansichten angreifende Werk⁴⁴, das in Großbritannien zum Selbstmord geschrieben wurde, nahm auf Wunsch des Autors zunächst nicht an der oben beschriebenen Diskussion teil. Donne hielt es für ein „misinterpretable

³⁹ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 196.

⁴⁰ Sprott: *English Debate*, S. 15f.

⁴¹ Willemsen: *Selbstmord*, S. 24.

⁴² Sprott: *English Debate*, S. 78.

⁴³ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 16.

⁴⁴ Sprott: *English Debate*, S. 29.

subject“⁴⁵, fürchtete wohl auch um seine Stellung als Geistlicher, denn schon in der Einleitung gibt er seine eigene Neigung zu Selbstmordgedanken in der Jugend zu: „I have the keys of my prison in mine owne hand“ (61). Obwohl Anfang des Jahrhunderts verfaßt, erschien *Biathanatos* erst posthum 1646.

Der Aufbau der Abhandlung folgt einem mittelalterlichen Stil der Nennung und Widerlegung von Argumenten.⁴⁶ Die Argumentation der drei Hauptgründe, warum Selbstmord als Sünde galt, wird somit zer- und widerlegt. So folge Selbstmord nicht unbedingt der Verzweiflung, zöge nicht notwendigerweise „impenitibleness“ nach sich und sei nicht immer „sin by nature“.⁴⁷

Zum ersten Punkt, daß nicht jede Verzweiflung gleich sei, sagt der Text: „For in the devill it is not sinne, nor doth hee demerit by it, because he is not commanded to hope.“ (63). Der allgemeine Aberglaube an den Teufel als Verursacher von Verzweiflung ist damit widerlegt. Die Auswirkungen der Verzweiflung mögen schlecht sein, die Ursache allerdings nicht unbedingt und darf deswegen nicht grundsätzlich verdammt werden.

Donne geht dazu über, Beispielfälle zu untersuchen, die einen nicht sündigen Selbstmord zulassen. So erlaubt er dem „Rational man“⁴⁸, unter gewissen Umständen über das Naturgesetz oder die göttlichen Gesetze hinwegzuentcheiden. Eine Ausnahme wäre, wenn eine ehrenhafte Tat durch unbeeinflussbare Umstände unehrenhaft würde, Selbstmord damit der einzige Ausweg wäre. Auch gesteht er Selbstmord in einem qualvollen Leben als „retire [...] to a safe harbour“ (71) zu. ‚Virgin Suicides‘ werden als Sonderfall hervorgehoben: „God cannot be offended with this, when we use it but for a remedy“ (73). Selbstmord wird ein Mittel, in einer Notlage zu Gott zu flüchten, und damit nicht, wie von Kirchenanhänger behauptet, sich jede Möglichkeit der Rückkehr zu Gott zu nehmen.

⁴⁵ Zitiert nach: Simpson, Evelyn: *A Study of the Prose Works of John Donne*. Oxford: Claredon Press 1924. S. 145.

⁴⁶ Simpson: *Study*, S. 144.

⁴⁷ Spratt: *English Debate*, S. 23.

⁴⁸ Ebd., S. vii.

Dies führt zu einer Kritik der Haltung der Kirchen, die Märtyrertum als positiv erachteten (66f.), Selbstmord aber verurteilten. Donne verfolgt die kirchliche Vorurteilsbildung zu einer Notwendigkeit eines Verbots zurück, als Märtyrertum zu Beginn des Christentums zur Epidemie avanciert war (68). An keiner Stelle der Bibel werde Selbstmord explizit verboten. Donne warnt davor, eine Interpretation der Schriften eines einzelnen (Augustinus) für alle geltend zu machen (75). Das sechste Gebot verbiete generell die Tötung, was Selbstmord einbeziehen könnte. Es gäbe jedoch so viele Ausnahmen zum sechsten Gebot (75f.) - Töten von Tieren, Töten von Feinden, Töten als Strafe - so daß auch Selbstmord in gewissen Fällen rein logisch als Ausnahme gelten müsse.

Auch das Naturgesetz, das Selbsterhaltung vorsehe, wäre durch Selbstmord nicht unbedingt negiert. „Natural law requires to be interpreted by individual judgment.“⁴⁹ Es gäbe Fälle sogar unter Tieren, in denen Selbstopferung einem höheren Zweck, zum Beispiel dem Erhalt der Art, dient. Zudem sei der Mensch Teil der Natur, in allem was er tue (65). So folgert Donne: „all sinne is naturall“ (65).

In diesem wohl verteidigenden Sinne scheint auch der letzte Satz der Abhandlung zu stehen: „Qui non concoxit, dormiat.“ (85). Soll also derjenige den Tod (Schlafes Bruder) wählen, der das Leben nicht vertragen kann. Doch trotz der Sonderfälle spricht sich Donne gegen Selbsttötung aus. „He is ready to agree with politicians and divines that suicide, like other forms of manslaughter, should be condemned by the law.“⁵⁰ Die zwiespältige Aussage des Textes spiegelt also das schon im Titel angedeutete Paradoxon. Unabhängig davon plädiert Donne jedoch für „charity“⁵¹. Das Werk ist also das beste Beispiel für die Tendenz der zeitgenössischen Diskussion, individuell und mit Nachsicht zu urteilen, aber den Selbstmord nicht zu verteidigen.

⁴⁹ Sprott: *English Debate*, S. 23.

⁵⁰ Simpson: *Study*, S. 156.

⁵¹ Ebd., S. 162.

3.2 John Miltons *Samson Agonistes*

Milton macht dagegen eine eindeutige Aussage zum Selbstmord, Samson wird positiv als Märtyrer dargestellt. Selbstmord wurde in der christlichen Tradition als Märtyrertum akzeptiert, wenn es dazu diente, den Feinden nicht in die Hände zu fallen oder, wie in Samsons Fall, sie in einer Heldentat zu vernichten.⁵² In der Bibel ist dabei nur von dem Einreißen eines Hauses die Rede (Judges 16.29). Daß er bei Milton bei einer großen Feierlichkeit quasi den kompletten Feind auslöscht, gibt seiner Selbstopferung wesentlich größere Bedeutung.

Samson ist jedoch zunächst einmal ein Sünder: Er verriet seine gottgegebene Gabe an eine Frau⁵³, obendrein noch dem Feind. Seine Bestrafung hierfür ist die Gefangenschaft bei den Philistern und seine Erblindung, wie er es selbst einsieht: „Nothing of all these evils hath befall'n me / But justly“ (374f.). Nicht wegen der Sünde sondern wegen der Nutzlosigkeit, „Now blind, disheart'nd, sham'd, dishonour'd, quell'd, / To what can I be useful“ (563f.), wünscht er sich mehrfach den Tod (Bp. 649f.): „The worst that he can give, to me the best“ (1264).⁵⁴

Zu Gottes Werkzeug kann er nur durch Besserung werden. Dies geschieht, indem er seine Schuld einsieht und den letzten Versuchungen widersteht: dem Angebot Delilas, unter ihrer Fürsorge quasi frei unter den Philistern zu leben (921f.), und sich von Harapha provozieren zu lassen. Er besteht diese Prüfungen im tiefsten Gottesglauben. So ist Gott auch bis zu seinem Ende bei ihm (1719).

Damit wird der Selbstmord von Gott gebilligt. Die positive Bestätigung der Selbstopferung könnte nicht deutlicher sein. Samsons Vater Manoa, der Samson vor dem Selbstmord gewarnt hatte (503f.), spricht zwar von einem

⁵² Saenger, H.: „Selbstmord“. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 5. 3. Aufl. Tübingen: Mohr 1961. Sp. 1675-1679. Sp. 1675.

⁵³ Gerade bei Miltons Werkgeschichte fällt dem Leser die Urschuld der Frau durch Evas Sündenfall und damit ein negatives Frauenbild ein. So verkörpert auch hier Delila das verführerische Böse.

⁵⁴ „To live a life half dead, a living death“ (100) erinnert an Adam aus *Paradise Lost*, der nach seiner Verstoßung aus dem Paradies ebenfalls den Tod herbeiwünscht, weil er in einer Art Zwischenwelt gefangen ist: „Why am I mocked with death, and lengthened out / To deathless pain? How gladly would I meet / Mortality“ (PL 774f.).

„dreadful way“ (1591), trauert aber nicht, denn Rache ist geübt worden (1708f.). Samson hat „eternal fame“ (1717) für sich, sein Volk und seine Familie erworben. Darüber hinaus bestätigt der Chor die Opferung als „glorious“ (1660) und als „necessity“ (1666). Der Chor ist, wie Milton im Vorwort schildert, an das griechische Theater angelehnt und nimmt damit traditionell eine erklärende Metaebene ein, seine Bestätigung der Selbstopferung hat Autorität.

Als ein Vorläufer der späteren puritanischen Tradition (Milton war strikter Puritaner⁵⁵) von Erziehungsschriften⁵⁶ und ‚spiritual autobiographies‘⁵⁷ wird Samsons Geschichte zum Beispiel der Versündigung und anschließenden Reformierung. Der psychologische Einblick in die Zweifel und Samsons seelische Qualen fördern dabei die Identifikation mit dem Helden. Das Ende dieses Prozesses, nämlich der ungetrübte Glaube an Gott, wird als lohnendes Ziel dargestellt, da die Selbstopferung glorifiziert wird, Samson noch im Tod seinem Gott dient. Einer von Donnes Ausnahmefällen scheint gefunden.

3.3 Thomas Southernes *The Fatal Marriage*

Isabellas Opferrolle ist im Gegensatz zu Samsons keineswegs glanzvoll: „I then believ'd / The measure of my sorrow then was full: / But every moment of my growing days / Makes room for woes, and adds 'em to the Sum.“ (1.3.187-190). Ihr Schicksal nimmt entgegen Samsons unverschuldet den Weg abwärts. Ihr Schwiegervater ist nur bereit, seinen Enkel zu unterstützen, wenn dieser allein bei ihm bliebe (1.3.259). Stolz lehnt sie dies ab und ergibt sich in ihr Schicksal: „I am born to suffer.“ (2.2.66). Sie sehnt sich nach dem „reconciling Grave“ (2.2.6).

Isabella ist ebenfalls Opfer der Intrige ihres Schwagers, aufgrund derer sie sich der Bigamie schuldig macht. Zur „Madness“ (5.2.62) getrieben, sticht sie auf Biron ein, da sie einen Mann in ihrem Bett hört, sich weiter benutzt fühlt,

⁵⁵ Drabble, Margret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 5. Aufl. Oxford u. New York: Oxford 1985. S. 649.

⁵⁶ Nünning, Ansgar u. Vera: *Englische Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart u. a.: Klett 1998 (= Uni-Wissen Anglistik, Amerikanistik). S. 29f.

⁵⁷ Ebd., S. 122.

nicht wissend, daß es Biron ist (5.2.47-55). Nach einem gescheiterten Selbstmordversuch (5.4) schafft sie es doch, sich zu erstechen (5.4.280): „Now, now I laugh at you, defie you all, / You Tyrants, Murderers.“ (5.4.281-2). Doch der Preis für ihren Triumph ist ihr eigenes Leben.

„Let Women all take warning of my Fate, / Never resolve, or think they can be safe; / Within the reach, and Tongues of tempting Men“ (1.3.213-215) sind Isabellas letzte Worte und ebenfalls im Epilogue wird die Frau an sich in der Opferrolle bestätigt. Dies und der verzweifelte letzte Ausweg des Selbstmords provozieren Mitgefühl, eine von Donne und der zeitgenössischen Diskussion geforderte Reaktion. Aber wie bei *Romeo and Juliet* wirkt der Selbstmord als Höhepunkt einer Mitgefühl provozierenden Theaterstrategie, die offensichtlich erfolgreich war.⁵⁸

⁵⁸ Root, Robert: *Thomas Southerne*. Boston: Twayne 1981. S. 75.

4. 18. Jahrhundert

Was schon im späten 17. Jahrhundert begann, setzte sich im 18. fort: die rechtlichen Konsequenzen wurden eingeschränkt. Zum Beispiel wurde Selbstmord vom Kirchen- zum Zivilrecht transferiert, somit der alleinigen Beurteilung der Kirche entzogen. Coroners urteilten nun auch öfter auf Verwirrtheit (temporär und nicht), um die Familien vor Stigmatisierung (auch wenn sie dann Geisteskrankheit als Stigma traf) und Erbverlust zu bewahren.⁵⁹

Rationalisten versuchten nun, mit reiner Vernunft an das Thema heranzugehen und kamen mehr und mehr zu der Überzeugung, daß Selbstmord auf ganz weltliche Gründe zurückzuführen sei, unter anderem auf Armut.⁶⁰ Die Ideen der Teufelsverführung und der Krankheit als Ursache verloren sich damit, Melancholie galt jetzt als Spleen.⁶¹ Auch wenn Selbstmord nicht den Grundsätzen der Vernunft entsprach, so ging es um das Prinzip der Freiheit des Menschen.

Dies rief orthodoxe Kirchenanhänger verstärkt in die Opposition.⁶² Die Anglikaner zum Beispiel hatten die katholische Überzeugung übernommen, daß Selbstmord eine Verletzung des Abhängigkeitsverhältnisses zu Gott darstelle.⁶³ Man adaptierte die Verurteilung des Selbstmords auf die neue Herausforderung durch die Rationalisten und schrieb ihn dem Atheismus zu. Man warf den ‚free-thinkers‘ vor, sie seien am meisten von Selbstmord betroffen.⁶⁴

David Hume machte es mit seinem Essay „On Suicide“ posthum schließlich möglich, Selbstmord zu diskutieren, ohne sofort zu dessen Fürsprecher erklärt zu werden.⁶⁵ Die Zurückhaltung des Essays⁶⁶ änderte nichts daran, daß Selbstmord zur Lösung für ein problematisches Leben geworden war.⁶⁷

⁵⁹ Noon: „On Suicide“, S. 379.

⁶⁰ Sprott: *English Debate*, S. 100.

⁶¹ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 199.

⁶² Noon: „On Suicide“, S. 379.

⁶³ Sprott: *English Debate*, S. 95.

⁶⁴ Ebd., S. 111.

⁶⁵ Ebd., S. 148.

⁶⁶ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 160.

⁶⁷ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 201.

Ähnlich wie Donne differenziert Hume allerdings: „Presumably, he did not so much seek to encourage men to die as to assert the rational man’s ‚native liberty‘ to determine his death in particular circumstances such as those of pain, sickness, shame, and poverty.“⁶⁸ Wie Donne behauptet Hume, der Mensch sei Teil der Natur in allem was er tue, sogar mit seinem Selbstmord. Er handle in einem „closed system“⁶⁹ und entkäme der göttlichen Vorhersehung damit nicht. Dies sollte jedoch kein Argument für Selbstmörder sein, sondern eine Zugehörigkeit des Selbstmords zum normalen Leben erklären.

Doch dieses rationalistische Verständnis des Selbstmords, was wiederum nur im Kreis der Rationalisten und nicht in der breiten Masse vorherrschte, machte schon in den 1780ern durch den Einfluß eines ausländischen Werkes einer neuen Einstellung Platz, die zumindest in Bezug auf den Selbstmord die Romantik vorbereitete. Die *Werther*-Epidemie schwappte nach Großbritannien über. In ganz Europa ahmten Menschen den *Werther*-Tod nach. War Selbstmord in der ersten Hälfte des Jahrhunderts aus Gründen wie Geld oder Liebe verpönt, wurde er infolge von Goethes *Werther* zu einer eleganten Tat, solange er spontan und aus einem Gefühl heraus durchgeführt wurde.⁷⁰ Erst *Werther* machte den Selbstmord für die Romantiker zu einem Ideal.⁷¹

4.1 Joseph Addisons *Cato*

Verwunderlich ist nun, daß schon im frühen 18. Jahrhundert ein Drama den Selbstmord glorifizieren kann und trotzdem großen Erfolg hat.⁷² Mit römischem Setting und ähnlicher Handlungsstruktur wie Shakespeares *Julius Caesar* verweist das Drama auf die stoische Tradition, was den Erfolg zumindest bei dem klassizistisch orientierten, rationalistischen Teil des

⁶⁸ Sprott: *English Debate*, S. 129.

⁶⁹ Ebd., S. 98.

⁷⁰ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 239.

⁷¹ Ebd., S. 241.

⁷² *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 18. Jahrhundert I.* Hg. v. Dietrich Rolle. Stuttgart: Reclam 1982 (= UB 7770[5]). S. 147.

Publikums⁷³ erklärt. Im Umfeld Catos wird Selbstmord allgemein mit Ehre konnotiert. Es lohne sich für die Freiheit zu sterben (Akt 2, S. 22), die Ehre sei mehr wert als das Leben (Akt 2, S. 30) und mehr als einmal ist die nicht erwiderte Liebe eine Schmach, der nicht anders als durch Freitod entgangen werden kann.

Daß Selbstmord eine legitime Befreiung von einem nicht zu ertragenden Leben sein kann, glaubt auch Cato. Er hat genug vom Leben: „Our civil discords have produc'd such crimes, / Such monstrous crimes, I am surpris'd at nothing. / O Lucius! I am sick of this bad world! / The daylight and the sun grow painful to me.“ (Akt 4, S. 47). Da ist neben dem Übel Caesar („This world was made for Caesar.“ Akt 5, S. 51) zuletzt auch, daß seine numidianischen Truppen ihn verraten haben und sein Sohn Marcus sich liebeskrank in die Schlacht stürzte und tödlich verwundet wurde.

Darum beginnt Cato im fünften Akt ein Zwiegespräch über den Selbstmord, das sich, passend zu der schon erwähnten neo-klassizistischen Tendenz der Zeit, an Plato orientiert: Warum hegt der Mensch den Wunsch nach Unsterblichkeit, wenn der Tod die Erlösung bringen könnte? Warum hat er Angst vor dem Jenseits? Sich selbst versichernd, daß seine Seele weiterleben wird, ist er „[i]ndiff'rent in his choice to sleep or die“ (S. 52). Den Freitod als Lösung bietet Hume an: Er fordert, neben den oben schon erwähnten Gründen solle es akzeptiert werden, wenn ein Mensch sich aus einer Gesellschaft befreit, deren Grundsätze er nicht mehr vertreten kann, oder wenn er ihr eine Last ist.⁷⁴ Cato erträgt seine Gesellschaft nicht mehr und bringt sich um.

Jedoch ist sein Selbstmord auch dadurch legitimiert, daß es sich dabei um die letzte moralische Tat eines durch und durch moralisch guten Mannes handelt. Noch vor dem ersten Akt steht ein Zitat Senecas, das Cato als „brave man“⁷⁵ beschreibt. Catos Sohn Portius spricht schon in der ersten Figurenrede von einem tugendhaften Cato, der in dieser positiven Rolle

⁷³ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 18. Jahrhundert I.*, S. 9.

⁷⁴ Hume, David: „Über Selbstmord“. In: Roger Willemsen (Hg.): *Der Selbstmord*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002. S. 88-99. S. 97.

⁷⁵ Übersetzt nach: Addison, Joseph: *Cato*. Hg. v. William-Alan Landes. Studio City: Players Press 1996. S. 6.

zudem noch durch die Gegenüberstellung mit dem tyrannischen Caesar bestärkt wird. Er ist darüber hinaus überlegt und standhaft, flieht nicht vor Caesar, obwohl ihm Juba das nahelegt (Akt 2, S. 26). Indem er sich dem Tyrannen entgegenstellt, manifestiert er einen Freiheitsgedanken, der Tories und Whigs zusagte, den beide gerne für sich auslegten.⁷⁶ Catos Selbstmord bestätigt also ein allgemeingültiges Freiheitsideal, was ebenfalls den Erfolg des Stücks erklärt.

4.2 Alexander Popes 'Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady'

Pope verweist mit dem Selbstmord in diesem Gedicht im Gegensatz zu Addison nicht auf rein zeitgenössisches Gedankengut, sondern auf die immer währende Tradition des Mitgeföhls in tragischen Fällen. Er scheint die beschriebene „Lady“ persönlich gekannt zu haben⁷⁷, was seine heftige Verteidigung trotz seines katholischen Glaubens erklären würde. Dies deutet schon das Adjektiv „unfortunate“ des Titels an. Diese Anteilnahme wird einerseits durch die eingeflochtene Schilderung von allgemeinen Reaktionen und Vorurteilen gegenüber Selbstmördern erreicht, die als kalt entlarvt werden: Es ist von einem „ghost“ (1) die Rede, was die allgemeine Angst vor dem Wiedergehen von Selbstmördern wiedergibt. Die „Lady“ wird nicht in heiliger Erde, also nicht auf dem Friedhof begraben (61), und kein Mensch trauert ihr nach. Sie bleibt „unlamented“ (43) und hört „[n]o friend's complaint“ (49).

Andererseits wird das Mitgeföhls durch einen übersteigerten Kontrast dieser fehlenden Reaktionen zum Charakter der „Lady“ erreicht. Sie war „ever beauteous, ever friendly“ (5) und angesehen: „What once had beauty, titles, wealth, and fame.“ (70). „Cold is that breast which warm'd the world before“ (33). Dieser Welt ist jetzt nicht mehr zu helfen: „And sep'rate from their kindred dregs below; / [...] / Nor left one virtue to redeem her Race.“ (26-28).

⁷⁶ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 18. Jahrhundert I.* S. 148.

⁷⁷ *The Poems of Alexander Pope. A one-volume Edition of the Twickenham Text with selected Annotations.* Hg. v. John Butt. London: Methuen 1963. S. 262.

Da die Person selbst von Unehre befreit ist, wird den Umständen, die sie zum Selbstmord trieben, die Angriffsfläche genommen. Sie brachte sich aus Liebe um, und die Frage, ob es „crime to love too well“ (6) ist, muß mit Nein beantwortet werden. Wenn Zu-sehr-Lieben falsch wäre, müßten auch die Frauen und Kinder derer sterben, die der „Lady“ keine Ehre erwiesen haben (36). Syntaktisch wird sogar die Rolle des Liebenden mit der des Selbstmörders gleichgestellt: „To act a Lover’s or a Roman’s part“ (8).

Darüber hinaus sei sie von „Pow’rs“ (11), von „Angels and of Gods“ (14) gerufen worden. Wenn später von „Fate snatch’d her early to the pitying sky“ (24) gesprochen wird, wird unterstellt, daß sie in den Himmel gekommen und dort auch wohlwollend aufgenommen worden ist, die Tat also von höchster Stelle sanktioniert wurde.

Der tragische Fall der „Lady“ dient als ‚memento mori‘ für den fiktiven Dichter im Gedicht, aber damit auch für den Leser. Ein Ende des Lebens, egal ob natürlich oder durch Selbstmord, wiederfähre jedem: „The Muse forgot, and thou [Poet] belov’d no more!“ (82). So verbietet das Gedicht ein negatives Urteil von jedem außenstehenden Beobachter.

4.3 Thomas Chatterton

Die Wirkung des Selbstmords Thomas Chattertons kann nur als Phänomen bezeichnet werden. Besonders die Romantiker waren von dem Fall des „marvelous boy“⁷⁸ besonders beeindruckt, worauf im Folgenden noch eingegangen wird. Chatterton selbst thematisiert in seinem eigenen Werk ebenfalls die Form seines frühen Endes, einerseits persönlich in einem Brief an seinen erhofften Gönner Barrett⁷⁹ und in seinem Testament⁸⁰, sowie andererseits literarisch in „The Unfortunate Fathers“⁸¹.

Dieser kurze Erzähltext beschreibt die Geschichte zweier Liebender, die von ihren verblendeten Vätern, der eine durch Gier, der andere durch übertriebene Sorge um seine Tochter, getrennt werden. „Unfortunate“ läßt

⁷⁸ William Wordsworth: ‘Resolution and Independence’ 1802.

⁷⁹ Letter XVI. *The Works of Thomas Chatterton*. Vol. III. London: Longman 1803.

⁸⁰ *The Works of Thomas Chatterton*. Vol. III. London: Longman 1803.

⁸¹ *The Complete Works of Thomas Chatterton*. Vol I. Hg. v. Donald Taylor. Oxford: Clarendon Press 1971.

sich damit nicht im Sinne von Pope lesen, da die Väter durch bewußtes Handeln die Tragödie heraufbeschwören. Der Sohn bringt sich daraufhin um und hinterläßt einen erklärenden Brief (445). Er behauptet, daß der Mensch etwas als Abbild Gottes in sich trage und, wenn er auf es höre, nichts Falsches tun könne. Für den Sohn wäre sein Selbstmord also kein Verbrechen, „crime, it is only so to society“ (445, Zeile 89). Nach Hume ist es legitim, daß er den Selbstmord wählt, wenn „our being becomes dissocial“ (445, Zeile 90). Auch der Sohn sieht in dem vorzeitigen Tod eines einzelnen keinen Schaden für die Gesellschaft. Doch in diesem Fall ist dies nicht ganz richtig: keine der drei anderen Figuren überlebt den durch ihn verursachten Kummer. Der Selbstmord des Sohnes kommt einem moralischen Bestrafungsakt für die Gesellschaft, repräsentiert durch die Väter, gleich, die ihn ungerechterweise einschränkte und ihm das Leben in ihr nicht mehr ermöglichte. Er ist außerdem ein Mittel des Schocks, um für den Leser die Geschichte zu einer moralischen Belehrung zu machen.

Doch wesentlich stärker setzte Chatterton Selbstmord als Mittel in den privaten Dokumenten ein. In seinem pathetischen, überzogenen Brief an Barrett schreibt Chatterton, nur die Wahl zwischen dem Leben eines Sklaven und dem Tod zu haben. Die Androhung seines Selbstmords dient eigentlich dem Zweck der Erpressung, da er von Barrett finanzielle Hilfe in seiner mißlichen Lage erhoffte.

Chattertons Testament dagegen nimmt den Selbstmord, sogar seinen eigenen, zum Anlaß, um eine letzte Satire zu schreiben. Es handelt sich um eine Abrechnung mit allen Personen, die Chatterton zuwider waren, angefangen von seinen Gläubigern bis hin zu Philistern, denen er sein „free-thinking“ (455) vermacht. Der Selbstmord und der normalerweise damit verbundene Ernst sind hier nur in der Ankündigung seines Todes für die nächste Nacht zu finden (451). Ansonsten dient beides der Bildung eines satirischen Kontrasts.

So finden sich keine traurigen Abschiedsworte sondern größenwahnsinnige Anweisungen für sein Grab, das auch noch zwei offensichtlich zur Abrechnung gehörende Personen bezahlen sollen. Die angegebenen

Inschriften für seine sechs Grabsteine sind wohl absichtlich mit fehlerhaftem Französisch und Latein bestückt, um Kritik an der mangelhaften Bildung zu üben, die ihm zuteil wurde.

Sogar die voraussichtliche Beurteilung seines Falles wird vorgegeben und damit Ziel dieser Satire: „[T]he Coroners and Jury [...] distinguish me by the title of the Mad Genius“ (451). Das Urteil ‚non compos mentis‘ wäre zu banal. „Sein Tod [...] schien ihm unwesentlicher zu sein als sein Bedürfnis, allen zu zeigen, wie genau und unbarmherzig er ihren Dünkel durchschaute.“⁸² Das Testament lag so aus, daß sein Meister es finden mußte und Chatterton vor die Tür setzte. Damit war ihm die Option, die Freiheit, aber auch der Zwang gegeben, sich das Leben zu nehmen.⁸³

4.4 Robert Blair und Edward Young

Doch repräsentativer für die allgemeine Empfindung gegenüber dem Thema Selbstmord im 18. Jahrhundert waren Edward Young und Robert Blair. Beide zählen zu den ‚graveyard poets‘⁸⁴, eine Bezeichnung, unter der viele Dichter des 18. Jahrhunderts zusammengefaßt wurden, deren Lyrik das Setting des Friedhofs zum Anlaß nahm, über Tod und Vergänglichkeit zu philosophieren.

Der zweite Teil von Robert Blairs *The Grave* scheint zunächst ein Zugeständnis an den Selbstmord zu machen. Wenn nichts nach dem Tod ist: „Who could force / The ill-pleas’d guest to fit out his full time, / Or blame him if he goes?“ (394-396). Doch falls es ein „Hereafter“ (398) gibt, und das sage jedem Mann sein Gewissen, wäre der Selbstmord ein „Dreadful attempt“ (409), ein Verstoß gegen die Natur. Jeder müsse „wait th’ appointed hour, till they’re reliev’d, / Those only are the Brave that keep their ground, / And keep it to the last.“ (422-424).

Ähnlich heißt es auch in Edward Youngs *Night Thoughts*, Selbstmord sei „breaking all the Chains of Providence“ (476). Die Konsequenz sei für den

⁸² Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 224.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Sprott: *English Debate*, S. 117.

Selbstmörder nicht nur bildlich der „Fall“ (482). Selbstmord sei die schlimmste Sünde: „[T]he utmost bound of Guilt“ (486).

Diese beiden Autoren sind in ihrer Verurteilung des Selbstmords und ihrer Art der Argumentation nicht allein typisch für das 18. Jahrhundert, sondern können ebenso repräsentativ für die weitläufige Meinung in den Jahrhunderten davor stehen. Diese Meinung war ablehnend und von christlichen Dogmen geprägt. In Blairs Fall deutete sie sogar schon die viktorianische Meinung voraus: Selbstmord widersprach dem Gebot, durchzuhalten (siehe 6.).

5. Romantik

Die Epoche der Romantik betonte Individualität und Gefühl als Reaktion auf das Vernunftzeitalter⁸⁵, entwickelte aber eine ideelle und distanzierte Beziehung zum Selbstmord. „[S]o liegt die Erneuerung des Themas gerade darin, daß der Tod hier zur Perspektive der Erkenntnis wird. Der Selbstmord ist ebenso eine Art zu erkennen, wie diese Erkenntnis gewissermaßen nur sub specie mortis gewonnen werden kann.“⁸⁶ Bei Selbstmord handelte es sich um eine Option, die theoretisch offen steht. Er galt als die „höchste dramatische Geste der Verachtung gegenüber einer stumpfsinnigen bürgerlichen Welt“⁸⁷, doch wenige führten das Ideal aus.⁸⁸

Der Selbstmord hängt auf diese Weise mit dem für diese Epoche typischen Motiv des Todeswunsches zusammen: „Keats yearns to experience love perpetually – ,or else swoon to death.“⁸⁹ Dies bleibt jedoch ein unnahbares Ziel. So idealisierte man zum Beispiel auch die Verbindung eines frühen Todes mit dem Genie⁹⁰, doch gab es ebenfalls wenige Beispiele für diese Verbindung.

Diese Distanzierung vom Tod zeigt sich besonders in der Chatterton-Verehrung der Romantiker. Die Werke Chattertons wurden zwar so gut wie gar nicht gelesen, er als Person galt aber bald als „höchste[s] Symbol des romantischen Dichters“⁹¹. Keats widmet ihm seinen ‘Endymion’, Coleridge die ‘Monody on the Death of Chatterton’ und Herbert Croft ‘Love and Madness’. Die Chatterton-Begeisterung hielt bis weit ins späte 19. Jahrhundert an.⁹²

Wie zu sehen ist, herrscht in der englischen Romantik das Selbstmordmotiv in der Lyrik vor, obwohl zum Beispiel in Mary Shelleys *Frankenstein* auch ein

⁸⁵ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 19. Jahrhundert I. Romantik.* Hg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam 1983 (= UB 7770[7]). S. 25.

⁸⁶ Willemsen: *Der Selbstmord*, S. 30f.

⁸⁷ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 242.

⁸⁸ Ebd., S. 243.

⁸⁹ Higonnet, Margaret: “Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century”. In: *Poetics Today* 6/1-2 (1985). S. 103- 118. S. 106.

⁹⁰ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 234.

⁹¹ Ebd., S. 233.

⁹² MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 192. Brownings ‘Essay on Chatterton’ zum Beispiel.

Wunsch nach dem befreienden Tod zu finden ist. Lyrik ist individueller und näher am persönlichen Gefühl, was sie auch zur vorherrschenden Gattung in der Romantik machte.⁹³ So scheint sie auch besonders geeignet zu sein, das selbstzerstörerische Gefühlsleben darzustellen.

5.1 William Wordsworths 'Argument for Suicide'

Bei dem kurzen Gedicht handelt es sich nicht um eine Befürwortung des Selbstmords, wie es der Titel vermuten lässt. Vielmehr ist er Aufhänger für die Kritik des Gedichts, die ein anderes Ziel trifft. Kritisiert wird die Scheinheiligkeit, in der Männer in den sicheren Tod geschickt werden (1) und man Bettler wissentlich verhungern lässt (2), aber niemand Hand an sich selbst legen darf (4): „Live, live on“ (4). Die Frage „Has misery then no friend?“ (9) ist spöttisch gemeint, denn es gibt eine Lücke im Verbot. Ironischerweise sei der Wassertod legal (10).⁹⁴

Doch was steckt hinter diesem scheinheiligen Drang, das Leben zu schützen, „And most fantastic are the magic circles / Drawn round the thing called life - till we have learned / To prize it less“ (12-14), wenn man vergessen hat, wofür es sich zu leben lohnt: „we ne'er shall learn to prize / The things worth living for. -“ (14-15). Die Kritik richtet sich gegen diesen Verlust.

5.2 Samuel Taylor Coleridge

Coleridge nahm sich gleich dreimal des Themas Selbstmord an: In einer fragmentarischen Abhandlung 'On Suicide', dem Gedicht 'The Suicide's Argument' und einer Ehrerbietung an Thomas Chatterton. Während die ersten beiden eine argumentatorische Widerlegung des Rechts auf Selbsttötung aufbauen, entspricht die 'Monody on the Death of Chatterton' der oben beschriebenen distanzierten Idealisierung des Freitods.

⁹³ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 19. Jahrhundert I.*, S. 21.

⁹⁴ Es war oft nicht nachweisbar, ob das Ertrinken zum Beispiel in der Themse absichtlich oder durch einen Unfall beim Schifferangieren usw. geschah.

Die 'Monody'⁹⁵ ist bestimmt von dem Bedauern der Person Chattertons und seines Schicksals, aber auch von der Lobpreisung seines Selbstmords durch positive Attribution: „O DEATH! The cherub wings of PEACE“ (7). Selbstmord wird ebenfalls mit „Freedom“ (46) gleichgesetzt.

„PEACE“ ist es zwar auch, der Chatterton zunächst noch vom Selbstmord abhält (74-83), doch überwiegen schließlich „DESPAIR and INDIGNATION“ (84). Chatterton sei einer Welt ausgesetzt, die auch schon anderen einen unnötigen Tod bereitet hat (23-32), einer Welt „of th' unfeeling heart“ (86), „Neglect“ (89) und „Scorn“ (89), die auch das lyrische Ich angreift: „And the stern FATE transpierc'd with viewless dart / The last pale Hope, that shiver'd at my heart!“ (116-17). Auch wenn das Ich diese Gedanken angeblich abgelegt hat (118), ist die Erinnerung immer noch lebendig: „Muse on the sore ills I had left behind.“ Von distanzierter Sympathie des lyrischen Ichs bewegt sich das Gedicht zu den wahrscheinlich eigenen, nicht verarbeiteten Selbstmordwünschen Coleridges.

Im Gegensatz dazu stellt 'The Suicide's Argument'⁹⁶ in einem Zwiegespräch zwischen einem Selbstmörder und der Natur die Unrechtmäßigkeit des Selbstmords heraus. Seit dem 16. Jahrhundert wurde immer wieder gefordert, die Beurteilung des Freitods einem höheren Wesen zu überlassen, was hier der Fall ist. Durch die romantische Betonung der Natur und des Schönen der Natur⁹⁷ ist dieses Wesen hier „nature“, die darüber hinaus aber für Gott steht.

Die Position der Natur zum Selbstmord ist nicht nur durch ihre Macht über das Leben dominant. Auch argumentatorisch ist sie bestimmend, da der Selbstmörder nur ein Argument ins Feld führt: Daß ihm vor seiner Geburt nicht die Wahl gelassen wurde, ob er leben will. Er sieht das Leben selbst als Frage an, die, wenn mit Nein beantwortet, auch beendet werden kann.

⁹⁵ *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works.* 16/I. Hg. v. J. C. C. Mays. Routledge: Princeton University Press 2001 (= Bollingen Series LXXV).

⁹⁶ *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works.* 16/II. Hg. v. J. C. C. Mays. Routledge: Princeton University Press 2001 (= Bollingen Series LXXV).

⁹⁷ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 19. Jahrhundert I.,* S. 29.

Die Natur greift nun die Probepackungsmetapher für das Leben auf: „Is't return'd as 'twas sent?“ (5). Sie unterstellt dem Selbstmörder, sein Leben selbst so verschlechtert zu haben, daß er sich jetzt zum Selbstmord gezwungen sieht (10). Sie habe ihm unter anderem Unschuld und Hoffnung auf den Weg gegeben, er könne ihr nicht die Verantwortung für seine Schuld und Verzweiflung geben: „Return you me Guilt, Lethargy, Despair?“ (9). Sie schließt mit einer Art Drohung ab: „Then die - if die you dare!“ (11).⁹⁸

Diese Ablehnung des Selbstmords wird in 'On Suicide'⁹⁹ von der poetischen auf die analytische Ebene verlagert. Die Abhandlung beginnt mit einer Definition über den persönlichen Charakter eines Rechts und des damit verknüpften eigenen Willens und der Intelligenz (S. 406). Dies wird erweitert auf das Besitzrecht in „a sphere of agency“ (S. 407), was dem Menschen auch auf seine eigene Existenz zugestanden wird. Doch dieses Besitz- und damit Entscheidungsrecht für die eigene Existenz ist derselben Bedingung wie andere Besitzansprüche unterstellt: „[I]n the compatibility of each sphere with all other spheres“ (S. 407). Selbstmord wäre demnach gestattet, wenn kein anderer Mensch in seinen Rechten gestört würde.

Doch dies ist der Fall. „God is the unconditional Proprietor“ (S. 407) und der Mensch ist damit ein Teil des Ganzen: „[H]e himself forming a part of the Sphere of God and by him delegated to all the Man's co-agents, [...] He cannot separate *his* portion any more“ (S. 408). Er ist deswegen nicht berechtigt, sich selbst das Leben zu nehmen. Coleridge überführt dieses Verbot in die Pflicht, das Verbot auch bei anderen Menschen durchzusetzen (S. 408), und schließt damit seine Beweisführung ab.

Coleridge scheint auch für sich selbst abschließen zu wollen. Wie er in der 'Monody' von der romantiktypischen Selbstmordsympathie zu den Zweifeln des Ichs wechselt, wandelt sich seine Verarbeitung des Selbstmordmotivs

⁹⁸ In der Erstveröffentlichung im *Felix Farley's Bristol Journal* hingen dem Gedicht drei weitere Zeilen an, die noch weiter betonen wie unnatürlich der Selbstmord ist: „But none e'er rushed to death“ (*Collected Works* 16/II. S. 895).

⁹⁹ *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments*. 11/I. Hg. v. H. J. Jackson u. J. R. Jackson. Routledge: Princeton University Press 1995 (= Bollingen Series LXXV).

von distanzierter Chatterton-Verehrung zur existentiellen Selbstüberzeugung. Mit 'The Suicide's Argument' von 1811 steht Coleridge am Anfang einer dreijährigen depressiven Phase, in der er selbst mit Selbstmordgedanken ringt. Diese ist 1815 mit 'On Suicide', als er zum christlichen Glauben zurückgekehrt war, beendet.¹⁰⁰ Coleridge schien sich, wie die Texte zeigen, gegen den Selbstmord entschieden zu haben, hatte sich aber letztlich doch mit seiner Opiumsucht selbst umgebracht.¹⁰¹

5.3 John Keats

'Ode to a Nightingale'¹⁰² enthält zwar auch das Selbstmordmotiv, aber wird von dem für die Romantik viel typischeren Motiv der Todessehnsucht dominiert. Es beschreibt die Situation des lyrischen Ichs in einer Welt voller „weariness [...] fever [...] fret“ (23), aber auch Tod: „Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies“ (26). Das lyrische Ich würde gerne dem Gesang der Nachtigall in deren Welt voller „full-throated ease“ (10) folgen: „And with thee fade away into the forest dim“ (20). Der Fluchtwunsch wird in Strophe IV wiederholt. Das Ich schafft es, der Nachtigall in Gedanken ins „sweet“ (43) Dunkle zu folgen, doch die Dunkelheit ist mit dem Tod, wenn nicht sogar Selbstmord verbunden: „Darkling I listen; and, for many a time / I have been half in love with easeful Death“ (51-52). Das Ich habe den Tod in Gedichten angerufen, ihn fortzutragen (53-54). „To cease upon the midnight with no pain“ (56) zum Gesang der Nachtigall scheint erstrebenswerter denn je. Doch die Sehnsucht verfliegt, und damit kehrt das lyrische Ich in die Wirklichkeit zurück. Wie meist in der Romantik bleibt eine Durchführung des Selbstmords aus.

¹⁰⁰ Drabble: *English Literature*, S. 211.

¹⁰¹ Noon: "On Suicide", S. 380.

¹⁰² In: *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 19. Jahrhundert I. Romantik*. Hg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam 1983 (= UB 7770[7]).

6. Viktorianismus

Mit dem Anfang einer neuen Epoche war der Selbstmord als romantische Geste verschwunden: „With the rise of bourgeois society and the solidification of the suburban spirit in the Victorian period, suicide loses its dignity.“¹⁰³ Die Ablehnung des Selbstmords nahm stark zu, da der christliche Glaube unabhängig von Kircheng Zugehörigkeit im Viktorianismus einen dominierenden Teil des Wertesystems ausmachte: „Because its illegality and its association with forfeiture, suicide was linked with godlessness and general indifference to the lives of others.“¹⁰⁴ Doch plädierte man außerdem für Mitgefühl, besonders in tragischen, außergewöhnlichen Fällen.

Wie auch auf anderen Gebieten (Beispiel: Sexualität) charakterisierte sich die viktorianische Reaktion auf Selbstmord meist durch Widersprüchlichkeiten. Ein Suizid verstieß gegen viktorianische Werte, wie Verantwortung gegenüber der Familie und deren „prestige“¹⁰⁵, sowie dem Prinzip der Selbstdisziplin, das „endurance“¹⁰⁶ vorschrieb. Dennoch wurde zumindest im frühen Viktorianismus der heldenhafte Tod für das Vaterland durchaus positiv bewertet.

Doch Selbstmord war kein Thema, über das man sich selbstverständlich unterhielt, besonders nicht in der ‚pretentious middle class‘: „[D]iscussion of suicide was unusual except in the case of the impoverished, the ill-famed, or the self-sacrificial“.¹⁰⁷ Wie auch andere unangenehme Themen der eigenen Gesellschaft wurde der Selbstmord in andere Kulturen, wie bei Browning in ‚Red Cotton-Night Cap Country‘ nach Frankreich, oder in die zeitliche Distanz entrückt, wie bei Arnold in ‚Empedocles on Etna‘.

Auf der anderen Seite war die Öffentlichkeit fasziniert von der ‚suttee‘-Tradition in Indien oder den japanischen Formen der ehrenvollen

¹⁰³ Noon: „On Suicide“, S. 381.

¹⁰⁴ Gates, Barbara: *Victorian Suicide. Mad Crimes and Sad Histories*. New Jersey: Princeton University Press 1988. S. 62.

¹⁰⁵ Noon: „On Suicide“, S. 381.

¹⁰⁶ Gates: *Victorian Suicide*, S. 26.

¹⁰⁷ Ebd., S. xv.

Selbsttötung. Ein humorvoller und sogar zynischer Umgang¹⁰⁸ besonders mit öffentlichen Selbstmorden herrschte in der ‚working class‘. Im *Punch* findet sich ein solches Beispiel: „[A]ll persons contemplating suicide, are earnestly requested not to drown themselves, as bodies lying too long in the Thames cause the water to become very unwholesome“.¹⁰⁹

Zeitungen und Zeitschriften hatten einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die jeweilige öffentliche Bewertung eines Selbstmordfalles. So konnte ein Fall durch Aufblähen der Fakten zur perversen Sensation¹¹⁰ ausgebaut werden oder wurde durch die Darstellung des schrecklichen Schicksals des Opfers auf Erregung von Mitgefühl getrimmt.¹¹¹ Mit beidem ließ sich die Auflage steigern.

Auch die Populärliteratur nutzte den Sensationsgehalt des Selbstmords, erst in den beliebten und billigen ‚broadsides‘ und dann in Zeitschriften. Als Beispiele sind hier G. W. M. Reynolds¹¹² und Wilkie Collins zu nennen. Charles Dickens, der ebenfalls für ein breites Publikum schrieb, appellierte dagegen an das Mitgefühl. Seine vornehmlich den niederen Schichten angehörenden Selbstmörder haben rechtfertigende Gründe: „Dickens posits that loss of self-esteem is the final conviction of the down-and-out. To his mind this loss is what allows the poor to commit suicide“.¹¹³

Zu einer fast psychologischen Erklärung des Selbstmords kam Forbes Winslow in *The Anatomy of Suicide* von 1840. Er meinte, daß Depression, die Verzweiflung über physische Schmerzen und Verrücktheit die Gründe für Selbstmord seien, wenn auch sündhafte. Psychologie war noch keine etablierte Wissenschaft, doch begann der Viktorianismus, den Selbstmord auch medizinisch zu untersuchen.¹¹⁴ In den 1830er bis 50er Jahren diskutierte

¹⁰⁸ Gates: *Victorian Suicide*, S. 50.

¹⁰⁹ Zitiert nach: Gates: *Victorian Suicide*, S. 50.

¹¹⁰ Ebd., S. 45.

¹¹¹ Ebd., S. 49.

¹¹² Ebd., S. 54.

¹¹³ Ebd., S. 50.

¹¹⁴ Noon: „On Suicide“, S. 381.

man zum Beispiel, ob Suizid etwas mit der physischen Verfassung des Hirns zu tun habe.¹¹⁵

Die rechtliche Lage für gescheiterte Selbstmörder und Hinterbliebene verbesserte sich dennoch. 1823 wurde die Gesetzeslage geändert: Die Leichnahme mußten nicht mehr an den ‚cross-roads‘ begraben werden, man durfte sie nun ohne Zeremonie nachts auf Friedhöfen beerdigen.¹¹⁶ Diese Erleichterungen für die Familie war meist nicht nötig, weil immer mehr auf ‚madness‘ geurteilt wurde, was keine Bestrafung nach sich zog. Die Jahre 1879 und ‚82 brachten weitere rechtliche Änderungen zugunsten der Selbstmörder: Die Familien durften das Erbe behalten, Selbstmord galt nicht mehr als Mord und deswegen hatte ein Versuch eine geringere Haftstrafe zufolge, und die Leichnahme durften jetzt bei Tageslicht beerdigt werden.¹¹⁷

Obwohl die breite Masse Selbstmord immer noch verpönte, war es nicht zu übersehen, daß die letzten beiden Dekaden des Jahrhunderts nicht nur rechtliche Veränderungen brachten. Mentalitätsgeschichtlich begann eine Atmosphäre des Zweifels und der Unsicherheit. Die Probleme des Imperialismus zeigten sich in verschiedenen Kriegen und auch die sozialen Probleme infolge der Industrialisierung waren nicht mehr zu ignorieren.¹¹⁸ Die Theorien von Charles Darwin und Thomas Huxley hatten den Optimismus der viktorianischen Blütezeit gebrochen. Der Evangelikanismus war von den erstarkenden Naturwissenschaften in Frage gestellt worden.¹¹⁹ Mit-viktorianische Werte waren nichtig geworden: „By 1880, Victorian artists too felt both the pervasiveness of suicidal mania and the weight of hopelessness.“¹²⁰ Selbstmord hatte in diesem Umfeld sein schockierendes Element verloren, da er verständlicher geworden war. Zudem traten gegen Ende des Jahrhunderts Themen wie Homosexualität, Inzest und Sadomasochismus als wesentlich schockierender in den Vordergrund.¹²¹

¹¹⁵ Gates: *Victorian Suicide*, S. 15.

¹¹⁶ Ebd., S. 6.

¹¹⁷ Ebd., S. 152.

¹¹⁸ Seeber, Hans Ulrich: *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler. 1991. S. 307.

¹¹⁹ Ebd., S. 102.

¹²⁰ Ebd., S. 154.

¹²¹ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 245.

6.1 Alfred Tennyson

Tennyson hat sich von den in dieser Arbeit vorgestellten Autoren am intensivsten mit der Selbstmordthematik beschäftigt. Die vier im Folgenden behandelten Gedichte zeigen dabei typische viktorianische Einstellungen zum Selbstmord. Von einem Aufruf zu Mitgefühl über einen sich in dunkler Stunde nicht verführen lassenden Christen („self-discipline“) bis hin zum Heldentod wählenden Enttäuschten reicht das Spektrum. Diese Auswahl stellt mit den letzten beiden Gedichten sogar eine Entwicklung der Einstellungen zum Selbstmord durch das Jahrhundert hindurch dar. Aus Tennysons Pessimismus und Enttäuschung in dem späten Gedicht ‚Despair‘ ist der Skeptizismus und die Verunsicherung seiner Zeit herauszulesen. „Despair“ und damit Selbstmord wurde verständlich, auch wenn sich die Viktorianer dies wohl nicht eingestehen wollten: ‚Maud‘ wurde von den Kritikern nicht anerkannt.¹²² Auch ‚Despair‘ wurde weitestgehend negativ rezipiert.¹²³ Dennoch sah Tennyson sich als poet laureate offenbar in der Verpflichtung, ebenfalls dieses Thema zur Verarbeitung sozialer Problematiken zu nutzen.

6.1.1 ‚The Grave of a Suicide‘

Der außenstehende Erzähler des Gedichts versucht von Anfang an, durch mitfühlende Beschreibung beim Leser Mitleid zu erregen: „Poor soul!“ (5). Dies geschieht ebenfalls durch die Darstellung des Grabes als „lone tomb“ (16), „cold“ (13) und „dewy“ (14), das nur von der Mutter des Selbstmörders beweint wird. Die offensichtliche Ungerechtigkeit dieses Umstandes appelliert ebenfalls an das Mitgefühl.

Zudem wird über die gesamte zweite und dritte Strophe Verständnis für die Tat eingefordert. Das Leben des Selbstmörders habe von Geburt an unter einem schlechten Stern gestanden, was sich steigerte und schließlich zuviel

¹²² Will, Robert (Hg.): *Tennyson's poetry. Authoritative texts, Juvenilia and early responses*. New York: Norton 1971. S. 213.

¹²³ Gates, Barbara: „Victorian Attitudes Towards Suicide and Mr. Tennyson's ‚Despair‘“. In: *Tennyson-Research-Bulletin* 3/3 (1979). S. 101-110. S. 101.

wurde: „And hope itself but shed a doubtful ray [and] to phrenzy grew“ (8-10).

So wird die als Leser angesprochene Gesellschaft auch indirekt für den schlechten Lebensverlauf des Selbstmörders verantwortlich gemacht. Der Selbstmord dient der Sozialkritik und durch den Aufruf zum Mitleid ein Appell zur Besserung.

6.1.2 'The Two Voices'

Dieser Text zielt nicht, wie bei dem zuvor besprochenen Gedicht, auf die Besserung der äußeren Umstände, sondern auf den Umgang mit den inneren Bedingungen eines Selbstmords. Zwei Stimmen hört das lyrische Ich, die eine die Stimme des Skeptizismus, die fern von christlichen Werten für den Selbstmord argumentiert, die andere die Stimme des Glaubens. Gegen erstere redet das lyrische Ich als ein Mischung aus Vernunftsmensch, Gläubigem und idealem Viktorianer (er plädiert für das Durchhalten) an und zwingt sie, schließlich aufzugeben.

„[The] still small voice“ (1) flüstert zunächst noch verführerisch: „Thou art so full of misery, / Were it not better not to be?“ (2-3), was sie in Strophe 16 wiederholt. Alles sei vergänglich (Strophe 22-24), alle Bemühung damit „vain“ (168). An anderer Stelle schlägt sie vor: „There is one remedy for all.“ (165 und Strophe 67). Doch sie hat keinen Erfolg. Die Reaktion darauf ist zunehmende Aggressivität, die keine Argumente sondern eher Provokationen hervorbringt: „Who will weep for thy deficiency?“ (39). Ab hier wird die Stimme vom lyrischen Ich personifiziert, „he“ (37), und damit als getrennt von ihm selbst wahrgenommen.

Das lyrische Ich läßt sich nicht verführen und weist alle Argumente der Stimme mit kurzen Erwiderungen ab. Ab Strophe 68 beginnt es, sich selbst zu verteidigen, was der Stimme wenig Raum gibt und sie schließlich verstummen läßt. Das lyrische Ich hofft, daß sein Leben auch der Allgemeinheit etwas gebracht habe: „[H]aving sown some generous seed, / Fruitful of further thought and deed“ (143-144). Es führt die Vernunft und

die Selbstbestimmung des Menschen als Gabe und damit als Erhaltenswertes an (Strophe 6). Das lyrische Ich hält es für ehrenwerter, durchzuhalten, und vor allen Dingen fürchtet es in christlicher Ehrfurcht, „from bad to worse“ (231) zu kommen. Man wisse nicht, was nach dem Tod komme (Strophe 90).

Die Stimme gibt noch einen letzten, zynischen Kommentar von sich: „[I]t is the Sabbath morn“ (402). Der Glaube ist jedoch zurückgekehrt und das lyrische Ich geht zur Kirche. Auf dem Weg dorthin bewundert es die Natur und die Menschen und findet in der zweiten Stimme, der des Glaubens, Bestätigung: „Rejoice!“ (462). Es ist verwundert, wie es überhaupt dazu kommen konnte, „[t]o anchor by one gloomy thought“ (459).

So ist 'The Two Voices' quasi eine Anleitung zum Umgang mit Selbstmordgedanken, die im Verlauf des Gedichts systematisch widerlegt werden. Zuletzt wird der Konflikt als gelöst präsentiert. Das Gedicht zeigt dabei Verständnis für das Entstehen von Selbstmordgedanken, das lyrische Ich treffen sie in einer dunklen Stunde, dieses bekämpft sie aber. Es ist damit ein Beispiel für die Pflicht des gläubigen Viktorianers, diesen Gedanken mit Selbstbeherrschung zu entkommen.

6.1.3 'Maud; a Monodrama'

'Maud' und auch das folgende 'Despair' sind in ihrer Position zum Selbstmord nicht mehr so eindeutig ablehnend. Die Werte, für die es sich Anfang der Epoche noch lohnte zu sterben, wie Liebe und Krieg, wurden zunehmend komplizierter¹²⁴, ein eindeutiges Urteil über gut oder falsch eines Todes oder gar Selbstmordes war schwierig geworden. Die Zeit wurde, wie bereits angemerkt, sowieso durch beginnende Unsicherheit bezüglich der Gesellschaft und ihren Werten gekennzeichnet (Darwins Lehre und soziale Probleme). Diese Verwirrung und Unsicherheit lässt sich in 'Maud' wiederfinden. Die Unsicherheit wird durch den Einblick in die innere

¹²⁴ Gates: *Victorian Suicide*, S. 74.

Gefühlswelt in der Form des Monodramas nachvollziehbar. Deswegen hatte das Gedicht wahrscheinlich auch Erfolg bei den Lesern.¹²⁵

Erster Anlaß zur Verwirrung des Protagonisten sind die ungeklärten Umstände und Hintergründe des Tods seines Vaters: „Did he fling himself down? who knows? For vast speculations had fail'd“ (Part 1, 9). Der Selbstmord des Vaters wird Mittel der Sozialkritik: Er ist wohl vom Herren des Landsitzes betrogen worden (Part 1.I Strophe 5). Gerade deswegen spricht das lyrische Ich dem Selbstmord das Verbrecherische ab (Part 1.I Strophe 5), das Unrecht läge woanders.

Von dieser Erkenntnis kommen die Ausführungen des Ichs zu der Verunsicherung seiner Zeit. Die „days of advance“ (25) werden mit „Civil war“ (Part 1, 27) gleichgesetzt. Das „golden age“ (Part 1, 30) wäre nur mit dem Prinzip des „Cheat and be cheated“ (32) erreicht worden. Wirkliche Mißstände fielen unter den Tisch. Das lyrische Ich denkt, sein Vater habe sich aus Ohnmacht dieser Welt gegenüber umgebracht und sieht für sich ein ähnliches Schicksal voraus: „What! am I raging alone as my father raged in his mood?/ Must I too creep to the hollow and dash myself down and die“ (Part 1, 53-54).

Zu der Verwirrung über die Gesellschaft trägt auch die verbotene Beziehung zu Maud bei. Maud ist einem anderen versprochen (Part 1.X, Strophe 9), obwohl sich das Ich und sie angeblich lieben.¹²⁶ Die Gesellschaft, vertreten durch Mauds Bruder, gestattet die Liebe nicht, da das Ich finanziell nicht gut genug situiert ist. So wird er in reiner Selbstverteidigung an einem Mord schuldig („guilty hand“ Part 2.I, 4) und muß flüchten (Part 2.I). Als schließlich auch Maud stirbt (Part 2.III), wünscht sich das lyrische Ich den Tod: „Take me, sweet,/ To the regions of thy rest“ (Part 2, 227-228).

¹²⁵ Will: *Tennyson's poetry*, S. 213.

¹²⁶ Das lyrische Ich zeigt Merkmale eines unzuverlässigen Erzählers (Vgl. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2001). Er widerspricht sich selbst in der Beurteilung Mauds, hält sie des „deceits“ (Part 1, 215) fähig, spricht aber auch von „Maud is as true as Maud is sweet“ (Part 1, 475). Er springt in seiner Erzählung oft zusammenhangslos in der Zeit. In 2.V wird klar, daß er in einem Sanatorium sitzt. So sind die Aussagen des lyrischen Ichs allgemein zweifelhaft. Hat Maud ihn wirklich geliebt oder hat er sich dies nur eingebildet.

Der Todeswunsch durchzieht das Gedicht. So sagt das Ich zum Beispiel: „That the man I am may cease to be!“ (Part 1, 397). Er sieht sich im Sanatorium sogar schon als „dead man“ (Part 2, 318) und fragt sich: „[W]hy have they not buried me deep enough?“ (Part 2, 334). Vorher hatte er alles „like a stoic“ (Part 1, 121) ertragen. Doch nun ist Maud tot und in seinem Skeptizismus gegenüber der Kirche („There is none that does his work, not one.“ Part 2.V, 264) bleibt ihm nichts mehr, was ihm das Leben wertvoll machen würde.

Vordergründig gibt er vor, für „higher aims“ (Part 3, 38), für die Gesellschaft und für Gott in den Krieg auf die „seas of death“ (Part 3, 37) zu ziehen: „I embrace the purpose of God, and the doom assign’d.“ (Part 3, 59). Aber eigentlich geht es um ihn selbst: „[I]t lighten’d my despair“ (Part 3, 18). Gates deutet die Entscheidung für den Kriegsdienst als fehlenden Mut zur Selbsttötung und als Notwendigkeit der Strafe für die Tötung von Mauds Bruder.¹²⁷

Wichtiger jedoch ist die Spiegelung dieser Selbstopferung auf die Gesellschaft, für die sie vermeintlich ausgeführt wird. Diese Gesellschaft wurde schon zu Anfang kritisiert. Der Märtyrertod, der das Ich eigentlich in seinem Wert für die Gesellschaft wiederherstellen soll, wird ein hohles Gebilde, weil er an diese gar nicht glaubt. Doch nicht nur damit tritt eine Dopplung ein: Das lyrische Ich ist verwirrt über die Bewertung des Selbstmords seines Vaters, der Leser kann weder den Heldentod am Ende als solchen akzeptieren noch seine Selbstopferung verurteilen, da sie von der Gesellschaft quasi erzwungen wurde. Damit doppelt sich auch die durch den Selbstmord des Vaters entstehende Sozialkritik mit dem Selbstmord des Sohnes, wie dieser es schon voraussah.

¹²⁷ Gates: *Victorian Suicide*, S. 75.

6.1.4 'Despair'

'Despair' repräsentiert die gesellschaftliche Entwicklung hin zur Unsicherheit noch stärker als 'Maud'.¹²⁸ Dabei wird der religiöse Skeptizismus besonders herausgestellt. Ein Selbstmordüberlebender klagt seinen Retter, einen calvinistischen Priester, an, der zudem repräsentiert, wovon er und seine Frau sich im Stich gelassen gefühlt hatten: „[W]e knew that their light was a lie“ (16). Die Institution der Kirche bot keine Perspektive: „For He spoke, or it seemed that He spoke, of a Hell without help, / without end“ (26-27). Doch es geht nicht nur um den Verlust des Glaubens an die Kirche, sondern sogar um den Verlust Gottes: „I felt as I spoke I was talking the name in vain“ (52). Doch kein Glauben bedeutet „despair“, wie das Gedicht auch betitelt ist.

In seiner Drastik steht der Text am Ende von Tennysons Auseinandersetzung mit der Selbstmordthematik. Elemente aus den vorhergehenden Gedichten werden hier allerdings unter dem Vorzeichen von Tennysons Alterspessimismus zusammengeführt. Die Argumente des gescheiterten Selbstmörders erinnern an die der Stimme aus 'The Two Voices'. Voller Wut über seine Rettung schimpft der Sprecher über „more dark days of the Godless gloom“ (6) eines „valueless life“ (61). Er fragt: „Why should we bear with an hour of torture“ (81). Das Mitleid aus 'The Grave of a Suicide' will er vom Geistlichen nicht (Strophe VII). Er kündigt an, es wieder zu versuchen. Ihn kümmere es nicht, wie die anderen urteilen werden (Strophe XXI). „I am frightened at life not death“ (14), sagt er und will damit der selben schlechten Welt entkommen, die in 'Maud' beschrieben wurde: „[A]ll massacre, murder, and wrong“ (32).

Diese Unnachgiebigkeit machte es aber für Zeitgenossen schwierig, das Gedicht anzuerkennen, immerhin brachte die Frau des Sprechers sich um, als sie schwanger war (Strophe XII). Christen und auch ‚free-thinkers‘ kritisierten das Gedicht deswegen.¹²⁹ Gates bemerkt zudem, daß der Erzähler schwach ist und damit nach klassischen viktorianischen Werten zur

¹²⁸ Gates: *Victorian Suicide*, S. 154.

¹²⁹ Hill: *Tennyson's Poetry*, S. 450.

Verurteilung einlädt. Der Selbstmord wird hier als schockierende Konsequenz dargestellt, deren Gründe allerdings verständlich sind.

6.2 Thomas Hoods 'Bridge of Sighs'

Das Gedicht gehört in Hoods Spätphase der „Poems of Social Protest“ und ist von einem wahren Selbstmordversuch inspiriert¹³⁰: Mary Furley konnte ihr Kind und sich nicht durchbringen und versuchte, sich zusammen mit ihm zu ertränken. Sie wurde gerettet, das Kind nicht. Ein Aufschrei ging durch die Öffentlichkeit, als sie wegen Kindsmord zum Tode verurteilt wurde.¹³¹

Offensichtlich war auch Hood außer sich, denn das Gedicht ist, wie Popes 'Elegy', ein Aufruf zu Mitgefühl mit diesem Schicksal. Die Gruppe von Menschen, die um den Leichnam der Selbstmörderin stehen, soll sie nicht verurteilen: „Loving, not loathing“ (14). Dafür bestünde kein Grund. Das Gedicht geht sogar so weit, daß der Tod quasi das Beste an ihr gelassen habe: „Death has left on her / Only the beautiful.“ (25-26).

Die Opheliaanspielung „Drown'd! drown'd“ ist dem Gedicht vorangestellt und zeigt eine typisch viktorianische Tendenz, sich ertrinkende Frauen mit dieser tragischen Figur zu assoziieren.¹³² Diese Verbindung projiziert das Bild der unverschuldeten Verrücktheit und, mit der treibenden Bewegung im Wasser, Passivität auf diese Frauen. So wird hier, trotz des Zugeständnisses an viktorianische Ideale, daß die Tat „Rash and undutiful“ (23) war, der Aufruf schnell zum Vorwurf an die Verursacher ihres Unglücks: „One more Unfortunate“ (1), eine „unfortunate“ in Popes Sinne, wurde durch „rarity / Of Christian charity“ (43-44) in die Flucht vor einer schlechten Welt getrieben. Direkt wird der „Dissolute Man!“ (77) angeklagt. Gerade diese Personen dürften sich kein Urteil über diese Tat erlauben, das sollte man Gott überlassen: „[L]eaving, with meekness, / Her sins to her Saviour!“ (105-106).

¹³⁰ Gates: *Victorian Suicide*, S. 135.

¹³¹ Ebd., S. 51.

¹³² Ebd., S. 136.

6.3 Emily Brontës *Wuthering Heights*

Die Selbstmorde in *Wuthering Heights* dagegen werden nie direkt thematisiert, sie sind allerdings, wie Gates analysiert hat¹³³, über Indizien zu erkennen. So trinkt sich Hindley kontinuierlich zu Tode und es wird gemunkelt, daß er an den „crossroads“ beerdigt werden sollte (163). Da dies Hareton aber ohne Erbe lassen würde, kommt der Anwalt durch den Einfluß Heathcliffs nicht zu dem Toten, um sich zu überzeugen (163).

Catherine hingegen führt zunächst unabsichtlich einen Schritt in Richtung ihres eigenen Todes aus, indem sie aus Trotz zu hungern beginnt (111). Sie erholt sich, mutet ihrem geschwächten Körper jedoch zuviel zu, als sie bewußt Heathcliff zu sich läßt (141). Ihr letzter Streit, in dem sie ihm vorwirft, sie getötet zu haben, und ihre letzte Versöhnung bringen ihr den Tod: „I shall die!“ (145). Sie erscheint Heathcliff und sogar dem Erzähler als Geist (36). Das entspricht dem zu dieser Zeit immer noch verbreiteten Aberglauben, daß Selbstmörder als Geister wiederkehren.

Catherines Geist, der Heathcliff über die Jahre heimgesucht hat, ist somit einer der Gründe, warum er sein Leben schließlich beendet: „The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her!“ (269). Sein Racheplan ist gescheitert, als er auch Hareton verliert, ironischerweise an die Tochter seines Rivalen: „I wish it were over!“ (269). Um wohl wieder mit Catherine vereint zu sein, hört er wie sie auf zu essen (274). Er entzieht sich durch nächtliche Streifzüge Schlaf und legt Maßnahmen für die Zeit nach seinem Tod fest (275). Er wünscht, nachts ohne Zeremonie begraben zu werden (276), ohne Geistlichen, was zur Zeit der Entstehung des Textes einer Beerdigung für einen Selbstmörder gleichkommt. Sein Wunsch wird erfüllt, sein Geist gesellt sich zu dem Catherines (278).

Daß die Selbstmorde so versteckt angedeutet werden, sagt etwas über die immer noch vorherrschend negative Meinung über den Freitod aus. Er war verpönt und deswegen ließ Brontë als Pfarrerstochter die direkte Erwähnung

¹³³ Gates: *Victorian Suicide*, S. 9f.

sicherlich auch aus. Doch tragen selbst die Andeutungen zur düsteren Atmosphäre des Romans bei, die ihn nicht sehr erfolgreich machten.¹³⁴

6.4 Matthew Arnolds 'Empedocles on Etna. A Dramatic Poem'

Arnold präsentiert die Selbstmordthematik dafür wieder offen, wenn auch in zeitlicher und räumlicher Distanz, ins antike Griechenland entrückt. Arnolds Affinität zum Hellenismus¹³⁵ erkennt den Konflikt zwischen Religion und „mind“ (1.2.27) (wiederzufinden in dem zeitgenössischen Konflikt zwischen Naturwissenschaften und Religion) im Altertum wieder. Darüber hinaus wird das Gedicht in bezug auf den Selbstmord durch diese Distanz weniger kritisierbar.

So ist ein Thema des Gedichts der oben genannte Konflikt, der keine Auflösung erfährt, sondern nur endet. Auf der einen Seite steht eine Skepsis gegenüber der Religion: „[H]arsh Gods and hostile Fates / Are dreams!“ (1.2.304-305). Die Menschen hätten sich die Götter erfunden, um jemanden die Verantwortung übergeben zu können (1.2.308), und verließen sich jetzt auf sie (1.2.315). Auf der anderen Seite steht der Geist: „Man has a mind with which to plan his safety; / Know that, and help thyself!“ (1.2.28-29). Empedocles' Rat lautet: „Be neither saint nor sophist-led, but be a man!“ (1.2.136). Seine Lösung ist der Selbstmord, doch der ist auch auf andere Gründe zurückzuführen.

Durch seine Vergeistigung hat sich für Empedocles ein weiterer Konflikt ergeben. Im Gegensatz zu Callicles fühlt er nun: „Joy and the outward world [...] are dead to me.“ (2.274-275). Callicles repräsentiert quasi ein jüngeres Ich von Empedocles. Er spielt Harfe, singt von den Göttern und erfreut sich der Landschaft: „What mortal could be sick or sorry here?“ (1.1.20). Empedocles muß nun gegenüber Pausanias zugeben, daß es nicht mehr wie früher ist: „We had not lost our balance then, nor grown / Thought's slaves, and dead to every natural joy.“ (2.248-249).

¹³⁴ "Bronte, Emily". Encyclopedia Britannica 2003 Ultimate Reference Suite CD-ROM. Copyright 1994-2002 Encyclopedia Britannica, Inc. May 30, 2002.

¹³⁵ Drescher, Horst: *Lexikon der Englischen Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979. S. 19.

Nach Allott war Arnold in den 1840ern ähnlich Empedocles auf der Suche nach „intellectual deliverance“ von der religiösen Gefühlsbetontheit seiner Kindheit, die er in Lektüre und Philosophie fand. Doch wie T. S. Eliot bemerke, sei das aus den Gedichten als Verlust der Freude herauszulesen.¹³⁶ Da Callicles nach Empedocles' Selbstmord sein Schäferlied singt, siegt die Unbeschwertheit und Freude, die Empedocles durch Vergeistigung nicht mehr hatte, was Arnolds Lösung für seinen individuellen Konflikt zeigt. Doch der persönliche Bezug reicht weiter.

So läßt er Empedocles vor Pausanias scheinbar Argumente für einen Selbstmord aufzählen: Die Menschen seien nicht originär, entstünden nur aus den Samen der Eltern und wären damit vorbestimmt (1.2.187-191): „Our wants have all been felt, our errors made before.“ (1.2.211). Natürlich könne man trotzdem leben und arbeiten: „And win what's won by strife“ (1.2.270). Doch was hätte das für einen Sinn. Die philosophischen Schulen haben seine Lehren ausgemustert (1.1.121), und er ist verstoßen (1.1.123). Empedocles sieht keinen Platz mehr für sich in dieser Welt: „[T]he world hath the day, and must break thee“ (2.17). Er steckt in dem Dilemma, daß er nicht mit den Menschen leben kann, da sie seine Ideen nicht mehr teilen, aber auch nicht allein sein kann. „Weary“ ist er auch wegen dem Schlechten in der Welt: „What suffering is there not seen / [...] / This envious, miserable age!“ (2.100-107).

Empedocles ruft sich selbst zu: „Take then the one way left; / And turn thee to the elements“ (2.24-25). In der Tat ist dieser Entschluß eine Erlösung von diesem Dilemma: „I breathe free“ (2.408). Seine letzten Worte an den Vulkan lauten: „Receive me, save me!“ (2.416). Das Gedicht, erklärt Gates, „functioned as a kind of eloquent suicide note that negated the need for suicide itself“¹³⁷. Der coleridge'sche Versuch, sich selbst gegen Selbstmord zu stimmen, glückte hier, indem der Selbstmord literarisch vollzogen wurde.

¹³⁶ Allott, Kenneth: „A Background for 'Empedocles on Etna'“. In: *Matthew Arnold. A Collection of Critical Essays*. Hg. v. David DeLaura. New York: Prentice-Hall 1973. S. 55.

¹³⁷ Gates: *Victorian Suicide*, S. 88.

6.5 James Thomsons 'The City of Dreadful Night'

„Surely I write not for the hopeful young“ (Proem, 15). Thomson macht schon im Proem klar, daß er niemanden vom Selbstmord abbringen wird, eher im Gegenteil. Wahrlich öffnet sich Thomsons düstere Version der Großstadt nur für solche: „[T]hey leave all hope behind“ (I, 78). Wer noch an „[f]alse dreams, false hopes, false marks and modes of youth“ (Proem, 11) glaubt, „may they flourish“ (Proem, 24). Die „City of Night“ (I, 1) kann jedoch nur einer betreten: „It must be some one desolate, Fate smitten, / Whose faith and hope are dead, and who would die.“ (Proem, 27-28).

Das sind in dieser Stadt, diesem „desert“ (IV, 7), in dem das Leben mehr ein „Death-in-Life“ (III, 25) geworden ist, viele. Das lyrische Ich folgt in II beispielhaft einem Mann, der die Orte aufsucht, an denen „Love“ (18), „Hope“ (24) und „Faith“ (42) gestorben sind, und der nun nichts mehr hat, wofür es sich zu leben lohnt. Angesichts dieser Hoffnungslosigkeit entdeckt das lyrische Ich: „There is no God“ (XIV, 40). Es stimme somit nicht, daß das Leben „[c]ould not be buried in the quiet grave, / Could not be killed by poison or by knife“ (XIV, 47-48). Es komme nichts danach: „The grave's most holy peace is ever sure, / We fall asleep and never wake again“ (XIV, 50-51).

Mit fehlender Hoffnung, fehlendem Gott, der weder hilft noch einen Selbstmord bestrafen könnte, wird dieses Grab zum unvermeidlichen Ziel: „[P]erfect peace eventual in the grave“ (XIX, 4). Der Selbstmord bietet „sooth“ (XVI, 7) von der Sinnlosigkeit der Welt:

The world rolls round for ever like a mill;
It grinds out death and life and good and ill;
It has no purpose, heart or mind or will. (VIII, 36-38)

So geht 'City of Dreadful Night' als einziger Text dieser Auswahl soweit, daß er eine bedingungslose Absolution des Selbstmords erteilt: „End it when you will.“ (XIV, 90). Thomson versucht also erst gar nicht die Selbstüberzeugung

wie Coleridge, er gibt seiner Melancholie und der von ihm empfundenen Sinnlosigkeit des Lebens¹³⁸ unvermittelt Ausdruck.

6.6 Robert Louis Stevenson

6.6.1 *The Suicide Club*

Stevenson verspricht nun als Autor von Unterhaltungsliteratur eine weniger düstere Thematisierung des Selbstmords und hält dies auch. Es handelt sich bei den drei Geschichten des *Suicide Club* um eine Satire auf den Verfall der zeitgenössischen Gesellschaft: „[E]ffete, passive contemporaries“.¹³⁹ Die satirischen Zeichen hierfür sind vielfältig.¹⁴⁰ Sogar auf Textebene betreibt der Prince Satire. Er nimmt die Ironie der Selbstmordmotive der Mitglieder schon vorweg, als er seinen vermeintlichen Grund, „unadulterated laziness“ (20), angibt. Die Mitglieder erhoffen sich Freiheit (22) und Stille (23), aber ein anderer von ihnen kann es nur nicht ertragen, daß er nach Darwin von einem Affen abstammen soll (23). Letzteres ist eine Satire auf die schon erwähnten, durch die Lehre Darwins entstandenen Zweifel.

Als Ausdruck der Degeneration werden „people in the prime of youth, with every show of intelligence and sensibility in their appearance, but with little promise of strength or the quality that makes success“ (21), die sich in verfängliche Situationen gebracht haben (22) und nun keinen anderen Ausweg sehen, als sich umzubringen, zum Ziel der Satire. Sie sprechen gegen das viktorianische Ideal des starken Gentleman. Diese „society of decadent misfits“¹⁴¹, die sogar mit dem Ableben noch Vergnügen in Form

¹³⁸ „The City of Dreadful Night“. In: *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*. Vol. XIII. The Victorian Age, Part One. <http://www.bartleby.com/223/0413.html> (18.01.2005).

¹³⁹ Saposnik, Irving: *Robert Louis Stevenson*. Hg. v. Sylvia Bowman. Boston: Twayne 1974 (= Twayne's English Authors Series 167). S. 68.

¹⁴⁰ Durch den übergeordneten Titel *New Arabian Nights* zum Beispiel werden die Geschichten in das Fantastische eingereiht, das nicht ernstzunehmen ist, wobei die letzten beiden Erzählungen eher schon in das crime-mystery-Genre fallen. Des weiteren beginnt der erste Teil mit einer grotesken Begebenheit: Ein Mann stürmt das Lokal, verschenkt und verspeist in großen Mengen für sein letztes Geld „cream tarts“, bevor er sterben will (6). Schließlich ist noch die Verkehrung, daß der exotische Prinz alle moralischen Werte des guten Engländers verkörpert, während es in London möglich ist, einen Selbstmörderclub zu gründen, als satirisches Anzeichen zu nennen.

¹⁴¹ Saposnik: *Stevenson*, S. 67.

eines Clubs verbinden muß, steht stellvertretend für die vom Erz-Viktorianismus verachtete Dekadenz des ausgehenden Jahrhunderts. Die Selbstmordthematik dient also der überspitzten Darstellung der Dekadenz, die damit satirisch kritisiert wird.

Doch neben diesem satirischen Ziel sind auch andere, ernsthafte gesellschaftliche Probleme der Zeit in der Geschichte zu finden. Die Werbungsrede des „cream tart man“ für den Club zeigt solche auf. Mit dem Unzulänglichkeitsgefühl angesichts der Errungenschaften der Zeit wie Eisenbahn, Telegraph und Lift (14) spricht er ein Problem an, das die Zeitgenossen des Texts wirklich beschäftigte. Darwin, wenn auch ironisch genannt, trug besonders mit seinem Werk *The Descent of Man* von 1871 zu dieser Verunsicherung bei. Dekadent formuliert der „cream tart man“ weiter: „Now, we know that life is only a stage to play the fool upon as long as the part amuses us. There was one more convenience lacking to modern comfort: a decent, easy way to quit that stage“ (14). Hier klingt der religiöse Skeptizismus des ausklingenden Jahrhunderts an, denn ein Leben, das nur ein Spiel ist und in der Länge von dem Schauspieler bestimmt wird, entspricht nicht ansatzweise der christlichen Gottesabhängigkeit. Zudem ist der Club theoretisch eine Möglichkeit, sich ohne Schande für die Familie umzubringen, weil niemand durch die extravaganten Mordmethoden des President Verdacht schöpfen würde. Gerade im Viktorianismus war es für die Familie sehr wichtig, den Schein zu wahren.

Doch ganz abgesehen von diesem Exkurs erklärt die Moral der Geschichten den Triumph viktorianischer Werte über die Dekadenz, was den breiten Lesergeschmack getroffen haben muß. Allerdings ist in diesem Triumph nicht der über den Selbstmord enthalten. Die Satire greift allein die „Foolish and wicked men“ (36) an. Der Prince gesteht den Mitgliedern den Selbstmordwunsch zu, ist aber von dem Club an sich abgestoßen: „If a man has made up his mind to kill himself, let him do it, in God’s name, like a gentleman. This flutter and big talk is out of place.“ (23). Er empfindet „pity“ (36) für sie und ist, wie im Zitat zuvor angedeutet, der Überzeugung, daß sie sich vor jemand höherem rechtfertigen müssen.

Selbstmord wird also in der Satire zur Überspitzung benutzt, weil er negativ konnotiert ist, wird aber nicht direkt verurteilt. Seine sekundäre Bedeutung als Mittel wird durch den Verlauf der weiteren Geschichten deutlich. Der Club ist zerschlagen und die Verfolgung des President gibt Anlaß für eine abenteuerliche und geheimnisvolle Verfolgung. Der Selbstmord wird unwichtig, obwohl er den Geschichten ihren Namen gibt.

6.6.2 *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*

Noch verwirrender ist die Bedeutung des Selbstmords in *Jekyll and Hyde*. Daß es sich in diesem Werk um einen Suizid handelt, scheint zunächst eindeutig: Hyde ist die Verkörperung von Jekylls Verdrängtem und Unterbewußtem. Er gibt Jekyll die Möglichkeit, in der Nacht ein Maß an „freedom“ (50) auszuleben, was ihm tagsüber als bravem und korrektem Wissenschaftler durch den Druck der Gesellschaft nicht vergönnt ist.

Paradox ist nun, daß im Verlauf der Erzählung von Jekyll selbst zunehmend eine Distanz zu Hyde aufgebaut wird. Am Anfang repräsentiert Hyde noch einen Teil von Jekyll, doch die Pronomen ändern sich und schließlich spricht Jekyll von Hyde wie von einer eigenständigen Person, wobei die beiden von außen sowieso als zwei Personen wahrgenommen werden. Hyde entwickelt durch seine schrecklichen Taten, die Jekyll nicht fertig bringen würde, ein Eigenleben. So versucht Jekyll in seiner Erklärung „Full Statement“, die Verantwortung für Hydes weiteres Handeln von sich zu weisen. Er sieht mit der letzten Verwandlung in Hyde sein eigenes Leben wie durch Mord beendet: „[T]his is my true hour of death“ (62). Trotzdem bleibt er sich immer bewußt, daß er Macht über Hyde hat: „[H]e fears my power to cut him off by suicide“ (61).

So bleibt unklar, wer wen getötet hat. Es ist Jekylls Stimme, die man zuletzt aus dem Labor hört (38), doch vorher waren es die schweren Schritte Hydes. Hat sich ein hybrides Wesen im Labor aufgehalten, hat sich Jekyll während der Verwandlung umgebracht oder zeigt der Tod nur das wahre Ich von Jekyll, denn der Verstorbene „beheld the face of Edward Hyde“ (39).

„Utterson knew that he was looking on the body of a self-destroyer“ (39), weiß aber noch nicht, daß Jekyll und Hyde körperlich derselbe sind. Hat Hyde wirklich Jekylls Hoffnung („will he find the courage to release himself at the last moment?“ (62)) erfüllt.

Genauso wenig wird eine Bewertung des Selbstmords für den Leser vorgegeben. Da die Erklärung Jekylls ans Ende der Erzählung gestellt ist, wird den Figuren keine Möglichkeit zur Diskussion der Tat gegeben. Zeitgenossen mochten den Freitod jedenfalls nicht¹⁴², was vielleicht auch daran lag, daß er, egal von wem, in Verzweiflung geschah. Jekyll spricht zuletzt von „torments“ (61) und „despair“ (61). Verzweiflung ist aber vor christlichem Hintergrund verpönt, und zudem entspricht die Tat nicht dem viktorianischen Durchhalte-Gedanken.

Dabei wird der Suizid, wie im *Suicide Club*, zur Kritik des Dekadenten und damit Abartigen, sowie zur Wiederherstellung der viktorianischen Ordnung benutzt. Das Unterbewußte, das Böse im Inneren und extreme Gefühle mußten unterdrückt werden, sonst stürzte das Ideal von Selbstdisziplin, Selbsthilfe und ‚self-improvement‘ ein. Wie schlimm es war, sich gehen zu lassen, zeigt, daß Hyde sogar zum Mörder wird. So gesehen tötet Jekyll das Übel zum Wohle der Gesellschaft und stirbt dabei einen Märtyrertod.

6.7 Walter Paters ‘Sebastian van Storck’

Ebenfalls durch die Selbstopferung erfährt Sebastian eine Rückführung in die Gesellschaft. Doch hat er sich nicht durch Ablegen viktorianischer Werte von ihr distanziert, sondern durch das Extreme. Pater möchte einseitige Vergeistigung kritisieren¹⁴³, die anderes, in diesem Fall die Kunst, ausschließt.

Sebastian, als Exempel der Vergeistigung, mag die Künste nicht. Warum sollte man der Natur etwas künstlich hinzufügen (88), wenn er „poetry“ in den einfachen und in den historischen Dingen finden kann (94). Deswegen

¹⁴² Gates: *Victorian Suicide*, S. 120.

¹⁴³ Monsman, Gerald: *Pater's Portraits. Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*. Baltimore: John Hopkins Press 1967. S. 119.

wird er durch seine künstlerische (sein Elternhaus ist mit Künstlern und Kunstwerken gefüllt) und künstliche¹⁴⁴ Umgebung, die ihn leiden läßt (82), in seine Gedankenwelt getrieben. Die „rigidly logical tendency“ (83) seiner Jugend verstärkt sich mit dem Alter, und er strebt nach „intellectual clearness“ (99).

Sebastian folgt Spinozas rationalistischer Lehre. Alles Leben wäre nur eine Gedankenfolge Gottes (109), nicht mehr als seine „accidents“ und „affections“ (107) und existiere nur in seinem Geist. Das Leben sei eine Verzögerung (111), der Gedanke Gottes verginge. Die logische Konsequenz für ihn ist, „[t]o restore *tabula rasa*, then, by a continual effort at self-effacement!“ (110). Das Unnatürliche des Strebens nach absoluten Gedanken wird in dem daraus resultierenden Todestrieb deutlich.

Dieser Hang zum Tod zeigt sich durchgehend in Sebastians Charakter: „He seemed, if one may say so, in love with death“ (98). Seine Faszination von der Archäologie ist mit dem Tod verbunden: „There came with it the odd fancy that he himself would like to have been dead and gone long ago“ (94). Für seine Mutter ist er der „son who desired but to fade out of the world like a breath“ (100). Diese Melancholie (111) diagnostiziert auch der Arzt nach Sebastians Tod (115).

Das angestrebte ‚*tabula rasa*‘ wird schließlich durch das hereinspülende Meer erfüllt. Jedoch handelt es sich nicht um einen Selbstmord zur Bestätigung von Sebastians Theorien, sondern um eine Selbstopferung: „And it was in the saving of this child, [...], that Sebastian had lost his life.“ (114). Gedanken an einen anderen Menschen waren ihm bisher nicht möglich gewesen (kalthertzig hatte er einem Mädchen das Herz gebrochen), so zeugt die Selbstopferung von seiner Einsicht über die Krankhaftigkeit seiner Einseitigkeit. Die Selbstopferung bestätigt, daß Eingleisigkeit nicht überleben kann.

¹⁴⁴ Sein erster Auftritt in der Erzählung zeigt ihn beim Schlittschuhlaufen wie in einer Szenerie des Malers van de Velde (81). Zudem ist er ein *Imaginary Portrait(s)*.

6.8 Alfred Housmans

Der Fall eines Woolwich-Kadetten 1895, der sich lieber erschoss, als seine homosexuellen Neigungen zu akzeptieren¹⁴⁵, veranlaßte Housman, das satirischen Gedicht 'Shot? so quick, so clean an ending?' zu schreiben. Housman selbst schämte sich für seine Homosexualität, hielt sie allerdings nicht für so krank, wie sie besonders im Wilde-Prozeß, der ihn empörte, präsentiert wurde.¹⁴⁶ So heißt es in dem Gedicht ironisch: „Yours was not an ill for mending, / 'Twas best to take it to the grave“ (3-4). Der Mut des Selbstmörders wird verspottet, der nach langer Unehre seine Familie von dem befreit hat, was nie hätte geboren werden dürfen (Strophe 3). Doch sei er nun ein wirklicher Mann, da er sich im ehrenhaften Selbstmord umgebracht habe: „[Y]ou died as fits a man“ (20). Mit dem Spott läßt Housman die Angelegenheit aber nicht ruhen. Das ‚Übel‘ sei nicht beseitigt. Er unterstellt, daß es noch andere mit „ills“ gibt, die den Selbstmörder um seinen Mut beneiden: „[T]o your grave shall friend and stranger / With ruth and some with envy come“ (21-22). Der Selbstmörder stellt für sie die Katharsis dar: „Clean of guilt“ (24). Er hat sich für sie der „ills“ entledigt, aber sie existieren weiter.

Satirisch ist wohl auch 'If it chance your eye offend you' zu lesen. In übertriebener Drastik wird vorgeschlagen, das aus dem Körper zu entfernen, was Probleme bereitet. Augen und Hand sollen abgetrennt werden, wenn sie schmerzen, und schließlich das Leben genommen, wenn die Seele stört. Das selbe Ehrideal wie in dem Gedicht oben wird dabei ironisiert, indem es heißt, „play the man“ (7) statt ‚be‘ und entledge dich des Lebens. Dies soll sicherlich nicht viktorianische Durchhalte-Parolen heraufbeschwören, sondern in Verbindung mit dem vorhergehenden Gedicht die Gründe für einen Selbstmord in Frage stellen.

So war gegen Ende des Jahrhunderts der Selbstmord in der Literatur mehr ein Symptom geworden, als direkt Thema zu sein. Er schockiert nicht mehr

¹⁴⁵ Graves, Richard: *A. E. Housman. The Scholar-Poet*. Oxford: Oxford University Press 1981. S. 104.

¹⁴⁶ Ebd., S. 102.

primär, sondern verweist durch seine negativen Konnotationen je nach Autor auf soziale Probleme bis hin zur Dekadenz. Diese Tendenz, Selbstmord als Mittel zu benutzen, das auf andere Mißstände verweist, verstärkte sich im Verlauf der Epoche. Mit diesem Stellenwert bricht das Motiv auf in ein neues Jahrhundert.

7. Literatur des Übergangs

Da sich gesellschaftliche Einstellungen und literarische Formen nicht von einem Tag auf den anderen ändern, sind starre Epochengrenzen generell kritisch zu sehen, die vorliegende Arbeit bildet da keine Ausnahme. Wie der späte Tennyson, Pater und Housman für die letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zeigen, wurde der Selbstmord gesellschaftlich nachvollziehbar und in der Literatur ein Symptom für größere Probleme, kündigen damit das 20. Jahrhundert an (vgl. 8.). Die Zeit der Jahrhundertwende war von Verunsicherung durch die Auflösung gewohnter Gesellschaftsstrukturen geprägt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte man sich durch das Tempo des eigenen Fortschritts überworfen und stand den gesellschaftlichen Konsequenzen des massiven sozialen Elends gegenüber.¹⁴⁷ Dagegen wirkt die viktorianische Epoche mit ihren Werten im 20. Jahrhundert fort. Hier im Gegensatz zu den vorhergehenden Epochen ein Übergangskapitel einzufügen, macht deswegen Sinn, da Thomas Hardy und Joseph Conrad zwischen beiden Epochen anzusiedeln sind. Einerseits stehen sie mit der erzählerischen Form in der viktorianischen Tradition, deuten aber auf das 20. Jahrhundert mit einer Gesellschaft, die keine Hoffnung auf eine Lösung ihrer Probleme mehr hat, voraus.

Die fehlende Hoffnung in der gegenwärtigen und zukünftigen Gesellschaft belegt Émile Durkheim mit der ersten, auch statistisch untermauerten soziologischen Studie des Selbstmords *Le Suicide* (1897). Er beschreibt, neben zwei anderen, den Typ des anomischen Selbstmörders. Dieser nimmt sich das Leben, weil sich seine gewohnte Gesellschaftsstruktur zerstört hat. Dies kann durch ein persönliches Ereignis eintreten oder durch eine gesamtgesellschaftliche Veränderung, wie sie zu der Zeit des Übergangs stattfand.

In diesem Kontext wandelt der Selbstmord sich vom moralischen zum sozialen Phänomen. Statt ein Für und Wider zu erörtern, wird er im sozialen Umfeld betrachtet. Unter diesen Bedingungen machten Autoren „an attempt

¹⁴⁷ Gates: *Victorian Suicide*, S. 151.

at making desperate sense of a senseless world"¹⁴⁸, der allerdings ergebnislos blieb. Den Höhepunkt findet dies in der Behauptung des Arztes in Hardys *Jude*: „The coming universal wish not to live“.

7.1 Thomas Hardy

7.1.1 *Tess of the d'Urbervilles*

Mit der sozialkritischen Verwendung des Selbstmordmotivs steht Hardy in viktorianischer Tradition, jedoch wendet sich die Kritik in *Tess* nicht nur gegen einzelne Mißstände oder Einzelschicksale, sondern gegen die Gesellschaft an sich. Engstirnigkeit und festgefahrene, scheinheilige Wertvorstellungen der viktorianischen Gesellschaft sind es, die das unschuldige Mädchen Tess (10) zu Fall bringen, und damit sich selbst zur Kritik freigeben.

Die aus den ungerechten Werten resultierende Unbarmherzigkeit zeigt sich für Tess den ganzen Roman hindurch in Form von Schicksalsschlägen. Sie wehrt sich zwar gegen die Avancen Alocs, reizt ihn dadurch allerdings noch mehr und wird von ihm zur ‚fallen woman‘ gemacht. Das aus diesem Kontakt entstandene Kind stirbt zudem noch und Tess sieht es als verdammt, wie sie es ist, da sie es nicht taufen lassen konnte (82).

Wegen der Doppelmoral wird ihre Familie, zu der Tess schließlich zurückkehrt, aus ihrem Haus vertrieben (310). Sie nimmt dieses Urteil der Gesellschaft an und in einer Art Selbstkasteiung sucht sie schwere körperliche Arbeit und Einsamkeit. Nicht zuletzt durch Angels Lehren hat sie den Glauben an einen Gott aufgegeben: „I don't believe in anything supernatural“ (281). So glaubt sie auch, als sie mit Angel ein wenig Glück wiederfindet, es nicht verdient zu haben und wird darin bestätigt: Angel repräsentiert konservative viktorianische Werte, reagiert dementsprechend schockiert auf ihr Geständnis (199f.) und verläßt sie.

Daß der Tod die Lösung für den Konflikt zwischen ihrem nicht selbst verschuldeten Unglück und der diesem blind gegenüberstehenden Gesellschaft sein könnte, kommt ihr oft in den Sinn. „I wish I had never been

¹⁴⁸ Gates: *Victorian Suicide*, S. xiv f.

born“ (67) sagt Tess mehrfach. Sie bietet Angel sogar an, sich umzubringen: „The river is down there. I can put an end to myself in it. I am not afraid.“ (204). Doch sie findet nicht den Mut, wie sie selbst zugibt (209), auch weil sie einen Skandal vermeiden will.

Daß Tess diese Lösung schließlich doch wählt, begründet sich in weiteren, mißlichen Umständen. Sie muß Alec schließlich nachgeben, weil sie ihre Familie zu versorgen hat. Die Hoffnung auf Angel hat sie aufgegeben. Zu ihren nicht selbst verschuldeten Sünden zählt nun auch Ehebruch. Mit dem Mord an Alec nimmt sie bewußt den eigenen Tod in Kauf. Zwar tut sie es nicht, um der Öffentlichkeit nachzugeben, sondern um von Angel Vergebung zu erlangen (338). Jedoch scheint es sich um einen Triumph für die konservative Gesellschaft gegenüber dem Störfaktor Tess zu handeln. Sie bereitet den Roman hindurch die Zerstörung Tess' vor: „Once victim, always victim – that's the law!“ (291).

Daß Tess durch die soziale Umstände gezwungen wird, sich sogar selbst zum Tode zu verurteilen, macht aber gerade die Kritik an dieser Gesellschaft aus. Der Schluß sagt zwar „'Justice' was done“ (350), doch zeichnet der Roman im Ganzen ein pessimistisches Bild für die Zukunft dieser Kultur, die mit dem Ende nicht Tess sondern sich selbst durch ein vermeintliches ‚happy ending‘ Gerechtigkeit wiederfahren läßt.

7.1.2 *Jude the Obscure*

Wie Tess wird auch Jude Fawley, weil er nicht in sie hineinpaßt, von der Gesellschaft in den Tod getrieben. Durch seinen Namen¹⁴⁹ und auch durch andere Figuren wird ihm dieses Ende schon vorausgedeutet. Seine Großtante sagt zu ihm: „It would ha' been a blessing if Goddy-mighty had took thee too, wi' thy mother and father, poor useless boy!“ (9). Auch Sue sieht Schlimmes für ihn kommen: „[Y]ou'll suffer yet“ (244). Das Ungewolltsein in der Welt läßt die Gesellschaft Jude wie Tess durch Schicksalsschläge spüren. Jude begeht den Fehler, mehr sein zu wollen, als die Gesellschaft ihm zugesteht und damit das konservative Gefüge zu stören. Christminster, die

¹⁴⁹ Im Matthäus-Evangelium ist Judas ein Selbstmörder (Matthäus 27.5).

„city of light“ (24) für ihn, erreicht er nur um zu erkennen, daß Männern seines Standes ein College außerhalb der finanziellen Möglichkeiten steht (138). Man rät ihm, Arbeiter zu bleiben (140), worauf er mit dem Trinken beginnt.

Parallel dazu entwickelt sich die Enttäuschung mit Sue. Jude sieht aufgrund der Warnungen seiner Großtante und wegen dem mahnenden Vorbild seiner Eltern tatenlos zu, als sein ehemaliger Schoolmaster sich Sue nähert (130). Jude übergibt sie sogar (202), als sie Philiston heiratet. So ist Judes Leben von Demütigungen, verursacht von der Gesellschaft, durchzogen, die ihn von seinen zu hoch gegriffenen Wünschen abbringen sollen. Früh war ihm dabei klar geworden, daß Selbstmord keine aktive Fluchtmöglichkeit für ihn ist. Nach der Katastrophe mit Arabella („Their lives were ruined“ (81)) hatte er versucht, den Selbstmord seiner Mutter (82) zu wiederholen. Er probiert, das Eis des Sees zu durchbrechen, aber „he was not a sufficiently dignified person for suicide. Peaceful death abhorred him as a subject“ (83).

Auch hat er zu diesem Zeitpunkt noch die Hoffnung auf Christminster. Erst nach der absoluten Demütigung, „Humiliation Day“ (386), den Abschlußfeierlichkeiten der Absolventen in Christminster, erkennt er endlich: „I’m an outsider to the end of my days!“ (392). Er ist gebrochen und wird krank. Als ihm dann noch alles andere im Leben genommen wird, gibt er auf. Ein letztes Mal will er Sue sehen, was bedeutet, durch den Regen zu gehen. Er gibt vor Arabella zu:

‘You’ve done for yourself by this young man,’ said she. ‘I don’t know whether you know it.’
 ‘Of course I do. I meant to do for myself.’
 ‘What – to commit suicide?’
 ‘Certainly.’ (469)

Jude übernimmt dabei die Rolle eines Anti-Hiobs: „I’ve waited with the patience of Job, and I don’t see that I’ve got anything by my self-denial.“ (314). Judes letzte Worte (484) sind die von Hiob als der seine Geburt bedauert (Hiob 3). Die Prüfungen, die Jude gestellt werden, bestärken ihn im Gegensatz zu Hiob nicht in seinem Glauben, den verliert er. Durch die Zwischenrufe der jubelnden Absolventen wird er sogar noch in seinen

letzten Minuten gedemütigt. Doch da die Gesellschaft Jude, den unschuldigen und modernen Menschen, in den Tod treibt, zeigt sie sich selbst als nicht zukunftsfähig: „The book was, more than any others by [Hardy], a protest against the inherited ideas of society“.¹⁵⁰

Als Personifizierung dieser fatalistischen Schlußfolgerung des Romans kann Little Father Time gelten. Er wird als „true child of the age“ (401) bezeichnet. Mit der Schlußfolgerung, „I ought not to be born, ought I?“ (396), schließt er den Kreis zu den letzten Worten seines Vaters. Da er um die Konsequenzen eines neuen Kindes in der Familie weiß, zieht er den Schluß: „If we children was gone there'd be no trouble at all!“ (399). Er erhängt seine zwei Geschwister und sich: „Done because we are too menny.“ (401). Doch durch die fehlenden Kinder hat auch die Gesellschaft keine Zukunft mehr. Father Time repräsentiert den „coming universal wish not to live“ (401). Da Father Time durchweg schockierte Reaktionen provozierte, traf die Kritik offensichtlich ihr Ziel.¹⁵¹

Die beiden Hardy'schen Protagonisten, Tess und Jude, zeigen durch das gewaltsame Ende des Konflikts mit der Gesellschaft deren Unrechtmäßigkeit und Unzeitgemäße auf. Mit dem Verlust des Glaubens an die Gemeinschaft geht bei beiden ein Verlust des Glaubens an einen Gott einher. Der Ausblick in die Zukunft ist damit pessimistisch.

7.2 Joseph Conrads *Lord Jim*

Im Gegensatz dazu ist in *Lord Jim* der Protagonist das Unzeitgemäße. Während Jude einer konservativen Gesellschaft gegenübersteht, ist Jim das Konservative, das in der modernen Welt nicht mehr überleben kann. Er strebt nach Ehre, Tapferkeit und Heldentum, die in seine Zeit nicht mehr passen. In diesem Kontext ist auch Jims Selbstopferung zu sehen. Jim ist von klein auf bemüht, sich als romantischer Held zu beweisen. Stein erkennt, daß dies Ärger bedeutet (135).

¹⁵⁰ Blunden, Edmund: *Thomas Hardy*. London u. a.: MacMillan 1967. S. 222.

¹⁵¹ Gates: *Victorian Suicide*, S. 162.

An der Erfüllung seines Ideals scheint er zunächst charakterlich zu scheitern: „There was always a doubt about his courage.“ (123). Auf seinem Trainingsschiff war er nicht mutig (6), und, da er die Patna im Stich ließ, schien er es dort ebenfalls nicht gewesen zu sein, wenn seine Reaktion auch verständlich war. Doch ab diesem Punkt seiner Geschichte hindert ihn sein Umfeld an der Verwirklichung seines Ideals. Jim hat als einziger der Crew den Mut, sich dem Gericht zu stellen und die Wahrheit zu sagen (Chapter 4). Er erträgt des weiteren das Schicksal, daß seine Geschichte immer schon erzählt wird, wo er erst hinkommt (Chapter 12). Mit dem Fall von der Patna in das „everlasting deep hole“ (70) ist er eigentlich schon gestorben.

Die Patna ist eine verpaßte Gelegenheit: „Ah! what a chance missed! My God! what a chance missed!“ (53). Wäre Jim geblieben, hätte sich, ob sie gesunken wäre oder nicht, sein heroisches Ziel erfüllt. So versucht er nun, keine weitere Chance zu verpassen. Der Kampf gegen den Rajah verspricht ihm diese zu geben. Er macht ihn zur Legende und bringt ihm das Vertrauen der Menschen (166). In der Rolle des Retters von Jewel, für die er sogar sein Leben riskiert (187), scheint er sein Ziel erreicht zu haben. Doch Jims ehrenvolles Verhalten wird ihm zum Verhängnis. Da er irrtümlicherweise seinen eigenen Ehrenkodex bei Brown als gegeben annimmt, wird Daris getötet (253). Er hat für Brown vor Doramin mit seinem Leben gebürgt (245) und muß (oder darf), um seine Ehre zu retten, freiwillig in den Tod gehen.

Captain Brierly ist als Jims Gegenstück konzipiert, das allerdings auch Jims Selbstmord vorausdeutet. Brierly war Magistrate bei Jims Prozeß (36). Er war jemand, dem alles zufiel, der keine Fehler machte und, im Gegensatz zu Jim, auf See viele Leben gerettet hatte (36). Wie der Leser von Marlow erfährt, irritiert Brierly Jims Fall (41), da er für ihn klar ist. Jim sei nicht mutig, weil er sich stellt, mutig sei er, wenn er sich aufgeben würde (42). Kurz danach wirft Brierly sich über Bord (37). Marlow vermutet: „[H]e was probably holding silent inquiry into his own case“ (37). Vielleicht bringt er sich um, weil er an Jims Beispiel sieht, daß jedem jederzeit ein Fehler passieren kann. Vielleicht auch, weil er denkt, im Leben sei ihm alles nur zugefallen und er habe nie wirklich Mut bewiesen. Marlow gibt zu: „Who can tell what flattering view

he had induced himself to take his own suicide?“ (41). Dies gilt auch für Jim, da die Geschichte konsequent aus der Außensicht vom Marlow erzählt wird, der oft nur Berichte Dritter wiedergibt.

Somit ist der Leser auch in der Bewertung dieser Selbstmorde von Marlow abhängig, der Jims so beschreibt: „[A]nd that’s the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic. Not in his wildest days of his boyish vision could he have seen the alluring shape of such an extraordinary success!“ (261). Für Jim wäre seine Selbstopferung die Erfüllung seiner Träume, doch die Nachwelt wird ihn nicht als Helden, sondern negativ in Erinnerung behalten. Helden scheinen unzeitgemäß geworden zu sein. Selbst Brierly, der perfekte Kommandant und Held, sieht keinen Platz mehr für sich in der Welt. Allerdings bietet der Roman auch keine Lösung für die Zukunft an, denn Marlow stellt sich mit Jim gleich: „He is one of us.“ (261). Diese Aussage impliziert, daß ebenfalls Marlow, sowie alte konservative Formen, nicht überleben werden.

7.3 G. K. Chestertons ‘A Ballade of Suicide’

Chesterton teilt sich mit Hardy und Conrad nur aufgrund des Zeitrahmens dieses Kapitel. Den Selbstmord nutzt er ganz anders, nämlich als satirisches Mittel. Von Strophe zu Strophe, die alle mit der Zeile „I think I will not hang myself today“ enden, wird ein grotesker Kontrast zu dem Rest der jeweiligen Strophe immer stärker aufgebaut. In der ersten Strophe werden die günstigen Bedingungen dargelegt: „The gallows in my garden, people say, / Is new and neat and adequately tall“ (1-2). In ironischer Übertreibung jubeln die Nachbarn sogar über den Selbstmordversuch, doch das lyrische Ich überlegt sich den Selbstmord.

Im der zweiten Strophe werden dann vermeintlich gewichtige Gründe gefunden, weiterzuleben: „I fancy that I heard from Mr. Gall / That mushrooms could be cooked another way“ (13-14). In der dritten Strophe wird universellen Gründen für Selbstmord der Wind aus den Segeln genommen, die Welt würde besser werden. Dabei werden ironisch Beispiele für diese Verbesserung angeführt wie „decadents [will] decay“ (18) oder

„Rationalists are growing rational“ (21). Insoweit handelt es sich um ein Nonsense-Gedicht.

Doch im Envoi kommt die Satire zu ihrem wahren Ziel. Chesterton schrieb zusammen mit einer Gruppe von Autoren für den *New Witness*, die unter sich Balladen austauschten. Voraussetzung war, daß der Envoi den Prinzen Edward VII, der eigentlich zu dieser Zeit schon König war, möglichst bitter beleidigte.¹⁵² Dies allein bildet schon einen satirischen Kontrast, da der Envoi der Ballade traditionell dem Prinzen gewidmet ist.¹⁵³ Doch der groteske Gegensatz aus den ersten Strophen wird hier zu Ende geführt. Falls der Prinz geköpft würde, wäre dies wirklich etwas, wofür es sich lohne zu leben. Dem katholischen Traditionalisten Chesterton¹⁵⁴ stieß die extravagante Lebensführung Edwards sicherlich sehr auf. Der Selbstmord dient ihm als Mittel, um den Kontrast des Envoi besonders groß und damit satirisch scharf zu machen.

7.4 Ford Madox Fords *The Good Soldier*

Ford führt nun Conrads Aussage der Unzeitmäßigkeit von Helden im 20. Jahrhundert fort. Der „good soldier“ (25) Edward wird nicht mehr gebraucht, seine Konventionen und der Schein, diese aufrecht zu erhalten, zerfallen. Das gilt ebenfalls für das amerikanische well-to-do-Pärchen. Dies hat zwei Selbstmorde zu Folge. Zunächst den von Florence, der Frau des Erzählers. Mit der Heirat hat sie einen verpflichtenden Namen angenommen: Dowell. Dieser Auflage ist sie jedoch durch ihre Affäre mit Edward nicht nachgekommen. Als diese Affäre aufzufliegen droht, bringt sie sich deswegen um. Der Skandal ist vermieden, und sogar ihr Mann muß erst später erfahren, daß, was er jahrelang für das Herzmittel seiner Frau hielt, tatsächlich Gift für diesen Notfall war (74).

Edward bringt sich dagegen um, weil er, trotz Zugeständnissen an die Standeskonventionen, in diesen nicht mehr leben kann. Selbst der Erzähler

¹⁵² Chesterton, G. K.: *Collected Nonsense and Light Verse*. Hg. v. Marie Smith. London: Xanadu 1987. S. 8.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Drabble: *English Literature*, S. 188.

muß zugeben, daß Edward ein guter Kerl ist, der seit Beginn seiner arrangierten Ehe in dem Konflikt zwischen Standeskonventionen des Adels und seinen emotionalen Neigungen steht. Mehrfach heißt es „he was a sentimentalist“ (was an Lord Jim erinnert). Dies bezeichnet sowohl seinen Hang zu Frauen, wie auch seine Reaktion auf das Ereignis, welches ihn zum Selbstmord bewegt. Er hat, obwohl er wohl zum ersten Mal in seinem Leben wirklich verliebt ist, das Mädchen nach Ceylon schicken lassen (152). Als ihn ein provozierendes Telegramm von ihr erreicht, aus dem hervorgeht, daß sie vermeintlich nicht so leidet wie er, ersticht er sich (162). Als guter Soldat tut er das, was Soldaten tun: Die Ehre retten.

Doch bestätigt er damit genau seine Überkommenheit. Der Erzähler, den Edward vorher weggeschickt hatte, sagt im unterkühlten Ton seines typischen Erzählstils: „Why should I hinder him? I didn't think he was wanted in the world“ (162). Für diese Welt allerdings bedeutet Edwards Selbstmord auch den Untergang. Er steht repräsentativ für den gehobenen und traditionellen vorbildlicheren Teil einer Gesellschaft, sein Suizid für deren Tod.¹⁵⁵ Da er untergeht wird prophezeit, geht auch sie unter.

¹⁵⁵ Hoffmann, Charles: *Ford Madox Ford*. New York: Twayne 1967 (= Twayne's English Authors Series 55). S. 85.

8. 20. Jahrhundert

Sicherlich bestätigte sich im 20. Jahrhundert nicht die Prognose des Arztes in *Jude*, der „universal wish not to live“, allerdings wurde das Verhältnis zum Selbstmord besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer entspannter: „Selbstmord wurde als gesellschaftliche Tatsache anerkannt.“¹⁵⁶ Dies zeigte sich in den Änderungen der rechtlichen Konsequenzen: 1961 wurde die Gefängnisstrafe für einen Selbstmordversuch abgeschafft¹⁵⁷, nachdem man schon im vorhergehenden Jahrhundert Selbstmördern die Beerdigung auf einem Friedhof und den Familien die Erhaltung des Erbes ermöglicht hatte. Das hieß jedoch nicht, daß man den Selbstmord vollkommen guthieß: „[S]ocial stigma remains still“.¹⁵⁸

Ein Punkt, der zu der entspannteren Beziehung zum Selbstmord beitrug, war sicherlich seine zunehmende wissenschaftliche Erforschung und damit das bessere Verständnis seiner Hintergründe. Ein neuer Wissenschaftszweig, die Suizidologie, versucht, im Gegensatz zu den vorherigen Jahrhunderten, den Selbstmord systematisch und interdisziplinär zu erforschen: psychologisch, demographisch, philosophisch und klinisch. Den Anfang machte dabei neben Durkheim Sigmund Freud mit seinem Aufsatz 'Trauer und Melancholie' von 1917. Er stellte dem Eros, dem Selbsterhaltungstrieb, den Thanatos, den Selbstvernichtungstrieb, entgegen. Freud erklärt den Thanatos damit, daß jemand sich selbst töte, wenn er in sich jemanden erkannt hat, den er töten möchte.¹⁵⁹

Später war die Suizidologie zu der Ansicht gekommen, daß Selbstmord die Konsequenz einer psychischen Störung sei, aus der Krankheit Depression heraus begangen würde und damit verhindert werden könne.¹⁶⁰ Der Krankheitshintergrund macht ihn zu einem „individual act“¹⁶¹, denn, wie auch immer die (womöglich gesellschaftlichen) Auslöser aussehen mögen, betrifft eine Krankheit zunächst den einzelnen. Diese Erkenntnis löst den

¹⁵⁶ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 246.

¹⁵⁷ Ebd., S. 66.

¹⁵⁸ Noon: "Suicide", S. 382.

¹⁵⁹ Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 128.

¹⁶⁰ Noon: "Suicide", S. 384.

¹⁶¹ Ebd.

Selbstmord auch aus der Verantwortung gegenüber der Gesellschaft, da er nicht aufgrund einer Verneinung derselben geschieht, sondern aufgrund einer Krankheit. Er wird nicht mehr gesellschaftlich verurteilt, schockiert zwar noch, erregt damit aber Mitgefühl.

Ein weiterer Umstand, der zu mehr Akzeptanz des Selbstmords führte, war der Rückgang des Einflusses der christlichen Religion im 20. Jahrhundert in Europa.¹⁶² In der zweiten Hälfte verschwand die Religion zwar nicht, verlor aber spätestens jetzt ihre Macht über die öffentliche Meinung zum Thema Selbstmord. Nach einem Suizid war keine Konsequenz mehr in einem Jenseits zu fürchten, und er wurde zu einem legitimen Ausweg: „[P]eople [...] saw suicide as an escape from depression, disappointment, and self-reproach“.¹⁶³

Eine weitere Annäherung an den Selbstmord brachten, besonders im späten 20. Jahrhundert, die Massenmedien. Natürlich hatten schon die Massenzeitungen des 19. Jahrhunderts von Selbstmorden berichtet, sie alltäglicher gemacht und sie auch ausgeschlachtet. Jetzt aber wurde durch verschiedenartige Medien wie Fernsehen, Hörfunk und schließlich Internet, die immer mehr Menschen erreichten, ein geradezu „parasitäres Verhältnis zum Unglück“¹⁶⁴ entwickelt. Nun ist sogar zu beobachten, daß durch Medien einige Formen von Selbstmord erst möglich werden: Selbstmord-Foren im Internet ermutigen und geben Anleitung zum Selbstmord, und Selbstmorddattentate verlieren ihren Sinn ohne die davon erhoffte Medienpräsenz.

Doch viel mehr als die genannten Entwicklungen begünstigte eine desillusionierte Grundstimmung der Nachkriegszeit¹⁶⁵ das Verständnis für den Selbstmord. Die Euphorie des Sieges in den Weltkriegern wich schnell einer verhalteneren, verzweifelteren Reaktion, da man die Absurdität der Opfer und des Krieges allgemein durchschaut hatte. Zurückgekehrte

¹⁶² Alvarez: *Der grausame Gott*, S. 249.

¹⁶³ Anderson, Olive: *Suicide in Victorian and Edwardian England*. Oxford: Clarendon 1987. S. 420.

¹⁶⁴ Willemsen: *Selbstmord*, S. 14.

¹⁶⁵ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 20. Jahrhundert II*. Hg. v. Raimund Borgmeier u. Bernhard Reitz. Stuttgart: Reclam 1986 (= UB 7770[10]). S. 16.

Soldaten brachten sich um¹⁶⁶, weil sie ihre Verletzungen, körperlich oder seelisch, nicht mehr ertrugen oder nicht verstanden, warum ausgerechnet sie überlebt hatten (vgl. *Mrs Dalloway*). Sie empfanden das Leben als absurd, wie Albert Camus es in *Der Mythos des Sisyphos* (1942) formuliert hatte. Er stellt darin auch eine Verbindung zwischen der Erkenntnis der Absurdität des Lebens und dem Selbstmord her: „Freiwilliges Sterben hat zur Voraussetzung, daß man wenigstens instinktiv das Lächerliche dieser Gewohnheit [zu Leben] erkannt hat, das Fehlen jedes tieferen Grundes zum Leben, die Sinnlosigkeit dieser täglichen Betätigung, die Nutzlosigkeit des Leidens.“¹⁶⁷

Darüber hinaus hatte Großbritannien mit der Unabhängigkeit Indiens und dem Boer-Krieg entgültig seine Identität als Imperialmacht verloren und noch keine neue gefunden, die Wirtschaft steckte immer wieder in einer Krise und schon jahrzehntelang notwendige Reformen zur Überwindung der Klassengegensätze hatten nicht stattgefunden.¹⁶⁸ Man sah die Hoffnungen in die Gesellschaft als gescheitert.¹⁶⁹

Für die Literatur bedeutet diese Entwicklung der Einstellung zum Selbstmord eine weniger eingeschränkte Verwendung des Selbstmordmotivs. Quantitativ übersteigt das Vorkommen des Motivs alle Jahrhunderte zuvor. Dabei drücken alle hier behandelten Werke mit dem Selbstmord ein Scheitern der oder an der Gesellschaft aus, was zumindest in der Nachkriegszeit auf das schon erwähnte Gefühl der Desillusionierung zurückzuführen ist. Man begegnet diesem Fehlschlagen in Form des Selbstmords mit Kritik, Zynismus oder dem Versuch zu begreifen.

¹⁶⁶ Willemsen: *Selbstmord*, S. 43.

¹⁶⁷ Camus, Albert: „Das Absurde und der Selbstmord“. In: Roger Willemsen (Hg.): *Der Selbstmord*. Kiepenheuer & Witsch 2002. S. 183-186. S. 186.

¹⁶⁸ Seeber: *Literaturgeschichte*, S. 352.

¹⁶⁹ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 20. Jahrhundert II.*, S. 15.

8.1 Virginia Woolfs *Mrs Dalloway*¹⁷⁰

Woolf kehrt von der gesellschaftlichen Deutung des Selbstmords ab und verwendet ihn, um den inneren Konflikt von Mrs Dalloway erzählerisch zu betonen, aber auch zu beenden. Dieser offensichtlich lebensfrohen Frau („She loved life.“ (6)) werden nicht zuletzt durch den Besuch Peters alte Erinnerungen wiedergebracht, die sie an sich zweifeln lassen. Vor ihm versucht sie sich zu rechtfertigen, indem sie scheinbar eine übergeordnete Position einnimmt, so daß er nach bürgerlichen Maßstäben als „failure“ (10) dasteht und als einzige Eigenschaft „weakness“ (52) hat. Doch kann sie sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß beide Substantive auf sie selbst zutreffen. Die Ehe mit Richard ist zumindest von ihrer Seite keine Liebesbeziehung, sie haben getrennte Schlafzimmer. Clarissa heiratete ihn aus Konvention und auch, um Peter zu ärgern. Sie bereut, nicht Peter wegen seiner Lebendigkeit geheiratet zu haben (52), und, daß die Zeit mit Sally vorbei ist. „[T]he most exquisite moment of her life“ (40) war, als Sally sie küßte.

Clarissa steht nun vor einer existentiellen Krise: „[T]his being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more“ (13). Sie hat ihre Identität eingetauscht gegen ein Leben als „perfect hostess“ (9). Sie tut alles, um anderen zu gefallen (13), weil sie sich nur noch darüber definiert. Wenn sie nicht bestätigt wird, wie als Lady Bexborough sie nicht zum Lunch bittet (34), droht das „brutal monster“ (15) zurückzukehren, offensichtlich eine depressive Phase in ihrem Leben.

In dieser Bestätigungssucht ist Clarissa zunächst empört, daß ihre Party durch Septimus' Selbstmord gestört wird. Doch dann versucht sie zu verstehen: „Death was defiance. Death was an attempt to communicate“ (202). Sie kann seinen „terror“ und seine „fear“ im Leben (203) nachfühlen, da es ihr ähnlich ging: „She had escaped. But that young man had killed himself.“ (203). Die Verbindung der Charaktere hatte sich schon vorher durch die gemeinsame Verwendung eines Shakespearezitats angedeutet:

¹⁷⁰ Eine Fortführung und Erweiterung des Selbstmordmotivs aus *Mrs Dalloway* schrieb der Amerikaner Michael Cunningham mit *The Hours*. Auf drei miteinander verbundenen Ebenen, der einer fiktionalisierten Virginia Woolf, der einer Leserin in den 1950ern und einer aktualisierten Mrs Dalloway der 1990er, wird die Thematik variiert.

„Fear no more the heat of the sun“ (Clarissa 12 und Septimus 155). Sie wird nun direkt erklärt. Indem Septimus den Selbstmord ausführt, den Clarissa fühlt, befreit er sie: „She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living.“ (204).

Doch Septimus' Selbstmord spielt eine größere Rolle, als Clarissas Selbstzweifel Ausdruck zu geben. Er ist auch Mittel der Gesellschaftskritik. Sein „I will kill myself“ (18) hat anklagenden Charakter. Es kritisiert eine Welt und ihre Gesellschaften, in denen etwas schreckliches wie Krieg möglich ist. Die Grausamkeit des Krieges wird über die Symptome seines ‚shell shock‘ deutlich: „[H]e could not feel“ (96). Die Kritik richtet sich auch gegen die restaurativen Kräfte (hier verkörpert durch die Ärzte), die Septimus' Selbstmord von ihm seiner Meinung nach einfordern: „The whole world was clamouring: Kill yourself, kill yourself, for our sake.“ (103). Septimus deutet sich selbst in die Rolle des „scapegoat“, des „eternal sufferer“ (29) stellvertretend für die Menschheit. „But why should he kill himself for their sake?“ (103). „He did not want to die“ (164).

Doch der Druck in Gestalt von Holmes wird zu groß, Hilfe wird ihm von Bradshaw versagt. Septimus stürzt getrieben aus dem Fenster. Die Kritik in dieser Tat bleibt allerdings ungehört, da sich die Gesellschaft ihre Fehler nicht eingestehen will. Clarissas Party geht trotz der Nachricht von seinem Tod weiter. Allein „Rezia ran to the window, she saw; she understood.“ (164).

8.2 Aldous Huxleys *Brave New World*

Huxleys Einsatz des Selbstmordmotivs in *Brave New World* ist dagegen sehr einfach strukturiert, da es dem selben Ziel dient wie der ganze Roman: der Sozialkritik. Die zukünftige Gesellschaft hat Probleme des frühen 20. Jahrhunderts wie Hunger, Unzufriedenheit und Kriege behoben. So etwas wie Gerechtigkeit und Demokratie sind dabei überflüssig geworden, wie Mustapha Mond dem Savage am Ende erklärt: „The optimum population [...]

is modelled on the iceberg“ (175). Dies geschieht aber zum Preis der Menschlichkeit.

Der Savage, der mit den gemeinschaftlichen, positiv belegten Wertmaßstäben des 20. Jahrhunderts diese „Brave New World“ betrachtet, bekommt die fehlende Menschlichkeit als Vorzeigeobjekt zu spüren. Seine Mutter ließ man sterben: „Why had Linda died?“ (197). Bernard ließ ihn wegen dem durch ihn gewonnen Ruhm fallen. Lenina hat sich nie ernsthaft für ihn interessiert. Es handelt sich um eine Welt, in der *soma* wichtiger ist als Freunde.

Der Savage glaubt dagegen noch an einen Gott, der in dieser Gemeinschaft schon längst überkommen ist (180f.). Die Gesellschaft stößt ihm auf: „I ate civilization.“ (188). Als Konsequenz daraus versucht er, sich zurückzuziehen. Doch er bleibt eine Attraktion und wird verfolgt (188). Er will sich die fleischliche Lust auszutreiben, die ihn mit den Menschen der neuen Welt verbindet. Aber als diese ihm sogar körperlich in Form von Lenina vorgeführt wird, tötet er sie (200). Aus Reue und mangelnden Fluchtmöglichkeiten erhängt er sich (201).

Der Selbstmord des Savage, als Stellvertreter der zeitgenössischen Gesellschaft, zeigt die Unmöglichkeit dieser zu überleben. Alles was die Menschheit ausmachte, wie Gefühle, Kunst und Wissenschaft würden in Zukunft nicht mehr existent sein. Der Selbstmord wird als Warnung vor dieser Zukunft der Gesellschaft vorgeführt.

8.3 Graham Greene

8.3.1 *The Power and the Glory*

Greene enthebt sich dieser direkten Verbindung des Selbstmords mit der Gesellschaft und konzentriert sich mit dem Suizid auf Handlungsverläufe, die ihn interessieren, wie hier der Weg zurück zum Glauben.¹⁷¹ Ein Priester, der durch den fehlenden Namen für die Kirche an sich und durch seine

¹⁷¹ Gaston, Georg: *The Pursuit of Salvation. A Critical Guide to the Novels of Graham Greene*. New York: Whiston Publishing Company 1984. S. 29.

mangelhaften Taten für deren verfallenen Zustand steht, ist dabei, noch tiefer zu sinken. Er war schon vor dem Putsch, der ihn zur Flucht zwang, ein dekadenter Priester, dem es nur ums Geld ging: „An energetic priest was always known by his debts.“ (93). Zudem ist er Vater (61) und dem Alkohol verfallen: „The years behind him were littered with similar surrenders – feast days and fat days and days of abstinence had been the first to go: then he had ceased to trouble more than occasionally about his beviary“ (60). Schließlich kommt noch „despair – the unforgivable sin“ (60) hinzu, Verzweiflung, in die nur verfallen kann, wer seinen Glauben an Gott verloren hat.

So zieht der Priest, als sogar Menschen für ihn sterben müssen (63), seinen Tod in Betracht: „Just pride because I stayed.“ (196). José, ein ehemaliger Priester, der zwar nicht den Glauben verloren, aber, um sein Leben zu retten, der Revolution nachgegeben hat, sagt ihm noch: „Go and die quickly. That’s your job“ (118). Doch er zweifelt: „Death was not the end of pain – to believe in peace was a kind of heresy?“ (76). Sein Glaube ist doch nicht ganz verloren und der Priest entdeckt ihn wieder, indem er sich selbst opfert und damit ein Zeichen für seine Kirche setzt.

Obwohl in Sicherheit, folgt er dem „half-caste“, um einem sterbenden Mörder die Beichte abzunehmen: „The oddest thing of all was that he felt quite cheerful; he had never really believed in this peace.“ (180). So stirbt er schließlich einen symbolischen Märtyrertod, was ein scheinbar von Gott verlassenes Land¹⁷² und ein ihm kontrapunktisch gegenübergestellter, rationalistischer Lieutenant nicht verhindern können. „The Power and the Glory“ des Vaterunsers hat er für sich selbst und damit der Kirche wiedergebracht, denn mit seiner letzten Handlung reformiert er sich und die Kirche. Er hat zudem Glauben gestiftet. Der skeptische Junge der Rahmenhandlung ist bekehrt (222).

¹⁷² Gaston: *Pursuit of Salvation*, S. 28.

8.3.2 *The Heart of the Matter*

In *Heart of the Matter* untersucht Greene hingegen, was mit jemandem geschieht, der zuviel Mitgefühl zeigt.¹⁷³ Scobies Selbstmord markiert dabei den Tiefpunkt einer unabsichtlichen Abwärtsbewegung. Er verkörpert zwar christliche Werte von Mitgefühl, Hilfsbereitschaft und Demut, macht sich aber aufgrund dessen in einer korrupten Welt schuldig und muß sich seinem Verständnis nach dafür umbringen. Da er einem portugiesischen Kapitän hilft (51) gerät er in die Fänge Yusefs, von dem er sich Geld leiht, um seiner Frau den ersehnten Urlaub zu ermöglichen. Scobie, der bisher das Unmögliche geschafft hatte, nämlich in dieser Umgebung nicht korrumpiert zu werden, hat dies nun unfreiwillig begonnen. Da er Mitgefühl für Frauen empfindet, inklusive seiner eigenen, begeht er mit der schiffbrüchigen Witwe Helen Ehebruch. Darüber hinaus wird er mitschuldig an einem Mord, indem Scobie wahrscheinlich unbegründete Zweifel an seinem Diener Ali in Gegenwart von Yusef hegte, der Ali umbringen läßt (238). Sein Selbstmord wird ein „act of atonement“.¹⁷⁴

Anspielungen, die den Roman durchziehen, zeigen ihm dabei den Selbstmord als Lösung auf. Scobie ist zum Beispiel mit dem Fall des jungen Pempelton betraut, der seinen Abschiedsbrief mit Dicky unterschrieb, was, da Scobies Frau ihn Ticki nennt, lautlich die Vertauschung des Namens anbietet (85). Er träumt öfter von der Namensverwechslung (135) und hat damit Visionen seines Freitods. Darüber hinaus gibt ein Arzt Scobie in einer Diskussion auf einer Party die Anleitung für seine Selbsttötung vor, und schließlich wirft Wilson ihm noch vor: „You are too damned honest to live.“ (126).

Scobie sieht nun für sich und auch für die Frauen Selbstmord als einzigen Ausweg: „They wouldn't need me if I were dead. No one needs the dead. The dead can be forgotten.“ (181). In seiner Demut gibt er vor, es für Gott zu tun, Gott von ihm zu befreien, da er sich eher an Gott versündigt hat, als den beiden Frauen weh zu tun. Obwohl Gott in Form einer Stimme in Scobies

¹⁷³ Gaston: *Pursuit of Salvation*, S. 43.

¹⁷⁴ Ebd., S. 41.

Kopf ihm Undankbarkeit vorwirft (250) und ihm die einzige Lösung erklärt, nämlich eine der Frauen zu verlassen, kann Scobie nicht mehr überzeugt werden: „If you made me, you made this feeling of responsibility that I’ve always carried about like as sack of brick. [...] I’m responsible and I’ll see it through the only way I can.” (250-251).

Scobies Frau und der zunächst verständnisvolle Priester reagieren abweisend (364). Scobie wurde jedoch zur Sympathiefigur aufgebaut, indem in seine Gefühle und Gedanken am meisten Einblick gewährt wurde und seine Umgebung als korrupt präsentiert wurde. Sein Selbstmord avanciert so zum Tiefpunkt der „pity“-Verstrickung, aber auch zur absoluten Kritik an der Gesellschaft, die ihn dazu trieb.

8.4 Iris Murdochs *The Flight from the Enchanter*

Im Gegensatz dazu degradiert Murdoch Selbstmord zum reinen Mittel der Erzählstruktur. Wie in ihren anderen Werken lotet sie hier das menschlich Böse aus.¹⁷⁵ Mischa als das personifizierte Böse wirkt besonders perfide, da seine Grausamkeit nicht an seinen eigenen Aktionen, sondern nur an den Reaktionen der anderen Figuren abgelesen werden kann, so auch an dem Selbstmord seiner Opfer. In völliger Abhängigkeit von Mischa will Annette sich „in desperation of a lover“ (244) umbringen, „[to] end this farce“ (245), und fragt sich „why continue in pain?“ (245). Die durchaus komische Theatralik des jungen Mädchens zeigt dabei auch den Spielcharakter, den sie für Mischa hat. Auf Figurenebene wird sie dadurch zur Witzfigur. Hunter lacht hysterisch, als er entdeckt, daß sie nicht Schlaftabletten, sondern Magnesium geschluckt hat (252). Zweimal wird mit einem Selbstmord eine Flucht vor Mischa Fox, dem „enchanter“ (240), versucht. Annette ist die Flucht gelungen, da sich nun ihre Eltern um sie kümmern.

Das Spiel mit Nina hingegen hat Mischa länger aufgebaut, und er läßt sie nicht einfach entkommen. Er hatte ihr Kunden gebracht, verlangte dafür aber Gegenleistungen (141). Nina vermutet seinen Komplott hinter allem und will

¹⁷⁵ Baldanza, Frank: *Iris Murdoch*. New York: Twayne 1974 (= Twayne’s English Authors Series 169). S. 44.

vor ihm fliehen, am besten nach Australien (144). Doch bevor sie dies tun kann, kommt ihr ein anderes Manöver Mischas dazwischen. Sie befürchtet, ausgewiesen zu werden und nicht die Chance zur Flucht zu haben (263). Da sie keine Aufenthaltsgenehmigung hat, ist ihr Ausweis kein Beweis für ihre Identität mehr (264). So erscheint ihr der Selbstmord als einziger Ausweg. Ihr Blick fällt auf das Kruzifix an der Wand und sie vergleicht sich mit dem leidenden Jesus. Wenn für sie die „senseless blackness of death“ (266) so schwer ist, dann auch für ihn. „For an instant she felt the terrible weight of a God depending upon her will.“ (266). Sie opfert sich wie Jesus, um zu erlösen, sich selbst nämlich. Daß die Flucht nur auf diese Weise gelingt, zeigt Mischas Macht und Bösartigkeit, was Murdochs Absicht, etwas rein Böses darzustellen, bestätigt.

8.5 James Saunders' *A Scent of Flowers*

Saunders weist mit dem Selbstmord in seinem Stück hingegen über eine werkimmanente Funktion hinaus. Er steht dabei wie der in 8.6 behandelte Bond in der Tradition des kritischen Sozialdramas der 1950/60er¹⁷⁶: „This play is about compassion, about kindness and pity, and it examines, ruthlessly, what we have done with them.“¹⁷⁷ Demonstriert wird das allgemeine Erkalten zwischenmenschlicher Beziehungen in der Gesellschaft an der zentralen Figur Zoe, einer jungen Studentin, die auf der Suche nach Wärme und Liebe zeit ihres Lebens abgelehnt wurde, besonders von ihrer gefühlkalten Stiefmutter Agnes: „I heard that cold, reasonable voice and I died inside. [...] I was martyred.“ (Act I, S. 21). Ihr Vater hilft ihr selbst auf ihr Flehen hin nicht, mit dem Argument, sich nicht in ihr Privatleben einmischen zu wollen (Act II, S. 36). Godfrey, ihr Stiefbruder und Geliebter, hört ihr nicht wirklich zu, sondern versucht ihr nur aus persönlicher Abneigung auszureden, Hilfe bei einem Geistlichen zu suchen. Daß auch die kirchliche Institution hier versagt, wird im zweiten Akt, der Totenmesse, mit

¹⁷⁶ *Die englische Literatur in Text und Darstellung. 20. Jahrhundert II.*, S. 86.

¹⁷⁷ Saunders, James: *A Scent of Flowers*. Vorwort v. Elizabeth Haddon. Reprint. London: Hereford Plays 1977. S. v.

doppelter Zeitebene (gegenwärtige Messe und vergangenes Gespräch zwischen Zoe und Priest, zwischen denen sich letzterer bewegt) klar. Dieser parallele Zeitaufbau verdeutlicht, daß der Geistliche nur an ihr vorbeigeredet hat. Während er am Anfang noch die Schuld aller, inklusive ihm selbst, an Zoes Tod erkennt, heißt es zuletzt: „What have they done to you?“ (Act III, S. 73).

Die fehlenden Emotionen ihres sozialen Umfelds steigern sich in Vergessen. Onkel Edgar repräsentiert zwar mit seinen ‚fairy tales‘ den glücklichen Teil von Zoes Kindheit, zeigt aber auch auf der Beerdigung am deutlichsten das Phänomen dieses Vergessens. Er erkennt sie nicht mehr, erinnert sich nur vage an eine „princess“ (Act III, S. 67). Die anderen Figuren nehmen sie ebenfalls nicht mehr als sie selbst wahr, Agnes tut ihren Tod ab.

Die Antwort auf die Frage „why“ (Act III, S. 70) muß also nicht direkt beantwortet werden, die gezeigten Episoden aus Zoes Leben sprechen für sich. Die hilfeschuchende Zoe wird durch Gefühlskälte in den Selbstmord getrieben, und der Selbstmord wird zum Mittel der Sozialkritik.

8.6 Edward Bonds *Bingo*

Wie Saunders stellt Bond den Selbstmord in den Dienst der Sozialkritik: „Money is an important social tool [...] But we’ve reached a point where money isn’t used to remove poverty but to create and satisfy artificial needs so that consumption will maintain profits“.¹⁷⁸

Shakespeare, gibt Bond an, wählte er einerseits als Hauptfigur wegen seines Lears, „the most radical of all social critics“¹⁷⁹, der wie Shakespeare in diesem Stück Opfer der Gier seiner Töchter wird, und andererseits weil: „I wrote *Bingo* because I think the contradictions in Shakespeare’s life are similar to the contradictions in us. He was a ‘corrupt seer’ and we are a ‘barbarous civilization’.“¹⁸⁰ So wird Shakespeare einerseits als Repräsentant der zeitgenössischen, korrupten Gesellschaft Bonds konstituiert. Das Schicksal

¹⁷⁸ Bond, Edward: *Bingo*. London: Methuen 1975. S. x-xi.

¹⁷⁹ Ebd., S. vii.

¹⁸⁰ Ebd., S. xiii.

des Sohns von Shakespeares Haushälterin stört ihn wenig (Scene 1, S. 4 u. 15), Ländereien sollen zusammengeschlossen werden, was mehrere Pächter die Existenz kostet, und nur um vor Combe seine Ruhe haben, stimmt Shakespeare zu (Scene 2, S. 16). Es wird mit seinem Selbstmord der unweigerliche Selbstmord dieser Gesellschaft vorweggenommen. Durch den Untertitel *Scenes of Money and Death* wird eine Verbindung zwischen beiden letzteren hergestellt. Diese Funktion des Selbstmords erinnert an Huxley.

Andererseits ist die Figur Shakespeares in seiner Rolle als Vertreter der korrupten Gesellschaft ambivalent, denn er klagt auch an. Er wird von Anfang an apathisch eingeführt: „I’m stupefied at the suffering I’ve seen. [...] What it costs to starve people. [...] Stupefied. How can I go back to that? What can I do there? I talk to myself now. I know no one will ever listen.“ (Scene 3, S. 26). Empörung ist gepaart mit Resignation, nicht zuletzt angesichts der sinnlosen Exekution einer Bettlerin, der er selbst noch Geld geben wollte.

Wie Bond in der Einleitung kritisiert, sieht Shakespeare ein, sein Geld für die falschen Dinge ausgegeben zu haben: „I spent so much of my youth, my best energy ... for this: New Place. Somewhere to be sane in. It was all a mistake. There’s a taste of bitterness in my mouth. My stomach pumps it up when I think of myself ... I could have done so much. [...] Absurd! Absurd!“ (Scene 6, S. 48) Deswegen und weil die Ländereizusammenschließung inzwischen tödliche Gewalt produziert hat, nimmt Shakespeare Tabletten (Scene 6, S. 50). Sein Selbstmord ist die Kritik an einer korrupten Gesellschaft.

8.7 Tradition der Sinnstiftung

Selbstmord als Mittel der Sozialkritik, wie man ihn bei Bond und Saunders findet, ist keine Neuerung des 20. Jahrhunderts, hingegen läßt sich eine innovative Verwendung des Motivs in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts finden, die so vermehrt auftritt, daß sogar von einer Tradition gesprochen werden kann. Die Tradition der Sinnstiftung stellt den Selbstmord in das Zentrum des Interesses und macht den Versuch des Verstehens der Hintergründe. Da ein privater Selbstmord offensichtlich nicht mehr

öffentlicher Verteidigung bedarf (vgl. 8.), scheint die Frage nach dem Warum mehr in den Vordergrund zu rücken. Dies kann sowohl fiktional wie bei Barnes als auch biographisch wie bei Lott geschehen.

8.7.1 Julian Barnes' *Flaubert's Parrot*

In *Flaubert's Parrot* als fiktiver Biographie geht es um die Suche nach Hintergründen, eine problematisierte Suche. So stellt sich für den Erzähler Braithwaite die Frage: „How do we seize the past? Can we ever do so?“ (14). Dabei ist Braithwaite sich bewußt und macht auch dem Leser klar, daß die Wahrheit, die er dabei findet, relativ ist: „[W]hat knowledge is true? Either I have to give you so much information about myself that you are forced to admit that I could no more have killed my wife“ (97) und damit „relieve Monsieur Geoffrey Braithwaite's feelings“ (97). Doch geht es nicht primär um die Klärung von Flauberts Geschichte, sondern vielmehr um Braithwaites eigene, unverarbeitete Vergangenheit. Letztere bricht durch die detaillierten und gescheiterten Versuche hindurch, Flauberts Leben zu erfassen. „Books are where things are explained to you; life is where things aren't.“ (168). So wird das Schreiben selbst zu einer Sinnsuche im eigenen Leben.

So, auch skeptisch, vorbereitet, erreicht der Leser das Kapitel „Pure Story“, in dem Braithwaite die Gründe für den Selbstmord seiner Frau zu finden oder gar zu rechtfertigen versucht. Hier durchsetzen Beispiele aus Flauberts Leben das seine, nicht wie im Rest des Buches umgekehrt. Er liebte sie, sie ihn aber nicht (162). Sie betrog ihn (163), aber: „We were happy enough“ (165). Dennoch waren die Kinder irgendwann aus dem Haus, sie hatte keine beruflichen Ambitionen und war nicht religiös: „Why go on?“ (166). Braithwaite fädelt den fiktiven Flaubert mit einem Zitat ein: „'To be stupid, and selfish, and to have good health are the three requirements for happiness – though if stupidity is lacking, the others are useless.' My wife had only good health to offer.“ (166-167). Er fragt sich: „Is despair wrong? Isn't it the natural condition of life after a certain age? [...] she had it earlier“ (165).

Braithwaite kann dies auflisten, aber es nicht verstehen, da es für ihn selbst nicht in Frage kommt. Er verknüpft wiederum metaphorisch Bücher mit dem Leben, um seine Position zum Selbstmord zu erklären: Eine Meinung über ein Buch sei schon durch den Kritiker vorweggenommen, wahrscheinlich sogar diejenige, die der Leser sich selbst bilden würde. Warum sollte man diese Leseerfahrung überhaupt machen: „Because it's yours.“ (166). Die Hintergründe des Selbstmords sind nicht geklärt, er wird keine Lösung für Braithwaite selbst, der sich nicht verzeihen kann, die Maschinen, an denen seine Frau nach dem gescheiterten Selbstmord hing, abgeschaltet zu haben (168). Aber er ist Motivation zum Schreiben.

8.7.2 Fred D'Aguiars *Bill of Rights*

Einen Versuch des Verstehens macht auch D'Aguiar. Er beschreibt in seinem aus lyrischen Sequenzen bestehenden ‚narrative poem‘ (Klappentext) den Massenselbstmord der People's Temple Gruppe 1978 aus der Perspektive eines geblendeten Anhängers, der überlebt hat. Aus der naiven Gefolgschaft des Anhängers wird Unverständnis, als in Guyana klar wird, wie die Unterprivilegierten der Gruppe behandelt werden. Sie können nur durch die Unterstützung der Bevölkerung überleben, die ihnen aus Mitleid Essen geben. „Father“ Jim übt darüber hinaus die totale Unterdrückung aus, sichert sich die Frauen und mißhandelt die Männer (S. 73). Trotz dem wiederholten Wunsch, woanders zu sein (S. 62), ist es Father Jones, der die Gedanken des Anhängers selbst in schwerer Krankheit bestimmt (S. 96).

Mit dieser Dominanz treibt Jones die Gemeinde in den Massenselbstmord, der als „excursion to God's theme park“ (S. 108) eingeführt wird. Alle sind verängstigt. Das Gift, das sie zu trinken bekommen, bezeichnet der Erzähler als „magic potion“ und „our Reverend's / Means to paradise“ (S. 109), letzteres wird dem Anhänger jedoch erst im Nachhinein klar. Von einer Todesabsicht ist nicht zu reden. Das große Sterben ist von Schreien begleitet (S. 112). Aus dieser literarischen Präsentation geht hervor, daß es sich nicht um einen wie in den Medien in Außensicht präsentierten Massenselbstmord, sondern um Massenmord handelt. Zurück bleibt der Erzähler, der sich

zurück in London in seine Wohnung zurückzieht, das Gefühl hat, nicht rechtens in dieser Welt zu sein, weil er überlebt hat und nicht weiß, was passiert ist: „It can't be! It can't be!“ (S. 119). „The authorities are none wiser.“ (S. 133), wie er, doch der Leser vielleicht.

8.7.3 Überlebenden- und Hinterbliebenenbiographien¹⁸¹: Tim Lotts *The Scent of Dried Roses*

Die sinnstiftende Tradition läßt sich vor allen Dingen an der Menge der literarischen Erfahrungsberichte gescheiterter Selbstmörder oder Angehöriger erkennen, die seit den 1960er Jahren immer öfter erscheinen.¹⁸² Tim Lotts Roman soll hier als Beispiel stehen. Diese Werke dienen, wie auch in diesem Fall, zunächst einmal der Verarbeitung und Überwindung des Selbstmordversuchs, ergründen aber auch die Ereignisse, die diesem vorangingen.

So geht der Ich-Erzähler Lott nach dem Selbstmord seiner Mutter auf die Suche nach den Gründen für ihren Selbstmord und entdeckt seine Mutter neu (22f.). Dabei begegnet ihm das schon aus der Jahrhundertwende bekannte Motiv der Unzeitmäßigkeit. Jeans Abschiedsbrief zeugt von dieser Unzeitmäßigkeit. Er verweist auf ein Leben der überkommenen Werte, das zerfiel und damit sie selbst nach und nach zerbrach. Jean bezeichnet ihre letzte Tat als das einzige „brave thing“ (24) in ihrem Leben. Jean ist eine Frau, die nicht auf die Idee kam, etwas Eigenes aus ihrem Leben zu machen (59). Als „not-quite-sure-of-herself mother“ (112) folgte sie den ihr vermittelten Konventionen, um, wie es in ihrer Klasse üblich war, zu heiraten, Kinder zu bekommen und dann auch ihre Arbeit aufzugeben (113), ganz gleich was sie ihr bedeutete. Infolgedessen fühlt sich Jean allein (24). Das Abendessen rechtzeitig fertig zu haben und das Haus sauber zu halten, wird nach Auszug des letzten Kindes zu ihrem einzigen Lebensinhalt. Sie

¹⁸¹ In den letzten Jahren wurde wahrscheinlich die Amerikanerin Susanna Kayes durch die Verfilmung ihres Romans *Girl Interrupted* am bekanntesten.

¹⁸² Der British National Catalogue listet unter dem Suchbegriff ‚suicide‘ neben der überwiegend psychologischer Fachliteratur hauptsächlich Berichte von Überlebenden oder Angehörigen von Selbstmördern auf (Stand August 2004).

kann ihre Kinder nicht loslassen, die dennoch gehen (201): „[W]ith no career [...] she is becoming, in a sense unnecessary“ (216).

Sie und ihr Mann Jack verkörpern bis zuletzt die ‚working class‘ der 1950er (38): „[D]ecent, kind and ordinary people“ (200). Sie sind so ‚English‘, daß der Vater nur englische Autos und Stereoanlagen kauft. Die anständige 50er-Jahre-Gegend, in die sie damals nach der Heirat zogen, verfällt über die Jahre. Jean gibt an, ihre Umgebung zu hassen: „I can see only decay“ (24). Bald wohnen dort nur noch Einwandererfamilien (14). Jean und Jack sind Fremdkörper geworden.

Der Identitätsverlust, der aus dem Erkennen der eigenen Überflüssigkeit resultiert, wird auch durch persönliche, familiäre Probleme verursacht. Daß der Protagonist Lott sich selbst als Mörder seiner Mutter sieht (11) ist bedingt richtig. Wenige Monate zuvor hatte er den Eltern seine Selbstmordversuche und seine Depressionen gestanden, was Jean schockierte und sofort ihre Qualitäten als Mutter in Zweifel ziehen ließ (15). In einem Gespräch einen Abend vor ihrem Selbstmord erkennt der Erzähler Lott nicht ihren Hilferuf. Sie verzweifelt daran, daß sie nicht helfen kann (246): „She hanged herself because her story, her idea of herself as a successful wife and mother – the only real test of worth that she knew – was no longer sustainable in her shocked mind.“ (266).

Diese Kombination von gesellschaftlichen und persönlichen Gründen wiederholt sich bei der Erzählerfigur Lott. Er gerät in eine Identitätskrise (228), weil er aus der Klasse seiner Eltern hinauswächst, der er sich jedoch verbunden fühlt. Lott wird eine gute Ausbildung ermöglicht, er geht sogar auf die Universität (202). Er ist durch seine Ausbildung nicht mehr ‚working class‘, wird aber durch seine Herkunft immer noch so wahrgenommen. Seine persönlichen Gründe für einen Selbstmordversuch sind, daß seine langjährige Freundin ihn verläßt und er seinen Job verliert. Doch brachte Jean sich wirklich wegen diesen Motiven um:

For Jean and me, when we plotted our own murders, our lives were good, better than most. We had friends, health, enough money, plenty of love. So what drove us both to madness? Was

it hidden and interior, some sickness of the brain? No – it was larger external powers, the flooding force of a disintegrating England, of mobility, dislocation, crumbling identity, separation, unbelonging, advancing relentlessly, too slow and massive to see or resist. No, no again. It was our individual characters, weak, inflexible and unresolved. It was *our fault*. No.
(34)

Die Gründe oder der Sinn hinter Jeans Selbstmord sind also keineswegs gefunden, aber ein Sinn in Leben des Erzählers ist gestiftet: Er begann zu schreiben (262). Typisch für diese Art von Biographien, wie auch beim Erzähler Lott, ist der therapeutische Effekt des Schreibens, durch das er über den Selbstmord seiner Mutter und seine eigene Suizidphase hinwegkommt (263).

So zeigt sich, daß die Literatur zu keinem absoluten Ergebnis auf die Frage nach dem Warum kommt, ähnlich der Psychologie.¹⁸³ Vielmehr scheint das Schreiben an sich das Ziel, die Thematisierung das Herantasten an das immer noch Unerklärliche, wenigstens eine Form des Umgangs mit dem Suizid, wenn nicht sogar Bewältigung zu sein.

8.8 Tradition des satirischen Umgangs

Zeitgleich mit dieser Linie von sinnstiftenden Versuchen läßt sich eine andere innovative Tradition finden, nämlich eine satirische, zynische und sarkastische Nutzung des Selbstmordmotivs. Satirischer Umgang mit dem Thema Selbstmord ist natürlich nicht auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts beschränkt (man siehe Chesterton), scheint aber besonders ab den 1960ern ein Ausdruck der zutiefst desillusionierten Gesellschaft zu sein. Neben Sozialkritik und Aufgeben kann man der gesellschaftlichen Situation offensichtlich nur mit der Flucht in den Zynismus begegnen. Ein Phänomen, was an die folgenden Generationen weitergegeben wurde, wie die hier betrachtete Linie bis in die 1980er zeigt.

¹⁸³ Shneidman, Edwin (Hg.): *Suicidology. Contemporary Developments*. New York: Grune & Stratton 1967. S. 5.

8.8.1 Evelyn Waugh's *The Loved One*

In der *Anglo-American Tragedy* kommt keine der genannten Nationen ohne Kritik davon. Selbstmord dient dabei als Mittel der Übertreibung mit dem Ziel der Satire. Dieses Mittel wird jedoch selbst gesteigert. Das beginnt mit den grotesken Umständen, durch die Aimée zur Selbstmörderin wird. Die männliche, abgehalfterte Kummerkastentante, bei der sie naiverweise (und damit satirisch) ernsthaft Rat sucht, rät ihr: „Find a nice window and jump out.“ (115).

Doch bevor sie diesem Rat folgt, sucht sie noch einmal Ruhe in der grotesken Umgebung des Friedhofs von Whispering Glades (116), einem Ort, der in seiner Geschmacklosigkeit jedes Klischee der Amerikaner bestätigt, und kein typischer Ort der Ruhe ist, allein schon wegen der grotesk kitschigen Umgebung (68). Dort kommt Aimée zu dem Schluß, daß sie sich nur vor der „deity that she served“ (117) rechtfertigen muß. Ein bekanntes Argument aus den Jahrhunderten zuvor, jedoch ist für sie als Kosmetikerin dieses Göttliche die Oberflächlichkeit, ein weiteres Klischee. Dieser Oberflächlichkeit fällt sie nun zum Opfer, indem sie zu einer der „Loved One[s]“ (124) wird, eine Bezeichnung, die schon zu Beginn des Romans als grotesk eingeführt wird (34), und nun, angesichts der Tatsache, daß sie wie eine Schaf verbrannt wird (127), jeglicher Würde entbehrt.

Mit der jährlichen Karte an Joyboy ist die Satire auf dem Höhepunkt angekommen: „Your little Aimée is wagging her tail in heaven tonight“ (127). Aimée als repräsentatives Ziel der Satire, stellvertretend für das typische Bild der Briten von den Amerikanern, fällt der Satire zum Opfer, bedient sie aber auch durch ihren Selbstmord. Die unterkühlte, respektlose Reaktion Dennis' auf ihren Selbstmord fällt als Kritik auf die Briten zurück.

8.8.2 Martin Amis' *Money. A Suicide Note*

Wie Verbindung von Titel und Untertitel schon zeigen, geht es hier, ähnlich wie bei Bond, um eine Sozialkritik an dem alles bestimmenden „money“. Die Welt, in der Geld regiert, eine egoistische wie der sprechende Name Selfs verrät, verläuft nicht mehr in geordneten Bahnen. Durch Übertreibung grotesker Situationen bis hin zu Selfs Selbstmordversuch wird dies gezeigt:

Selfs Geschäftspartner ist eigentlich eine Frau, die ihn beneidet und in den finanziellen Ruin führt. Sein Vater ist nicht sein Vater, sondern ein anderer Mann, der ihn umbringen soll. Er verliert eine Frau durch eine Intrige seiner Ex-Freundin. Schließlich sitzt er ohne Geld und ohne Job in London, das er haßt. Er faßt den Entschluß, sich umzubringen (372). Die Figur des Martin Amis macht Self kurz vor dessen Selbstmordversuch klar, daß seine Geschichte vorbei ist, indem er ihn symbolisch im Schach schlägt (379). Self versucht, sich umzubringen, er fleht um den Tod: „Take me.“ (380). Zugleich ist *Money* eine *suicide note*. Da der Text eine Ich-Erzählung Selfs ist, (be-) schreibt er fortlaufend eine eigene Selbstmordnachricht, bis zu seinem Selbstmordversuch.

Doch Self überlebt und beginnt ein neues Leben, ohne viel Geld und mit einer neuen Frau. Er wollte nicht so sterben: „In the finished suicide, shame wins, but you wouldn't want anyone to see it winning. [...] No, I wouldn't have been seen dead in the bedroom there, committing suicide like that.“ (386). Somit wird Self selbstbestimmt und tritt aus der Kontrolle des Autors/ der Autorfigur, die ihm das Ende prophezeit hatte, heraus. Durch Verweise zu Shakespeares Othello wurde das schon vorher angedeutet.¹⁸⁴ Dies scheint neben anderem¹⁸⁵ auf einen typischen postmodernen Roman¹⁸⁶ hinzuweisen. Doch gerade der Selbstmordversuch Selfs ist eine Verkehrung der postmodernen Literaturtheorie. Er spielt auf Foucaults ‚Tod des Autors‘ an, der hier aber in Form von Self überlebt. Am Ende ist trotz alledem eine originäre Geschichte entstanden, was nach postmodernen Theorien nicht möglich ist. Amis spielt in *Money* mit seinem Label als postmoderner Autor. Der Selbstmordversuch dient dabei als erzählerischer Kunstgriff, wobei er ebenfalls die Konsumgesellschaft kritisiert, die Self überhaupt so weit gebracht hat: „[M]oney's fault“ (45).

¹⁸⁴ Self fährt einen „Fiasco“, Amis einen „Iago“. Self wird Opfer eines Komplotts.

¹⁸⁵ Ebenfalls wird der Autor als kreatives Zentrum problematisiert, da die Distanz zwischen Autor und der im Text vorhandenen Autorfigur minimiert und der Autor innerhalb des Erzählkorpus situiert wird.

¹⁸⁶ Neben Metafiktionalität und Intertextualität sind als Merkmale noch die Doppelgänger Amis/Self und die Verbindung von Hoch- und Popkultur (Shakespeare/Pornographie) zu nennen. (Vgl. Nünning, Ansgar: *Der englische Roman des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart u. a.: Klett 1998 (= Uni-Wissen Anglistik, Amerikanistik). S. 144.).

8.8.3 Salman Rushdie's *The Satanic Verses*

Rushdie hingegen verwendet das Selbstmordmotiv zynisch, um dem Roman den bissigen Ton zu geben, der charakteristisch für ihn ist. Dieser Effekt wird erreicht, in dem eine tragische Begebenheit mit einer grotesken kontrastiert wird. Pamelas Vater zum Beispiel war Bomberpilot im Zweiten Weltkrieg und kommt geistig aus dem Krieg nie wirklich zurück. Ihre Mutter „would never leave him, - and so followed him everywhere, into the slow hollow of depression from which he never really emerged, - and into debt [...] and at last to the top of a tall building“ (181). Pamela hat ihnen nie vergeben, wenn es auch daran lag, daß man sie der Gelegenheit beraubte, das Nichtvergeben dieser Selbstmorde auszudrücken.

Nach demselben Prinzip ist der Selbstmord Rekhas, einer Geliebten Gibreels, konstruiert. Sie wirft, da sie von seiner Abreise nach Großbritannien durch die Zeitung erfahren muß, erst ihre Kinder und dann sich selbst vom Dach, da er in einer Aussage den Flug vorschlug: „*reborn In flight*“ (13). Eine unverständliche Tat, wird sie doch als erfolgreiche Frau dargestellt, unabhängig und schön (14). Sie erklärt: „I married out of cowardice. Now, finally, I'm doing something brave.“ (14f.). Doch eigentlich tut sie es aus Liebeskummer. Sie verfolgt ihn nun als Geist, als eine Art personifiziertes schlechtes Gewissen auf einem Teppich (sie handelte mit Teppichen): „'What do you want,' he burst out, 'what's your business with me?' 'To watch you fall,' she instantly replied.“ (200).

Doch der Selbstmord Gibreels entzieht sich der oben beschriebenen Reihe von Selbstmorden: „[P]erhaps we should understand Rushdie's troublesome novel [...] as a pilgrimage into the imagination in search of the source of religious feeling - however ambivalent its findings are.“¹⁸⁷ Mit abnormalen inneren Blutungen kommt er ins Krankenhaus: „[I]t occurred to him that he was being punished“ (30). Er forscht nach Allah in seinem Herzen, doch „he felt nothing“ (30) außer „terrible emptiness, an isolation“ (30). Er kommt zu dem Schluß, daß es keinen Gott gibt. Dafür wird er weiter bestraft. Nachdem er wie durch ein Wunder den Absturz überlebt hat, denkt Gibreel er sei der

¹⁸⁷ Grant, Damian: *Salman Rushdie*. Plymouth: Northcote House 1999. S. 87.

Erzengel. Er hat Angst, daß ihm Gott die Geistesgestörtheit auferlegt: „[F]ear that God had decided to punish him for his loss of faith by driving him insane“ (189), ihm „[t]he terror of losing his mind to a paradox, of being unmade by what he no longer believed existed, of turning in his madness into the avatar of a chimerical archangel“ (189) gegeben hat. „[H]e had lost his faith“ (29). Dieser Wahn, verstärkt durch die „satanic verses“ Saladins, treibt ihn sogar zum Doppelmord.

‘I told you a long time back,’ Gibreel Faristha quietly said, ‘that if I thought the sickness would never leave me, that it would always return, I would not be able to bear up to it.’ Then, very quickly, before Salahuddin could move a finger, Gibreel put the barrel of the gun into his own mouth; and pulled the trigger; and was free. (546)

„To be born again, [...] first you have to die.“ (3) sind Gibreels Worte, als er aus dem Flugzeug fällt. Die Chance dazu hat er nun, seine Bestrafung ist vorüber, er hat seine Fehler erkannt (544f.).

Doch wie das oben genannte Sekundärzitat vorschlägt, geht es auch nicht um eine Beschwörung des absoluten Glaubens. Der Massenselbstmord in einer von Gibreels Traumsequenzen meldet eine deutliche Kritik am falschen und fanatischen Glauben an. Ein ganzes Dorf geht im religiösen Fanatismus auf eine Pilgerreise, die eigentlich Fruchtbarkeit bringen sollte, aber auf dem Weg immer mehr Opfer kostet. Schließlich stürzen sich alle ins Meer in dem Vertrauen, daß es von ihrem Propheten für sie geteilt werden würde (503). Doch dies bedeutet nicht nur den Tod für die Pilger, sondern auch für ihr Land, was ohne Pflege zurückgelassen wurde, und nun verdorrt ist (505). Jeder muß seinen individuellen Weg des Glaubens finden.

8.8.4 Zadie Smiths *White Teeth*

Am Ende dieser Tradition des zynischen Umgangs mit dem Thema Selbstmord steht vorläufig Zadie Smith. Der Selbstmordversuch wird bei ihr komisch und damit einladend, statt wie so oft abschreckend. Das sollte er an dieser Position des Romans auch sein, schließlich führt er in das Buch ein.

Der erste Absatz in ihrem Roman, endet mit: „This was a decided-upon suicide. In fact it was a New Year’s resolution.“ (3). Was sich noch tragisch andeutete, da Archie seine Armeerauszeichnungen und seine Scheidungsurkunde bei sich liegen hat, „to take his mistakes with him“ (3), wird durch den letzten Satz ins Gegenteil verkehrt. Sicherlich ist es nicht absurd, daß jemand sich einen Selbstmord für das nächste Jahr vornimmt, doch die plötzliche und unvermittelte Erwähnung deutet eine komische Intention stark an.

Archie nimmt sich sogar selbst in dieser grotesken Situation wahr. Er bemerkt, daß hinter einem Kino und einer Schlachtereier vielleicht nicht der richtige Ort zum Sterben sei (3). Komisch wirkt zudem der Kontrast zu dem fetten Hindu, der Taubenschlachten als neue Form des Cricket kultiviert hat. Dieser rücksichtslose Schlachter wird nun unfreiwillig zum Retter von Archie, der eigentlich doch gar nicht sterben wollte.

Mit dieser durch Mehrfachkontraste komischen Situation ist genug Spannung aufgebaut, ergeben sich genug Fragen, um den Leser zu fesseln. Selbstmord ist zum selbstverständlichen Mittel der Handlungsführung geworden, ohne sozialkritischen oder menschlichen Hintergedanken.

So zeigt sich, daß dem kulturell doch so unterschiedlichen 19. und 20. Jahrhundert in der Literatur eine vorrangige Verwendung des Selbstmordmotivs als Mittel gemein ist. Jedoch diversifiziert sich die meist sozialkritische Verwendung des Viktorianismus im 20. Jahrhundert in eine satirische und eine sinnsuchende Tradition und schließlich in die Funktion als reines Mittel der Erzählstruktur. Während Selbstmord im Viktorianismus noch gerne von außen, aus sicherer Distanz betrachtet wurde, ist er im 20. Jahrhundert ein Ausdruck einer persönlich gefühlten Desillusionierung geworden. Aus Verteufelung oder Von-sich-weisen wird Verständnis. Sein Auftreten und auch der Umgang mit ihm ist selbstverständlicher geworden.

9. Schlußbemerkung

„But the greatest changes have been in attitudes and responses to suicide, which have shifted strikingly from tolerance to severity and back again to tolerance over the last two thousand years.“¹⁸⁸ Die Einstellungen zum Selbstmord, wenn auch in der breiten Masse immer ablehnend, machten in intellektuellen Kreisen und in Randgruppen während der Jahrhunderte Veränderungen durch. Im Elizabethanischen Zeitalter gestand man den Selbstmord in bestimmten Fällen zu, im 17. Jahrhundert wurde er stärker rechtlich geahndet. Doch das tat Donnes Zweifeln an der kategorischen Ablehnung des Selbstmords keinen Abbruch. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich dies, unter anderen mit Hume, zu einer öffentlichen Diskussion mit den gegensätzlichen Positionen der Verurteilung und des Abwägens, wobei es letzterer vielmehr um das Prinzip der Selbstbestimmung ging. Auch die Romantik in ihrer ideellen Todessehnsucht baute die Distanz zum Objekt nicht ab. Der Viktorianismus verschärfte wiederum die ablehnende Haltung, obwohl durchaus zum Mitgefühl bereit und die rechtlichen Konsequenzen wieder lockernd. Die verunsicherte Gesellschaft um die Jahrhundertwende lernte, den Selbstmord zu verstehen. Eine durch Kriege, wirtschaftliche Tiefstände und Klassenprobleme desillusionierte Gesellschaft im 20. Jahrhundert akzeptierte ihn als Ausdruck des Scheiterns und begann, ihn wissenschaftlich zu hinterfragen.

Die meisten in dieser Arbeit behandelten Autoren greifen diese zeitgenössischen, kulturellen Hintergründe in bestätigender oder auch kritisierender Weise auf. Shakespeare verwendet in seinen Dramen drei in seiner Zeit akzeptierte Formen des Selbstmords, den römischen, den Liebestod und den im Falle der Melancholie beziehungsweise der Verwirrung. Milton kann den Selbstmord Samsons für seine Zeitgenossen positiv beschreiben, da er ihn zum christlichen Märtyrertod macht. Southerne nutzt die immer vorhandene Tendenz zum Mitgefühl. An dieses appelliert auch Pope Jahrzehnte später. Die ‚graveyard poets‘ vertreten

¹⁸⁸ MacDonald & Murphy: *Sleepless Souls*, S. 2.

dagegen die andere Seite der Diskussion des 18. Jahrhunderts und argumentieren gegen den Selbstmord. Die Romantiker liebäugeln zwar mit dem Selbstmord, wie mit dem Tod als Ideal allgemein, oder nutzen ihn wie Wordsworth zur Kritik, halten ihn aber in jedem Fall auf Distanz.

Im Viktorianismus beziehen sich fast alle Autoren auf die epochentypischen, christlich bedingten Einstellungen zum Selbstmord. Tennysons Gedichte repräsentieren dabei alle Facetten der Ansichten: von Mitleid, überwundener Verführung, Märtyrertod zu Verzweiflung des späten Jahrhunderts. Diese Entwicklung ist ebenfalls an den anderen Autoren nachvollziehbar. Hood fordert Mitgefühl ein, während Arnolds ‚alter ego‘ der Verführung des Selbstmords erliegt, allerdings nur in der Distanz des Gedichts. Thomsons düstere Selbstmordvisionen als unvermeidliches Ende werden zum Ausdruck der immer unsicherer werdenden Gesellschaft. Doch läßt sich diese doch eher positivierende Verwendung des Motivs nicht für die ganze Epoche pauschalisieren. Brontë repräsentiert durch ihre versteckten Andeutungen des Selbstmords gerade die zurückhaltende Meinung der breiten Masse. Auch Stevenson ist hier einzuordnen, da er das Selbstmordmotiv nur sekundär und zudem mit restaurativer Intention einsetzt.

In der Zeit um die Jahrhundertwende drückt der literarische Selbstmord bei Hardy, Conrad und Ford die Verunsicherung über wandelnde Konventionen und einen pessimistischen Blick in die Zukunft aus. Hardy zeigt mit dem Selbstmord das Unzeitgemäße eines überkommenen Konservatismus auf, während Conrad das Individuum und Ford eine ganze Schicht an deren vermeintlich veralteten Werten scheitern lassen und so den Ausblick in eine Zukunft gar nicht mehr wagen.

Im 20. Jahrhundert spiegelt die Literatur die weitere Annäherung der Gesellschaft an den Selbstmord, allein schon durch häufigeres Vorkommen des Motivs, aber auch in zunehmendem Verständnis für ihn. Das Selbstmordmotiv wird zum Ausdruck einer desillusionierten Gesellschaft, was an drei Tendenzen deutlich wird. Einerseits in der Tendenz zur Sozialkritik, wie bei Woolf, Huxley, Saunders und Bond, die Selbstmord als

unweigerliches Ende einer gescheiterten gesellschaftlichen Entwicklung nutzt. Dann in den Erklärungsversuchen von beispielhaft gescheiterten Lebensläufen wie bei Barnes, Lott und D'Aguiar. Zuletzt zeigt sich die Desillusionierung darin, daß man ihr in Form des Selbstmords nur noch zynisch begegnen kann wie bei Waugh, Amis und Rushdie.

Dagegen machen sich viele Autoren auch unabhängig von den Ansichten ihrer Zeit. Greene nutzt den Selbstmord, um Handlungsverläufe, die ihn interessieren, zu betonen, wobei er ihn so gegensätzlich benutzt wie zur Darstellung absoluter Bestätigung als auch des totalen Scheiterns. Meist besteht jedoch ein Bezug zur Gegenwart, indem die schockierte und ablehnende Reaktion der breiten Masse, gleich in welcher Epoche, genutzt wird, um diese negative Wirkung auf andere Ziele zu übertragen: Chatterton auf seinen Tod, Pater auf einen intellektuellen Mißstand, Housman satirisch auf das Thema Homosexualität, Chesterton ironisch auf Edward VII. und Murdoch auf eine Figur des Bösen.

Es zeigt sich, daß sich die Bedeutungen des Selbstmordmotivs für einen Text epochenunabhängig in verschiedene Kategorien einteilen lassen:

Der Selbstmord wird meist als Mittel genutzt, um auf gewisse Umstände aufmerksam zu machen: Ob Milton mit dem Märtyrertod einen Weg des Glaubens aufzeigt, Addison mit Catos Selbstmord moralische Freiheitswerte bestärkt oder Selbstmord wie bei Murdoch verstärkende Funktion für ein Grundmotiv haben soll, so verschieden kann er eingesetzt werden. Er macht abstrakte Ideen des Postmodernismus wie bei Amis zunichte oder verneint intellektuelle Bestrebungen wie bei Pater. Er kann auch ein Hilferuf sein wie in Chattertons Brief und Testament.

Diese Aufmerksamkeit lenkende oder erzeugende Verwendung gibt dem Selbstmord im Theater sogar den Stellenwert eines dramatischen Mittels. Er wirkt hier direkter als im reinen Text, da er vorgeführt wird und nicht von einem Leser imaginiert werden muß. Wie dies, zum Beispiel, zur Anrührung des Publikums genutzt werden kann, zeigen Shakespeares hier vorgestellten Dramen und Southernes Stück.

Selbstmord als Mittel kann, wie schon erwähnt, speziell der Sozialkritik dienen. Er kann dabei die Satire unterstützen wie bei Stevenson, Chesterton, Waugh und Housman. Doch die Kritik muß nicht unbedingt durch die Satire arbeiten, sondern klagt auch direkt an. So wie Wordsworth Scheinheiligkeit, Hardy unverhältnismäßige Werte und Woolf eine grausame Gesellschaft angreifen, zeigen Saunders und Bond mit dem Selbstmord eine degenerierende Zwischenmenschlichkeit auf. So kann der Selbstmord zum Symbol werden. Er steht bei Huxley und Ford für den Tod einer Gesellschaft. Dagegen kann das Selbstmordmotiv aber auch direkter mit der Person des Autors zusammenhängen. Es kann einen Vorfall verarbeiten, der den Autor persönlich berührte, wie bei Hood oder Pope. Die Selbstmordthematik kann aber auch den Autor selbst betreffen und eine Auseinandersetzung damit sein wie bei Coleridge, Tennyson, Arnold und Thomson.

Dies ist verwandt mit der letzten Kategorie. Die Vermutung liegt nahe, daß Selbstmord, wie er Ende des Lebens ist, auch in Form des Freitods einer Figur zumindest einen Teil der Handlung zum Ende bringt. Oft ist das Gegenteil der Fall. Ein Selbstmord kann durchaus ein Anfang sein, nicht nur eines Romans wie bei Smith, sondern eines Plots, wie bei Barnes, Lott und Amis. Die zuvor besprochene Tradition der Sinnstiftung ist Beispiel hierfür.

Generell läßt sich festhalten, daß das schwierige Thema Selbstmord in der Literatur eine Zuflucht fand und findet. Fiktion gesteht dem Freitod auch die Zugehörigkeit zu der werkimmanenten Welt zu, ob nun positiv oder negativ dargestellt, wenn die Zeitgeschichte ihn zu ignorieren sucht. Über Gründe hierfür läßt sich spekulieren. Einer könnte vielleicht sein, daß Selbstmord in der fiktionalen Distanz vom Leser als mittelbar und damit nicht wahr oder gefährlich, empfunden wird. Vielleicht haben Autoren auch eine intensivere Beziehung zum Selbstmord und nehmen ihn deswegen in ihre Werke auf, gelten doch Künstler als eine der am meisten suizidgefährdetsten Gruppen.¹⁸⁹ Eine Klärung dieser Fragen wird die weitere Forschung bringen.

¹⁸⁹ Shneidman: *Suicide*, S. 17.

Was jedoch die Form der Verwendung des Selbstmordmotivs und ihren Bezug zur Zeitgeschichte angeht, läßt sich aus den behandelten Werken durchaus eine fundierte Prognose für die Zukunft herleiten. Eine vorläufiger Höhepunkt einer stetigen Enttabuisierung des Themas für die fiktive Verarbeitung zeigt sich zuletzt in Zadie Smiths sogar wohlwollend komischen Verwendung. Es ist davon auszugehen, daß sich dieser Trend angesichts einer allgemeinen Tendenz zur Enttabuisierung verpöner Themen fortsetzen wird. Dennoch ist nicht zu vermuten, daß Selbstmord, zumindest nicht in absehbarer Zeit, in der westlichen Gesellschaft eine so selbstverständliche Rolle einnehmen wird, daß heißt aus einem Text nicht weiterhin in irgendeiner Form heraussticht. Er wird allerdings häufiger eine, der zunehmenden Akzeptanz gerecht werdende, literarische Verwendungen finden – eine zunehmend positive.

10. Bibliographie

Primärwerke:

- Addison, Joseph: *Cato*. Hg. v. William-Alan Landes. Studio City: Players Press 1996.
- Amis, Martin: *Money. A Suicide Note*. London: Penguin 1985.
- The Arden Edition of the Works of William Shakespeare:
- Antony and Cleopatra*. Hg. v. M. R. Ridley. 9. Aufl. London u. a.: Methuen 1954.
- Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London u. a.: Methuen 1982.
- Julius Caesar*. Hg. v. T. S. Dorsch. 6. Aufl. London u. a.: Methuen 1955.
- Othello*. Hg. v. M. R. Ridley. 7. Aufl. London u. a.: Methuen 1958.
- Romeo and Juliet*. Hg. v. Brian Gibbons. London: Methuen 1980.
- Shakespeare's Sonnets*. Hg. v. Katherine Duncan-Jones. London: Thomas Nelson & Sons 1997.
- Poetry and Criticism of Matthew Arnold*. Hg. v. Dwight Culler. Boston (Mass.): Houghton Mifflin 1961.
- Barnes, Julian: *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage 1990.
- Blair, Robert: *The Grave*. London: Scatcherd 1785.
- Bond, Edward: *Bingo*. London: Methuen 1975.
- Brontë, Emily: *Wuthering Heights*. London: Penguin 1994.
- The Works of Thomas Chatterton*. Vol. III. London: Longman 1803.
- The Complete Works of Thomas Chatterton*. Vol. I. Hg. v. Donald Taylor. Oxford: Claredon Press 1971.
- Chesterton, G. K.: *Collected Nonsense and Light Verse*. Hg. v. Marie Smith. London: Xanadu 1987.
- The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Shorter Works and Fragments*. 11/I. Vol. I. Hg. v. H. J. Jackson u. J. R. Jackson. Routledge: Princeton University Press 1995 (=Bollingen Series LXXV).
- The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works*. 16/I. Hg. v. J. C. C. Mays. Routledge: Princeton University Press 2001 (=Bollingen Series LXXV).

- The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works.* 16/II. Hg. v. J. C. C. Mays. Routledge: Princeton University Press 2001 (=Bollingen Series LXXV).
- Conrad, Joseph: *Lord Jim*. Ware: Wordsworth 1993.
- D'Aguiar, Fred: *Bill of Rights*. London: Chatto & Windus 1998.
- John Donne. Selected Prose.* Hg. v. Neil Rhodes. London: Penguin 1987.
- Ford, Ford Madox: *The Good Soldier*. Hg. v. Martin Stannard. New York u. London: Norton 1995.
- Greene, Graham: *The Heart of the Matter*. Mitcham: Penguin 1962.
- The Power and the Glory*. Harmondsworth: Penguin 1973.
- Hardy, Thomas: *Jude the Obscure*. London: Penguin 1994.
- Tess of the d'Urbervilles*. Ware: Wordsworth Classics 1993.
- Housman, Alfred: *A Shropshire Lad*. Reprint. London: Harrap 1977.
- Selected Poems of Thomas Hood*. Hg. v. John Clubbe. Cambridge (Mass.): Harvard 1970.
- Huxley, Aldous: *Brave New World*. Reprint. Middlesex: Chatto & Windus 1975.
- The Poetical Works of John Milton*. Hg. v. Helen Darbishire. London u. a.: Oxford University Press 1958.
- Lott, Tim: *The Scent of Dried Roses*. London u. a.: Penguin 1996.
- Murdoch, Iris: *The Flight from the Enchanter*. Harmondsworth: Penguin 1962.
- Pater, Walter: *Imaginary Portraits*. London: MacMillan 1910.
- The Poems of Alexander Pope. A One-Volume Edition of the Twickenham Text with Selected Annotations*. Hg. v. John Butt. London: Methuen 1963.
- Rushdie, Salman: *The Satanic Verses*. New York: Viking 1989.
- Saunders, James: *A Scent of Flowers*. Vorwort v. Elizabeth Haddon. Reprint. London: Hereford Plays 1977.
- Smith, Zadie: *White Teeth*. London: Penguin 2000.
- The Works of Robert Louis Stevenson. Swanston Edition. Vol. IV*. London: Chatto & Windus 1924.
- Stevenson, Robert Louis: *Dr Jekyll & Mr Hyde. The Merry Men and Other Tales*. Hg. v. M. R. Ridley. London: Dent & Sons 1961.

- The Works of Thomas Southerne*. Vol. II. Hg. v. Robert Jordan u. Harold Love. Oxford: Claredon 1988.
- Will, Robert (Hg.): *Tennyson's poetry. Authoritative texts, Juvenilia and early responses*. New York: Norton 1971.
- Thomson, James: *Poems and some Letter*. Hg. v. Anne Ridler. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press 1963.
- Waugh, Evelyn: *The Loved One*. London: Penguin 2000.
- Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway*. London: Penguin 1995.
- The Poetical Works of William Wordsworth*. Vol. I. Hg. v. E. de Selincourt. Reprint. Oxford: Claredon Press 1952.
- Young, Edward: *Night Thoughts*. Hg. v. Stephen Cornford. New York u. a.: Cambridge Univ. Press 1989.

Sekundärwerke:

- Allott, Kenneth: "A Background for 'Empedocles on Etna'". In: *Matthew Arnold. A Collection of Critical Essays*. Hg. v. David DeLaura. New York: Prentice-Hall 1973.
- Alvarez, Alfred: *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1999.
- Anderson, Olive: *Suicide in Victorian and Edwardian England*. Oxford: Claredon 1987.
- Baldanza, Frank: *Iris Murdoch*. New York: Twayne 1974 (= Twayne's English Authors Series 169).
- Blunden, Edmund: *Thomas Hardy*. London u. a.: MacMillan 1967.
- "Bronte, Emily". In: *Encyclopedia Britannica 2003 Ultimate Reference Suite CD-ROM*. Copyright 1994-2002 Encyclopedia Britannica, Inc. May 30, 2002.
- Burton, Richard: *The Anatomy of Melancholy*. Vol. 1. Hg. v. Thomas Faulkner u. a. Oxford: Claredon Press 1989.
- "The City of Dreadful Night". In: *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*. Vol. XIII. The Victorian Age. Part One. <http://www.bartleby.com/223/0413.html> (18.01.2005).

- Cohen, Derek: "Othello's Suicide". In: *University of Toronto Quarterly* 62/3 (1993). S. 323-333.
- Cunico, Juliette-Marie: "Audience Attitudes toward Suicide in Shakespeare's Tragedies". In: *Dissertation-Abstracts-International* 52/7 1992: 2560A.
- Drabble, Margret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 5. Aufl. Oxford u. a.: Oxford 1985.
- Drescher, Horst: *Lexikon der Englischen Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979.
- Die englische Literatur in Text und Darstellung*. 18. Jahrhundert I. Hg. v. Dietrich Rolle. Stuttgart: Reclam 1982 (= UB 7770[5]).
- Die englische Literatur in Text und Darstellung*. 19. Jahrhundert I. Romantik. Hg. v. Raimund Borgmeier. Stuttgart: Reclam 1983 (= UB 7770[7]).
- Die englische Literatur in Text und Darstellung*. 20. Jahrhundert II. Hg. v. Raimund Borgmeier u. Bernhard Reitz. Stuttgart: Reclam 1986 (= UB 7770[10]).
- Gaston, Georg: *The Pursuit of Salvation. A Critical Guide to the Novels of Graham Greene*. New York: Whiston Publishing Company 1984.
- Gates, Barbara: "Victorian Attitudes Towards Suicide and Mr. Tennyson's 'Despair'". In: *Tennyson-Research-Bulletin* 3/3 (1979). S. 101-110.
- Gates, Barbara: *Victorian Suicide. Mad Crimes and Sad Histories*. New Jersey: Princeton University Press 1988.
- Giordano, Frank: *"I'd Have My Life Unbe": Thomas Hardy's Self-destructive Characters*. Tuscaloosa: University of Alabama Press 1984.
- Grant, Damian: *Salman Rushdie*. Plymouth: Northcote House 1999.
- Graves, Richard: *A. E. Housman. The Scholar-Poet*. Oxford: Oxford University Press 1981.
- Higonnet, Margaret: "Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century". In: *Poetics Today* 6/1-2 (1985). S. 103- 118.
- Hill, Robert (Hg.): *Tennyson's Poetry. Authoritative Texts. Juvenilia and early responses criticism*. New York u. London: Norton 1971.
- Hoffmann, Charles: *Ford Madox Ford*. New York: Twayne 1967 (= Twayne's English Authors Series 55).

- Hume, David: "Über Selbstmord". In: Roger Willemsen (Hg.): *Der Selbstmord*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002. S. 88-99.
- MacDonald, M. & T. Murphy: *Sleepless Souls. Suicide in Early Modern England*. Reprint. Oxford: Clarendon Press 2000.
- Monsman, Gerald: *Pater's Portraits. Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*. Baltimore: John Hopkins Press 1967.
- Noon, Georgia: "On Suicide". In: *Journal of the History of Ideas* 39 (1978). S. 371-386.
- Nünning, Ansgar u. Vera: *Englische Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart u. a.: Klett 1998 (= Uni-Wissen Anglistik, Amerikanistik).
- Nünning, Ansgar: *Unitraining Englische Literaturwissenschaft. Grundstrukturen des Fachs und Methoden der Textanalyse*. Klett: Stuttgart 1996.
- Root, Robert: *Thomas Southerne*. Boston (Mass.): Twayne 1981 (= Twayne's English Authors Series 315).
- Saenger, H.: "Selbstmord". In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 5. 3. Aufl. Tübingen: Mohr 1961. Sp. 1675-1679.
- Sapoznik, Irving: *Robert Louis Stevenson*. Hg. v. Sylvia Bowman. Boston (Mass.): Twayne 1974 (= Twayne's English Authors Series 167).
- Schabert, Ina: *Shakespeare Handbuch*. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000.
- Seeber, Hans Ulrich: *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler. 1991.
- Simpson, Evelyn: *A Study of the Prose Works of John Donne*. Oxford: Clarendon Press 1924.
- Shneidman, Edwin (Hg.): *Suicidology. Contemporary Developments*. New York: Grune & Stratton 1967.
- Sprott, S. E.: *The English Debate on Suicide. From Donne to Hume*. LaSalle: Open Court 1961.
- "Suicide". In: *The Columbia Encyclopedia*. 6. Aufl. 2001. <http://www.bartleby.com/65/su/suicide.html> (25.01.2005).
- Vanhoutte, Jacqueline: "Antony's 'Secret House of Death': Suicide and Sovereignty in Antony and Cleopatra". In: *Philological Quarterly* 79 /2 (2000). S. 153-175.

Willemsen, Roger (Hg.): *Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, Literarische Texte*.
Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.

Die wichtige Arbeit George Minois' *Geschichte des Selbstmords* lag bis zur
Fertigstellung dieser Magisterarbeit nicht vor.