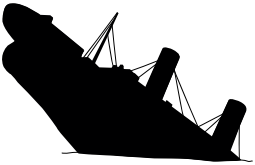


KATASTROPHEN

KONFRONTATIONEN

mit dem REALEN

herausgegeben von
SOLVEJG NITZKE *und*
MARK SCHMITT

Ch. A. Bachmann Verlag

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Die Herausgeber danken dem AStA der Ruhr-Universität Bochum für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung des Buches.

© 2012 Christian A. Bachmann Verlag, Essen
www.christian-bachmann.de

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Printed in Germany

Gestaltung der Umschlaginnenseiten und des Emblems:
Anika Simon (Dortmund), a.simon_design@yahoo.de

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-941030-12-1

1. Auflage 2012

Dank

An dieser Stelle möchten wir ausdrücklich dem AStA der Ruhr-Universität Bochum und dem Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft für die Unterstützung des Nachwuchskolloquiums, aus dem die vorliegenden Beiträge hervorgegangen sind, und die Hilfe bei der Realisierung dieses Buches danken. Darüber hinaus danken wir Kai Fischer und Christian Bachmann für ihre Mitwirkung, sowie Anika Simon für die Gestaltung des Covers und der Graphiken innerhalb des Bandes.

Solvejg Nitzke & Mark Schmitt

Inhalt

9 SOLVEJG NITZKE / MARK SCHMITT

Vorwort

17 MONIKA SCHMITZ-EMANS

Literarische Echos auf Lissabon 1755

Über Katastrophen als Produkte ihrer Deutung und die Konkurrenz zwischen Deutungsmustern

45 BERNHARD STRICKER

Hiob – unser Zeitgenosse?

Zur Hiob-Rezeption in den Filmen *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang*

61 CHRISTOPH WILLMITZER

Katastrophe als Metapher

Über Natur, Krieg und Affekte im Werk Ewald Christian von Kleists (1715–1759)

81 SIMONE SAUER-KRETSCHMER

Die Katastrophe des Geschlechts

Nana und Lulu als Naturen der Gewalt

97 HEIKO STULLICH

Im Horizont der Katastrophe

Parasiten und der Niedergang der Gesellschaft um 1900

111 KAI LARS FISCHER

Tschernobyl und die ›Katastrophe nach der Katastrophe‹

Katastrophales Ereignis, Zeit und Darstellung bei Alexander Kluge

129 SEBASTIAN WILDE

Die Wirklichkeit der Katastrophe

Zur medienkritischen Reflexion der Elbhochwasserdarstellungen 2002 in Marcel Beyers Essay *Wasserstandsbericht*

149 MARK SCHMITT

The Blowback of Reality

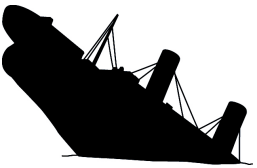
Jean Baudrillards und Slavoj Žižeks philosophische Reaktionen auf 9/11 und Matt Reeves' Monsterfilm *Cloverfield*

167 SOLVEJG NITZKE

Apokalypse von innen

Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzings *Der Schwarm* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*

189 **Beiträgerinnen und Beiträger**



SOLVEJG NITZKE / MARK SCHMITT

Vorwort

Katastrophen jeden beliebigen Ausmaßes ereignen sich an jedem beliebigen Tag an unzähligen Orten und sind somit eigentlich ein buchstäblich alltägliches Phänomen. Tatsächlich sind die wenigsten, nämlich nur die »großen« Katastrophen überhaupt der Erwähnung, geschweige denn eine Schlagzeile, wert. Vielmehr handelt es sich üblicherweise um Dinge des Alltags – Umstände, die einen Plan stören, einen intendierten oder antizipierten Ablauf unterbrechen, also Abweichungen von der Norm, die, wenn man nicht gerade selbst betroffen ist, so gewöhnlich erscheinen dass sie selbst schon zur Norm werden. Die Umstände, die im alltäglichen Leben ›Katastrophe‹ genannt werden und diese Bezeichnung auf den Einzelfall bezogen sicherlich auch verdienen können,[1] haben nur selten etwas mit den großen Unfällen, Naturereignissen und Notsituationen zu tun, deren Ausmaße gemeinhin den Maßstab für die Unterscheidung zwischen einer ›alltäglichen‹ und einer ›echten‹ Katastrophe bilden. Das ›Beweismaterial‹ bzw. die ›Messdaten‹ bilden Statistiken, Schlagzeilen und vor allem Bilder von Katastrophen, die Erdbeben, Flutwellen, Stürme, Industrieunfälle, Hungersnöte, terroristische Anschläge und die daraus resultierende Not nicht nur dokumentieren, sondern medial (re-)produzieren und damit die Reichweite des Ereignisses und die Zahl der von der Katastrophe betroffenen Menschen potenzieren.

Dennoch können diese so unterschiedlichen Ereignisse mit dem gleichen Wort benannt werden: ›Katastrophe‹. Und das unabhängig davon, ob es sich letztlich um eine Alltagskatastrophe handelt, die nur ein einzelnes Leben oder sogar nur einen Teil davon betrifft oder ob auf ein Ereignis, das möglicherweise globale Ausmaße hat, referiert wird. Was aber ist eine Katastrophe? Kann es überhaupt *eine* Katastrophe geben?

1 Eine verpasste Frist, ein großer Verlust (sei er emotional, finanziell oder sonstiger Art), eine Entscheidung, die sich im Nachhinein als falsch erweist oder auch nur ein Wasserrohrbruch – was in Hinblick auf ein Kollektiv lächerlich banal erscheinen mag, kann im Einzelfall zweifellos katastrophale Ausmaße erreichen, während umgekehrt »echte« Katastrophen nicht notwendigerweise für jeden einzelnen betroffenen Lebenslauf als solche empfunden werden müssen.

In der aristotelischen Poetik bezeichnet ›Katastrophe‹ (καταστροφή) den letzten Teil des Dramas, in dem der tragische Konflikt seine Lösung findet. Vorbereitet wird die Katastrophe durch die Peripetie, den Moment, in dem Protagonist und Publikum erkennen, dass es kein Zurück mehr geben kann und kein Weg mehr gedacht werden kann, der es erlaubt, den tragischen Ausgang der Handlung zu verhindern.[2] Die Katastrophe, im Griechischen etwa ›Umwendung‹ oder ›Wendung zum Niedergang‹, wird so zur Erfüllung eines Schicksals bzw. zur Auflösung einer konflikthaften Situation, in jedem Fall aber zum ›Anfang vom Ende‹. Sie ist nicht unbedingt *ein* Ereignis in Form sichtbar veränderter Umstände, sondern vor allem ein Prozess der Erkenntnis. Erkannt wird die Unumkehrbarkeit der gegenwärtigen Situation. Die Katastrophe ist, betrachtet man sie ausgehend von ihrer Bestimmung in der *Poetik*, eng verwandt mit Peripetie und Anagnorisis, also nicht unbedingt der Moment, in dem sich etwas ereignet, sondern der, in dem ein (kollektives) Bewusstsein erkennt, dass sich eine (kontingente) Möglichkeit manifestiert und damit alle anderen Möglichkeiten unwiederbringlich ausgeschlossen werden. – So sehr es dem medial geprägten Verständnis des Wortes zunächst zu widersprechen scheint, Zerstörung und Leid sind Auslöser und/oder Nebenwirkungen der Katastrophe, nicht ihr eigentlicher ›Gegenstand‹. Katastrophen sind demnach auch außerhalb des Theaters »negative, besonders dramatische oder umfangreiche Abläufe nach einer entscheidenden ›unglücklichen‹ Wendung, meist dem Zusammentreffen mehrerer mißlicher Umstände«.[3]

Das Individuum, das eine Katastrophe erfährt, sieht sich sowohl mit dem konfrontiert, was hier das »Reale«[4] genannt werden soll, als auch mit der Kontingenz der sich so offenbarenden Realität. In dem Moment, in dem mit der Katastrophe *eine* Möglichkeit passiert und damit alle anderen nicht mehr passieren können, spielt für die Erfahrung die Größe der Katastrophe zunächst keine Rolle; vielmehr finden die Erfahrung der Katastrophe und die Zuschreibung des Begriffs auf unterschiedlichen Ebenen statt.

2 Vgl. Irmgard Schweikle: *Katastrophe*, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart ^{2}1990, S. 234.

3 Dieter Claessens: *Katastrophen und Anastrophen*, in: Wolf R. Dombrowsky/Ursula Pasero (Hg.): *Wissenschaft. Literatur. Katastrophen.* Opladen 1995, S. 67.

4 Das Reale soll in diesem Zusammenhang als eine der symbolischen Ordnung, nach der sich die menschliche Wahrnehmung bemisst, gegenüberstehende Größe verstanden werden. In diesem Sinne ist das Reale ein Ereignis, das sich einem sinnstiftenden Zugriff zunächst entzieht und Lebens- und Wahrnehmungsordnungen beeinträchtigt oder sogar in Frage stellt. Der Begriff des Realen ist der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans entlehnt und findet sich vor allem in den Kulturtheorien Jean Baudrillards und Slavoj Žižeks wieder. Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Baudrillard und Žižek im vorliegenden Band siehe den Beitrag von Mark Schmitt, S. 151–170.

Eine solche Beschreibung katastrophischer Erfahrung erscheint angesichts jeder erlebbaren und erlebten Katastrophe natürlich als unangemessen abstrakt, dennoch ist sie als Beobachtung von großer Bedeutung, denn die wenigsten ›Zeugen‹ einer Katastrophe sind von derselben überhaupt direkt betroffen, sondern erfahren von ihr lediglich aus zweiter Hand. Trotzdem sind der Beobachter der Katastrophe ebenso wie der Aspekt ihrer Vermittlung durch mediale Repräsentation konstitutiv für die Katastrophe, ihr ist ein kommunikativer Aspekt quasi eingeschrieben.[5] Tatsächlich »tritt [die Katastrophe] erst dann öffentlich als solche zutage, wenn sie als solche durch Vermittlung der Medien präsent wird.«[6] Die Öffentlichkeit kann sie nur in Form ihrer Repräsentation durch Medien erfahren und sieht sich deswegen der Schwierigkeit gegenüber, die so produzierte Bildwelt mit der sie umgebenden, meist nicht katastrophalen Realität in Zusammenhang zu bringen. Und selbst diejenigen, die mit beiden Beinen im Hochwasser stehen,[7] sind, um ihre Situation überhaupt einschätzen und bewältigen zu können, auf wissenschaftliche und mediale Vermittlung angewiesen. Sei es, weil sie das Ausmaß des Ereignisses aufgrund ihrer (physischen und/oder psychischen) Betroffenheit nicht überblicken können, sei es weil die Ursache nicht direkt ersichtlich ist. »Das […] zeitliche Auseinanderfallen von ›wissen, dass‹ und ›wissen, warum‹ geschieht bei Katastrophen mit Notwendigkeit. Es ergibt sich aus ihrer Definition als plötzliches und unvorhergesehenes Ereignis von großer Zerstörungswirkung.«[8] Im Falle ›unsichtbarer‹ Bedrohungen wird die Abhängigkeit von der medialen Vermittlung eines Ereignisses und ihrer Komplexität noch evidenter: wenn man sich beispielsweise den Gefahren toxischer Verunreinigung oder radioaktiver Strahlung ausgesetzt sieht, oder eben *nicht* sieht, ist »Nichterfahrung aus zweiter Hand«[9] die einzige Form von ›Erfahrung‹, die überhaupt zur Verfügung steht.

Die bisher erwähnten Definitionen und Merkmale der Katastrophe lassen darauf schließen, dass es nicht nur einen ›Katalog‹ oder Kanon von Ereignissen und Umständen gibt, die als katastrophal gelten, sondern auch ein Katastrophenbewusstsein bzw. eine katastrophische Erkenntnis- und Rezeptionshaltung, die nicht zwingend ereignisgebunden ist.[10] Beide Aspekte grei-

5 Rudolf Drux: *Zwischen Störfall und Weltuntergang*, in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 22–24.

6 Karl R. Kegler: *Erleiden – Begreifen – Erzählen. Fiktionale Technikkatastrophen und die Gleichzeitigkeit von Wissen und Nicht-Wissen*, in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 68.

7 Sebastian Wilde zeigt dies in seinem Beitrag anhand essayistischer Aufarbeitungen des Elbhochwassers im Jahr 2002. Vgl. S. 131–150.

8 Kegler: *Erleiden*, S. 63.

9 Beck: *Risikogesellschaft*, S. 96.

10 Interessanterweise wird die Definition von Ereignissen auch dort, wo praktische Handlungsfähigkeit ermöglicht werden soll, vor allem von ihren Auswirkungen und den deswegen zu ihrer Bewältigung notwendigen Ausstattungen und Fähigkeiten her definiert,

fen jedoch untrennbar ineinander, denn ein Ereignis als Manifestation des ›Realen‹, kurz: überhaupt als Katastrophe zu begreifen, (er)fordert eine entsprechende Erkenntnishaltung. Gleichzeitig ist diese die Voraussetzung für die Antizipation einer zunächst nur angenommenen Katastrophe und ermöglicht somit zum Beispiel die Vorbereitung auf und möglicherweise sogar die Abwendung der sogenannten »Klimakatastrophe« (durch Erforschung, technologische Schutzmaßnahmen, Aufklärung etc.).

Katastrophen im Sinne eines »event that is believed to have a very low probability of materializing but that if it does materialize will produce a harm so great and sudden as to seem discontinuous with the flow of events that preceded it«,[11] lassen sich in verschiedene Kategorien bzw. Klassen unterteilen. Zunächst werden *Natur*katastrophen von *Kultur*katastrophen unterschieden: Als Naturkatastrophen gelten Begebenheiten, für die sich eine natürliche, das heißt, nicht auf menschliche Handlungen zurückzuführende Ursache identifizieren lässt, die an sich gar keine Katastrophe wäre, sondern einzig aufgrund unglücklicher Umstände große Zerstörung bewirkt (Vulkanausbrüche, Asteroideneinschläge, Flutwellen, Erdbeben, Pandemien etc.).

»Die Idee der Naturkatastrophe ist spezifisch modern, denn [sie] wird durch die moderne Leitdifferenz zwischen Kultur und Natur generiert.«[12] Erst in einer aufgeklärten Gesellschaft, die sie nicht als Ausdruck einer metaphysischen Macht begreift, können Naturkatastrophen als zwar tragisch, jedoch als intentionslos und kontingent begriffen werden. Die Konfrontationen mit der Fragilität oder Verwundbarkeit besonders der hochtechnisierten Zivilisationen sind erst dann besonders verheerend, wenn sie nicht mehr umgehend mit Bedeutung aufgeladen werden können. Handelt es sich bei einem Erdbeben nicht mehr um ein (strafendes) Zeichen Gottes, dann ist in logischer Konsequenz auch eine Verhaltensänderung nur im Sinne technischer oder technologischer Schutzmaßnahmen wirksam, nicht aber im Sinne von Ritualen. Dementsprechend ist der Gebrauch des Begriffs ›Katastrophe‹ für große Naturereignisse mit verheerender Zerstörungswirkung ein Produkt der (europäischen) Aufklärung.[13]

anstatt von der Art des Ereignisses selbst. Zu Organisation und Aufgabenbereichen des Katastrophenschutzes in Deutschland: Bundesamt für Bevölkerung und Katastrophenhilfe (BBK): http://www.bbk.bund.de/DE/AufgabenundAusstattung/Katastropheschutz/KatS_node.html; zu den sozialen und ethnologischen Dimension von Katastrophen und der sich daraus ergebenden Schwierigkeit globaler Verknüpfung von Katastrophenschutzmaßnahmen: Katastrophenforschungsstelle der FU Berlin http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/forschung/kfs/.

11 Richard A. Posner: *Catastrophe. Risk and Response.* Oxford/New York 2004, S. 6.

12 Thomas Macho: *Weltenbrand und Feuerwerk. Ein pyrohistorisches Panorama der Auslöschung*, in: Natascha Adamowsky/Peter Matussek (Hg.): *[Auslassungen] Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft.* Würzburg 2004, S. 416

13 Vgl. den Beitrag von Monika Schmitz-Emans zum Erdbeben von Lissabon 1755, S. 17–46.

Katastrophen, die auf ›menschengemachte‹ Auslöser zurückzuführen sind (Industrieunfälle, Zerstörung oder Ausbeutung natürlicher Ressourcen, terroristische Anschläge und dergleichen mehr), bilden die zweite Großkategorie, die es, zumindest der Theorie nach, zulässt Verantwortliche zu identifizieren und gegebenenfalls zu maßregeln. Doch die grobe Unterscheidung in intentionslos-natürliche und durch Fehler, technologisches Versagen oder bösen Willen ausgelöste Desaster verkennt die Komplexität der Ereignisketten. Wenn, wie im März 2011 in Japan geschehen, ein Erdbeben einen Tsunami auslöst, der ein möglicherweise nicht ausreichend gesichertes Atomkraftwerk beschädigt und dadurch große Mengen Radioaktivität freigesetzt werden, kann es sich noch um eine Naturkatastrophe handeln? Oder ist das Betreiberunternehmen für den Schaden verantwortlich? Diese Fragen betreffen nicht nur, wie man meinen könnte, Straf- und Versicherungsrecht, Ingenieurwesen und Politik, sondern auch die kulturwissenschaftliche Perspektive, denn »Katastrophen sind […] zutiefst gesellschaftlich bedingte Ereignisse, die zwar einen naturalen Kern haben können, sich aber keinesfalls darauf reduzieren lassen.«[14] Diese Verflechtung legt im Fall der Katastrophe nahe, die Unterscheidung ›Natur‹/›Kultur‹ grundsätzlich aufzugeben, denn »Katastrophen ereignen sich nicht am Schnittpunkt von Natur und Kultur, sie sind von vornherein hybride (›gemischte‹) Ereignisse.«[15] Allerdings variiert der Grad der Mischung in Hinblick auf Vulnerabilität und Resilienz[16] der betroffenen Gesellschaften.

Eines der größten Probleme, das sich im Umgang mit und in der Betrachtung von Katastrophen ergibt, ist die Tatsache, dass man auf sie im Grunde nur *ex post* oder in mehr oder weniger genau berechenbaren Wahrscheinlichkeiten zugreifen kann. Trotz umfangreicher Untersuchungen zu den psychologischen, emotionalen und sozialen Auswirkungen von Katastrophen bleibt der akute Katastrophenfall unverfügbar. Fiktionale Darstellungen können hier Funktionen erfüllen, die weit über den ohne Frage unterhaltenden Charakter der Darstellung oder einen erzieherisch-informativen Effekt hinausgehen. Die Katastrophenfiktionen fallen dabei ebenso vielgestaltig aus wie die Textformen, die sie zum Gegenstand ihrer Darstellung machen: ob es nun literarische Texte oder Filme sind, ob Roman, Gedicht oder Hollywood-Blockbuster: gerade in fiktionalen Verhandlungen des Katastrophalen fällt auf, dass katastrophische Ereignisse nicht per se solche sind, sondern zu-

14 Gerrit Jasper Schenk: *Katastrophen. Vom Untergang Pomejis bis zum Klimawandel.* Ostfildern 2009, S. 11.

15 Ebd., S. 11–12.

16 »Vulnerabilität« bezeichnet die Katastrophenanfälligkeit, bzw. Verwundbarkeit einer Gesellschaft, während »Resilienz« ihre Fähigkeit und vor allem die Geschwindigkeit einer Gesellschaft bezeichnet, sich von einer Katastrophe zu erholen und den ›normalen‹ Alltag wieder aufzunehmen. Beide Kategorien lassen sich anhand verschiedener Faktoren berechnen und dienen dem präventiven Katastrophenschutz.

nächst diskursiv als solche bezeichnet werden müssen. Ganz gleich, ob sich Fiktionen nun auf tatsächliche Katastrophen oder auf imaginierte Ereignisse beziehen, ermöglichen sie dennoch immer eine Reflexion der epistemologischen Bedingungen des verstehenden Zugriffs auf den Ausnahmezustand und die Konfrontation mit dem »Realen«. Viele der hier versammelten Beiträge zeigen die Bandbreite der fiktionalen Inszenierungen von Katastrophen und untersuchen ihr Potential, die hier skizzierten Problemfelder zu reflektieren. Andere Beiträge beschäftigen sich gezielt mit solchen Texten, die nicht automatisch zu den fiktionalen Gattungen gezählt werden können, aber wiederum einen diskurskritischen Blick auf die Art und Weise lenken, wie das Katastrophale und das Reale gedacht und interpretiert werden – eine solche Reflexion kann in philosophischen sowie kultur- und medientheoretischen Texten, aber auch in essayistischen Berichten oder Textexperimenten zu tatsächlichen Katastrophen geschehen.

Zu den Beiträgen

Monika Schmitz-Emans' Beitrag *Literarische Echos auf Lissabon 1755* beleuchtet verschiedene Texte, die sich auf das Lissaboner Erdbeben – eine paradigmatische Katastrophe – beziehen: Im Vergleich der Texte von Heinrich von Kleist, Thomas Mann, Peter Sloterdijk und Reinhold Schneider zeigt sich die diskursive Bedingtheit von Katastrophen, die letztlich das Produkt zeitspezifischer Wissensformationen sind. Das Reflexionsniveau literarischer Katastrophendarstellungen erlaubt es, diese Prozesse der Diskursivierung und Sinnstiftung neu zu denken.

Der Ansatz, dass Katastrophen als diskursive Produkte immer auch ein Symptom der Sinnsuche sind, wird auch in Bernhard Strickers Aufsatz *Hiob – unser Zeitgenosse?* aufgegriffen. Die Unglücksfälle, die Hiob im Alten Testament widerfahren, können als eine Akkumulation persönlicher Katastrophen gedeutet werden, die sich zunächst durch ihre scheinbare Sinnlosigkeit auszeichnen. Stricker vergleicht zwei zeitgenössische filmische Neugestaltungen der Hiob-Geschichte (*A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang*), die ein ironisches Spiel mit den narrativen Strategien der Sinnstiftung im Angesicht des Realen in Form der Katastrophe treiben.

Der Beitrag *Katastrophe als Metapher* von Chrsitoph Willmitzer beleuchtet das lyrische Werk Ewald Christian von Kleists unter dem Gesichtspunkt der metaphorischen Ausgestaltung von Affekten im Rahmen von literarischen Darstellungen von Naturkatastrophen und Kriegen. Willmitzer geht damit dezidiert auf den frühneuzeitlichen Kontext ein, der in Bezug auf das Katastrophale noch nicht von den Deutungs- und Diskursivierungsmustern geprägt ist, die nach dem Erdbeben von Lissabon 1755 dominant werden.

Um 1900 zeichnet erstmals sich ein neues Verständnis des individuellen und des kollektiven Körpers ab, das später mit dem Begriff der Biopolitik umrissen wird. Simone Sauer-Kretschmers und Heiko Stullichs Beiträge zeigen auf, wie bestimmten Bevölkerungsgruppen innerhalb von wissenschaftlichen und politischen Diskursen um 1900 ein katastrophisches Potential attestiert wurde. Während Sauer-Kretschmer in ihrem Aufsatz *Die Katastrophe des Geschlechts* die wissenschaftlich-medizinische Diskursivierung der weiblichen Körperlichkeit anhand literarischer Verarbeitungen in Émile Zolas *Nana* und Frank Wedekinds *Lulu* untersucht, widmet sich Stullichs Beitrag *Im Horizont der Katastrophe* der Figur des Parasiten. Anhand von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* analysiert Stullich den Parasiten als eine Figur, die in einer Überschneidung biologischer, ökonomischer und politischer Diskursfelder als eine den Staatskörper schädigende und somit eine biopolitische Katastrophe verursachende Gefahr wahrgenommen wurde. Während also Naturereignisse oder technische Störfälle mit zerstörerischer und tödlicher Wirkung gerade im alltäglichen Verständnis naheliegenderweise als Katastrophen bezeichnet werden, können katastrophische Szenarien gerade in politischen Diskursen als Denkfigur genutzt werden, um bestimmte Ideologien rhetorisch tragfähig zu machen.

Die Möglichkeit Katastrophen politisch einzusetzen hängt unmittelbar mit der medialen Darstellung und der grundsätzlichen Frage nach ihrer Darstellbarkeit zusammen. Kai Fischer untersucht in seinem Beitrag *Tschernobyl und die ›Katastrophe nach der Katastrophe‹* die Probleme fiktionaler und historiographischer Darstellung von Katastrophen in Alexander Kluges literarischen Bearbeitungen des Reaktorunglücks in Tschernobyl. Die Form der offenen Montage erlaubt es Kluge, die sich zum Teil widersprechenden Perspektiven unmittelbarer Erfahrung und ›objektiver Wissensanteile‹ in der ›Dokumentation‹ zu konfrontieren und damit die ›Unverhältnismäßigkeit der Dimensionen‹ anschaulich zu machen. Der sich so offenbarende Konflikt zwischen ›Realität‹ und Darstellung erweist sich als konstitutiv für das Verständnis von Katastrophen als Teil moderner Welterfahrung.

Sebastian Wildes Aufsatz *Die Wirklichkeit der Katastrophe* beleuchtet diesen Konflikt vom Standpunkt des betroffenen Subjekts aus: Der Schriftsteller Marcel Beyer wurde 2002 nicht nur zum Zeugen, sondern in vielerlei Hinsicht zum ›Opfer‹ des Elbehochwassers. Wie Kluge nutzt auch Beyer die spezifischen Eigenschaften seines Mediums, um sich kritisch mit der Presseberichterstattung auseinanderzusetzen. Im Essay *Wasserstandsbericht* setzt Beyer dem scheinbar dokumentarischen Überblick der Bildmedien den tatsächlich betroffenen Körper als ›Rezeptionsapparat‹ entgegen und macht die Katastrophe somit durch sprachliche Mittel unmittelbar erfahrbar.

Mediale und vor allem fiktionale Inszenierungen von Katastrophen in den Bildmedien referieren jedoch nicht nur auf eine ›Wirklichkeit‹, sondern

prägen auch umgekehrt die Realitätswahrnehmung. Die Terroranschläge vom 11. September 2001, so zeigt Mark Schmitts Beitrag *The Blowback of Reality*, erschütterte die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zeugen und Zuschauer dieses Ereignisses so fundamental, dass das Verhältnis von ›Fiktivem‹ und ›Realen‹ infrage steht. Schmitts Analyse stellt die sich direkt auf 9/11 beziehenden Filme, die geradezu einem Darstellungstabu unterliegen, dem Monsterfilm *Cloverfield* gegenüber und geht dabei der Frage nach, inwiefern die ›derealisierende Übertragung‹ der Gefahr ins Fantastische die Konventionen der ›richtigen‹ Darstellung unterlaufen.

Abschließend stellt Solvejg Nitzke in ihrem Aufsatz *Apokalypse von innen* dar, wie traditionelle Narrative vom Ende der Menschheit in Debatten um das Verhältnis von Mensch und Natur aktualisiert und verschärft werden. Natur wird in diesen Narrativen (wieder) zum Subjekt, das sich gegen die sie bedrohende Menschheit zur Wehr setzt. Diese Umkehrung des (Natur-)Katastrophenbegriffs zurück zu einer intentional agierenden Kraft als ihrer Ursache, stellt die Frage wer die Macht besitzt zu entscheiden, wann und vor allem für wen Gefahr und Zerstörung zur Katastrophe werden.

Quellen

Bundesamt für Bevölkerung und Katastrophenhilfe (BBK): http://www.bbk.bund.de/DE/AufgabenundAusstattung/Katastrophenschutz/KatS_node.html [web].

Claessens, Dieter: *Katastrophen und Anastrophen*, in: Wolf R. Dombrowsky/Ursula Pasero (Hg.): *Wissenschaft. Literatur. Katastrophen*. Opladen: 1995, S. 66–73.

Drux, Rudolf: *Zwischen Störfall und Weltuntergang*, in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 12–36.

Katastrophenforschungsstelle an der FU Berlin http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/forschung/kfs/ [web].

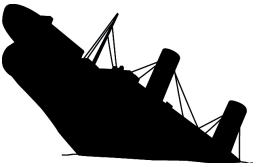
Kegler, Karl R.: *Erleiden – Begreifen – Erzählen. Fiktionale Technikkatastrophen und die Gleichzeitigkeit von Wissen und Nicht-Wissen*, in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 58–92.

Macho, Thomas: *Weltenbrand und Feuerwerk. Ein pyrohistorisches Panorama der Auslöschung*, in: Natascha Adamowsky/Peter Matussek (Hg.): *[Auslassungen] Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft.* Würzburg 2004, S. 403–418.

Schweikle, Irmgard: *Katastrophe*, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart ^{2}1990, S. 234.

Posner, Richard A.: *Catastrophe. Risk and Response.* Oxford/New York 2004.

Schenk, Gerrit Jasper: *Katastrophen. Vom Untergang Pomejis bis zum Klimawandel.* Ostfildern 2009.



MONIKA SCHMITZ-EMANS

Literarische Echos auf Lissabon 1755

Über Katastrophen als Produkte ihrer Deutung und die Konkurrenz zwischen Deutungsmustern

> Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen – Max Frisch[1]

Katastrophen gibt es nur für diejenigen, die sie wahrnehmen und interpretieren. Naturereignisse sind nicht an sich bedeutsam. Ihre Bedeutung für die Mit- und Nachwelt wird dadurch erzeugt, dass man über sie spricht, dass man von ihnen erzählt, sie in verschiedenen Medien darstellt. Insofern Natur-Katastrophen in Bildern und Texten ihre Gestalt annehmen, gibt es eine Kultur-Geschichte dieser Katastrophen – und das ist auch ihre einzige ›Geschichte‹ im qualifizierten Sinn dieses Begriffs. Welche Zäsuren werden als weltgeschichtlich relevant betrachtet? Natürlich die, die einen selbst betreffen: die Sintflut (wenn man an das Alte Testament glaubt) – Lissabon 1755 (wenn man sich für die Geschichte europäischen Denkens interessiert) – der Holocaust/die Shoah – der 11. September 2001 … Viele andere Katastrophen bleiben aus der abendländischen Beobachtung weitgehend ausgeblendet, so der Untergang ganzer Kulturen und Völker im Zeitalter des Kolonialismus.[2]

1 Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän*, in: ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. VII 1976–1985. Hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt a. M. 1986, S. 205–300, hier S. 271.

2 »Von Katastrophen sind immer Menschen betroffen, die sie als solche benennen, sie erleiden und verursachen.« (François Walter: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, S. 276) Anthropologen verwenden im Umgang mit Katastrophenerfahrungen das Konzept der »Verwundbarkeit« (des

Mit dem Thema »Katastrophen« geht es (unter anderem) um »Natur« als Gegenstand menschlichen Wissens – um die »Natur« als potenziell zerstörerisches Ensemble von Kräften, und (vielleicht immer mehr) auch um die »Natur des Menschen« als Katastrophen-Verursacher. »Natur-Geschichte« in beiderlei Sinn ist ein Teil der menschlichen Diskursgeschichte, das wird gerade anlässlich von als katastrophal gedeuteten Ereignissen deutlich. Die Konstruktionen von »Natur« und »Naturkatastrophen« unterliegen einem Wandel, der sich in Wissensdiskursen, aber auch in literarischen und künstlerischen Darstellungen konkretisiert, aber von einer linearen Entwicklung, gar einem ›Fortschritt‹ zu sprechen, erscheint fragwürdig. Durch die Art ihrer Auseinandersetzung mit dem, was als Katastrophe verstanden wird, charakterisieren sich unterschiedliche Epochen und Kulturen besonders prägnant. Nicht nur in Textinhalten und Bildmotiven, sondern auch in rhetorisch-argumentativen und narrativen Darstellungsverfahren bzw. in Bildarrangements und Malstilen dokumentiert sich die jeweils zeitspezifische konstruktive Beschäftigung mit natürlichen und anderen Gewalten als Katastrophen-Auslösern. Darstellungen und Diskursivierungen von als »katastrophal« betrachteten Ereignissen haben angesichts von verstörenden Ereignissen etwas Kompensatorisches – unabhängig von ihrer spezifischen Ausrichtung. Einordnungen eines Ereignisses in ein Muster sind als solche bereits Ansätze zu Sinngebungen. Allerdings stimulieren gerade Katastrophen ein Sinnverlangen, das sich damit nicht begnügt. Was schon derart schrecklich ist, soll doch wenigstens etwas ›bedeuten‹. Im Idealfall besteht diese (postulierte) Bedeutung darin, dass sich jemand in der Katastrophe ›ausdrückt‹, dass sie eine Botschaft ist. Gott oder die Götter sind die diskursiv bevorzugten Subjekte solcher Botschaften. (Und zwar bis heute: So wurden Naturereignisse wie der Tsunami im Dezember 2004 u.a. als Strafe für amoralische westliche Touristen und die AIDS-Epidemie u.a. als Strafe für sexuelle Libertinage ›verständlich‹ gemacht.) Die Besetzung der Urheberrolle durch den blinden Zufall oder die launische Fortuna ist weitaus weniger befriedigend. Da ist es schon wieder tröstlich, wenn Naturgesetze als Ursachen identifiziert werden können.

Das Modell ›Vorsehung‹ ist, wie Walter plausibel darlegt, kein ›atavistisches‹ Deutungsmuster, sondern ein neuzeitlich-theologisches. Gott wird als eine Instanz vorgestellt, die ständig ins Weltgeschehen eingreift; in Erdbeben, Unwettern, Plagen, Kriegen etc. offenbart sich die Vorsehung besonders

Menschen) (S. 19) Die »Lust an Katastrophen« gilt manchen Beobachtern als typisch für die Postmoderne (S. 20).

klar. Unglücksfälle sind die »Antwort Gottes auf die Sünde der Welt«[3]; Leiden sind »Zeichen einer Warnung oder gar einer Züchtigung.«[4] Das reformiert-theologische Vorsehungsmodell richtet sich gleichermaßen gegen animistisch-magische Vorstellungen wie gegen die von humanistisch Gebildeten vertretene Idee eines blinden Fatums.[5] Calvin vertritt die These eines solch permanenten Eingreifens der göttlichen Vorsehung in die Welt und wendet sich scharf gegen andere Modelle. Nichts geschehe zufällig, und der zu seiner Zeit beliebte Begriff der Fortuna ist in seiner Sicht eine Neuauflage des heidnischen Fatum-Konzepts, die aus christlicher Sicht nicht akzeptabel erscheint. Franz von Sales, Bischof von Annecy betont (im 17. Jahrhundert) analog dazu, dass alles, was geschieht, seinen Ursprung im göttlichen Willen und Walten habe, so auch Ungeheuer und Schrecken.

Wenn man »Moderne« überhaupt definieren kann, dann vielleicht am ehesten damit, dass hier allmählich der Mensch in die Rolle des Subjekts tritt, das auch und gerade Katastrophen verursacht – sei es aktiv, sei es durch Maßnahmen der Vermeidung. Im Konstrukteur von Tsunami-Frühwarnsystemen und im Erfinder von Impfstoffen und natürlich auch im heroischen New Yorker Feuerwehrmann personifiziert sich dieses Subjekt, das Anspruch erhebt, Subjekt der Geschichte zu sein.

Katastrophen-Sensibilität ist ebenso wie die Modellierung von Katastrophen-Gründen ein mentalitäts- und diskursgeschichtliches Phänomen. Die Wahrnehmung oder Erwartung von Ereignissen als Katastrophen, die praktischen Reaktionen auf diese sowie die prinzipielle Bereitschaft, die Wirklichkeit als zur Katastrophe tendierend zu betrachten, können insofern theoretisch als Kriterien zur Charakteristik historischer Gesellschaften und zu ihrer Abgrenzung gegeneinander herangezogen werden.[6] François Walter hat

3 Alain Cabantous, zitiert nach Walter: *Katastrophen*, S. 29.

4 Ebd.

5 Vgl. ebd., S. 55.

6 Allgemein verbreitet und statistisch stützbar (wenn auch nicht unumstritten) ist die Überzeugung, dass die Risiken zugenommen haben (vgl. ebd., S. 276). (Experten votieren vor diesem Hintergrund für eine »Katastrophen-Weltwirtschaft«.) Die Zunahme ist auf menschliches Handeln, auf progredierende Technologie, zurückgeführt worden – insofern bestätigt sich auf dieser Ebene die Bedingtheit von Katastrophen und Menschen. Früher gehörten zu den teils menschen-, teils naturindizierten Katastrophen im wesentlichen nur die Feuersbrünste in den Städten (vgl. ebd., S. 277), heute prägen große Industrieunfälle die Vorstellung davon, was Katastrophen sind. Unabhängig davon, ob die Zahl der Katastrophen wirklich progredierend anwächst oder ob dieser Eindruck nur durch die schnellere und weitere Informationszirkulation entsteht: die ›Normalidee‹ der »Katastrophe« ist inzwischen wohl die der menschlich

aber zu Recht darauf hingewiesen, dass es einer Simplifikation gleichkäme, von einer einfachen Abfolge vormoderner und moderner (naturwissenschaftlich-immanenter) Deutungen von Katastrophen auszugehen. Stattdessen finden sich in Diskursen über entsprechende Ereignisse beide Grundmuster simultan eingesetzt – bis auf den heutigen Tag.[7] Verschiedene Erklärungsmodelle bzw. –modelltypen bestehen oft nebeneinanderher, und ihre Anhänger streiten um die »Deutungshoheit«;[8] es gilt demnach, »die Pluralität der Diskurse zu ermitteln«.[9] Impulsgebend für aktuelle Diskurse über Katastrophen ist u.a. Ulrich Becks Deutung der modernen Gesellschaft als Risikogesellschaft geworden.[10] »Die Risikogesellschaft ist eine *katastrophale* Gesellschaft. In ihr droht der Ausnahmezustand zum Normalzustand zu werden.«[11] Der Selbstbezug des Menschen ist unter diesen Prämissen verknüpft mit dem Gefühl der Angst.

Lissabon und seine Deutungen

Das Erdbeben von Lissabon gehört zu den Ereignissen, an denen man sich orientieren kann, um den Verlauf der europäischen Geschichte – und zwar im Sinn der Denk- und Diskursgeschichte – in Abschnitte zu unterteilen.[12] Vor allem in dieser Funktion ist es zum sprichwörtlichen Ereignis geworden, etwa als Sinnbild für das Ende dessen, was stark vereinfachend »der Optimismus der Aufklärung« genannt wird. Wissenschaftliche und literarisch-künstlerische Auseinandersetzungen mit Lissabon illustrieren insgesamt signifikante Entwicklungen in der Geschichte der Weltdeutungsmuster, wobei

verursachten Katastrophe.

7 Vgl. Walter: *Katastrophen*, S. 10f.

8 Ebd., S. 13.

9 Ebd., S. 22.

10 Ulrich Beck: *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Frankfurt a. M. 2008 (zuerst 2007), S. 22.

11 Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M. 1986, S. 31.

12 François Walter gliedert seine Kulturgeschichte der Katastrophen in mehrere Abschnitte; »Lissabon« gehört zu den epochemachenden Zäsuren; weitere sind dann die Shoah und Hiroshima sowie als bisher letzte der 11. September 2001 (vgl. Walter: *Katastrophen*, S. 22–24). Maßgeblich für die Bedeutung der Lissabon-Katastrophe ist aus Walters Sicht die damit verbundene Säkularisierung des Diskurses – die aber letztlich von einer Bildungselite (vgl. ebd., S. 23) vertreten wurde und sich damit noch keineswegs allenthalben durchsetzte.

sich allerdings naturkundliche, philosophische und theologische Diskurse und Argumentationsmuster nicht allein vielfach berühren oder durchdringen, sondern zudem ausnehmend kontroverse Lesarten erzeugt werden.

Die Katastrophe von 1755 hat eine ungeheure Flut von Schriften hervorgebracht. Allein im Jahr 1756 wird sie (nach Zählungen von Historikern) schon in 44 veröffentlichten Büchern erörtert.[13] In der Literaturgeschichte hat Lissabon 1955 eine breite Spur gezogen. Wolfgang Breidert weist zu Recht darauf hin, dass es sich bei den literarischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema keineswegs immer um Werke von hohem künstlerischem Rang handelte. Vielfach sind die literarischen Reaktionen auf die Katastrophe formal und inhaltlich konventionell und wiederholen stereotype Muster.[14]

Wenn eine europäische Hauptstadt unversehens zu großen Teilen zerstört wird, ist das ein Schock. Doch das eigentlich Verstörende der Naturkatastrophe lag für viele Zeitgenossen im Scheitern vertrauter Lese- und Diskursivierungsmuster: für manchen Philosophen in der Unvereinbarkeit mit dem zuversichtlichen Glauben an eine wohleingerichtete vom Menschen zumindest prinzipiell beherrschbare Natur (Stichwort: »Lissabon gegen Leibniz«),[15] für manchen Gläubigen in der Erschütterung des Vertrauens in einen

13 Vgl. dazu Ulrich Löffler: *Lissabons Fall – Europas Schrecken. Die Deutung des Erdbebens von Lissabon im deutschsprachigen Protestantismus des 18. Jahrhunderts*. Berlin u.a. 1999, S. 631–634.

14 »Jeder, der sich damals für einen Dichter hielt, verfaßte Oden. Daher haben wir zahlreiche Odern, aber auch andere (Sinn-)Gedichte aus Anlass jenes erschütternden Ereignisses. Oft entstanden diese poetischen Ergüsse mittelmäßiger Autoren nach einem sterilen Muster: (1) die prächtige, glückliche, friedliche Stadt, (2) erste warnende Vorzeichen, (3) das (erste) Beben, (4) anschauliche Bilder der Verwüstung mit den Klischees vom Kind an der Mutterbrust und dem Greis über seinem zerschmetterten Sohn, (5) eine kurze Pause als retardierendes Moment, (6) Fortgang des Unheils mit doppelter Wucht durch weitere Beben, Brände und Flutwellen, (7) allgemeine Vernichtung, (8) moralischer Schluß mit einem memento mori einschließlich eines Hinweises auf das Jüngste Gericht und einer Aufforderung zum Gedenken an die Opfer.« (Wolfgang Breidert: *Einleitung*, in: ders. (Hg.) *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt 1994, S. 1–18, hier S. 10)

15 In der Leibnizschen *Theodizee* (1710) mit ihrer erfolgreichen Formel von der bestmöglichen aller Welten kamen der das Zeitalter der Aufklärung prägende Gedanke von der Rationalität der Natur, implizit aber auch das Vertrauen in ihre Transparenz für die menschliche Ratio, zum wohl prägnantesten Ausdruck. Alle Übel sind aus Leibnizscher Perspektive nur relative Übel und tragen indirekt zum Reichtum der Welt bei. Alexander Popes Lehrdichtung *Essay on Man* (1733f.) enthält den im Sinne der Leibnizschen Philosophie formulierten Programmsatz »What ever is, is

gütigen Gott, der die Welt sinnvoll und vernünftig geordnet habe. Die wichtigsten Protagonisten des philosophischen Deutungswettstreits sind bekannt. Voltaire beteiligte sich als Philosoph und Literat an der Auseinandersetzung über die Auslegungshoheit über das Erdbeben – in kritischer Auseinandersetzung sowohl mit theologischen Interpretationen als auch mit dem optimistischen Fortschrittsglauben seiner Zeit, der ihm als nicht minder empörend erscheint. Ein Vater, der seine Kinder umbringe, sei ein Monstrum, so hält er gegen theologische Deutungen in seinem *Dictionnaire philosophique* fest; und gemessen an den Erwartungen von Gerechtigkeit und Güte, wie man sie an einen König oder einen Vater herantrage, sei Gott nicht zu rechtfertigen.[16] Rousseaus Entgegnungen auf Voltaire setzen die Auseinandersetzung um dessen angemessene Diskursivierung fort.[17] Rousseau zufolge sind die Klagen über die von der Naturkatastrophe verursachten Menschenopfer und Sachschäden unangemessen, da zu dichte Bebauung der Stadtfläche an ungeeigneten Stellen aus seiner Sicht das Unglück mit hervorgerufen haben. Das ist ein frühes Beispiel für ein ökologisches Deutungsmuster; der Mensch erscheint hier als verantwortlich – zwar nicht für das Beben als solches, wohl aber für das Ausmaß der Folgen.

Aber »Lissabon« war auch ein bedeutsames Ereignis für die Theologen der unterschiedlichen Konfessionen. Diese sahen ihre eigenen Grundanschauungen dabei jedoch im Allgemeinen weitaus weniger in Frage gestellt als die aufklärerischen Philosophen. Göttliche Strafgerichte passten ja in ein bewährtes Deutungsmuster, und Katastrophen wie diese korrespondierten dem Modell auf besonders effiziente Weise.[18] Viele christlich-theologisch

right«. Die Dichtung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht zu weiten Teilen im Zeichen des emphatischen Glaubens an die bestmögliche Einrichtung der natürlichen Welt. Dies implizierte die Ideen der Durchschaubarkeit und der Gestaltbarkeit, der Nachvollziehbarkeit des Weltplans durch den menschlichen Verstand und der Disposition des Menschen zur sinnvollen Handhabung seines Wissens. »Nach Lissabon« allerdings erschien es dann unabdingbar, sich mit dem optimistischen Weltmodell der rationalistischen Philosophen und Dichter kritisch auseinanderzusetzen.

16 Vgl. Voltaire: *Gedicht über die Katastrophe von Lissabon*, in: Breidert: *Erschütterung,* S. 58–76.

17 Vgl. Rousseaus Brief an Voltaire vom 18. August 1756, zitiert in: Breidert: *Das Erdbeben,* S. 56.

18 Der Helmstedter Professor Johann Gottlob Krüger deutet das Erdbeben als Selbstbekundung Gottes, der die Menschen zur Wahrnehmung seines Wollens und Wirkens zwingen wollte; er untermauert seine Deutung mit entsprechenden Bibelstellen. Andere Interpreten schließen sich diesem Muster an.

grundierte Deutungen orientierten sich an der Vorstellung einer göttlichen Strafe oder Botschaft, einer Mahnung zur inneren und äußeren Umkehr an die Adresse derjenigen, die das Unglück noch einmal verschont hatte. Es entsprach einem vormodernen Lesemuster, in Naturkatastrophen das Wirken göttlichen Willens zu sehen, und die Bibel bot dafür Modelle an. Im Alten Testament drückt sich im Beben der Erde das Nahen, oftmals auch der Zorn Gottes aus; es hat etwas Bedrohliches, zumindest für die Feinde des Herrn. So bebt die Erde beispielsweise, als in der Apokalypse das sechste Siegel geöffnet wird (*Apokalypse* 6, 12); Blitz, Donner und weitere Beben folgen auf die Öffnung des siebten Siegels (*Apokalypse* 8, 5); weitere Erschütterungen folgen (*Apokalypse* 11, 13; 11, 19; *Apokalypse* 16, 28). Im jüdisch-christlichen Denkhorizont sind Erdbeben und die Vorstellung des Endgerichts insofern assoziativ verknüpft. Zwischen katholischen und reformiert-protestantischen Katastrophenmodellen lässt sich im Übrigen differenzieren. Nach protestantischer Lesart bekundet sich in solchen Ereignissen die Macht Gottes über die Natur sowie – spezifischer – göttlicher Wille zum Mahnen und Strafen.[19] Einer katholischen Perspektive entspricht es eher, teuflische Einflüsse als Urheber der Katastrophen anzunehmen.[20]

Die Naturwissenschaft hat einen anderen Blick auf Erdbeben, indem sie sie immanent – als Teil der Erdgeschichte begreift. Erdbeben ordnen sich dabei gut in das Weltbild solcher Theorien ein, die die Erdgestalt als das Produkt einer Sequenz von Katastrophen statt als das einer eher stetigen Entwicklung deuten. Aber das naturwissenschaftlich-immanente Lesemuster ist ebenfalls ein Deutungs- und Sinngebungsmuster, schon weil es sich mit der Frage nach Möglichkeiten der Prognostik und Prophylaxe verbindet und damit die Subjektrolle des Menschen stark macht.[21] Die Erdbebenforschung erhält durch Lissabon 1755 neue Impulse.[22] Zeitgenössische Naturgelehrte,

19 Entsprechend sahen reformierte Theologen im Lissaboner Erdbeben einen Ausdruck des göttlichen Zorns über die katholischen Mißstände in Portugal und das Wirken der dort besonders starken Inquisition; vgl. Walter: *Katastrophen*, S. 97. – Kritiker einer solchen Lesart warfen den Interpreten vor, damit das unglückliche portugiesische Volk auch noch zu beleidigen. Ebd., S. 97.

20 Vgl. ebd., S. 34.

21 Manche Theorien, die man entwickelte, muten heute abenteuerlich an; entscheidend ist aber die Grundüberzeugung, Ereignisse wie Erdbeben und Vulkanismus, Hochwasser und Sturmfluten sowie ähnliche Katastrophen naturgesetzlich erklären zu können. Einer in diesem Sinn aufgefassten Natur kann mit vorbeugenden Maßnahmen begegnet werden – was aus theologischer Sicht dann wiederum als sündhafte Selbstüberhebung gelten mag

22 Vgl. dazu Breidert: *Erschütterung*, S. 14ff.

darunter Kant, suchen in unterirdischen Explosionen die Ursache des Unglücks.[23] In Versuchen bemüht man sich, das Prinzip der unterirdischen Energieentwicklung nachzustellen. Auch Lichtenberg geht es um nüchterne physikalisch-immanente Erklärungen. Um die Deutungshoheit angesichts der Katastrophe als solche wurden heftige Streitigkeiten geführt: Versuche, das Beben naturwissenschaftlich (etwa mit unterirdischen Luftbewegungen) zu erklären, riefen den Widerspruch der religiös motivierten Interpreten hervor, welche in solch immanenter Deutung eine spezifische Blindheit gegenüber deren Charakter als göttlicher Botschaft sahen. (Ähnlich obsolet erschien Vertretern orthodoxer Theologie in den verschiedenen konfessionellen Lagern, vor allem den protestantischen, die wissenschaftlich fundierte Vorsorge gegenüber Katastrophen – etwa durch Anbringung von Blitzableitern.[24]) Manche Autoren bemühen sich im späten 18. Jahrhundert darum, physikalische Erklärungen und philosophisch-theologische Weltmodelle zu synthetisieren. Der Schriftsteller Christoph Martin Wieland setzt bei seiner Deutung religiöse Akzente.[25]

Lissabon wurde zum Testfall für eine rationale Modellierung der Welt.[26]

23 Ein (von Breidert im *Lichtenberg-Jahrbuch,* S. 58, wie in seinem Erdbeben-Band, S. 67, zitiertes) Dokument der Unduldsamkeit gegenüber solcher Hypothesenbildung findet sich in einer Erlanger Zeitschrift von 1756: »Dass die Erdbeben große Landplagen sind, erhelltet unter anderem aus der großen Menge schlechter Schriften, die sie in allen Gegenden des Erdbodens erzeugen, und über die auch in dem gegenwärtigen Jahre so manche Presse seufzet.« (*Compendium historiae litterariae novissmae Oder Erlangische gelehrte Anmerkungen und Nachrichten. Beytrag,* S. 32, 7. August 1756, S. 504.)

24 Vgl. dazu Walter: *Katastrophen*, S. 98f.

25 Vgl. Christoph Martin Wieland: *Hymne auf die Gerechtigkeit Gottes* (1756), in: *Gesammelte Schriften. 1. Abteilung: Werke*, Bd. I, 2. Hg. von Fritz Homeyer. Berlin 1909, S. 309–336.

26 »Lissabon 1755« datiert für Walter ein »neues Zeitalter in der Risikowahrnehmung«: Hier verlagere sich die Suche nach Erklärungen für jede Form von Übel auf den Menschen, unter Berücksichtigung der Wechselbeziehungen, in die Natur und Gesellschaft eingebunden sind. Nicht Gott ist der Strafende, sondern [Ursache des Unglücks ist] die Hybris menschlichen Eingreifens in die Welt, die kontraproduktiv wird, wenn sie das natürliche Gleichgewicht gefährdet. Der Bildungselite wird es genehm, die Dimension der Vorsehung aus der Analyse auszunehmen. Die Notwendigkeit von Präventivmaßnahmen und die Einhaltung sozialer Normen einzuschärfen, dient den Interessen derer, die über die wirtschaftliche und soziale Ordnung bestimmen.« (Walter: *Katastrophen*, S. 23) Aber die Rationalisierung erfüllt nicht alle Bedürfnisse: Die Sinnfrage bleibt offen, wenn man Katastrophen nur unter pragmatischen Vermeidbarkeitsaspekten betrachtet. Die Frage nach dem »Warum« bleibt – und auch die Bedrohung.

Die Versöhnung eines transzendent-theologischen und eines immanent wissenschaftlichen Ansatzes erschien als solche hochproblematisch. Wie wichtig man im 18. Jahrhundert die Frage nach einer Vermittelbarkeit zwischen theologischen und naturwissenschaftlich-immanenten Deutungen der Natur nahm, belegen besonders deutlich physikotheologische Modelle, wie sie auch bei der Diskursivierung von Naturkatastrophen zur Anwendung kamen. Physikotheologische Interpreten deuten den Ablauf eines Erdbebens deterministisch als Produkt einer göttlichen Disposition bei der Erschaffung der Welt.[27] Damit ist die Gesetzlichkeit der Naturereignisse theoretisch gesichert und Gott dennoch in seiner Subjektrolle bestätigt.

Eine eigene Auslegung erfuhren Erdbeben als exemplarische Naturkatastrophen übrigens auch durch das ästhetische Interesse am Erhabenen. Durch die vernichtenden Gewalten der Natur wurden die Grenzen dessen sinnfällig, was der Mensch mit seinem Verstand zu ergründen und mit seinen Sinnen zu ermessen vermag; damit erschlossen ›erhabene‹ Katastrophen neue Dimensionen der Erfahrung – was sie zumindest in eine Analogiebeziehung zu künstlerischen Werken treten ließ. Die Verbindung zwischen ›Katastrophen‹ und ästhetischer Einstellung zum Beobachteten ist so befremdlich nicht, wie es zunächst scheinen könnte. Denn das Wort selbst taucht zunächst als Terminus auf, der Dramaturgisches beschreibt; Rabelais etabliert ihn im Französischen. »Ursprünglich gehört ›Katastrophe‹ zum Wortschatz der Theatersprache und bezeichnet dort das unheilvolle Ende der Handlung.«[28] Rabelais führt den Ausdruck ins Französische ein. Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts beziehen den Ausdruck auf die Theatersprache; allerdings findet sich der Begriff in Montesquieus *Lettres Persanes* auch in übertragenem Sinn als Ausdruck für beobachtete unheilvolle Entwicklungen, die die Entvölkerung der Erde heranrücken lassen. – In der *Encyclopédie* werden unter dem Stichwort »catastrophe« auch Naturereignisse genannt; der *Brockhaus* bestätigt, dass Naturereignisse als Katastrophen gelten können. Zumal seit der Zeit der französischen Klassiker werden Katastrophen als Schauspiele angesehen.[29] Und die Maler des 18. Jahrhunderts haben eine ausgemachte Vorliebe für Katastrophendarstellungen.[30] Einen Gegenbegriff für ein glückliches Ende (»Anastrophe«) gibt es nicht, was man

27 Ebd. S. 67.

28 Ebd., S. 16.

29 Vgl. ebd., S. 28.

30 Vgl. ebd., S. 88ff.

als Indiz für einen fundamentalen Pessimismus der abendländischen Kultur werten könnte.[31]

Literarische Erdbebengeschichten

Die Motive literarischer Autoren, Katastrophen darzustellen, erschöpfen sich nicht im Durchspielen von diskursiv heterogenen Erklärungsmustern theologischer, naturwissenschaftlicher oder philosophischer Provenienz, auch wenn literarische Autoren von den genannten Wissensdiskursen und ihren Lesemustern vielfach profitieren. Katastrophen-Geschichten in der Literatur können auch darauf abzielen, die Rivalität von Deutungsmustern als solche zu reflektieren. Dies kann unter verschiedenen Vorzeichen geschehen – und danach sind die folgenden Beispiele ausgesucht:

(1) Es kann darum gehen, beobachtend eine katastrophische Geschichte darzustellen, die sich dem erkennenden Zugriff ebenso entzieht, wie sie dem gläubigen Vertrauen in eine verlässliche, metaphysisch abgesicherte Weltordnung Hohn spricht – eine Geschichte, die alle Lesemuster kollabieren lässt.

(2) Es kann darum gehen, Geschichte in qualifiziertem Sinn nicht auf der ersten Beobachtungsbene (Beobachtung der Katastrophe) auszumachen, sondern auf der Ebene der Reaktionen auf die Katastrophe (oder allgemeiner: auf »Natur«). Damit wird eine zweite Beobachtungsebene eingenommen. Die Frage lautet: Wie verhält sich der Mensch deutend zur Natur?

(3) Es kann auch darum gehen, und damit wird ein drittes Beobachtungsniveau definiert, Geschichte als die Geschichte der Beobachtungen zweiten Grades zu akzentuieren, also als Geschichte der Diskurse über Interpretationen, ihrer Affirmationen oder Ablehnungen.

(4) Aber während sich so die literarische Beobachtung auf differenten Niveaus entfaltet, bleiben auch solche Geschichten möglich, die die dargestellten Katastrophen für Sinnentwürfe vereinnahmen. Gerade im deutenden und kontextualisierenden Umgang mit Katastrophen ist immer wieder eine Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen zu beobachten. Atavistische und vormoderne Auffassungen, die das Katastrophale als schicksalhaft, als Mahnung oder Strafe oder auch als Anlass zu heroischer Bewährung verstehen, kollidieren mit naturwissenschaftlich-nüchternen Lesemustern, transzendente mit immanenten Erklärungen – und manchmal sind diese nicht einmal ein-

31 Vgl. ebd., S. 300; ferner: Dieter Claessens: *Katastrophen und Anastrophen,* in: Wolf R. Dombrowski/Ursula Pasero (Hg.): *Wissenschaft, Literatur, Katastrophen. FS zum 60. Geb. v. Lars Clausen.* Opladen 1995, S. 66–73.

deutig zu trennen, so etwa in manchen Fällen, in denen menschliche Protagonisten als Protagonisten einer als sinnhaft aufgefassten Geschichte heroisiert oder aber zu Sündenböcken gemacht werden

Heinrich von Kleist: *Das Erbeben in Chili* und der Kollaps der Deutungsmuster

Heinrich von Kleists Spezialität sind Geschichten über Grenzformen und -gebiete menschlichen Erlebens, Empfindens und Handelns. Die 1807 erstmals publizierte Novelle *Das Erdbeben in Chili* ist in dieser Hinsicht repräsentativ.[32] Bei dem im Titel genannten Erdbeben handelt es sich zwar nicht um die Lissabonner Katastrophe, sondern um ein Beben, das 1647 die chilenische Hauptstadt verwüstet hatte. Doch in der Erzählung aus »St. Jago« klingt die Erschütterung nach, welche sich seit 1755 mit dem Stichwort Lissabon verband. Kleist dürfte eine ganze Reihe von Schriften über das Lissabonner Beben gekannt haben. Seine Beschreibungen der Katastrophe weisen größere Affinitäten zu Darstellungen dieses Erdbebens als zu dem in Santiago auf: Es ereignet sich am Morgen eines Feiertages (Allerheiligen) und bewirkt als verheerende Nebenerscheinungen eine Flutwelle, einen großen Brand und Plünderungszüge. Es löst Spekulationen über ein göttliches Strafgericht aus und veranlasst den katholischen Klerus zu strengen Buß- und Mahnpredigten.[33]

Kleist beginnt mit einer Liebesgeschichte: Der Hauslehrer Jeronimo hat sich in die Tochter eines Edelmanns, Josephe, verliebt. Als er entlassen und das Mädchen ins Kloster gesteckt wird, treffen beide sich heimlich; Josephe wird schwanger. Als bei der Fronleichnamsprozession die Wehen einsetzen, macht man ihr den Prozess und verurteilt sie zum Tode. Am Tag ihrer vorgesehenen Hinrichtung wirft ein Erdbeben die Stadt in Trümmer. Josephe kann mit ihrem Kind fliehen und wird von Jeronimo gefunden. Vor dem kontrastiven Hintergrund der allgemeinen Zerstörung und Wirrnis bricht eine kurze Epoche der Idylle an, die an vorgeschichtliche Zustände erinnert: Die beiden Liebenden schließen sich der befreundeten Familie des Don Fer-

32 Heinrich von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. III. Hg. von Helmut Sembdner. München/Wien 1988, S. 144–159.

33 Vgl. dazu T.E. Bourke: *Vorsehung und Katastrophe. Voltaires* Poème sur le désastre de Lisbonne *und Kleists* Erdbeben in Chili, in: K. Richter (Hg.): *Klassik und Moderne*. Stuttgart 1983, S. 228–253, hier S. 233. – Vgl. auch: Norbert Oellers: *Das Erdbeben von Chili*, in: Walter Hinderer (Hg.): *Kleists Erzählungen*. Stuttgart 1998, S. 5–110, hier S. 94.

nando an, und man bildet eine kleine, harmonische Gesellschaft ohne Standesschranken und Vorurteile. Voll Dankbarkeit wollen die Geretteten an einem Gottesdienst teilnehmen. Doch ein demagogischer Priester hetzt die Menge gegen Jeronimo und Josephe auf, indem er das Beben als Gottesstrafe für deren Sünden deutet. Im turbulenten Geschehen kommen Jeronimo und Josephe sowie – aufgrund einer Verwechslung mit deren Kind – auch Don Fernandos Sohn zu Tode; Fernando nimmt ersatzweise den Waisenknaben auf.

Mit der Novelle variiert Kleist das in seinem Werk dominante Thema des Sündenfalls und der irreversiblen Entzweiung vom Ursprung. Wenn es im Aufsatz über das Marionettentheater heißt, es gebe keinen Weg zurück ins Paradies, so bestätigt dies die tragische Geschichte um Jeronimo und Josephe. Der »Sündenfall« der Liebenden steht für den Beginn der Menschheitsgeschichte; das Erdbeben und der Kollektivmord in der Katastrophe stehen für die beiden Typen von Kräften, welche die Weltgeschichte prägen: für die Gewalt der Natur und für die menschliche Gewalt. Erstere erscheint als zerstörerisch, dabei aber als sinnindifferent. Die einem theologischen Katastrophen-Lesemuster entsprechende Behauptung des Priesters, es handle sich um ein göttliches Strafgericht, ist mörderische Aufwiegelei. Seine Predigt gehört aber bereits in den Bereich der vom Menschen ausgeübten Gewalt. Diese erscheint bei Kleist schockierender als die sinnlose Naturgewalt, da sie der blanken Bosheit und Aggressivität entspringt, die sich mit Dummheit und Verblendung paaren, und da sie dezidiert widernatürlich agiert: Familienbande werden nicht respektiert, zu den schlimmsten Aufwieglern des mörderischen Mobs gehört ein Mann, der sich (vielleicht zu Recht) als Jeronimos Vater ausgibt, und die Tötung des Kindes ist an Bestialität nicht überbietbar. Letztlich ist es das Insistieren auf einen metaphysischen Sinn der Naturkatastrophe, also der gewaltsame Einordnungsversuch in einen umfassenden Sinnzusammenhang, der zur eigentlichen Katastrophe führt, nachdem das Erdbeben die Protagonisten gerade noch verschont hatte. Jeronimo, Josephe und das Kind Fernandos werden gleichsam zu Tode interpretiert.

Das kurze und so tragisch endende Idyll macht die Verblendung all derer, die sich in einer sozialen Ordnung aufgehoben wissen möchten, nur umso drastischer bewusst. Kleist ›erledigt‹ das Modell »Vorsehung« auf so unpathetische wie radikale Weise. Entweder es gibt keinen Gott, oder dieser ist ein Sadist.[34] Die Natur ist sinnlos, der Mensch aber monströs – und mit diesem Befund überbietet Kleist alle pessimistischen Philosopheme, welche

34 Vgl. Hans-Jürgen Schrader: *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ›Erdbeben‹*, in: *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart 1992, S. 34–52.

sich seit 1755 mit dem Stichwort »Lissabon« verbunden hatten. Sein Werk steht insgesamt im Zeichen einer anthropologischen Erschütterung, wie sie auch die romantische Psychologie prägt. Der Mensch ist sich selbst und anderen nicht transparent. In seinem Inneren lauern atavistische und latent destruktive, ja bestialische Kräfte. Äußere Naturgewalten mögen sich beherrschen lassen; sich selbst und seinesgleichen wird der Mensch nie beherrschen. Mit dem Motiv des Bebens geht es nicht mehr um den spätrationalistischen Streit um die theologische bzw. teleologische Auslegung von Naturkatastrophen, sondern um ein Sinnbild für die Situation des Menschen in der Moderne, für die »Bodenlosigkeit« äußerer wie innerer Erfahrung.

Der Erzählduktus des »Erdbeben«-Textes insgesamt ist in mehr als einer Hinsicht von einer Fragmentierung des Blicks geprägt. Bereits die Novellenhandlung als solche steht im Zeichen abrupter und schon deshalb verstörender Szenenwechsel. Immer wieder wechselt zudem die Perspektive, aus der das Geschehen erzählerisch vergegenwärtigt wird. Vor den Augen des entsetzten Jeronimo bricht während des Bebens die Welt ganz konkret in Bilder auseinander.

> Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckensvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieen Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier war ein mutiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel.[35]

In Momenten der trügerischen Idylle scheint die durch das Erdbeben zeitweilig aus den Fugen geratene Welt wieder zu einem Gesamtbild zusammenzuschießen, das eine Gesellschaft darstellt, die noch in paradiesischer Einheit lebt – ohne Unterschiede des Standes. Aber dies ist eine Illusion, ein bloßes »als ob«.

> Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hilfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte.[36]

35 Kleist: *Erdbeben*, S. 138.

36 Ebd., S. 138.

Die Welt nach dem Beben ist physisch wie moralisch ein Chaos aus inkompatiblen Einzelbildern. Weder auf den Erdboden noch auf die menschliche Gemeinschaft kann man sich verlassen, und schon gar nicht auf Gerechtigkeit. Wer hier an privilegierte Standpunkte und Deutungshoheiten glaubt, zwingt anderen seinen beschränkten Blickwinkel auf – wie der fanatische Prediger beim allgemeinen Dankgebet. Gerade die Befangenheit in scheinbar verlässlichen Lesemustern löst die finale Katastrophe aus.[37]

Liest man die historischen Quellen über Lissabon 1755 und die auf sie gestützten literarischen Darstellungen, so fällt ein Charakteristikum auf, das Kleist offenbar registriert und auf das er reagiert hat: Um das Erdbeben in der ganzen Komplexität der mit ihm verbundenen Ereignisse darzustellen, nehmen viele Darsteller ihre Zuflucht zu Aufzählungen, Parallelismen und parataktischen Satzkonstruktionen. In solchen Auflistungen von Episoden, von Betroffenen, von Schauplätzen und Schäden, von Leiden und Gewalttaten wird das Disparate künstlich systematisiert, eine Ordnung wird geschaffen, zumindest innerhalb des Textes. Die parallelisierende Reihung von Wörtern, Satzteilen und Sätzen ist eine basale Strategie der Strukturierung von Unüberschaubarem. Kleist bildet Satzkonstruktionen, welche die Idee einer ordnenden Übersicht konterkarieren: Alles steht im Zeichen des »hier«; kein fester Beobachterstandpunkt ist auszumachen, wo der Blick simultan bei den verschiedensten Momenten des Unglücks ist – und so demonstriert Kleists Sprachgestik gleichsam das Scheitern des distanziert und souverän die Katastrophe überschauenden Blicks.

Schon bei Kleist wird das im Titel genannte historische Erdbeben zum Anlass literarischer Thematisierung kontroverser Weltdeutungsmodelle. Es geht – anders gesagt – nicht um eine Erklärung, Interpretation und Kommentierung jenes bestimmten Naturereignisses, das den Stoff der Erzählung hergibt, sondern darum, was Naturereignisse ihren Interpreten bedeuten (und im Zusammenhang damit geht es hier um die Unzuverlässigkeit von

37 Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt 2003, S. 185: Im *Erdbeben in Chili* zeige sich, »dass die Menschen mit ihren *Auslegungen* des Geschehens, wenn sie es mit dem angeblichen Willen Gottes begründen, immer in ihrer subjektiven Interessenlage oder Erlebnisperspektive befangen bleiben. Indem Kleist einander widersprechende Auslegungen inszeniert, führt er *jede* Auslegung ad absurdum.« (Vgl. dazu auch: John M. Ellis: *Kleist's ›Das Erdbeben in Chili‹*, in: *Publications of the English Goethe Society*, New Series., Vol. XX–III (1963), S. 10–55.) – Schmidt weist darauf hin, dass nicht nur verschiedene Figuren verschiedene Interpretationen des Geschehens und somit divergierende Welt-Bilder verkörpern, sonderen dass Kleist zudem »gelegentlich dieselbe Person, wenn ihre Situation sich ändert, auch ihre Auslegung des Geschehens sich ändern lässt.« (Ebd., S. 187)

Deutungen). Lissabon 1755 bleibt dort ein aktuelles Ereignis, wo seine Interpretierbarkeit als solche verhandelt wird. Bei Kleist – so lässt sich festhalten – setzt sich die Katastrophe im Prozess der Deutung durch den Menschen fort, insofern dieses Deuten selbst Auslöser weiteren Unglücks wird.

Thomas Mann: *Der Zauberberg* und Settembrinis humanistische Proteste gegen die Sinnlosigkeit natürlicher Katastrophen

Der in einer Lungenheilanstalt spielende *Zauberberg* Thomas Manns (entstanden 1919–1924) ist in mehrfachem Sinn ein Zeitroman: Er handelt von der Zeit und ihrem Verlauf, die sowohl im Erzählerbericht als auch in den Gesprächen und Gedanken der Figuren ein zentrales Thema darstellen, und er bietet ein Porträt seines Zeitalters. Es geht – pointiert gesagt – um eine »kranke Zeit«. Der Protagonist Hans Castorp trifft während seines siebenjährigen Aufenthalts in Davos auf eine Vielzahl von Personen, in denen sich zeitgenössische Lebens- und Anschauungsformen verkörpern. »Geschichte« selbst manifestiert sich darin, wie sie gelesen, wie über sie gesprochen wird. Mann bezeichnet seine Figuren als »Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten«.[38]
Zwei wichtige Mentoren für den nach geistiger Orientierung suchenden Hans Castorp sind der die Aufklärung personifizierende italienische Philologe Settembrini und der Jesuit Naphta, in dessen Denken sich Ideen der Gegenaufklärung auf eigenartige Weise mit kommunistischem Gedankengut verbinden. Sie werden schließlich in einem Duell gegeneinander antreten, bei dem Settembrini in die Luft schießt und Naphta sich selbst tötet; zuvor versorgen sie Hans Castorp mit antagonistischen Interpretationen der Geschichte und der Stellung des Menschen in der Geschichte. Das Stichwort Lissabon fällt in Ausführungen Settembrinis, der auf anachronistisch wirkende Weise den Menschen im Zentrum der Geschichte verortet.[39] Naturkatastrophen, die wie das Lissabonner Beben dazu angetan sind, diesen An-

38 Zitiert nach der Taschenbuchausgabe Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M. 1972, *Vorbemerkung*.

39 Der Philologe Settembrini versteht Geschichte als Selbstentfaltung und Selbstdarstellung einer progressiven menschlichen Vernunft; demzufolge liegt die wichtigste Aufgabe des Menschen darin, die Natur zu überwinden, die äußere Natur wie seine eigene, innere Natur (seine Triebe). Aus seinen an Castorp adressierten Reden: »Das Menschengeschlecht komme aus Dunkel, Furcht und Haß, jedoch auf glänzendem Wege bewege es sich vorwärts und aufwärts einem Endzustand der Sympathie, der inneren Helligkeit, der Güte und des Glücks entgegen […].« (Ebd., Bd. 1, S. 165)

spruch des Menschen zu verletzen, verurteilt er aus Prinzip. Damit integriert er sie zugleich seiner spezifischen Lesart der Welt. »Lissabon« ist für ihn weniger als factum brutum als ein diskursgeschichtliches Faktum. »Haben Sie von dem Erdbeben zu Lissabon gehört?«, so fragt er Hans Castorp; dieser glaubt, halbgebildet, wie er ist, zunächst, es gehe um ein Tagesereignis, und bekennt, er lese keine Zeitung, um dann auch noch das Lissabonner Erdbeben mit dem von Messina zu verwechseln, von dem er immerhin bei Goethe etwas gelesen hat.[40] Settembrini verdeutlicht ihm, was die Bedeutung des Lissabonner Ereignisses ausmacht: Es habe Voltaire Anlass zur Empörung gegen die Sinnlosigkeiten der Natur gegeben. Entscheidend ist für Settembrini also weniger, was geschah, als was anlässlich dieses Geschehens geschrieben wurde.

> Er revoltierte, ja. er nahm das brutale Fatum und Faktum nicht hin, er weigerte sich, davor abzudanken. Er protestierte im Namen des Geistes und der Vernunft gegen diesen skandalösen Unfug der Natur, dem drei Viertel einer blühenden Stadt und tausende von Menschenleben zum Opfer fielen… […] Voltaires Haltung war die eines echten Nachkömmlings jener alten Gallier, die ihre Pfeile gegen den Himmel schleuderten… Sehen Sie […], da haben Sie die Feindschaft des Geistes gegen die Natur, sein stolzes Mißtrauen gegen sie, sein hochherziges Bestehen auf dem Rechte zur Kritik an ihr und ihrer bösen, vernunftwidrigen Macht. Denn sie ist die Macht, und es ist knechtisch, die Macht hinzunehmen, sich mit ihr abzufinden… wohlgemerkt, sich *innerlich* mit ihr abzufinden.[41]

»Ordnung und Sichtung sind der Anfang der Beherrschung«,[42] so das Credo des Geschichtsphilosophen Settembrini. Der Romanschauplatz verweist auf einen solchen Anspruch auf Überschau, dieser wird dabei allerdings gleich auf mehreren Ebenen ironisch konterkariert.[43] Wiederholt zersetzt sich auf

40 Ebd., S. 265.

41 Ebd., S. 265.

42 Ebd., S. 260

43 Darauf wird – im ironischen Vorgriff auf den Antagonismus zwischen panoramischem Sehen und Unstetigkeitsstellen innerhalb des Blickfelds – schon im ersten Kapitel angespielt: »Großartige Fernblicke in die heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte, eröffneten sich und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren.« (ebd., S. 9) Zum Panorama-Blick über das Tal hinweg und auf die »Bergkulissen« vgl. auch S. 12. – Der Zauberberg wird von Settembrini mit ironischer Doppelsinnigkeit als ein Ort der »horizontalen« Erfahrung charakterisiert. (Bd. 1, S. 91). Tatsächlich verliert Hans Castorp auf dem Zauberberg schnell seine gewohnte Orientierung in Raum und Zeit.

dem Zauberberg die Welt in kontroverse Interpretationen.[44] Selbst die geläufige Differenzierung zwischen ›modernem‹ und ›vormodernem‹ Denken erweist sich als fragwürdig.[45]

Settembrini, der als Geschichtsphilosoph über die antagonistischen Kräfte räsonniert, deren Auseinandersetzung die Weltgeschichte präge,[46] verheddert sich gelegentlich in Widersprüche.[47] Und doch repräsentiert er gleichsam performativ die Macht des Wortes über die Sinnlosigkeit der Natur und der Geschichte. Aus der Sicht des Humanisten ist – wie nochmals betont sei – nicht das Beben als solches, sondern Voltaires Protest als das eigentlich epochemachende Ereignis, als Artikulation eines Aufbegehrens, mit dem der Geist sich gegen die Natur richtet, d.h. aber: mit dem das erkennende Bewusstsein selbst seinen Rang als maßgebliche sinn- und ordnungsstiftende Instanz gegen die sinnlose Macht des Faktischen artikuliert.[48] »Geschichte« besteht für ihn in der Geschichte menschlicher Auseinandersetzung mit Fakten. Diese sind als solche kontingent, aber ihre Kontigenz ist der Widerstand, an dem der Geist sich abarbeitet. Am an sich Sinnlosen bewährt sich insbesondere die Macht des Wortes als die eigentliche Macht des Menschen. Die Geschichtsphilosophie rettet gleichsam die Natur und ihre Geschichte vor der Sinnlosigkeit – so gut es geht: allein dadurch, dass sie verbalisiert und interpretiert, redet und redet, wie Settembrini.

44 Hans Castorp muten die Exkurse des Italieners über »Technik und Sittlichkeit« »auf das allerbestimmteste konfus an, obwohl Herr Settembrini es [= das Gesagte] in so klare und pralle Worte faßte« (Bd. 1, S. 165). Während die Worte Settembrinis exemplarisch die eigentümliche (und eigentümlich trügerische) Macht der Rede demonstrieren, Heterogenstes zusammenzufassen und Zusammenhänge herzustellen, ist der Blick im *Zauberberg* – dem Schauplatz der Handlung zum Trotz – kein panoramatischer mehr.

45 Settembrinis Gegenspieler, der aufklärungskritische Jesuit Naphta, vertritt in mancher Hinsicht durchaus moderne Anschauungen. »[…] es gibt keine reine Erkenntnis«, so belehrt er etwa seine Gesprächspartner (Bd. 2, S. 419).

46 Vgl. Bd. 1, S. 166: Zu den miteinander im weltgeschichtlichen Widerstreit liegenden Prinzipien gehören »der Aberglaube und das Wissen«. Settembrini zweifelt nicht am bevorstehenden Sieg der Aufklärung (Bd. 1, S. 166).

47 Ausgerechnet Settembrinis Bemerkungen über das Lissabonner Erdbeben nimmt Hans Castorp bei einem späteren Gespräch in Gegenwart Naphtas zum Anlass, Settembrini hinsichtlich seiner Diskursivierung der Natur innere Widersprüchlichkeiten vorzuhalten. Was sei angesichts von Settembrinis Plädoyer für das Natürliche von Voltaire zu halten, »der im Namen der Vernunft gegen das skandalöse Erdbeben von Lissabon revoltiert habe?« (Bd. 2, S. 417)

48 Vgl. das Kapitel. *Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 250ff., insbes. 265f.

Thomas Manns Erzähler allerdings begegnet Settembrini mit ironischer, wenn auch sympathisierender Distanz. Die Re-Integration des Sinnlosen in ein geschichtsphilosophisches Lesemuster, demzufolge nicht die Ereignisse als solche, sondern die menschlichen Reaktionen, die sie provozieren, die eigentlich epochalen Ereignisse sind – sie erscheint als hilfloser Versuch, den Sinn von Geschichte auf einer höheren Beobachtungsebene (der des Geschichtsphilosophen) zu retten. Mit Settembrinis Eloge auf den Natur-Kritiker Voltaire geht es um nichts Geringeres als um das Programm einer menschlichen Bemächtigung über das an sich Sinnlose als einen Akt titanischer Sinnsetzung. Wie hilflos und wie vergeblich allerdings solche Sinngebungsanstrengungen angesichts sinnlos-zerstörerischer Gewalten sein können, ja, wie sie bei entsprechender ideologischer Auslegung diese Gewalt noch verstärken können – das ist im Vorfeld des Ersten Weltkriegs an Nationalismus und Kriegshetze bestens beobachtbar. Settembrini beobachtet Katastrophen-Interpreten; Manns Erzähler beobachtet Settembrini beim Beobachten. Seine Diagnose: Auch in der Zurückweisung von Sinnvollerklärungen kann ein Moment der Sinnprojektion liegen, wenn dabei das Interpretieren von Ereignissen als eigentlich geschichtliches Ereignis angesehen wird.

Nach der Katastrophe: Peter Sloterdijks *Zauberbaum* (1985)

Der Zauberbaum, eine intertextuelle Collage aus literarischen, wissensgeschichtlichen und philosophischen Texten; ist insbesondere sozusagen auf dem Zauberberg gewachsen. »Lissabon« wird auch hier als ein *diskursgeschichtlich bedeutsames* Ereignis in Erinnerung gerufen. Sloterdijks Roman von 1985 beschwört wie *Der Zauberberg* eine Epoche der Umwälzungen herauf. Die Romanhandlung spielt am Vorabend der französischen Revolution. Erzählt wird am Leitfaden der Geschichte eines Wiener Arztes ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der modernen Psychologie und Anthropologie. Gleichwohl betont der Erzähler einleitend, es handle sich nicht um einen »historischen Roman«, sondern es werde »von der Gegenwart die Rede sein«.[49] Sloterdijks Held Jan van Leyden reist 1785 nach Frankreich, studiert dort die neuen medizinisch-psychologischen Theorien und Praktiken, darunter die magnetistischen Kuren des Mesmerschülers Marquis de Puysegur. Zusammen mit neuen theoretischen Modellierungen der Psyche erscheinen die hypnotischen Experimente Puysegurs mit dem Unbewussten als Aus-

49 Peter Sloterdijk: *Der Zauberbaum*. Frankfurt a. M. 1987, S. 15.

druck eines neuartigen Interesses am Menschen und als Manifestation eines neuen menschlichen Selbstentwurfs. Die »Nachtseiten« der Seele werden zu einem wissenschaftlich anerkannten Forschungsthema; die Wissenschaft versucht, das dunkle innere Gelände zu kartieren. Rund ein Jahrhundert später findet sich Van Leyden in Wien wieder, wo er die Praxis des Doktor Freud betritt und im Spiegelbild als Freud selbst erscheint. (Suggeriert wird im Roman nicht zuletzt ein Zusammenhang oder ein Spiegelungsverhältnis zwischen der Geschichte der Erkundung der Seele und der politischen Destabilisierung.)

Sloterdijk hat Freuds Diktum von den drei narzisstischen Kränkungen des modernen Ichs zitiert (Kopernikanische Revolution, Darwinsche Abstammungslehre, Psychoanalyse).[50] *Der Zauberbaum* erzählt die Geschichte moderner Desillusionierungen und Verunsicherungen – und »Lissabon« wird dabei zur Schlüsselepisode. Der Erdbeben-Katastrophe von 1755 gilt ein ganzes Kapitel, in dem der desillusionierte Curé Exner die seine Kinderzeit überschattende Nachricht rückblickend als den Anlass einer fundamentalen und irreparablen existentiellen Verunsicherung schildert.[51] Die aus Lissabon berichteten Gewalttaten der Menschen selbst bilden übrigens aus Exners Sicht einen Teil der Naturkatastrophe: »Die unglücklichen Überlebenden

50 Vgl. Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. I. Frankfurt a. M. 1983, S. 113.

51 »… Ich war ein Junge von etwa zehn, zwölf Jahren, damals im Jahre 1755, als die Nachricht von dem schrecklichen Beben in Lissabon das ganze gebildete Europa in Zweifel und Entsetzen stürzte. Wie alle Kinder dieser Zeit war auch ich im Vertrauen darauf erzogen worden, Gott werde in seiner majestätischen Allmacht die Naturgesetze jederzeit so lenken, dass Natur und Menschenwelt in der bestmöglichen Harmonie miteinander existieren. Ich war mit Leib und Seele dabei, wenn ich in der heiligen Messe ministrierte, […] stammelte kräftig die lateinischen Formeln der Liturgie, als würde ich dadurch zum Mitwisser an wunderbaren Ordnungsworten. / Da drang eines Tages die Schreckensnachricht aus Portugal bis in unsere Stadt. […] Das Erbeben erschütterte auch mich mit seinem grauenvollen Stoß, ja, es bebte auch in meinem Inneren… / Am Allerheiligentag hatte das Beben in Lissabon Häuser, Kirchen und Paläste ohne Ausnahme zerschmettert. Sechzigtausend Menschen lagen unter den Trümmern begraben, verstümmelt, verschüttet, von den Flammen versengt. Seit Menschengedenken hatte man von einem Unglück dieses Ausmaßes nicht gehört. Seit der große Leibniz deduziert hatte, dass Gott unmöglich eine bessere Welt als eben die vorhandene hätte schaffen können, war der Geist der Zeit daran gewöhnt, die Übel der Welt mit nachsichtigeren Augen zu betrachten. Man gefiel sich in der Annahme, dass das Negative in der Ökonomie des Universums keine Größe erster Ordnung darstelle, sondern nur durch unsere verwirrten Gedanken ins kosmische Spiel hineingetragen werde. Dann kamen die Nachrichten aus Portugal…« (Sloterdijk: *Zauberbaum*, S. 68f.).

waren dem Raum, dem Mord, allen Mißhandlungen ausgeliefert. und so behauptete von allen Seiten die Natur ihre schreckliche Willkür….«[52] Für ihn, so der Abbé mit dem auf Finales, auf Auslöschungen anspielenden Namen, habe das Lissabonner Beben zum Tode Gottes geführt, jeglichen Glauben gelöscht, jede metaphysische Zuversicht getilgt. Doch Exner möchte es bei der Verzweiflung nicht belassen, sondern fragt, wie die Zukunft der Menschen nun aussehen könne. Eine Antwort hat er nicht, aber er beharrt auf der Notwendigkeit der Frage.[53] Konfrontiert mit dem drohenden Nihilismus, stehe der Mensch in der Folge vor der Notwendigkeit einer »schärferen Beobachtung« der Welt und seiner selbst, auf deren Grundlage allein das Wirkliche vom Scheinhaften geschieden werden könne.[54]

Lissabon – so zeigt sich einmal mehr – gehört nicht der Vergangenheit an, sondern gibt bis in die Gegenwart hinein als Inbegriff einer Katastrophe Anlass, die Situation des Menschen in der Welt zu reflektieren – und zwar im zitierenden und reflektierenden Rückgriff auf die lange Diskurs- und Literatur-Geschichte dieses Ereignisses. Vor allem Manns *Zauberberg* hat für Sloterdijks *Zauberbaum* wegweisende Bedeutung, wie er in seinem philosophischen Hauptwerk *Kritik der zynischen Vernunft* betont.[55]

Sloterdijk behandelt Settembrini als Schlüsselfigur. Hatte Thomas Manns Settembrini Voltaire wegen seines Protestes gegen das Erdbeben zum Repräsentanten des wahren menschlichen Geistes erklärt, so nimmt

52 Ebd., S. 69.

53 »›Sie denken über eine Frage nach, die für die heutige Zeit die wichtigste von allen ist‹, sagte Curé Exner ernsthaft […]. / ›Die Menschheit ist sehr krank. Nur ein Gott könnte uns noch retten, aber damit ist nicht gsagt, dass ein Gott der Einladung durch unsere Verzweiflung folgen müßte – es heißt nur, dass weniger als das Unvorstellbare nicht genügen wird, um uns zu helfen.‹« (Ebd., S. 68ff.)

54 Vgl. ebd, S. 71.

55 »Thomas Mann war es, der wie kein anderer die Herausforderung des zynischen Gelächters an den Humor wahrgenommen hat. […] In der Höhenluft des ›Zauberberges‹ hat Thomas Mann seine Auseinandersetzung mit dem neuzynischen Weimarer Zeitgeist geführt […]. [Er hat] mit der Aufgabe gerungen, den Geist der Anpassung, des Mitmachens und der Bejahung, der in diesem Jahrzehnt unwiderstehlich ins zynische Fahrwasser geraten war, aufzugreifen und eine ›positive Gesinnung‹ darzustellen, die nicht auf der pseudo-souveränen Bejahung der tödlich-sachlichen Gegebenheiten beruht. Auf dem Zauberberg gedeihen, wie zum letzten Mal, Bilder von einer Humanität, die geistreich bleibt, ohne zynisch zu werden. […] Hier versucht ein Humorist, noch einmal höher zu steigen als die höchsten Erhebungen des Zynismus reichen, und von deren atemberaubenden Steigerungen kann derjenige sich überzeugen, der in den Reden des Großzynikers, des Hofrates Behrens, die Totenhunde heulen hört.« (Sloterdijk: *Kritik*, Bd. II, S. 923, über Manns *Zauberberg*)

dieser Gedanke in den Imaginationen des Curés Exner konkretere Form an: Er stellt Gott selbst vor Gericht und konfrontiert ihn mit seinen Greueltaten. Die Szene wird ausgemalt als eine theatralische Situation, in der sich die Rollenverteilung des christlichen Weltgerichts umkehrt.[56] Anders als Manns Settembrini, hat Exner den Glauben an die Ratio hinter sich gelassen, und das humanistische Erbe wird nurmehr gleichsam in Anführungszeichen in den Roman hineinzitiert. Hatte Settembrini seinem Adepten Hans Castorp gemahnt, um des Lebens willen den Tod nicht Herrschaft über seine Gedanken gewinnen zu lassen, so heißt es am Ende von Sloterdijks Roman sinngemäß – aus der Perspektive van Leydens bzw. Freuds, man dürfe »nicht soviel an den Tod denken, wenn man arbeiten will« (*Zauberbaum*, S. 321).[57]

Sloterdijks Interesse gilt vor allem Manns Auseinandersetzung mit den epochenspezifischen, aus seiner Sicht ›zynischen‹ Diskursen über Geschichte. Entscheidend für den Mannschen Roman sei, dass hier ein humanistisches Erbe bewahrt werde, das dem Menschen eine begrenzte Gestaltungsfähigkeit der Welt, Verantwortlichkeit und das Potenzial zur Selbstbildung zuschreibe. Zwar sei es vorbei mit menschlichen Allmachtsphantasien, aber eine passive Ergebung in den Gang der Dinge sei regressiv – und ihr müsse man entgegengetreten.[58] Die Aufklärung selbst hat in Sloterdijks kritischen Diagnosen eine Affinität zur Melancholie, zum Fatalismus und zur Regression, da ihr Hauptgeschäft die Desillusionierung, die Enttäuschung sei. Diese gelte es zu durchlaufen und hinter sich zu lassen.[59] Das Projekt einer *Kritik der zynischen Vernunft* mit seinem Plädoyer zum desillusionierten Trotzdem

56 Der Topos von Gott als dem Angeklagten korrespondiert dem Grundgedanken der *Theodizee* der philosophisch oder theologisch in Angriff genommenen Rechtfertigung Gottes.

57 Sloterdijk: *Zauberbaum*, S. 321.

58 »[…] Auf dem Zauberberg regiert der Zynismus, und es liegt vor allem an den geistvollen Verschraubungen der Thomas Mannschen Prosa, dass man dieses Buch nicht so ausdrücklich wie nötig als die entscheidende Auseinandersetzung zwischen zwei Formen der ›Aufhebung‹ und der Ironie verstanden hat. Hier ringt die ältere humoristisch-ironische Tradition mit der modernen Hoppla-wir-leben-Ironie. Statt des zynischen Sprungs ins Gewühl versucht hier ein Ironiker alter Schule die Selbsterhebung über dem Getümmel. Er kokettiert zwar mit der modernen ›Geworfenheit‹ und dem zynisch-geistesgegenwärtigen Sich-Treibenlassen, denn auch der Held dieser Geschichte gibt sich seinem Zauberbergabenteuer hin und lässt sich von dem Strom der Höhenluft-Zeit dahintragen; aber in ihm entsteht doch etwas, was nicht bloß haltlos Getriebenes ist, sondern eine Ahnung dessen, was früher ›Bildung‹ hieß – ein Hauch von höherem Selbst, von Humanität und Bejahung des Lebens angesichts all der ›liederlichen‹ Versuchungen der Regression und des Todes.« (Sloterdijk: *Kritik*, Bd. II, S. 924)

knüpft seinem eigenen Selbstverständnis nach an Nietzsches kritisch-fatalistische Haltung gegenüber einer an sich sinnlosen Faktizität an.[60]

Settembrini hatte nicht das Lissabonner Beben, sondern den Protest des Geistes gegen diese Untat der Natur zum eigentlich weltgeschichtlichen Ereignis erklärt. Sloterdijk verwaltet insofern Settembrinis Erbe, als er dessen Mißtrauen gegenüber der ›Natur‹ teilt und noch überbietet, indem er den Begriff der ›Natur‹ selbst einer radikalen Kritik unterzogen wissen will. Deren Idealisierung ist für ihn Inbegriff einer Ideologisierung, mit welcher der Mensch sich über seine eigene Kontingenz, aber auch seine Gestaltungspotentiale hinwegtäuscht. Philosophische Kritik ist gleichbedeutend mit einer Dekonstruktion des in seinen falschen Implikationen ideologischen Naturbegriffs.[61] Das Lissabonner Beben interessiert Sloterdijk gerade unter diesem

59 Sloterdijk: *Kritik*, Bd. I, S. 26: »Wo Aufklärung als ›traurige Wissenschaft‹ erscheint, fördert sie wider Willen die melancholische Erstarrung. Die Kritik der zynischen Vernunft verspricht sich darum mehr von einer Erheiterungsarbeit, bei welcher von Anfang an feststeht, dass sie nicht so sehr Arbeit ist als Entspannung von ihr.« Diese Begründung des eigenen Unternehmens sei allerdings »eine Spur zu überlegt, um ganz wahr sein zu können.«

60 »Scheint es anfangs, als münde die Aufklärung notwendig in zynische Enttäuschung, so wendet sich bald das Blatt, und die Untersuchung des Zynismus wird zur Grundlegung guter Illusionslosigkeit. Aufklärung war immer schon Enttäuschung im positiven Sinn, und je mehr sie voranschreitet, desto näher rückt ein Augenblick, wo die Vernunft uns heißt, eine Bejahung zu versuchen. Eine Philosophie aus dem Geist des Ja umfaßt auch das Ja zum Nein. Das ist kein zynischer Positivismus, keine ›affirmative‹ Gesinnung. Das Ja, das ich meine, ist nicht das eines Besiegten. Wenn etwas von Gehorsam in ihm steckt, dann von dem einzigen, der aufgeklärten Menschen zuzumuten ist, dem Gehorsam gegen eigene Erfahrung. (27) Die europäische Neurose faßt Glück als ein Ziel ins Auge und Vernunftanstrengung als Weg dahin. Ihren Zwang gilt es zu brechen. Man muß die kritische Sucht des Besserns auslösen, dem Guten zuliebe, von dem man sich auf langen Märschen so leicht entfernt.« (Ebd., S. 26f.)

61 »Wir wissen […], dass Erkenntnis es nicht mit Menschennatur schlechthin zu tun hat, sondern mit Natur als Konzeption, Natur als Fabrikat, mit unnatürlicher Natur. Im ›Naturgegebenen‹ liegt stets etwas menschlich ›Dazugegebenes‹. In dieser Einsicht resümiert sich die ›Arbeit‹ der Reflexion. Die Moderne etabliert sich in unseren Köpfen in Gestalt von naivitätsbrechenden, kontra-intuitiven Erfahrungen […]« (ebd., S. 29) – »Die Berufung auf ›Natur‹ hat ideologisch immer etwas zu bedeuten, weil sie eine künstliche Naivität erzeugt. Sie deckt den menschlichen Beitrag zu und beteuert, die Dinge seien von Natur aus, vom Ursprung her, in der ›Ordnung‹ vorgegeben, in welcher unsere stets ›interessierten‹ Darstellungen sie zeichnen. In allen Naturalismen stecken Ansätze zu Ordnungsideologien. Jeder Naturalismus beginnt als unfreiwillige Naivität und endet als gewollte. Am Anfang können wir nichts dafür, dass wir die ›Ordnung der Dinge‹ für eine objektive halten. Denn der erste Blick fällt auf die Dinge und nicht auf die ›Brille‹. Im Werk der Aufklärung geht diese ers-

Aspekt als ein bewusstseinsgeschichtlich relevantes Ereignis: Die aufklärerische Theodizeekritik, die sich auf dieses Ereignis bezog, erscheint aus seiner Perspektive als Beitrag zum Großprojekt einer Reflexion, der es darum geht, den Naturbegriff kritisch zu destruieren und die Suggestion einer geordneten Welt aufzubrechen. Sloterdijk – so zeigt sich – beobachtet Thomas Mann beim Beobachten der Interpretationen anderer, und er bezieht dazu in einer Weise Stellung, die die Frage nach der Wahrheit von Interpretationen hinter sich lässt, um die Frage nach den ethischen Implikationen und den praktischen Konsequenzen stärker zu machen.

Der Held von Lissabon: Reinhold Schneiders Erzählung *Das Erdbeben* (1932)

Gerade anlässlich der Auseinandersetzung mit Katastrophen gibt es keine zielgerichtete Entwicklung des Lesemuster. Atavistische und vormoderne Deutungsschemata sind bis heute nicht abgelegt, wie François Walter durch diverse Beispiele belegt, sondern sie konkurrieren mit modernen und postmodernen, aufklärerisch-humanistischen und posthumanistischen. Dafür, dass auch die Literaturgeschichte keine linear-teleologisch verlaufende Geschichte ist, bietet die Teilgeschichte der Lissabon-1755-Literatur anschauliche Beispiele.

Reinhold Schneider hat eine Erzählung über das Beben von Lissabon verfasst; seine »portugiesischen« Erzählungen sind innerhalb von Schneiders Gesamtwerk in einen größeren Kontext von Erzählungen eingebettet, in denen es um Ereignisse aus der Geschichte europäischer Länder geht. Historische Gestalten und Ereignisse werden zu Symbolen für Denkweisen und Haltungen; die Konfrontation des menschlichen Geistes mit der Naturkatastrophe gewinnt dabei geschichtsphilosophischen Sinn.

Im Zentrum von Schneiders Erzählung steht die Gestalt des Josef Sebastian de Carvalho e Mello, des späteren Marques de Pombal, der vor, während und nach der Katastrophe die Verantwortung für Lissabon und für ganz Portugal zu tragen übernimmt, deren Last für den schwachen König José zu schwer ist. Der Protagonist, in der Erzählung Carvalho oder »der Minister‹ genannt, ist ein Mann des Willens, der unbeugsamen Disziplin und der Aufklärung: vor dem dekadenten Hintergrund der alten und schwachen Monar-

te Unschuld unweigerlich verloren. Sie führt zum Verlust der Naivität, und sie fördert den Zusammenbruch des Objektivismus durch einen Gewinn an Selbsterfahrung. Sie bewirkt ein irreversibles Erwachen und vollzieht, im Bild gesprochen, die Wendung zur Brille, d.h. zum eigenen rationalen Apparat.« (Ebd., S. 130)

chie ein Mann der Zukunft. Als einen Emporkömmling am Hof treffen ihn der eifersüchtige Neid und die Verachtung des Hochadels, doch er weiß durch Tatkraft das Vertrauen des Königs zu Gewinnen. Carvalho kämpft schon vor dem Beben gegen Aberglauben, Trägheit, Fatalismus, insbesondere gegen die sebastianische Bewegung im Volk, zugleich aber auch die dem Gemeinwohl schädliche Repräsentationssucht des alten Adels. Seiner Vision zufolge soll die fortschrittsfeindliche Adelsgesellschaft durch ein rationales absolutistisches Regime abgelöst werden. Das Beben von 1755 wird zum Anlass, eine solche gesellschaftliche Reform einzuleiten. Dabei wird in symbolischem Sinn der Boden erschüttert, auf dem Portugal bisher stand; scheinbar Stabiles stützt in sich zusammen – damit Neues gebaut werden kann. Der Minister nutzt die vom Erdbeben erzwungene Situation des Neuanfangs, um nicht allein aus Lissabon eine neue Stadt zu machen, sondern auch, um die dem König gefährliche Macht des Adels zu brechen. Dabei allerdings bedient er sich unlauterer Mittel, insofern er wider besseres Wissen gegen die herzogliche Familie, die seinen Plänen im Weg steht, einen ungerechtfertigten Hochverratsprozess führen lässt, in dessen Folge die ganze herzogliche Familie hingerichtet wird. Sinnbild der von Carvalho überwundenen reaktionären gesellschaftlichen Kräfte ist in Schneiders Erzählung der herzogliche Palast, der sich am Tejo breitmacht und den Lauf der alten wie zunächst auch der nach dem Beben neuerrichteten Uferstraße nach Belem behindert. Nach dem Tod des Herzogs lässt der Minister den Palast schleifen, um die Straße des Fortschritts bauen zu können. Die Last des Wissens darum, dass Fortschritt und Neuaufbau der Gesellschaft, der Stadt und ganz Portugals auf einem Unrecht gegründet sind, muss der Minister allein tragen. Sein Staatsgebäude ist und bleibt gefährdet – so, wie das neue Lissabon durch drohende neue Beben: gefährdet durch Reaktion und Aberglaube. Sinnbilder dafür und Analoga des Erdbebens sind die irrationalistischen Umtriebe der Sebastianer, die nach Neuerrichtung der zerstörten Stadt wieder aufflammen.

Schneiders Thema ist der Mensch in der Geschichte – als deren Opfer, vor allem aber als gestaltende Instanz. Carvalho leitet nicht nur als Architekt des wiederaufgebauten Lissabon das Neue ein; er beendet das politische Mittelalter und errichtet einen modernen absolutistischen Staat, dessen Sinnbild das neue Lissabon mit seinen geraden Straßen und seinem zentralen, von einem Standbild des Königs geschmückten Platz ist. Der Protagonist schafft Sinnbilder, aber er ist auch selbst ein Sinnbild: für die Macht des Willens, den Widerständen in Natur und Gesellschaft mit Entwürfen und Konstruktionen zu begegnen, für die Kompetenz des Menschen, Geschichte zu ma-

chen. Schneider porträtiert den Marquis von Pombal als Aufklärer. Aber der Grundgestus seines Textes entspricht dem nicht. Er heroisiert seine Hauptfigur ganz gezielt, und er bedient sich dabei solcher Motive, die gemessen an dem, wofür der Minister selbst steht, anachronistisch wirken: Er macht seinen Helden zum Visionär, dessen Sinne schärfer sind als die anderer Menschen und der das Unheil ahnt, bevor es sich ereignet.[62] Suggeriert wird die Möglichkeit eines auf den menschlichen Willen gegründeten Fortschritts – und schon dieses Fortschrittsideologem kommt einem Rückfall hinter den Reflexionsstand gleich, den etwa Manns *Zauberberg* repräsentiert. Ideologisch ist Schneiders Erzählung aber insbesondere dort, wo sie den Topos der Reinigung durch die Katastrophe aufgreift. Wenn das aus dem »geborstenen Gemäuer des königlichen Palastes« herauskriechende Ungeziefer in der Erzählung *Das Erdbeben* zum Sinnbild: für die moralische Verkommenheit und Schwäche des alten Reiches wird, so erfolgt damit eine implizite Sinnzuweisung an die Katastrophe, der man Befangenheit in metaphysische Geschichtsmodelle attestieren kann – auch wenn es hier die Perspektive des Protagonisten ist, die der Erzähler einnimmt – setzt er ihr doch nichts entgegen:

> […] wie alle Irrtümer, die Schwächen und Peinlichkeiten, die hier regiert hatten, nun plötzlich sich nicht mehr verbergen konnten; wie diese ganze Katastrophe kein Zufall war, sondern nur die sichere Konsequenz eines schon vor Jahrhunderten ergriffenen Schicksals, so trugen die Käfer und Wanzen das entdeckte Geheimnis hinaus: dies alles war faul und vermorscht; war von tausend emsigen Schäden untergraben; von fressenden Verfehlungen zernagt: Meer und Erde mußten aufstehen gegen das Alte und den Schauplatz fegen und waschen für eine neue Tat.[63]

Das ist aus Pombals Perspektive gesagt – aber es gibt keine Gegenperspektive, keinen sie relativierenden Blick. »In der polyperspektivisch zerborstenen Welt gehören die ›großen Blicke‹ aufs Ganze tatsächlich mehr den schlichten Gemütern«, so schreibt Peter Sloterdijk.[64] Und: »Keine Aufklärung geschieht ohne den Effekt, das Standpunktdenken zu zerstören und perspekti-

62 Noch bevor das Beben ausbricht, vernimmt Carvalho ein unterirdisches Getöse, das ihm wie das Rollen eines riesigen Wagens erscheint; er hört gleichsam den Wagen der Geschichte, der in die Zukunft aufbricht. Am Ende der Erzählung, als ein alter Sebastianer das neue Lissabon als Babylon und als Stadt des Satans schmäht, hört der Minister den Wagen erneut, doch der neugeschaffene Boden des Staates ist stabil wie diesmal auch der Grund, auf dem Lissabon steht; der »Wagen« entfernt sich.

63 Reinhold Schneider: *Das Erdbeben*, in: *Das Erdbeben. Drei Erzählungen*. München 1959, S. 93–131, hier S. 109f.

64 Sloterdijk: *Kritik*, Bd. I, S. 18.

visch-konventionelle Moralen aufzulösen […].«[65] Daran bemessen, fällt die Schneidersche Erzählung hinter die Aufklärung zurück. Unbehagen hinterlässt vor allem Schneiders Ungeziefer- und Reinigungssymbolik, verwendet am Vorabend der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland. Unbehagen erzeugt es auch, wenn die Plünderer mit »Insekten, Ratten und Mäusen« verglichen werden,[66] und wenn es zudem explizit »Neger« sind, welche sich raubend das Unglück anderer zunutze machen und neue Feuer legen.[67] Aber auch von diesen Details abgesehen: Der Text wirkt anachronistisch, wenn er die Katastrophe von Lissabon dem Tenor nach von dem Verdacht freispricht, sinnlos, ein »Zufall«, ein Inbegriff der Kontingenz zu sein. Erzählt wird – einem metaphysischen Deutungsmuster gemäß – von der Katastrophe als einem Strafgericht, auch wenn es darum geht, mit dem Einsturz der alten Stadt Baugrund für eine moderne neue zu schaffen.

Rückblick

Die von François Walter betonte (und analysierte) Zeitspezifik des Katastrophendiskurses bildet auch den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit literarischen Katastrophenschilderungen. Allerdings sind literarische Texte nicht einfach Spiegel oder Echos der für ihre Zeit spezifischen Modi der Profilierung, Beschreibung, Interpretation oder Nicht-Interpretation von katastrophalen Ereignissen, sondern sie müssen als reflektierte künstlerische Beareitungen ihres diskursiven Materials betrachtet werden. Sie partizipieren natürlich am Katastrophen-Wissen und an den Katastrophen-Diskursen ihrer jeweiligen Entstehungszeit; in dieser Eigenschaft können sie dann später als Dokumente dieser Diskurse gelesen werden. Manchmal allerdings auch machen sie sich ältere Muster zu eigen – analog zu dem von Walter erhobenen Befund, dass es in der Auseinandersetzung mit dem Thema Katastrophen keine lineare Entwicklung gibt.

Zugleich sind literarische Texte aber auch Anlässe der Reflexion über die jeweilige Bedingtheit und Zeitspezifik von Wissensformationen, Theorien und Diskurse – und damit auf einem höheren Beobachtungsniveau situiert als diese. Insbesondere setzen sie sich mit kontroversen Deutungsmustern auseinander – und vermitteln so insgesamt ein Bewusstsein dafür, dass Katastrophen diskursive Konstrukte sind.

65 Ebd.

66 Schneider: *Erdbeben*, S. 114.

67 Ebd., S. 115.

Die Konflikte zwischen verschiedenen Konzepten »katastrophischer« Natur lassen sich am Beispiel der literarischen Texte über Lissabon 1755 exemplarisch ablesen. Denn gerade in der vielstimmigen Diskussion über dieses Ereignis waren die Deutungen so diskrepant wie jeweils programmatisch. Dass sich damit unterschiedliche Grundbeziehungen des erfahrenden Menschen nicht nur zur Natur, sondern auch zu sich selbst verknüpften, haben noch rezente literarische Bearbeitungen des Lissabon-Stoffs in Erinnerung gerufen.

Den vielleicht am nachdrücklichsten irritierenden Umgang mit Katastrophen dokumentieren literarische Texte dort, wo sie nicht nur die Tragfähigkeit und Plausibilität bestimmter (historischer) Katastrophen-Deutungsmuster und Katastrophen-Diskursivierungsverfahren in Frage stellen, sondern die Katastrophe als etwas darstellen, das sich dem Verstehen prinzipiell entzieht – als etwas, das auf exemplarische Weise die völlige Unverständlichkeit der Natur und des Menschen für den Menschen darstellt. In diesem Sinn ist Kleist nicht mehr zu überbieten.

Quellen

Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M. 1986.

---: *Weltrisikogesellschaft. Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Frankfurt a. M. 2008.

Bott, Tobias: »*Der Umsturz aller Verhältnisse«? Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹ als Beitrag zur Theodizeediskussion nach dem Erdbeben von Lissabon*. 2001 [http://www.tobias-bott.de/Home.htm].

Bourke, T.E.: *Vorsehung und Katastrophe. Voltaires* Poème sur le désastre de Lisbonne *und Kleists* Erdbeben in Chili, in: K. Richter (Hg.): *Klassik und Moderne*. Stuttgart 1983, S. 228–253.

Breidert, Wolfgang (Hg.): *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt 1994.

---: *Das Erdbeben von Lissabon und die Erschütterung seiner Zeitgenossen,* in: *Lichtenberg Jahrbuch* 1994, S. 56–67.

Claessens, Dieter: *Katastrophen und Anastrophen,* in: Wolf R. Dombrowski/Ursula Pasero (Hg.): *Wissenschaft, Literatur, Katastrophen. FS zum 60. Geb. v. Lars Clausen.* Opladen 1995, S. 66–73.

von Dewitz, Bodo/Nekes, Werner: *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes.* Göttingen 2002.

Frisch, Max: *Der Mensch erscheint im Holozän*, in: ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. VII. Hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt a. M. 1986, S. 205–300.

von Kleist, Heinrich: *Das Erdbeben in Chili,* in: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 3. Hg. von Helmut Sembdner. München/Wien 1988,. S. 144–159.

Löffler, Ulrich: *Lissabons Fall – Europas Schrecken. Die Deutung des Erdbebens von Lissabon im deutschsprachigen Protestantismus des 18. Jahrhunderts*. Berlin u.a. 1999.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Bd. 1 und 2. Frankfurt a. M. 1967.

Oellers, Norbert: *Das Erdbeben in Chili*, in: Walter Hinderer (Hg.): *Kleists Erzählungen.* Stuttgart 1998, S. 85–110.

Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche.* Darmstadt 2003.

Schneider, Reinhold: *Das Erdbeben,* in: *Das Erdbeben. Drei Erzählungen*. München 1959, S. 93–131.

Schrader, Hans-Jürgen: *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ›Erdbeben‹,* in: *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart 1992, S. 34–52.

Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Bd. 1 und 2. Frankfurt a. M. 1983.

---: *Der Zauberbaum*. Frankfurt a. M. 1987.

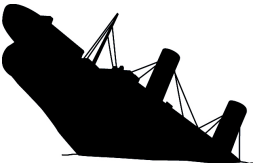
Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert.* Schriften V. Frankfurt a. M. 1981.

Voltaire: *Gedicht über die Katastrophe von Lissabon*, in: *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Hg. von Wolfgang Breidert. Darmstadt 1994, S. 58–76.

Walter, François: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert.* Stuttgart 2010.

Weinrich, Harald: *Literaturgeschichte eines Weltereignisses: Das Erdbeben von Lissabon*, in: ders.: *Literatur für Leser.* Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971, S. 64–76.

Wieland, Christoph Martin: *Hymne auf die Gerechtigkeit Gottes* (1756), in: *Gesammelte Schriften. 1. Abteilung: Werke*, Bd. I, 2. Hg. von Fritz Homeyer. Berlin 1909, S. 309–336.



BERNHARD STRICKER

Hiob – unser Zeitgenosse?

Zur *Hiob*-Rezeption in den Filmen *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang*

Wenn Georg Langenhorst seine Studie zur literarischen *Hiob*-Rezeption im 20. Jahrhundert, *Hiob unser Zeitgenosse*, in die Kapitel »Erster Weltkrieg«, »Schicksal des jüdischen Volkes« und »Zweiter Weltkrieg« gliedert,[1] so lässt dies bereits erkennen, dass sich literarische Rückgriffe auf das Buch *Hiob* im 20. Jahrhundert vor allem unter dem Einfluss von sozial-politischen Katastrophen vollziehen. Dass die Zeitgenossenschaft Hiobs im Titel des vorliegenden Aufsatzes mit einem Fragezeichen versehen wird, soll demgegenüber einen Wandel in der Einstellung zum Vorbildcharakter Hiobs zum Ausdruck bringen, während hinsichtlich des Bezugs auf das Buch *Hiob* im 21. Jahrhundert durchaus eine Kontinuität besteht. Sinnfällig ist ein solcher Bezug unter anderem in den Filmen *A Serious Man* (2009) der Brüder Joel und Ethan Coen und *Das Leben ist zu lang* (2010) von Dani Levy. Filmen jüdischer Regisseure also, die sich, so die These, nicht nur das Buch *Hiob* selbst in je eigener Weise anverwandeln, sondern sich damit auch gegenüber der *Hiob*-Rezeption des vorigen Jahrhunderts positionieren.

Das Buch *Hiob*

Das Buch *Hiob* fordert wie vielleicht kaum ein anderes Buch des Alten Testaments zur Deutung heraus. An zahlreichen Stellen erscheint es nicht allein vieldeutig, sondern geradezu widersprüchlich. Lassen sich »Hiob der Dul-

1 Vgl. Georg Langenhorst: *Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung*. Mainz 1994. Die genauen Kapitelüberschriften lauten: »Hiob und die zerbrechende Weltsicht nach dem Ersten Weltkrieg« (S. 71–119), »Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes« (S. 120–223) und »Hiob und die Krise des Menschen nach dem Zweiten Weltkrieg« (S. 224–320).

der« und »Hiob der Rebell« überhaupt auf einen Nenner bringen? Woher taucht plötzlich der vorher niemals erwähnte Elihu auf? Und: antwortet Gott überhaupt auf Hiobs Anliegen? Was sagt Gott eigentlich in seinen Reden, und was bedeutet dementsprechend Hiobs Reaktion darauf? Diese und andere Fragen beschäftigen seit jeher Interpreten des Buches.[2] An dieser Stelle kann keine vollständige Interpretation des Buches *Hiob* unternommen werden. Hingewiesen werden soll jedoch auf einige Aspekte, die für die *Hiob*-Rezeption in *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang* entscheidend sind. Die Vieldeutigkeit des Buchs *Hiob* hat dabei selbst womöglich nicht geringen Anteil an der Breite seiner künstlerischen Rezeption.

Die Deutungsoffenheit des Buches *Hiob* reicht bis hin zu der Frage, worum es darin eigentlich geht. Üblicherweise wird mit *Hiob* das Theodizee-Problem assoziiert, also die Frage nach der Rechtfertigung eines allmächtigen und gütigen Gottes angesichts des (ungerechten) Leidens in der Welt. Eine eindeutige Antwort auf die Theodizee-Frage sollte man sich von dem Text allerdings nicht erwarten. Viel eher ist es so, wie es in der *Encyclopaedia Judaica* heißt: »[t]he Book of Job says a great deal about the fact that bad things happen to good people and as little as possible about why this happens«.[3]

Hiob aus dem Lande Uz ist ein wohlhabender Mann, »untadelig und rechtschaffen« (Hiob 1,1).[4] Gott führt Hiob gegenüber Satan als einzigartiges Beispiel für Gerechtigkeit und Gottesfürchtigkeit an. Doch Satan, dem die Funktion des Anklägers der Menschen vor Gott zukommt, fragt, ob Hiob wohl auch so rechtschaffen wäre, wenn er nicht von Gott behütet in

2 Ein gängiger Weg der Theologie, vermeintliche Inkohärenzen des Buches *Hiob* zu beseitigen, besteht darin, sie durch die Textgenese zu erklären. An dieser Stelle kommt rezeptionsgeschichtlich allerdings ohnehin allein der faktisch vorhandene Text in Betracht. (Vgl. zur Textgeschichte und -genese: H.L. Ginsberg, M. I. Gruber u.a.: *Job,in:* Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.): *Encyclopaedia Judaica,* Bd. 11. Detroit 2007, S. 341–359, sowie: Ludger Schwienhorst-Schönberger: *Das Buch Ijob,* in: Erich Zenger u.a. (Hg.): *Einleitung in das Alte Testament.* Stuttgart 2008, S. 335–347, hier S. 339–344.)

3 *Encyclopaedia Judaica*, S. 352. Auch die Frage, warum Unschuldige leiden müssen, wird von Hiob selbst nicht gestellt: »Job, strange to relate, does not ask, »Why do the innocent suffer bereavement and disease?«« (Ebd., S. 349) Vielmehr finden sich genau 16 andere Fragen Hiobs.

4 Auch das Buch *Ezechiel* kennt Hiob als Musterbeispiel der Gerechtigkeit: »[…] und wenn in diesem Land die drei Männer Noach, Daniel und Ijob leben würden, dann würden nur diese drei um ihrer Gerechtigkeit willen ihr Leben retten.« (Ez 14, 14) Alle Bibelzitate erfolgen nach der Einheitsübersetzung. Die Bibel wird hier nach der Einheitsübersetzung zitiert.

Glück und Wohlstand lebte. Gott lässt zu, dass Satan Hiob zwei Prüfungen unterzieht: in einer ersten Prüfung verliert Hiob seine gesamte Habe sowie seine Kinder. In einer zweiten Prüfung wird er mit Aussatz geschlagen. Beide Male erhebt Hiob keine Anklage gegen Gott. Drei Freunde, Elifas, Bildad und Zofar, kommen ihn besuchen und sitzen sieben Tage lang schweigend mit ihm in Trauer (1–2). Erst als Hiob zu klagen beginnt und sein Leben verflucht, beginnen die Freunde ihn zu tadeln. Es schließen sich drei Redegänge mit den Freunden an, bei denen jeweils abwechselnd einer der Freunde und Hiob sprechen. Im letzten Redegang sprechen nur noch Elifas und Bildad im Wechsel mit Hiob (3–27). Nach dem Lied über die Weisheit (28) und einer Schlussrede Hiobs (29–31) meldet sich ein bisher ungenannter vierter Redner zu Wort, Elihu, der erneut in vier Reden Hiob zu widerlegen versucht (32–37). Anschließend daran antwortet Gott selbst Hiob aus dem Wirbelsturm (38–42,6). Er tadelt schließlich die Freunde dafür, nicht recht von ihm gesprochen zu haben (42,7–9) und entlohnt Hiob damit, dass er ihm seine Kinder zurückerstattet und seinen Besitz verdoppelt (42,10–17).

Im Rahmen des Alten Testaments wird das Buch *Hiob* zur Weisheitsliteratur gezählt.[5] Weisheit als praktisches Lebenswissen gründet nach altisraelitischem Verständnis in der Annahme eines Tun-Ergehen-Zusammenhangs, der durch eine Lebensordnung verbürgt ist, um deren Erkenntnis sich der Gerechte bemüht und die ihrerseits in einer allumfassenden kosmischen Ordnung aufgehoben ist. Letztlich gründet Weisheit so im Vertrauen auf Gott als Schöpfer und Bewahrer dieser kosmischen Ordnung. Im Buch *Hiob* wird jedoch mit der Problematisierung des Tun-Ergehen-Zusammenhangs zugleich das Vertrauen in die Möglichkeit der Erkenntnis einer Ordnung im Leben des Einzelnen wie in der Schöpfung insgesamt brüchig: »Die Weisheit aber, wo ist sie zu finden, und wo ist der Ort der Einsicht? Kein Mensch kennt sie, die Schicht in der sie liegt.« (28,12–13) Weisheit wird von Hiob in Übereinstimmung mit anderen Stellen des Alten Testaments schließlich als Gottesfurcht und Meiden des Bösen bestimmt.[6]

Gegenüber allen anderen Büchern, die zur Weisheitsliteratur gezählt werden, sticht das Buch *Hiob* allerdings deutlich durch seine kunstvolle narrative Konstruktion hervor: das in Versen verfasste Gespräch Hiobs mit seinen Freunden im dialogischen Mittelteil findet sich eingefügt in eine Rah-

5 Zu einer Charakterisierung der Weisheitsliteratur vgl. Zenger: *Einführung*, S. 329–334.

6 »Seht, die Furcht vor dem Herrn, das ist Weisheit, das Meiden des Bösen ist Einsicht.« (28, 28) Parallelstellen u.a.: Spr 1,7; 9,10; 15,33.

menerzählung in Prosa.[7] Die Streitgespräche im Dialogteil haben über die Verhandlung der Leidensproblematik hinaus gleichermaßen die Funktion der Figurencharakterisierung. Dieser Aufbau des Buches hat dazu geführt, dass das Buch *Hiob* in besonderem Maße Anlass zu Dramatisierungen und literarischen Anknüpfungen bot. Dabei gibt es unterschiedliche Auffassungen von der Gattungszugehörigkeit des Buches:[8] zunächst deutet die Figur des anscheinend grundlos gestraften Hiob eine Nähe des Stoffes zur Tragödie an. Hiob gibt jedoch in seiner mustergültigen Rechtschaffenheit kein Bild des mit einem Makel versehenen tragischen Helden ab. Northrop Frye hat zudem Recht, wenn er sagt, »it is technically a comedy by virtue of its ›happy ending‹, with Job restored to prosperity«.[9] Im 20. Jahrhundert wurde das Buch *Hiob* schließlich auch in einer Nähe zum absurden Theater gesehen.

Sicher ist keine eindeutige Zuordnung des Buches zu einer dramatischen Gattung möglich. Nichtsdestoweniger lässt sich aber eine Struktur ausmachen, die zwar dramentypisch, jedoch nicht gattungsspezifisch ist: die dramatische Ironie.[10] Bei allen Rätseln, die das Buch *Hiob* aufgibt, ist doch von Beginn an eines klar: der Leser zumindest weiß, warum Hiob leidet. Hiobs Leid ist eine Prüfung, bei der sich zeigen soll, ob er wirklich gottesfürchtig oder dabei nur an seinem Wohlergehen interessiert ist.[11] (Davon zu unterscheiden ist die Frage, ob Hiobs Leid *gerecht* sei.) Natürlich weiß Hiob selbst nichts von diesem Grund all dessen, was ihm zustößt. Die Inkongruenz von Figuren- und Leserinformiertheit kommt bereits in der Rahmenerzählung beim Wechsel von den Szenen im himmlischen Rat zu Hiobs Prüfungen zum Tragen: werden erstere jeweils von einem nullfokalisierten Erzähler vermittelt, so bekommen wir die erste Prüfung Hiobs durch einen extern fokalisierten Erzähler, der somit die Unwissenheit Hiobs teilt, berichtet. Dabei haben die vier Botenberichte, die Hiob vom Tod seines Viehs und seiner Kinder unterrichten, zwar inhaltlich nichts Komisches an sich und sind viel-

7 Der Aufbau des *Hiob*-Buches gliedert sich so in drei Teile: Prolog (1–2), Dialog (31–42,6) und Epilog (42,7–17).

8 Vgl. Langenhorst: *Hiob*, S. 60–70.

9 Vgl. Northrop Frye: *The Great Code*. San Diego, New York, London 1983, S. 196f.

10 Zur dramatischen Ironie im Buch *Hiob* vgl.: Moshe Greenberg: *Job,* in: Robert Alter/Frank Kermode (Hg.): *The literary guide to the Bible*. London 1997, S. 283–304, hier S. 286ff.

11 »Der Satan antwortete dem Herrn und sagte: Geschieht es ohne Grund, dass Ijob fürchtet? […] streck nur deine Hand gegen ihn aus, und rühr an all das, was sein ist; wahrhaftig, er wird dir ins Angesicht fluchen.« (1,9–11)

leicht in einer ursprünglich oralen Erzählform verwurzelt; in ihrer wahnwitzig schnellen Aufeinanderfolge entbehren sie jedoch nicht einer Tendenz zur Komik. Ein weiteres Merkmal der dramatischen Ironie zeigt sich wiederholt in der Doppelbödigkeit der Figurenrede. So kann Hiobs Frau nicht wissen, dass die Worte, die sie zu Hiob sagt, nachdem er von Geschwür befallen wurde, ein Echo der Worte Gottes sind.[12] Besonders im gesamten Dialogteil des Buches offenbart sich die Technik der dramatischen Ironie. Hiobs Freunde können darin, einer gängigen Interpretation nach, als Vertreter der Vergeltungslehre betrachtet werden, der zufolge Leid seinen Grund und Zweck in der Bestrafung von Vergehen hat. Hiob beharrt hingegen während des gesamten Dialogs auf seiner Unschuld. Ironisch daran ist nun, dass Hiob ja gerade *wegen* seiner Rechtschaffenheit geplagt wird, was natürlich weder er noch die Freunde wissen können: aufgrund dieser hielt er ja für Gott als Musterbeispiel her, und infolgedessen zweifelte Satan die Uneigennützigkeit seiner Rechtschaffenheit an. Während seine Freunde Hiob also unterstellen, er habe sich etwas zuschulden kommen lassen – was er, wie der Leser weiß, gerade nicht getan hat –, und Hiob sich fragt, warum er leiden muss, erkennt nur der Leser, dass zwar ein Zusammenhang zwischen Hiobs moralischem Verhalten und seinem Leid besteht, jedoch in ganz anderer Hinsicht als die Freunde oder Hiob selbst auch nur vermuten könnten.

Hiob im 20. Jahrhundert

Durch einige seiner erzähltechnischen Verfahren, wie dialogische Verfasstheit und dramatische Ironie, erscheint das Buch *Hiob* also für eine dramatische Adaption geradezu prädestiniert. Zudem begegnet darin mit den Szenen des himmlischen Rats zum ersten Mal in der Literaturgeschichte die Vorstellung eines *theatrum mundi*, die später im Barocktheater, etwa bei Calderón (*La vida es sueño*), sowie an prominenter Stelle bei Goethe (*Faust I*) wiederkehrt. Theatralität – bei aller Unentschiedenheit darüber, ob das Buch nun eher zur Tragödie oder zur Komödie tendiert – ist dem Buch also gewissermaßen eingeschrieben.

Die *Hiob*-Rezeption im 20. Jahrhundert, wie Georg Langenhorst sie nachzeichnet, vollzieht sich dagegen in einem anderen Licht. Unter dem

12 Gott sagt von Hiob: »Noch immer hält er fest an seiner Frömmigkeit« (2,3). Hiobs Frau fragt mit einer nur dem Leser spürbaren Ironie: »Hältst du immer noch fest an deiner Frömmigkeit? Lästere Gott und stirb!« (2,9) – Wobei letzterer Teil ihrer Rede wiederum an Satans Replik erinnert, »alles, was der Mensch besitz[e], g[ebe] er hin für sein Leben«, und Hiob werde Gott »ins Angesicht fluchen«. (2,4–5)

Eindruck zweier Weltkriege und der Shoah bieten Hiob und die Hioberzählung sich für viele Autoren als Interpretationsmuster eigener Erlebnisse an. Insbesondere für jüdische Autoren wird Hiob vielmals zu einer persönlichen Identifikationsfigur. Das gilt, in je spezifischer Ausprägung und Bewertung der Hiobfigur, für so unterschiedliche Autoren wie Joseph Roth, Karl Wolfskehl, Yvan Goll und Nelly Sachs. Margarete Susman zieht mit ihrem Essay *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes* sogar ganz explizite Parallelen zwischen der Hioberzählung und den Katastrophen ihrer Zeit. Dabei ist nicht allein die Figur Hiobs, sondern auch die Handlungsstruktur des Buches relevant, insofern sie dem, übrigens komödientypischen, Schema von Verlust und Restauration folgt. Als solche stellt sie für das Diaspora-Judentum ein mögliches geschichtsphilosophisches Deutungsmuster eschatologischer Natur dar.

Die im Folgenden diskutierten Filme beziehen sich, wie gezeigt werden soll, in ambivalenter Weise auf *Hiob* wie auch auf seine Rezeption im 20. Jahrhundert.

A Serious Man

Die Nähe des Films *A Serious Man*[13] (2009) zur Geschichte Hiobs ist von einer Vielzahl von Kritikern bemerkt worden. Vergleiche wurden dabei vor allem am Protagonisten des Films und den Unglücksfällen, die ihm in einem fort widerfahren, festgemacht. Larry Gopnik ist Physikprofessor und ein typischer Vertreter des jüdisch-amerikanischen Mittelstands, der mit seiner Familie in einer Kleinstadt des mittleren Westens der USA lebt. Gegenüber Hiob sticht er weniger durch seine Rechtschaffenheit als vielmehr durch seine Normalität und Durchschnittlichkeit hervor, er ist ein Jedermann wie dies bereits von Joseph Roths Hiobgestalt Mendel Singer galt.[14] Für den Zuschauer ist er damit zunächst einmal eine sympathische Figur, mit der man sich identifizieren kann.

Parallelen zwischen *A Serious Man* und dem Buch *Hiob* beruhen jedoch nicht allein auf der Figur des Protagonisten. Der Film parodiert auch die zirkelhafte Handlungsstruktur des Buchs *Hiob*, das Schema von Verlust und Restauration. Der gesamte Film folgt zwei Hauptfiguren und zwei Haupt-

13 Ethan u. Joel Coen: *A Serious Man*. USA: Focus Features 2009 (DVD).

14 Vgl. Joseph Roth: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. Köln 1982 (zuerst 1930), S. 7: Mendel Singer war »fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude. […] Hunderttausende vor ihm hatten wie er gelebt […].«

handlungssträngen: Larry kämpft den ganzen Film hindurch damit, ob er seinem Schüler Clive, der versucht hat, ihn mit Geld zu bestechen, eine bessere Klausurnote geben soll, während sein Sohn Danny die ganze Zeit versucht, einem Klassenkameraden das von diesem geborgte Geld zurückzuerstatten. Einerseits bestimmt somit ein ökonomisches Modell des Tausches, wie es auch für die Vergeltungslehre gilt, die ja einem Schema von Schuld und Strafe folgt, den ganzen Film. Beide, Larry und Danny, versuchen gewissermaßen eine Schuld zu begleichen. Die Widrigkeiten, die zu einem Aufschub dieser Begleichung führen, machen die Handlung des Films aus. Andererseits, und parallel dazu, führt das Ende des Films in gewisser Hinsicht zu seinem Anfang zurück: Larrys Leben geht in der ersten Hälfte des Films vollständig in die Brüche, zum Ende hin wendet sich zunächst hingegen scheinbar alles wieder zum Guten; von seinem Sohn Danny dagegen wird zu Beginn des Films der Walkman konfisziert, nach seiner Bar Mitzvah erhält er ihn jedoch in unverhoffter Weise vom Rabbi zurück. Wie Hiob von Gott seine Habe zurückerstattet bekam, so erhält also auch Danny unerwartet zurück, was er zu Beginn des Films verloren hatte. Bei Larry erweist sich die Wiederherstellung des Anfangszustandes jedoch als trügerisch: er erhält am Schluss des Films einen Anruf von seinem Arzt, den er zu Beginn wegen einer Röntgenuntersuchung konsultiert hatte, und dessen ominös-mahnende Stimme Übles erahnen lässt. Dass der Zuschauer den Arztbesuch am Ende des Films bereits vergessen hat, macht die Pointe dieser Wendung aus.

Zwischen den eben skizzierten zwei Handlungssträngen lassen sich nun vom Zuschauer immer wieder Zusammenhänge herstellen, diese werden sogar suggeriert. Es ist jedoch niemals eindeutig auszumachen, ob es nun die Handlungen der Figuren sind, welche die Wendungen am Ende des Films herbeiführen oder ob jene keinerlei Auswirkung auf diese nehmen. Damit bleibt letztlich unentschieden, ob das Schicksal des Menschen in *A serious man* in seinen eigenen Händen liegt oder ob er den willkürlichen Einflüssen eines blinden Schicksals oder übelwollenden Gottes ausgesetzt ist. Der Film spielt vielmehr mit dieser grundsätzlichen Ambiguität.

Auf einen gewichtigen Unterschied zwischen *A Serious Man* und der Geschichte Hiobs machen die Coen-Brüder selbst in einem Interview aufmerksam: »Der Hiob im Alten Testament ist ein Mann, dessen Glaubensfestigkeit von Gott getestet wird – darum geht es bei uns eigentlich nicht.«[15] In der Tat eröffnet *A Serious Man* trotz der beständigen thematischen Präsenz jüdischer Religiosität im Film keine explizit religiöse Deutungsdimension.

15 Ethan Coen im *Spiegel*-Interview mit Lars-Oval Beier und Andreas Borcholte: http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,672791,00.html.

Als eine *mögliche* Deutung ist sie zwar durch zahlreiche Hinweise durchgängig präsent, der Film enthält sich jedoch gerade jeder eindeutigen Aussage. Gegenüber dem Buch *Hiob* verliert der Zuschauer damit bei *A Serious Man* seine privilegierte Rolle des Wissenden, um zwischen Anteilnahme an Larrys Schicksal und der Rolle des distanzierten Betrachters zu changieren.

Keine Rahmenerzählung klärt in *A Serious Man* über den Sinn von Larrys Schicksalsschlägen auf. Stattdessen wird die konstitutive Ambiguität des Films bereits in der Eingangssequenz sehr deutlich, die jüdischen Anekdoten nachempfunden ist und in einem osteuropäischen *schtetl* zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist. Der Zuschauer teilt in dieser Szene die Unwissenheit des Ehepaars, das nicht weiß, ob es sich bei seinem Gast um einen *dybbuk*, einen bösen Geist, handelt. Während das Ehepaar durch dieses Unwissen jedoch in eine aporetische Entscheidungssituation getrieben wird, da es gleichermaßen schlecht wäre, den Gast zu empfangen, falls er ein *dybbuk* ist, wie ihn nicht zu empfangen, falls es sich nicht um einen *dybbuk* handelt, kann der Zuschauer seine Unwissenheit goutieren. Die Offenheit der Geschichte erfährt auch bis zuletzt keine Auflösung. Noch als der Gast schließlich, von der Ehefrau mit einem Messer durchbohrt, aus der Tür wankt, bleibt unklar, ob es sich nun um einen *dybbuk* handelt oder nicht. Zudem steht diese Eingangsszene zunächst in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Hauptfilm, der in den USA der späten 60er Jahre spielt. Über eine mögliche Verknüpfung beider Geschichten kann man als Zuschauer nur spekulieren, etwa indem man die Larry widerfahrenden Unglücksfälle als Konsequenzen eines Vergehens von dessen Vorfahren betrachtet. Gerade dass eine solche Verknüpfung jedoch zwangsläufig hypothetisch bleibt, weil der Film keine eindeutige Interpretation erlaubt, ist entscheidend. Immer wieder werden im Film durch Kontiguitäten und Parallelisierungen Kausalverhältnisse suggeriert, die letztlich in der Schwebe gehalten werden. Larry und Sy Ableman etwa werden in alternierenden Einstellungen beim Autofahren gezeigt. Ihre kontrastierenden Mimiken erzeugen dabei eine komische Wirkung, während zunehmende Schnelligkeit des Einstellungswechsels und das *crescendo* der Musik auf eine Klimax zusteuern. Diese wird erreicht, als Larry einen Autounfall verursacht. Wenig später erfahren wir jedoch mit Larry, dass zeitgleich Sy ebenfalls einen Unfall hatte, bei dem er ums Leben kam. Larry selbst muss sich an dieser Stelle nach der Bedeutung eines so unwahrscheinlichen Zusammentreffens fragen.

Auf ähnliche Weise wird ein Kausalzusammenhang am Ende des Films suggeriert, wenn, unmittelbar nachdem Larry schließlich die Note seines Schülers Clive verbessert hat, das Telefon klingelt und sein Arzt ihn in seine

Sprechstunde bittet. *A Serious Man* spielt fortlaufend mit solchen augenscheinlich bedeutsamen Strukturen, der Suggestion von Zusammenhängen, der Parallelisierung von Ereignissen, der Wiederholung von stereotypen Szenen und von Verhältnissen, in denen eine Figur an die Stelle einer anderen tritt. Dabei wird jedoch stets die augenscheinliche Bedeutsamkeit von Ereignissen, wie sie sich den Figuren darstellen, vom Zuschauer als filmische Konstruktion durchschaut. Die vermeintliche Bedeutsamkeit wird derart markiert und herausgestellt, dass sie *eo ipso* fragwürdig erscheint. Erwartungshaltungen des Zuschauers wie der Figuren werden immer wieder spielerisch unterminiert, indem der Film stets eine endgültige Aussage verweigert, vielmehr die Geschichten im Film wie letztlich den Film selbst im Offenen enden lässt. Larry selbst fasst zutreffend die Situation der Figuren des Films zusammen, wenn er seinen Schülern vor einer Klausur erklärt: »We can't ever really know what's going on. But even though you can't figure it all out, you will be responsible for it on the midterm.« Der Zuschauer dagegen, da er eben nur Zuschauer und als solcher unverantwortlich ist, kann die Aporien der Deutungen und Entscheidungen als Spiel genießen.

Der Wissensvorsprung des Lesers im Buch *Hiob* weicht damit in *A Serious Man* einer doppelten Einstellung des Zuschauers: seiner Partizipation an den Versuchen des Protagonisten, einen Sinn für sein Leiden und eine Bedeutung in der Welt zu finden, bei gleichzeitiger ironischer Distanz vom Filmgeschehen. Die Ironie ist hier demzufolge nicht dramatischer Natur und gleichwohl sehr ähnlich. Das Mehr an Wissen, über das der Zuschauer verfügt, ist nicht eine zusätzliche Information bezüglich des Filmgeschehens, über das er letztlich ebenso wie Larry im Dunkeln verbleibt, sondern vielmehr die Tatsache, dass es sich bei Larrys Geschichte um einen Film handelt. Denn auf diesen Filmcharakter wird er durch die Konstruiertheit der Erzählung immer wieder gestoßen. Sie ermöglicht ihm, gleichzeitig Mitleid mit Larry zu haben und doch auf Distanz zu ihm Vergnügen an seinem Leid zu empfinden, ein Vergnügen, das vielleicht dem entspricht, das die Brüder Coen nach eigener Aussage dabei empfanden, sich immer neue Katastrophen für Larry einfallen zu lassen.[16] Der Film schafft es auf diese Weise, zumindest einmal Gefallen daran zu erzeugen, dass wir die Dinge nicht durchschauen.

Bei aller ironischen Distanziertheit ist *A Serious Man* jedoch auch ein Film, der mit enormer Detailfülle und Genauigkeit die 60er Jahre in den USA des mittleren Westens wieder aufleben lässt. Ort und Zeit der Hand-

16 »The fun of the story for us was inventing new ways to torture Larry.« Ethan Coen in den Production Notes. http://www.kingsbridgekino.org/docs/seriousman.pdf

lung entsprechen dem Milieu, aus dem die Coen-Brüder selbst stammen. Nach eigener Aussage der Coens war ihnen diese Dimension des Films sehr wichtig: »The milieu, the whole setting is important to us and was a big part of what got us going on this story. Where you grew up is part of your identity. That doesn't go away […].«[17] Viel Mühe wurde darauf verwendet, im Film alles möglichst authentisch und originalgetreu umzusetzen, und zahlreiche Nebenrollen wurden mit Laiendarstellern besetzt.[18] So ruft *A Serious Man* schließlich nicht nur in besonders deutlicher Weise Themen auf, die seit jeher im Werk der Coens präsent sind – etwa das Spiel mit der Vermittlung von Kontingenz und Notwendigkeit in der Erzählung –, er besitzt darüber hinaus eine eminent autobiographische Dimension. Die Entstehung des Films ging aus von der Figur eines Rabbis, den die Coens in ihrer Kindheit gekannt haben. Ursprünglich sollte zudem Danny die eigentliche Hauptfigur des Films werden. Wenn sich auch die Handlung des Films nicht an autobiographische Ereignisse hält, so ist der Film als Milieustudie doch auch eine liebevolle Reminiszenz der Coens an ihre Kindheit und als solche eine Art Selbstcharakterisierung. Das gilt insbesondere für die Haltung der Coens zur jüdischen Religion, die im Film durchgängig eine tragende Rolle spielt. Wenn der Film sich auch einer religiösen Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Leidens verweigert, so bleibt er doch in seiner ambivalent-ironischen Haltung zur Religion wesentlich vom jüdischen Vorstellungskontext geprägt.

Das Leben ist zu lang

In zweifellos geringerer Nähe zum Buch *Hiob* als *A Serious Man* und fernab einer kulturell und religiös jüdisch geprägten Umgebung steht Dani Levys Komödie *Das Leben ist zu lang*[19] (2010). Die starke Tendenz des Films zur Farce macht es manchmal schwierig, die vorhandenen *Hiob*-Reminiszenzen zu entdecken. Entsprechend ist der Vergleich mit *Hiob*, der gleichwohl eine neue Perspektive auf den Film ermöglicht, bisher nirgendwo gezogen worden.[20]

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Dani Levy: *Das Leben ist zu lang*. Deutschland: x-verleih 2010 (DVD).

20 Die Kritik hatte überhaupt wenig Gutes zu Levys Film zu sagen. Der gängige Vorwurf der »Larmoyanz« ist sicherlich nicht unberechtigt. Ironischerweise treten die Kritiker damit jedoch, wenn man den Film unter dem Hiob-Aspekt betrachtet,

Der Protagonist des Films, Alfi Seliger, ist – darin noch weiter von Hiob entfernt als Larry – nicht nur ein Durchschnittsmensch, sondern geradezu ein *nebbich*, wie er sich auch selbst bezeichnet. Von Beginn an wird er als Karikatur gezeichnet, darin jedoch von anderen Figuren des Films nicht sehr verschieden. Dass er sich selbst in seiner Rolle als *nebbich* durchschaut, rückt ihn jedoch wiederum in eine Nähe zu Hiob: wie dieser kämpft Alfi darum, selbst darüber zu bestimmen, wer er ist – bis dahin, dass er mit seinem Schöpfer rechten will. Hiobs Freunde sahen in ihm einen Frevler, wogegen Hiob sich empörte; die Figuren in *Das Leben ist zu lang* hingegen verwechseln Alfi unablässig mit jemand anderem oder sprechen ihn mit falschem Namen an.

Wie schon in *A Serious Man*, so wird jedoch auch in *Das Leben ist zu lang* nicht allein der Protagonist mit Schicksalsschlägen überhäuft, sondern auch das Handlungsschema von Verlust und Wiederherstellung parodiert – allerdings mit einer ganz anderen Wendung. Nachdem Alfi alles verloren hat und sogar sein Selbstmord gescheitert ist, wendet sich ganz plötzlich alles wieder zum – geradezu übertrieben – Guten. Doch anders als man erwarten könnte, gibt Alfi sich damit nicht zufrieden. Denn er sieht in allem, was ihm zustößt, nur mehr das willkürliche Spiel des Regisseurs Dani Levy, nachdem er erkannt hat, dass er nur eine Figur in einem von dessen Filmen darstellt. Vergeblich tritt er seinem Schöpfer gegenüber: Mit diesem zu rechten ist nicht möglich, weil immer dann, wenn Alfi glaubt, die Kontrolle über sein Schicksal zu übernehmen, der Regisseur ihn durch einen Schnitt in eine neue Situation katapultiert. Der Versuch, diese Schnitte selber zu provozieren, indem er eine Szene mit Langeweile und Schweigen füllt, zeitigt nur geringen Erfolg. Wie Hiob vergeblich mit seinen Freunden diskutiert, so gelingt es zudem auch Alfi nicht, den anderen Figuren verständlich zu machen, dass sie alle in einem Film spielen. So scheint es zumindest. Letztlich stellt sich jedoch heraus, dass alle Bescheid wussten, und wegen Alfis Rebellion, die den Film bedroht, an dem ihr Leben hängt, beschließen sie schließlich, ihn umzubringen. Nach einem Sturz von einer Klippe erwacht Alfi am Beginn des

möglicherweise in die Fußstapfen von Hiobs Freunden – so wie der Film überhaupt die Kritik, die er erhielt, nicht nur stellenweise vorwegnimmt, sondern geradezu provoziert. Vgl.: Buß, Christian, *Schale Scherze auf eigene Kosten*, in: *Spiegel online*, 27.08.2010. http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,714100,00.html; Göttler, Fritz, *Siebeneinhalb*, in: *Süddeutsche Zeitung,* 26.08.2010. http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-leben-ist-zu-lang-siebeneinhalb-1.992557; Zander, Peter, *Dani Levy scheitert am Karikaturenstreit*, in: *Welt online*, 26.08.2010. http://www.welt.de/kultur/article9192184/Dani-Levy-scheitert-am-Karikaturenstreit.html .

Films, nach jenem Sturz aus dem Badezimmerfenster seines Produzenten, der eingangs mit dem Einblenden des Filmtitels markiert worden war.

Zahlreiche Metalepsen und – manchmal nicht gerade subtilen – selbstreferentiellen Elemente prägen den Film von Beginn an. Etwa das *voice over* zu Beginn, in dem der Zuschauer direkt angesprochen und ihm für den Kauf der DVD (respektive den Kinobesuch) gedankt wird, worauf er Gelegenheit erhält, Filmschärfe und Lautstärkequalität zu überprüfen. Die nachfolgende Szene stellt dann auf engstem Raum beinahe alle bekannten Gesichter des deutschen Films zusammen:[21] unter den Gästen auf der Party des Produzenten findet sich nicht allein bereits Dani Levy selbst, einige Schauspieler – wie etwa Michael »Bully« Herbig – spielen sogar namentlich sich selbst. Andere, wie Yvonne Catterfeld als Soap-Sternchen Caro Will, spielen Rollen, unter denen sie dem deutschen Publikum auch sonst bekannt sind. Die frappierende »Ähnlichkeit« von Alfis Arzt Dr. Mohr mit Heino Ferch wird von diesem zwar bemerkt, jedoch erst nach seinem gescheiterten Selbstmordversuch als Identität erkannt. *Das Leben ist zu lang* ist also mit allen Mitteln bemüht, sich selbst als Film geradezu auszustellen. Der Zuschauer muss darum Alfi Recht geben, wenn dieser sich als Filmfigur erkennt, darin übernimmt die Selbstreferenzialität des Films eine zur dramatischen Ironie im Buch *Hiob* analoge Funktion.

Selbstreferenziell ist der Film natürlich auch deshalb, weil Alfi, der ja die Komödie als Waffe handhaben möchte, sich plötzlich – durch den Regisseur Dani Levy – selbst von komödiantischer Waffengewalt bedroht findet. Doch nicht allein darin sind Levy und Alfi Spiegelbilder. Alfi Seliger ist vielmehr von Beginn an als *alter ego* Dani Levys zu erkennen. Er hat nicht nur eine gewisse physische Ähnlichkeit mit Levy, auch Levys letzter Erfolgsfilm *Alles auf Zucker* (2004) liegt bereits einige Jahre zurück, wohingegen er mit seinem darauffolgenden Projekt *Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) bei der deutschen Kritik durchfiel. In Levys Namen also bricht Alfi in *Das Leben ist zu lang* eine Lanze für den Humor als »letzte Waffe«, die er durch den Karikaturenstreit bedroht sieht. Autobiographisch inszeniert und – das sollte man nicht vergessen – ironisiert wird damit vor allem die Produktionsgeschichte des Regisseurs Levy und seine Stellung im deutschen Filmbetrieb.[22]

21 Unter den bekannten Gesichtern auf der Party, die der Zuschauer zweifellos wiedererkennen soll, finden sich u.a. Henry Hübchen (Hauptdarsteller in *Alles auf Zucker*), Burghard Klaußner, Otto Sander, Veronica Ferres, u.v.a.

22 Darin hat Levys Film nicht allein Ähnlichkeit mit dem – bewusst zitierten – Vorbild *8 1/2* von Fellini, sondern beispielsweise auch mit den *Zuckerman*-Romanen des jü-

Der Film problematisiert also die Möglichkeiten komischen Erzählens sowie die Tabus, von denen das Genre der Komödie bedroht ist, ebenso wie die Beziehung eines Autors zu seinen Figuren, die hier natürlich höchst ambivalent und ironisch ist. Angesichts der Thematik von Levys letztem Film, *Mein Führer,* bildet *Das Leben ist zu lang* damit nicht nur – wie die Kritik etwas einseitig betonte – eine Art Apologie des Regisseurs, sondern stellt auch eine Positionierung Levys als jüdischer Filmemacher innerhalb einer Tradition dar: die Transposition der Hiobgeschichte in den Modus der Komödie ist vor dem Hintergrund der Verbindung Hiobs mit der jüdischen Geschichte im 20. Jahrhundert als Plädoyer für einen leichteren Umgang auch mit den stark vorbelasteten Fragen jüdischer Identität zu sehen.

Einen entscheidenden Unterschied zwischen Alfi und Hiob gibt es jedoch: während letzterer gerade keine Ordnung in seinem Leben mehr erkannte und sich deshalb der Willkür ausgesetzt sah, erkennt Alfi diese Ordnung nur zu gut – wenn auch mit ebenso unbefriedigendem Resultat. Während im Buch *Hiob* nur der Leser den Grund von Hiobs Leiden kannte und *A Serious Man* den Zuschauer mit einer ironischen Distanz an Larrys Unwissenheit partizipieren ließ, verfügt Alfi gerade über ein Wissen, das eigentlich nur dem Zuschauer zusteht. Dieses Wissen löst jedoch keines seiner Probleme, es bringt ihm seine Ohnmacht eigentlich erst recht zu Bewusstsein.

Höchst zweideutig bleibt so der Schluss von *Das Leben ist zu lang*, mit welchem der Film wieder am Anfang einsetzt. Nach seinem Sturz aus dem Fenster kehrt Alfi heim und alles scheint von vorn zu beginnen. Im Unterschied zum (ersten) Anfang des Films, an dem er dort im Dunkel über seine Katze gestolpert war und dabei das Puzzle seiner Tochter zu Boden gerissen hatte, weicht er der Katze jetzt im letzten Moment aus. Die Suggestion, die Levy etwas einseitig auch in seinem Audio-Kommentar hervorhebt, lautet: Alfi hat aus seinem (ersten) Leben gelernt und kann es nun auf neue Weise gestalten. Dabei wird er sich nun genügsam in sein Schicksal fügen.[23] Durch die suggerierte »ewige Wiederkehr des Gleichen« wird zwar einerseits auf die Wiederherstellung des Anfangszustandes bei *Hiob* angespielt; Levys Vertrauen in die damit neugewonnene Sinnhaftigkeit von Alfis Leben kann der Zuschauer jedoch mit der Aussicht auf endlose Wiederholungen in der Manier

disch-amerikanischen Autors Philip Roth. Vgl. Philip Roth: *Zuckerman Bound. A Trilogy and Epilogue*. New York 1993 (zuerst einzeln 1979, 1981, 1983, 1985).

23 Möglich wäre zwar gleichermaßen, den ganzen Film als eine Art Traumsequenz Alfis nach seinem Fenstersturz (vor dem er überdies Kokain genommen hatte) zu sehen. Die Selbstreferenzialität des Films, die ja schon im Vorspann etabliert wird, fände sich dadurch jedoch nicht aufgehoben.

von *Und täglich grüßt das Murmeltier* vielleicht nicht ganz teilen. Immerhin bleibt Alfi ja auch in seinem zweiten Leben, ob als Rebell oder als Dulder, den Launen seines Regisseurs Levy unterworfen.

Hiob und kein Ende

Sowohl *A Serious Man* als auch *Das Leben ist zu lang* lassen sich als freie Adaptionen von *Hiob* charakterisieren. Beide Filme setzen dabei das Schicksal ihres »Hiob« in ein Verhältnis zur Tätigkeit des Erzählens selbst und spielen mit der gespaltenen Position des Zuschauers, zwischen Anteilnahme und ironischer Distanz. Problematisiert wird so das Verhältnis sowohl von Zuschauer und Figur als auch von Schöpfer und Figur. Beiden Filmen gemeinsam ist, dass sie die Sinnhaftigkeit der Struktur von Verlust und Wiedergutmachung, die Versöhnlichkeit eines *happy ending*, nur gebrochen und parodistisch aufgreifen und deren Durchschaubarkeit seitens des Zuschauers antizipieren. Damit ist die Frage nach der Möglichkeit sinnhaften Erzählens sowie der Rolle des Erzählens in unserem Leben selbst aufgeworfen. Wenngleich Hiob als Identifikationsfigur für die Coen-Brothers wie für Dani Levy noch präsent ist, distanzieren sich beide Filme auf je spezifische Weise von der Ernsthaftigkeit der Fragen Hiobs und treiben stattdessen ein mehr oder weniger ironisches Spiel mit dessen Sinnverlangen. Die etwa von Paul Ricœur vertretene erzählerische Harmonisierung von Kontingenz, Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit wird von beiden Filmen unter Verdacht gestellt.[24]

Von der existenziellen Bedrängnis, die weite Teile der *Hiob*-Rezeption im 20. Jahrhundert bestimmte, haben sich die Filme Levys und der Coens gleichermaßen verabschiedet. Beide Filme stellen jedoch auch keineswegs nur eine Parodie *Hiobs* dar. Vielmehr gilt es noch einmal an die Deutungsoffenheit und die Theatralität zu erinnern, die schon das Buch *Hiob* selbst charakterisierten. Zwar wurde dort die Sinnhaftigkeit von Hiobs Leiden dem Leser durch seinen Wissensvorsprung verbürgt – doch der Weg zu Hiobs Rehabilitation steckte bereits voller Rätsel und Wendungen, deren erstaunlichste vielleicht die von vielen Interpreten empfundene Inadäquatheit der Gottesreden darstellt. Soweit Gott Hiob überhaupt antwortet, macht er ihn

24 sPaul Ricœur: *Narrative Identität*, in: ders.: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze*. Hamburg 2005, S. 209-225, hier S. 213: »Die Kontingenz – das heißt die Tatsache, dass ein bestimmtes Ereignis auch anders hätte sein können […] – wird so mit der Notwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit harmonisiert, welche die Gesamtform der Erzählung charakterisieren […].«

nicht zuletzt auf seine Geringfügigkeit und Ohnmacht im kosmischen Ganzen aufmerksam. Die dramatische Ironie erlaubte dem Leser, gewissermaßen selbst einen Gottesstandpunkt gegenüber Hiobs Leiden einzunehmen – einen Standpunkt der ihm bei *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang* nur insoweit offensteht als er die Filme als ästhetisches Spiel, auch und gerade mit dem Undurchschaubaren, begreift.

Nach den nahezu sadistischen Worten, mit denen Ethan Coen das Verhältnis zu seinen Protagonisten beschreibt, steht dann die Erzählung letztlich nicht mehr im Dienste der Bedürfnisse der Figuren, vielmehr stehen die Leiden der Figuren einzig im Dienste der Erzählung: »Man muss sie quälen, wenn ihnen nur Gutes widerfährt, bekommt man schließlich keine Geschichte.«[25]

Quellen

Beier, Lars-Olav und Borcholte, Andreas, »*Einer muss auf der Strecke bleiben«. Interview mit Ethan und Joel Coen*, in: *Spiegel online*, 21.01.2010. http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,672791,00.html.

Buß, Christian, *Schale Scherze auf eigene Kosten*, in: *Spiegel online*, 27.08.2010. http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,714100,00.html.

Coen, Ethan u. Joel: *A serious man*. USA: Focus Features 2009 (DVD).

---: Production Notes http://www.kingsbridgekino.org/docs/seriousman.pdf [Web].

Frye, Northrop: *The Great Code*. San Diego, New York, London 1983.

Ginsberg, H.L., Gruber, M.I., u.a.: *Job,* in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.): *Encyclopaedia Judaica,* Bd. 11. Detroit 2007, S. 341–359.

Göttler, Fritz, *Siebeneinhalb*, in: *Süddeutsche Zeitung,* 26.08.2010. http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-leben-ist-zu-lang-siebeneinhalb-1.992557.

Greenberg, Moshe: *Job,* in: Robert Alter/Frank Kermode (Hg.): *The literary guide to the Bible*. London 1997, S. 283–304.

Langenhorst, Georg: *Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung*. Mainz 1994.

Levy, Dani: *Das Leben ist zu lang*. Deutschland: x-verleih 2010 (DVD).

25 Ethan Coen im Interview mit Dieter Oßwald für *Doppelpunkt*: Oßwald, Dieter, *Man muss seine Figuren quälen. Interview mit Ethan und Joel Coen zu »A Serious Man«*, in: *Doppelpunkt online*, 12.01.2010. URL: http://www.doppelpunkt.de/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=38&id=52715&Itemid=34.

Oßwald, Dieter, *Man muss seine Figuren quälen. Interview mit Ethan und Joel Coen zu »A Serious Man«,* in: *Doppelpunkt online*, 12.01.2010. URL: http://www.doppelpunkt.de/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=38&id=52715&Itemid=34.

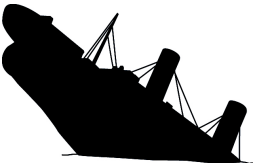
Ricœur, Paul: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze*. Hamburg 2005.

Roth, Joseph: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. Köln 1982 (zuerst 1930).

Philip Roth: *Zuckerman Bound. A Trilogy and Epilogue*. New York 1993.

Schwienhorst-Schönberger, Ludger: *Das Buch Ijob,* in: *Einleitung in das Alte Testament.* Hg. von Erich Zenger u.a. Stuttgart 2008, S. 335–347.

Zander, Peter, *Dani Levy scheitert am Karikaturenstreit*, in: *Welt online*, 26.08.2010. http://www.welt.de/kultur/article9192184/Dani-Levy-scheitert-am-Karikaturen-streit.html .



CHRISTOPH WILLMITZER

Katastrophe als Metapher

Über Natur, Krieg und Affekte im Werk Ewald Christian von Kleists (1715–1759)

In fast jedem der größtenteils lyrischen Texten Ewald Christian von Kleists (1715–1759) sind Bilder von Naturkatastrophen zu finden. Hierbei stellen sie zum Teil tatsächliche Naturkatastrophen, wie z.B. Überflutungen dar. Darüber hinaus jedoch sind sie bevorzugte Metaphern Kleists zur Beschreibung anderer katastrophischer Ereignisse, wie etwa des Kriegs. Außerdem nutzt er sie, um starke ›Affekte‹, wie etwa Wut oder Traurigkeit, zu illustrieren. Das Wortfeld der Katastrophe scheint für Ewald von Kleist also ein besonderes ästhetisches Potential zu bieten. Der Spur der Katastrophen in seinen Texten soll im Folgenden anhand einer Reihe ausgewählter Beispiele nachgegangen werden.

Dabei bildet die Frage nach Naturkatastrophen in der Aufklärung nach wie vor eine Forschungslücke. In der Sekundärliteratur wurde lange Zeit betont, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Natur vor allem Anderen der Vernunft unterstellt gewesen sei,[1] und so überrascht es nicht, wenn noch vor zehn Jahren mit Barthold Heinrich Brockes über einen der Hauptvertreter der literarischen Frühaufklärung geurteilt wurde, dass er »in seinem ganzen Werk die Darstellung von Naturkatastrophen vermeide.«[2] Was die Forschungslage zu Ewald von Kleist und anderen Vertretern der »Literatur

1 Vgl. Helmut de Boor/Richard Newald: *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit: 1570–1750.* München 1951, S. 454.

2 Wolfram Mauser: *Irdisches Vergnügen in Gott – und am Gewinn. Zum Gedicht* Die Elbe *von B. H. Brockes*, in: *Lessing-Yearbook.* 1984. XVI, S.169. Zwar kritisiert Carsten Zelle Mausers These bereits 1987: Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert.* Hamburg 1987, S. 221, Anm. 81; Mauser ändert sie jedoch in einer Neuausgabe »erheblich überarbeiteter Aufsätze« (S. 15) nicht: Wolfram Mauser: *Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland.* Würzburg 2000, S. 77.

um 1750«[3] in der Frage nach den Erklärungs- und Einordnungsmodellen von ›Katastrophen‹ noch schwieriger macht, ist, dass ihre Texte kurz vor dem Erdbeben von Lissabon 1755 und damit vor *dem* Deutungsangebot entstanden sind, welches sich für die katastrophengeschichtliche Aufarbeitung der Aufklärungszeit (und der Epochen danach) immer aufzudrängen scheint.[4] Gerade deshalb aber bilden die Texte Ewald Christian von Kleists eine interessante Möglichkeit der Analyse, um mentalitätshistorische Übergänge im 18. Jahrhundert nachzuverfolgen, welche das Bild von Katastrophen kurz vor der großen geistesgeschichtlichen Krise der Aufklärung prägten.

1. Katastrophen im *Frühling*

In der Fassung letzter Hand seines Hauptwerks, dem *Frühling*, tritt uns eine erste Katastrophenszene gleich nach den ersten zehn Zeilen entgegen. In den Versen 13–17 heißt es:

> Auf rosenfarbnem Gewölke, bekränzt mit Tulpen und Veilchen,
> Sank jüngst der Frühling vom Himmel. Aus seinem Busen ergoß sich
> Die Milch der Erden in Strömen. Schnell rollte von Hügel und Bergen
> Der Schnee in Haufen herab und Felder wurden zu Seeen [sic!]. – – – –
> Allmählich versiegte die Fluth.[5]

Hier wird eine Flutkatastrophe beschrieben: Aus dem Busen des Frühlings selbst »ergoß sich/ Die Milch der Erden in Strömen« (*W I* 207, 15), der Schnee rollt »in Haufen hinab« (207, 16) und »Felder wurden zu Seen« (16). Sie erfolgt hier aufgrund der Schneeschmelze nach dem Ende des Winters und leitet den Frühling ein, der hier als vom Himmel »herabsinkend« be-

3 Als Epochenbezeichnung vorgeschlagen von Sibylle Schönborn und Vera Viehöver: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur.* Berlin 2009, S. 14. Ewald Christian von Kleist ist hierbei wohl am ehesten als ›Übergangsfigur‹ zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit anzusehen, vgl. Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 5/II. Frühaufklärung.* Tübingen 1991, S. 166.

4 Vgl. hierzu etwa: Gerhard Lauer/Thorsten Unger (Hg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert.* Göttingen 2008.

5 *Ewald von Kleist's Werke. Erster Theil. Gedichte. – Seneca. – Prosaische Schriften. Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Dr. August Sauer.* Berlin 1880ff., S. 207, V. 14–18. (Im Folgenden unter Angabe von Seiten- und Verszahl im Fließtext zitiert als *W I*.)

schrieben wird (vgl. 14). Die Titel gebende Jahreszeit des Gedichts wird somit konstitutiv mit einer Überschwemmung verbunden.

Ein Blick in die Editionsgeschichte des *Frühling* zeigt, dass die einleitende Flutpassage in der ersten Auflage sogar noch um einiges länger war. Hier schilderten die Verse insbesondere die katastrophalen Folgen der Flut eindringlich, eröffneten andererseits aber auch positive Perspektiven auf das Geschehen. Kleist lässt den Abschnitt mit einer Beschreibung der Vorstufe der Überschwemmung beginnen, wobei lediglich der Schnee (jetzt allerdings in »Bergen«, noch nicht in »Haufen« wie oben) an die oben zitierte, spätere *Frühlings*-Version erinnert:

> […] Schnell glitt von murmelnden Klippen
> Der Schnee in Bergen herab; des Winters Gräber, die Flüsse,
> Worin Felshügel von Eis mit hohlem Getöse sich stießen,
> Empfingen ihn, blähten sich auf voll ungeduldiger Hoffnung,
> Durchrissen nagend die Dämme, verschlangen frässig das Ufer;
> Wald, Feld und Wiese ward Meer. Kaum sahn die Wipfel der Weiden
> Im Thal draus wankend herfür. (*W* I 174f., 20–26)

Es geht dabei nichtsdestotrotz nach wie vor um das Ende des Winters, welches sich durch das Abschmelzen des Eises und die dadurch ergebende Flut zeigt. Der Schnee gleitet »in Bergen herab« (21) von den »murmelnden Klippen« (20), hinein in die bildlich als »Winters Gräber« (21) bezeichneten Flüsse. Der Winter wird hier also zu Grabe getragen, und dies war anscheinend von der Natur lange erhofft, so drastisch schildert es Kleist in den Versen 23 und 24: Die Flüsse »blähten sich auf voll ungeduldiger Hoffnung« (23), während sich »Felshügel von Eis mit hohlem Getöse sich stießen« (22). Nach der Vereinigung von Schnee und Flussbett »verschlingen« die Flüsse »frässig das Ufer« und durchreißen »nagend die Dämme« (24). Mit der einerseits vereinigenden Wirkung der Überflutung in Bezug auf die verschiedenen Bestandteile der Natur (»Wald, Feld und Wiese ward Meer«; 25) ist andererseits der Zustand des völligen Chaos' erreicht: »Kaum sahn die Wipfel der Weiden / Im Thal draus wankend herfür.« (25f.) Kleist schildert nun die einzelnen Leidtragenden der Katastrophe, wobei er vor allem auf verschiedene Tiere eingeht.

[…] Gefleckte Täucher und Enten
Verschwanden, schossen herauf und irrten zwischen den Zweigen,
Wo sonst für Schmerzen der Liebe im Laube die Nachtigall seufzte.
Der Hirsch, von Wellen verfolgt, streift' auf unwirthbare Felsen,
Die traurig die Fluth übersahn. Ergriffene Bären durchstürzten
Das anfangs seichte Gewässer voll Wuth; sie schüttelten brummend
Die um sich gießenden Zotten. Bald sank der treulose Boden.
Sie schnoben, schwammen zum Wald, umschlangen Tannen und Eichen
Und huben sich träufelnd empor. Hier hingen sie ängstlich im Wipfel,
Von reißenden Winden, vom Heulen der Flüsse=speienden Klippen
Und untern Tiefe gescheucht. (*W* I 175, 26–36)

Hierbei hebt der Text zunächst darauf ab, dass selbst »Täucher« und »Enten« (26), also an das Habitat der Überschwemmung eigentlich gewöhnte Wasservögel, »schossen herauf und irrten zwischen den Zweigen« (27), durch die Überflutung also nachhaltig irritiert sind.

Selbst der starke und mächtige Hirsch »streift' auf unwirthbare Felsen«, welche ebenfalls »traurig die Flut übersahn« (29f.), wo sie unter Anderem von der Erhabenheit der Szene »[E]rgriffene Bären« erblicken, welche »durchstürzten/ Das anfangs seichte Gewässer voll Wuth« (30f.). Während der Text also eine dramatische Szene schildert und die Affekte des Lesers erregen will, werden dabei gleichzeitig die ebenso ›rührenden‹ Affekte der dabei beschriebenen Protagonisten (»ergriffen«, »Wuth«) dargestellt und sogar explizit benannt. Kleist stellt sich damit in die Tradition der »rührenden« Affektpoetik seiner Zeit: schließlich veröffentlichte er den im *Frühling* gekürzten Abschnitt später in einigen Gedichtsammlungen sogar als *Gemälde einer großen Überschwemmung*,[6] was auch im Titel an die ästhetischen Maximen Bodmer/Breitingers erinnert. Diese verteidigten gerade auch den »Gebrauch mutiger Bilder« als affektsteigerndes Mittel der Literatur.[7]

Als nächstes berichtet der Text nun, wie die Bären von einem stärker ansteigenden Wasserspiegel überrascht werden (vgl. 32), welche nun »hingen ängstlich im Wipfel/ Von reißenden Winden, vom Heulen der Flüsse=speienden Klippen/ Und untern Tiefe gescheucht.« (34–36) Die als »[D]er Büsche versammlete Sänger« metaphorisierten Singvögel betrachten wie die Bären »traurig und stumm« (vgl. 36f.) die Landschaft – sie sind also nicht nur traurig wie die Bären, sondern zudem auch noch stumm, womit sie ihre be-

6 Vgl. *W I* 233f.

7 Vgl. etwa in Johann Jakob Bodmers *Critische[n] Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger.* Zürich/Leipzig 1741.

stimmendste Eigenschaft abgegeben haben und nicht mehr zur Kommunikation in der Lage sind.

Retten konnten sie sich wie die Bären nur auf die »dürren Arme[…]« der Linde (vgl. 37), welche, als Symbol der Heimat und Liebe überschwemmt, ebenfalls an eine andere Zeit erinnert: Mit dem »vormals glückliche[n] Thal« (38) schaltet Kleist hier eine Referenz an eine glücklichere Zeit ein:

> […] Der Büsche versammlete Sänger
> Betrachteten traurig und stumm von dürren Armen der Linden
> Das vormals glückliche Thal, wo sie den flehenden Jungen
> Im Dornstrauch Speise vertheilt. […] (*W I* 175f., 36–39)

Mit dem Dornstrauch als Symbol einer verlorenen Zeit bringt hier Kleist sogar eine christliche Deutungskomponente ins Spiel, um auf den verlorenen glückliche Zeit und den jetzigen Zustand der Melancholie aufmerksam zu machen.[8] So wie Kommunikation nicht mehr möglich ist, können die Vögel nun auch ihre Kinder nicht mehr nähren. Konsequenterweise verlässt die »angekommene Lerche« (39) dementsprechend schnell die Szenerie (40) und sucht »verlassne Gefilde« (41) – ein weiteres Indiz nach der nur in der »Vorzeit« existierenden Nachtigall sowie dem danach folgenden Dornbusch als Symbol des verlorenen Paradieses, dass in der im Gedicht beschriebenen Zeit ein gewisser vorheriger »perfekter Zustand« verloren gegangen zu sein scheint.

Die im folgenden Vers gezeichnete Spur von Ödnis und Zerstörung wird uns in melancholischen Katastrophenschilderungen Kleists immer wieder begegnen: »Es flossen Scheuren und Wände/ Und Dächer und Hütten herum.« (41f.) Die letzten Verse des Gedichts bringt dabei abermals die christliche Allegorik des Texts mit dem Symbol der Flutkatastrophe zusammen:

> […] Aus Giebeln und gleitenden Kähnen
> Versah der trostlose Hirt sich einer Sündfluth, die vormals
> Die Welt umrollte, daß Gemsen in schlagenden Wogen versanken.
> (*W I* 176, 42–44)

Nun ist auch der Mensch betroffen: Ein »trostlose[r] Hirt« (43) findet sich inmitten umherschwimmender Giebel und Kähne (42) sowie untergehender Gemsen (44) wieder. Bevor die Passage also mit dem auch später beibehaltenen Vers »Der Boden trank endlich die Fluth« abschließt, stellt Kleist die

8 So wird der Dornstrauch seit dem Alten Testament (Gen 3,18) mit der Sünde und Strafe sowie dem Verlust des Paradieses gleichgesetzt.

jährliche Überschwemmung in einen Zusammenhang mit der biblischen Sintflut.

Auch in der um die eben analysierte Passage gekürzten Fassung letzter Hand des *Frühling* spielen Fluten indes nach wie vor eine große Rolle: Die oben zitierte Harmonie der »versiegenden Fluth« (vgl. *W I* 207, 17) hält in jedem Fall nicht lange an: Bereits die erste Möglichkeit – ein kurzer Exkurs über die letzten ›Reste‹ des Winters in der bereits blühenden Landschaft – wird wieder genutzt, um ein noch breiter angelegtes Katastrophenpanorama vor dem inneren Auge des Lesers entstehen zu lassen:

> […] Zwar streute der weichende Winter
> Noch oft bei nächtlicher Umkehr von den geschüttelten Flügeln
> Reif, Eis und Schauer von Schnee; noch ließen wüth'rische Stürme
> Die rauhe, dumpfichte Stimm' aus Islands Gegend ertönen,
> Durchstreiften klagende Klüfte, verheerten taumelnde Wälder
> Und bliesen Schrecken und Furcht herum, Verderben und Kälte.
> Doch endlich siegt der noch ungesicherte Frühling. (*W I* 208, 19–25)

Der Winter will das Feld nicht sofort freiwillig räumen, so dass er »Reif, Eis und Schauer« (21) über die Natur hineinbrechen lässt. »[W]üthr'ische Stürme« lassen außerdem die »rauhe, dumpfichte Stimm' aus Islands Gegend ertönen« (21f.), womit Kleist die kalte Jahreszeit anthropomorphisiert und mit der »Wut« (vgl. 21) zudem zum ersten Mal im *Frühling* eine Katastrophe mit menschlichen Affekten in Verbindung bringt. Mit den »Stürmen« (22) tritt außerdem explizit eine Form der Naturkatastrophe ins Blickfeld. Kleist spielt weiter mit (alliterierenden) Affekten, wenn er in den Versen 23 und 24 »klagende Klüfte« oder »Schrecken und Furcht« erwähnt, welche von den Stürmen »herumgeblasen« werden (vgl. 24). Signifikant ist hier zum Einen die Materialisierung der Affekte von ›Schrecken‹ und ›Furcht‹, welche durch den Wind in der zitierten Szene eben nicht nur etwa über die Menschen herrschen, sondern selber unter den Stürmen leiden.

Zum Anderen tritt an der vorliegenden Stelle zum ersten Mal das Wortfeld des Krieges in einen Kontext mit Katastrophen in Kleists Werk: Wenn taumelnde Wälder »verheert« werden (vgl. 23), wird über die Verbbildung »verheeren« bereits ein Kontext zur anderen großen Grundkatastrophe in Kleists Schreiben hergestellt. Konsequenterweise bildet die nächste größere Katastrophenszene des *Frühlings* denn auch die Imagination grausamer Kriegsgeschehnisse – just im Anschluss an eine Schilderung idyllischen Landlebens. Ähnlich der ersten Überflutungsszene, in welcher der Frühling über »rosafarbnes Gewölke«, »Tulpen« und »Veilchen« charakterisiert wurde

(vgl. *W I* 207, 13), arbeitet Kleist also auch hier stark mit Kontrasten. Nach wie vor befinden wir uns dabei lediglich im ersten Drittel des insgesamt 400 Verse langen *Frühlings*, in dem nun der Alltag der Menschen wie die Landschaft, in der sie leben, völlig zerstört wird:

> Allein der fräßige Krieg, vom Zähne=bleckenden Hunger
> Und wilden Schaaren begleitet, verheert oft Arbeit und Hoffnung.
> Er stürmet rasend einher, zertritt die nährenden Halmen,
> Reißt Stab und Reben zu Boden, entzündet Dörfer und Wälder
> Für sich zum flammenden Lustspiel. Wie wenn der Rachen des Aetna
> Mit ängstlich=wildem Geschrei, daß Meer und Klippen es hören,
> Die Gegend um sich herum, vom untern Donner zerrüttet,
> Mit Schrecken und Tod überspeit und einer flammenden Sündfluth.
> (*W I* 212, 79–86)

Als unersättliches Monster zeichnet der Text den »fräßigen« Krieg, welcher »Zähne=bleckend« (79) Arbeit und Hoffnung der Menschen auffrisst. Dieser Krieg zerstört »stürmend« (vgl. 81), wie zuvor der Winter, die Ernährungsgrundlage der Landbewohner (»zertritt die nährenden Halmen«, 81), was nicht nur die Arbeit der Menschen, sondern mit den herangewachsenen und sprießenden Pflanzen gleichzeitig auch das Werk des Frühlings zerstört, der im Text zuvor jegliche Fruchtbarkeit erst mit sich gebracht hatte. Der Krieg wird hier also mit einem den Frühling bedrohenden Element identifiziert, wofür bei Kleist zuvor ebenfalls der noch um sein Revier kämpfende Winter stand. »Krieg« und »Winter« werden auf mehreren Ebenen parallelisiert.

Mit Fruchtbarkeit und Sexualität konnotierte Elemente werden im vorliegenden Textausschnitt indes auch im folgenden Vers mit dem phallischen »Stab« und den bei Kleist immer weiblich konnotierten »Reben« niedergerissen (vgl. 82). Der Krieg entflammt in diesen Versen also ein im übertragenen Sinn nicht mehr der ›moralisch vertretbaren‹ Fortpflanzung dienendes, sondern nur noch rein den Affekten gehorchendes »Lustspiel« (vgl. 83), wenn er Dörfer und Wälder »entzündet« (82).

Kleist greift hier noch im selben Vers zum nun auch expliziten Vergleich mit einer Naturkatastrophe, um das Geschehen den Lesern noch eindringlicher zu vergegenwärtigen: Wenn »Aetna« (83) »flammend überspeit« (vgl. 86), wütet vollends der affektgeleitete Krieg: Nicht mehr »Hunger« oder »Feuer« nennt Kleist nun mehr, um die Szene zu schildern, sondern er greift, ähnlich der oben geschilderten Frühlingsüberschwemmung, direkt zu »Schrecken und Tod« (80), welche der Ätna ausspuckt. Dabei überschneiden sich die oxymoralen Metaphern »von ›Meer‹ und ›Feuer‹«, wenn etwa »Meer

und Klippen« das Feuer des Vulkans hören oder der Text von einer »flammenden Sündfluth« spricht (84/86) – auch hier wird also wieder das Bild der Sintflut aufgegriffen.

Die zitierten acht Verse bilden, ähnlich den oben analysierten Flutpassagen des *Frühling*, allerdings wieder lediglich den Rumpf einer ursprünglich viel größeren Katastrophenbeschreibung (vgl. *W I* 180f., 109–127). In den ersten drei Editionen des *Frühlings* umfasste diese im Anschluss an das Bild vom »flammenden Lustspiel« (212, 83) noch weitere dreizehn Verse, welche ab der Zürcher Ausgabe von 1754 fehlen. Zunächst führt Kleist dabei die scheinbar ›kruden‹ Bilder in der Art des »Entsetzen speienden Ätna» fort: »[…] Denn fliegt ein mörd'risch Gethöne/ Und Tod und Jammer herum«, heißt es in Vers 113f. im Anschluss an das auch später übernommene »flammende Lustspiel«. Kleist verweist also zum Einen auf die akustische Dimension des Krieges, und spielt mit dem »Jammer« ähnlich dem »ausgespeiten Schrecken« (dieser folgt nun etwas später, 127) mit Mitteln der Affektdramaturgie. Der Text setzt die Beschreibung der vom Krieg überzogenen Landschaft fort:

> […] Die Thäler blitzen von Waffen;
> Es wälzen sich Wolken voll Feu'r aus tiefen Schlünden der Stücke
> Und füllen die Gegend mit Donner, mit Gluth und Saaten von Leichen
> Das Feld voll blutiger Furchen gleicht einem wallenden Blutmeer […]
> (*W I* 181, 114–117)

Wenn in den »Thälern« nun nicht mehr, wie sonst bei Kleist üblich die Tautropfen, sondern die »Waffen blitzen« (vgl. 114), wird das Bild des Chaos' und Grauens, welches Kleist zeichnet, nur umso effektvoller mit Elementen einer ländlichen Idylle überblendet. Auch hier werden Metaphern aus dem Bereich der Natur zur Beschreibung des Kriegs verwandt, wenn sich »Wolken« voll Feuer »wälzen« (115), und die Gegend mit Donner und »Saaten« von Leichen füllen (vgl. 116). Die Saatmetaphorik wird aufgegriffen, wenn im Folgenden vom »Feld voll blutiger Furchen« die Rede ist, welches »einem wallenden Blutmeer« gleicht (117). Ähnlich der ausgekoppelten Überschwemmungsszene (s.o.) scheint auch hier wieder die Natur vor Furcht völlig verschreckt:

> Ein Heer der furchtbarsten Thiere, durch laufende Flammen geängstigt,
> Stürzt sich mit hohlem Gebrüll in Ufer=fliehende Ströme;
> Der Widerhall selber erschrickt und klagt; es zittern für Grauen
> Die wilden Felsen und heulen. Des Himmels leuchtendes Auge
> Schließt sich, die Grausamkeit scheuend; mit blauer Finsterniß füllen

> Sich aufwärts drehende Dämpfe gleich dickem Nebel den Luftkreis,
> Der oft vom Widerschein blitzt, – wie wann der Rachen des Aetna
> Mit ängstlich wildem Geschrei, daß Meer und Klippen es hörten
> (*W I* 181, 118–125)

»Ein Heer der furchtbarsten Thiere, durch laufende Flammen geängstigt,/ Stürzt sich mit hohlem Gebrüll in Ufer=fliehende Ströme« (118f.) – sogar die sonst stärksten, selbst furchterregendsten Tiere ergreifen nun die Flucht und stürzen sich in rettende Flüsse – Kleist wendet also auch hier Metaphern des Wassers in kurzer Folge sowohl auf den Krieg (»Blutmeer«, s.o.) als auch auf die Hoffnung spendende Natur an (»Ufer=fliehende Ströme«). Selbst das Echo, bei Kleist sonst zentrales Motiv für den Austausch von Gott und Ich in der harmonisch-idyllischen Natur, »erschrickt und klagt« (120), »es zittern für Grauen/ Die wilden Felsen und heulen« (120f.). Von einem solchen Grauen scheint nun alles Über-Irdische eingeschüchtert, womit Kleist seine Affektrhetorik im zitierten Abschnitt auf die Spitze treibt: »Des Himmels leuchtendes Auge/ Schließt sich die Grausamkeit scheuend« (121f.). Gott scheint dementsprechend das Geschehen zumindest für sich zu verhüllen: »Sich aufwärts drehende Dämpfe gleich dickem Nebel« (123) füllen »mit blauer Finsterniß« (122) den Luftkreis (vgl. 123).

Das Katastrophische wird im *Frühling* also am Beispiel des Krieges dargestellt.[9] Gleichzeitig wird der Krieg dabei wiederum vordringlich über Metaphern von Überflutung, Sturm sowie menschlichen Affekten gezeichnet. Der Krieg scheint im ›Katastrophenkosmos‹ Kleists also eine privilegierte Stellung einzunehmen, weshalb ich seiner Darstellung in Kleists Texten im folgenden Abschnitt gesondert nachgehen möchte.

2. Die Darstellung des Krieges in *Cissides und Paches*

Für die Untersuchung der verschiedenen Kriegsdarstellungen in Ewald Christian von Kleists Werk bietet es sich an, zunächst den Text Kleists in den Blick zu nehmen, welcher den Krieg sogleich in der Gattungsbezeichnung führt:

> Ich bilde mir nicht ein, durch dieß Gedicht die Welt mit einem Heldengedicht zu bereichern. Meine Absicht war, einen kleinen kriegerischen Roman aufzusetzen; und nach dieser Absicht wird der Leser mich beurtheilen […] (*W I* 246f.)

9 Vgl. hierzu: Martin Kagel: *»Wie ein Strom, im frühen Lentz, […], so rauscht die wilde Schaar Athens daher«. Kriegserfahrung und Katastrophenmetaphorik in Ewald Christian von Kleists Cißides und Paches,* in: Lauer/Unger: *Lissabon*, S. 474–481.

schreibt er in der »Vorrede« des seit 1758 in den Wirren des Siebenjährigen Krieges entstandenen und 1759 erstmals selbstständig veröffentlichten *Cissides und Paches*. Das knapp 450 Verse lange Epos handelt von der Belagerung der makedonischen Stadt Lamia durch das Heer der Griechen unmittelbar nach dem Tod Alexander des Großen und schildert dabei vor allem die Freundschaft der beiden makedonischen Kriegshelden Cissides und Paches.[10] Gerade in den zahlreichen Schlachtbeschreibungen finden sich viele Parallelisierungen der Beschreibung des Krieges mit Darstellungen von Überflutungen und anderen Naturkatastrophen, wie wir sie bereits im *Frühling* eingangs beobachten konnten. In der Schilderung des ersten Angriffs durch das den Makedoniern im Text weit überlegene griechische Heer verwendet Kleist sogar explizit die jährlichen Frühlingsüberschwemmungen als Bild, wenn die »wilde Schaar Athens« die makedonische Region Thessaliens »überschwemmt«:

> […] Wie ein Strom im frühen Lenz,
> Von Regengüssen und geschmolznem Schnee
> Geschwollen, rauscht und aus den Ufern dringt,
> Die Flut zum Meere macht und Wohnungen
> Des Landmanns, Bäum' und Stein' fortrollt und tobt,
> Daß Fels und Wald erschrickt und drüber klagt:
> So rauscht' die wilde Schaar Athens daher,
> Verheert' und überschwemmt' Thessalien. (*W I* 251, 14–21)

»Wie ein Strom im frühen Lenz« (14) greift Athen hier Thessalien an, d.h. wortwörtlich wie eine Frühlingsüberschwemmung: denn die Parallele zwischen einem Kriegsangriff und den Bildern einer Überschwemmung, wie sie Kleist im *Frühling* selber zeichnete, wird im Folgenden abermals deutlich: Als »Strom« (14), »[V]on Regengüssen und geschmolznem Schnee/ [G]eschwollen« (15f.) wird die erste Schlacht zwischen Griechen und Makedoniern beschrieben; auch der »Schrecken« und die »Klage« (vgl. 19) fehlen nicht, welche das »aus den Ufern dringende« Wasser begleiten (vgl. 16). Wieder also werden starke Affekte personalisiert, und auf diese Weise in das Panorama des Leidens miteinbezogen. Die Verse erinnern zudem fast wortwörtlich an die erste, später vom Autor um 23 Verse gekürzte Flutkatastrophe der Erstausgabe des *Frühling*, in der noch von »sich aufblähenden Flüssen« (vgl. *W I* 174f., 21–23), welche »nagend Dämme durchreißen« (vgl. 175,

10 Vgl. weiter zum realhistorischen Hintergrund und dessen Verarbeitung durch Kleist: Martin Kagel: *Nachwort,* in: *Ewald Christian von Kleist: Cißides und Paches in drey Gesängen.* Hg. mit einem Nachwort v. Martin Kagel. Hannover-Latzen 2006, S. 53f.

24), die Rede war. Diese längere Flutpassage fiel zwar späteren Überarbeitungen des Gedichts durch Kleist zum Opfer. Es lässt sich jedoch trotzdem abermals konstatieren, dass »Krieg« und »Überflutung« im Werk Kleists auf mehreren Ebenen sich sehr nahestehende Metaphernfelder sind.

Geht es Kleist in *Cissides und Paches* im weiteren Textverlauf dann darum, die Überzeugungsarbeit des Feldherrn Cissides zu schildern, um seine Soldaten zum Gegenangriff gegen die Griechen zu motivieren, greift Kleist ebenfalls auf Bilder von Fluten und Erdbeben zurück. Hier stehen einmal direkt verschiedene Gefühlsäußerungen im Vordergrund des Handlungverlaufs, die jedoch konsequent über Bilder von Naturkatastrophen versinnbildlicht werden:

> Wenn, vom Orkan gepeitscht, des Meeres Fluth,
> Die mit den sinkenden Gewölken sich
> Hoch in der finstern Luft zu mischen schien,
> Gleich Berg und Felsen im Erdbeben, fällt
> Und wieder steigt und fällt, daß Alles heult
> Und Alles Donner wird, und schnell Neptun
> Den mächtigen Trident mit starkem Arm
> Aus Wasserbergen hebt; wie dann der Sturm
> Verstummt, die Flügel nicht mehr regt und Meer
> Und Himmel ruhig wird, daß Phöbus lacht,
> Und jeder Strahl von ihm im Meere blitzt:
> So legte sich der Schaar Unwille schnell,
> Nachdem der Feldherr dies zu ihr gesagt,
> Und Hoffnung flößte Lust den Tapfern ein. (*W I* 253f., 82–95)

Cissides' erfolgreicher Versuch, sein Heer zu beruhigen, wird durchgängig über Bilder von Naturkatastrophen dargestellt. Im wörtlichen wie übertragenen Sinne greift diese Beschreibung ›hoch‹ aus: Mit den »sinkenden Gewölken« des Himmels »mischt sich ›des Meeres Fluth‹« (vgl. 82f.) – so beeindruckend sind die imaginierten Wellen dieser Darstellung. Nichts scheint mehr an die sanften Naturidyllen der an anderer Stelle bei Kleist geschilderten Frühlingsharmonien zu erinnern. »Gleich Berg und Felsen im Erdbeben« (85) steigen und fallen die Emotionen im Text wie im Leser durch die dargestellte Szene (vgl. 85f.), so »daß Alles heult/ Und Alles Donner wird« (86f.), bis Neptun selber eingreifen muss (vgl. 87–89), um der unsteten Bewegung Einhalt zu bieten. Mit »Neptun« wird im vorliegenden Textausschnitt Cissides identifiziert: so wie die gesamte Passage dazu dient, die verschiedenen Gefühlsregungen metaphorisch darzustellen – wie oft bei Kleist

einleitend markiert durch die Präposition »[W]enn« (vgl. 82) – wird auch Cissides' Name erst zum Schluss erwähnt. Orkan und Sturm, die sich erst wieder beruhigen mussten (vgl. 82/89), symbolisieren die Unruhe im makedonischen Heer, welche der Feldherr eben erst besänftigen muss, damit er seine Soldaten zum mutigen Angriff motivieren kann: »So legte sich der Schaar Unwille schnell,/ Nachdem der Feldherr dies zu ihr gesagt,/ und Hoffnung flößte Lust den Tapfern ein.« (93–95)

Der Kontext zwischen menschlichen Gemütsregungen und Bildern von Sturm und Überschwemmung wird auch in der letzten großen Schlachtszene von *Cissides und Paches* verdeutlicht, wenn die Griechen ein weiteres Mal versuchen, die von den Makedoniern beherzt verteidigte Stadt einzunehmen. Der metaphorische Charakter des gesamten Textausschnitts wird abermals durch das einleitende »[W]enn« signalisiert:

> […] Wenn Sturm
> Aus Aeol's Höhle fällt wie Wasser aus
> Der Schleus' und drückt den Wald, dann neigen sich
> Die starken Wipfel zu der Erd' herab;
> Tumult herrscht überall, und jeder Zweig
> Vermehret das Geräusch; der Klüfte Schlund
> Brüllt dumpficht; tauber Lärm erfüllet weit
> Des Himmel's Raum, drin Wolke Wolke jagt:
> So auch erwacht' im ganzen Heer Athen's
> Schnell Aufruhr. Thurm, Ballist und Katapult
> Und Hebel, Bohr und Alles regt sich
> Und nahte sich dem Schloß im wilden Lärm. (*W I* 264, 47–58)

»Tumult herrscht überall« (51), »der Klüfte Schlund/ [B]rüllt dumpficht« (52f.) und »im ganzen Heer Athen's« erwacht »[s]chnell Aufruhr« (55f.): wieder versucht Kleist, wie so oft in den katastrophischen Passagen seines Werks, mit der Darstellung extremer Inhalte in seinen Texten die Aufmerksamkeit seiner Leser zu erregen – und schildert dabei gleichzeitig evozierte Affekte *im* Text. Das aus der Schleuse drückende Wasser (vgl. 49) erinnert dabei sogar an den über die Dämme tretenden Fluss, dem wir in der ersten *Frühlings*–Szene begegnet sind. »Alles regt sich« (57): dieser Vers könnte auch das poetologische Motto der Verse in Kleists Texten bilden, in denen er, etwa durch die Erwähnung von taumelndem Schrecken, klagendem Brüllen oder umhergeschleudertem Grauen, genau diese Empfindungen auf der Rezeptionsebene erzeugen möchte, und gleichzeitig auf der Ebene der Pro-

duktionsebene darstellt. Die Affektpoetik seiner Zeit macht Kleist damit in gewisser Hinsicht in seinen Texten explizit.

Welch zentrale Funktion die Verbindung von Affekten, Krieg und Naturkatastrophen in Kleists Werk einnahm, zeigt eine Strophe aus der bereits 1744 entstandenen »Sehnsucht nach Ruhe«, die in hohem Maße der oben zitierten Darstellung des erstem Angriff im »Cissides« ähnelt. Bis ins Wortwörtliche hinein gehen die Überschneidungen:

Wie, wenn der Sturm aus Aeol's Höhle fährt
Und Wolken Staub im Wirbel heulend drehet,
Dem Sonnenstrahl den freien Durchgang wehrt,
Das grüne Feld mit Stein und Kies besäet:
So tobt der Feind, so wüthend füllet er
Die Luft mit Dampf, die Felder mit Gewehr. (*W I* 41, 25–30)

Hier hingegen platziert Kleist seine Katastrophenzeichnungen in eine allgemeine Schilderung der verwerflichen Zustände in einer moralisch verdorbenen Welt: sie bilden Teil der Imaginationen eines »melancholischen« lyrischen Ichs, welches das Leben auf der Erde kaum mehr genießen kann angesichts existierender Ungerechtigkeiten, wie des oben geschilderten Krieges.

Eine ganz ähnliche werkimmanente Austauschdynamik, die den engen Konnex zwischen Katastrophen-, Kriegs-, und Affektmetaphern nur noch deutlicher macht, lässt sich auch in Bezug auf eine später gestrichene Strophe aus Kleists »Ode an die preußische Armee« beobachten (vgl. *W I* 100, Anm. V.12): Hier beschreibt er zunächst ein »Flammenmeer«, im nächsten Schritt aber sogleich »Furcht« sowie den Tod selber, welche in Städte und Dörfer »fließen« (vgl. Anm. V.12, a/c) und die Kleist dann später sämtlich nur leicht abgewandelt in den »Zweiten Gesang« des *Cissides* eingliedert. Auch hier werden also wieder menschliche Empfindungen wie Furcht oder gar der Tod selbst ›materialisiert‹, wenn sie durch die Landschaft fließen. Auch wird die gesamte Passage wieder durch ein »wenn« eingeleitet, womit Kleist implizit abermals auf den metaphorischen Gehalt der Verse aufmerksam macht:

[…] Wie, wenn Vesuv
Sein brennend' Eingeweid' hoch durch die Luft
Umherspeit, mit erschrecklichem Geräusch
Der Feuerregen in ein Feuermeer
Im Thal zusammenfließt und weit das Feld
Mit laufenden und rothen Wellen deckt,
Daß sich das Wasser in den Seeen [sic!] scheut

Und vor dem Lande flieht, daß Fels und Meer
Erschrickt und jammert: so floß in der Burg
Der Feuerregen in ein Feuermeer
Zusammen; Tod und Schrecken schwamm darauf. (*W I* 259, 5–15)

Kleists Vorliebe für Komposita zeigt sich hier neben dem von ihm oft verwandten »Feuermeer« auch im »Feuerregen« (8, 14). Wenn sich das Wasser scheut oder Fels und Meer erschrecken und jammern (vgl. 11–13), erreicht auch Kleists Strategie der Anthropomorphisierung einen neuen Grad der Verdichtung.

3. Naturkatastrophen, Kriegs- und Affektdarstellung in weiteren Werken Kleists

Um meine Beobachtungen zu plausibilisieren, möchte ich einen abschließenden Blick auf das weitere Werk Kleists anhand der Darstellung katastrophischer Elemente in weiteren seiner Texte unternehmen.

Dominant ist auch hier zum Einen, wie anhand des *Frühlings* und *Cissides und Paches* bereits aufgezeigt, die Metaphorisierung katastrophischer Ereignisse über die semantischen Felder »Wasser« oder »Überflutung« – was sich etwa signifikant in der bereits erwähnten *Sehnsucht nach Ruhe* zeigt. Schritt für Schritt wird hier insbesondere die Überblendung von Überflutungs- und Kriegsmetaphern aufgebaut. So heißt es zu Beginn des Gedichts in einer uns nun bereits nicht mehr fremden Zeichnung des Krieges: »Hier fliegt der Tod aus tausend ehrnen Röhren./ Dort bot die Flur, der Bach mir Freude dar;/ Hier wächst der Schmerz, hier fließet die Gefahr.« (*W I* 41, 22–24) Interessant ist hier zunächst vor allem die Gegenüberstellung von kriegerischem Gräuel und einer Idylle der privaten Zurückgezogenheit, welche beiderseits über Inbildsetzungen von Wasser funktionieren: Jedoch ist es im harmonischen locus amoenus, den das lyrische Ich zu imaginieren scheint, der ruhige »Bach« (23), der im Kontext der sonstigen katastrophischen Flutmetaphorik Kleists ein ganz neues Element des Wassers auszumachen scheint, während die Gefahr in der Vorstellung des Ichs im Krieg »fließt« (24). Die Verbindung von Negativem und dem Bild der Überflutung wird hier gewissermaßen lediglich im letztgenannten Vers angedeutet. Die nun folgenden Schilderungen sämtlicher Gräuel auf der Welt schreiben dem Wasser dann verschiedenste Funktionen zu: mal benetzt »ein Thränenbach« das Gesicht der »schöne[n] Braut« (*W I* 42, 33/35) im Angesicht des Elends, welches sie erblickt, mal schmilzt von Häuserdächern »ein Kupferfluß« (*W I*

43, 64) aus allen eingeschlagenen Kugeln zusammen – in der Tat ist gerade für das bei Kleist omnipräsente »Bildfeld des Wassers« ein »hohes Maß an konzeptioneller Verknüpfung in Aufbau und Motivgestaltung« zu erkennen, wie Hans-Georg Kemper schreibt.[11] Die Überblendung von Überflutungs- und Kriegsmetaphern wird in Kleists *Sehnsucht nach Ruhe* endgültig offensichtlich, wenn Kleist wieder zu einer längeren Kriegsszene ansetzt:

> Die Felder hat ein Feuermeer erfüllt,
> Das um sich reißt, von keiner Macht gehemmet,
> Wie, wenn die See aus ihren Ufern schwillt,
> Durch Dämme stürzt und Länder überschwemmet;
> Die Thiere fliehn, das Feu'r ergreift den Wald,
> Der Stämme hegt, wie seine Mutter alt. (*W I* 42, 43–48).

Mit ihren Elementen von über die Ufer tretenden Dämmen und überschwemmten Ländern erinnert die Passage auch wieder sehr an ähnliche Szenen aus *Cissides und Paches* und dem *Frühling*. Ähnlich der Überschwemmung zum Ende des Winters werden auch hier Dämme durch die Macht des Wassers gebrochen, Ufer schwillen über.

Im *Geburtslied* Kleists (1759), einem anfangs pessimistisch, zum Ende aber optimistisch ausklingenden Gedicht, welches einem Neugeborenem in strophischer Form vorstellt, was ihn auf Erden erwartet, wird vor allem der Zusammenhang zwischen den katastrophischen Metaphern in Kleists Werk und dem Nachdenken über menschliche Affekte noch einmal deutlich. Gleich zu Beginn heißt es in einer Art Warnung an das angesprochene »du« des Texts: »Nicht Wissenschaft, nicht Tugend ist/ Ein Bollwerk vor der Bosheit Wuth,/ Die Dich *bestürmen* wird« (*W I* 121, 4–6, meine Kursivierung.)

»Bestürmende Wuth« (vgl. 4f.) – dies ist die Charakterisierung einer Eigenschaft, wie sie uns auch schon genau so im letzten ›Aufflackern‹ des Winters beim Eintreten des *Frühlings* begegnet ist (vgl. *W I* 208, 21). In der *Sehnsucht nach Ruhe* wird an einer Stelle ganz ähnlich das »Unglück« als »stürmend« beschrieben, welches mit »bebenden Mast und Steuer« außerdem sogleich wieder in einen metaphorischen Kontext von Wasser und Flut gesetzt wird (vgl. *W I* 44, 105). Bevor Kleist sich im *Geburtslied* jedoch wieder kontrastierend über die »sanfte« Schönheit der Natur auslässt, für deren Ansicht es sich auf Erden zu leben lohnt (vgl. *W I* 122, 51ff.), zeichnet er ein recht hoffnungsloses Bild des Daseins in menschlicher Gesellschaft, welches

11 Kemper: *Lyrik Frühaufklärung*, S. 168.

nur im falschen Beeindrucken Anderer, einem herrischen Auftreten und in allen Belangen dominantem Charakter zu bestehen scheint, falls man Erfolg im Leben haben möchte:

> Wenn Du nicht wie der Sturmwind sprichst,
> Nicht säufst, wie da die Erde säuft,
> Wo sich das Meer in Strudeln dreht,
> Wenn kein Erdbeben Deinen Leib
> Zu rütteln scheint, indem Du zürnst:
> So mangelt's Dir an Heldenmuth. (*W I* 121, 21–26)

Ein »Erdbeben in seinem Leib« (24), »Zorn« (vgl. 25) und eine Sprechweise »wie der Sturmwind« (21) benötigt man, um sich in der Welt beweisen zu können: Kleist zieht eine direkte Parallele zwischen dem menschlichen Wesen und Gegebenheiten in der Natur, wenn er schreibt, dass der Mensch »saufen muss« (22) wie dort auf der Erde, »[Wo] sich das Meer in Strudeln dreht« (23). Deutlich wird hier vor allem auch die literarische Rezeption der zeitgenössischen Affekten*lehre*, welche einen sanften Mittelweg der Tugend propagierte, anstatt sich den schädlichen Leidenschaften und Affekten wie Zorn, Wut oder auch Ehr- und Geldgeiz hinzugeben.[12] Diese bildet die zweite Möglichkeit der Anknüpfung zwischen Katastrophenbildern und kulturhistorischen Diskursen bei Kleist: parallel zur Affek*poetik*, der es um die Erzeugung starker Leidenschaften im Text ging, liefen im 18. Jahrhundert die verbreiteten moralphilosophischen Anstrengungen, zu starke Passionen möglichst zu dämpfen. Deutlich wird diese Verbindung bei Kleist etwa in der Schilderung des *Cissides und Paches*, sein Heer zu beruhigen (s.o.) – was just über Metaphern von Naturkatastrophen im Text bebildert wird.

Bei den ›Übeln der Welt‹ im *Geburtslied*, die das angesprochene »du« des Texts ertragen muss, stehen nun ebenfalls wieder Naturkatastrophen und Krieg an erster Stelle, die als das »Unglück« betitelt werden:

> Nichts, nichts als Thorheit wirst Du sehn
> und Unglück. Ganze Länder fliehn,
> Gejagt vom Feuermeer des Kriegs,
> Vom bleichen Hunger und der Pest,
> Des Kriegs Gesellen; und die See
> Ergießt sich wild, Verderben schwimmt
> Auf ihren Wogen und der Tod. (*W I* 121f., 35–41)

12 Vgl. etwa: Christian Thomasius: *Ausübung der Sittenlehre. Vorwort von Werner Schneiders.* Hildesheim u.a. 1999, S.157–173.

Im Bild des »Feuermeers« drückt Kleist abermals den Krieg in Form einer Naturkatastrophe aus; hier ist es nun das »Verderben«, was als materialisiertes Laster auf dem Wasser schwimmt. Für Kleist scheint das Beschreibungsinventar für menschliche Affekte tatsächlich eins zu eins in der Natur vorgegeben.

In welcher Art und Weise bei Kleist menschliche Affekte, Bilder von Naturkatastrophen und die politisch-historische Grundkatastrophe des Kriegs auf allerengste Weise zusammenliegen, soll zuletzt ein Text belegen, in dem er in frühaufklärerischer Lehrgedichtsmanier eine Art Katalog aller Übel auf der Welt zusammenstellt. Im antithetisch zum bereits erwähnten *Geburtslied* aufgebauten, etwa zur gleichen Zeit entstandenen *Grablied*, welches ebenfalls konträr zum *Geburtslied* mit einer optimistischen Beschreibung aller lebenswerten Dinge auf der Welt einsetzt, um pessimistisch auszuklingen, schreibt Kleist: »Nicht Ungewitter, Pestilenz/ Und Erderschütterung und Krieg/ Erschreckt Dich mehr. […]« (*W I* 114, 32–34)

»Ungewitter, Pestilenz […] Erderschütterung und Krieg« (32f.): zwei Naturkatastrophen (Ungewitter und Erderschütterung) werden direkt neben dem Krieg und einer der größten Seuchen, der Pest, genannt, wenn es Kleist darum geht, zu schildern, was der (imaginäre) Adressat des Textes nicht mehr zu erleiden hat, wenn er gestorben ist. Dementsprechend werden als Aussicht auf das Leben nach dem Tod als Erstes auch zwei naturkatastrophische Ereignisse genannt, welche das »du« des Texts dann entspannt aus weiter Ferne betrachten kann:

> […] Sturm
> Und Donner ruft weit unter Dir,
> Und Ruh' und Freude labt Dein Herz
> In Gegenden voll Heiterkeit.
> (*W I* 114, 37–40)

»Ruh und Freude«[13] (39) erscheinen hier als der erstrebenswerte Seinszustand in Kleists Perspektive, denn »Gegenden voll Heiterkeit« (40) erwarten den Menschen, wenn er einmal »Sturm/ [U]nd Donner« (37f.) entfliehen konnte. »Wohl dir, daß Du gestorben bist!« (*W I* 114, 41) heißt es denn auch in genauer Verkehrung des Eingangssatzes »Weh Dir, daß Du gestorben bist!« (*W I* 113, 1) – und in weiterer Umkehrung der Eingang- bzw. Abschlussverse des nur wenig später erschienenen *Geburtslieds*. Das Verb »er-

13 Gerhard Sauder verweist auf die »Ruhe« als Element des empfindsamkeitstheoretischen Diskurses der Zeit: Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit. Band I. Voraussetzungen und Elemente.* Stuttgart 1974, S. 129.

schrecken« (34) als bestimmende Eigenschaft des letzten Verses im oben zitierten Ausschnitt eröffnet dabei abermals den Blick auf die affekttheoretische Dimension der Katastrophenreflektion in Kleists Werk.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass Katastrophenbilder eine zentrale Metapher in Ewald von Kleists Werk bilden. Sie scheinen für ihn im frühaufklärerischen Kontext ein privilegiertes Reflexionsmedium verschiedenster Diskurse zu sein: neben der Beschreibung eigentlicher Naturkatastrophen dienen sie Kleist vor allem als Darstellungsmittel des Kriegs und starker menschlicher Affekte. Die Katastrophe ist somit topologisch omnipräsent in seinen Texten. Über das Bild der Katastrophe lässt sich außerdem nachverfolgen, wie Kleist zum Einen ästhetisch an zeitgenössische Kontexte der »Affektpoetik«, zum Anderen moralphilosophisch an Ausläufer der Lehre von der ›Calmierung‹ der Affekte anknüpft. Die Frage nach Katastrophen nimmt danach mit Ewald von Kleist bereits kurz vor dem Erdbeben von Lissabon im literaturhistorischen Feld der Aufklärung eine zentrale Stellung ein.

Quellen

Ewald von Kleist's Werke. Erster Theil. Gedichte. – Seneca. – Prosaische Schriften. Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Dr. August Sauer. Berlin 1880ff.

Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger.* Zürich/Leipzig 1741.

Boor, Helmut de/Newald, Richard: *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit: 1570–1750.* München 1951.

Kagel, Martin: Nachwort, in: *Ewald Christian von Kleist: Cißides und Paches in drey Gesängen.* Mit einem Nachwort herausgegeben von Martin Kagel. Hannover-Latzen 2006, S. 41–65.

Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 5/II. Frühaufklärung.* Tübingen 1991.

Lauer, Gerhard/Unger, Thorsten (Hg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert.* Göttingen 2008.

Mauser, Wolfram: *Irdisches Vergnügen in Gott – und am Gewinn. Zum Gedicht* Die Elbe *von B. H. Brockes*, in: *Lessing-Yearbook.* XVI (1984), S. 151–178.

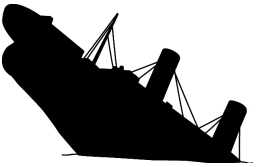
Mauser, Wolfram: *Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland.* Würzburg 2000.

Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit. Band I. Voraussetzungen und Elemente.* Stuttgart 1974.

Thomasius, Christian: *Ausübung der Sittenlehre. Vorwort von Werner Schneiders.* Hildesheim u.a. 1999.

Schönborn, Sibylle und Viehöver, Vera: *Einleitung*, in: Sibylle Schönborn/Vera Viehöver (Hg.): *Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur.* Berlin 2009, S. 9–21.

Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert.* Hamburg 1987.



SIMONE SAUER-KRETSCHMER

Die Katastrophe des Geschlechts

Nana und Lulu als Naturen der Gewalt

Wenn eine Katastrophe die Hinwendung zum Schlimmen ist, die schweres Leid und ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen verursacht,[1] so sind die Protagonistinnen in Émile Zolas *Nana* und Frank Wedekinds *Lulu* sowohl Verursacherinnen als auch Opfer von Katastrophen. Ausgelöst werden diese durch die destruktiven Naturen der Figuren, welche Zola und Wedekind unterschiedlich interpretieren. Während Nana als ein sich ihres Handelns nicht bewusstes Tier auftritt, erscheint mit Lulu eine Gestalt, die scheinbar jedwede Rolle annehmen kann, abhängig davon, wie ihr Betrachter sie sehen und heißen will.

Die folgende Untersuchung wird mittels der vergleichenden Lektüre beider Texte herausarbeiten, auf welche Weise Nana und Lulu zu Ursprung und Ziel der Katastrophe werden und welche zeitgenössischen Weiblichkeitsbilder dabei transportiert werden. Dabei spielt auch der Einfluss wissenschaftlicher Diskurse um 1900 eine Rolle, da zu diesem Zeitpunkt zahlreiche medizinische Disziplinen die Frau als Forschungsgegenstand und damit vor allem das Rätsel um die weibliche Sexualität für sich entdecken. Wie sich frühe sexualwissenschaftliche und andere Arbeiten aus diesem Kontext auf die Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts auswirken untersucht Stephanie Catani in ihrem Buch *Das fiktive Geschlecht*, in dem die Pathologisierung der Frau zum Untersuchungsgegenstand wird:

> In der Tat entwerfen zeitgenössische literarische Texte der wissenschaftlichen Fokussierung auf die weibliche Sexualität folgend Frauenbilder, deren Körper, Erotik und Sinnlichkeit zu zentralen Motiven anwachsen. In seltener Dichte bevölkern männervernichtende Lustobjekte, promiskuitive Ehefrauen und verführerische Kind-Frauen, zugleich aber auch ätherische und fragile Figuren eine Literaturgeschichte, die vom späten Naturalismus über die Literatur der Dekadenz,

1 Vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1997, 1452b 9.

> dem Wiener Ästhetizismus bis zu den Anfängen des Expressionismus in detailverliebten Darstellungen Frauenfiguren inszeniert. Die anthropologische Dämonisierung und Pathologisierung weiblicher Sexualität nimmt unverkennbaren Einfluss auf die literarische Sujetwahl, die zumal den ästhetischen Inszenierungen fataler und fragiler Weiblichkeit einen auffälligen Stellenwert einräumt.[2]

Die Varianten der Dämonisierung von Nana und Lulu werden zum Thema der folgenden Arbeit, die Frage nach den Prinzipien ihrer Weiblichkeit und den Konsequenzen der Macht ihres Geschlechts zu ihrem Leitgedanken. Dabei soll nicht vergessen werden, dass beide Texte eine überaus ausführliche Rezeptionsgeschichte verbindet, der Aspekt der katastrophalen Körper, die Nana und Lulu besitzen, aber bisher zumeist nur am Rande thematisiert worden ist.[3]

Émile Zolas Roman *Nana*, der 1879/80 als Teil seines naturalistischen Hauptwerkes *Les Rougon-Macquart* erscheint, erzählt die Geschichte der Pariser Kurtisane Nana zwischen Salon, Bühne und Schlafzimmer. Dabei wird Nanas Leben von zahlreichen Veränderungen durchzogen, die meist mit der Wahl eines bestimmten Liebhabers in Zusammenhang stehen, der darüber entscheidet, in was für einem sozialen Milieu Nana sich gerade bewegt und häufig auch, wie es um ihre finanzielle Situation bestellt ist. Der Roman beginnt mit dem Auftritt Nanas als blonde Venus im Varietétheater, wo sie trotz ihres wenig kunstvollen Auftritts das Publikum für sich gewinnen kann, präsentiert sie sich ihm doch fast vollständig nackt. Nanas plötzlicher Ruhm, den ihr die Rolle der Venus beschert, schmeichelt der jungen Frau und weckt die Hoffnung, dass damit auch ein sozialer Aufstieg verbunden sein könnte. Mit dem Grafen Muffat, dem bisher tugendhaften Ehemann der zunächst vornehmlich als spröde dargestellten Gräfin Sabine,[4] kann Nana einen sowohl finanziell als auch gesellschaftlich respektablen Gönner für sich gewinnen, der ihr in kürzester Zeit komplett verfallen ist. Nana bittet den Grafen

2 Stephanie Catani: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925.* Würzburg 2005, S. 11.

3 Für eine ausführliche Zola-Bibliographie siehe: Andrea Petruschke: *Bibliographie. Émile Zola, Les Rougon-Macquart und der (französische) Naturalismus*, in: Winfried Engler (Hg.): *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen 1995, S. 219–289. Für eine Wedekind-Bibliographie seien empfohlen: Ruth Florack: *Bibliographie zu Frank Wedekind,* in: *Text+Kritik* (1996) H. 131/132, S. 178–183 sowie Hartmut Vinçon: *Frank Wedekind*. Stuttgart 1987.

4 Die Figur der Gräfin Sabine ist ein aristokratischer Gegenentwurf zu Nana, indem Erstere schon durch ihre Herkunft geadelt ist und Letztere von Geburt an einer Klasse zugehört, der der soziale Aufstieg in die Kreise der Muffats nur hinter verschlossenen Türen in der Rolle der Kurtisane möglich ist.

um die Lektüre eines kritischen Zeitungsartikels, in dem sich ihr Bekannter Fauchery über Nana und ihre Herkunft äußert. Muffat ist schockiert über das, was er dort zu lesen bekommt:

> Muffat lisait lentement. La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'or*, était l'histoire d'une jeune fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres.[5]

Der Artikel beschreibt Nana als ebenso argloses wie zerstörerisches Geschöpf, das, ohne es selbst zu wollen, zu einer reinen Naturkraft geworden ist und die Männer, die mit ihr Umgang pflegen durch die in ihr aufsteigende Fäulnis zersetzt. Schuld daran ist ihre Abstammung, ihr schlechtes Blut, das Nanas Geschlechtstrieb krankhaft ausufern lässt.[6] Sie ist »une force de la nature, un ferment de destruction«, die goldene, da schön gewachsene Fliege, die der Jauche entstammt und die Männer vergiftet. Alles, was Nana berührt, wird verderben.

Nachdem Muffat den Artikel gelesen hat, wendet er seinen Blick wieder Nana zu, die ganz in sich versunken nackt vor einem Spiegel steht und sich nicht von ihrem Körper abwenden kann, den sie immer wieder neu und mit bewundernder Begeisterung zu entdecken sucht. Die Realität von Nanas äußerlich gesundem, schön anzuschauendem Körper bildet einen krassen Gegensatz zu dem Bild der Zerstörung, das Fauchery von Nana entworfen hat.

5 Émile Zola: *Nana*. Librairie Générale Française. Paris 2010, S. 235.

6 Den Lesern von Zolas Roman *L'Assomoir*, einem Vorgänger von *Nana* aus dem Jahre 1877, ist diese bereits ein Begriff und auch ihre Familiengeschichte in Teilen bekannt. Die familiäre Erbanlage des Alkoholismus verwandelt sich bei Nana in eine Form der moralischen Perversion. Es existiert ein von Zola entworfener Stammbaum der in seinem Romanzyklus dargestellten Familie Rougon-Macquart und ihrer spezifischen Erbanlagen, der u.a. hier zu finden ist: Sabine Küster: *Medizin im Roman. Untersuchungen zu »Les Rougon-Macquart« von Émile Zola*. Göttingen 2008, S. 292f.

Muffat empfindet Verachtung gegenüber Nana, die jedoch nicht lange anhalten wird:

> C'était cela: en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnées. Tout allait pourrir en lui, à cette heure. Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait.[7]

Auch der Graf begreift Nana an dieser Stelle als eine Krankheit, die sein Leben zerstört, gegen die er sich aber nicht erfolgreich zur Wehr setzen kann, da Nanas Anblick wieder und wieder den Drang in ihm weckt, sie besitzen zu müssen. Graf Muffat, der das geschriebene Wort Faucherys nur allzu schnell und gern wieder vergisst, möchte nicht seinem Verstand, sondern seinen Augen trauen, die ihn zurück in den Bann der Kurtisane ziehen.

Die Charakterisierung Nanas als goldene Fliege ist ein Vorbote der drohenden Katastrophen, die durch Nanas Verkörperung einer zerstörerischen Naturgewalt in Gestalt ihres unkontrollierbaren Geschlechts heraufziehen werden. Damit nimmt Zolas Roman vorweg, was der Psychiatrie-Professor Richard von Krafft-Ebing in seinem epochemachenden Werk, der *Psychopathia sexualis*, das erstmals 1886 erscheint, über die weitreichenden Auswirkungen der Sexualität auf das Leben feststellen wird:

> Jedenfalls bildet das Geschlechtsleben einen gewaltigen Faktor im individuellen und socialen Dasein, den mächtigen Impuls zur Bethätigung der Kräfte, zur Erwerbung von Besitz, zur Gründung eines häuslichen Herdes, zur Erweckung altruistischer Gefühle, zunächst gegen eine Person des anderen Geschlechts, dann gegen die Kinder und im weiteren Sinne gegenüber der gesamten menschlichen Gesellschaft.[8]

In ihrer medizinhistorischen Arbeit über *Medizin und Geschlecht* um 1900 fasst Katrin Schmersahl mit Bezug auf Krafft-Ebings These zusammen, welche diametral entgegengesetzten Konsequenzen aus der Kraft des Sexes resultieren können:

> Das Sexualleben erscheint hier [in der *Psychopathia sexualis* Krafft-Ebings, Anm. SSK] als eine Kraft, die die politisch erwünschte Ausgestaltung zentraler Bereiche bürgerlichen Lebens – Arbeit, Besitz, Familie und Staat – erst ermöglicht und garantiert. Die ihm zugeschriebene kulturschaffende Kraft konnte sich allerdings auch in ihr Gegenteil verkehren und zerstörerisch wirken. Sexualität galt gleichsam als natürliche Energieressource, die jedoch nur durch Naturbeherrschung der

7 Zola: *Nana*, S. 236.

8 Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der Conträren Sexualempfindung: Eine klinisch-forensische Studie.* Stuttgart [10]1898, S. 1.

> Kultur zugänglich gemacht werden konnte. In dem Moment, in dem diese Beherrschung nicht mehr garantiert war, drohte Sexualität als Naturgewalt die Zivilisation zu zerstören.[9]

In diesem Kontext erscheint Nana als nicht zu domestizierende Naturgewalt, gleichzeitig aber auch als Opfer einer vererbten Krankheit, der Fäulnis ihrer Herkunft. Damit wird Nana zu einem figurativen Beispiel für die Degenerationslehre des Psychiaters und Anthropologen Bénédict Augustin Morel, der davon ausging, dass krankhafte körperliche und moralische Abweichungen vom normalen menschlichen Typ erblich seien und sich progressiv bis zum Untergang steigern.[10] Zola entwirft mit dieser Darstellung seiner Hauptfigur eine Stellvertreterin der im 19. Jahrhundert studierten medizinisch-psychologischen Perversionen. Michel Foucault spricht in diesem Zusammenhang, bezogen auf die Analyse der Vererbung und den Sex, von einer »›biologischen Verantwortlichkeit‹ für das Menschengeschlecht«[11] und Zola zeigt dem zeitgenössischen Leser, wie sich ein seit Generationen erkranktes Geschlecht dieser Kontrolle entzieht.

> Der Sex konnte nicht nur von spezifischen Krankheiten befallen werden, sondern er konnte auch, wenn man ihn nicht kontrollierte, Krankheiten übertragen oder für die künftigen Generationen erzeugen. […] Der Komplex Perversion-Vererbung-Entartung bildete den festen Knotenpunkt der neuen Technologie des Sexes. Und es handelte sich beileibe nicht um eine wissenschaftlich unzureichende und übermäßig moralisierende medizinische Theorie. Ihre Streuung war breit und ihre Verwurzelung tief. […] Eine ganze gesellschaftliche Praktik, die im Staatsrassismus ihre äußerste und systematischste Form erlangte, hat dieser Technologie des Sexes eine ungeheure Macht und weitreichende Wirkungen verliehen.[12]

Der von Foucault benannte dreiteilige Komplex aus Perversion, Vererbung und Entartung wird zum biologischen Schlüssel für Nanas Verhalten und ihr Schicksal. Doch bis ihr dementsprechend folgerichtiges Ende bevorsteht, gibt es noch eine ganze Reihe von Männern, die sich mit Freuden von Nana infizieren lassen möchten (was in vielen Fällen auch ruinieren lassen bedeutet), so z.B. ihr Verehrer la Faloise:

9 Katrin Schmersahl: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998, S. 64.

10 Vgl. ebd., S. 49f.

11 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit.* Bd. 1. Frankfurt a. M. 1983, S. 116.

12 Ebd., S. 116f.

> Il [la Faloise, Anm. SSK] postulait depuis longtemps l'honneur d'être ruiné par elle, afin d'être parfaitement chic. Cela lui manquait, il fallait qu'une femme le lançât. En deux mois, Paris le connaîtrait, et il lirait son nom dans les journaux. […] Nana passait, pareille à une invasion, à une de ces nuées de sauterelles dont le vol de flamme rase une province. Elle brûlait la terre où elle posait son petit pied.[13]

Nana kommt diesem Wunsch nach Zerstörung nur allzu gerne nach, denn die Männer sind ihr widerwärtig geworden. In dem Moment, in dem Nana am Höhepunkt ihres Erfolges angekommen ist – sie ist berühmt und schwelgt im Luxus – kündigt sich jedoch gleichsam ihr drohender Untergang an: »Jamais on n'avait vu une pareille rage de dépense.«[14]

Sie muss nun alles, was ihr gefällt, unverzüglich besitzen und stellt immer absurdere Forderungen an ihre Gönner: So verlangt Nana vom Grafen Muffat, dass er die Neugestaltung ihres Schlafzimmers bezahlen möge, dessen Mittelpunkt ein speziell für Nana angefertigtes Bett sein soll: »Nana rêvait un lit comme il n'en existait pas, un trône, un autel, où Paris viendrait adorer sa nudité souveraine.«[15] Zwar liebt Nana den Überfluss und den Luxus, die Dinge bedeuten ihr jedoch nichts um ihrer selbst willen, sondern fungieren nur noch als gegenständliche Repräsentationen ihrer Macht. Als einer ihrer Liebhaber, Philippe, Nana eine kostbare Konfektdose zum Geschenk macht, zerbricht sie durch ihre Achtlosigkeit den Deckel der Dose, was einen nervösen Ausbruch von Freude und Heiterkeit bei Nana auslöst. Die Dinge seien ja überhaupt nur dazu da, um sie kaputt zu machen, so Nana gegenüber Philippe, und sie zerstört in ihrem Eifer eine ganze Reihe von Geschenken.[16] Nanas Raserei setzt sich fort und lässt die Kurtisane neue Rollen ausprobieren, bezeichnenderweise klassische Männerrollen, die Nana verkehrt, indem sie sich ihrer bemächtigt:[17] So kauft sie sich Frauen – vornehmlich Straßendirnen aus den letzten Winkeln der Pariser Vorstädte – oder sucht in Männerkleidung verrufene Häuser auf, um ihre Langeweile mit dem Anblick sexueller Ausschweifungen zu vertreiben. Schuldgefühle hegt sie hingegen keine. Selbst als ihr knabenhafter Geliebter Georges einige Tage später an den Folgen seines Suizidversuchs stirbt, den er unternimmt, weil Nana seinen

13 Zola: *Nana*, S. 455f.

14 Ebd., S. 428.

15 Ebd., S. 430.

16 Vgl. ebd., S. 432f.

17 Vgl. ebd., S. 452f.

Heiratsantrag ausschlägt und ihn dabei verhöhnt, weist sie alle vermeintlichen Vorwürfe von sich und attestiert sich selbst ein reines Gewissen:

> Eh bien, non, ils diront ce qu'ils voudront, ce n'est pas ma faute! Est-ce que je suis méchante, moi? Je donne tout ce que j'ai, je n'écraserais pas une mouche … Ce sont eux, oui, ce sont eux! … Jamais je n'ai voulu leur être désagréable. Et ils étaient pendus après mes jupes, et aujourd'hui les voilà qui claquent, qui mendient, qui posent tous pour le désespoir …[18]

Nana ist der festen Überzeugung, dass sie nur nach dem Willen ihrer Verehrer gehandelt habe und dass diese sich selbst in ihr Unglück stürzten, indem sie ihrem unbedingten Wunsch, Nana zu besitzen, ohne Gegenwehr nachgaben. Nana sieht sich selbst nur als Projektion der sie umgebenden Wünsche und Begierden, denn sie sei so unschuldig, dass sie keiner Fliege etwas zu Leide tun könne. Für die Fliege – und damit ihresgleichen – mag dies womöglich stimmen, die Reihe derer, die sie durch ihre Forderungen ins Unglück stürzt, ist hingegen lang, auch wenn Nanas Argument, dass sie nur dem Willen anderer gefolgt sei, nicht ganz einfach zu entkräften ist. Die sie umgebenden Schicksale (und Toten) üben keinen Reiz mehr auf Nana aus, so dass sie Paris zu Gunsten eines unbekannten Aufenthaltsortes verlässt. Das Ende Nanas als Königin der Pariser Kurtisanen wartet auf mit einem Rückblick auf das von ihr hinterlassene Werk der Vernichtung:

> Son œuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés. Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. Elle restait gosse, elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté. Tout ça ne comptait plus, son hôtel lui semblait idiot, trop petit, plein de meubles qui la gênaient. Une misère, simplement histoire de commencer. Aussi rêvait-elle quelque chose de mieux; et elle partit en grande toilette pour embrasser Satin une dernière fois, propre, solide, l'air tout neuf, comme si elle n'avait pas servi.[19]

Von alldem unangegriffen verlässt Nana Paris als das gutmütige Tier, das stets von einem noch besseren Leben träumt. Bis zu ihrer endgültigen Rückkehr in die Stadt bietet ihr plötzliches Verschwinden Raum für Spekulationen über Nanas Schicksal: So behaupten zum Beispiel die einen, dass sie als Frau des Vizekönigs in einem exotischen Land herrsche, die anderen glau-

18 Ebd., S. 472.

19 Ebd., S. 474.

ben, dass sie sich vollkommen ruiniert habe und in einem schmutzigen Bordell in Kairo arbeite.[20] Doch dann erreicht die Pariser Gesellschaft die Nachricht, dass Nana soeben im Pariser Grand Hôtel an den Blattern gestorben sei, ein langsamer, quälender und Nanas schönen Körper wie ihr Gesicht zersetzender Tod, mit dessen Beschreibung Zolas Roman abschließt:

> Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. La chambre était vide. Un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau. ›À Berlin! à Berlin! à Berlin!‹[21]

Die detaillierte Beschreibung ihrer Zersetzung manifestiert die Vollendung der Katastrophe, die Nana schon von Geburt an in sich trägt und deren negative Gewalt sich zunächst gegen andere richtet, bis auch Nana von ihr eingeholt wird und von ihrem gefeiertem Antlitz nur noch eine Maske des Nichts übrigbleibt. Gunnar Schmidt macht in seiner Arbeit über medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert darauf aufmerksam, wie sich dieses letzte Bild von Nanas sich in Fäulnis auflösendem Körper zum Anfang des Romans und Nanas schillerndem Auftritt auf der Theaterbühne als betörende Venus-Darstellerin verhält:

> Leben hat zur Voraussetzung einen Austauschprozeß mit der Außenwelt. Männer, Geld, Waren, Keime sind es, die Nana einzieht und wieder investiert, zur Zirkulation bringt. Am Ende jedoch stockt der Austausch. Im Schlußbild des Todes zeigt sich der entropische Zustand der Differenzlosigkeit. Es herrschen die Keime. […] Zola führt uns an die Paradigmen der Sichtbarkeit heran: Wir sehen entweder die obszöne Gegenwärtigkeit des zerstörten Fleisches oder den betörenden Schein der Lebendigkeit: Pathologie oder Physiologie, Thanatos oder Eros. Diese Dichotomie trägt nicht, denn jenseits der wahrnehmbaren Oberflächen, in der Dunkelheit des Leibes, im Bereich des Kleinen und Atomaren ver-

20 Vgl. ebd., S. 475f.

21 Ebd., S. 491f.

mischen sich Gesundheit und Krankheit, Tod und Leben, die Maschine und der Abfallhaufen.[22]

Der Roman endet mit dem Schlachtruf ›À Berlin‹, der den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges und das Ende des ›Second Empire‹ ankündigt. Damit wird die Kurtisane bei Zola zur politischen Metapher, inszeniert als Überträgerin einer Krankheit mit den Ausmaßen einer Naturkatastrophe, die ein ganzes Regime und die traditionellen Strukturen der französischen Gesellschaft zu Fall bringt, indem sie ihren Körper, die weiße (Projektions-) Fläche, darbietet, um der Zerstörungswut einer gelangweilten Dekadenz des Fin de siècle den Weg des Niedergangs zu eröffnen.[23]

Mit seinen Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora,* die der Autor später unter dem gemeinsamen Titel *Lulu* zusammenfasst, erschafft Frank Wedekind einige Jahre nach Émile Zola die Figur der Lulu, deren Herkunft – und damit verbunden auch die Frage nach ihrer wahren Natur – noch immer Rätsel aufgibt.[24] So spielt Wedekind schon mit Lulus Namen, da sie wahlweise Nelli, Eva oder Mignon genannt wird, je nachdem in welcher Frauenrolle ihr gegenwärtiger Verehrer *seine* Lulu verkörpert sehen will.[25] Demnach wäre Lulu also eine Schauspielerin, die verschiedene Rollen ausprobiert, um den Männern zu gefallen und Macht über sie zu gewinnen? Dies ist zwar möglich und sicher auch eine berechtigte Lesart der Lulu-Figur, doch die Frage nach ihrer wahren Natur ist komplexer und lässt sich nicht auf einen Begriff reduzieren. Denn schon im Prolog des *Erdgeist* ver-

22 Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*. Köln u.a. 2001, S. 58.

23 Zu der Rolle Nanas als Stellvertreterin des Proletariats vgl. Jonathan F. Krell: *Nana: Still Life, Nature morte,* in: Harold Bloom (Hg.): *Émile Zola*. Philadelphia 2004, S. 83–98.

24 Wedekind benutzte Zolas *Nana* als Quelle für die Erschaffung seiner Lulu, über die er zum Teil in Paris schrieb. Zur Entstehungsgeschichte der Dramen, die von der Forschung häufig als *Doppeltragödie* bezeichnet werden und der Problematik ihrer Veröffentlichung, siehe: Jean-Louis Besson: *Die Monstretragödie: Ein schwarzes Vaudeville.* In: *Lulu von Frank Wedekind*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2006, S. 47–56.

25 Daniela Schmeiser versteht den Namen Lulu als »Ausgangsort in das Netz kultureller Sinnproduktion, […] das den Lulu-Dramenkomplex im Verweisrahmen des literarischen Paris am Ende des neunzehnten Jahrhunderts situiert« und vollzieht nach, wie der Name Lulu als Signal für eine »halbseidene Frauenexistenz« in verschiedene literarische Texte eingegangen ist. Vorläufer ist möglicherweise auch in diesem Sinne Zolas *Nana*, denn Lulu ist der Name eines Schoßhündchens der Kurtisane. (Daniela Schmeiser: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen – Die Frau im Text, der Text der Frau*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 5–14.)

kündet ein Tierbändiger Folgendes: »Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier, Das – meine Damen! – sehn Sie nur bei mir.«[26] Das wahre und wilde Tier in Gestalt der Lulu – in dieser Forderung nach Natürlichkeit liegt die Unbestimmtheit der Figur begründet, denn wie kann das Wesen *eines* Charakters bestimmt werden, wenn es die durch verschiedene Namen gekennzeichneten Rollen sind, hinter denen sich die Figur verbirgt? In dieser Offenheit des Stückes liegt, so Silvia Bovenschen, der Grund für die gegensätzlichen Interpretationen der Lulu-Rezeption, welche die unterschiedlichsten projektiven Weiblichkeitsentwürfe«[27] möglich macht:

> Die Männer nehmen in Lulu lediglich die Spiegelbilder ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahr. Die Katastrophen setzen ein, wenn sich das Bild, das sie sich jeweils von Lulu gemacht haben, mit dem Handeln und der Erscheinungsform dieser Figur nicht mehr deckt, weil sie in eine neue Rolle geschlüpft ist.[28]

Zu Beginn des *Erdgeist* ist Lulu mit dem Medizinalrat Dr. Goll verheiratet, der sie mit dem Kunstmaler Schwarz erwischt, woraufhin Goll der Schlag trifft, was Lulu ausgesprochen kalt lässt. Auf die Frage von Schwarz, ob sie denn keine Seele habe, antwortet Lulu schlicht »Ich weiß es nicht.«[29] Im zweiten Aufzug ist Lulu die Ehefrau des Malers, unterhält aber weiterhin ein Verhältnis zu Dr. Schön (dem Mann, der sie mit zwölf Jahren als Blumenmädchen von der Straße aufgelesen hat), das dieser nun lösen will, weil er sich standesgemäß verlobt hat. Nach einem Gespräch zwischen Schön und Schwarz, das dem Maler die Einsicht beschert, dass er nie der einzige Mann in Lulus Leben war, schlitzt Schwarz sich die Kehle auf, was Lulu ebenfalls kein Mitleid abringen kann. Tatsächlich gelingt es ihr, Dr. Schön dazu zu bringen, dass er sie heiratet, was schon seit Jahren ihr Wunsch ist. Nach einem heftigen Streit zwischen Schön und Lulu versucht dieser sie in den Suizid zu treiben, doch Lulu nimmt den Kampf auf und erschießt ihren Ehemann. Doch bevor sie die fünf Schüsse gegen Schön abfeuert, verteidigt sich

26 Ich zitiere nach der dem Wortlaut der *Gesammelten Werke* von 1913 folgenden Ausgabe. Frank Wedekind: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora.* Hg. von Erhard Weidl. Stuttgart 1989, S. 8.

27 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979, S. 47.

28 Ebd., S. 49.

29 Wedekind: *Lulu,* S. 30.

Lulu noch gegen die Anschuldigungen des Mannes, der sie als »unheilbare Seuche«[30] bezeichnet:

> Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. […] Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.[31]

Der von Dr. Schön benutzte Begriff der Seuche entspricht einerseits dem biologischen Vokabular Zolas, andererseits markiert er ein Moment der drohenden Katastrophe; die Seuche zeichnet sich durch ihre hohe Ansteckungsgefahr aus und kann sich schnell zu einer Epidemie ausbreiten.

Dementsprechend nennt Peter-André Alt das Verhängnis, das Lulu über die Männer bringt ein »Naturereignis, das sich mit mechanischer Folgerichtigkeit vollzieht.«[32] Um herauszufinden, worin Lulus Krankheit besteht, muss die eingangs gestellte Frage nach ihrer wahren Natur wieder aufgegriffen werden. Die Antwort verbirgt sich, wie so häufig in der Literatur um 1900, in einem Konvolut aus Traum und Selbsterkenntnis: Als der Marquis Casti-Piani, der als Mädchenhändler für ein Bordell in Kairo [sic!] tätig ist, versucht, Lulu nach ihrer Flucht aus dem Gefängnis dazu zu überreden, als Hure in einem Bordell zu arbeiten, reagiert diese bestürzt:

> Das Leben in einem solchen Haus kann ein Weib von meinem Schlag nie und nimmer glücklich machen. Als ich fünfzehn Jahre alt war, hätte mir das gefallen können. […] In jener Zeit gingen mit die Augen über mich auf und ich erkannte mich. In meinen Träumen sah ich Nacht für Nacht den Mann, für den ich geschaffen bin und der für mich geschaffen ist. […] Und wenn ich mich gegen meine Erkenntnis versündige, dann fühle ich mich am nächsten Tage an Leib und Seele beschmutzt und brauche Wochen, um den Ekel, den ich vor mir empfinde, zu überwinden. Und nun bildest du dir ein, ich werde mich jedem Lumpenkerl hingeben.[33]

»Ich kann nicht das Einzige verkaufen, das je mein eigen war«,[34] so Lulu, die ihren Körper nicht verkaufen will, weil sie ihn nur verschenken kann. Lulus Sexualität ist eine Gabe und keine Ware.[35] Sie erzählt Alwa Schön, dem

30 Ebd., S. 88.

31 Ebd., S. 90.

32 Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. München 2010, S. 376.

33 Wedekind: *Lulu*, S. 135f.

34 Ebd., S. 139.

35 Ingo Zechner beschäftigt sich in einem Aufsatz über Wedekinds *Lulu* mit dem Pandora-Mythos, der »Allbegabte[n]« und »Gabenreiche[n]«, die ein Gefäß mit sich

Sohn von Dr. Schön, von einem wiederkehrenden Traum, der sich als Prophezeiung herausstellt: »Mir träumte alle paar Nächte einmal, ich sei einem Lustmörder unter die Hände geraten.«[36] Der Mann, für den sie geschaffen ist und der ersehnte Lustmörder sind ein und dieselbe Person, auf die Lulu treffen wird, als sie sich auf der Flucht vor der Polizei mit Alwa Schön und Schigolch in London niederlässt. Dort bricht sie mit ihrem Vorhaben, dass sie sich nicht verkaufen werde. Allerdings liegt ihr diese Tätigkeit wenig, wofür Schigolch den Grund kennt: »Die versteht die Sache nicht. Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist.«[37] Lulu versteht das Geschäft nicht, veräußert sich unter Wert oder die Freier laufen ihr gleich ganz davon. So verwundert es nicht, dass ihr letzter Kunde Jack von Lulu geradezu angefleht wird, um bei ihr zu bleiben, auch wenn er den erwünschten Preis nicht zu zahlen bereit ist. So trifft Lulu, ausgerechnet in der ihr *nicht* eigenen Gestalt der Ware, auf den Serienmörder Jack the Ripper, der ihre Gabe wie kein Zweiter zu (ent-)nehmen weiß. Er tötet Lulu, kommt nach einer Weile blutverschmiert mit einer Schale zurück und nennt sich einen »verdammte[n] Glückspilz«,[38] der mit Lulus Geschlecht einen speziellen Fund gemacht hat, der sich von den Trophäen anderer ermordeter Huren unterscheidet.[39] Somit wird der Serienmörder zu einer »Kippfigur der Lulu-Allegorie, die dieser von Anfang an eingeschrieben ist und Lulus Niedergang in einen Passionsweg mit apokalyptischem Ausgang verwandelt.«[40] Dieser letzte Mann in Lulus Leben unterscheidet sich von seinen Vorgängern vornehmlich – und im Wortsinne – durch die Herangehensweise an ihren Körper:

führt, das alle weltlichen Übel enthält. Mit der Öffnung der so genannten Büchse der Pandora kommen Krankheit und Tod in die Welt. (Vgl. Ingo Zechner: *Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 34–43.) Der Pandora-Stoff findet sich auch in *Nana* wieder, wenn mit ihrem Tod das Second Empire endet.

36 Wedekind: *Lulu*, S. 127.

37 Ebd., S. 173.

38 Ebd., S. 179.

39 In der Fassung der *Monstretragödie* wird die Tat und die Entnahme von Lulus Geschlechtsteil durch Jack the Ripper eindeutiger beschrieben als in der späteren Fassung *Die Büchse der Pandora* und der Mörder erscheint als Sammler wissenschaftlicher Kuriositäten. (Vgl. Alt: *Ästhetik*, S. 382ff.)

40 Sabine Müller: *Serial Killing in a Serial Culture: Lulus apokalyptische Mesalliance mit Jack the Ripper. Überlegungen zu einem Karneval im Zeichen des Schocks*, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 44–51.

> Während die anderen ihren Körper mit Bildern besetzen und in ihn eindringen, wird er von Jack the Ripper geöffnet […]. Ist der Körper einmal geöffnet, ist auch das Innen nach außen gekehrt. Innen ist nichts als Raum für eine weitere, perverse Projektion, die nur wie zufällig allen andren Bildern ein Ende bereitet – weil sie als einzige den Körper endgültig verschwinden läßt, indem sie ihn zu offenbaren versucht.[41]

Um Lulu zu verstehen braucht es keinen Leser, sondern einen Semiotiker, der die Zeichen ihres Körpers zu deuten vermag. Ganz so wie Jack the Ripper, der Lulu nicht zufällig ausgesucht hat, sondern von ihrem Gang auf ihr weiteres Wesen zu schließen vermochte.[42]

Es ist nicht Psychoanalyse, nach der Lulu sich sehnt, sondern Physioanalyse, denn die Krankheit, unter der Lulu leidet ist die ihres Geschlechts. Allerdings nicht im Sinne ihrer Herkunft, sondern im Sinne von Weiblichkeit im Allgemeinen. Sie ist die Inkorporation von Weiblichkeit, so wie zeitgenössische Vorstellungen des wissenschaftlichen Sexualdiskurses die Frau als Forschungsgegenstand darstellen: Der Sexualtrieb der Frau wird zu einem abnormen, weil vom männlichen verschiedenen, Prinzip erklärt. Dabei stehen sich zwei widersprüchliche Positionen gegenüber; einmal ist das Kennzeichen weiblicher Sexualität die Frigidität, von anderer Seite wird die weibliche Libido als dämonisch und triebgesteuert verstanden, was die gesamte Denkfähigkeit der Frau beanspruche. Genau an diesem Punkt treffen sich die gegensätzlichen Theorien aber, denn in beiden Fällen ist es die »geistlose Frau«,[43] deren pathologische Sexualität durch den Mann domestiziert werden muss. Dieser Vorstellung folgen die Darstellungen Nanas und Lulus mit ihrer Bildsprache des Animalischen; so sind sie doch beide Tiere, denen das Bewusstsein für ihr Handeln fehlt. Nana und Lulu entziehen sich der angedeuteten Domestizierung, was katastrophale Folgen für diejenigen hat, die Umgang mit ihnen pflegen. So schlägt Nana zahlreiche Heiratsanträge aus, während sich Lulu der Rolle der klassischen Dirne verwehrt, wodurch beide Charaktere zu Figuren der Verweigerung werden.

Die leidenschaftlichen Verwüstungen, die Nana und Lulu hinterlassen und die sich schlussendlich gegen sie selbst richtet, bilden wirkungsmächtige Höhepunkte der um 1900 überaus populären Literatur, die sich prostituierende Frauenfiguren darstellt. Dabei wird die Katastrophe ihres Geschlechts,

41 Zechner: *Pandora*, S. 41.

42 Vgl. Wedekind: *Lulu,* S. 177.

43 Catani: *fiktive Geschlecht,* S. 42ff. Die eingangs zitierte Arbeit Stephanie Catanis untersucht die von mir an dieser Stelle nur angedeuteten Diskurse über die Pathologisierung der Frau ausführlich.

der biologische Determinismus, dem Nana und Lulu nicht entfliehen – und ihre in den Untergang verliebten Freier nicht widerstehen – können, in der Folgezeit zum Gegenstand einer psychoanalytischen Hysterieanalyse. Aus der tragischen Katastrophe weiblicher Naturgewalten wird damit eine medizinische Fallgeschichte, die sich nicht mehr in Fäulnis, sondern in Worten zersetzt und den Katastrophenroman zum Roman einer Krankheit umschreibt.

Quellen

Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen*. München 2010.

Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1997.

Behrmann, Nicola: *Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der* Moderne, in: Sabine Grenz/Martin Lücke (Hg.): *Verhandlungen im Zwielicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld 2006, S. 223–236.

Besson, Jean-Louis: *Die Monstretragödie: Ein schwarzes* Vaudeville, in: *Lulu von Frank Wedekind*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2006, S. 47–56.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979, S. 43–59.

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg 2005.

Florack, Ruth: *Bibliographie zu Frank Wedekind*, in: *Text+Kritik* (1996) H. 131/132, S. 178–183.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit.* Bd.1. Frankfurt a. M. 1983.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der Conträren Sexualempfindung: Eine klinisch-forensische Studie.* 10. verbesserte und teilweise vermehrte Aufl. Stuttgart 1898.

Krell, Jonathan F.: *Nana: Still Life, Nature morte*, in: Harold Bloom (Hg.): *Émile Zola*. Philadelphia 2004, S. 83–98.

Küster, Sabine: *Medizin im Roman. Untersuchungen zu »Les Rougon-Macquart« von Émile Zola*. Göttingen 2008.

Müller, Sabine: *Serial Killing in a Serial Culture: Lulus apokalyptische Mesalliance mit Jack the Ripper. Überlegungen zu einem Karneval im Zeichen des Schocks,* in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 44–51.

Petruschke, Andrea: *Bibliographie. Émile Zola, Les Rougon-Macquart und der (französische) Naturalismus*, in: Winfried Engler (Hg.): *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*. Tübingen 1995, S. 219–289.

Schmeiser, Daniela: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen – Die Frau im Text, der Text der* Frau, in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 5–14.

Schmersahl, Katrin: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998.

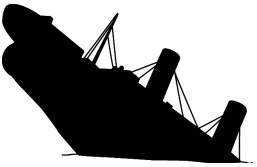
Schmidt, Gunnar: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*. Köln u.a. 2001.

Vinçon, Hartmut: *Frank Wedekind*. Stuttgart 1987.

Wedekind, Frank: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora.* Hg. von Erhard Weidl. Stuttgart 1989.

Zechner, Ingo: *Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist,* in: *Zeitgeschichte* 28 (2001) H. 1, S. 34–43.

Zola, Émile: *Nana*. Librairie Générale Française. Paris 2010.



HEIKO STULLICH

Im Horizont der Katastrophe

Parasiten und der Niedergang der Gesellschaft um 1900

Katastrophen spielen nicht nur in ihrer handfesten Form, also als reale zerstörerische Ereignisse für Kulturen eine gewichtige Rolle. Tatsächlich ist auch die Vorstellung einer kommenden Katastrophe immer auch schon eine Beschwörungsformel, die, indem sie die Gefahren eines verzögerten Handelns vorführt, eine Sollbruchstelle kultureller Verständigung markiert. Im Folgenden soll es um den Parasiten gehen, eine Figur, die am Rand der modernen Gesellschaft lebend, als universelle Bedrohung wahrgenommen wird. Dadurch fordert sie Beschreibungen katastrophischer Szenarien geradezu heraus.

Politische Rationalität des Lebens: Der Staatskörper

Im Übergang von Neuzeit zu Moderne ereignet sich in der politischen Rationalität ein signifikanter epistemischer Bruch, der eine Neuperspektivierung von Fragen um Regierung und Regulierung von Gesellschaften und den ihnen inhärenten Lebensprozessen in den Fokus rückt. Michel Foucault hat versucht diese Phänomene mit den Begriffen ›Biopolitik‹ und ›Biomacht‹ zu umschreiben.[1] Zielsetzung dieser Überlegungen ist eine Optimierung des Lebens insbesondere des Kollektivkörpers »Bevölkerung«.[2] Anders gesagt,

1 Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit.* Bd. 1 Frankfurt a. M. 1987, hier S. 165f.; Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Frankfurt a. M. 2006; Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France, 1978–1979*. Frankfurt a. M. 2006.

2 Michel Foucault: *Die Gesundheitspolitik im 18. Jahrhundert*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits.* Bd. 3. Frankfurt a. M. 2003, S. 19–37, hier S. 23: »Doch ist da

geht es um eine Rationalisierung der Selbstregulation lebendiger Phänomene zum Zweck der Verbesserung und Bewahrung ihrer Eigenbewegungen. Dies bedeutet auch im zunehmenden Maße eine »Einführung des Biologischen ins Politische«.[3] Es ist also nicht mehr nur das Wohlergehen des einzelnen Untertanen, nicht mehr das Volk, das der Machtsphäre des Souveräns untersteht, sondern nunmehr richtet sich das Augenmerk auf die Makroebene, auf dieses epistemische Ding, ›Bevölkerung‹, das in all seinen Bewegungen und Schwankungen erfasst und bemessen wird.[4]

Die Bevölkerung avanciert für dieses Wissensfeld, das als politische Ökonomie umrissen werden kann, zur wichtigsten natürlichen Ressource des Staates, der daraus resultierend die Aufgabe erhält, die Zirkulation der verschiedenen Ströme von Waren und Geld sicherzustellen und Milieus zu schaffen, die diese Zirkulation fördern. Diese neue politische Rationalität des Lebens versucht also durch das Begreifen der Vorgänge in seinem Innern sich selbst in ein stabiles Gleichgewicht zu versetzen. Dies schließt einerseits die Sorge um Vitalität und Wohlergehen der Bevölkerung und die Optimierung von Geburt- und Sterberaten mit ein; als es auch darum damit die Produktion und Austausch der Reichtümer sicherzustellen.[5]

Den epistemischen Rahmen hierzu stellen u.a. jene Wissenschaften, die sich mit dem ›Leben‹ beschäftigen, her. Ihnen geht es insbesondere um die sozialen und biologischen Beziehungen im Inneren dieses Körpers. Dieses Wissen übertritt im 19. Jahrhundert die »Schwellen der Wissenschaftlich-

noch ein weiterer Prozess festzuhalten, der allgemeiner als der eben genannte und nicht dessen schlichte Entwicklung ist. Es ist das Erscheinen der Gesundheit und des physischen Wohlergehens der Bevölkerung im Allgemeinen als eines der wesentlichen Ziele der politischen Macht. Es geht dabei nicht mehr um die Unterstützung für einen besonders zerbrechlichen – verwirrenden und verstörenden – Randbereich der Bevölkerung, sondern darum, wie sich das Gesundheitsniveau des Sozialkörpers in seiner Gesamtheit anheben lässt. Die diversen Machtapparate müssen sich der ›Körper‹ annehmen, und zwar nicht einfach um von ihnen den Einsatz des eigenen Blutes zu fordern oder um sie vor den Feinden zu schützen, nicht einfach nur, um die Bestrafungen sicherzustellen oder die Abgaben zu erpressen, sondern um ihnen zu helfen und sie wenn nötig zu zwingen, ihre Gesundheit zu gewährleisten. Der Imperativ der Gesundheit: Pflicht eines jeden und allgemeines Ziel.«

3 Maria Muhle: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*. Bielefeld 2008, S. 50.

4 Vgl. Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität I,* S. 13.

5 Vgl. ebd., S. 52.; vgl. weiterhin zur ökonomischen Zirkulation der Reichtümer Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich 2004, S. 224f.

keit«[6] und ermöglicht neue Kategorien sozialer Demarkationen.[7] Dies bedeutet die Differenz zwischen normal und anormal, gesund und krank und nicht zuletzt lebenswert und -unwert. Auf der Ebene der Regierung bewirkt dies eine epistemologische Umstellung auf eine Diagnostik künftiger, potentieller Gefahren und damit die Abschätzung und Vorbeugung von Risiken So errichtet sich im Innern der Gesellschaft ein Gefahrendispositiv, dass sich mit der Gefährlichkeit dessen beschäftigt, was sich durch die Gesamtheit des Sozialen, dem Zusammenspiels seiner verschiedenen Elemente, ergibt. Diese Gefahr gewinnt im 18. Jahrhundert eine spezifische Kontur, denn sie bedroht den Staatskörper in seiner Lebensfähigkeit. Feinde der Gesellschaft sind demnach Feinde der Art und insbesondere die Arbeit am Ganzen erhält besondere Aufmerksamkeit.[8]

Die Überlebensfähigkeit des ›großen Ganzen‹ wird also spezifisch biologisch kodiert. Auf dem Schlachtfeld des Kampfs ums Dasein erhält eine Niederlage katastrophische Ausmaße und damit wird das Ende des Sozialen, der Kultur überhaupt, beschworen. Die Gefahr wird als eine Katastrophe am Horizont des Handelns vorgeführt und bestimmt so einen Raum, in dessen Koordinaten Imaginationen von Bedrohungen in Form von Feinden der Gesellschaft erscheinen. Insbesondere die Figur des Parasiten wird damit zur Projektionsfläche solcher Imaginationen des Risikos des Zusammenlebens und Arbeitens.

6 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 267.

7 Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a. M. 2001, S. 289.; vgl auch Hannelore Bublitz: *Diskursanalyse als Gesellschafts-»Theorie«. »Diagnostik« historischer Praktiken am Beispiel der ›Kulturkrisen‹-Semantik und der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende*, in: Hannelore Bublitz/Andrea D. Bührmann/Christine Hanke/Andrea Seier (Hg.): *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt a. M. 1999, S. 22–48, hier S. 32.; Hannelore Bublitz/Andrea D. Bührmann/Christine Hanke/Andrea Seier: *Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*. Frankfurt a. M. 2000, S. 118.

8 Thomas Lemke: *Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*. Berlin 1997, S. 236: »Die körperliche Gesundheit gewinnt an Bedeutung als die Bereitstellung von Arbeitskraft und die Bedingungen ihrer Reproduktion ins Zentrum staatlichen Interesses treten. Die kapitalistische Ökonomie ist auf die Etablierung einer spezifischen Körper-Politik angewiesen, die den Körper als einen produktiven Körper konstituiert. Die biologischen Daten der Bevölkerung werden ein unerlässliches Element für eine ›ökonomische Führung‹, die über die Organisation der Unterwerfung der Körper hinaus die permanente Verbesserung ihrer Nützlichkeit notwendig macht […].«

Form der Arbeit, Form des Lebens: *Soll und Haben*

An Fragen innerhalb dieser Spannungsfelder um Subjektivierungsformen und Formen des Gemeinschaftlichen sind auch literarische Texte in verschiedener Weise interessiert. So gilt der 1855 erschienene und äußerst erfolgreiche Roman von Gustav Freytag als liberales Emanzipationsmanifest des Bürgertums u.a. weil er in anschaulicher Weise die Funktionsweise dieser neuen gesellschaftlichen Differenzierungen figuriert und vorführt.

Das dem Text vorangestellte Motto von Julian Schmidt, der mit Freytag Herausgeber der national-liberalen Zeitschrift *Die Grenzboten* war, ist dabei ganz programmatisch zu verstehen: »Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit.«[9] Es geht also in zentraler Weise um die Darstellung von Arbeit als zentralem bürgerlichen Daseinsmodus, aus dem sich Gesellschaft ableiten lassen soll.

Freytags Roman schildert den Lebensgang und Bildungsweg seines Protagonisten Anton Wohlfart, der aus der Provinz in das Breslauer Handelshaus Schröter als Auszubildender eintritt. Anton fühlt schon früh seine Bestimmung, die ihn eben in auf dem Weg zum Kaufmann führt:

> Das war ein unscheinbares, leichtes Band, welches den Haushalt des Kalkulators mit dem geschäftlichen Treiben der großen Welt verknüpfte; und doch wurde es für Anton ein Leitseil, wodurch sein ganzes Leben Richtung erhielt. Denn wenn der alte Herr am Abend in seinem Garten saß, das Samtkäppchen in dem grauen Haar und seine Pfeife im Munde, dann verbreitete er sich gern mit leiser Sehnsucht über die Vorzüge eines Geschäftes und fragte dann scherzend seinen Sohn, ob er auch Kaufmann werden wolle. Und in der Seele des Kleinen schoß augenblicklich ein hübsches Bild zusammen, wie die Strahlen bunter Glasperlen im Kaleidoskop, zusammengesetzt aus großen Zuckerhüten, Rosinen und Mandeln und goldenen Apfelsinen, aus dem freundlichen Lächeln seiner Eltern und all dem geheimnisvollen Entzücken, welches ihm selbst die ankommende Kiste je bereitet; bis er begeistert ausrief: ›Ja, Vater, ich will!‹ (Freytag: *Soll und Haben*, S. 7)

Diese Bestimmung wird im Laufe des Romans – für einen Bildungsroman[10] nicht untypisch – seinen weiteren Lebensweg strukturieren, und zwar über das Primat der Arbeit. So findet er sich im Handelshaus Schröter wieder,

9 Gustav Freytag: *Soll und Haben.* München 1953, S. 3.

10 Zu *Soll und Haben* als Bildungsroman vgl. Karin Wirschem: *Die Suche des bürgerlichen Individuums nach seiner Bestimmung. Analyse und Begriff des Bildungsromans, erarbeitet am Beispiel von Wilhelm Raabes ›Hungerpastor‹ und Gustav Freytags ›Soll und Haben‹*. Frankfurt a. M./Bern 1986.

dass ihn in seiner Behaglichkeit und Idylle beeindruckt.[11] Das Handelshaus ist streng nach dem Modell des klassischem, patriarchalem *oikos* organisiert,[12] der Kaufmann Schröter ist der Haushaltsvorstand, der die Verantwortung für das Haus als Hausherr trägt:

> Auch der Haushalt, dem Anton jetzt angehörte, erschien ihm sehr fremdartig und mächtig. Das Haus selbst war ein altes unregelmäßiges Gebäude mit Seitenflügeln, kleinen Höfen und Hinterhäusern, voll von Mauern und kleinen Treppen, von geheimnisvollen Durchgängen, wo kein Mensch welche vermutete, von Korridoren, Nischen, tiefen Wandschränken und Glasverschlägen. Es war ein durchaus künstlicher Bau, an dem Jahrhunderte gearbeitet hatten, um ihn für späte Enkel so schwierig und unverständlich als irgend möglich zu machen. Und doch sah er im ganzen betrachtet ansehnlich und behaglich aus und umfaßte mit seinen Mauern eine ganze Welt von Menschen und Interessen. […]
> Streng hielt der Kaufmann auf den alten Brauch seiner Handlung. Alle Herrn des Comtoirs, welche nicht verheiratet waren, wohnten in seinem Hause, gehörten seinem Haushalt an und aßen alle Mittage Punkt ein Uhr an dem Tische des Prinzipals. (Freytag: *Soll und Haben*, S. 43)

Und so wird Anton in den Mikrokosmos des Unternehmens eingeführt, in dem jeder der Angestellten seine funktionale Aufgabe einnimmt, dies betrifft sowohl die professionelle Funktion, als auch was das soziale Gefüge des Handelshauses angeht.[13] Nebenbei bemerkt: diese Form des Unternehmens war für die 1850er Jahre durchaus schon anachronistisch.[14] Umso interessanter ist es daher, dass Freytag den zentralen Bezugspunkt, den das Handelshaus für die Hauptfigur darstellt, so verklärt.

Alles in allem bietet diese Gemeinschaft in homogenes Gebilde, das auf die Kooperation und das Vertrauen der einzelnen Mitglieder angewiesen ist. Die Figuren orientieren sich ohne Widerspruch an dem ihnen gemeinsamen Leistungsanspruch, Fleiß und Ehrlichkeit sind die Tugenden, die die Arbeit unverkennbar als ›deutsch‹ identifizieren.

11 Freytag: *Soll und Haben*, S. 39: »Anton hatte in den ersten Wochen Mühe, sich in der neuen Welt zurechtzufinden, in die er versetzt war. Das Gebäude, der Haushalt, das Geschäft waren so altertümlich, solid und großartig, daß sie auch einem Weltbürger von mehr Erfahrung imponieren mußten.«

12 Edward McInnes: *›Die Poesie des Geschäfts‹. Social Analysis and Polemic in Freytag's »Soll und Haben«*, in: Jörg Thunecke/Charlotte Jolles (Hg.): *Formen realistischer Erzählkunst.* Festschr. for Charlotte Jolles; in honour of her 70th birthday. Nottingham 1979, S. 99–107, hier S. 100.

13 Vgl. Freytag: *Soll und Haben*, S. 203.

14 Vgl. Gabriele Büchler-Hauschild: *Erzählte Arbeit. Gustav Freytag und die soziale Prosa des Vor- und Nachmärz*. Paderborn 1987, S. 84.

Kontrastiert wird Antons Weg durch den des Juden Veitel Itzig, einem alten Schulkameraden Antons, dem Anton auf der Strasse nach Ostrau begegnet. Auch Itzig macht im Laufe des Romans einen Bildungsweg durch, beginnend mit seiner Ausbildung bei dem jüdischen Spekulanten und Geldverleiher Ehrental.[15] Insofern sind die Figuren Antons und Itzigs komplementär angelegt, während Anton sich schnell durch einen Platz in der Mitte durch seinen Fleiß und seine Opferbereitschaft findet, lernt Itzig die Winkelzüge des Geschäfts mit Krediten und Schuldverschreibungen, das von Freytag gleichsam einem dunklen Arkanwissen beschrieben wird. Es ist die Kunst ländlichen Besitz, Territorium in frei flottierendes Kapital zu verwandeln,[16] welches die Macht hat Traditionen außer Kraft zu setzen, und alles enteigen- und aneigbar zu machen:

> ›Tausendgüldenkraut heißt das Kraut, womit man vieles kann machen in der Welt‹, erwiderte Veitel, ›aber wie man es muß machen, daß man auch als kleiner Mann kriegen kann so ein Gut wie des Barons Gut, das ist ein Geheimnis, welches nur wenige haben. Wer das Geheimnis hat, wird ein großer Mann, wie der Rothschild, wenn er lange genug am Leben bleibt.‹ […]
> ›Nichts eingesteckt!‹ antwortete Veitel. ›Wenn ich nach der Stadt gehe zu lernen, so gehe ich zu suchen die Wissenschaft, sie steht auf Papieren geschrieben. Wer die Papiere finden kann, der wird ein mächtiger Mann; ich will suchen diese Papiere, bis ich sie finde.‹ […]
> Itzig aber fuhr fort, sich vertraulich an Anton drängend: ›Was ich dir sage, das erzähle keinem weiter. Die Papiere sind gewesen in unsrer Stadt, einer hat sie gekriegt von einem alten sterbenden Bettler, und ist geworden ein mächtiger Mann; der alte Schnorrer hat sie ihm gegeben in einer Nacht, wo der andere hat gebetet an seinem Lager, ihm zu vertreiben den Todesengel.‹ (Freytag: *Soll und Haben*, S. 16f.)

Itzig wird im Laufe des Romans sein Ziel erreichen und den Baron des angrenzenden Landguts fast in den Ruin treiben und zu einem Umzug in die deutsche Diaspora nach Polen zwingen. Hierzu schreckt er auch nicht davor zurück seinen Ausbilder und Herrn Ehrental zu verraten.

Das jüdische Kapital in Person von Ehrental und Itzig arbeitet von Beginn an daran die Verhältnisse zu untergraben und aufzulösen, um sich in

15 Sabina Becker: *Erziehung zur Bürgerlichkeit. Eine kulturgeschichtliche Lektüre von Gustav Freytags Soll und Haben im Kontext des Bürgerlichen Realismus*, in: Florian Krobb (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben.* Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman. Würzburg 2005, S. 29–46, hier S. 37.

16 Niels Werber: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München 2007, S. 145: »Die feste Verbindung der Rothsattel zu ihrem Familiengut, die feste Kopplung von ›Blut und Boden‹ also, würde so aufgelöst und in hypermobiles Kapital verwandelt: in Geld.«

eine gesellschaftlich legitimierte Position zu setzen.[17] Allerdings sind deren Versuche immer klar markiert als Täuschungen und Betrügereien, Manipulationen von unübersichtlichen Geldströmen, die in Form von Krediten und Zahlungsversprechen zirkulieren. Zuletzt hintergeht auch Itzig seine Lehrmeister, sowohl Ehrental, als auch den halbseidenen Anwalt Hippus, der in das geheime Wissen um die juristischen Tricks des Kreditrechts einführt. Damit stehen sie im Kontrast zu der Wirtschaft des Hauses Schröters, die organisch durch Kooperation aller Mitarbeiterletztlich für den Reichtum nicht nur der Handlung selbst, sondern eines größeren Ganzen, der Nation und der Rasse, sorgen. Der Handel schafft Verbindungen, Kommunikation und sorgt damit für Stabilität und Fortschritt, das ganze natürlich mit deutschen Qualitäten, Fleiß und Bewusstsein für die Gemeinschaft. [18]

Demgegenüber steht die ordentliche Welt des Handelshauses Schröter, die sich durch Fleiß und ehrlichen Handel mit handfesten Gütern hervortut, eine Tätigkeit, die den Effekt hat Kommunikation zu stiften, zu befrieden und letztlich Zivilisation zu stiften. Dies wird besonders im letzten Buch des Romans deutlich, der in der deutschen Kolonie in Polen auf dem neuen Landgut der Rothsattels spielt und Freytag dazu dient die Differenz zwischen deutscher Kultur – durchaus auch im Sinne der *cultura*, der Bodenbewirtschaftung –, und der slawischen Unfähigkeit eine bürgerliche Zivilisation hervorzubringen.[19] Stattdessen bekriegen sich Adel und Knechte ununterbrochen und das Land bleibt nur unzureichend kultiviert. Auf der anderen Seite die deutschen Siedler, die durch ihre Organisation und Mühen das Land fruchtbar machen und einen funktionierenden Wirtschaftskreislauf aufbauen.[20] So wird auch dem Adel eine funktionale Position zugewiesen, der durch seine Unfähigkeit nicht mehr er angestammten Position verbleiben kann, wie Schröter seinem Schützling erklärt:

> ›So aber steht es nach allem, was ich höre, mit dem Freiherrn nicht. Soweit ich aus Ihrer Worten und dem, was man in der Stadt über ihn erzählt, seine Verhältnisse verstehe, konnte er nur deshalb in die Hände der Wucherer fallen, weil

17 Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich 2011, S. 129f.

18 McInnes: *›Die Poesie des Geschäfts‹*, S. 102.

19 Freytag: *Soll und Haben*, S. 250; vgl. Werber: *Die Geopolitik der Literatur,* S. 161.

20 Vgl. Christine Achinger: *Prosa der Verhältnisse und Poesie der Ware. Versöhnte Moderne und Realismus in Gustav Freytags Soll und Haben*, in: Florian Krobb (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman*. Würzburg 2005, S. 67–86, hier S. 68.

> ihm das fehlte, was dem Leben jedes Menschen erst Wert gibt, ein besonnenes Urteil und eine stetige Arbeitskraft.‹
> Anton mußte dies mit einem Seufzer zugeben.
> ›Einem solchen Mann zu helfen‹, fuhr der Kaufmann unerbittlich fort, ›ist eine mißliche Aufgabe, bei welcher der Verstand wohl das Recht hat, zu widersprechen. Man soll vor keinem Menschen die Hoffnung aufgeben, daß er sich ändern kann, aber gerade der Mangel an Kraft wird am allerschwersten gebessert. Unsere Fähigkeit, für andere zu arbeiten, ist beschränkt, und bevor man einem Schwächling seine Zeit opfert, soll man fragen, ob man sich dadurch nicht selbst der Fähigkeit beraubt, einem bessern Mann zu helfen. […] Aber dafür gibt es nur ein Mittel, und dies Mittel heißt, seine Lieben tüchtig machen zur Behauptung und zur Vermehrung ihres Erbes. Wo die Kraft aufhört in der Familie oder im einzelnen, da soll auch das Vermögen aufhören, das Geld soll frei dahinrollen in andere Hände, und die Pflugschar soll übergehn in eine andere Hand, welche sie besser zu führen weiß. Und die Familie, welche im Genusse erschlafft, soll wieder heruntersinken auf den Grund des Volkslebens, um frisch aufsteigender Kraft Raum zu machen. Jeden, der auf Kosten der freien Bewegung anderer für sich und seine Nachkommen ein ewiges Privilegium sucht, betrachte ich als einen Gegner der gesunden Entwicklung unseres Staats. Und wenn ein solcher Mann in diesem Bestreben sich zugrunde richtet, so werde ich ihm ohne Schadenfreude zusehn, aber ich werde sagen, daß ihm sein Recht geschehe, weil er gegen einen großen Grundsatz unsers Lebens gesündigt hat. Und für ein doppeltes Unrecht werde ich eine Unterstützung dieses Mannes halten, solange ich befürchten muß, daß meine Hilfe dazu verwandt wird, eine ungesunde Familienpolitik zu unterstützen.‹ (Freytag: *Soll und Haben*, S. 365f.)

Leben bedeutet Wettbewerb und Kampf, das gilt es anzunehmen, oder zu vergehen. Erst angesichts der Gefahr der polnischen Revolution und den einhergehenden Plünderungen, erkennen die Rothsattels dies und finde ihren Platz. Ihnen, und damit stellvertretend dem Adel, kommt stattdessen die Aufgabe zu, an der Front das deutsche Wesen nach draußen in die Welt zu tragen.[21]

Der Adel ist also in dem Szenario des Romans zunächst vor Modernisierungsprobleme durch die Abeitsanforderungen der bürgerlichen Ökonomie und die Flexibilität des Kapitals gestellt, die der Dauerhaftigkeit der Erbfolge des Grundbesitzes entgegensteht. Erbe allein reicht demnach nicht aus, wenn es nicht durch bürgerlich-kompatible Leistungsbereitschaft bewahrt wird, denn die idyllischen Verhältnisse stehen in ständiger Bedrohung. Letztendlich lässt sich aber auch der Adel wieder in eine stabile, wettbewerbsorientierte Gesellschaftsordnung integrieren, daran lässt auch die Figurenzeichnung des Romans keinen Zweifel.

Das jüdische Kapital kann aus Sicht des Romans hingegen nur destabilisieren, arbeitet vor allem in Eigeninteresse und kooperiert höchstens tempo-

21 Vgl. Freytag: *Soll und Haben*, S. 477f.

rär, die Akteure stets von der Gefahr bedroht selbst hintergangen zu werden. Gemeinschaft ist unmöglich, daran lässt Freytag keinen Zweifel. Die Figur Itzigs trägt dazu fast dämonische Züge, seine Handlungen sind absolut zielgerichtet, er kennt eine andere Aufgabe als die hyperaktive Anhäufung von Kapital.[22] Hierin liegt letztendlich der oft kommentierte antisemitische Gehalt des Texts,[23] produktive Arbeit, die nachhaltigen Fortschritt schafft, kann nur aus dem deutschen Wesen heraus geschehen, alle anderen bleiben davon abhängig.[24]

Das Kreditwesen ist nicht alleine lebensfähig, es bleibt unproduktiv, wenn es nicht durch handfeste Arbeit ergänzt wird. Erzähltechnisch spiegelt sich diese Pointe in dem Verhältnis der Figuren, zwar sind Itzigs und Antons Schicksale verbunden, aber Itzig bleibt dennoch nur abhängige Nebenfigur. Das Anwesen der Rothsattels will Itzig dann auch ursprünglich für Anton in Besitz bringen, aus Dankbarkeit dafür, dass Anton ihn in der der Vergangenheit beschützte.[25]

Subjektivierungen sind also gebunden an gerechte Arbeit, die zu gutem Leben im Kollektiv führt. Lebensfähigkeit wird insbesondere über die Bereitschaft und das Vermögen an der Gemeinschaft arbeitend teilzunehmen bemessen, die so erst Kultur ermöglicht. Dies ist allerdings keine Selbstverständlichkeit, denn daran binden sich einige Gefahren, die der Roman so streng typisiert beschreibt. Denn nur durch Arbeit lässt sich auch diese Form der Gemeinschaft bewahren.[26]

22 Achinger: *Prosa der Verhältnisse und Poesie der Ware*, S. 70.

23 Vgl. dazu Mark H. Gelber: *Antisemitismus, literarischer Antisemitismus und die Konstellation der bösen Juden in Gustav Freytags Soll und Haben*, in: Florian Krobb (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben.* Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman. Würzburg 2005, S. 285–299; Peter Heinz Hubrich: *Gustav Freitags »Deutsche Ideologie« in Soll und Haben*. Kronberg (Ts.) 1974; Michael Schneider: *Apologie des Bürgers. Zur Problematik von Rassismus und Antisemitismus in G. Freytags Roman ›Soll und Haben‹*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), S. 384–413.

24 Vgl. Benno Wagner: *Verklärte Normalität. Gustav Freytags ‚Soll und Haben' und der Ursprung des ›Deutschen Sonderwegs‹*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 2 (2006), Nr. 30, S. 14–37, hier S. 24.

25 Seine Rolle ist damit also auch erzählökonomisch *parasitär*.

26 Wagner: *Verklärte Normalität*, S. 35.

Feinde der Gesellschaft: Parasiten

So bemisst sich das Problemfeld Mitte des 19. Jahrhunderts, vor dessen Hintergrund der Parasit die Bühne des Geschehens betritt. Im Zeichen moderner Lebenswissenschaften und politischer Ökonomie vollzieht sich seit Ende des 18. Jahrhunderts eine Umwertung, die aus älteren Komödienfiguren und skurrilen Charakteren eine (sozial-)pathologische Erscheinung hervor treibt und damit einen prekären Schauplatz für die Selbstverständigung moderner Gesellschaften, für die Reflexion ihrer Reproduktionsweisen und für die Beobachtung ihrer Krisen bietet.

Der Begriff selbst hat seinen Ursprung in der griechischen Antike, das *parasitos* bedeutet in etwa »mit jemandem essen«, und bezeichnete zunächst einen Beamten, der bei Tempelfesten servierte. Später charakterisierte es einen Gefolgsmann oder Anhänger, der hin und wieder eine Mahlzeit von einem Edelmann erhielt, wenn er diesem als Unterhalter oder als Bote diente bzw. zu anderen kleinen Verrichtungen zur Verfügung stand. In der griechischen Komödie wurde aus dem Parasiten sogar eine komische Figur. Erst um 1700 fand der Begriff ›Parasit‹ dann Eingang in die Biologie und näherte sich allmählich dem heutigen Begriffsgebrauch an. Eine für die heute geläufige Bedeutung entscheidende Umwertung des Begriffs, die einen Bruch mit der literarischen Tradition der antiken Komödienfigur bedeutet, findet um 1800 statt.[27]

Die nun entstehenden Lebenswissenschaften nehmen sich des Parasiten als Gegenstand an und werten die Figur entsprechend um. Damit erhält der Parasit eine erhöhte Aufmerksamkeit. So verknüpft Edwin Ray Lankester in seinem 1879 Vortrag *Degeneration: A Chapter in Darwinism* die Beschreibung eines holistisch verstandenen Darwinismus, der das Zusammenwirken der lebenden Organismen zu einer stetem Fortschritt führt (»a perfect graduation of forms«[28]). Wissenschaft bedeutet für ihn »Knowledge of the Order of nature«,[29] also die Zuweisung und damit Bewertung eines Ortes in der Ordnung der Dinge. Demnach geht es also um eine Scheidung des Lebendi-

27 Vgl. zur Begriffsgeschichte Ulrich Enzensberger: *Parasiten. Ein Sachbuch*. Frankfurt a. M. 2001.

28 Edwin Ray Lankester: *Degeneration. A Chapter in Darwinism,* in: ders.: *The Advancement of Science. Occasional Essays and Addresses*. London/New York 1890, S. 3–59, hier S. 15.

29 Ebd., S. 7; ebd., S. 10: »[…] it [the theory; Anm. HS] assigns living things to their causes, gives them their place in the Order of Nature.«

gen zwischen normalem Leben, das seinen Platz funktionslogisch erhält[30] und den Abweichlern, die eine Gefahr für den Gang der Dinge bedeuten. Denn diese Ordnung ist mitnichten stabil und homöostatisch, sie befindet sich im steten Kampf, denn die Möglichkeit der Degeneration schwebt als potentielle Gefahr über allem. Genau an dieser Stelle taucht der Parasit als ein für das 19 Jahrhundert so populäre Imago und Gestalt des Feindes. Für Lankester bezeichnet ›Parasit‹ auch weniger eine Gattungsform, oder Spezies sondern ein »habit of parasitism«,[31] eine Gewohnheit, die allerdings auf das Erscheinungsbild letztlich wieder zurückwirkt. Die niedrigere Komplexität dieser Lebensform, erlaubt es ihr, die für die zur Lebenserhaltung nötigen Arbeit nicht mehr gebrauchten Werkzeuge abzulegen und sich so auf die bequemeren, basalen Lebensfunktionen einzuschränken.

Dies mag im Einzelnen kein weiteres Problem sein, da Parasiten klein und unbedeutend in ihrer Gestalt sind, allerdings besitzen sie durch die Energieersparnis einen Vorteil im allumfassenden Kampf ums Dasein. Der Parasit ist aus dieser Perspektive nicht mehr ein Einzelphänomen, sondern ein Gegenstand auf der Ebene der biologischen Arten. Die Gefahr, die von ihm ausgeht, ist nicht mehr nur lokal und einzigartig, sondern nunmehr Bedrohung eines Kollektivkörpers, der in seiner Entwicklung und damit seiner Überlebensfähigkeit gestört wird. Der Parasit steht damit ein für eine Reihe notorischer Defizienzphänomene – Unproduktivität, Degeneration und die Schädigung organischer und politischer Körper.

So ist die Übertragung von diesem biologischen Wissen auf soziale Phänomene ein kleiner und wird in zahlreichen Texten der Zeit vorgeführt.[32] Grundsätzliches *tertium comparationis* ist die Homologie von Ökonomie und Leben, die auf ein gemeinsames Problemfeld verweist. Damit ist der Parasit für die (ökonomische) Ordnung eine Gefahr, da er zu ihr im Sinne der Gemeinschaft nichts beiträgt. Parasiten bedeuten eine Störung des Funktionskreislaufs von Gesellschaften, weil sie die natürlichen Ressourcen der Gesellschaft und der Natur für sich in Anspruch nehmen und ohne durch eigene Arbeit produktiv zum Wohle beizutragen, und unterlaufen damit das bürgerliche Produktivitätsethos.

Dieses Wissen um die Gefahren eines Organismus führt zu dem Imperativ ihn vor Fremdkörpern zu schützen. Denn teilhaben an jenem kann nur,

30 Lankester spricht in Anlehnung an Darwin vom »mechanical arrangments of things« (ebd., S. 13)

31 Ebd., S. 27.

32 Vgl. Pierre-Joseph van Beneden: *Die Schmarotzer des Thierreichs*. Leipzig 1876; Maximilian Perty: *Ueber den Parasitismus*. Berlin 1869.

was in der Ordnung der Natur dafür vorgesehen ist, und produktiv zum ›großen Ganzen‹ beitragen kann. Produktivität wiederum wird auf Grundlage der Industrialisierung durch eine Rationalisierung von Arbeit bestimmt; Nicht-Produktivität wird zu einem Anomalie, die beseitigt werden muss, und der Parasit ist genau die Figur, die sich diesem Gebot entzieht.

Entscheidend ist also eine Bedeutungsverschiebung, die die Vorstellung der Unproduktivität im ökonomischen Sinne mit der des Parasitismus verbindet. Ende des 19. Jahrhunderts geschehen weitere Umwertungen, die es möglich machen, etwa auch ›den Juden‹ als ›Parasiten‹ zu begreifen. Produktivität bzw. Nicht-Produktivität wird damit zur Demarkationslinie die Menschliches von seinem monströsen Anderen scheidet, und dem so formulierten Menschenbild seinen Gegenpart aufzeigt bzw. sich in der Weise über die Differenz erst formieren kann.

Quellen

Achinger, Christine: *Prosa der Verhältnisse und Poesie der Ware. Versöhnte Moderne und Realismus in Gustav Freytags Soll und Haben*, in: Florian Krobb (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman*. Würzburg 2005, S. 67–86.

Becker, Sabina: *Erziehung zur Bürgerlichkeit. Eine kulturgeschichtliche Lektüre von Gustav Freytags Soll und Haben im Kontext des Bürgerlichen Realismus*, in: Florian Krobb (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman*. Würzburg 2005, S. 29–46.

Beneden, Pierre-Joseph van: *Die Schmarotzer des Thierreichs*. Leipzig 1876.

Bublitz, Hannelore: *Diskursanalyse als Gesellschafts-›Theorie‹. »Diagnostik« historischer Praktiken am Beispiel der ›Kulturkrisen‹-Semantik und der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende*, in: Hannelore Bublitz/Andrea D. Bührmann/Christine Hanke/Andrea Seier (Hg.): *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults.* Frankfurt a. M. 1999, S. 22–48.

Bublitz, Hannelore/Hanke, Christine/Seier, Andrea: *Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900*. Frankfurt a. M. 2000.

Büchler-Hauschild, Gabriele: *Erzählte Arbeit. Gustav Freytag und die soziale Prosa des Vor- und Nachmärz*. Paderborn 1987.

Enzensberger, Ulrich: *Parasiten. Ein Sachbuch*. Frankfurt a. M. 2001.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981.

---: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit.* Bd. 1 Frankfurt a. M. 1987.

--: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Frankfurt a. M. 2001.

---: *Die Gesundheitspolitik im 18. Jahrhundert*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits.* Bd. 3. Frankfurt a. M. 2003, S. 19–37.

---: *Geschichte der Gouvernementalität I: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*. Frankfurt a. M. 2006.

---: *Geschichte der Gouvernementalität II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France, 1978–1979*. Frankfurt a. M. 2006.

Freytag, Gustav: *Soll und Haben*. München 1953.

Gelber, Mark H.: *Antisemitismus, literarischer Antisemitismus und die Konstellation der bösen Juden in Gustav Freytags Soff und Haben*, in: Florian Krobb (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman.* Würzburg 2005, S. 285–299.

Hubrich, Peter Heinz: *Gustav Freitags »Deutsche Ideologie« in Soll und Haben*. Kronberg (Ts.) 1974.

Krobb, Florian (Hg.): *150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversem Roman*. Würzburg 2005.

Lankester, Edwin Ray: *Degeneration. A Chapter in* Darwinism, in: ders.: *The Advancement of Science. Occasional Essays and Addresses*. London; New York 1890, S. 3–59.

Lemke, Thomas: *Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*. Berlin 1997.

McInnes, Edward: *›Die Poesie des Geschäfts‹. Social Analysis and Polemic in Freytag's ›Soll und Haben‹*, in: Jörg Thunecke/Charlotte Jolles (Hg.): *Formen realistischer Erzählkunst. Festschr. for Charlotte Jolles; in honour of her 70th birthday.* Nottingham 1979, S. 99–107.

Muhle, Maria: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*. Bielefeld 2008.

Perty, Maximilian: *Ueber den Parasitismus*. Berlin 1869.

Schneider, Michael: *Apologie des Bürgers. Zur Problematik von Rassismus und Antisemitismus in G. Freytags Roman ›Soll und Haben‹,* in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 25 (1981), S. 384–413.

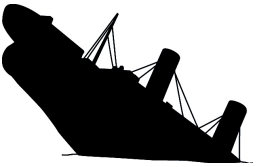
Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich 2004.

---: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich 2011.

Wagner, Benno: *Verklärte Normalität. Gustav Freytags ›Soll und Haben‹ und der Ursprung des ›Deutschen Sonderwegs‹*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 2 (2006), Nr. 30, S. 14–37.

Werber, Niels: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München 2007.

Wirschem, Karin: *Die Suche des bürgerlichen Individuums nach seiner Bestimmung. Analyse und Begriff des Bildungsromans, erarbeitet am Beispiel von Wilhelm Raabes ›Hungerpastor‹ und Gustav Freytags ›Soll und Haben‹*. Frankfurt a. M./Bern 1986.



KAI LARS FISCHER

Tschernobyl und die ›Katastrophe nach der Katastrophe‹

Katastrophales Ereignis, Zeit und Darstellung bei Alexander Kluge

> Warum wird Tschernobyl totgeschwiegen, warum schreiben unsere Schriftsteller so wenig darüber, warum schreiben sie weiterhin über Krieg, über Lager, aber nicht über Tschernobyl? Glauben Sie, daß das ein Zufall ist? Hätten wir in Tschernobyl gesiegt, wäre mehr darüber gesprochen und geschrieben worden. Oder wenn wir es verstanden hätten. Wir wissen nicht, wie wir dieses ganze Grauen deuten sollen. Wir sind dazu nicht fähig. Tschernobyl ist weder mit unserer menschlichen Erfahrung noch mit unserer menschlichen Zeit zu messen…
> – Jewgeni Alexandrowitsch Browkin, Lehrbeauftragter an der Staatlichen Universität Gomel[1]

I

Am 25. April 1986 sollte im Kernkraftwerk Tschernobyl ein Experiment durchgeführt werden.[2] Die zu klärende Frage war, ob nach einer Reaktorabschaltung bei gleichzeitigem simuliertem Stromausfall eine ausreichende Stromproduktion gewährleistet werden könne. Gegen halb zwei Uhr morgens des darauffolgenden Tages ereigneten sich infolge einer Kernschmelze

1 In: Swetlana Alexijewitsch: *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*. Berlin 2011, S. 120.

2 Die Darstellung folgt dem Artikel *26. April 1986* von Henning Seitz, in: *DIE ZEIT* vom 17. März 2011. Für ausführlichere Darstellungen siehe www.kernenergie.de/kernenergie/documentpool/Service/025reaktorunfall_tschern.html; www.greenpeace.de/tip/themen/atomkraft/atomunfaelle/artikel/der_unfall.html

zwei Explosionen in Block 4, wodurch die tausend Tonnen schwere Abdeckplatte des Reaktorkerns abgesprengt und das Dach des Gebäudes aufgerissen wurde. Infolgedessen entwichen große Mengen radioaktiven Materials.

Am 19. Juli 1986 zieht die Regierung in Moskau offiziell Bilanz, nach der bei dem Ereignis 28 Menschen ums Leben gekommen und 208 weitere verstrahlt worden sind. 360 000 Menschen wurden umgesiedelt. Als Ursache wurde grobe Fahrlässigkeit des Personals genannt. Im Sommer 1986 begannen die Bauarbeiten zur Ummantelung des zerstörten Reaktorgebäudes; am 15. November waren die Arbeiten am sogenannten ›Sarkophag‹ abgeschlossen. Das Reaktorunglück von Tschernobyl wurde als einziges Ereignis im 20. Jahrhundert auf der INES-Skala mit dem Höchstwert 7 eingestuft. Tschernobyl gilt damit als ›katastrophaler Unfall‹.

Bis heute wurden weder alle Details geklärt, die zu dem Unfall führten, noch wurde ausreichend geklärt, welche Auswirkungen der GAU von Tschernobyl zeitigte. 2005 kam eine Untersuchung der UN zu dem Ergebnis, dass die Gesamtzahl der Todesfälle, die unmittelbar auf das Unglück zurückgeführt werden können, etwa 4 000 betragen werde. Sie stützt sich für diese Annahme auf offizielle Angaben Russlands, der Ukraine und Weißrusslands.

> Ob es aber umfassende Untersuchungen und eine Registrierung aller Fälle gab, muss bezweifelt werden. Die ganze Wahrheit über das Ausmaß der Misere hat niemanden interessiert – nicht die sowjetischen Behörden, nicht die Führung in Moskau und die westlichen Staaten ebenfalls nicht,

lautet dementsprechend das resignierte Urteil des Publizisten Henning Seitz in *DIE ZEIT* am 17. März 2011.

Der Umstand, dass das Unglück von Tschernobyl beinahe vergessen schien bzw. vergessen werden konnte, verblüfft daher wenig. Erst die Geschehnisse im japanischen Fukushima verleihen der zweifellos größten technischen Katastrophe des 20. Jahrhunderts neue Aufmerksamkeit und ein besonderes Maß an Aktualität. Bücher wie Christa Wolfs Erzählung *Störfall. Nachrichten eines Tages*, dessen Erstausgabe 1987 erschienen war, werden neu aufgelegt, genauso wie Swetlana Alexijewitschs 1997 erstmals erschiene Dokumentation *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*. Als zeitgenössischer ›Betroffener‹ hatte der Soziologe Ulrich Beck seinem Buch *Risikogesellschaft* (1986) eine kurze Reflexion »Aus gegebenem Anlaß« vorangestellt. Alle von ihm diagnostizierten Elemente des gesellschaftlichen Wandels seien durch das Ereignis in Tschernobyl eingeholt worden.

> Die Rede von (industrieller) Risikogesellschaft auch und wesentlich in diesem Sinne […] hat einen bitteren Beigeschmack von Wahrheit erhalten. Vieles, das im Schreiben noch argumentativ erkämpft wurde […], liest sich nach Tschernobyl wie eine platte Beschreibung der Gegenwart.[3]

Dass die Menschen des 20. und des 21. Jahrhunderts in Risikogesellschaften leben, gehört mittlerweile zu den Klischees postmoderner Lebensweise. Trotz Tschernobyl wurden weiterhin Kernkraftwerke gebaut, trotz Tschernobyl hat ein politisches oder wirtschaftliches Umdenken damals nicht eingesetzt. Und ob die angesichts von Fukushima eingeleitete politische Neuorientierung Bestand haben wird, wird die Zeit zeigen.

Aber solche Fragen sind für die Literaturwissenschaft irrelevant. Sie hat für die Lösung des Dilemmas Pro oder Contra Kernenergie keine Ansätze zu bieten. Was sie hingegen beobachten kann, ist, in welcher Weise ein historisches Ereignis wie die Katastrophe von Tschernobyl Eingang in literarische Texte findet. Leider erweist sich hinsichtlich der literarischen Gestaltung von Tschernobyl die Materialdecke als ausgesprochen dünn. Anders als etwa im Fall des Erdbebens von Lissabon im Jahr 1755 hat Tschernobyl in der Literatur nur wenige Spuren hinterlassen.[4] Das ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass es sich um die bis dato schwerste nukleare Havarie in der Geschichte handelte, um ein Ereignis mithin, das die Vorstellung von der technischen Beherrschbarkeit der Atomkraft sehr wohl nachhaltig hätte erschüttern können. Das mag zunächst einmal den Grund haben, dass die Informationspolitik der Sowjetunion nur wenige verlässliche Fakten an die Öffentlichkeit kommen ließ. Und wovon nichts oder nur wenig bekannt ist, darüber kann man auch nicht sprechen oder davon erzählen. Zugleich, so könnte man vermuten, hatte der Zusammenbruch der Sowjetunion nur fünf Jahre später nicht bloß für eine neue geopolitische Konstellation gesorgt; auch die stets drohende atomare Eskalation des Kalten Krieges schien endgültig der Vergangenheit anzugehören. Die Ereignisse zwischen 1989 und 1991 stellten das Ereignis Tschernobyl in den Schatten, obwohl seine Folgen keinesfalls abgesehen werden konnten.

Zu diesen sozio-historischen Gründen tritt ein ästhetischer hinzu. Die literarische und damit sprachliche Repräsentation einer nuklearen Havarie wie sie in Tschernobyl stattgefunden hat, steht vor der Schwierigkeit, dass dasjenige, was man als ›Katastrophe nach der Katastrophe‹ bezeichnen könnte,

3 Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M. 1986, S. 10f.

4 Zum Erdbeben von Lissabon und seinen literarischen Echos vgl. den Beitrag von Monika Schmitz-Emans im vorliegenden Band, S. 17–44.

unmöglich angemessen dargestellt werden kann. Zwei Faktoren sind dafür ausschlaggebend: (1) Mögen sich die Abläufe und Handlungen, die zu dem Unfall geführt haben, narrativ rekonstruieren lassen, mag der Moment der Explosion beschrieben werden können, die austretende Radioaktivität bleibt unanschaulich.[5] Ihre Auswirkungen lassen sich in erster Linie indirekt vermitteln, etwa durch die Beschreibung evakuierter Landstriche oder die Schilderung von Krankheitssymptomen. (2) Einer angemessenen Darstellung der Folgen eines nuklearen Unfalls steht die lange Dauer seiner Folgen entgegen. Je nachdem, welcher Stoff freigesetzt wurde, kann die Halbwertszeit bis zu 24 000 Jahre umfassen. Die fehlende Anschaulichkeit radioaktiver Strahlung sowie die Dauer ihrer Auswirkungen entziehen ein Ereignis wie Tschernobyl der Wahrnehmung und somit der literarischen Darstellung respektive Darstellbarkeit. Von dieser Schwierigkeit zeugen auch die prominentesten literarischen Texte der deutschen Literatur, die sich mit Tschernobyl auseinandersetzen: die bereits erwähnte Erzählung *Störfall* von Christa Wolf sowie verschiedene Texte Alexander Kluges.

II

Die Formulierung ›Katastrophe nach der Katastrophe‹ stammt aus einem Text Kluges, doch bevor ich auf diesen eingehe, möchte ich einige terminologische Ausführungen voranschicken, da die entsprechende Formulierung eine semantische Verschiebung gegenüber einem konventionellen Verständnis von Katastrophe enthält.[6] Was ist gemeint, wenn man ein Ereignis als Katastrophe bezeichnet? Als Katastrophe möchte ich zunächst ein singuläres

5 Hans Esselborn hat in einem Aufsatz zu Science-Fiction-Romanen der 1950er und 60er Jahre auf diese ästhetische Schwierigkeit hingewiesen: »So wird etwa eine Energieentfesselung durch massierten Kernzerfall (Uranbombe) oder durch Kernverschmelzung (Wasserstoffbombe) im Bild der Explosion eines Vulkans oder des ›Atombrandes‹ beschrieben, wobei die gefährlichen radioaktiven Strahlen außer Acht bleiben; sie sind allerdings auch schwer zu veranschaulichen. Bei der Darstellung technischer Katastrophen, insbesondere so neuartiger und globaler Gefahren wie denen im Bereich der Kernenergie, ist also immer eine Differenz zwischen dem modernen Wissen und seiner literarischen Konkretisierung zu beachten.« (Hans Esselborn: *Die Atomenergie in der Science-Fiction – unerschöpfliche Energiequelle oder implizite Katastrophe?*, in: *Jahrbuch für Literatur und Ästhetik*. 2007, H. 25, S. 212–239, hier S. 215).

6 Einen kulturgeschichtlichen Überblick über die sich wandelnde Semantik des Katastrophenbegriffs liefert François Walter: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010.

Ereignis verstehen, das in seiner Auswirkung als katastrophal erfahren und bewertet sowie als historisch bedeutsam erinnert wird. Ein Ereignis stellt dabei ein nicht vorhersehbares, plötzliches, jedoch nicht zufälliges Geschehen von kurzer Dauer dar, dessen Vor- und Nachgeschichte man rekonstruieren können muss, um sinnvollerweise von einem Ereignis sprechen zu können.[7] Damit hat man zugleich das Ereignis als Höhepunkt eines zeitlichen Entwicklungszusammenhangs gesetzt, wodurch ein bestimmter Moment festgeschrieben wird, ab dem eine Umkehr nicht mehr möglich ist.[8] Darin trifft sich diese Bestimmung des Ereignisses mit der dramentheoretischen Definition von Katastrophe als Umschlagspunkt, hinter den man nicht mehr zurücktreten kann. Fasst man die zeitlichen Bestimmungen des Ereignis-Begriffs zusammen – Plötzlichkeit und kurze Dauer –, dann erstaunt der Ausdruck ›Katastrophe nach der Katastrophe‹ umso mehr, da, so die Überlegung, eine zeitliche Konstellation angezeigt werden soll, die von einem konventionellen Katastrophen-Begriff nicht abgedeckt werden kann. In Bezug auf Tschernobyl heißt das, dass die nukleare Havarie das singuläre Ereignis darstellt (die Katastrophe), während die Katastrophe ›nach der Katastrophe‹ etwas anderes als ein singuläres Ereignis bezeichnet. Der Ausdruck legt nahe, dass die eine Katastrophe die Folge der ›ursprünglichen‹ Katastrophe darstellt, womit dann eben kein Ereignis gemeint ist, sondern die Auswirkungen des ersten singulären Ereignisses. Diesen Auswirkungen liegen aber andere zeitliche Bestimmungen wie Langsamkeit und mittel- bzw. langfristige Dauer zugrunde, die, wie im konkreten Fall Tschernobyl, den Bereich unmittelbarer Erfahrung eines Ereignisses überschreiten. Das Gleiche gilt im Übrigen auch für die Vorgeschichte eines Ereignisses, die zwar nicht unendlich weit ausgedehnt werden kann, aber je nach Standort des Beobachters deutlich verschiedene zeitliche Ausmaße annehmen kann.

7 Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass der Zufall bzw. die Zufälligkeit für die zeitliche Bestimmung eines Ereignisses keinen Wert hat. Der Zufall ist »temporal gesprochen, eine reine Gegenwartskategorie« (Reinhart Koselleck: *Darstellung, Ereignis und Struktur*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1989, S. 159). Das schließt allerdings nicht aus, dass der Zufall historiographisch durchaus bedeutsam ist, ist er doch geeignet, »das Bestürzende, das Neue, das Unvorhergesehene […] zu umschreiben« (ebd.)

8 Vgl. dazu die Ausführungen von Alexander Demandt zum Ereignis als historischer Begriff, denen wohl nicht zufällig aristotelische Züge eignen: Alexander Demandt: *Was ist ein historisches Ereignis?*, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 63–76.

Die terminologische Klärung wirft ein Darstellungsproblem auf, das vor allem innerhalb der Geschichtswissenschaft ausgiebig diskutiert wurde und den Gegensatz von Ereignis- und Strukturgeschichte markiert. Idealtypisch unterscheidet die Theorie der Geschichtsschreibung die Erzählung von Ereignissen und die Beschreibung von Strukturen.[9] Dabei können Ereignisse von »bestimmbaren Subjekten ausgelöst und erlitten werden«, während Strukturen »als solche überindividuell und intersubjektiv«[10] sind (Koselleck: *Darstellung*, 147). Die schroffe Entgegensetzung von Ereignis und Struktur sowie ihrer jeweiligen Darstellungsformen beruht auf wissenschaftsimmanenten Gründen, die an dieser Stelle nicht ausführlich dargestellt werden können. Wichtig bleibt festzuhalten, dass die Literatur, genauer literarische Texte, die einen historischen Stoff gestalten, meistens auf der Seite der Ereignisgeschichte anzusiedeln wären, da narrative Darstellungen einer historischen Begebenheit sich häufig an einer Figur oder an einem begrenzten Figurenkreis orientieren, um die Darstellung eines Ereignisses über diese zu vermitteln. Gerade historische Romane weisen häufig das Konstrukt einer ›mittleren Heldenfigur‹ auf, dessen narrative Funktion vornehmlich darin besteht als Handlungsträger zu dienen, der die unterschiedlichen Ebenen der Erzählung miteinander vermittelt.[11]

Natürlich soll damit nicht ausgeschlossen werden, dass in historischen Romanen ›überindividuelle‹ Strukturelemente berücksichtigt werden; da aber, anders als historiographische Texte, Literatur unterhalten soll, kann davon ausgegangen werden, dass die Fokussierung auf Einzelschicksale, die sich in einer historisch bedeutsamen Situation bewähren, im Vordergrund steht.

9 Dazu und zum Folgenden Koselleck: *Darstellung*, S. 144–157. Dass sich dieser Gegensatz in der historiographischen Praxis nicht aufrecht erhalten lässt, wie Reinhart Koselleck festgestellt hat, stellt ein methodisches Problem für Historiker und ihr jeweiliges Erkenntnisinteresse dar.

10 Reinhart Kosellek: *Der Zufall als Motivationstest in der Geschichtsschreibung*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1989, S. 158–175, hier S. 147.

11 Vgl. dazu etwa Eberhard Lämmert: *Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 1985, Nr. 17, S. 228–254, hier S. 249.

III

Anders verhält es sich mit den Arbeiten von Alexander Kluge, die von einem obsessiven Interesse an Geschichte geprägt sind, aber eine völlig andere Form der Darstellung bevorzugen. Meine These ist, dass es Kluge mit seinen Texten darum geht, erstens, den Gegensatz zwischen Ereignis- und Strukturgeschichte zu unterlaufen, und zweitens, dafür ein Verfahren gefunden hat, das die konventionellen Formen der Beschreibung und Erzählung überschreitet. Das Verfahren der offenen Montage, das alle Arbeiten Kluges auszeichnet – egal ob literarisch, filmisch oder theoretisch –, erlaubt es ihm nicht nur, die verschiedenen Zeitdimensionen auf andere, innovative Weise in Beziehung zu setzen. Sie ermöglicht es zudem, eine produktionsästhetische Besonderheit Kluges nachzuvollziehen, nämlich die Mehrfachbeschäftigung mit einem historischen Ereignis in unterschiedlichen Publikations- und Medienkontexten bzw. die damit verbundene Mehrfachverwendung bereits bestehender Text-, Film- und Bildteile.[12] Auch Kluges Beschäftigung mit der Katastrophe von Tschernobyl bildet dabei keine Ausnahme. Ein erstes Ergebnis waren sechs Fernsehsendungen, die zwischen 1991 und 1994 gesendet wurden.[13] Sie bilden die Grundlage einer Buchpublikation aus dem Jahre 1996 mit dem Titel *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*, die Transskriptionen der entsprechenden Fernsehsendungen sowie unterschiedliches Bildmaterial enthält. In der Einleitung weist Kluge darauf hin, dass es sich bei diesem Buch um eine »Dokumentation« handelt, die »*unmittelbare* Erfahrung« wiedergibt.[14] Es ist selten, dass ein Text Kluges sich derart eindeutig als ›Dokumentation‹ ausweist, da die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion innerhalb anderer Texte von ihm durchaus unscharf gezo-

12 Herausragendes Beispiel dieser Produktionsweise ist Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*, von der vier unterschiedliche Textfassungen veröffentlicht worden sind.

13 Am 01.07.1991 die dctp-Sendung: 10 vor 11. Wir sind noch einmal davongekommen / Jahresring 1986; am 24.01.1992 die dctp-Sendung *News & Stories: Die Wächter des Sarkophags von Tschernobyl*; am 26.01.1992 die dctp-Sendung *Primetime/ Spätausgabe: Der Elefantenfuß von Tschernobyl*; am 11.10.1993 die dctp-Sendung: *News & Stories: Der Wind, der reinigt das*; am 19.12.1993 die dctp-Sendung *Primetime/Spätausgabe: Die Todeszone als Zufluchtsort / Anziehungskraft der ‚verbotenen Zone' von Tschernobyl*; am 25.04.1994 die dctp-Sendung *News & Stories: Sie haben 40 Sekunden / Tschernobyl-Reporter Igor Kostin: kompromißlos*.

14 Alexander Kluge: *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*. Hamburg 1996, S. 16.

gen ist.[15] Dass trotzdem ein enger Zusammenhang zwischen der Dokumentation und der literarischen Bearbeitung des Ereignisses von Tschernobyl besteht, ja das Interesse sich in beiden Fällen auf das gleiche Problem richtet, legt folgende Einschätzung nahe:

> Man kann die Unverhältnismäßgkeit zwischen der kurzen Lebensdauer verantwortlicher Menschen und der noch kürzeren Fähigkeit, stabile politische Verantwortungen zu befestigen nicht besser beschreiben als durch den Vergleich mit der zähen, *substantiellen Beharrlichkeit* der Natur der radioaktiven Strahlung […].[16]

Die Unverhältnismäßigkeit der zeitlichen Dimensionen, die an dem Ereignis Tschernobyl deutlich wird, ist sowohl das Thema der Dokumentation als auch des ›eigentlich‹ literarischen Textes. Das singuläre Ereignis Tschernobyl wird in eine zeitliche Konstellation eingepasst, die weder rein ereignisgeschichtlich noch rein strukturgeschichtlich angemessen erfasst werden kann. Kluge fordert den Leser auf, Tschernobyl »in dieser Hinsicht zu lesen wie eine Schrift an der Wand.«[17] Das dem Buch *Daniel* entnommene Bild von der ›Schrift an der Wand‹ findet sich folgerichtig im Vorwort zur Kluges Textsammlung *Die Lücke, die der Teufel läßt* wieder.

> Eine berühmte Geschichte erzählt von der SCHRIFT AN DER WAND. Sie erschreckte früher die Tyrannen. In unseren Jahren wenden sich die Menetekel (z.B. Tschernobyl, der asymmetrische Krieg) nicht bloß an definierte Herrscher, sondern an uns alle. Ich habe den Eindruck, diese Botschaften enthalten viel Kleingedrucktes. Wir lesen es im Umfeld des neuen Jahrhunderts.[18]

Diese Menetekel oder Chiffren sind »Kristallisationspunkte historischer Katastrophen«, in denen das »verdeckte, abstrakte Gesellschaftsverhältnis«, dessen Opfer das Individuum ist, zum Ausdruck komme. Diese historischen

15 Vgl. dazu die Nachbemerkung zu Schlachtbeschreibung, wo es heißt, dass das dokumentarische Material, auf dem das Buch basiere, den Text keineswegs ›dokumentarischer‹ mache (Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung*. Frankfurt a. M. 1968, S. 237). Zugleich darf man nicht außer Acht lassen, dass ›Dokumentation‹ und ›Fiktion‹ für Kluge keinen absoluten Gegensatz bezeichnen. In seinen filmtheoretischen Reflexionen findet sich folgendes Urteil, das zeigt, dass es auch bei einer Dokumentation darauf ankommt, einen bestimmten Zugang zur Wirklichkeit zu produzieren, der sich einfach in dem Glauben erschöpft, einen Dokumentation sei bereits eine adäquate Wiedergabe von Wirklichkeit. »Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.« (Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975, S. 203).

16 Kluge: *Wächter*, S. 9.

17 Ebd.

18 Alexander Kluge: *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Frankfurt a. M. 2005, S. 8.

Prozesse lesbar, d.h. »anschaulich« zu machen, ist Aufgabe der Texte Kluges.[19]

IV

Wie gestaltet Kluge die angesprochene Konstellation im zweiten Kapitel von *Die Lücke, die der Teufel läßt*? Das Kapitel trägt den Titel »Kann ein Gemeinwesen ICH sagen? / Tschernobyl«; dem eigentlichen Text wird eine Art Vorwort oder Motto vorangestellt, das noch einmal die entsprechende Frage aufwirft und als Lektürehilfe dem Leser Orientierung bietet.[20] Orientierung deswegen, weil im Anschluss keineswegs eine einheitliche Erzählung geboten wird. Der Text setzt sich vielmehr aus einer Vielzahl unterschiedlicher kurzer Erzählungen und Erzählsequenzen zusammen, deren Verbindung vom Leser erst hergestellt werden muss. Keine vorgegebene Sinnstruktur lenkt seine Lektüre. Das ›Kleingedruckte‹ von dem Kluge in seinem Vorwort spricht, findet sich eingelöst in scheinbar unverbundenen Berichten und Kurzerzählungen, die mal aus einer auktorialen, mal aus einer Ich-Perspektive geschrieben sind. Durchbrochen werden diese Berichte von Gesprächs- und Interviewpassagen, die die Berichte häufig kommentieren, und, vor allem im Teil über Tschernobyl, durch Bildsequenzen. Das erscheint auf den ersten Blick willkürlich, entbehrt jedoch nicht jeder Ordnung, da eine solche vordergründig durch immer wieder eingefügte Zwischentitel sowie durch die Nummerierung zusammengehöriger Passagen gewahrt wird. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Zusammenhang zwischen zwei aufeinanderfolgenden Texten oder Textpassagen unmittelbar einleuchtet, vielmehr mag sich dieser nur assoziativ oder über einzelne Begriffe herstellen lassen.

Das Vorwort zu dem Kapitel erzählt die Anekdote eines Kosmonauten, der wenige Monate vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1991 ins Weltall geschickt worden und bei seiner Rückkehr im Januar 1992 »›wie in

19 Götz Großklaus: *Katastrophe und Fortschritt. Alexander Kluge: Suche nach dem verlorenen Zusammenhang deutscher Geschichte*, in: Christian Schulte (Hg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien.* Osnabrück 2000, S. 175–202, hier S. 175.

20 Die vielfältigen Formen paratextueller Gestaltung, die Kluges Bücher aufweisen, können an dieser Stelle nicht einmal annähernd beschrieben werden. Einen ersten Eindruck gibt Harro Müller-Michaels, der für die Praxis den schönen Begriff »Vorwortpolitik« geprägt hat (Harro Müller-Michaels: *Die authentische Methode. Alexander Kluges antirealistisches Realismusprojekt*, in: Susanne Knaller (Hg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotographie, Film und zum Alltagsleben*. Wien 2008, S. 117–138, hier S. 118.)

einem fremden Land‹« gelandet war. »Keine Kontinuität mehr zu den Anfängen von 1917 […], die Staatsbürgerschaft ein Irrtum«, heißt es weiter. Daran schließen die titelgebende Frage an sowie die Frage, welche »Zeitgestalt« ein Gemeinwesen haben müsse, wenn die bei Tschernobyl ausgeworfenen radioaktiven Teilchen »eine Halbwertszeit von 300.000 Jahren haben.«[21] Die zeitliche Instabilität eines politischen Systems von 64 Jahren wird mit einer Technologie konfrontiert, die Stoffe nutzt und produziert, deren zeitliche Wirksamkeit um das fünfzigtausendfache höher ist. Daraus ergeben sich zahlreiche politisch-praktische Fragen, die im weiteren Verlauf des Textes behandelt werden, wie etwa die Frage nach der Verantwortbarkeit des Einsatzes solcher Technologien. Zudem stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten der Erinnerung und, damit verbunden, der Weitergabe von Wissen bezogen auf den Umgang mit solchen Ereignissen.[22] Und bereits hier zeigt sich, wie der historische Prozess über das Individuum (den Kosmonauten) hinweggeht.

Dabei will ich mich im Folgenden auf Abschnitte konzentrieren, in denen es sowohl direkt um Tschernobyl oder andere Havarien und Unfälle in Kernkraftwerken geht, die sich auf dem Gebiet der Sowjetunion ereigneten, jedoch keine vergleichbare Bekanntheit erlangten, als auch um die Problematik der Lagerung für nicht mehr benötigte Brennelemente geht. Der Abschnitt »Verantwortung für dreihunderttausend Jahre« behandelt zunächst in einem berichtenden Teil das Problem der Lagerung sowie die damit verbundenen ökonomischen Zusammenhänge. In dem Plutonium-Werk Majak, das als »Lager für abgearbeitete Brennelemente« dient, wird nicht nur sowjetischer Atommüll, sondern gegen Entgelt auch Atommüll aus europäischen und asiatischen Ländern gelagert, »an die Rußland keine Atomwerke geliefert hat.«[23] Der Duma-Abgeordnete Gregorij Jawlinskij ist der Meinung: »Man könne der Regierung eine so gefährliche Prozedur nicht anvertrauen.«

21 Kluge: *Lücke*, S. 105.

22 Diesen Punkt macht Kluge auch in der Einleitung zu seiner Dokumentation stark: »Niemals hat nur eine Generation ein Gemeinwesen zustande gebracht oder erhalten können. Alle Gemeinwesen beruhen auf einem Generationenvertrag. Und dessen Kern ist die Weitergabe der Erfahrung. […] Das Innere, Substantielle, besteht darin, daß wesentliche Lebenserfahrungen (und sie werden in der Gefahr gemacht) mit dem Ziel, die Enkel und Urenkel zu erreichen, an die nächste Generation transferiert werden. […] Das ist keine moralische Forderung, sondern etwas Praktisches, ein Konzentrat unseres tatsächlichen Gefühls, das wir in uns prüfen können.« (Kluge: *Wächter*, S. 15) Zur kollektiven Erinnerung bzw. Erinnerbarkeit von Katastrophen vgl. Walter: *Katastrophen*, S. 20f.

23 Kluge: *Lücke*, S. 130.

In der anschließenden Dialogpassage befragt Jawlinskij einen anderen Abgeordneten, Tschernomyrdin, der sich selbst nicht als »Geschichtsforscher« bezeichnet, nach dem Problem der Verantwortlichkeit. Der Botschafter antwortet auf Jawlinskijs Frage, was die längste Dauer an Verantwortlichkeit sei, die die Geschichte bzw. die »Überlieferung« kenne: »Sie wollen wahrscheinlich darauf hinaus, daß ein atomarer Prozeß, wie er hier bewacht werden soll, also in unsere Verantwortlichkeit fällt, eine Halbwertzeit von dreihunderttausend Jahren umfaßt.« Als Jawlinskij zustimmt, dass es darum gehe, entgegnet der Botschafter: »Man darf so etwas nicht so genau sehen, weil man dann belehrend wirkt.« Trotzdem müsse man ja mit diesem Problem umgehen lernen und die von Jawlinskij vorgeschlagene Lösung besteht in einem ›neuen politischen Beruf‹, dem »›Wächter des Sarkophags‹«.[24] Diese Idee wird von Tschernomyrdin sofort aufgegriffen, der einen »Geheimbund« vorschlägt, »der die Verantwortlichkeit von Generation zu Generation weitergibt.« Um den langfristigen Bestand dieses Geheimbunds sichern zu können, müsse dieser allerdings machtvoll »wie ein Fluch« sein, da nur die Annahme einer vergleichbaren, über die Generationenfolge hinweg wirksamen Kraft dieser Anforderung genügen könne. Dabei ist es nicht nur die scheinbar irreale Lösung für das reale Problem, zu der die beiden Abgeordneten kommen, die die Pointe des kurzen Textes bildet.[25] Dem Dialog schließt sich noch eine kurze Betrachtung an, in der das »Pausengespräch« mit den Mechanismen und der dem politischen Betrieb eigenen Zeit konfrontiert wird. Denn die »hatten vielleicht siebenmal fünf Minuten am Tag Zeit, sich in dieser Weise auszusprechen.« Zugleich würden Beziehungen »eines entfernten gegenseitigen Respekts wie zwischen Jawlinskij und Tschernomyrdin auseinandergerissen«, denn erst am Tag zuvor war Tschernomyrdin zum Botschafter Russlands in Kiew ernannt worden. Die Folge davon sei, die »Zentrale entvölkerte sich«. Ohne stabile Regierung lässt sich dem Problem nicht Herr werden.[26]

24 Ebd., S. 130f.

25 Umberto Eco erzählt in den Interviewband *Die große Zukunft des Buches* von dem Linguisten und Anthropologen Tom Sebeok, der von der NASA mit der Aufgabe betraut wurde, eine Form von Sprache oder Zeichen zu entwickeln, mit der Gebiete, in denen atomarer Müll gelagert wird, für zukünftige Generationen als gefährlich markiert werden können. Da dies nicht gelingt, schlägt Sebeok die Bildung quasi-religiöser Gemeinschaften, die ein Tabu aufstellen, das von Generation zu Generation weitergegeben würde (vgl. Umberto Eco/Jean-Claude Carrière: *Die große Zukunft des Buches*. München 2010, S. 154f.).

26 Die Langfristigkeit radioaktiver Strahlung, die mehrere tausend Jahre umfasst, wirft zusätzlich das praktische Problem auf, wie entsprechende Lager oder Unfallstellen

Drei längere, zusammenhängende Textsequenzen handeln von der Katastrophe von Tschernobyl: »Vom Standpunkt der Haut«,[27] »Prompte Reaktion eines an sich sklerotischen Apparats«[28] sowie »Katastrophe nach der Katastrophe«.[29] Zunächst soll es um die erste Sequenz gehen, die in zehn Teile gegliedert ist. Dabei bietet diese Sequenz keine lückenlose Rekonstruktion der Abläufe, die zur Katastrophe geführt haben. Es werden vielmehr Situationen geschildert, wie auf die Katastrophe reagiert – oder eben nicht reagiert – worden ist. Die Sequenz beginnt mit einer Bildfolge, auf denen Liquidatoren bei Aufräumarbeiten zu sehen sind.[30] Zwischen das erste und das zweite Bild ist ein Zitat eingerückt, das die verhängnisvolle Situation der Arbeiter in Tschernobyl deutlich macht.

> Die Offiziere wußten, daß die Strahlen die Menschen töten werden. Die Einsätze wurden deshalb so bemessen, daß die Dosis auf zwanzig Röntgen pro Person begrenzt blieb. Manche bekamen diese Dosis in weniger als einer Minute.[31]

Die akute Gefahr ist auf den Bildern nicht sichtbar, bemerkbar wird sie allenfalls an den Schutzanzügen, den Masken und Schutzbrillen, die das Rettungspersonal trägt. Das Ausmaß der bei der Explosion ausgetretenen Strahlung ist das Thema der folgenden drei Teile. In »Kein Meßgerät paßt zur Lage« zeigt sich wie unvorbereitet die Ingenieure und Mitarbeiter des Kernkraftwerks gewesen sind. Als es nach der Explosion darum geht, festzustellen, ob und wie viel Strahlung freigesetzt worden sei, lässt sich das einzige

gekennzeichnet sein müssen. Wie müssen symbolische Zeichen gestaltet sein, damit die Menschen der Zukunft, ihren Sinn immer noch verstehen? »Die Zeichen müssen, auch bei Beschädigung oder Verwitterung, ein eindeutiges Signal wiedergeben. Zu berücksichtigen ist die kulturelle Umformung, in Zukunft beschleunigt, aus häßlich wird schön, aus Schrecken Attraktion, aus gut böse. Unter diesen Voraussetzungen ist Eindeutigkeit gefordert«, heißt es in dem Abschnitt »Lesbarkeit der Zeichen« (Kluge: *Lücke*, S. 174–175, hier S. 174).

27 Kluge: *Lücke*, S. 147–159.

28 Ebd., S. 170–174.

29 Ebd., S. 181–183. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, dass die dazwischen liegenden Einzeltexte nicht ebenso von Tschernobyl handeln würden, aber sie tun dies eben als einzelne für, sich stehende Kurzerzählungen. Auf diese Weise werden weitere Aspekte und Perspektiven auf das Ereignis Tschernobyl geworfen, wie etwa der Umgang mit verstrahlten Leichen in »Verbrannte Seelen« oder die gesundheitlichen Auswirkungen von radioaktiver Strahlung in »Der Patient«.

30 Kluge: *Lücke*, S. 147.

31 Liquidatoren wurden die Soldaten und das Rettungspersonal genannt, die bei der Beseitigung von Schäden helfen sollten (vgl. Kluge: *Wächter*, S. 152).

»Dosimeter«, das »eine Anzeige bis 1000 Röntgen pro Stunde besaß«[32] nicht erreichen. Es liegt in einem Schrank, der unter den Trümmern begraben wurde. Daher müssen »Menschliche Körper als Meßgeräte und Ersatz« dienen, so der Titel des dritten Teils.[33] Im vierten Teil, »Vom Standpunkt der Haut«, erläutert der Hautarzt Dr. Demjunow die Reaktion der Haut auf die Strahlung.

Handeln die ersten vier Teile von den unmittelbar Betroffenen, wechselt die Perspektive im fünften Teil »Der Augenblick der Katastrophe«. Ein amerikanischer und ein russischer »Geheimdienstler«, die obendrein Physiker sind, rekonstruieren in einem Gespräch den Ablauf der Katastrophe. Die Pointe ist, dass sie dieses Gespräch in einem Hotel in Stockholm führen und dass sie eigentlich nur wenig wissen, da sie ihre Informationen nur aus weitem Abstand zum Geschehen« beziehen. Trotzdem ist ihre Vorstellung von den Geschehnissen äußerst detailliert. Obwohl somit beide keinen Augenschein besaßen, stellten sie sich doch die Situation, aufgrund ihrer wissenschaftlichen Vorbildung, genauer vor als jeder der an der Havarie unmittelbar Beteiligten, die (inmitten des Unglücks) über keine Beobachtungszeit verfügten.[34]

Im sechsten Teil, »Ein Rechner namens ›Skala‹«, geht es um geheime Daten, die der titelgebende Rechner bis kurz vor der Havarie errechnet haben soll. Allerdings befindet sich dieser Rechner »700 Tage nach der Havarie« noch im kontaminierten Zentrum von Block 4. Hauptingenieur Petelow hat sich dorthin begeben, um einen Teil der dokumentierten Daten zu holen. Ein weiteres Mal jedoch wird nicht dorthin gehen, da die »neue Obrigkeit« auf dieses »Geheimwissen« nicht neugierig sei.[35]

Die abschließenden vier Teile wiederum widmen sich der Frage, inwiefern die nukleare Katastrophe von Tschernobyl Aufschlüsse darüber zu geben vermag, ob man vorbereitet sei auf einen Atomkrieg. Der siebte Teil, »Ein Paradies für Agenten / Wir fingen sie beim Abflug«, ist ein längeres Gespräch zwischen einem Interviewer und einem KGB-Agenten über die Versuche ausländischer Agenten nach Tschernobyl zu reisen, um dort an Informationen zu gelangen, ob die Russen auf einen atomaren Schlag vorbereitet seien. »Sie interessierte das Regime der Notstandsphase, die Technik der Evakuierung, was wir alles nicht wissen oder können und was es dem

32 Ebd., S. 149.

33 Ebd., S. 150.

34 Ebd., S. 153.

35 Ebd., S. 153–154.

GROSSEN VATERLAND unmöglich macht, in einem nuklearen Krieg zu bestehen.«[36] Zugleich offenbart der KGB-Agent die dem russischen Regime während des Kalten Kriegs innewohnende Paranoia. Dass nämlich der KGB überhaupt in Tschernobyl so schnell anwesend war, hing mit der Überlegung zusammen, dass es sich bei dem Unfall um einen Akt von Sabotage der Amerikaner gehandelt haben könnte.

> Um an einer Havarie zu sehen, wie wir darauf reagieren. Daraus, dachten wir, wollten sie kundschafterliche Schlüsse ziehen. Es wäre auch interessant gewesen für die Notstands-Pläne ihres Heimatlandes. Eine Havarie können sie dort nicht veranstalten.[37]

Folgerichtig hat das Militär auf dem Gelände von Tschernobyl Übungen für den Ernstfall abgehalten. Dass dies mit den Helfern vor Ort natürlich nicht abgesprochen war, diese sich im Gegenteil in ihrer Arbeit behindert gefühlt haben, ist das Thema des achten Teils »Kein Zeitpunkt für Übungen«. Dass diese Übungen trotzdem »Erfahrungszugewinne«[38] mit sich brachten, ist Thema der letzten beiden Teile dieser Sequenz, »Pikalow« und »Projekt mit Weitblick«. Dabei ist dieser Zugewinn an Erfahrung negativer Art. Der General der Chemischen Kampftruppen W. K. Pikalow äußert in einem Gespräch, dass man schlicht nicht auf den Ernstfall vorbereitet sei. »Es funktioniert nichts«, lautet sein Fazit.[39] In »Projekt mit Weitblick« schließlich kommt der Spezialist A. G. Mirsow zu dem Schluss, dass angesichts »[die]ser ungewollten, unprogrammäßigen Katastrophe« die atomare Drohung sich als wirkungslos herausstellt, da die Gefahr, die von der Strahlung ausgeht, von den meisten Menschen überhaupt nicht ausreichend zur Kenntnis genommen werde: Solange die Menschen denken, man könne sich mit »Wodka gegen Neutronen« schützen, solange sei es unmöglich, mit atomarer Kriegsführung überhaupt zu drohen.[40]

36 Ebd., S. 154.

37 Ebd., S. 155.

38 Ebd., S. 158.

39 Ebd.

40 »Es schien nämlich ausgeschlossen, zwischen der Mentalität der Personen, die Alkohol für ein Gegenmittel gegen die Strahlung hielten, und der intimen, jede Kleidung durchdringenden Wirkung der Neutronen, gegen welche die menschliche Haut schutzlos bleibt, zu vermitteln. Es ist ausgeschlossen, schrieb Mirsow, bei dieser Art von Bewußtsein der Mehrheit unserer russischen Menschen mit nuklearer Kriegsführung überhaupt zu drohen.« (Ebd., S. 159) Dass diese Mentalität durchaus verbreitet, demnach keine Fiktion war, kann man bei Grigorij Medwedew in seinem Buch *Verbrannte Seelen* nachlesen: »Wir hörten die Explosionen. Kurz darauf erschi-

Die zweite Sequenz, die mit der Darstellung des Ereignisses in Tschernobyl von Interesse ist, »Prompte Reaktion eines an sich sklerotischen Apparats«,[41] handelt vordergründig von den Maßnahmen der Regierung. Dabei bindet die Krankheitsmetaphorik im Titel der Sequenz die folgenden Erzählungen an den Anfang des Kapitels zurück, wo die Gesamtorganisation der Sowjetunion mit der eines Körpers verglichen wird. Trotz der sklerotischen Verfassung des Körpers der Gesamtorganisation gelingt eine prompte Reaktion auf Tschernobyl. Im Abschnitt »Kein Versagen der Zentrale« heißt es:

> Von allen zuständigen Personen wurden ergonometrische Studien angefertigt. Es wurden (für Zähneputzen, Kofferpacken, Stolpern, Einsammeln von Gegenständen, überflüssige Telefonate) pro Person im Schnitt vier Minuten Fehlzeit ermittelt, d.h. die Personen waren überdurchschnittlich prompt.[42]

Kontrastiert und letztendlich ironisiert wird diese ›prompte Reaktion‹ mit dem Abschnitt »Wie eine Planwirtschaft über Gefährlichkeiten kommuniziert«, der es verdient in Gänze zitiert zu werden.

> Gaskomigdromet der UdSSR fragt an oder befiehlt Sojusatomenergie. Die muß ihre Aufsichtsbehörde Gasatomenergoadso fragen; das geht nicht, ohne daß das Hauptressort ›Bau‹ im Energieministerium der UdSSR befragt wird. Es muß aber auch Sojusatomenergostroj und die gewaltige, fachkundige, mit den besten Ingenieuren versehene Juschtomenergomontage einbezogen werden. Der zuständige ZK-Sekretär, der die wie Weberschiffchen agierenden Abteilungen, Hauptabteilungen, Kombinate, angegliederten Einheiten und Kontrollhierarchien beaufsichtigt, heißt W.I. Dolgich, ZK-Sekretär. Er berichtet an Politbüromitglied Ligatschow, dieser an den Generalsekretär Gorbatschow.[43]

Es ist dieses Geflecht aus Ministerien und Unterministerien, aus Hauptabteilungen und Unterabteilungen, das eine ›prompte Reaktion‹ mehr als unwahrscheinlich macht. Zwar mögen einzelne Personen der Situation angemessen prompt gehandelt haben, aber gerade das sklerotische Befehls- und Genehmigungsverhältnis der einzelnen Organisationselemente zueinander, verhindert eine adäquate Handlungsweise angesichts des katastrophalen Ereignisses. Die historische »Evolution des Apparats«,[44] wie sie besonders fol-

en eine aufgeregte Nachbarin, deren Mann schon auf dem Block gewesen war. Sie berichtete uns von dem Unfall und schlug vor, eine Flasche Wodka zur Dekontaminierung zu trinken.« (Zit. n. Kluge: *Wächter*, S. 123)

41 Kluge: *Lücke*, S. 170–174.

42 Ebd., S. 171.

43 Ebd., S. 172.

44 Ebd., S. 114.

genträchtig an der Entwicklung der Geheimdienste unter Stalin beobachtet werden konnte, hat dazu geführt die Gesamtorganisation in einen Zustand der Handlungsunfähigkeit zu versetzen. Dieser schließt es aber nicht aus, dass Individuen sehr wohl angemessen reagiert haben können.

Manche Dinge bleiben notwendig unaufgeklärt. Im dritten Abschnitt der Sequenz »Katastrophe nach der Katastrophe«,[45] wird von dem Selbstmord W. A. Legasows berichtet, der als »Leiter der SowjetischenTschernobyl-Untersuchungskommission« gearbeitet hat. Am zweiten Jahrestag der Katastrophe war er in die verbotene Zone gegangen und konnte von nur noch »völlig verbrannt geborgen werden«.[46] In dem folgenden kommentierenden Gespräch werden zunächst verschiedene Möglichkeiten diskutiert, wie es dazu kommen konnte (Unglücksfall, Depression, Schuldgefühle). Auf die Frage, ob Legasow mit seinem Tod ein Signal setzen wollte, wird mit der Gegenfrage »Was wissen wir, was in seinem Hirn vorging?« reagiert.[47] Allerdings sind mit Legasows Tod sämtliche Kenntnisse über den Unfall verloren gegangen, da er der Einzige war, der über sie verfügte. Versuchte man seinen Selbstmord als Protest zu verstehen, etwa gegen schlampige Untersuchungen oder versuchte Vertuschung von Erkenntnissen, stünde dem die Unverantwortlichkeit einer solchen Handlungsweise entgegen, da sie den Verlust aller Informationen bedinge.

Die beschriebenen Sequenzen verdeutlichen einige Merkmale der literarischen Strategie Kluges. Indem zeitlich verschiedene und unverbundene Situationen in Beziehung gesetzt werden, werden Zusammenhänge ermöglicht, die eine lineare Erzählung nur schwer einsichtig machen kann. Die Sequenz deckt einen Zeitraum ab, der sowohl unmittelbare Geschehnisse vom 26. April 1986 als auch Geschehnisse zwei Jahre später miteinander in Beziehung setzt. Dementsprechend wechselt die Perspektive von direkt durch das Unglück Betroffenen zu technischen Experten, von Agenten des KGB zu Angehörigen des Militärs. Dieser Streuung der Perspektiven entspricht die Vielfalt der Themen, die vom Persönlich-Konkreten (wie Krankheiten) bis hin zum Administrativ-Abstrakten (militärische Ausbeutung des Ereignisses) reichen. Damit vermag der Text anhand von Einzelereignissen eine Struktur sichtbar zu machen, die die Eingebundenheit des Individuums in überindividuelle Prozesse anzeigt. Das Verfahren der offenen Montage reali-

45 Ebd., S. 181–183.

46 Ebd., S. 182.

47 Ebd., S. 183.

siert dies als Text, wodurch es dem Leser gelingen kann (und soll), die Leerstellen zwischen den Abschnitten mit Sinn zu füllen.

> Die Erinnerungsarbeit entwirft in diesem Fall einen weiten Erinnerungs-Raum, in den bestimmte persönliche subjektive Erlebnisse, bestimmte spätere Erfahrung und ›objektiver‹ Wissensanteile zu einer Total-Montage verschiedener ›Geschichten‹ synthetisiert sind[48]

Erst in dieser Form lässt sich das ›Kleingedruckte‹ lesen und verstehen.

Quellen

Alexijewitsch, Swetlana: *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*. Berlin 2011.

Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M. 1986.

Demandt, Alexander: *Was ist ein historisches Ereignis?*, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld 2003, S. 63–76.

Eco, Umberto/Carrière, Jean-Claude: *Die große Zukunft des Buches*. München 2010.

Esselborn, Hans: *Die Atomenergie in der Science-Fiction – unerschöpfliche Energiequelle oder implizite Katastrophe?,* in: *Jahrbuch für Literatur und Ästhetik*. 2007, H. 25, S. 212–239.

Großklaus, Götz: *Katastrophe und Fortschritt. Alexander Kluge: Suche nach dem verlorenen Zusammenhang deutscher Geschichte*, in: Christian Schulte (Hg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück 2000, S. 175–202.

Kluge, Alexander: *Schlachtbeschreibung*. Frankfurt a. M. 1968.

---: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a. M. 1975.

---: *Die Wächter des Sarkophags. 10 Jahre Tschernobyl*. Hamburg 1996.

---: *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Frankfurt a. M. 2005.

Koselleck, Reinhart: *Darstellung, Ereignis und Struktur*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1989, S. 144–157.

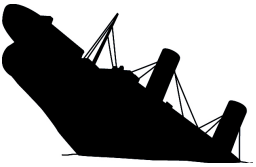
---: *Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung,* in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1989, S. 158–175.

Lämmert, Eberhard: *Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 1985, Nr. 17, S. 228–254.

48 Großklaus: *Katastrophe*, S. 191.

Müller-Michaels, Harro: *Die authentische Methode. Alexander Kluges antirealistisches Realismusprojekt*, in: Susanne Knaller (Hg.): *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Wien 2008, S. 117–138.

Walter, François: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010.



SEBASTIAN WILDE

Die Wirklichkeit der Katastrophe

Zur medienkritischen Reflexion der Elbhochwasserdarstellungen 2002 in Marcel Beyers Essay *Wasserstandsbericht*[1]

1. ›*Wasserstands*bericht‹ – ›Wasserstands*bericht*‹

»In der Woche vom Montag, dem 12., bis Sonntag, dem 18. August 2002, erlebe ich nun eine Situation, in der mir zum erstenmal bewußt wird, daß ich als Augenzeuge wahrgenommen, angesprochen werde.«[2] – Der Augenzeuge ist hier das empirische Ich in Marcel Beyers 2003 im Band *Nonfiction* veröffentlichten Essay[3] *Wasserstandsbericht*. Es ist Augenzeuge einer Katastrophe[4]

1 Für ihre kritischen Hinweise danke ich Anna-Lisa Menck (Hamburg/St. Louis) und Peter Paul Schwarz (Potsdam).

2 Marcel Beyer: *Wasserstandsbericht,* in: ders.: *Nonfiction.* Köln 2003, S. 11–46, hier S. 17. Im Folgenden im Text zitiert mit der Sigle W und der Seitenzahl.

3 Zwar enthält der Band keine peritextuelle Genrebezeichnung (zur Verwendung des Begriffs Peritext siehe FN 5), doch lässt sich der Text im Anschluss an die Begriffsexplikation von Heinz Schlaffer im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* als Essay bezeichnen (vgl. Heinz Schlaffer: *Essay,* in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 522–525.)

4 Der Begriff Katastrophe wird hier im Sinne eines (nicht auf transzendente Kräfte zurückgehenden) (Natur-)Ereignisses verwendet, das die in einem weiteren Sinne verstandene Infrastruktur menschlicher Lebensräume zumindest teilweise zerstört und bei dem es auch zu Todesfällen kommt. Todesfälle werden im Essay zwar nicht thematisiert. Da Beyers Essay jedoch als nichtfiktionaler Text auf das reale Ereignis des Elbhochwassers referiert und es während dieses Ereignisses nachweislich Todesfälle gab, lässt sich vom Elbhochwasser auch in diesem Punkt von einer Katastrophe sprechen. Vgl. dazu François Walter: *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, S. 276 und Monika Schmitz-Emans: *Literarische Echos auf Lissabon 1755. Über Katastrophen als Produkte ihrer Deutung und die Konkur-*

– und zwar der Katastrophe des Elbhochwassers im Jahr 2002, genauer: der Auswirkungen des Hochwassers auf die Stadt Dresden.

Wenn Marcel Beyer im Titel seines Essays das Genre des Berichts zitiert, dann erzeugt er damit eine Spannung, die sich aus den jeweils evozierten genrespezifischen Eigenschaften des Berichts und des Essays ergibt. Der Peritext[5] des Titels *Wasserstandsbericht* löst eine bestimmte Erwartungshaltung aus: Der alltagssprachlichen Verwendung zufolge ist ein Bericht der sachlichen Wiedergabe eines Geschehens oder Sachverhalts verpflichtet.[6] Er stellt die Sache ins Zentrum seiner Darstellung; er ist objektiv, nüchtern, nicht an eine bestimmte subjektive Perspektive gebunden und lässt an der ›Wahrheit‹ der Sache, auf die er sich bezieht, in der Regel keinen Zweifel. Zumal als »*Wasserstands*bericht«, mit dem Beyer offensichtlich auf die Wasserstandsmeldung, die auf die bloße Nennung von Pegelständen beschränkt ist, anspielt. Gegenüber dem Bericht zeichnet sich der Essay ausdrücklich durch das subjektive Interesse eines Ich an einer bestimmten Sache aus; die Darstellung ist in diesem Genre an eine individuelle, auf das empirische Ich zurückgehende Erfahrung gebunden.[7]

Ein Essay, der im Titel als Bericht bezeichnet wird. Die Engführung der beiden Textgenres führt dazu, dass der »Wasserstands*bericht*« assoziiert wird mit den bereits existierenden und im Text selbst thematisierten Berichten des Hochwasserereignisses. Er wird gleichsam gedanklich mit ihnen in eine Reihe gestellt. Als essayistischer »Wasserstands*bericht*« wird er zugleich aber auch konzeptionell ausdrücklich von diesen Berichten abgesetzt. Assoziation und Absetzung – dieses durch den Titel erzeugte Wechselverhältnis zwischen Bericht und Essay lässt die Lesart zu, dass der »*Wasserstandsbericht*« als ein alternativer, konkurrierender Bericht präsentiert wird, eben als ein essayistischer Bericht, der den bestehenden berichtenden Darstellung der Hochwasserkatastrophe eine mit den Mitteln des Essays arbeitende Darstellung entgegensetzt. Da es sich bei den im Text thematisierten Berichten

renz zwischen Deutungsmustern im vorliegenden Band, S. 17–44.

5 Gefolgt wird dabei der Begriffsdefinition von Gérard Genette (Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main 1989, S. 9–21), der den Oberbegriff ›Paratext‹ untergliedert in »materialisierte« Mitteilungen im Umfeld des Textes (Peritext) und Mitteilungen, die außerhalb des Textes stehen, wie bspw. Briefwechsel oder Tagebücher (Epitext).

6 Vgl. das Lemma ›Bericht‹, in: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2006.

7 Vgl. Schlaffer: *Essay*.

meist um bildliche Hochwasserdarstellungen aus Zeitung und Fernsehen[8] handelt, wird der sprachliche »*Wasserstandsbericht*« vor allem auch als mediale Gegendarstellung präsentiert.

Die Engführung von Essay und Bericht lässt aber noch folgende zweite Lesart zu: Indem im Titel das Genre des Berichts aufgerufen wird, wird bereits hier darauf verwiesen, dass dieses Genre einen Gegenstand bildet, auf den sich das Interesse des Essay-Ich richtet. Denn im Text werden die genrespezifischen Eigenschaften der zumeist bildlichen Katastrophenberichte selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht. Und es sei an dieser Stelle schon vorausgeschickt, dass es sich dabei um eine besonders medienkritische Reflexion handelt.

Der Essay *Wasserstandsbericht* als Gegendarstellung der Hochwasserberichte und als Text, in dem die medial bedingten Darstellungsweisen von Berichten des Hochwassers reflektiert werden. Diese beiden Facetten des Essays, die sich aus den erläuterten Lesarten ergeben, stehen im Zentrum der folgenden Textanalyse. Doch geht es in einem ersten Schritt zunächst darum, hinsichtlich des Roman *Spione* Beyers medienkritische Position gegenüber fotografischen Dokumentationsansprüchen zu skizzieren. Diese Position bildet die medientheoretische Folie, auf der in einem zweiten Schritt nach dem Konkurrenzverhältnis zwischen fotografischer und sprachlicher Darstellung in Beyers *Wasserstandsbericht* gefragt wird. Diese werkbezogene Kontextualisierung des Essays ist auch mit dem Ziel verbunden, Beyers eher unbekannten (das heißt zumindest in der Forschung meines Wissens nach noch unbeachteten) *Wasserstandsbericht* anzuschließen an die bereits recht umfangreiche, vor allem medien- und gedächtnistheoretisch ausgerichtete Forschungsliteratur zu Beyer im Allgemeinen und zu seinem Roman *Spione* im Besonderen.

2. Medienkritik in Marcel Beyers Roman *Spione*

> Als einer der konsequentesten Autoren, die sich mit dem Verhältnis von Gedächtnis u[nd] Medien befasst haben, gehört B[eyer] zu den Hauptvertretern der neuen d[eutschen] Erinnerungsliteratur. Es geht ihm […] um die Nachwirkungen der Zeit des Nationalsozialismus, um die Frage, mit welchen audiovisu-

8 Um einer vereinfachenden Analyseperspektive willen werden hier die Fernsehaufnahmen und die Zeitungsfotografien als Bilder der Hochwasserkatastrophe zusammengefasst. Mit Blick auf den Essay erscheint das zulässig, da dort selbst wiederholt in dieser Weise zusammengefasst wird.

> ellen Medien diese Geschichte gespeichert, überliefert u[nd] in der Gegenwart interpretiert wird.[9]

Beyers dritter Roman *Spione* kreist um ein Familienalbum, das der kindliche Ich-Erzähler zusammen mit seinen Cousinen und seinem Cousin im Bücherschrank der Eltern findet. Das Album enthält Fotografien der Großeltern, anhand derer die Enkel Lebensgeschichten imaginieren. Der Roman wechselt zwischen drei Zeitebenen: den 1970er Jahren der BRD, in denen die Kinder das Album finden, der NS-Zeit, auf die die kindlichen Spione in ihren Erzählungen Bezug nehmen, und den 1990ern, in denen die mittlerweile erwachsen gewordenen Enkel unterschiedliche Positionen gegenüber der Vergangenheit beziehen. Es wird schnell klar, dass die in der NS-Zeit angesiedelten Passagen, die vom Leben der Großeltern handeln, Erfindungen der Kinder sind und dass die Bilder des Albums in ihren Köpfen »Vorstellungsbilder«[10] entstehen lassen.

Daniel Fulda stellt Beyers Roman in den Zusammenhang des seit den späten 1990er Jahren aufkommenden Genres der Generationenerzählung, in der dem Medium der Fotografie etwas zugestanden wird, was die Literatur selbst nicht leisten kann.[11] Die Fotografie, – entweder direkt in den Text eingefügt oder sprachlich evoziert – so Fulda mit Roland Barthes, als »›eine Art Nabelschnur‹ zur (vergangenen) Wirklichkeit behandelt«,[12] die Ausgangspunkt für Geschichten und Ausdeutungen ist. Fulda schließt dabei an den im medientheoretischen Diskurs immer wieder hervorgehobenen Zeichenstatus der Fotografie an. Demzufolge stellt sich mit der Fotografie als indexikalisches Zeichen[13] eine besondere Sicherheit der Referentialität ein, was konkret mit dem Produktionsvorgang der (analogen) Fotografie zusammen-

9 Frank Raepke: *Marcel Beyer,* in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes.* 2., vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 1. A–Blu. Berlin/New York 2008, S. 519f., hier 519.

10 Daniel Fulda: *Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium,* in: Wolf Gerhard Schmidt/ Thorsten Valk: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968.* Berlin/New York 2009, S. 401–433, hier 425.

11 Ebd., S. 409.

12 Ebd., S. 410.

13 Indexikalische Zeichen sind nach Charles S. Peirce eine Klasse von Zeichen, »bei denen die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht auf Konvention (Symbol) oder Ähnlichkeit (Ikon) beruht, sondern eine direkte reale (kausale) Beziehung zwischen einem ‚Anzeichen' und einem tatsächlich vorhandenen, singulären Objekt ist.« (Hadumod Bußmann (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft.* 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 330.)

hängt.[14] Roland Barthes macht dies zu deren Grundprinzip: »Le nom du noème de la Photographie sera donc: ›*Ça-a-été*‹ […].«[15] Diese Sicherheit der Referentialität führt, so Fulda, dazu, dass die Fotografie zur »Stütze einer nicht unbedingt fiktionalen Literatur«[16] wird; einer Literatur, die mit ihren symbolischen Zeichen den losesten Bezug zu ihren Referenten hat.

Mit der Nutzung der Fotografie geht jedoch kein unbedingter, naiver Glaube an die Verlässlichkeit des Mediums einher.[17] Beyers Roman ist dafür ein gutes Beispiel, wird in ihm doch (wie beispielsweise auch in W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*[18]) die Fotografie kritisch reflektiert. Denn mehr als zu indizieren, dass bestimmte Personen (von denen es heißt, dass es die Großeltern sind) zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort physisch präsent waren, ist die Fotografie nicht imstande.[19] Fragen nach den Lebensgeschichten können anhand der Ablichtung nicht beantwortet werden. Die Lebensgeschichten sind vielmehr Teil einer sprachlichen Bedeutungszuweisung. [20] So wird bei Beyer

> der naive Glaube an eine dokumentarische Funktion der Fotografie […] radikal durchkreuzt: Die Nachbilder der Enkel können sich hier auf keine dokumentierte Wirklichkeit mehr berufen und sind ihrerseits von erzählerischer Imagination nicht mehr zu unterscheiden.[21]

Die Medienkritik in Beyers *Spione* gründet auf einer explizit gemachten medialen Differenz, weshalb sich der Roman auch als »intermediale[s] Artefakt«[22] verstehen lässt. »Nutzung und Kritik der Photographie sind dadurch hierarchisiert: Auf die Nutzung und aus der Nutzung folgt die Kritik, und sie

14 Vgl. dazu u.a. Philippe Dubois: *L'acte photographique et autres essais.* Paris 1990, S. 46: »Le point de départ, c'est donc la nature technique du procédé photographique, le principe élémentaire de l'*empreinte lumineuse* régie par les lois de la physique et de la chimie.«

15 Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris 1980, S. 120.

16 Fulda: *Am Ende*, S. 410.

17 Ebd., S. 410.

18 Vgl. Fulda: *Am Ende*, S. 416–423, oder auch Silke Horstkotte: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Köln/Weimar/Wien 2009, S. 77–113.

19 Vgl. Dubois: *L'acte photographique*, S. 46–49.

20 Vgl. Fulda: *Am Ende*, S. 430.

21 Horstkotte: *Nachbilder*, S. 212. Unter ›Nachbildern‹ versteht Horstkotte »imaginative, mentale Vorstellungen auf der Basis von visuellen Eindrücken, Bildern und Fotografien, typischerweise aus der zeitlichen Distanz der Erinnerungsperspektive heraus.« (Horstkotte: *Nachbilder*, S. 15.)

behält das letzte Wort.«[23] In eben dieser Weise lässt sich auch Beyers Essay *Wasserstandsbericht* als ein intermediales Artefakt verstehen. Auch hier sind es – wie erwähnt – Bilder, die medienkritisch betrachtet werden; Bilder, mit denen der Anspruch gestellt wird, die Hochwasserkatastrophe zu dokumentieren. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass Beyers mit dem Roman *Spione* vertretene medienkritische Position auch im Essay zu finden ist. Dies entspricht dem eingangs dargelegten Verständnis des Essays als Text, in dem die Medialität bildlicher Hochwasserdarstellungen reflektiert wird. Entsprechend der zweiten Lesart des Essays geht es aber auch darum, den *Wasserstandsbericht* als mediale Gegendarstellung zu bestehenden Hochwasserdarstellungen in den Blick zu nehmen.

3. Die Wirklichkeit der Katastrophe

Der Augenzeugen-Schriftsteller, die Bilder und die Wirklichkeit

»[I]ch mache mir Gedanken, weil mir die Bilder fehlen« (W 14), sagt das Ich in Beyers Essay und bezieht sich damit auf die Zeit, in der es tagelang mit einem Fotoapparat umherlief, um Bilder zu machen; Bilder, die dem zurückblickenden Schreiber »[n]achher, als wieder Photogeschäfte geöffnet haben und die Filme vom Entwickeln zurück sind« (W 13) jedoch »wenig dabei [helfen], [sich] an die Eindrücke zu erinnern.« (W 13) – »[I]ch mache mir Gedanken, weil mir die Bilder fehlen.« Dieser Satz lässt sich zunächst ganz wörtlich verstehen, weil der unmittelbar Betroffene in der Zeit, in der Fern-

22 Fulda: *Am Ende*, S. 423, Hervorhebung S.W. Den Begriff der Intermedialität verwende ich im Anschluss an Monika Schmitz-Emans: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft,* in: Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär.* Wien 2002, S. 193–230, hier S. 195. Schmitz-Emans zufolge liegt Intermedialität *immer* vor, denn »*Es gibt kein Medium ›an sich‹*. Was immer in der diskursiven Praxis als ein ›Medium‹ gilt, ist eine Funktion komplexer Ausdifferenzierungen gegenüber anderen ›Medien‹, und was immer man den einzelnen Medien als Spezifika und Leistungen zuschreibt, ist ebenfalls Produkt entsprechender Differenzierungsprozesse und wechselseitiger Bespiegelungen. Alle ›Medien‹ konstruieren sich wechselseitig, nicht allein durch implizite Absetzung gegeneinander, sondern oft genug auch durch explizite Thematisierung.« Um eine solche *explizite* Thematisierung handelt es sich im Fall von Beyers Roman.

23 Fulda: *Am Ende*, S. 432.

sehen und Zeitung voller Bilder vom Hochwasser sind, keinen (oder nur einen sehr eingeschränkten) Zugang zu Fernsehen und Zeitung hat.

Doch ist der Satz auch in einer anderen Weise lesbar. Denn als Rezipient des Essays stellt man schnell fest, dass das Ich nicht ganz und gar bilderlos ist. Angesichts der Bilder – der eigenen und der wenigen aus Fernsehen und Zeitung –, die dem Ich schon während der Katastrophe, dann vor allem aber später zur Verfügung stehen, lässt sich der Satz auch so verstehen: Die Bilder stellen nicht das dar, was das Ich selbst erlebt und gesehen hat. Zwar sind es Bilder, die sich auf das Ereignis des Hochwassers beziehen, doch haben die Bilder für das Ich mit dessen Begriff der Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe kaum etwas gemeinsam.

Um diese Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe soll es im Folgenden gehen; oder genauer: um das, was das Ich in Beyers Essay als die Wirklichkeit des Hochwassers versteht. Daran schließen sich eine Reihe von Fragen an, die für die Analyse leitend sein werden. Erstens: Wie kann das Ich den Darstellungen aus Fernsehen und Zeitung, die die Hochwasserkatastrophe abbilden, absprechen, die Wirklichkeit dieser Katastrophe darzustellen? Zweitens: Was genau ist unter dieser vom Ich so verstandenen Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe zu verstehen? Und drittens: Welche medialen Voraussetzungen gehen mit der schriftlichen Darstellung der Hochwasserkatastrophe einher, die das Ich den Bildern entgegenhält und anhand derer es den Anspruch stellt, eben jene Wirklichkeit der Katastrophe darzustellen?

Anhand der ersten Frage deutet sich eine Gemeinsamkeit zwischen dem Essay und Beyers *Spione* an. Die kritische Reflexion der Bilder, die im Zentrum des Romans steht, spielt auch im *Wasserstandsbericht* eine Rolle. In beiden Fällen ist das Ergebnis der kritischen Reflexion, dass die Bilder dem Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden (im Falle des Romans die Lebenswirklichkeit der Großeltern, im Falle des Essays das, was das Ich unter der Wirklichkeit des Hochwassers versteht), nicht gerecht werden. Doch besteht zwischen beiden Texten auch ein entscheidender Unterschied. Während die Lebenswirklichkeit der Großeltern den Enkeln unzugänglich ist, behauptet das Essay-Ich, das Hochwasser in einer Weise erfahren zu haben, die es ihm erlaubt, von der Wirklichkeit der Katastrophe zu sprechen. Und nicht nur das: Sie dient ihm vielmehr noch als Prüfstein, an dem es die Adäquatheit der medialen Darstellung der Bilder misst. Am Ende des Romans *Spione* steht die kritische Einsicht, dass Beyer mit seinem Text den »naive[n] Glaube[n] an eine dokumentarische Funktion der Fotografie […] radikal durchkreuzt«[24]

24 Horstkotte: *Nachbilder,* S. 212.

und dass die Erzählungen, die sich an die betrachteten Bilder knüpfen, lediglich Fantasieprodukte der Kinder sind. Im Essay wird diese Einsicht ergänzt: einerseits durch eine teils implizite, teils explizite, an die eigenen Erfahrungen geknüpfte Reflexion des Ich darüber, warum die Bilder gegenüber der Darstellung der Wirklichkeit defizitär sind; andererseits durch eine mediale Gegendarstellung des Hochwassers durch den schriftlichen Bericht. Dies hat zur Folge, dass sich die Frage nach der Möglichkeit einer adäquaten medialen Darstellung der Wirklichkeit nicht nur negativ beantworten lässt.

Zur zweiten Frage: Was ist unter der Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe zu verstehen? Das Ich im *Wasserstandsbericht* spricht von Wirklichkeit im unmittelbaren Zusammenhang mit seinen »Eindrücke[n]« (W 13) vom Hochwasser in Dresden. Mit der Wirklichkeit bezeichnet es das eigene Verhältnis zu seiner Umgebung, zu seinem Lebensraum, der unmittelbar vom Hochwasser betroffen ist. So verstanden, muss der Rede von der Wirklichkeit eines Ereignisses eine direkte physische Wirkung des Ereignisses auf ein Individuum vorausgehen.

Wenn das Ich mit der Frage nach der Wirklichkeitsdarstellung eben jenes Verhältnis meint, dann greift es einerseits auf seine individuellen Erfahrungen zurück, geht anderseits aber auch davon aus, dass diese Erfahrungen vergleichbar sind. Dies hat entscheidende Folgen für das Wirklichkeitsverständnis des Ich. Durch die Vergleichbarkeit der individuellen Erfahrungen erlangt das Ereignis des Hochwassers eine Objektivität. Dies führt wiederum dazu, dass das Ich von der Wirklichkeit des Hochwassers nie im Plural spricht. Im Essay ist immer nur von *der* Wirklichkeit die Rede. Zwar wird die Katastrophe im sprachlichen *Wasserstandsbericht* relativ zum erfahrenden Ich dargestellt. Doch heißt das für das Ich nicht, dass das Ereignis keinen Status besitzt, der unabhängig vom Subjekt ist. Diese anhand individueller Erfahrung dargestellte, objektive Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe bildet nun die Folie, auf der die medialen Darstellungen des Hochwassers (in schriftlicher und bildlicher Form) in ein Konkurrenzverhältnis gesetzt werden.

»Das erste Mal in meinem Leben bin ich Augenzeuge. Einer von vielen, selbstverständlich.« (W 17) – Dass sich das Ich nicht als *der* Augenzeuge, sondern als »[e]iner von vielen« versteht, bringt das eben Besprochene noch einmal auf den Punkt. Als *ein* Augenzeuge hat es ganz individuelle Eindrücke gesammelt, als ein Augenzeuge von *vielen* teilt es mit einer Anzahl von Menschen allgemein die Erfahrung der physischen Auswirkungen der Hochwasserkatastrophe. Doch versteht sich das Ich nicht ausschließlich als Augenzeuge:

> Meine Reaktionen haben allerdings etwas Widersprüchliches: Werde ich als Augenzeuge wahrgenommen, beharre ich innerlich darauf, Schriftsteller zu sein, also in meinem Sinne jemand, der an der Sprache arbeitet, anstatt dem Leser Erfahrungen vorzuführen, die dieser nicht gemacht hat. Nicht daß ich das Hochwasser erlebt habe, kennzeichnet mich, sondern daß ich schreibe. Sieht mich aber jemand in erster Linie als Schriftsteller, ohne meinem Augenzeugenstatus größere Bedeutung zu schenken, verweise ich vehement darauf, eine Erfahrung gemacht zu haben, die mein Gegenüber nicht teilt: ›Ganz gleich, ob Schriftsteller oder nicht – hier wurden Sandsäcke geschleppt.‹ (W 24f.)

Dieses Zitat ist im Hinblick auf das mediale Konkurrenzverhältnis sehr aufschlussreich. Denn es deutet darauf hin, dass das Ich den Bildern nicht einfach nur eine Versprachlichung der Eindrücke gegenüberstellt – wie es prinzipiell jeder könnte, der das Hochwasser erlebt hat. Das Ich versteht seine Darstellung vielmehr ausdrücklich als ein besonderes schriftstellerisches Artefakt und markiert damit klar die Medialität der eigenen Darstellung. Damit sind die konkurrierenden Medien, um die es im Essay geht, ziemlich genau umrissen. Den Bildern wird *expressis verbis* eine schriftstellerische Darstellung der Hochwasserkatastrophe entgegengestellt – eine Darstellung, deren Autor als Augenzeugen-Schriftsteller das eigene Erleben der Katastrophe zum Zentrum der Darstellung macht.

Doch ist das Zitat noch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Mit der Betonung der schriftstellerischen Verfertigung der Erfahrungen geht eine Unterscheidung des Ich in ein erlebendes und ein erzählendes Ich einher; eine Unterscheidung, die verbunden ist mit einer raumzeitlichen Differenz zwischen der Erfahrung und dem Prozess des Schreibens, der zugleich ein erinnernder Rückgriff auf die Erfahrungen ist. Damit wird die Medialität der sprachlichen Darstellung klar ausgestellt. Mehr noch: Indem das Ich explizit hervorhebt, was jeder Ereignisdarstellung implizit ist (nämlich eben jene zumindest zeitliche Differenz zwischen Eindruck und Darstellung), artikuliert es die Unhintergehbarkeit der Medialität an sich. Richtet man nun aber von dieser Betonung der Unhintergehbarkeit ausgehend die Aufmerksamkeit auf das Tempus des Essays, dann fällt Folgendes auf: Mit der durchgehenden Verwendung des Präsens wird die Akzentuierung der Mittelbarkeit mit einer Suggestion von Unmittelbarkeit des Erlebens enggeführt. Dabei ist die Tatsache dieser Engführung an sich entscheidend. Denn sie verhindert, dass der Eindruck einer ungefilterten Darstellung der Hochwasserkatastrophe entsteht. Im weiteren Verlauf der Analyse wird sich zeigen, dass es gerade die unmarkierte Initiierung von »Authentizitätserfahrungen« und des »Ausschalten[s] von Vermittlungsinstanzen« (W 35) ist, die das Ich vor allem im Kontext von Hochwassersendungen im Fernsehen kritisiert.

Der *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium und als Gegendarstellung

Die Betonung der Augenzeugenschaft als besonderen, unmittelbaren Zugang zum Hochwasser hat für den Essay eine doppelte Funktion. Zum einen werden damit die Voraussetzungen der sprachlichen Darstellung artikuliert, zum anderen wird so aber auch die Folie bereitet, auf der das Konkurrenzmedium der bildlichen Darstellung kritisch reflektiert wird. Dies entspricht eben jenen beiden einleitend dargestellten Lesarten des Titels *Wasserstandsbericht*. Entsprechend dieser Lesarten soll es im Folgenden zunächst um den *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium gehen, im Anschluss daran um die Frage nach der alternativen Darstellung. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an die zwei der drei oben gestellten Fragen erinnert, die sich daran anschließen: Die erste: Wie kann das Ich den Darstellungen aus Fernsehen und Zeitung, die die Hochwasserkatastrophe abbilden, absprechen, die Wirklichkeit dieser Katastrophe darzustellen? Die zweite:Welche medialen Voraussetzungen gehen mit der schriftlichen Darstellung der Hochwasserkatastrophe einher, die das Ich den Bildern entgegenhält und anhand derer es den Anspruch stellt, eben jene Wirklichkeit der Katastrophe darzustellen?

Der *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium

Indem sich das Ich mit seiner Darstellung der katastrophalen Ereignisse auf seine Augenzeugenschaft und damit auf das unmittelbare Erleben bezieht, nimmt es für sich einen besonderen Zugang zum Hochwasser in Anspruch. Es macht seine physische Anwesenheit zur Grundlage der Darstellung und beansprucht eine Referentialität, die – ruft man sich den oben skizzierten medientheoretischen Diskurs in Erinnerung – gleichsam in einem Analogieverhältnis steht zur mit der Fotografie einhergehenden Referentialität. Was die technisch gestützten indexikalischen Zeichen der Fotografie zeigen, »gibt oder gab es wirklich, mit Sicherheit«[25]. Aus zeichentheoretischer Sicht steht dem der sprachliche Bezug auf ein Ereignis zunächst nach: da die Sprache mit ihren symbolischen Zeichen – so Fulda mit Charles S. Peirce – im »lockersten Verhältnis zu ihren Referenten«[26] steht.[27]

25 Fulda: *Am Ende*, S. 402.

26 Ebd., S. 403.

27 Da Beyer auf die Frage, welche Folgen der Übergang von der analogen zur digitalen Bilderzeugung für den Zeichenstatus der Fernsehaufnahmen oder der Fotografie hat,

Indem nun aber das Ich seine physische Anwesenheit zum Bezugspunkt der Darstellung macht, gilt für diesen sprachlichen Bericht eine ähnliche mediale Struktur wie für die Fotografie: Was für die Bilder die technische Apparatur ist, ist für die sprachliche Darstellung der Körper des Ich. Hinterlassen die Objekte der Ereignisse im ersten Fall ›Lichtspuren‹, so hinterlassen die konkreten Auswirkungen der Ereignisse ›Spuren‹ beim Ich – und zwar eben jene *Eindrücke*, von denen oben die Rede war. Wie ausdrücklich das Ich seinen Körper zum ›Rezeptionsapparat‹ des Hochwasserereignisses macht, soll vor allem unten im Rahmen der Frage nach der alternativen Darstellung deutlich gemacht werden. Hier nur so viel: Im Laufe des Essays geht mit den Auswirkungen des Hochwassers ein umfassender Orientierungsverlust des Ich einher; ein Orientierungsverlust, der als Kontrollverlust über die eigene körperliche Koordinierung dargestellt wird. Hören, Tasten, Sehen spielen nicht mehr in der gewohnten Weise zusammen, weshalb das Ich in seinen Bewegungen andauernd gestört wird.

Doch was sind die Unterschiede zwischen Fotografie und der sprachlichen Darstellung? Wie wirken sich die ›technischen Voraussetzungen‹ aus auf die jeweilige mediale Darstellung? Über diese Fragen macht sich das Ich explizit Gedanken:

> Als nach einer Woche des Ausnahmezustands der Elbepegel wieder sinkt, beginne ich, über die Darstellungsformen einer solchen Katastrophe nachzudenken. Wie hatten Berichte ausgesehen, die für die Außenwelt bestimmt waren, welche Möglichkeiten gibt es, einen Eindruck in einem festgelegten Format zu vermitteln, welchen Beschränkungen, einfach eigenen Gesetzen unterliegt die Berichterstattung im Fernsehen, in der Zeitung, im Radio? (W 14)

Zu den »Gesetzen« gehört es, dass Fernsehen und Printmedien mit ihren Übertragungen und Bildern suggerieren, mit dem jeweiligen Medium eine Realität oder Wirklichkeit zu repräsentieren, die sich außerhalb des Fernsehens oder der Printmedien befindet. »[A]ber sobald etwas im Rechteck des Bildschirms geschieht, wird dies als Selbstthematisierung des Mediums wahrgenommen« (W 21). Das Ich unterscheidet zwischen ›Realitätsbezug‹ und ›Imaginationskraft‹. Ein Fernsehzuschauer beziehe sich, wenn er das Hochwasser am Bildschirm mitverfolgt, durchaus auf das Ereignis. Ihm mangele es aber unter Umständen (oder wohl in den meisten Fällen) an der

selbst nicht eingeht, wird diese Frage hier auch ausgeklammert. Eine Andeutung, dass der indexikalische Zeichenstatus mit den Bildern des Hochwassers jedoch zumindest assoziiert wird, findet sich in folgendem Zitat: »Im Fernsehen wird selbstverständlich unablässig darauf hingewiesen, es handele sich bei Gezeigten um eine Abbildung der Welt außerhalb des Bildschirms […]« (W 21).

Kraft, sich die Wirklichkeit des Ereignisses vorzustellen. Er sehe die Bilder, schließe von ihnen jedoch nicht auf die Umstände des Ortes, auf die diese Bilder verweisen.

Folgende Anekdote veranschaulicht dies: Eine Fernsehmitarbeiterin aus Berlin erkundigt sich telefonisch beim sich inmitten der Flutkatastrophe befindlichen Ich, ob der von ihr versandte Vertrag angekommen sei. »Kann sein, ich weiß es nicht«, lautet die Antwort. Daraufhin fragt die Frau vom Fernsehen: »Sind Sie im Streß?«. Antwort: »Im Streß? Wie meinen Sie das? Haben Sie in den letzten Tagen vielleicht mal Fernsehen geschaut?« (W 20) Weiter im Text heißt es dann:

> Später kommt mir dieses Telefonat wieder in den Sinn, ich wundere mich: Jemand vom Fernsehen ruft in Dresden an, während im Fernsehen das Hochwasser in Dresden gezeigt wird, ohne damit zu rechnen, der Angerufene könnte in das Geschehen verwickelt sein. Offenbar existieren zwei Welten nebeneinander, eine Bildschirmwelt und eine Welt jenseits des Bildschirmgeschehens. Um diese voneinander abgekoppelten Welten für einen Moment zur Deckung zu bringen, ist ein expliziter Verweis nötig, der allerdings nicht im Bereich der Bildschirmwelt erfolgen kann. (Ebd.)

Diese Passage suggeriert, dass der Grund für die ausbleibende Imagination dessen, was das Ich als Wirklichkeit versteht, in der Distanzierung zum Ereignis liegt, die mit der Darstellung der Bilder einhergeht. Diese Distanzierung führt wiederum dazu, dass die Bilder einen hohen Grad an Eigenständigkeit gewinnen. Damit ist gemeint, dass nicht mehr das Dargestellte, das heißt das Hochwasser, im Vordergrund der Betrachtung steht, sondern die Verfasstheit der Bilder selbst. Die Bilder schaffen, wie es im Zitat heißt, eine eigene »Bildschirmwelt« (W 20). Dies kann dazu führen, dass derjenige, der anhand der Bilder über die Katastrophe spricht, über die *Bilder* der Katastrophe und nicht über ihre Wirklichkeit spricht.

Durch die medial bedingte Distanzierung ist dann auch zu verstehen, wie ein unter Umständen rein ästhetisches Verhalten zur Katastrophe zustande kommen kann, warum die Katastrophe, oder genauer die Bilder der Katastrophe, als schön erachtet werden können. Gerade weil die Bilder durch die Distanzierung eine Eigenständigkeit gewinnen, laden sie dazu ein, als rein ästhetische Phänomene und nicht als heteronome Dokumentationen der Katastrophe wahrgenommen zu werden. Im Essay heißt es:

> Bekannte, die mich in Dresden wissen, drucksen herum: ›Man darf es ja gar nicht sagen, aber – die Bilder vom Hochwasser sind ungeheuer schön.‹ Als fürchteten sie, ich würde mich über eine solche Bemerkung aufregen, als setzten sie sich dem Verdacht aus, die Katastrophe nicht ernst genug zu nehmen. Ich bin mir sicher, ihr Eindruck kommt vorwiegend aufgrund von Luftbildern zu-

> stande, und die kleinlaut eingestandene Schönheit hat mehr mit dieser Vogelperspektive als mit dem Hochwasser zu tun. Vom Dach des Ateliers aus auf die Elbe blickend ist es mir auch so gegangen. Die Helikopterperspektive läßt sich immer mit Richard Wagner untermalen. (W 41)

Dass die medial bedingte Distanzierung nicht gleichzusetzen ist mit Bildern, die aus einer großen Entfernung heraus gemacht wurden, verdeutlicht das Ich anhand von Aufnahmen, die sich direkt auf Menschen in der Hochwasserkatastrophe richten:

> Betroffene vor der Kamera des O-Ton-Jägers: Dieses Bild soll die Dramatik des Geschehens verdeutlichen. Wie sie stammeln und weinen. Wie sie einen Satz beginnen, sich verhaspeln, abbrechen und hilflos mit den Schultern zucken. Lauter Einwortsätze, um mir das Ausmaß der Katastrophe vorzuführen […]. (W 33)

Begriffe wie ›Dramatik‹ und ›vorführen‹ legen nahe, dass diese Bilder in besonderer Weise inszeniert sind, dass die Reaktionen der Interviewten, die beim Fernsehzuschauer eine emotionale Anteilnahme bewirken sollen, allein durch die Interviewsituation provoziert werden. Dadurch reflektieren sie vielmehr die Bedingungen der Fernsehaufnahme als das, was das Ich erlebt hat und was es als Wirklichkeit versteht. Die Distanzierung zum Ereignis des Hochwassers ist somit nicht nur eine Frage des räumlichen Abstands, aus dem heraus ein Bild oder eine Aufnahme gemacht wird. Sie stellt sich auch dort ein – so das Ich –, wo die Kamera unmittelbar am Geschehen ist, dort, wo die Bilder und Übertragungen in besonderem Maße Unmittelbarkeit suggerieren:

> Sender verwenden Formulierungen wie ›Live dabei‹, um für ihr Programm zu werben. Nähe, das Ermöglichen von Authentizitätserfahrungen, das Ausschalten von Vermittlungsinstanzen gelten als Ziele, bei der Berichtserstattung zudem als Qualitätsmerkmal.
> Nachdem ich Augenzeuge des Hochwassers in Dresden geworden bin, glaube ich das Gegenteil: Fernsehen ist alles andere als eine Einrichtung, die mir dazu dient, mich als Teilnehmer zu empfinden. Es geht beim Fernsehen vielleicht auch weniger um eine Abbildung von Wirklichkeit, die Herstellung einer Wirklichkeit oder einer Gegenwelt, sondern in erster Linie darum, daß ich, indem ich fernsehe, zu einem Außenstehenden werde. Ein Werkzeug, mit dessen Hilfe ich eine Distanz zu dem gewinne, was auf dem Bildschirm zu sehen ist. (W 35)

Direkt im Anschluss an diese Passage setzt das Ich der Fernsehübertragung, die die Betroffenen samt ihrer »Einwortsätze« direkt ins Bild nimmt, die eigene Beobachtung entgegen:

> Soweit ich mich erinnere, habe ich in jener Woche tatsächlich über weite Strecken bloß Einwortsätze gesagt und zu hören bekommen. ›Säcke‹ und ›Kette‹ etwa, manchmal noch ›schwer‹, wenn das Gewicht eines Sandsacks das der vor-

> hergehenden deutlich überstieg. Sonst waren alle still, hat man nur selten beim Durchreichen dieser in die Haut zwischen Daumen und Zeigefinger reißenden, prallen Kunststoffgeflechte vom einen oder vom anderen Ende der Kette her ein paar Worte gehört […]. (W 34)

Die Pointe dieser Entgegensetzung liegt darin, dass das Ich einerseits bestätigt, was in der Fernsehübertragung dargestellt wird, diese Beobachtung andererseits aber in einen anderen Erfahrungskontext setzt. Die Einwortsätze sind hier nicht das Resultat der (inszenierten) Verzweiflung angesichts der Katastrophe, nicht Ausdruck einer Unsagbarkeit, sondern bedingt durch die Situation der körperlichen Anstrengung, durch den »Ausnahmezustand« (W 14) des Hochwassers. Über diese Neukontextualisierung des gleichen Phänomens verdeutlicht das Ich noch einmal die Eigenständigkeit der Fernsehübertragung – die Inszenierung, in deren Rahmen Reaktionen provoziert werden, die mit der vom Ich erfahrenen Wirklichkeit nichts zu tun haben; Reaktionen, durch die der Zuschauer zu einer direkten und unmittelbaren emotionalen Anteilnahme am Geschehen provoziert werden soll.

Der *Wassestandsbericht* als Gegendarstellung

Wie stark und ausdrücklich das Ich seinen Körper zum ›Rezeptionsapparat‹ des Hochwasserereignisses macht, wird gleich auf den ersten Seiten des Essays deutlich. Die Auswirkungen des Hochwassers gehen mit einem umfassenden Orientierungsverlust des Ich einher. Zur Metapher für die Orientierungslosigkeit wird der Stadtplan Dresdens. Der bekannte, im Alltag gebräuchliche Stadtplan, mit dem sich die normalisierten, routinierten Bewegungsabläufe des Einzelnen im Raum der Stadt verbildlichen, hat mit dem Hochwasser seine Gültigkeit verloren: »Vom einen auf den anderen Tag ist die alte Karte durch eine neue ersetzt worden, und es wäre vertane Zeit, vertaner Aufwand, die eine gegen die andere abgleichen zu wollen – die zwei Stadtpläne haben, soviel ist klar, nichts gemeinsam.« (W 28)

Unmittelbar mit dem Orientierungsverlust ist ein Kontrollverlust über die eigene körperliche Bewegungskoordinierung verbunden:

> Die Gewißheiten schwinden, im permanenten Alarmbetrieb meines Körpers neige ich dazu, die Konstanten meiner Umgebung, die Gewißheiten des gewohnten Lebens mit einigem Mutwillen vorausschauend außer Kraft zu setzen: Der Himmel ist oben, die Sonne geht morgens auf und abends unter – viel mehr sehe ich bald nicht mehr als gegeben an. (W 26)

Mit dem Schwinden der Gewissheiten wird die ansonsten stabile Bewegung zum vorsichtigen Vorantasten; die Koordinierung des Körpers ist zu einer andauernden Überprüfung gezwungen:

> Bei jedem Handgriff, jedem Gang beobachte ich an mir selbst, daß die gewohnte Koordinierung von Sinnen und Körper einer groben Störung unterliegt. Auge, Ohr, Gleichgewichtssinn und Gliedmaßen müssen sich ihr Zusammenspiel von neuem erarbeiten. Weil sich nun aber die Verhältnisse in meiner Umgebung fortwährend verändern, muß auch dieses Zusammenspiel fortwährend neu abgeglichen werden […].
> Der Schritt vom Trottoir auf die Fahrbahn hinunter, den ich unter normalen Umständen nicht einmal als Schritt bezeichnen würde, weil ich ihn nicht als solchen wahrnehme, muß neu erlernt werden. (W 25f.)

In dieser Passage wird eine Eigenheit der intern fokalisierten[28] sprachlichen Darstellung deutlich. Das Ich stellt die Auswirkungen des Hochwassers als multisensuale Erfahrung dar, eben als Störung des routinierten Zusammenspiels von Hören, Sehen, Tasten. Dies erlaubt dem Ich in einem zweiten Schritt, sich von einer bestimmten Art der bildlichen Darstellung abzugrenzen. Denn im Rückgriff auf die multisensualen Erfahrungen kann es die Hochwasserkatastrophe anhand räumlicher Dimensionen darstellen, die die Luftbilder vom Hochwasser nicht einfangen können:

> Hochwasserbilder aus der Luft kennen keine Höhenunterschiede, es gibt nur Landflächen und Wasserflächen auf derselben Ebene nebeneinander. Am Boden aber machen gerade die zentimeterkleinen Höhenunterschiede des Wasserstands die ganze Dramatik aus. (W 41)

Mehrmals im Verlauf des schriftstellerischen *Wasserstandsberichts* werden die intern fokalisierten Auswirkungen des Hochwassers auf das Ich enggeführt mit Momentdarstellungen, in denen das Ich die Katastrophe über die Bilder aus Zeitung und Fernsehen wahrnimmt: Wiederholt wird in der sprachlichen Darstellung artikuliert, wie das Ich inmitten der unmittelbaren Konfrontation mit den Wassermassen das Ereignis der Flutkatastrophe beispielsweise über vereinzelt zugängliche Fernsehbildschirme wahrnimmt. Damit wird die Wahrnehmung der Katastrophenbilder selbst Teil des intern fokalisierten sprachlichen Berichts und die medial bedingte Wirkung der Hochwasserbilder auf das Ich, das sich selbst inmitten des Hochwassers befindet, mit den Mitteln der sprachlichen Darstellungen veranschaulicht. Damit kommt in diesem Fall der medienkritischen Reflexion die Funktion zu, die

28 Den Begriff der internen Fokalisierung verwende ich im Anschluss an Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München 2009, S. 63–67.

Eigenheiten der alternativen sprachlichen Darstellung herauszustellen. Die reflektierte Erfahrung des Konkurrenzmediums dient als Kontrastfolie, auf der die Eigenheiten des sprachlichen *Wasserstandsberichts* besonders gut betont werden können.

Die Hochwasserkatastrophe in ihrer Unmittelbarkeit darzustellen, das ist der Anspruch des sprachlichen Berichts. Vermittelbar ist diese Unmittelbarkeit – so legt es der Essay implizit nahe –, weil der sprachlichen Darstellungen spezifische Mittel zur Verfügung stehen. Durch ihre interne Fokalisierung kann sie die Auswirkungen des Hochwassers als multisensuale Erfahrung darstellen. Vor dem Hintergrund des skizzierten medientheoretischen Diskurses findet mit diesem Unmittelbarkeitsanspruch eine äußerst interessante Umkehrung statt: Der sprachliche Bericht des Ich, der (notwendigerweise) erst aus einer raumzeitlichen Distanz zum Erlebten heraus verfasst werden kann, steht immer in einem größeren Abstand zu seinem Bezugspunkt als beispielsweise die Fotografie, die die unmittelbare Präsenz des Objekts als Lichtspur auf dem Film festhalten kann. Auf der medial bedingten sprachlichen Produktionsebene verhält es sich also genau entgegensetzt zum Anspruch dieser Darstellung. Und zudem wurde oben ja auch deutlich, dass das Ich als Augenzeugen-Schriftsteller geradezu darauf besteht, dass sein *Wasserstandsbericht* nicht Ergebnis eines spontanen Versuchs ist, die Eindrücke zu artikulieren (»›Können Sie bis Montag einen Beitrag für unser Benefizbuch liefern?‹ Ich reagiere unwirsch, gar nicht, lenke ab.« [W 23f.]), sondern das Produkt eines schriftstellerischen Verarbeitungsprozesses ist, der Zeit braucht.

Es lässt sich festhalten, dass in Beyers *Wasserstandsbericht* die Frage, wie sich die Wirklichkeit der Hochwasserkatastrophe darstellen lässt, an eine Reflexion der medialen Eigenheit der bildlichen und sprachlichen Darstellung gebunden wird; an eine Reflexion, die zu dem Ergebnis führt, dass die sprachliche Darstellung einen angemesseneren Zugang zur Wirklichkeit erlaubt. Zu einer Wirklichkeit der Katastrophe, unter der im Essay das komplexe, vor allem sinnliche Verhältnis des Einzelnen zu seinem vom Hochwasser überschwemmten Lebensraum verstanden wird. Um diese Wirklichkeit angemessen darzustellen, wird die intern fokalisierte Präsentation der Erfahrungen des Ich zum Prinzip der Darstellung gemacht. Und eben weil das Konkurrenzmedium auf eine solche Darstellungsweise nicht zurückgreifen kann, ist es hinsichtlich der Wirklichkeitsdarstellung defizitär.

Dieses Resümee ließe sich vielleicht zu einer grundsätzlicheren medientheoretischen Position Beyers ausweiten. Wie erwähnt, verbindet sich ja auch mit dem Roman *Spione* eine kritische Perspektive auf die Dokumentati-

onsmöglichkeit der Bilder. Bezeichnend ist, dass den Enkeln im Roman aus Gründen familieninterner Probleme ein Zugang zum Leben der Großeltern über mündliche Erzählungen versperrt ist. *Ex negativo* ließe sich dies vielleicht als Hinweis auf eine gegenüber den Fotografien angemessenere Form geschichtlicher Dokumentation verstehen. Ausgehend von der Analyse des *Wasserstandsberichts* könnte man die Frage stellen, ob in Texten Beyers die kritische Einschätzung des Mediums der Fotografie von einer optimistischen Sicht auf die sprachlichen beziehungsweise schrifstellerischen Dokumentationsmöglichkeiten vergangener (historischer) Ereignisse begleitet wird.

Der *Wasserstandsbericht* als Reflexionsmedium von Medialitäten und als mediale Gegendarstellung, als essayistischer *Wasserstandsbericht*. Die beiden Facetten, die im Argumentationsgang mehr oder weniger für sich analysiert wurden, gehen im Essay selbst Hand in Hand. Die Darstellung der Hochwasserkatastrophe durch das Ich ist damit immer zugleich auch eine Beobachtung der eigenen und fremden medial bedingten Darstellungsprinzipien und die Reflexion der Medialität zu selben Zeit eine Darstellung der Hochwasserkatastrophe. Das heißt dann aber auch, dass zur medialen Gegendarstellung gerade auch das im Essay allgegenwärtige (selbst-)reflexive Moment gehört, der konstant eingeschaltete (selbst-)beobachtende Blick des Ich; ein Blick zweiter Ordnung, mit dem durchgehend die Darstellung selbst zum Thema gemacht wird.

Die in dieser Weise von dem Ich reflektierten Hochwasserdarstellungen (vor allem des Fernsehens) werden buchstäblich vorgeführt und ihr Versprechen entweder eines vogelperspektivischen Überblicks oder auch einer authentischen, ungefilterten und unmittelbar am Geschehen ausgerichteten Momentaufnahme als falsche Versprechen präsentiert. Allgemein zerstört damit das Ich die Illusion eben jenes im Titel zitierten Genres des vermeintlich objektiven, nüchternen, allein der Sache verpflichteten Berichts, indem es das herausstellt, was der Bericht (der Meinung des Ich nach) verbirgt: seine Medialität.

Jede Darstellung, so betont das Ich an vielen Stellen, unterliegt der Medialität. Und weil dies so ist, kann das Ich die Darstellungen auch auf der Ebene der Medialität in ein Konkurrenzverhältnis setzen. Das im und mit dem Essay präsentierte Ergebnis ist insofern verblüffend, als es den eher unreflektierten Einstellungen gegenüber im Alltag genutzter Medien entgegensteht: Die vermeintlich ›subjektive‹ literarische Darstellung des Hochwassers, der gemeinhin unterstellt würde, dass durch ihren relativierten Blick die Sache in der Darstellung zu einem gewissen Grad verfälscht würde, erscheint gegenüber der vermeintlich ›objektiven‹, nicht verfälschenden Darstellung als

die der Wirklichkeit der Katastrophe adäquatere. Und zwar gerade deshalb, weil sie ein Subjekt ins Zentrum der Darstellung rückt.

Die Grenzen der Darstellung

»In der Woche vom Montag, dem 12., bis zum Sonntag, dem 18. August 2002« (W 17) ist der Schriftsteller, ist das Ich Augenzeuge des Hochwassers. Diese Woche bezeichnet noch nicht eigentlich die Phase des Hochwassers, in der die Elbe mit ihrer Scheitelwelle die Stadt überschwemmt. Das Hochwasser, auf das das Ich mit seiner Augenzeugenschaft Bezug nimmt, geht noch auf den Elbzufluss Weißeritz zurück. In dieser Zeit sammelt das Ich Eindrücke von der Katastrophe, die die Grundlage für die Darstellung im *Wasserstandsbericht* bilden. Mit dieser tagesgenauen Angabe wird jedoch nicht einfach nur der Erfahrungszeitraum des Ich, sondern implizit auch die Grenze der Wirklichkeitsdarstellung, so wie sie im Essay verstanden wird, bezeichnet – denn die Darstellung des Ich im Medium der Sprache steht und fällt mit dessen Augenzeugenschaft.

In den letzten beiden Absätzen des Essays heißt es:

> Zwei Polizisten achten darauf, daß niemand den Damm betritt, unterhalten sich mit den Anwohnern, und schließlich wendet sich einer von ihnen mit ernstem Blick an mich: Er rate allen im Viertel Verbliebenen dringend, ihre Sachen zu packen und zu gehen, zumal Familien mit Kindern hätten ihre Wohnungen längst verlassen sollen. Kein Mensch kann sagen, was in den nächsten Stunden geschehen wird, der Höchststand ist noch nicht erreicht, der Scheitelpunkt der Welle kommt langsamer auf Dresden zu als erwartet. Es hat keinen Sinn, hier auszuharren, das Wasser nähert sich inzwischen nicht mehr nur von der Leipziger Straße, sondern von drei Seiten, wahrscheinlich läßt sich die Stellung nicht mehr lange halten. Wer sich jetzt an diesen Gedanken gewöhnt, seine nötigsten Habseligkeiten zusammensucht und verschwindet, braucht später nichts zu überstürzen, wenn die Zwangsevakuierung angeordnet wird.
> An diesem Blick, an dieser Stimme erkenne ich unmißverständlich: Das Hochwasser beginnt. (W 45f.)

An dem Punkt, an dem das Ich das Hochwasser nicht mehr unmittelbar erleben kann, hört die Darstellung auf. Es ist bezeichnend, dass das Ich nicht anhand von Bildern über die neuen Ausmaße des Hochwassers spricht. Im Hinblick auf das Gesagte ist das konsequent. Denn wenn es über die Wirklichkeit der Katastrophe sprechen will, stößt es dann an die Grenzen des Sagbaren beziehungsweise Darstellbaren, wenn das Ich als Vermittlungsinstanz, wenn dessen Körper als ›Rezeptionsapparat‹ des Hochwassers nicht mehr zur Verfügung steht. »Kein Mensch kann sagen, was in den nächsten

Stunden geschehen wird« – Vor dem Hintergrund des Gesagten ist dieser Satz ganz wörtlich zu verstehen: Wenn es keine Menschen gibt, die das Katastrophale ›am eigenen Körper‹ erfahren haben, dann kann in Darstellungen dieses Ereignisses von dessen Wirklichkeit auch nicht die Rede sein. Und weil dies so ist, bricht Beyers *Wasserstandsbericht* an dem Punkt ab, wo »[d]as Hochwasser beginnt.«

Quellen

Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.

Beyer, Marcel: *Wasserstandsbericht,* in: ders.: *Nonfiction.* Köln 2003, S. 11–46.

Bußmann, Hadumod (Hg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 2, völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1990.

Dubois, Philippe: *L'acte photographique et autres essais*. Paris 1990.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2006.

Fulda, Daniel: *Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium*, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. Berlin/New York 2009, S. 401–433.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main 1989.

Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien 2009.

Martínez, Matías/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München 2009.

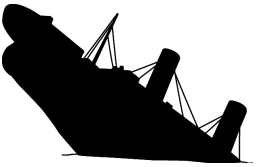
Raepke, Frank: *Marcel Beyer,* in: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Bd. 1. A–Blu. Berlin/New York 2008, S. 519f.

Schlaffer, Heinz: *Essay,* in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 522–525.

Schmitz-Emans, Monika: *Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft,* in: Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S. 193–230.

---: *Literarische Echos auf Lissabon 1755. Über Katastrophen als Produkte ihrer Deutung und die Konkurrenz zwischen Deutungsmustern*, im vorliegenden Band, S. 17–46.

Walter, François: Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Stuttgart 2010.



MARK SCHMITT

The Blowback of Reality

Jean Baudrillards und Slavoj Žižeks philosophische Reaktionen auf 9/11 und Matt Reeves' Monsterfilm *Cloverfield*

Einleitung

Als in John Cameron Mitchells Film *Shortbus* die selbsternannte »mistress« des titelgebenden Brooklyner Sexclubs gefragt wird, warum New York in jüngster Zeit ein so beliebter Wohnort für mehr und mehr hinzuziehende junge Menschen sei, antwortet er: »9/11. It's the only thing real that's ever happened to them.« Obwohl 9/11 in *Shortbus*, eigentlich ein Film über eine Gruppe von New Yorkern auf der Suche nach sexueller Erfüllung, nur am Rande zur Sprache kommt, umreißen diese Dialogzeilen treffend eines der Hauptanliegen im Diskurs über die kulturellen Auswirkungen des 11. September 2001 und vor allem seiner medialen Repräsentationen. Zeitgenössische, dem Denken der Postmoderne verpflichtete Philosophen haben sich im Rahmen dieses Diskurses vermehrt damit auseinandergesetzt, inwiefern die Katastrophe des 11. September als eine nachhaltige Erschütterung mediengeprägter Realitätserfahrungen bewertet werden kann. Als die maßgeblichen Denker sind dabei Jean Baudrillard und Slavoj Žižek zu nennen, die in ihren philosophischen Kommentaren zu den Auswirkungen der Katastrophe einen Weg gefunden haben, dieses Ereignis als Beispiel und Testfall in ihre bis dahin längst zu Standards der Postmoderne gewordenen Theoriegebäude zu inkorporieren. Für diese beiden Philosophen ist 9/11 gerade deswegen als Katastrophe bedeutend, weil die mit ihr verbundenen Bilder – die ins World Trade Center rasenden Flugzeuge, die zusammenbrechenden Türme, Schuttwolken in den Straßen – uns, also den medien- und fiktionssozialisierten Bürgern der westlichen Welt des ausgehenden 20. und beginnenden

21. Jahrhunderts, längst bekannt vorkommen mussten, schließlich haben wir ähnliche Bilder regelmäßig in filmischen Katastrophenfiktionen gesehen. 9/11 ist in der Argumentation Baudrillards und Žižeks daher eine Erschütterung unserer Realitätswahrnehmung und vor allem unserer Trennung zwischen Realem und Fiktivem – und dies vor allem deshalb, weil ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung der westlichen Welt nur über den Fernseher Zeuge dieses Ereignisses werden konnte, also über eben jenes Medium, das uns zuvor unzählige ähnliche, aber eben fiktive Bilder geliefert hatte.

An diese Überlegungen anschließend ergibt sich die Frage, wie filmische Verarbeitungen dieser Katastrophe aussehen können: wie kann dieses traumatische Ereignis in Filmen zur Darstellung gebracht werden – vor allem, wenn man bedenkt, dass man es bei dem Ereignis selbst bereits mit einer realen Reproduktion fiktiver Bilder zu tun zu haben scheint? Oliver Stones *World Trade Center* und Paul Greengrass' *United 93* (beide 2006) gehören zu den ersten Kinofilmen, die sich des Themas annehmen und eine fiktive Rekonstruktion der Ereignisse anstreben. Was beide Filme miteinander verbindet und gleichzeitig bemerkenswert macht, ist, dass sie gerade die entscheidenden Bilder der Katastrophe aussparen – Bilder, die der Zuschauerschaft ohnehin schon durch unzählige Wiederholungen in den Medien allzu bekannt sind. Man sieht entsprechend nicht, wie die Flugzeuge in Stones Film ins World Trade Center fliegen und die Türme einstürzen oder wie das titelgebende Flugzeug in Greengrass' Film abstürzt. Gerade Oliver Stone bedient sich allenfalls andeutender und metonymischer Darstellungen, um die entscheidenden Momente der Katastrophe zu vermitteln: die Flugzeuge sind nur kurz als vage Schatten auf Häuserfassaden erkennbar, und die einschneidende Wirkung auf Verkehr und Berufsleben in Downtown Manhattan am Tag nach der Katastrophe wird durch Bilder menschenleerer Pendlerzüge vermittelt.[1] Diesen Filmen, die in ihrem direkten Bezug auf das Ereignis 9/11 gewissermaßen einem Authentizitätsanspruch genügen wollen, stehen solche Filme gegenüber, die zwar nicht direkt Verarbeitungen der realen Katastrophe sind, sich aber der durch 9/11 kulturell wirkmächtig gewordenen Themen und vor allem der Ikonographie bedienen, um in dezidiert fiktionaler Weise einen ästhetisierenden Zugriff auf die Katastrophe 9/11 zu ermög-

1 Allerdings lässt die jüngst angelaufene Verfilmung von Jonathan Safran Foers Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* erahnen, dass diese Aussparung in der bildlichen Darstellung in zukünftigen filmischen Repräsentationen von 9/11 nicht mehr die Regel sein wird: in Stephen Daldrys Film (2011) sieht man in einer Totale die Darstellerin Sandra Bullock, die vom Fenster eines Bürokomplexes aus die gegenüberliegenden brennenden Türme beobachtet. Ob diese Szene das Ende der teilweisen Undarstellbarkeit dieser Katastrophe markiert, bleibt jedoch abzuwarten.

lichen. Neben Politthrillern wie etwa dem jüngst erschienenen *Unthinkable* (2010) von Gregor Jordan, der einen Folgeanschlag mit Atombomben imaginiert und moralphilosophische Fragen nach der Legitimität von Folter im Rahmen der Terrorbekämpfung und den Motiven islamistischer Terroristen stellt, sind es besonders Horrorfilme, die sich dieser Bilder bedienen. Matt Reeves' Monsterfilm *Cloverfield* (2008) stellt hier einen bemerkenswerten Beitrag dar, da er gezielt eine Spannung zwischen offensichtlicher Fiktionalität und Authentifizierungsstrategien erzeugt, die es ermöglicht, ihn als eine Illustration der Ausführungen Baudrillards und Žižeks zur Frage nach dem Realen und dem Simulierten im Zuge der 9/11-Katastrophe zu sehen.

Baudrillard: Das Reale und das Symbolische

In seinem Essay *The Spirit of Terrorism* geht Jean Baudrillard von 9/11 als einer Herausforderung an unsere Wahrnehmung und Konzeption von Realität aus, wobei er sich vornehmlich auf seine bereits etablierte These bezieht, dass »Realität« allenfalls das Produkt komplexer Bildwelten und Simulationen sei, wir also selten einen tatsächlichen Zugriff auf ›das Reale‹ schlechthin haben. Eine der Hauptfragen, die sich aus dieser These in Bezug auf katastrophische Ereignisse ergibt, ist: wie kann uns die Unmittelbarkeit von 9/11 affizieren, wenn uns ähnliche Bilder der Zerstörung doch bereits aus unserer visuellen Rezeptionserfahrung bekannt sind? Baudrillards provozierende Folgethese ist, dass es sich beim 11. September um die Erfüllung amerikanischer kollektiver Zerstörungsphantasien handelt, eine Manifestation des Realen in einer Welt voll filmisch simulierter Katastrophen.[2] Laut Baudrillard ist Amerika besessen davon, seine eigene Zerstörung wieder und wieder zu phantasieren und diese Ideen mittels filmischer Bilder zu exorzieren.[3] Man könnte von dieser Phantasie als einem der amerikanischen Kultur immanenten Todestrieb sprechen, der Vorstellungen generiert, die immer wieder die Zerstörung der eigenen ›Omnipotenz‹ antizipiert: »At a pinch, we can say that they [die Terroristen] did it, but we wished for it.«[4] Die tatsächlich eintretende Erfüllung dieses Zerstörungswunsches kann dann jedoch nicht einfach als ein »blowback of reality« in einer hyperrealen Welt der Simulationen akzeptiert werden, sondern muss ihrerseits in die bisher bestehende Ordnung der

2 Vgl. Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism*. Übers. von Chris Turner. London/New York 2002, S. 7.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. ebd., S. 5.

Realität (bzw. der Simulation von Realität) reintegriert werden um ihre Wirkung entfalten zu können. Das eigentlich ungreifbare und deswegen ›reale‹ katastrophische Ereignis muss mit Bedeutung aufgeladen werden, um verstehbar zu werden:

> How do things stand with the real event, then, if reality is everywhere infiltrated by images, virtuality and fiction? […] But does reality actually outstrip fiction? If it seems to do so, this is because it has absorbed fiction's energy, and has itself become fiction. We might also say that reality is jealous of fiction, that the real is jealous of the image.[5]

Ein Ereignis wie 9/11, das die Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität in Frage stellt, muss folglich aufgrund der Wirkmächtigkeit der damit einhergehenden Bilder in unsere symbolische Ordnung integriert werden: »[The terrorist violence] is not ›real‹. In a sense, it is worse: it is symbolic.«[6] Gerade aufgrund der Bilder, die 9/11 lieferte – die als Wahrzeichen der amerikanischen sowie internationalen Wirtschaft und der Stadt New York ohnehin schon symbolträchtigen Türme des World Trade Center, die in einem nicht minder symbolträchtigen Moment in sich zusammenbrechen – ist dieses Ereignis dazu geeignet semantisch tragfähig zu werden.[7] Wenn man noch einmal zu der eingangs zitierten Szene aus dem Film *Shortbus* zurückkehrt, kann man sagen, dass 9/11 vornehmlich deswegen zu »the only thing real that's ever happened« werden konnte, weil seine Bilder im Sinne einer symbolischen Bedeutung repräsentationsfähig sind. Man kann sich sozusagen lediglich dadurch des Stellenwerts der Katastrophe als eines ›realen‹ Ereignisses bewusst werden, indem es einem medial vermittelt wird.

So provozierend Baudrillard seine Argumentation auch entfaltet, lässt sie sich dennoch produktiv für eine Betrachtung des amerikanischen Kinos der Post-9/11-Ära anwenden: Da Filme eines der wesentlichen Medien sind, die an der Virtualisierung unserer Realitätswahrnehmung beteiligt sind und unseren Referenzrahmen, unser Zeichensystem und unsere symbolische Ordnung entscheidend mitprägen, spielen sie zwangsläufig auch eine wichtige Rolle bei der Verarbeitung des 11. September und seiner Codierung auf

5 Vgl. ebd., S. 28.

6 Ebd., S. 29.

7 Auf ähnliche Weise argumentiert Otto Karl Werckmeister: »Wir wissen bis heute so gut wie nichts über die geschichtlichen Zusammenhänge des Anschlags vom 11. September 2001. Und je weniger wir wissen, desto mehr entfalten die massenhaft hergestellten technischen Bilder jener Tage ihr expressives und symbolisches, das heißt ideologisches Potential.« (Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September*. Berlin 2005, S. 51)

symbolischer Ebene. Gleichzeitig wiederum kann das Medium Film ästhetische Strategien entwickeln, um eben diese Mechanismen der Sinnstiftung zu unterwandern.

Žižek: Die Derealisierung des Realen

Bereits der Titel von Žižeks 9/11-Essay, *Welcome to the Desert of the Real*, verweist auf Baudrillards Idee einer das tatsächlich Reale verschleiernden virtuellen Realität, indem es eine Aussage Morpheus' aus dem auf Baudrillard rekurrierenden Science-Fiction-Film *The Matrix* (1999) zitiert.[8] Wie Baudrillard versteht auch Žižek unsere soziale Realität als das Produkt von ideologisch und kulturell bedingten Virtualisierungsprozessen. Fundamentalistische Terrorakte, die eine gewaltsame Störung unserer Alltagserfahrung sind, bedrohen die Stabilität der solchermaßen produzierten Illusionen und ermöglichen es dem Realen, unsere simulierte Realitätswahrnehmung zumindest zeitweise zu durchdringen. Ein Terrorakt im Ausmaß von 9/11 ist eine »direct experience of the Real as opposed to everyday social reality – the Real in its extreme violence as the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality.«[9] Diese »immersion in our everyday ideological universe«,[10] aus der fundamentalistischer Terror die Bürger der westlichen Zivilisation herausreißt, wird unter anderem durch filmische Phantasien produziert. Wie Baudrillard geht es auch Žižek vor allem um die Bedeutung von 9/11 als einem Medienereignis, da bei diesem Ereignis die virtuelle Katastrophenerfahrung auf das Bezeugen einer tatsächlichen Katastrophe trifft:

> For the great majority of the public, the WTC explosions were events on the TV screen, and when we watched the oft-repeated shot of frightened people running towards the camera ahead of the giant cloud of dust from the collapsing tower, was not the framing of the shot itself reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies, a special effect which outdid all others since […] reality is the best appearance of itself?[11]

9/11 führt vor, wie die Realität alle virtuellen und phantasierten Katastrophen übertreffen kann, und genau wie Baudrillard schlussfolgert auch Žižek,

8 Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London 2002. Weitere Verweise auf den Film der Wachowski-Brüder finden sich bei Žižek auf S. 15.

9 Ebd., S. 5–6.

10 Ebd., S. 9.

11 Ebd., S. 11.

dass die größte Überraschung dieses Tages darin bestand, dass »in a way, America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise.«[12] Doch wie kann ein System diese Erschütterung wieder ausgleichen? Wie kann man mit der Realisierung dieser Phantasien umgehen? Während Baudrillard behauptet, dass ein katastrophisches Ereignis diesen Ausmaßes zwangsläufig in eine symbolische Ordnung integriert werden und auf diese Weise mit Bedeutung aufgeladen werden muss, um es auf sinnstiftende Weise wahrnehmbar zu machen, beobachtet Žižek etwas anderes, nämlich einen Prozess der »Derealisierung« (»derealization«[13]). Indem er die Medienberichterstattung zu 9/11 mit der über schreckliche Ereignisse in der von Hungersnöten und gewaltsamen politischen Umwälzungen geplagten Dritten Welt vergleicht, stellt er eine deutliche Diskrepanz im Grad der Deutlichkeit und Detailliertheit fest:

> while the number of victims – 3,000 – is repeated all the time, it is surprising how little of the actual carnage we see – no dismembered bodies, no blood, no desperate faces of dying people … in clear contrast to reporting on Third World catastrophes, where the whole point is to produce a scoop of some gruesome detail. […] Is this not yet further proof of how, even in this tragic moment, the distance which separates Us from Them, from their reality, is maintained: the real horror happens there, not here?[14]

Žižek zufolge konstituieren die Medien vor allem dadurch unsere Wahrnehmung der Realität, indem sie das Eindringen des tatsächlichen Realen in die virtuelle Ordnung kontrollieren und seine drastische Wirkung abschwächen. Unsere Weltsicht wird stabilisiert, indem die Leiden in anderen, also für uns größtenteils anonymen Kulturen explizit zur Darstellung kommen, während bei einem so erschütternden Ereignis wie 9/11 die visuelle Medienberichterstattung insofern zensiert wird, als dass gerade die Körperlichkeit der Katastrophe, die verletzten, sterbenden, geöffneten Körper derer, die wir unserer Kultur, also der Sphäre des Eigenen zurechnen, kaum oder gar nicht gezeigt werden.

Sowohl Baudrillard als auch Žižek, so lässt sich schlussfolgern, interpretieren 9/11 als ein Ereignis, das unsere mediengestützte Welt- und Realitätswahrnehmung erschüttert und aber gleichzeitig selbst zu einem Medienereignis werden muss. Nicht nur die unmittelbare Berichterstattung über das Ereignis selbst, sondern auch die späteren historischen und kulturellen Aus-

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. 13.

14 Ebd.

wirkungen dieser Katastrophe betreffen die meisten Mitglieder der westlichen Welt in ihrer medialisierten Form. Wie bereits im letzten Kapitel erwähnt, kann eine solche Betrachtung der 9/11-Katastrophe wichtige Ansätze liefern, um mit der filmischen Verarbeitung des 11. September analytisch umzugehen. Žižek selbst bezieht sich in einem anderen Text, dem 2008 erschienenen *Violence*, auf Paul Greengrass' *United 93* und Oliver Stones *World Trade Center* und kommentiert ihre Formen der Bewältigung und Sinnstiftung. Er argumentiert, dass beide Filme explizite Szenen der Katastrophe ausblenden, die ohnehin schon aus dem Fernsehen bekannt sind, und dem Ereignis auf andere Weise Sinn geben, indem sie etwa die heldenhaften und selbstlosen Handlungen »normaler« Menschen im Angesicht des Terrors in den Darstellungsmittelpunkt rücken – im Falle von *United 93* sind dies die Passagiere des entführten Zivilflugzeugs, die die Terroristen überwältigen können, und in Stones Film stehen New Yorker Polizisten und Rettungskräfte im Zentrum. Laut Žižek wollen diese Filme

> to read the 9/11 catastrophe as a blessing in disguise, as a divine intervention which has served to waken America from its moral slumber and to bring out the best in its people. WTC ends with the off-screen words which spell out its message: terrible events […] bring out the worst AND the best in people […]. This utopian perspective is one of the undercurrents that sustain our fascination with disaster movies: it is as if our societies need a major catastrophe in order to resuscitate the spirit of communal solidarity.[15]

Die Darstellung des Ereignisses, der »raw catastrophe«, muss auf etwas größeres verweisen, das über die Katastrophe hinausgeht – besonders dann, wenn eine fiktionalisierte Repräsentation des 11. September so gut wie unmöglich ist, wie Karen Randell es in ihrer Analyse von Oliver Stones Film ausdrückt:

> The difficulty for Hollywood filmmakers in representing the World Trade Center catastrophe is that the notion of a consensus of memory of 9/11 seems to render the image beyond the conventional models of representation. How do you make a movie of a day that already played out like a movie?[16]

Nimmt man Baudrillards und Žižeks Thesen ernst, obliegt der Filmindustrie die Aufgabe, den Prozess der ›Derealisierung‹ zu unterstützen, indem ein Umgang mit den Bildern der Katastrophe gefunden wird, der diese symbo-

15 Slavoj Žižek: *Violence. Six Sideways Reflections*. New York 2008, S. 183.

16 Karen Randell: *»It Was Like a Movie!«: The Impossibility of Representation in Oliver Stone's World Trade Center,* in: Jeff Birkenstein/Anna Froula/Karen Randell (Hg.): *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the »War on Terror«*. New York 2010, S. 141–152, hier S. 142.

lisch und sinngebend auflädt. Andererseits ist es aber auch möglich, den bildlich gestützten »consensus of memory«, von dem Randell spricht, als ein pikturales Repertoire für Spiele mit unseren medial geschulten Wahrnehmungsgewohnheiten und den daraus resultierenden Realitäts- und Authentizitätsbegriffen zu nutzen, wie es Matt Reeves mit seinem Monster-Katastrophenfilm *Cloverfield* tut.

Cloverfield und seine Rezeption in den Medien

Obwohl Reeves' Film nicht den Anspruch hat, 9/11 abzubilden, spielt er explizit auf dieses Ereignis und vor allem dessen Bilderrepertoire an, indem er die katastrophische Ikonographie aufgreift und in seine eigene filmische Ästhetik integriert. Der Film arbeitet also bewusst mit dem Vorwissen seiner Zuschauerschaft, dem kollektiven Bildgedächtnis und dem historischen Bewusstsein, das durch das Bezeugen der Katastrophe entwickelt wurde – und setzt dabei gezielt auf den emotionalen Effekt, der mit diesen Bildern verbunden ist. Dass dem Film dies gelungen ist, bestätigen beispielhaft einige Zeitungsrezensionen, die die Bildwelt des Films mit der des 11. September und ihrer Bedeutung für das kollektive Bewusstsein und das damit verbundene kulturelle Trauma in Beziehung setzen.

Gerade New Yorker Tageszeitungen haben dabei sehr negativ auf Reeves' Film reagiert und argumentiert, dass der Film ein exploitatives und sensationalistisches Spiel mit Post-9/11 Traumata und Ängsten darstelle. Ein Kritiker beschwert sich in der *New York Post*, der Film bewege sich mit seinen Bildern einfach zu nah an der 9/11-Katastrophe und vermöge es nicht, »reines« Unterhaltungskino zu liefern: »We've seen a chunk of this city destroyed, see it again frequently in our imaginations. It isn't fun. The more a movie about the subject looks like documentary footage and the less it looks like a fantasy, the less amusing it is.«[17] Das bemerkenswerteste an diesem Kritikerkommentar im Hinblick auf Baudrillard und Žižek ist der Status der Phantasie. Angesichts des kollektiven Traumas scheint es ein verstärktes Bedürfnis nach Phantasie, nach einer dezidierten Entfernung vom Schock des Realen zu geben – und *Cloverfield* scheint dabei die Regeln sauberen Blockbuster-Katastrophenkinos zu verletzen, indem er den Faktor des Realen betont. Interessanterweise fährt Smith fort, indem er erläutert wie denn ein »guter« Katastrophenfilm auszusehen habe: »*Cloverfield* doesn't understand

17 Kyle Smith: *Gridschlock Alert. Slick Viral PR Can't Make Up for Bad Flick*, in: *New York Post* 17. Januar 2008 [Web].

the first rule of disaster adventures – call it Will Smith's Law. Human suffering isn't supposed to be the point but rather the dark backdrop to problem-solving and fighting back, as in *Independence Day* and *I Am Legend*.«[18] Offensichtlich soll ein regelgerechter Katastrophenfilm schlicht amüsant sein, die Darstellung der Katastrophe im Sinne einer Phantasie vollzogen werden, wobei Leid und Sterben ganz bewusst in den Hintergrund gerückt werden sollen. Man mag diese Bewertung von Leid und Zerstörung als bestenfalls eskapistisch und schlimmstenfalls sogar zynisch verurteilen – auffällig ist aber auch hier, wie sehr diese Einstellung dem entspricht, was Žižek das Bedürfnis nach ›Derealisierung‹ nennt, wenn es darum geht, das Leid des Eigenen in der Mediendarstellung auszublenden und eine utopische, den ›Sinn‹ der Katastrophe in den Blick rückende Richtung einzuschlagen. Das eigentlich ungreifbare Reale soll in dieser Form der Verarbeitung gebändigt werden.

In ähnlicher Weise wie der Kritiker der *New York Post* behauptet Stephanie Zacharek, *Cloverfield* würde auf »sadistische« Weise eine reale Tragödie in einen »amusement-park ride« verwandeln. Genau wie Smith wünscht sie sich vielmehr ein unterhaltsames Katastrophenszenario, in dem die Darstellung von Leid heruntergespielt wird: »[…] there's lots of screaming and lots of realistic approximations of human suffering: This isn't Godzilla cartoonishly chomping the heads off random citizens.«[19] Diese Sätze offenbaren ein Paradox: es scheint angemessen und legitim zu sein, sich mit der unterhaltsamen filmischen Katastrophendarstellung zu amüsieren, solange man keine realistischen Darstellungen menschlichen Leidens zu erwarten hat. Weder Smith noch Zacharek setzen in ihrer Kritik an *Cloverfield* am Wesen des Katastrophenfilmgenres und seiner moralisch-ethischen Implikationen an sich an, denn dass es Katastrophenfilme gibt, sie sogar in Massen produziert und gezielt als Blockbuster konzipiert werden, scheinen beide nicht weiter verwerflich zu finden. Vielmehr scheinen sie bestimmte darstellerische Mechanismen an *Cloverfield* zu stören, die sie als eine Illusionsdurchbrechung, möglicherweise sogar, um mit Baudrillard und Žižek zu sprechen, als eine Wiederholung des schmerzhaften Einbruchs des Realen in die Simulation, empfinden. Um zu erhellen, wie der Film dies bewirkt, muss man seine Fokalisierungsstrategien und die Funktion des im Film dargestellten Monsters genauer untersuchen.

18 Ebd.

19 Stephanie Zacharek: *Cloverfield,* in: *Salon* 18. Januar 2008 [Web].

Fokalisierung in *Cloverfield*: Annäherungen an das Reale

Was an *Cloverfield* als erste Besonderheit ins Auge fällt, ist sein Erzählmodus: der Film beginnt mit einer Texteinblendung, die die Zuschauer informiert, dass das im Folgenden zu sehende Filmmaterial vom amerikanischen Militär gefunden und konfisziert wurde, und zwar in der »area formerly known as Central Park«. Zwei Dinge sind somit von Beginn an klar: erstens soll man es bei diesem Film mit einem nichtfiktionalen Bilddokument zu tun haben, und zweitens müssen die dokumentierten Ereignisse verheerende Auswirkungen gehabt haben – gewaltige Änderungen müssen geschehen sein, denn zumindest den Central Park scheint es der Information nach nicht mehr zu geben. Nach dieser Einblendung bekommt man den eigentlichen Film zu sehen; es scheint sich um ein Heimvideo zu handeln, gedreht von einem jungen Mann namens Rob, der ein Wochenende mit seiner Freundin dokumentiert, datiert auf den 27. April. Plötzlich wird dieser Teil des Films unterbrochen, und man bekommt neues Filmmaterial zu sehen, das aber offensichtlich mit der gleichen Kamera und Speicherkarte erstellt wurde und nun auf den 22. Mai datiert ist. Offensichtlich wird die Kamera aber nicht länger von Rob geführt, sondern von seinem Freund Hudson, der eine Überraschungsabschiedsparty für Rob, der die USA verlassen wird, dokumentieren soll. Die Filmfragmente vom 27. April sowie der danach dokumentierte Beginn der Party stellen eine Exposition im Rahmen dieses vermeintlich authentischen Materials dar, die dazu dient, die Figuren einzuführen, die in den im Folgenden dokumentierten Ereignissen im Mittelpunkt stehen werden. Außerdem soll diese Exposition dem Publikum einen Eindruck von Authentizität vermitteln, indem durch ›zufällige‹ Unterbrechungen und unprofessionelle Kameraführung die Abwesenheit einer extradiegetischen Erzählinstanz simuliert und ein Gefühl von Normalität vermittelt wird: man hat es mit gewöhnlichen jungen Leuten sowie ihren alltäglichen zwischenmenschlichen Problemen wie unerwiderter Liebe und den Unwägbarkeiten des Berufslebens zu tun.

Dieser Zustand der Normalität wird plötzlich irritiert, als das Gebäude, in dem die Party stattfindet, zu beben beginnt. Umgehend schaltet man die Fernsehnachrichten ein, die bereits von einem ›möglichen Erdbeben‹ berichten. Kurz darauf ertönen Explosionsgeräusche und Autoalarm, und als die Partyteilnehmer – inklusive Hudson, der das Geschehen immer noch mit seiner Kamera dokumentiert – auf die Straße eilen, sehen die Zuschauer durch die Linse eben dieser Kamera, wie Menschen in Panik vor einer Schuttwolke flüchten, die sich durch die Straßen Manhattans walzen. Dies

ist einer der ersten deutlichen bildlichen Verweise auf die Fernsehberichterstattung am 11. September. Als jedoch plötzlich der Kopf der Freiheitsstatue vor Hudsons Kamera auf den Asphalt kracht, wird nicht nur klar, dass die Ursache der Zerstörung ungeheuren Ausmaßes sein muss, sondern dass auch wieder ein Bauwerk von ikonischer Bedeutung für die amerikanische Nation dieser Zerstörung zum Opfer gefallen ist, genau wie das World Trade Center am 11. September. Im Sinne Baudrillards gemahnt auch dieser Zerstörungsakt an die Symbolkraft der zusammenbrechenden Twin Towers. Ob nun aber wieder das kulturell und politisch Andere verantwortlich für diese Zerstörung auf amerikanischem Territorium ist oder ob man es mit einer anderen Ursache zu tun hat, ist zu diesem Zeitpunkt noch unklar. Aufgrund der konsequent eingehaltenen Fokalisierung durch Hudsons Digitalkamera bekommen die Zuschauer auch ausschließlich das zu sehen, was die Protagonisten mit ihrer Kamera einfangen. Diese perspektivische Beschränkung schließt auch zwischenzeitliche Störungen mit ein, wenn etwa die Kamera zu Boden fällt oder unwillkürlich in die Höhe gerissen wird. Das, was die Zuschauer sehen und folglich wissen können, ist immer nur das, was auch die Protagonisten in dem jeweiligen Moment mit ihrer Kamera einfangen, man hat also keinen durch eine übergeordnete Erzählinstanz vermittelten Wissensvorsprung vor den Figuren. Diese über die konsequent beschränkte Fokalisierung und die Verwendung eines jeder Privatperson zugänglichen Mediums der Bildaufzeichnung erinnern dabei stark an die Amateurvideos zufällig anwesender Augenzeugen, die die Ereignisse des 11. September aufzeichneten, und die zugleich ein ähnliches Unbehagen und vor allem Unwissen über die Hintergründe der katastrophalen Geschehnisse vermittelten.

Erst, als die Protagonisten einen Elektrowarenhandel betreten, der inmitten des entstandenen Chaos von Plünderern ausgeraubt wird,[20] sehen die Zuschauer zusammen mit den Protagonisten zum ersten Mal die tatsächliche Ursache für die Zerstörung: eine Fernsehnachrichtensendung zeigt ein hochhausgroßes amphibisches Monster, das sich seinen Weg nach Manhattan offenbar über den New Yorker Hafen gesucht hat, und die Nachrichtensprecher verkünden, dass sich New York »in an absolute state of siege« befinde. Der häufige Verweis auf Fernsehnachrichten als Informationsquelle über das Geschehen, denen sich die Figuren selbst unmittelbar ausgeliefert sehen,

20 Diese Bilder erinnern wiederum an eine weitere Katastrophe in der jüngeren Geschichte der USA: den Ausnahmezustand in New Orleans nach den Verwüstungen durch den Hurricane Katrina im Jahr 2004. Bezüglich der Ähnlichkeiten der Katastrophen 9/11 und Katrina und ihrer Wahrnehmung im kollektiven Bewusstsein vgl. Joseph Natoli: *This Is a Picture and Not the World.* New York 2007, S. 261ff.

spiegelt die Informationsprozesse wider, die die Menschen am 11. September auf ähnliche Weise erlebt haben. Auch während dieser realen Katastrophe mochten viele New Yorker selbst Zeuge der in die Twin Towers fliegenden Flugzeuge gewesen sein – was genau sich aber vor ihren Augen abspielte und mit welchem Hintergrund, wurde ihnen erst nach und nach durch den medialen Informationsfluss klar. Dementsprechend spiegelt Reeves' Film mit seiner strengen Beschränkung der Perspektive die Limitierungen der Wahrnehmung und des Begreifens, die auch die Zeitzeugen des 11. September erlebten.

Die stark subjektivierte Kameraführung des Films und die ausschließliche personale Fokalisierung betont auch die dezidierte Fokussierung auf individuelle Schicksale. Wenn man *Cloverfield* als eine Auseinandersetzung mit 9/11 in Form eines Horrorfilms versteht, lässt sich die Fokalisierungsstrategie des Films als eine Dekonstruktion der medialen Derealisierung menschlichen Leidens beschreiben. Während das Publikum durch Hudsons Blick ihn und seine Freunde bei ihrer Flucht durch New York verfolgen kann, bekommt es nicht nur die emotionalen Reaktionen der Figuren zu sehen, etwa, als Rob seiner Mutter über Handy mitteilt, dass sein Bruder soeben gestorben ist, sondern auch verstümmelte Körper und schreiende Opfer, die von Rettungskräften versorgt werden – etwas also, dessen Abwesenheit in der Medienberichterstattung über 9/11 Žižek in seinem Essay anmahnt. In *Cloverfield* stellen menschliches Leid und die individuellen Schicksale gewöhnlicher Leute nicht den »düsteren Hintergrund« (vgl. Smith) für die Heldentaten eines Will Smith dar, sondern werden zum zentralen Aspekt des Films. Wenn man vor dem Hintergrund von Baudrillards und Žižeks Ausführungen *Cloverfield* mit Smiths und Zachareks Rezensionen abgleicht, kann man zu dem Schluss kommen, dass die beiden Rezensenten sich von einem Katastrophenfilm wünschen, er möge eine zutiefst ideologisch geprägte filmische Wunschphantasie liefern, in der die USA zwar einem Desaster zum Opfer fallen, schließlich aber wieder gerettet und unter Wiederherstellung der Ordnung zu alter Größe finden. In einer Rezension des Films beschreibt Thomas Groh Matt Reeves' Strategie als narrative Akzentverschiebung:

> So was – und ähnliches – hat man tausendmal gesehen. Üblicherweise wechseln solche Monsterflicks schon aus erzählstrategischen Gründen rasch in die erhabene Position gesellschaftlicher Institutionen: Politik, Wissenschaft und Militär […]. Die eigentlich Leidtragenden einer solchen Monsterinvasion – die Leute auf der Straße – werden in der Regel nur in Form anonymisierter Massenszenen zur

> Darstellung gebracht. Hier hakt *Cloverfield* ein und erweist sich als spannende, beeindruckende Akzentverschiebung.[21]

Diese fokale Verschiebung ist es, die den besonderen Bezug des Films zum ›Realen‹ ausmacht, das dann aber wiederum durch das phantastische Element des Monsters kontrastiert wird.

Das Monster: Verschiebung des Realen

In seinem Buch *Strangers, Gods and Monsters* konstatiert Richard Kearney einen erhöhten »hunger for horror stories« im Zuge von 9/11, der in dem Bedürfnis begründet ist, ein Surrogat zu finden um die Schrecken dieses Ereignisses zu verarbeiten.[22] Dieses erhöhte Bedürfnis nach Horrorfiktionen steht im Zusammenhang mit einer als überwältigend empfundenen Konfrontation mit dem Realen:

> Fictionalized terror could be experienced vicariously, thereby giving us a certain distance from the real. […] The more horrific the real world becomes the more people feel the need to re-experience the horrible in unreal worlds. Why? Because the imaginary can furnish access to the heart of darkness which remains intolerable in the flesh.[23]

Dieses Bedürfnis ließe sich mit Žižek ebenso gut als ein Bedürfnis nach ›Derealisierung‹ bezeichnen. Mit seiner 9/11-inspirierten Ikonographie stellt *Cloverfield* in diesem Sinne mit seinem Monster ein »surrogate trauma«[24] zur Verfügung. Mit Hilfe des Monsters kann das Undarstellbare der Katastrophe verbildlicht werden, indem die tatsächliche Zerstörung im Kontext einer deutlich als nicht-real markierten Monsterfiktion nachgestellt wird. *Cloverfield* kann so zeigen, was Filme wie Stones *World Trade Center* und Greengrass' *United 93* nur andeuten: wirkliche Zerstörung und leidende, sterbende Menschen. Als ein Stellvertreter dient das Monster dem Prozess der Derealisierung in verschiedener und zum Teil ambivalenter Weise. Zunächst ist das Monster zwar deutlich als phantastisch markiert (schließlich gibt es keine hochhausgroßen Amphibienmonster), aber dennoch erinnert die Zerstörung,

21 Thomas Groh: *Panik in New York: Cloverfield*, in: *Splatting Image* 73 (2008), S. 52–53, hier S. 52.

22 Vgl. Richard Kearney: *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*. London 2003, S. 120.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 121.

die es verursacht, in ihrer Darstellung an reale Ereignisse. Auf einer anderen Ebene ermöglicht das Monster die Ausblendung politischer und ideologischer Implikationen. Während eine filmische Darstellung des 11. September zwangsläufig auf die eine oder andere Weise politisch sein muss,[25] ermöglicht das Monster »transference and scapegoating«.[26] In einer die anfängliche Unsicherheit über die Hintergründe der Zerstörung von 9/11 spiegelnden Weise eröffnet die unbekannte Herkunft des Monsters Raum für Interpretationen. Was in dieser Hinsicht an dem Monster in *Cloverfield* bemerkenswert ist, sind seine Tentakeln und die Tatsache, dass es offensichtlich kleinere parasitäre Monster ausbrütet, die durch New Yorks Straßen rennen und Menschen umbringen und manchmal mit einer nicht näher spezifizierten Krankheit infizieren.[27] Mit seinen Tentakeln und den beliebig ausgebrüteten Horden kleinerer Monster ist es eine allgegenwärtige Bedrohung und erinnert an die Angst der amerikanischen Bevölkerung vor biologischer Kriegsführung mittels Anthraxviren kurz nach 9/11. Gleichzeitig spiegelt es auch den Mediendiskurs über den islamistischen Terrorismus und seine monströse Metaphorik wider, von der Kearney schreibt:

> One commentator spoke of the attackers as many-headed beasts whose tentacles were threatening to violate every secure space in the nation. […] Idioms of virus, poison, disease and contamination were variously deployed to express the sense of an omnipresent menace […].[28]

25 Irsigler/Jürgensen über Stones Fokus auf Persönlichem in *World Trade Center*: »[…] auch das Private ist eben politisch […].« (Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen: *For Whom the Bell Tolls. Nine Eleven im amerikanischen Dokumentar- und Spielfilm*, in: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 251–275, hier S. 266).

26 Kearney: *Strangers,* S. 121.

27 Nachdem eine der Hauptfiguren, Marlena, von einem der kleinen Monster gebissen wurde, wird sie von Soldaten in ein Quarantänezelt gezerrt. Dieser Verweis auf die Ansteckungsgefahr wird im Film nicht weiter ausgebaut – dies und die resultierende Unwissenheit können wiederum als eine allegorische Spiegelung der Angst vor biologischer Kriegsführung in den Wochen nach 9/11 gelesen werden.

28 Ebd., S. 112. W.J.T. Mitchell hat die Krankheitsmetaphorik im Diskurs über den Terrorismus seit 9/11 eingehend untersucht: »In the immediate aftermath of 9/11, and especially in the midst of the anthrax scare of fall 2001, the equation of terrorism with literal or metaphoric bioterrorism was unavoidable.« (W.J.T. Mitchell: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago/London 2011, S. 45) Mit Bezug auf Jacques Derridas Gedanken zum 11. September geht Mitchell vor allem auf die metaphorische Vorstellung von Terrorismus als einer gesellschaftlichen Autoimmunkrankheit ein – ein Bild, das sich ebenfalls in der angedeuteten Infizierung Marlenas in Cloverfield finden lässt (vgl. ebd., S. 47–51). Mitchell schlussfolgert: »Bio-

Im Laufe des Films ist es besonders Hudson, der immer wieder über den Ursprung des Monsters spekuliert: »Maybe it erupted from an ocean trench, you know? […] It's just a theory. I mean, for all we know it's from another planet and it flew here.« Schließlich greaten seine Überlegungen zu paranoiden Verdächtigungen: »Maybe our government made this thing.«

Das Monster als Mittel der derealisierenden Übertragung eröffnet einen semantischen Raum, in dem es ein Signifikant für verschiedenste Bedeutungen sein kann. Das bemerkenswerte an dieser Semantik des Monströsen ist, dass sie die klaren Grenzen der »Us vs. Them«-Rhetorik des War on Terror verschwimmen lässt:

> [Monsters] defy borders. Monsters are liminal creatures who can go where we can't go […]. Transgressing the conventional frontiers separating good from evil, human from inhuman, natural from cultural, monsters scare the hell out of us and remind us that we don't know who we are. […] In that sense we may say that monsters are our Others par excellence. Without them we know not what we are. With them we are not what we know.[29]

Für *Cloverfield* bedeutet dies, dass das Monster einerseits als Derealisierung und Depolitisierung fungieren kann, da seine Zerstörungswut nicht ideologisch motiviert ist – das Monster bewegt sich außerhalb menschlicher Kategorien und ist daher weder gut noch böse. Es ist nicht moralisch und daher sozusagen eine Naturkatastrophe, kein politisch motivierter Terrorist. Andererseits macht diese Entleerung das Monster zu einer Entität mit metaphorischem Potential, also zu einem mehrdeutigen Signifikanten.

Laut Richard Kearney liegt die Attraktivität von Monsterfiktionen in ihrem Potential begründet, Ängste auf ›sichere‹ Weise zu konfrontieren, schließlich enden solche Geschichten, und besonders jene, die in Hollywood produziert werden, meistens mit der Vernichtung des Monsters:

> For even if there is some ›collateral damage‹ before the battle is over, the monster will be defeated in the end and the nation restored to safety. More specifically, in the turbulent wake of 9/11, such monster movies provide ›a sense of closure.‹[30]

political icons and metaphors have two uses: first, to reframe strategies at the level of very general systems and structures, and second, to focus in on the microtactics appropriate to dealing with terrorism.« (Ebd., S. 54). Auf ähnliche Weise analysiert Philipp Sarasin den metaphorischen Diskurs um Terror und Bioterror in »*Anthrax*«. *Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a. M. 2004.

29 Kearney: *Strangers,* S. 117.

30 Ebd., S. 121.

Dies kann von *Cloverfield* jedoch kaum behauptet werden, was auch ein Grund für die vielen negativen und emotional aufgebrachten Rezensionen in der amerikanischen Rezeption sein dürfte. Gegen Ende des Films sieht man aus der Vogelperspektive (die ermöglicht wird, weil die Figuren gerade von einem Militärhelikopter gerettet werden sollen) wie das Monster durch Raketen und Panzergeschosse getötet wird. Bevor es stirbt, schlägt es mit seinen Tentakeln nach dem Helikopter, der daraufhin abstürzt. Unerwartet taucht ein zweites Monster gleicher Größe auf und tötet Hudson. Die Fokalisierung des Films eröffnet dem Publikum nun eine besondere Konfrontation mit dem Monster: es kann den Tod Hudsons ›erleben‹, als dieser – noch immer kann er nicht von seiner Kamera lassen – im Kiefer des Monsters herumgeschleudert wird. Die einzigartige narrative Technik des Films durchbricht sozusagen die Sicherheit bietende Leinwand, die das Publikum vom phantastischen Schrecken des Monsters trennt. In der letzten Szene benutzen Rob und Beth die Kamera für ihre letzten Worte, bevor auch sie von dem Monster getötet werden. Die Zuschauer werden mit einem offenen Ende zurückgelassen, das weit entfernt von einer Restitution der Ordnung ist – Reeves' Film überschreitet hier die Grenzen einer derealisierenden filmischen Phantasie.

Abschließende Überlegungen: Horror, »De-Derealisierung« und gefährdete Leben

In ihrer Essaysammlung *Frames of War* (2010) eröffnet Judith Butler einen Zugang zur Funktion der Medien in der Konstitution unserer Wahrnehmung von menschlichen Leben als entweder unzerstörbar oder gefährdet (»precarious«) und somit nicht in gleichem Maße betrauernswert. Besonders in der Zeit des Kriegs gegen den Terrorismus und des erhöhten amerikanischen Nationalismus, wirken die Mediendarstellungen laut Butler an einer Erhöhung des Status' solcher Leben, die zum nationalen Kollektiv gehören und an einer Degradierung solcher Leben, die als Kollateralschäden gewertet werden, mit. Ob wir den Verlust eines Lebens beklagen oder nicht, hängt von einer spezifischen Rahmung (»framing«) durch die Medienberichterstattung ab:

> We can see the division of the globe into grievable and ungrievable lives from the perspective of those who wage war in order to defend the lives of certain communities, and to defend them against the lives of others – even if it means taking those latter lives. After the attacks of 9/11, we encountered in the media graphic

> pictures of those who died, along with their names, their stories, the reactions of their families. Public grieving was dedicated to making these images iconic for the nation, which meant of course that there was considerably less public grieving for non-US nationals, and none at all for illegal workers.[31]

Butlers Beobachtungen sind vergleichbar mit Baudrillards und Žižeks Überlegungen zu der Reintegration schrecklicher Ereignisse in ein symbolisches Raster und zur Derealisierung. Der Verlust bestimmter Leben, so lässt sich sagen, ist weniger real und insofern weniger beklagenswert als der anderer, die demgegenüber eine symbolisch beeutsame Dimension haben. Dies lässt wiederum Rückschlüsse bezüglich der dem Hollywood-Katastrophenfilm zugrundeliegenden Ideologie zu. Oliver Stones *World Trade Center*, aber auch andere, weniger an realen Ereignissen orientierte Katastrophenfilme, erheben das menschliche Leiden in einigen singulären Fällen auf eine bedeutsame Ebene, während andere bloß zum Hintergrundgeschehen für die Taten des Helden degradiert werden. *Cloverfield* verweigert sich durch gezielte narrative Strategien diesem Schema und bietet darüber hinaus eine Dekonstruktion solcher Wahrnehmungsraster an. Mit seinem Bewusstsein für die Funktionsweisen der medialen Repräsentation kann er sogar als eine Infragestellung der dominierenden Medien funktionieren, die Butler in ihren Essays fordert, um bestimmte Leben in ihrer Verletzlichkeit sichtbar zu machen[32] (vgl. 51). Tatsächlich werden in *Cloverfield* sogar die Protagonisten und Identifikationsfiguren in ihrer Verwundbarkeit und Gefährdung vorgeführt. Die Darstellung der Katastrophe entzieht sich hier der Derealisierung, sondern wiederholt fiktional den »blowback of reality«, den 9/11 für eine simulierte Realitätswahrnehmung bedeutete.

31 Judith Butler: *Frames of War. When Is Life Grievable?* London 2010, S. 38.

32 Vgl. ebd., S. 51.

Quellen

Cloverfeld. Drehbuch: Drew Goddard. Regie: Matt Reeves. Paramount Pictures, 2008. DVD.

Baudrillard, Jean: *The Spirit of Terrorism and Other Essays*. London 2003.

Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?* London 2010.

Groh, Thomas: *Panik in New York: Cloverfield*, in: *Splatting Image* 73 (2008), S. 52–53.

Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph: *For Whom the Bell Tolls. Nine Eleven im amerikanischen Dokumentar- und Spielfilm*, in: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 251–275.

Kearney, Richard: *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*. London 2003.

Mitchell, W. J. T.: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago/London 2011.

Natoli, Joseph: *This Is a Picture and Not the World*. New York 2007.

Randell, Karen: »*It Was Like a Movie!« The Impossibility of Representation in Oliver Stone's* World Trade Center, in: Jeff Birkenstein/Anna Froula/Karen Randell (Hg.): *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the »War on Terror«*. New York 2010, S. 141–152.

Sarasin, Philipp: »*Anthrax«. Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a. M. 2004.

Shorthus. Drehbuch: John Cameron Mitchell. Regie: John Cameron Mitchell. Senator Film, 2006. DVD.

Smith, Kyle: *Gridschlock Alert. Slick Viral PR Can't Make Up for Bad Flick,* in: *New York Pos*t 17. Januar 2008. http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/item_qWwOzFlgkdsGABvbvjUvAK;jsessionid=0C7A95181B85B4ACB87FBDCCDE956301.

United 93. Drehbuch und Regie: Paul Greengrass. Universal Pictures, 2006. DVD.

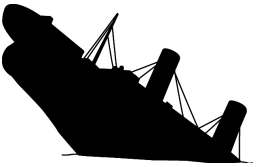
Werckmeister, Otto Karl: *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September*. Berlin 2005.

World Trade Center. Drehbuch: Andrea Berloff. Regie: Oliver Stone. Paramount Pictures, 2006. DVD.

Zacharek, Stephanie: *Cloverfield*, in: *Salon* 18. Januar 2008. http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2008/01/18/cloverfield/.

Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London 2002.

---: *Violence. Six Sideways Reflections*. New York 2008.



SOLVEJG NITZKE

Apokalypse von innen

Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzings *Der Schwarm* und Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*

> Wer führt hier die Klage? Die Natur gegen die Menschen? Sind das denn zwei? Oder die Natur gegen sich selbst, weil sie den Menschen hervorgebracht hat? Menschen gibt es, viele sogar, aber gibt es die Natur? – Michael Hampe[1]

Die Natur kann dem Menschen, wenn es darauf ankommt, ziemlich gefährlich werden. All die Dinge und Wesen, die verborgen in Wäldern und Gebirgen, im ewigen Eis oder in den Tiefen des Ozeans leben, all die *möglichen* Monster und Ungeheuer, die weder erfasst, noch untersucht und schon gar nicht zur allgemeinen Unterhaltung und Erziehung in öffentlichen Zoos verwahrt sind – wer weiß was die Evolution noch alles an Gefahren in der Hinterhand hat?

In einer Welt, in der Wissenschaft und Technik eine so bedeutende Rolle einnehmen wie in unserer, wird die Idee einer beseelten, personifizierten Natur freilich auf Fiktionen beschränkt. Die Natur ist nicht mehr das dunkel bedrohliche Außen einer vom Menschen gestalteten Umwelt; vielmehr ist sie erfasst, vermessen und so letztlich unterworfen und entmystifiziert. Die Verantwortung für alles was außerhalb und innerhalb der erfassten Natur entsteht, trägt nun der Mensch, genauer der Wissenschaftler. Nichts passiert mehr, das nicht mittelbar oder unmittelbar als menschengemacht identifiziert werden kann. Jedes Ereignis, jeder Teil der Natur, jedes noch so scheinbar menschenleere Fleckchen Erde wird diesem Paradigma untergeordnet –

1 Michael Hampe: *Tunguska oder das Ende der Natur*. München 2011, S. 23.

die Idee einer unberührten, eigenständigen Natur existiert nur noch in Reisekatalogen und Spendenaufrufen für Naturschutzgebiete.[2]

Dennoch gewinnt die dem Reich der Menschen untergeordnete Natur in verschiedenen Diskursen an Gefahrenpotential für genau diese ordnenden und beherrschenden Menschen – und zwar nicht in Form von Einzelwesen, sondern als eigenständiges Wesen, als ganze Natur. In Naturkatastrophen manifestiert sich dieses Gefahrenpotential in beispielhafter Weise. Bisher ist es nicht gelungen, die Möglichkeit einer Naturkatastrophe auszuschließen oder auch nur, abhängig von der Art der Katastrophe, mit Sicherheit Zeitpunkt und Ausmaß derselben vorherzusagen und somit zwar nicht das Ereignis selbst, aber seine katastrophalen Auswirkungen zu verhindern. Wirbelstürme, Lawinen, Tsunamis, Erdbeben und dergleichen mehr, treten ausschließlich als katastrophische Ereignisse in (mediale) Erscheinung – so sehr sie Teil natürlicher Abläufe sein mögen. Eine Lawine, die keine Häuser zerstört oder Menschenleben fordert, ist ebenso wie ein Sandsturm, der ohne nennenswerte Opferzahlen durch die Wüste zieht, nicht von (gesellschaftlicher) Bedeutung.[3] Der Beobachter einer Katastrophe – ebenso wie der Aspekt ihrer Vermittlung oder Medialität – ist konstitutiv für die Katastrophe, ihr ist also ein kommunikativer Aspekt eingeschrieben.[4] »Die Katastrophe tritt erst dann öffentlich als solche zutage, wenn sie als solche durch Vermittlung der Medien präsent wird.«[5] Lawinen, Erdbeben und Wirbelstürme sind also als »reine« Ereignisse nur insofern interessant, als sie eine zumindest potentielle Katastrophe darstellen. Die Naturkatastrophe ist, anders als beispielsweise ein Fabrikunfall mit katastrophalen Ausmaßen, nicht per se zu verhindern. Während der Fabrikunfall höchstwahrscheinlich auf technische Mängel oder Fehlverhalten zurückzuführen ist, die beide immerhin theoretisch zu vermeiden sind, ist die Ursache einer Naturkatastrophe an sich nicht zu verhindern.

Das scheint meiner These, dass die gesamte Natur bereits durch den Menschen geordnet und beherrscht wird, zunächst zu widersprechen. Das Konzept einer Naturkatastrophe dient jedoch genau diesem Zweck, nämlich

2 Die Ironie einer unberührten Natur innerhalb eines von Menschen bestimmten, begrenzten und gepflegten Raum bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.

3 Vgl. das Vorwort dieses Bandes, S. 9.

4 Vgl. Rudolf Drux: *Zwischen Störfall und Weltuntergang,* in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 12–36, hier S. 22f.

5 Karl R. Kegler: *Erleiden – Begreifen – Erzählen. Fiktionale Technikkatastrophen und die Gleichzeitigkeit von Wissen und Nicht-Wissen*, in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 58–91, hier S. 63.

das zunächst unkontrollierbare Ereignis wieder in Ordnungszusammenhänge einzufügen. »Die Idee der Naturkatastrophe [selbst] ist spezifisch modern, denn [sie] wird durch die moderne Leitdifferenz zwischen Kultur und Natur generiert.«[6] Die Aufteilung ist hier ganz klar: Während die Natur auf der einen Seite ein kontingentes und damit intentionsloses Feld von Ereignissen repräsentiert, ist es Aufgabe der Kultur, durch das Konzept der Katastrophe dieses Feld zu integrieren und beherrschbar zu machen. Das geschieht einerseits durch Bewältigungsmechanismen, die unmittelbar auf eine Katastrophe reagieren und dementsprechend bereit stehen, wenn die nächste stattfindet (›Katastrophenschutz‹) und andererseits durch mittelbare Reaktionen, wie die wissenschaftliche Einrahmung des Ereignisses durch Erklärung und daraus abgeleitete Vorhersagen. Insgesamt geht es also um die Verringerung von Vulnerabilität und die Erhöhung der Resilienz einer Gemeinschaft. Diese Mechanismen weisen dem Ereignis einen Platz zu und machen es dadurch beherrschbar. Zwar ist diese Beherrschbarkeit eine zunächst theoretische, denn Ereignisse wie das Erdbeben in Haiti 2010 oder in Japan 2011 zeigen, dass das noch lange nicht der Fall ist.[7] Das inhärente Versprechen des Fortschritts ist jedoch, dass solche Beherrschbarkeit zukünftig möglich sein wird und allein diese Aussicht ist ausreichend für das Funktionieren des Katastrophenkonzepts.

Die Gewichtung der objektiven Faktoren, die zur Bezeichnung eines Ereignisses als ›Katastrophe‹ herangezogen werden, ist dabei immer vom herrschenden Katastrophenbewusstsein (regional, historisch, etc.) abhängig und insofern eine subjektive Wertung.[8] Allerdings wird sie, vermittelt durch Medien, nicht individuell, sondern von einem Kollektiv bestimmt. Ein Problem des Konzepts der Katastrophe wird vor allem dann offensichtlich, wenn man sich klar macht, dass eine Katastrophe selten aus einem einzelnen Ereignis besteht. Nicht nur ist das Erdbeben an sich noch keine Katastrophe, seine katastophischen Auswirkungen, etwa auf die Infrastruktur, potenzieren sich oft durch weitere, vom ersten Ereignis ausgelöste Katastrophen.

Kaum ein Ereignis könnte diesen Umstand besser illustrieren als die Katastrophe, die sich Anfang 2011 in Japan ereignet hat. Ein Erdbeben, das

6 Thomas Macho: *Weltenbrand und Feuerwerk. Ein pyrohistorisches Panorama der Auslöschung*, in: Natascha Adamowsky/Peter Matussek (Hg.): *[Auslassungen] Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft.* Würzburg 2004, S. 403–418, hier S. 416.

7 Und speziell diese beiden Ereignisse im Vergleich zeigen, dass es keinesfalls einzig eine Frage des technischen Entwicklungsstandes eines Landes ist, sondern dieser, wie im Falle Fukushimas, eher noch größeres Zerstörungspotential darstellen kann.

8 Vgl. Drux: *Störfall*, S. 20f.

einen Tsunami hervorruft, gehört in Japan zu den erwartbaren Ereignissen. Das bedeutet in Hinblick auf ihr katastrophisches Potenzial, dass es, um mediale Aufmerksamkeit in höherem Umfang (sowohl in Reichweite, als auch in ›Sendezeit‹) zu erregen, besonders verheerende Ausmaße annehmen muss. Die Stärke des Erdbebens und die daraus resultierende Größe der Tsunamiwelle hätten diesen Bedingungen bereits genügt, jedoch ist es das Reaktorunglück in Fukushima, welches zum Symbol dieser Katastrophe, ja, zur *eigentlichen* Katastrophe geworden ist. Eine Entscheidung ob diese *eigentliche* Katastrophe eine Natur- oder eine Kulturkatastrophe[9] ist, ist an dieser Stelle nicht nur schwer zu treffen, sondern wird durch die Ausmaße des Ereignisses obsolet. Offenbar ist unsere technologisch hochgerüstete Welt nicht nur dazu in der Lage, ihre eigenen Monster hervorzubringen, sondern auch besonders anfällig für Naturkatastrophen.[10] Solche Katastrophen zeigen, dass es nicht nur unmöglich ist, die Natur zu beherrschen, sondern dass unsere technisierte Welt in so komplexen Verbindungen zu ihrer Umwelt steht, dass sie selbst nicht mehr beherrschbar und somit möglicherweise dem Untergang geweiht ist.

Eine weniger apokalyptische Perspektive legt nahe, zunächst einmal die Kategorien zu überdenken, die hier zugrunde gelegt werden: »Katastrophen sind […] zutiefst gesellschaftlich bedingte Ereignisse, die zwar einen naturalen Kern haben können, sich aber keinesfalls darauf reduzieren lassen.«[11] Die bereits beschriebene Praxis, jedes Ereignis und überhaupt jeden Teil der lebendigen Welt mit menschlichem Einfluss zu versehen oder auf diesen zurückzuführen[12] legt ebenfalls nahe, Katastrophen von vornherein als Hybride von Natur und Kultur anzusehen. Diese Verflechtung befürwortet, wenigstens im Fall der Katastrophe, die Unterscheidung ›Natur‹/›Kultur‹ aufzugeben.[13] Das heißt nicht, dass die Hierarchie,[14] die hier aufgezeigt wurde, ihre Gültigkeit verliert. Im Gegenteil, die Gefahr wird durch diese Hybridisie-

9 Vgl. Anm. 13.

10 »Ihre Anfälligkeit ist […] weniger (wie noch bei Industrieprodukten) in der Schwierigkeit gelegen, die Natur völlig zu beherrschen […] – nein, die ›Vulnerabilität‹ (Verwundbarkeit) megatechnologischer Systeme scheint eher aus der Komplexität ihrer Vernetzung, der Irreversibilität ihrer Entwicklung und der Unkalkulierbarkeit ihrer (kon- oder destruktiven) Potenziale herzurühren.« (Drux: *Störfall,* S. 8)

11 Gerrit Jasper Schenk: *Katastrophen. Vom Untergang Pomejis bis zum Klimawandel.* Ostfildern 2009, S. 11.

12 Zum Beispiel gibt es eine Tendenz die Häufung verheerender Stürme und Regenfälle, welche wiederum Erdrutsche auslösen etc., auf den sogenannten ›menschengemachten Klimawandel‹ zurückzuführen.

rung verschärft und damit die Position des Menschen innerhalb dieses Systems prekär. In letzter Konsequenz bedeutet das, dass eine Naturkatastrophe einen Prozess auslösen kann, der die Menschheit insgesamt und unmittelbar in Gefahr bringt.

Die Legitimität der uneingeschränkten Dominanz des Menschen über ›die Natur‹ wird seit langem infrage gestellt und kulminiert in einer immer schärferen Kritik an der Ausbeutung der Natur durch den Menschen. In der Rede von ›Ausbeutung‹ zeigt sich das Verhältnis zwischen Natur und Mensch wiederum als ein einerseits getrenntes, andererseits aber auch als eines, das Natur als Gegenüber, als mehr als die Summe nutzbarer Ressourcen, anerkennt. Begriffe wie ›Ausbeutung‹, ›Unterwerfung‹ und ›Versklavung‹ assoziieren Natur mit Gruppen, die innerhalb der Gemeinschaft der Menschen unterdrückt wurden und/oder werden. Damit verbindet sich der Gedanke einer möglichen Auflehnung der Natur gegen den Menschen, wobei jedoch diese Vermenschlichung zumeist der Mobilisierung von Mitleid, einem schlechten Gewissen und daraus abgeleitet der Akkumulation finanzieller Mittel oder von Engagement im ›Kampf für die Natur‹ dienen soll. Nichtsdestotrotz finden sich immer häufiger Stimmen, die davon ausgehen, dass die Natur niemanden (und schon gar keine Menschen) braucht, um *für* sie zu kämpfen. Naturkatastrophen und Klimaerwärmung beziehungsweise deren Effekte werden als erste Anzeichen einer ›Auflehnung‹ interpretiert. Solch umfassende Interpretationen der steigenden Gefährdung des Menschen durch die Natur[15] nehmen, wie *Gaias Rache* von James Lovelock, zwingend apokalyptische Züge an: »Wir missbrauchen die Erde mittlerweile so sehr,

13 Vgl. dazu auch Schenk: *Katastrophen*, S. 11f.: »Katastrophen ereignen sich nicht am Schnittpunkt von Natur und Kultur sie sind von vornherein hybride (›gemischte‹) Ereignisse.« Allerdings variiert der Grad der Mischung in Hinblick auch auf Vulnerabilität und Resilienz der betroffenen Gesellschaften. Zumal, wie Thomas Macho herausstellt, die Unterscheidung zwischen Kultur und Natur ohnehin fragwürdig ist: »[Die] Strategie der Entlastung durch Selbstbeschuldigung, gleichsam einer konkreten Adressierung des Unheimlichen, das sich in Unfällen oder Katastrophen zum Ausdruck bringt, verkennt freilich, daß es noch kaum einem Wissenschaftler gelungen ist, die Leitdifferenz zwischen Natur und Kultur überzeugend zu begründen. […] Wenn es aber keine reinen Naturkatastrophen gibt, weil noch jede Naturkatastrophe aus möglichen Aktionen oder Unterlassungen, kurzum aus Schuld abgeleitet werden kann, so gibt es auch keine reinen Kulturkatastrophen mehr.« Macho: *Weltenbrand*, S. 416.

14 Hierarchie meint hier die selbst gesetzte Überlegenheit des Menschen über die Natur.

15 Wobei nicht immer ganz klar ist, ob die Gefährdung tatsächlich durch einen Anstieg von Naturkatastrophen, oder durch die o.g. Anfälligkeit gegenwärtiger Megatechnologien und der schieren Anzahl von Menschen entsteht.

dass sie sich vielleicht aufbäumt und in jene heiße Phase zurückfällt, in der sie vor 55 Millionen Jahren war.«[16] So eine ›heiße Phase‹ würde die Möglichkeit menschlichen Lebens vollkommen ausschließen und wäre gleichzeitig, so Lovelock, ausschließlich auf menschliches Handeln zurückzuführen: die Menschen, so resümiert er, seien auf der Erde »nicht länger willkommen.«[17]

Die von den Menschen angenommene Hierarchie wird hier in Hinblick auf das Kräfteverhältnis in ihr Gegenteil verkehrt. Gaia (die Erde) duldet die Menschen nur so lange, wie sie ihr nützen oder ihr zumindest nicht über Gebühr schaden. In Lovelocks Gaia-Theorie ist die Erde ein eigenständiger Organismus im Kosmos, der sich selbst reguliert und gleich einem Individuum Schmerz empfinden und Rache üben kann. Dass der Mensch diese Konstitution der Erde, auf der er lebt, ignorieren kann, dass seine Ignoranz sogar so weit geht sich ihr trotz (oder wegen) aller Ehrfurcht vor der Macht der Natur überlegen zu wähnen, führt Lovelock auf die Anlage des Menschen zurück: »Durch unsere Abstammung sind wir darauf programmiert, andere Lebewesen hauptsächlich als etwas zu betrachten, das man essen kann, und wir kümmern uns mehr um unseren Stamm beziehungsweise um unsere Nation als um alles andere.«[18] Die Ignoranz sei dem Menschen demnach inhärent und trotzdem, so fordert Lovelock, müsse sich diese Haltung gegenüber der Erde ändern. »Wir« müssen *zurück* zu einer Einheit mit der Natur finden – »[Wir] müssen die Liebe und Empathie für die Natur erneuern, die wir verloren haben, als wir unseren Flirt mit dem Stadtleben begannen.«[19]

Er entwirft damit eine Art ›goldenes Zeitalter‹, ein ›Davor‹, das im Kontrast zu seiner Analyse der Gegenwart steht, die er als verkommen, ignorant und damit letztlich als dem Untergang geweiht darstellt. Dennoch schränkt auch er die Macht der Menschheit nur in geringem Maße ein, denn sie hat die, zwar immer geringer werdende Chance, ihre Vernichtung abzuwenden und »Gaia« gnädig zu stimmen. Allerdings ist dazu eine radikale Verhaltens- und Bewusstseinsänderung vonnöten, die Lovelock in seinen Mitmenschen noch nicht entdecken kann. Seine Aussicht auf die Zukunft nimmt dementsprechend pessimistische Züge an: »Bislang ist [eine Offenbarung der unmittelbar drohenden Gefahr, SN] noch nicht geschehen; folglich gehen wir als

16 James Lovelock: *Gaias Rache. Warum die Erde sich wehrt.* Aus dem Englischen von Hartmut Schickert. Berlin 2008, S. 9.

17 Ebd., S. 17.

18 Ebd., S. 13.

19 Ebd., S. 19.

Individuen getrennte Wege, während Gaia ihre unbarmherzigen Kräfte gegen uns Aufstellung nehmen lässt.«[20]

Gaias Rache ist ein anschauliches Beispiel für eine moderne Apokalypse, die den (kommenden) Untergang der Menschheit auf dessen Beziehung mit der Natur zurückführt. Sie erfüllt die »Wesensmerkmale apokalyptischen Gedankenguts«[21] geradezu vorbildlich: sie enthält eine deutliche Periodisierung der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, beziehungsweise das Ende der Zeit, sowie »die Naherwartung (das Ende ist nahe), verbunden mit dem Weckruf ›seid wachsam‹. Hinzu kommt das spezifische Verhalten, das daraus resultiert […] und schließlich die Hoffnung, dass man selbst zu denen gehört, die die Katastrophe überleben.«[22] Die Hoffnung ist im Falle von Lovelocks Text denkbar gering und gerade dadurch konstitutiv für sein Programm. Ohne die Hoffnung, die endgültige Katastrophe abzuwenden und zu retten, was zu retten ist, gäbe es selbstverständlich keinerlei Motivation eine so grundlegende Verhaltensänderung herbeizuführen und nötigenfalls zu erzwingen. Mit Schipper gesprochen heißt das, dem »Fahrplan für die Endzeit«[23] zu folgen, den nur wenige Auserwählte kennen (können). Im Gegensatz zu vormodernen, dezidiert religiösen Apokalypsen verspricht ihr modernes Pendant jedoch keine jenseitige Nachwelt, »die vom Himmel herabschwebt und nichts mehr mit der alten Welt zu tun hat.«[24] Das Ende der Welt in der säkularen Apokalypse kann nicht, wie etwa das christliche Jüngste Gericht, um der Hoffnung auf eine heilvolle zukünftige Welt willen herbeigesehnt werden, denn es ist nicht nur das Ende der physischen Welt, sondern absolut.

Dennoch impliziert eine apokalyptische Darstellung wie die Lovelocks eine alternative Zukunft neben dem prophezeiten Ende. Schon das Konzept von ›Zukunft‹ unterscheidet sich fundamental vom vormodernen: »Eine Zukunft, die dem Menschen zustößt und die – im Wortsinne des Begriffs ›adventus‹ – unabänderlich auf ihn zukommt, wird in der Neuzeit abgelöst von einer Zukunft, die der Mensch macht, die veränderbar ist, eine Zukunft, die

20 Ebd., S. 22.

21 Bernd Schipper: *Zwischen apokalyptischen Ängsten und chileastischen Hoffnungen. Die religiöse Dimension moderner Apokalypsen,* in: Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010, S. 47–62, hier S. 47.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 48.

24 Ebd.

der Mensch ebenso verschulden wie aufhalten kann.«[25] In diesem Zukunftsbegriff liegt eine der größten Gemeinsamkeiten zwischen der Auffassung von Naturkatastrophen und Apokalypsen,[26] namentlich in ihrer mittel- oder unmittelbaren Verschuldung durch den Menschen und dem darin enthaltenen Versprechen das Unglück abwenden zu können. Ob es zu einer Katastrophe oder zur Apokalypse kommt, liegt somit in der Verantwortung des Menschen. In gewisser Weise bleibt also die Macht über das Geschehen selbst angesichts der akuten Bedrohung in Menschenhand.

Wenn sich die Machtverhältnisse, die in solchen apokalyptischen Szenarien dargestellt werden, jedoch nicht wesentlich von den angenommenen unterscheiden, welche Funktion erfüllen sie dann?

> [Die] kupierte, um ihre eigentliche positive Vision reduzierte Apokalypse [bietet] die Möglichkeit, Welt zu deuten, Welterfahrung zu strukturieren und zugleich Handlungsanweisungen zu geben. Diese kupierte Apokalypse scheint jedoch in der Moderne letztlich dem Parameter der Utopie untergeordnet zu sein. Denn die Utopie ist nach wie vor das Ziel, sie gilt es zu realisieren, jedoch sind die apokalyptischen Szenarien nötig, um jene Veränderungsprozesse einzuleiten, die für das Erreichen des Ziels erforderlich sind.[27]

Auch wenn die Apokalypse also nicht mehr als Übergangsstadium zwischen Diesseits und Jenseits gedacht werden kann, so dient sie diesem Zweck zumindest auf rhetorischer Ebene weiterhin. Die so gesetzte Alternative der Apokalypse, die Utopie (eines Lebens im Einklang mit der Natur zum Beispiel), die nur durch die von der rhetorisch inszenierten Apokalypse eingeleiteten Verhaltensänderung erreicht werden kann, zeig die ungebrochen große Anziehungskraft von Utopien. Sie führt aber auch, und das ist von weitaus größerer Wichtigkeit, vor, dass die Anziehungskraft der Utopie nur im Kontrast zur angsteinflößenden Alternative der Apokalypse aufrecht erhalten werden kann. Mehr noch: da der Status quo[28] nicht bewahrt werden kann, weil er überholt ist, gibt es innerhalb einer solchen Rhetorik letztlich nur die Alternative zwischen Apokalypse und Utopie. So lange aber keine von beiden endgültig realisiert ist, ist die Gegenwart ständig mit ihrem eigenen Untergang konfrontiert. Darin liegt nicht nur ein permanenter Schrecken, son-

25 Eva Horn: *Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie*, in: Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010, S. 101–118, hier S. 101.

26 Neben der Rolle von Naturkatastrophen als Signal und Illustration des anstehenden Weltuntergangs.

27 Schipper: *Zwischen apokalyptischen Ängsten*, S. 60.

28 Der der totalen Unterordnung der Natur – selbst einmal ein Traum/eine Utopie.

dern auch eine gewisse Befriedigung über die Bedeutung des Einzelnen im Verhältnis zur gesamten Menschheit.

> Der gemeinsame Untergang [wird] zu einer Figur der unmittelbaren und schicksalhaften Einheitsstiftung: Alle werden gleichzeitig sterben, der Tod wirft den einzelnen nicht mehr auf seine individuelle Endlichkeit zurück, sondern gibt jedem einzelnen die *Genugtuung*, dass die Welt nach seinem Ende auch nicht mehr weiterbestehen wird.[29]

Apokalyptische Rhetorik, und darin unterscheidet sich die moderne nicht von der vormodernen, führt dazu, dass die eigene Gegenwart als Endzeit wahrgenommen wird. Jede einzelne sich ereignende Natur-Katastrophe wird dadurch zum Vorboten, der das nahende Ende anmahnt. Naturkatastrophen bergen also bereits als Einzelereignis (sofern sie das sind) nicht nur zerstörendes, sondern auch offenbarendes, apokalyptisches Potential. »Die Katastrophe schält eine Essenz des Menschen und der Dinge heraus – genau darin liegt ihr apokalyptischer, das heißt ihr *offenbarender* Wert auch jenseits aller Erlösung.«[30] Nicht zuletzt deswegen sind sie von besonderem Interesse für fiktionale Bearbeitungen, die sich in ihrer Darstellung der Natur weder auf die Darstellung der ›alten‹ mythischen Welt, noch auf die der Natur als dekorativem Hintergrund für ihren Plot beschränken wollen.

Die Darstellung von Naturkatastrophen bietet ein so reiches Spektrum an Bildern, dass die schiere Masse an Filmen und Büchern, die sich diesem Thema widmen, kaum überraschend ist. Neben der Möglichkeit beeindruckende und zum Teil sogar an Erhabenheit grenzende Szenarien zu entwerfen, versprechen viele Katastrophendarstellungen einen beinahe erzieherischen Wert – sie geben vor für den Ernstfall zu schulen.[31] So spielen Filme wie *Armageddon* und *Deep Impact* (beide 1998) anhand von Beinahekollisionen der Erde mit Meteoren Handlungsalternativen im Angesicht einer voll-

29 Horn: *Enden des Menschen,* S. 112 (Hervorhebung SN).

30 Ebd., S. 106. So betont auch François Walter, dass »[d]er ursprüngliche Sinn des Wortes *Apokalypse* allerdings ›Offenbarung‹ und nicht ›Zerstörung‹ [meint, SN], wie man zumeist falsch annimmt. Denn auf das Ende der Welt folgen die Wiederkehr des Gottesreiches, das neue Jerusalem und der Ruhm des Lammes.« Ders.: *Katastrophen. Eine Geschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010, S. 75.

31 Vgl. Kegler: *Erleiden*, S. 65: »Während in der Realität katastrophale Unfälle vermeintliches Orientierungswissen hinterfragen, *produzien* fiktionale Katastrophen ein solches Wissen […].« (Hervorhebungen im Text) – Inwieweit solche fiktionalen Darstellungen allerdings Einfluss im Hinblick auf das Verhalten im Falle einer tatsächlichen Katastrophe nehmen können und ob sie das dafür notwendige Wissen

beziehungsweise die entsprechenden Techniken in einer Weise darstellen (können), die eine Schulung der Leser/Zuschauer erlaubt, sei an dieser Stelle dahingestellt.

kommen unverschuldeten Katastrophe durch. Zwar können auch hier Schuldige identifiziert werden – nämlich die, die Information nicht oder nur unzureichend verbreiten, und das auch noch aus niederen Motiven.[32] Jedoch sind nicht sie die Verursacher des Ereignisses, ihre Schuld bezieht sich vielmehr auf den Prozess der Katastrophenbewältigung. Diese Einschränkung schmälert die dargestellte Schuld jedoch keinesfalls, vielmehr stellt sie sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit des ›Was wäre wenn?‹[33]

Die daran anknüpfende Reflektion von Schuld und Schicksal steht nicht allein im Fokus solcher Fiktionen. Die Spannung, die zwischen Naturkatastrophen von (potentiell) globaler Bedeutung und Einzelschicksalen entsteht, hat ganze Genres, neben dem Katastrophenfilm auch den sogenannten ›Öko-Thriller‹, hervorgebracht. In diesem der Science Fiction nahe stehenden Genre sind es nicht mehr Bedrohungen oder Invasionen von Außen, die die Menschheit gefährden, sondern die selbst verschuldete Zerstörung der Natur, gleichsam eine Bedrohung von innen, die die Menschheit an den Rande der Apokalypse bringt.

In Frank Schätzings 2004 erschienenem Roman *Der Schwarm* kommt alles zusammen: Angriffe von Meerestieren, deren Verhalten nicht anders als monströs beschrieben werden kann[34] und Naturkatastrophen von unvorstellbaren Ausmaßen, allen voran die beeindruckende Schilderung eines durch einen Abrutsch des Meeresbodens ausgelösten Tsunami, der große Teile Nord- und Mitteleuropas zerstört. Dieser ›Öko-Thriller‹ entfaltet die Ereignisse in detaillierter Langsamkeit und mit einer Perspektive, die gleichzeitig global ist und einzelne Individuen fokussiert. Die kontrastive Wirkung dieses Verfahrens bestimmt bereits den Anfang des Textes:

> An jenem Mittwoch erfüllte sich das Schicksal von Juan Narciso Ucañan, ohne dass die Welt Notiz davon nahm. In einem höheren Kontext tat sie es durchaus,

32 »Wissen und Verantwortung korrelieren miteinander. Zuschreibungen von Wissen und Nichtwissen haben deshalb einen wertenden Charakter. Daneben tragen sie exemplarische Dimension, weil das vorgeführte Wissen und Nichtwissen im Fall der Katastrophe existentielle Folgen für die Beteiligten und Betroffenen hat.« Ebd., S. 86.

33 »Nur selten beschränken sich Katastrophenfiktionen auf die Logik eines mehr oder minder wahrscheinlichen Planspiels. Vielmehr werden die aufgegriffenen Katastrophenpotentiale zu Ansatz und Ausgangspunkten für eine Handlung die eigenen poetischen Gesetzen folgt und dabei reichlich Gelegenheit für existentielle Reflektionen über Schuld und Schicksal bietet.« Ebd., S. 69.

34 Angriffe von Walen, so unwahrscheinlich und verhaltensfremd sie sein mögen, haben zumindest eine lange erzählerische Tradition, wohingegen intentional explodierende Schalentiere, die hochgiftige Mikroorganismen verbreiten, die neue Art ›Monster‹ in Schätzings Roman vertreten.

> nur wenige Wochen später, ohne dass jemals Ucañans Name fiel. Er war einfach einer von zu vielen. Hätte man ihn unmittelbar befragen können, was am frühen Morgen jenes Tages geschah, wären wohl Parallelen zu ganz ähnlichen Geschehnissen offenbar geworden, die sich zeitgleich rund um den Globus ereigneten. Und möglicherweise hätte die Einschätzung des Fischers, eben weil sie seiner unbedarften Weltsicht entsprang, eine Reihe komplexer Zusammenhänge enthüllt, die so erst später augenscheinlich wurden. […] Als man ihm schließlich in einer Statistik wiederbegegnete, waren die Ereignisse bereits in ein anderes Stadium getreten und etwaige Aussagen über Ucañans persönlichen Verbleib von untergeordnetem Interesse.[35]

Noch bevor also die Art der Ereignisse benannt wird, eröffnet der Prolog den Rahmen, in dem diese stattfinden werden. Wie bereits beschrieben spielt sich eine Katastrophe immer in der Spannung zwischen Einzelschicksal und Kollektiv ab. Dieser Umstand wird hier jedoch nicht in Form einer Feststellung dargestellt, sondern als Vehikel für die Kritik, die den gesamten Roman bestimmen wird: die Kritik an der Diskrepanz zwischen Namen und Statistik, zwischen Einzelschicksal und Weltgeschehen und, das ist vielleicht am wichtigsten, der Arroganz einer hier nur indirekt aufgerufenen Elite, die sich nicht für die Einschätzungen eines einfachen Fischers und dessen »unbedarfte Weltsicht« interessieren. Indem hier zunächst ausschließlich von »Schicksal« und »Geschehnissen« die Rede ist und nicht von Katastrophen oder Unglücken, bleiben diese noch abstrakt und die Opfer/Täter-Konstellation betrifft zunächst ausschließlich zwischenmenschliche Beziehungen. Auf den armen südamerikanischen Fischer, der, wie im Folgenden beschrieben wird, im Schatten großer Fischereiflotten und der florierenden Tourismusbranche mehr schlecht als recht bemüht ist, ein Auskommen zu erwirtschaften und genau diesen gesichtslosen Branchen und Wirtschaftsmächten, die hier das unpersönliche »man« hinter den Statistiken repräsentieren.

Die vielgestaltigen Ereignisse werden wie die ebenso vielfältigen, handlungstragenden Figuren bald konkreter beschrieben: Sie reichen, wie schon erwähnt, von Angriffen ungewöhnlich aggressiver Wale auf Whalewatchingboote und später in Allianz mit Muschelschwärmen auch auf weitaus größere Schiffe, über von einer von Eiswürmern ausgelösten verheerenden Hangrutsche,[36] bis hin zu Schwärmen von Krustentieren, die tödliche Mikroorganismen in sich tragen und geradezu hinterhältig unter Menschen bringen.

Die Ereignisse weisen, auch wenn das den Protagonisten zu Beginn des Romans noch nicht klar sein kann, kuriose Gemeinsamkeiten auf, die einen

35 Frank Schätzing: *Der Schwarm*. (2004) Frankfurt a. M. [21]2010, S. 11.

36 Diese auf Eiswürmer verursachen in Symbiose mit Bakterien die Zerstörung von Methanhydraten auf dem Meeresboden und damit die Hangrutsche, die letztlich den Tsunami auslösen.

Zusammenhang offenbar werden lassen, dessen Ausmaße einer Apokalypse würdig sind. Die Tiere, vom Mikroorganismus bis zum Riesensäuger, präsentieren sich in höchst außergewöhnlicher Weise, sei es in Hinblick auf ihre Form oder ihr Verhalten oder sogar die Symbiosen, die sie mit anderen Arten eingehen. An keiner der Arten, die diese Ereignisse auslösen, so wird es in *Der Schwarm* dargestellt, ist ein gleichsam kamikazeartiges Verhalten jemals zuvor beobachtet worden. In der Logik der Bestandssicherung, selbst der Verteidigung gegen Gefährdung von außen, gibt es keine Erklärung dafür, warum auf Kosten so vieler Einzelwesen beispielsweise Frachtschiffe angegriffen werden. Krankheiten (wie Tollwut) oder Mutationen sind Erklärungsversuche, die herangezogen werden, aber selbst unter Einbeziehung hoch mutagener Substanzen lässt sich eine solche Häufung von Ereignissen nicht in evolutionsbiologische Mechanismen einordnen, die qua Definition ungerichtet und zufällig und dementsprechend langsam verlaufen.

Nicht nur die Häufung von veränderten Arten und ihr auffälliges Verhalten entkräften jeden Erklärungsversuch, der sich auf *ungerichtete* Prozesse gründet, auch Orte und Art der Vorkommnisse sprechen deutlich dagegen: Die mörderischen Heringsschwärme und Massen portugiesischer Galeeren[37] verursachen nicht nur den Tod einzelner Fischer, wie den ökonomisch nicht weiter relevanten Tod Ucañans, sondern bescheren Fischerei- und Tourismusbranche empfindliche Verluste. Die platzenden und monströse Krankheitserreger verbreitenden Schalentiere[38] treffen die Luxusgastronomie. Die Eiswürmer, deren Verhalten schließlich die Verwüstung weiter Teile Europas verursacht, werden auf Betreiben der Offshore-Ölindustrie, die nach Möglichkeiten forscht, automatische Tiefseebohrstationen zu installieren[39] nicht nur entdeckt, sondern im Interesse dieser Unternehmen wird auch versucht ihr Gefahrenpotential zu vertuschen. Das hat letztlich den Effekt, dass es die Bohrinseln sind, die als allererste untergehen. Diese Orte sowie die betroffenen Bereiche von Wirtschaft und Gesellschaft sind nicht nur die gängigen Übeltäter in globalisierungskritischen Texten und Umweltschutzrhetorik. Dass genau sie im Zentrum der Ereignisse stehen, dass schließlich sogar ein Großteil der atlantischen Glasfaserkabel zerstört werden und so die

37 Eine hochgiftige Quallenart, die aus einer Vielzahl einzelner, von einander abhängigen Polypen besteht (Staatsqualle).

38 Vgl. ebd., S. 233.

39 Der Blowout der »Deepwater Horizon« im Golf von Mexico im April 2010 hat den Schilderungen des Gefahrenpotentials dieser Forschungsrichtung Bilder geliefert, die zum Erscheinungszeitpunkt des Textes noch nicht in dieser Weise zur Verfügung standen.

Kommunikation der Forschungs- und Verteidigungsgruppen der Menschen nahezu lahmgelegt werden, zeigt ein strategisches Vorgehen und spricht eindeutig gegen die Annahme, es handle sich um die zufällige Häufung kontingenter Einzelereignisse.

Die erste Hälfte des Romans fokussiert vor allem die weltweit verteilten Geschehnisse und die Versuche einzelner Forscher und kleinerer Forschergruppen, ihnen auf den Grund zu gehen. Dabei spitzt sich die Dramatik auf der Erzählebene zu und gipfelt in der Mitte des Romans in dem Zusammenbruch aller Berechnungen und Überlegungen, in welchem sich Katastrophe realisiert.

Der Text spart nicht mit gut recherchierten wissenschaftlichen Erläuterungen und dennoch ruft er für die Darstellung der Katastrophe als Superlativ aller Katastrophen kurz vor der Klimax noch einmal die alte mythische Meereswelt auf: »Dem aufgeklärten Geist war nichts heilig, nicht einmal mehr die Angst. Die Ungeheuer waren zu besseren Spielkameraden geworden, die echten ebenso wie die eingebildeten. Plüschtiere der Forschung. Bis auf eines. Es war das schlimmste von allen.«[40] Zwischen diesem Aufruf des Tsunamis als schlimmstem aller Ungeheuer und der bildreichen Beschreibung seiner Auswirkungen auf Europa liegt wiederum eine nahezu quälend verzögernde Darstellung von Geschichte und Entstehung einer solchen Welle. Beinahe wie die sprichwörtliche Stille vor dem Sturm wirkt die rationale Erklärung angesichts dessen, was das »Ungeheuer« anrichtet:

> In Kettenreaktionen flogen ganze Landschaften aus Fördertürmen in die Luft. Brennende Trümmer wurden Hunderte von Metern weit geschleudert. Der Tsunami riss am Meeresgrund verankerte Plattformen los und kippte sie um. […] Jedes einzelne der Ereignisse verkörperte den Alptraum der Schifffahrt und der Offshore-Industrie schlechthin. Was an jenem Nachmittag auf der Nordsee geschah, war jedoch mehr als ein vereinzelter, wahr gewordener Alptraum. *Es war die Apokalypse*.[41]

Wie sich herausstellt, war aber diese Apokalypse, auch wenn die Küstengebiete der Nordsee (inklusive Trondheim) vollkommen zerstört worden sind, erst der Anfang. Während weiterhin Katastrophe auf Katastrophe folgt, finden sich die Figuren, die in der ersten Texthälfte noch größtenteils Einzelkämpfer waren,[42] in einem Ermittlungsstab unter militärischer Führung zu-

40 Ebd., S. 402.

41 Ebd., S. 425 (Hervorhebung SN).

42 In schönster Vielfalt sind vom norwegischen Meeresbiologen bis zum Inuit-stämmigen Walschützer nicht nur alle möglichen Professionen, sondern auch beide Geschlechter und Ethnizitäten in dieser Gruppe vertreten.

sammen. Die Menschheit befindet sich im Krieg gegen eine fremde Intelligenz, die fähig ist »Krieg als Ökokatastrophe zu führen – eine Form der Kriegsführung, die alle Konzepte von ›biowarfare‹ noch überbietet, weil sie in globale ökologische Prozesse eingreifen kann.«[43] Die Militärs, deren Mittel hier schnell an ihre Grenzen kommen, weil niemand weiß, wie man Krieg mit der Natur führt, sind in diesem Aufbau notwendigerweise völlig überfordert.[44] Auch wenn sie die Befehlsgewalt behalten, sind es die Forscher und ›Experten‹, auf denen die Hoffnung liegt, das Ende der Menschheit doch noch abzuwenden.[45] Sie sind es schließlich auch, die der fremden Intelligenz einen Namen und wenn auch kein Gesicht, so doch eine Gestalt geben können. Es handelt sich um die sogenannten »Yrr«: Eine Lebensform, deren Einzelwesen keine Individualität besitzen und als solche keinerlei Wert für die Schwarmintelligenz haben, die als Schwarm jedoch so wandelbar ist, dass sie biologische Prozesse in schöpferischer Weise beeinflussen kann. Ihr Selbstbewusstsein als Kollektiv und das dadurch entstehende kollektive Gedächtnis macht sie den Menschen unendlich überlegen.[46]

> Die Yrr verkörpern das Netz, in das auch der Mensch schon immer verwoben ist. […] Die Yrr können nicht vernichtet werden, weil dies die Grundlagen auch der menschlichen Existenz vernichten würde, Die Yrr *sind* das Leben, *sind* das Meer, *sind* die Lebens- und Umwelt der Menschen. Die Yrr sind der unmögliche – der *letzte* Feind der Menschheit.[47]

Es handelt sich hier jedoch um einen Feind, dessen Motivation vollkommen amoralisch ist. Sie ergibt sich aus dem Überlebenstrieb dieser Art, die hier stellvertretend für die gesamte Natur steht: »Sich der Menschen zu entledigen […] ist aus dieser Perspektive nichts anderes als eine ökologisch stabilisierende Maßnahme, ein kleines Eingreifen in denjenigen Teil des Netzwerks, der sich zum Schaden des Gesamtsystems auswirkt.«[48] Ebenso wie ›Gaia‹ sich der Menschen entledigen könnte, indem ›sie‹ die Lebensumwelt

43 Eva Horn: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M. 2004, S. 492f.

44 Sie können am Ende nur noch das Material bereitstellen (und auch die letzten Hindernisse) mit denen, die »Walschützer und Meeresbiologen« zu Helden werden.

45 »In einem solchen Szenario sind Walschützer und Meeresbiologen weniger die Verkörperungen eines ›ökologischen Gewissens‹ als vielmehr plötzlich die besseren Analysten, genau weil sie biologische Emergenz denken können.« Horn: *Der geheime Krieg,* S. 492.

46 Vgl. Schätzing: *Schwarm*, S. 857.

47 Ebd., S. 495.

48 Ebd., S. 493.

der Menschen zu deren Ungunsten manipuliert, tun das in diesem Szenario die Yrr. Die Weigerung des Menschen sich als Teil der Natur zu begreifen und von einem rein anthropozentrischen Weltbild abzusehen, muss notwendigerweise zu seiner Vernichtung führen.

In Schätzings Roman kommt die Menschheit aber noch einmal davon und darin liegt wie auch bei Lovelock das eigentlich apokalyptische Potential des Textes. Da die Apokalypse schon in Gange ist und man die Yrr beziehungsweise ihre kollektive Erinnerung an das Fehlverhalten der Menschen nicht vernichten kann, muss ein Weg gefunden werden, die Yrr davon zu überzeugen, dass die Menschen eine erhaltenswerte Lebensform sind – sie müssen das Mitleid der Yrr wecken, sie müssen ihre ›Sprache‹ (biochemischer Austausch, d.h. Kommunikation über Gerüche) lernen, um mit ihnen in ›Verhandlung‹ zu treten, sie müssen sich vollkommen unterwerfen und um ihr Überleben *bitten*.

Die Pointe des Romans wird an dieser Stelle mehr als deutlich: Wenn die Menschheit ihr Verhalten nicht schnellstens fundamental ändert, könnte es sein, dass die bedrohte Natur die Verhältnisse umkehrt und die Menschen zur bedrohten, mitleidsbedürftigen Art werden. Die apokalyptischen Szenarien dieses Romans stellen sich an seinem Ende *nur* als Vorgeschmack heraus, denn die Yrr gewähren den Menschen eine letzte Chance. Das fiktionale Szenario aber offenbart die Schrecken, die letztlich zum Ende der Menschen führen könnten und damit auch ihren apokalyptischen Gehalt. Was hier geschieht, ist eine Umkehrung der Machtverhältnisse oder vielmehr die erzwungene Rückbesinnung der Menschen darauf, dass sie, auch wenn es ihnen nicht so erscheinen mag, in der Unterzahl sind und es bloß einer kleinen Veränderung der ›natürlichen‹ Ordnung bedarf, um diesen Umstand auszunutzen.

Die Dichotomie zwischen Kultur und Natur wird allerdings, auch wenn das Verhältnis nachhaltig erschüttert wird, nicht aufgehoben, sondern im Endeffekt gefestigt. Schätzings Roman beschreibt die Beinahe-Apokalypse als eine Schlacht zwischen den vorherrschenden Mächten auf dem Planeten, einen Streit über die Verfügungsgewalt, über das Territorium und dessen Ressourcen. Die Anerkennung der Natur respektive der Yrr als ihre Vertreter kann nur unter Androhung der totalen Vernichtung erzwungen werden. Diese Art der Natur-Katastrophe offenbart aber nicht nur die Unterlegenheit des Menschen in diesem fiktiven Krieg, sondern auch die Grenzen der

›Menschlichkeit‹. Wie bei den Yrr ist es nicht das Einzelwesen, dessen Überleben hier zur Debatte steht, sondern das der ganzen Art.[49]

> Das biologische Überleben wird zum einzigen Ziel eines Endkampfes, der nunmehr nicht mehr zur Heils-Geschichte, sondern eigentlich zur Natur-Geschichte gehört: als Überlebenskampf zweier Rassen oder als Aussterben einer Art unter katastrophisch veränderten Umweltbedingungen.[50]

Die Menschen sind in diesem Szenario, sofern sie als Gattung eine Chance auf Überleben haben wollen, dazu gezwungen, sich im Einklang mit der ›Natur‹, also gemäß den Bedingungen des Siegers, zu verhalten. Von einem tatsächlichen Einklang kann also keine Rede sein, denn Natur und Mensch/Kultur existieren zwar nebeneinander, aber dennoch isoliert voneinander. *Der Schwarm* stellt am Ende die Frage, ob sich tatsächlich etwas geändert habe und fordert, ganz im Sinne Lovelocks, eine Rückkehr in die Zeit, als Natur und Kultur (noch) nicht getrennt waren:

> Vielleicht ist eine weitere Menschheitsrevolution fällig, um unser archaisches Erbe endlich mit der Entwicklung unserer Intelligenz unter einen Hut zu bringen. Wenn wir uns des Geschenks, das die Erde immer noch ist, als würdig erweisen wollen, sollten wir nicht die Yrr erforschen, sondern uns selbst. Erst die Kenntnis unserer Herkunft […] wird uns den Weg in eine bessere Zukunft weisen.[51]

Während Schätzings Roman von der Angst lebt, die die Vorstellung eines Endes der Menschheit mitbringt, ist bereits der zeitliche Rahmen, den Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* umfasst, zu groß, um die ›Spannung‹ oder den ›Thrill‹ zu erzeugen, welche Schätzings *Schwarm* so erfolgreich gemacht hat. Die erzählte Zeit des Romans umfasst Jahrtausende und unterscheidet sich damit deutlich von Schätzings Plot, der ungefähr eineinhalb Jahre genau datierter Ereignisse umfasst. Zeit wird in *Die Abschaffung der Arten* nicht mehr in Relation zu Menschenaltern gemessen, da es nur noch vereinzelt Überlebende dieser Art gibt. Die Vorherrschaft des Menschen auf

49 Das heißt aber nicht, dass innerhalb dieser Fiktion nicht einzelne Menschen als Schurken oder Helden herausstechen. Aber auch deren Handlungsreichweite wird auf die ganze Gattung Mensch ausgeweitet. Kann der Held durch sein Opfer die ganze Menschheit retten, so kann auch jeder Schurke diese als Ganze gefährden. Ein dauerhaftes Überleben muss also im logischen Schluss beide Formen extremen Verhaltens letztlich sanktionieren und ausschließen, um das Überleben der Art zu gewährleisten.

50 Horn: *Enden des Menschen,* S. 107.

51 Schätzing: *Schwarm,* S. 987.

der Erde ist in der Romangegenwart nur noch Erinnerung, die Epoche der Menschen, die »Langeweile«,[52] eine Epoche unter vielen.

Die Menschheit wurde jedoch nicht, wie vor ihnen die Dinosaurier, durch eine Naturkatastrophe vernichtet, die wiederum eine ökologische Nische hinterließ, die die Entwicklung der Säugetiere zur vorherrschenden Art erlaubte. Vielmehr wurde sie direkt von der ihr nachfolgenden Artdurch einen Krieg »abgeschafft«. Von diesem Krieg erfährt man im Roman nur indirekt; auch wie es zu dieser Ablösung kam, wird erst zu Ende des Romans klar. Was jedoch feststeht, ist, dass die Menschheit einer vergangenen Ära angehören und etwas Neuem weichen musste. Dieses Neue sind die sogenannten Gente. Es handelt sich dabei um Wesen, die zunächst wie einfache Tiere erscheinen, da sie im Roman mit den Bezeichnungen von Tierarten beschrieben werden (Wolf, Libelle, Dachs, Löwe und dergleichen mehr). Sie haben aber ein Bewusstsein entwickelt, das es ihnen ermöglicht über eine (Geruchs-)Sprache zu kommunizieren. Das ist allerdings nicht der einzige Umstand, der sie von den heute bekannten Tierarten[53] unterscheidet. Ihre Lebensdauer umfasst, wie oben angedeutet, einen Zeitraum, der aus der Perspektive eines Menschenlebens unendlich erscheinen muss. Sie sind dazu in der Lage ihren Phänotyp auf vielfältige Weise zu verändern – die Farbe ihres Fells ebenso wie ihre ›Art‹ und einzelne Körperteile.[54]

> Niemand hatte vor Zähnen und Krallen noch Angst; Rudimenten von Unhöflichkeiten, die während der Langeweile vielleicht ihren kriegerischen Sinn gehabt haben mochten, jetzt aber zu nichts mehr taugten. Aus Rüstung wurde schließlich Schmuck, aus Schmuck bloße Schrulle.[55]

Der Wahlspruch des Löwen, des Oberhaupts der Gente, bringt auf den Punkt, was Daths Text en detail beschreibt: »Wir machen aus der Evolution das schlechthin Willentliche.«[56] Dass eine Art, die dieses Diktum Wirklichkeit werden lassen kann, den Menschen bei Weitem überlegen ist, kann

52 Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten.* Frankfurt a. M. 2010, S. 18.

53 Diese existieren gleichzeitig mit den Genten: »[…] aß zum Frühstück Beeren, zum Abendessen Hasen, *die keine Gente* waren.« *Die Abschaffung der Arten*, S. 60 (Hervorhebung SN).

54 So wird es Mode, Menschenhände (eines der traditionell als Unterscheidungsmerkmal zwischen Mensch- und Tier-Sein verstandenen Merkmale) oder insgesamt menschliche Körperattribute zu tragen. »Viele Gente, die sich's leisten konnten, waren jetzt in anthropomorpher Gestalt unterwegs.« Ebd., S. 130.

55 Dath: *Abschaffung,* S. 18.

56 Ebd., S. 117.

kaum überraschen. Dennoch sind/waren die Menschen an ihrem eigenen Untergang nicht unschuldig. Wie sich am Ende des Romans herausstellt, waren es Menschen, die diese Entwicklung, oder vielmehr das Ende aller Entwicklung, eingeleitet haben. Neben den genetischen Technologien bedarf es dazu in der Fiktion des Romans auch neuer Kommunikationsformen[57] und vor allem der Aufgabe des Mensch-Seins. Es handelt sich hier also um eine wahrhafte Revolution von innen, deren katastrophisches Potential mit den Menschen, für die es Bedeutung hätte, erlischt.

Die neue »Ordnung, die zufrieden damit [ist], müde vor sich hinzuglänzen«,[58] verspricht Frieden, weil sie die Möglichkeit zur Wandlung enthält und im Gegensatz zu den Menschen weder eine ›natürliche‹ Form hat noch ihr inneres ›Wesen‹ als statisch begreift.

> Was sie [die Menschen, SN] besiegt hat, war nicht, daß sie keine Schnecke bilden konnten. Sondern daß sie's, ohne dazu gerüstet zu sein, dauernd versucht haben. Eine Verwechslung: Personen sind keine Myxamoebae, egal, ob sich's bei den Personen um Menschen oder um Gente handelt.[59]

Die Gente müssen nicht *versuchen* etwas zu sein, das sie nicht sein können – sie können es sein, weil sie nicht mehr in den Grenzen biologischer Taxa gefangen sind. Auch ›Katastrophe‹ und ›Apokalypse‹ bekommen mit der Abschaffung der Arten eine neue Qualität:

> ›Apokalypse‹, sagten die Pherifone [Geruchsäquivalent zum Radio, SN], war der Name der Stunde, aber nicht die Nachricht vom Ende der Welt, sondern die von ihrem Anfang. Noch hatte die Schöpfung gar nicht begonnen; der Löwe würde alle unterrichten, wenn es so weit wäre.[60]

Die Gente begreifen sich als Zwischenstadium auf dem Weg zur absoluten Unabhängigkeit von Evolutionsmechanismen und Begrenzungen durch die sogenannten Naturgesetze. Das Bewusstsein des Endes der Menschen (mitsamt ihrer Kultur[61]) als Warnung vor der eigenen Vergänglichkeit bleibt ständig präsent und bestimmt die Forschungsinteressen und politischen Bemühungen der Gente: »Wie können wir die maximale Vielfalt […] der Biosphäre insgesamt, im Lichte erwartbarer wie unerwartbarer Gefahren auch

57 Namentlich der Verschlüsselung von Informationen durch Gerüche und der Verfügungsgewalt über die Zeit durch Musik. Vgl. S. 514.

58 Ebd., S. 19.

59 Ebd., S. 18.

60 Ebd., S. 20.

gametenpartnerrechtlich, nicht nur militärisch sichern? […] Mit der Möglichkeit erneuter Auslöschung großen Stils muß immer gerechnet werden.«[62]

Mit dieser Auslöschung in Form eines neuen Krieges um die Vorherrschaft auf der Erde, diesmal mit ›Keramikanern‹, einer Lebensform beziehungsweise eine Form von Apparaten, die eher mechanisch als lebendig ist, werden die Gente im Roman bald konfrontiert. Es bleibt den Genten nichts anderes, als auf die Planeten Mars und Venus auszuweichen. Schließlich, wiederum nach Jahrhunderten, kehren zwei Auserwählte, Feuer und Padmadambhava, auf die Erde zurück, um sie als eine Art Garten Eden wiederzufinden – ohne Geschichte und ohne Entwicklung.

> … ihr habt die Geschichte geschlossen? Wie man eine Truhe versiegelt? Die Wirklichkeit der Erde ist… eine in sich selbst geschlossene zeitförmige Kurve geworden […] und wir, zwei Partiale der Gente, sind für euch deshalb Gäste von draußen. Die euer Museum besuchen.[63]

Die auserwählten Kinder der Gente, die weder auf Geschlecht, noch auf Art mehr festgelegt sind, verbringen nun tausend Jahre auf der »Erde im Zustand der Stasis, [im] Ende der Zeiten«[64] und finden darin, was weder Menschen, noch Gente zu finden vermochten: absolute Freiheit – die Freiheit frei von Vergangenheit und Zukunft, ohne Richtung zu leben.

> Für alle Hinweise, alle Zeichen und alle Deutungen auf der Welt waren ja nur noch sie beide zuständig. […] sie hatten das Erbe, es beherrschte sie nicht. Die Wolken zogen weiter, sie wollten nirgends hin. Die Sonne war für alle da, für Erde, Mars, Venus und mehr Orte, wo man wohnen konnte.[65]

Weil sie das Ende der Menschen nicht nur androht, sondern weit hinter sich lässt, überschreitet Daths Fiktion den Rahmen apokalyptischer Schreibweisen. Zwar ließen sich auch aus seiner oft satirischen Darstellung menschlicher (Gegenwarts-)Kultur Handlungsanweisungen oder Verbesserungsvorschläge ableiten, doch so lange Menschen das Menschsein über alles andere

61 Vgl. dazu S. 87: Die historische Erforschung der Menschen stellt die Gente vor nicht antizipierte Probleme: »Allein die Kalender, die Daten, die Datierung selbst, der ungeheure biometrische Verhau des aus der Langeweile Hinterlassenen, all diese korrumpierten Informationen, der haarsträubende Unsinn von Religionen und Kulturräumen, der sich wie Schimmelpilz über alles Interessante gelegt hat und den davon abzulösen nicht selten auch die Unterlagen selbst zerstört – es war entsetzlich.«

62 Ebd., S. 90.

63 Ebd., S. 539.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 552.

Sein stellen und sich dadurch bereits unabhängig von der Naturgeschichte oder ihr zumindest überlegen wähnen, erreichen sie das genaue Gegenteil davon. Ein ›Fehler‹, den auch die Gente noch gemacht haben, mit dem großen Unterschied, dass sie sich dessen voll bewusst waren und so das Projekt weiter vorantreiben konnten.[66] Die Menschen können als Teil der Natur[67] niemals außerhalb der Natur stehen. Eine ›Rückkehr‹ zur Natur, wie Lovelock und Schätzing sie als letzte Chance zur Abwendung der Apokalypse propagieren, kann und wird nichts ändern: »[…] since we have never left nature, there is no possibility of (and no need of) retreat and return, but rather a process of constant action, of shaping and being shaped.«[68]

In *Die Abschaffung der Arten* ist die Apokalypse in Form des Endes der Menschen auch eine Übergangszeit, aber sie enthält trotz alledem keine (transzendente) Zukunft für den Menschen. Das ›Paradies‹ kann hier nur deswegen realisiert werden, weil – wie auch im Jenseits nach dem jüngsten Gericht – das Ende der Geschichte erreicht ist. Der Unterschied zu einem religiösen Jenseits ist, dass dieses in der physischen Welt realisiert wird und unabhängig von jeder Art von Moral ist. Die ultimative Katastrophe, das Ende der Menschen, ist hier, wie jede Natur-Katastrophe, bloß Teil natürlicher Abläufe und kann damit letztlich gar keine Katastrophe sein.

66 »Cy: Ich glaube, es war eben von vornherein naiv, zu denken, man könne die Naturgeschichte einfach so verlassen. Um so einen Unterschied zu allem Vorausgegangenen zu setzen, muß man das, was man verlassen will, erst einmal aneignen, und aneignen hieß bei uns eben: wiederholen. Wenn auch diesmal bewußt, willentlich, um gleichsam ein Zeugnis abzulegen: Wir verstehen dies. Deshalb können wir es leben.« Ebd., S. 301.

67 Timothy Sweet beschreibt dieses Verhältnis des Menschen zur Natur wie folgt: »Working within a conceptual frame specified by the second law of thermo-dynamics, eco-economics defines the human economy as an open subsystem of the global ecosystem and understands the economic process as entropic, that is, as the irreversible transformation of resources into consumable value and waste.« (Timothy Sweet: *Projecting Early American Environmental Writing*, in: *American Literary History* Vol. 22. (2010), S. 421)

68 Ebd., S. 422.

Quellen

Dath, Dietmar: *Die Abschaffung der Arten.* Frankfurt a. M. 2010.

Drux, Rudolf: *Zwischen Störfall und Weltuntergang,* in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 12–36.

Hampe, Michael: *Tunguska oder das Ende der Natur*. München 2011.

Horn, Eva: *Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie*, in: Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010, S. 101–118.

---: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M. 2004.

Kegler, Karl R.: *Erleiden – Begreifen – Erzählen. Fiktionale Technikkatastrophen und die Gleichzeitigkeit von Wissen und Nicht-Wissen*, in: *Inklingsjahrbuch* 25 (2007), S. 58–91.

Lovelock, James: *Gaias Rache. Warum die Erde sich wehrt.* Aus dem Englischen von Hartmut Schickert. Berlin 2008.

Macho, Thomas: *Weltenbrand und Feuerwerk. Ein pyrohistorisches Panorama der Auslöschung.* In: Adamowsky, Natascha; Matussek, Peter (Hg.): *[Auslassungen] Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft.* Würzburg 2004, S. 403–418.

Schätzing, Frank: *Der Schwarm*. (2004) Frankfurt a. M. [21]2010.

Schenk, Gerrit Jasper: *Katastrophen. Vom Untergang Pomejis bis zum Klimawandel.* Ostfildern 2009.

Schipper, Bernd: *Zwischen apokalyptischen Ängsten und chileastischen Hoffnungen. Die religiöse Dimension moderner Apokalypsen.* In: Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010., S. 47–62

Sweet, Timothy: *Projecting Early American Environmental Writing*, in: *American Literary History* Vol. 22. (2010), S. 419–439.

Walter, François: *Katastrophen. Eine Geschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart 2010.

Beiträgerinnen und Beiträger

Kai Lars Fischer ist Mitarbeiter im DFG-Projekt »Literarische Experimente mit der Gestalt des Buchs unter medientheoretischen, wissenspoetologischen und darstellungsreflexiven Aspekten«. Er promoviert mit einer Arbeit über »Geschichtsmontagen. Text-Modell und Geschichtskonzeption bei Walter Benjamin und Alexander Kluge«. Publikationen zu Paul Celan, Geschichte und Poetologie des Romans; als Herausgeber (gemeinsam mit Monika Schmitz-Emans und Christoph Schulz): *Enzyklopädien des Imaginären. Jorge Luis Borges im literarischen und künstlerischen Kontext* (Olms Verlag 2011).

Solvejg Nitzke ist Doktorandin am Lehrstuhl für Neugermanistik und Mitglied der Research School der Ruhr-Universität Bochum. Sie promoviert dort zum Thema: »Tunguska – Die mediale Konstruktion eines unerklärbaren Ereignisses«. Studium der Germanistik und Komparatistik an der Universität Bochum und Växjö-University, Schweden. Teaching Assistance an der University of Virginia. Veröffentlichungen und Vorträge über: Geopolitik, Katastrophenfiktionen und Konstruktionen von Autorfiguren.

Simone Sauer-Kretschmer ist Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Bochum. Sie arbeitet an einem Dissertationsvorhaben zum Thema »Literarische Bordelle als Grenzräume«. Herausgeberschaft (gemeinsam mit Christian Bachmann) zu: *Paul Auster. Beiträge zu Werk und Poetik* (2012).

Mark Schmitt ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Die Farbe der Macht« am Anglistischen Seminar der Universität Mannheim. Lehraufträge am Englischen Seminar und am Lehrstuhl für Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Anglistik/Amerikanistik und Komparatistik in Bochum. Derzeit Arbeit an einer Promotion mit dem Arbeitstitel »British White Trash. Contemporary Literary and Filmic Minority Narratives« an der Universität Mannheim.

Dr. Monika Schmitz-Emans ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1984 Promotion zu Jean Paul, 1992 Habilitation zu *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens* in Bonn. 1999–2005 Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

(DGAVL), seit 2005 Mitglied der Academia Europea, seit 2007 Präsidentin der Jean-Paul-Gesellschaft. Rezente Publikationen (Auswahl): (Hg. mit G. Lehnert) *Visual Culture* (2008); (Hg.) *Literature and Science / Literatur und Wissenschaft* (2008); *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung* (2011); *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur* (2012).

Bernhard Stricker studiert seit 2008 Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum.

Heiko Stullich studierte Philosophie und Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum und der Universidade de Minho/Portugal; zur Zeit ist er Mitglied des Graduiertenkollegs der Research School der Ruhr-Universität Bochum und des PhD-Nets »Das Wissen der Literatur« an der Humboldt Universität zu Berlin. Er promoviert über eine Diskursgeschichte des Parasiten.

Sebastian Wilde studierte von 2005 bis 2011 Germanistik, Anglistik und Politikwissenschaft an der Universität Leipzig, der Universität Zürich und der Ecole normale supérieure, Paris. Seit 2008 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Von August 2011 bis Mai 2012 Forschungsassistenz und Studium an der Washington University, St. Louis. Ab Oktober 2012 Promotion an der Universität Göttingen zum Thema »Kunst und Religion um 1800«.

Christoph Willmitzer studierte von 2001 bis 2007 Neuere deutsche Literatur, Politik- und Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Università La Sapienza Rom. Seit Februar 2008 Dissertation an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, der Bibliothèque Nationale Paris und der HU Berlin über den »Frühling« Ewald Christian von Kleists. Publikationen zum Katastrophendiskurs des mittleren 18. Jahrhunderts und zeitgenössischer Lyrik.