

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2004

50. Jahrgang

Karl S. Guthke Imagewandel des Pazifikinsulaners in der

Vorgeschichte des deutschen Kolonialismus ■ *John Zilcosky*

Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas »Strafkolonie« ■

Richard Faber Robert Minder: Ethnologe und Regionalforscher ■

Volker Riedel Differenzierungen des Antikebildes ■ *Heinz*

Klüppelholz »L'école du monde« von Friedrich II.

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2004

50. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fürnberg und
Hans-Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à € 20,-)
beträgt € 80,-;
Einzelheftpreis € 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon (01) 513 77 61,
Telefax (01) 512 63 27,
e-mail: office@passagen.at
e-mail: passagen@t0.or.at
<http://www.passagen.at>

Beiträge bitten wir in Form von Dis-
ketten, 3 1/2" geschrieben auf MS DOS
mit WORD 5.0 (oder als ASCII-Datei)
einzureichen. – Für unverlangt ein-
gesandte Beiträge (Rückporto bitte
beilegen) übernimmt die Redaktion
keine Haftung.

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon (030) 20192-173
Telefax (030) 20192-154

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien)

und *Michael Franz* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Alexander von Bormann* (Amsterdam), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (New York), *Anselm Haverkamp* (Frankfurt/Oder, New York), *Ursula Heukenkamp* (Berlin), *Vladimir Krysin* (Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Gerald Stieg* (Asnières), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Baltimore)

Autoren dieses Heftes

Bischoff, Doerte, Dr. – Eosanderstraße 9, D-10587 Berlin

Faber, Richard, Dr. habil. – Normannenstraße 2, D-14129 Berlin

Guthke, Karl S., Prof. Dr. – Harvard University, Germanic Languages and Literatures, Barker Center 365, 12 Quincy Street, Cambridge, MA 02138-3879, USA

Kaufmann, Eva, Prof. Dr. – Rochstraße 9, 02/10, D-10178 Berlin

Klüppelholz, Heinz, Dr. habil. – Dickswall 79, D-45468 Mülheim-Ruhr

Krauß, Andrea, Dr. – Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich

Kronen, Heinrich, Prof. Dr. – Kolpingstraße 11, D-50226 Frechen

Podewski, Madleen, Dr. – Bulgarische Straße 56, D-12435 Berlin

Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestraße 59, D-10319 Berlin

Röska, Günther – Löbauer Straße 56, D-04347 Leipzig

Tschörtner, Heinz Dieter – Atzpödienstraße 50, D-10365 Berlin

Uschmann, Oliver – Biermannsweg 22b, D-44799 Bochum

Weidner, Daniel, Dr. – Brunnenstraße 39, D-10115 Berlin

Weigel, Sigrid, Prof. Dr. – Zentrum für Literaturforschung, Jägerstraße 10-11, D-10117 Berlin

Wroblewsky, Vincent von, Dr. – Stillerzeile 11, D-12587 Berlin

Zilcosky, John, Prof. Dr. – University of Toronto, Department of Germanic Languages and Literatures, 50 St. Joseph Street, Toronto, Ontario, Canada M5S 1J4

Redaktionsschluss: 27. Oktober 2003

Inhalt

<i>Karl S. Guthke</i> Zweimal Palau. Imagewandel des Pazifikinsulaners in der Vorgeschichte des deutschen Kolonialismus	5
<i>John Zilcosky</i> Wildes Reisen. Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas »Strafkolonie«	33
<i>Richard Faber</i> Robert Minder: Ethnologe und Regionalforscher, im besonderen Altwürttembergs	55
<i>Volker Riedel</i> Vom Muster der Kunst zur Beispielhaftigkeit des Lebens. Differenzierungen des Antikebildes bei Winckelmann und im weimari-sch-jenaischen Kulturkreis	71
<i>Heinz Klüppelholz</i> Zwischen französischer Klassik und Aufklärung. Die Komödie »L'école du monde« von Friedrich dem Großen	92

Diskussion - Dokumente und Kommentar - Rezensionen

<i>Oliver Uschmann</i> Einige unsystematische Betrachtungen zur Systemtheorie. Oder: Raus aus dem Kaninchenbau!	109
<i>Sigrid Weigel</i> Hannah Arendts Passagenwerk. Das »Denktagebuch« als deutschsprachiges Palimpsest zum Werk der amerikanischen Philosophin	117
<i>Andrea Krauß</i> Bücher, Häuser, Texturen. Zur Topographie literaturwissenschaftlicher Schreibweisen	122
<i>Heinrich Kronen</i> Scribo – ergo sum! Anlässlich Regine Hampel: »I Write – Therefore I Am?«	132
<i>Heinz Dieter Tschörtner</i> Eine Ehrenpräsidentschaft. Hans Friedrich Blunck und seine Kontakte mit Gerhart Hauptmann	136
<i>Madleen Podewski</i> Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen	142
<i>Doerte Bischoff</i> Volker Pantenburg, Nils Plath (Hg.): Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren	146
<i>Vincent von Wroblewsky</i> Eckart Goebel: Der engagierte Solitär. Die Gewinnung des Begriffs Einsamkeit aus der Phänomenologie der Liebe im Frühwerk Jean-Paul Sartres	150
<i>Daniel Weidner</i> Christoph Schulte: Die jüdische Aufklärung. Philosophie, Religion, Geschichte	153
<i>Eva Kaufmann</i> Monika Melchert: Die Dramatikerin Ilse Langner	156
<i>Günther Röska</i> Ulrich Kiehl: Die Literatur im Bezirk Leipzig 1945–1990. Eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften	159

Karl S. Guthke

Zweimal Palau

*Imagewandel des Pazifikinsulaners
in der Vorgeschichte des deutschen Kolonialismus*

Der Kulturrelativismus Herderscher Prägung, der das 18. Jahrhundert weithin bestimmte, dann aber im späteren Verlauf des 19. durch die kolonialistische Zivilisationsideologie überschattet wurde, hat in der zweiten Hälfte des 20. erneut Auftrieb bekommen im Zusammenhang postkolonialer Interessenrichtungen. In der unmittelbaren Gegenwart werden jedoch auch Stimmen laut, die den »Kult der Kulturen« als Affront gegen die zivilisatorischen Werte Europas verdächtigen. So namentlich Roger Sandall in seinem Buch *The Culture Cult* (Westview, Boulder 2001), das auch in den deutschsprachigen Ländern ein starkes Echo ausgelöst hat (vgl. *Merkur*, November 2002, S. 1024–1028).

Die Vorgeschichte des deutschen Kolonialismus kennt diesen Konflikt sozusagen in Reinkultur.

I. Daß die transozeanischen Erkundungsreisen im Stil der von Rousseau, Forster und noch Degérando so genannten »voyage philosophique« in der Goethezeit lediglich eine verkappte Form der Eroberung, Aneignung und Ausbeutung gewesen seien, mit einem Wort: Kolonialisierung nichtsahnender indigener Bevölkerungen durch die auf ihren Vorteil bedachten Europäer (Individuen, Körperschaften oder Staaten) – das ist (oder darf man schon sagen: war) ein von Foucault her kommendes »Dogma« der post-kolonialen Literatur- und Kulturkritik.¹ Mary Louise Pratt² wirft das in besonders rabiater Weise sogar Alexander von Humboldt vor – der doch (wegen seiner primär botanisch-geographischen Interessen und seiner betont anti-kolonialen Einstellung) neben Chamisso in diesem Sinne zweifellos einer der unschuldigsten der Exploratoren war in der Nachfolge von Byron, Wallis, Bougainville, Forster, La Pérouse und Niebuhr. Solche pauschale, den Orientalismus-Diskurs global erweiternde Verurteilung von Projekten zur Förderung der »Kenntnis des Menschen« und der »Natur« (so Lessing über Mylius' verunglückte Forschungsreise nach Amerika)³ ignoriert nicht nur die völkerkundlichen und naturgeschichtlichen Instruktionen und Fragebögen, die diesen Expeditionen von höchster wissenschaftlicher und staatlicher Instanz mit auf den Weg gegeben wurden, ignoriert nicht nur die selbst Captain Cook erteilte naturrechtliche Ermahnung, der eingeborenen Bevölkerung mit Rücksicht und Wohlwollen zu begegnen. Diese Verurteilung nimmt in ihrer ideologischen Voreingenommenheit überdies nicht zur Kenntnis, was mit Commonsense begabte Zeitgenossen

über solche Erkundungsreisen geäußert haben, nämlich weder beispielsweise Forsters Essay *Cook, der Entdecker*, der dessen humane Forscherpersönlichkeit feiert, noch die eher negative Kritik, die auf ihre Weise die außerpolitische Motivation solcher Projekte betont, etwa Henry David Thoreaus Diktum in *Walden*: »It is not worth the while to go around the world to count the cats of Zansibar«⁴ oder Dr. Johnsons Bemerkung 1773 über die offiziell geförderten Erkundungsreisen von Byron, Wallis, Carteret und Cook in die Südsee: was »increase of human knowledge« angehe, »I believe there will be not much of that. Hawkesworth [der die Expeditionsberichte herausgab] can tell you only what the voyagers have told him; and they have found very little, only one new animal, I think.«⁵

Dementsprechend ist Pratt, die im Grunde das ganze damalige Konzept der »philosophischen«, nämlich unkonquistadorischen Forschungsreise des »zweiten Entdeckungszeitalters« (John Parry) als bloßen Vorwand verdächtigt, kritisch zur Rechenschaft gezogen worden.⁶ Auch hat man den Gegenentwurf zum monolithischen Herrschaftswillen polemisch ins Feld geführt: daß nämlich in der Aufklärung (auch) ein von Herrschaftsabsichten unberührtes wissenschaftlich-sachliches anthropologisches Erkenntnisinteresse am überseeisch Fremden bestehe, das im Effekt auf Selbstrelativierung hinauslaufe, auf Infragestellung der europäischen Zivilisation.⁷ Diese Ehrenrettung der Erkundungsreisen der Zeit (als jedenfalls der *einen* Seite einer »dialectic within the Enlightenment«) wird allerdings nur eklektisch, nämlich nur mit Georg Forster, dokumentiert und im wesentlichen als eine Eigentümlichkeit der – vorwiegend späteren – *deutschen* (im Gegensatz zu den kolonisierenden, besitzergreifenden *englischen*) Reisenden verstanden (S. 135 u. ö.), woraufhin dann selbst Cook der anderen Seite, eben dem Weltherrschafts- und Aneignungsstreben, zugeschlagen wird. (Das jedoch ist, obwohl Cook seinen Geheiminstruktionen gemäß dies oder jenes neu gesichtete Land, besonders Australien und Neuseeland, im Namen seiner Majestät des Königs von England *pro forma* annektierte, kaum die ganze Wahrheit. Wieso hätte Cook, wenn die Kolonisierungsthese so ausschließlich zuträfe, im Auftrag der Admiralität Forscherpersönlichkeiten wie Joseph Banks, Daniel Solander, Anders Sparrmann und die beiden Forsters an Bord gehabt?)

Wird in der reduktiven Unterstellung, die »philosophische Reise« habe tatsächlich kolonialistische Antriebe gehabt, nicht die Goethezeit aus der Perspektive des späteren 19. Jahrhunderts gesehen? Das war unbestreitbar eine Zeit europäischen Herrschaftsstrebens in Übersee. Diesem entsprach denn auch ein komplementäres Bild (heute sagt man eine Konstruktion, ganz als sei ein Bild im kulturwissenschaftlichen Terminologiegebrauch je als exakte Wiedergabe von Realität ausgegeben worden) von der eingeborenen Bevölkerung: Bestenfalls erbärmlich infantil, schlimmstenfalls bösartig, ist sie das legitime Objekt der zivilisierenden Unterwerfung; der »noble savage« existiert damals allenfalls noch als Motiv der Trivalliteratur. In Aufklärung und Goethezeit hingegen, in der Ära der

»philosophischen Reisen« mit ihrem anthropologischen Erkenntnisinteresse, spielt der vom Europäer zivilisationskritisch als »edel« oder »gut« gesehene »Wilde« eine Rolle, die dem eines Ideal- und Vorbilds nahekommmt, während der unedle Wilde früherer Jahrhunderte aus dem Blickfeld so gut wie verschwindet (s. unten Anm. 20).

Um diese konträren Images des Eingeborenen, die den charakteristisch verschiedenen Reisemotivationen im 18. und 19. Jahrhundert zugrunde liegen oder doch entsprechen, geht es in der folgenden paradigmatischen Gegenüberstellung der Begegnung von Europäern und Exoten auf einer kleinen Pazifikinsel, die keine unbedeutende Rolle spielt auf der Landkarte des Bewußtseins in den deutschsprachigen Ländern von der Goethezeit bis ins frühe 20. Jahrhundert.

Einen differenzierteren Schlüssel zu der unterschiedlichen Art des Encounters von Europäern und Exoten im 18. und im 19. Jahrhundert, als die in Herrschaftsstrukturen denkende post-koloniale Theorie ihn vermittelt, bietet ein real-historischer Moment in der Zeit, als die Inbesitznahme der pazifischen Inselwelt durch die dort handelspolitisch konkurrierenden Spanier, Engländer, Franzosen und Deutschen noch nicht zum Abschluß gekommen war. Dieser ikonische Moment – Anfang der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts auf der damals effektiv noch von keiner Weltmacht annektierten⁸ Insel Palau am westlichen Ende der Karolinen, östlich der Philippinen, im äquatorialen Bereich des Stillen Ozeans – gestaltet sich geradezu zum Handlungssymbol oder zur vielsagenden Titelvignette der verschiedenen Begegnung von »Zivilisierten« und »Wilden« im 18. und im 19. Jahrhundert. Und zwar macht dieser Moment den doppelten Aspekt der jeweiligen Begegnung greifbar, nämlich erstens die zweifache Haltung der Europäer (als nicht-kolonialisierende Explorer im 18. Jahrhundert und als kolonialisierende Ausbeuter im 19.) und zweitens das entsprechende zweifache Bild des Insulaners (als des grundsätzlich respektierten edlen Wilden und des an die Kandare zu nehmenden heimtückischen Barbaren). Nicht nur das: entgegen dem erwähnten neuerdings popularisierten Nationalitäten-Schema sind es in dieser historischen Episode *Engländer* (handeltreibende, doch in ihrer Begegnung mit den Fremden alle Handelsinteressen beiseite lassende Engländer), die, im 18. Jahrhundert, in der Rolle der »philosophisch« Reisenden, also als Erkunder einer neuen, von Weißen so gut wie unberührten Welt und als Überlieferer von deren Sitten und Gebräuchen auftreten, während es ein *Deutscher* ist, der sich, im 19. Jahrhundert, trotz gelegentlichen ethnologischen Sammelns, als der geschäftliche Ausbeuter der indigenen Bevölkerung profiliert. (Die Deutschen werden dann 1899 auch, konsequent sozusagen, die Karolinen, einschließlich der Palau-Gruppe, den Spaniern als kaiserliche Kolonie abkaufen, nachdem sie seit den sechziger Jahren handfeste wirtschaftliche Interessen in dieser Region verfolgt hatten.)⁹

Der ikonische Moment in Mikronesien also: Ende 1862 wird ein holsteinscher Kapitän von dem in den Karolinen handeltreibenden englischen Kapitän

Andrew Cheyne bei »Abba Thule«,¹⁰ dem »König« eines Teils der Palau-Gruppe, als sein neuer Geschäftspartner eingeführt. Ein »ziemlich umfangreiches Buch l. . .] im Besitze« des Königs spielt in dieser ersten Begegnung mit dem »halb-wilden Völkchen l. . .], fern von jeder Civilisation« eine herausgehobene Rolle, nämlich »An Account of the Pelew-Islands«, dessen Verfasser Wilson im Jahre 1780 [sic!] auf den Palau-Inseln gescheitert und der somit wohl die erste eingehende Schilderung von diesem Volke geliefert hat. Der König betrachtete dieses Buch als ein Heiligthum«. Das Buch war *An Account of the Pelew Islands, Situated in the Western Part of the Pacific Ocean. Composed from the Journals and Communications of Captain Henry Wilson, and Some of his Officers who, in August 1783, were There Shipwrecked, in the Antelope, a Packet Belonging to the Hon. East India Company* von George Keate (London: G. Nicol, 1788). In zahlreichen Ausgaben und Bearbeitungen ein Bestseller bis ans Jahrhundertende, ins Französische, Spanische und Deutsche übersetzt,¹¹ ist der stattliche und exotisch illustrierte Band ein Kronzeugnis des damaligen europäischen Kults des Edlen Wilden als Inbegriff des von Natur tugendhaften, harmonisch in seiner paradiesischen Welt lebenden, ungetrübt glücklichen Menschen. Etwa drei Generationen nach Wilson und Keate findet der deutsche Kapitän, dem das Buch in die Hand fällt – er heißt Alfred Tetens, und er beschreibt diesen Moment in seiner Autobiographie *Vom Schiffsjungen zum Wasserschout* (1889)¹² –, dieses Image keineswegs bestätigt. Tetens sieht es vielmehr in sein lasterhaftes, ja diabolisches Gegenteil verkehrt, das in seiner Darstellung nicht zuletzt der derzeitige König (im Gegensatz zu dessen Vorgänger in Keates Darstellung) vollendet verkörpert. Doch wird Tetens diesem Anti-Ideal von Kapitän Cheyne vorgestellt, der Tetens zufolge seinerseits bei den Eingeborenen unbeliebt war als gerissener, sie übervorteilender Groß-Unternehmer mit persönlichen »imperialistischen« Handelsambitionen in der Region und denn schließlich auch von den Palau-Insulanern ermordet wurde. Damit stellt sich die Frage: Wieweit ist Tetens' negatives Image des Wilden (das natürlich auch das seines Kompagnons Cheyne war) nicht bloß kategorisch eine Sache der kolonialistischen Perzeption oder »Repräsentation«, sondern auch speziell bedingt durch die Reaktion der Eingeborenen auf die schlechte Behandlung durch die ausbeutenden Europäer? Letzteres wurde immerhin schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts von europäischer Seite unterstellt.¹³

Die Frage wird sich kaum klinisch exakt beantworten lassen. So oder so wird es sich, wie auch sonst in der Geschichte der Begegnung von Europäern und Eingeborenen, bei diesen beiden durch etwa ein Jahrhundert getrennten Bildern der »Zivilisierten« von den »Wilden«, also bei Wilson/Keates und bei Tetens' Bild von den Palauanern, um ein Amalgam von Wunschvorstellungen und Mißverständnissen von Motiven und Verhaltensweisen handeln. Von Interesse bleibt die krasse Gegensätzlichkeit der beiden Bilder und die Tatsache, daß diese statt auf »Literatur« oder tradierten mythologischen Topoi auf persönlicher Erfahrung be-

ruht. Solche Welt-Erfahrung von Reisenden, das wissen wir seit den Aufzeichnungen von Kolumbus und besonders seit denen von Bougainville, wird zwar ihrerseits durch ein prägendes Vorwissen mitbestimmt, das aus europäischen Bildungsquellen wie Bibel und Antike stammt (Paradies, Goldenes Zeitalter, Insel der Seligen). Nichtsdestoweniger ist an den hier in den Blick gerückten stereotypisch konträren Erfahrungs-Images von Belang, daß sie demselben Archipel gelten. Dessen Image-Geschichte profiliert sich in solchen Erfahrungen also in einer Weise, die sie – mit Unterschieden! – der gut erforschten Image-Geschichte Tahitis oder der Marquesas zur Seite stellt.¹⁴

Und zwar ist das eine Image-Geschichte, die für deutschsprachige Leser interessanter sein dürfte als für andere. Dies nicht so sehr, weil Palau später eine deutsche Kolonie wurde, sondern weil diese Insel schon lange vor Tetens und seiner Handelsfirma eine Rolle spielt in der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte – nicht ohne direkte Anknüpfung an Keates Erfolgs-Buch von 1788. Vor 1788 hatte übrigens schon Johann Reinhold Forster in seinen *Bemerkungen über Gegenstände der physischen Erdbeschreibung, Naturgeschichte und sittlichen Philosophie auf seiner Reise um die Welt gesammelt* (Berlin 1783) bemerkt: »Hingegen sind die Leute auf den Panleu- oder Paloosinseln [sic!] neger-ähnlich, wild, und grausam; gehen nackt, und fressen Menschen. Die Einwohner der Carolinen verabscheuen sie deswegen, und halten sie für Feinde und Teufel unter den Menschen, mit denen es gefährlich ist, etwas zu thun zu haben.« (S. 528) Doch das beruhte auf Hörensagen. Nachdem Keates *Account* dann – in der Originalsprache – auch in Basel erschienen war (1789 bei Thurneisen), zeichnete Georg Forster Palau in die deutsche Weltkarte ein mit seiner schon 1789 gedruckten, mit einer orientierenden Vorrede und kritischen Anmerkungen (besonders zum Thema »Edle Wilde«) versehenen Übersetzung: *Nachrichten von den Pelew-Inseln in der Westgegend des stillen Oceans. Aus den Tagebüchern und mündlichen Nachrichten des Capitains Heinrich Wilson, und einiger Officiere, welche daselbst mit ihm im August 1783 in der Antelope, einem Postschif [sic!] der englischen ostindischen Compagnie, Schiffbruch litten, zusammengetragen von Herrn Georg Keate l. . . und aus dem Englischen übersetzt von D. Georg Forster, Kurfürstl. Mainzischem Hofrath und erstem Universitäts-Bibliothekar* (Hamburg 1789). Joachim Heinrich Campe nahm eine Version davon auf in seine *Sammlung interessanter Reisebeschreibungen für die Jugend* (Band 9, Reutlingen 1792): *Kapitän Wilsons Schiffbruch bei den Pelju-Inseln*, mit einer langen Einleitung, die den Bericht als einen der »anziehendsten und lehrreichsten« seiner Art lobt. Von Reinhold Forsters negativem Image ist da nichts mehr übriggeblieben. Die Palauaner seien vielmehr ein Volk, dessen »Gesinnung, Sitten und Betragen unsere höchsten Begriffe von der ursprünglichen Güte der menschlichen Natur vollkommen zurechtfertigen scheinen, indem sie uns das rührende Gemähld der unverderbten l. . . Menschheit darstellen, ohne alle künstliche Verfeinerung auf der einen, und ohne rohe

Wildheit und Dummheit auf der andern Seite. I . J so vernünftig, so gerecht, so großmüthig und so menschenfreundlich.« Im Jahre 1800 erschien *An Account of the Pelew-Islands* sogar als »englisches Lesebuch für Anfänger, mit einem Wörterbuch«, herausgegeben von J. B. Frise (Schleswig) – sicherlich weniger aus stilistischen als aus bildungsideologischen Gründen. Hatte doch August von Kotzebue schon 1791 den Plan einer Flucht aus der Zivilisation als Projekt einer Kolonie auf Palau dramatisiert: »Ein Engländer, Wilson, hat die Pelew-Inseln entdeckt, dort wohnen gute, unverdorbene Geschöpfe.«¹⁵ Chamisso, der 1815–1818 an einer russischen, übrigens von Kotzebues Sohn geleiteten, Forschungsreise als Naturalist teilnahm, widmete den Karolinen einen längeren Abschnitt seiner *Bemerkungen und Ansichten*, die im 3. Band von Otto von Kotzebues *Entdeckungs-Reise in die Südsee* (Weimar 1821) gedruckt wurden und dann 1836 den zweiten Teil von Chamissos *Reise um die Welt mit der Romanzoffschen Entdeckungs-Expedition* ausmachten. Hier kommt Wilsons (also auch Keates) Insulaner-Image wiederum, und nicht nur *en passant*, zur Sprache, doch zugleich schon kontrastiert mit dem neueren Bericht eines Spaniers, der keinen guten Faden an den Palauanern läßt¹⁶ – ähnlich wie Tetens am Ende des Jahrhunderts. Schließlich betitelte Gottfried Benn sein 1922 als *Rot* veröffentlichtes Gedicht später *Palau*: das Wunschziel der Bewußtlosigkeit im Elementaren wird mit einem – nicht irgendeinem! – exotischen Namen aus der deutschen Kolonial- und Geistesgeschichte belegt, der mittlerweile einen zugleich realen und mythischen Ort auf der Landkarte des deutschsprachigen Bewußtseins bezeichnet.¹⁷ Georg Forsters kritische Korrekturen an Wilson/Keates Palau-Bild, die dann bei Chamisso verschärft und bei Tetens radikal eingeschwärzt werden, sind hier, mehr als drei Jahrzehnte nach Tetens' *Vom Schiffsjungen zum Wasserschout*, nicht mehr aktuell: Benn kehrt zurück zur Fluchtutopie des 18. Jahrhunderts.¹⁸

Interessant über die Aufschlüsse zur Mentalität der deutschsprachigen Länder hinaus ist diese vorläufige Skizze einer Image-Geschichte (weiteres unten S. 15–18) dadurch, daß die beiden extremen Bilder vom edlen und vom unedlen Wilden, zwischen denen sie oszilliert, kulturgeschichtlich symptomatisch sind für die dominanten Einstellungen zum außereuropäisch Primitiven im 18. und im 19. Jahrhundert und damit für das korrelierte Selbstbild des Zivilisierten. Wohl hatte es schon seit den ersten Begegnungen von europäischen Zivilisierten und außereuropäischen Wilden, namentlich seit den Spaniern und Engländern in der Neuen Welt, die Stereotypen des guten und des bösen »anderen« gegeben, die in derselben Weltgegend sozusagen nebeneinander angesiedelt wurden: Kolumbus' edle Wilde und Menschenfresser, Las Casas' naturkindliche und Sepúlvedas teuflische Indianer, Cooks Paradiesmenschen und Mörder, die Thanksgiving-Gäste und die Heckenschützen der Puritaner. Entsprechend verhielt sich der Europäer dem Fremden gegenüber wohlwollend aufgeschlossen oder adversativ überlegen. Doch besteht die Verallgemeinerung zu Recht, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

hundreds der edle Wilde an die beherrschende Stelle rückt und daß demgemäß das Überlegenheitsgefühl der Zivilisierten weitgehend der Selbstkritik Platz macht, die sich sozusagen mit dem Blick von außen formuliert, von den fremden Kontinenten her. Den entscheidenden Anstoß dazu gaben die Entdeckungsreisen in den südlichen Pazifik, allen voran die Entdeckung Tahitis als Paradies auf Erden durch Wallis (1767), Bougainville (1768) und Cook (1769). Dieses arkadische Tahiti-Bild der Engländer verbreiteten Hawkesworth 1773 in seinem *Account of the Voyages [..] by Commodore Byron, Captain Wallis, Captain Carteret, and Captain Cook* und Bougainville in seiner *Voyage autour du monde* (1771). Beide setzten zwar auch desillusionierende Akzente, wie später ebenso Georg Forsters *Reise um die Welt* (engl. 1777, dt. 1778–80).¹⁹ Doch solche partielle Ernüchterung hat bekanntlich nicht verhindert, daß bis ans Ende des 18. Jahrhunderts, wenn nicht länger, der im pazifischen Raum lokalisierte Mythos vom edlen Wilden dominant blieb. Ebensowenig hat sie verhindert, daß der Europäer, wie immer differenziert, Plus und Minus verteilend auch sein Bild des Eingeborenen sein mochte, sich im Vergleich zu den »anderen« während der Goethezeit als den Kritisierbaren und Verbesserungsbedürftigen erfuhr oder doch als den am Unge-nügen an der Gesellschaft und Zivilisation Leidenden; das ist selbst bei Voltaire und Diderot (im *Supplement au voyage de Bougainville*) und bei Forster der Fall.²⁰ In diesem geistigen Klima entfaltet sich also auch Keates Darstellung vom Goldenen Zeitalter in der Gegenwart Palaus.

Um die Wende zum 19. Jahrhundert jedoch oder bald danach verflüchtigt sich dieser vulgärrousseauistische, aber infolge von Rousseaus Verweisen auf aktuelle ethnologische Berichte auch wieder zu Recht veranlaßte Traum vom pazifischen Paradies allmählich (nicht zuletzt durch die Berichte der Missionare), wie neuerdings wieder bestätigt wurde.²¹ »There never were such dear, good, kind, amiable people. We know now that they were more detestably licentious than we could have imagined«, meinte Coleridge.²² Napoleons »L'homme sauvage est un chien« haltt wider bis ans Ende des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus, wenn auch in den ersten Jahrzehnten noch die von Rennie beschriebene Konfusion jedenfalls im Bild des Pazifikinsulaners in zivilisierten Köpfen spukte.²³ Dem zunehmend negativen Bild vom Naturmenschen (Melville, in *Omoo*, ist einer der wenigen, die fragen, wieweit daran der Einfluß der Weißen schuld sei) antwortet im 19. Jahrhundert das positive Selbstbild des Europäers *vis-à-vis* dem Eingeborenen. Das Entwicklungs- und Fortschrittsdenken sieht den Zivilisierten jetzt nicht nur technologisch, sondern auch geistig-moralisch, also kulturell überlegen, übrigens betonterweise auch in prokolonialistischen Kreisen in Deutschland. Daraus leitet der Zivilisierte das Recht ab, eingeborene Bevölkerungen zu kolonisieren, indem er sie vor den Wagen der eigenen ökonomischen Interessen spannt; mit der goethezeitlichen lernbereiten, selbstrelativierenden, europakritischen Zuwendung zum Exoten ist es vorbei; Exoten werden bestenfalls Objekte einer imperialistischen

mission civilisatrice, wozu nicht zuletzt auch das christliche Sendungsbewußtsein Hilfsdienste leistet.²⁴

In diesem nachgoethezeitlichen Kontext profiliert sich, als akkurates Gegenstück zu Keates Palau-Bild, Tetens' Palau-Bericht von 1889 – ein Jahrhundert später. Beide gewinnen daher symptomatischen Aussagewert, der eben durch die spiegelverkehrte Gegenüberstellung seine Erkenntnisbedeutung gewinnt: nicht so sehr für die Ethnologie oder ethnologische Anthropologie²⁵ wie für die Kultur- und Mentalitätsgeschichte. Denn ebenso, wie das Erfolgsbuch von Keate sich an weiteste Kreise wendete, so auch das von Tetens, das bereits im Erscheinungsjahr eine zweite Auflage erlebte und durchweg für ein breites Publikum gedacht ist. Aber während bei Keate von Imperialismus nicht die Rede sein kann (s. u. Anm. 30), sucht Tetens Stimmung zu machen für die eben angelaufenen Kolonialisierungsbestrebungen des deutschen Kaiserreichs (bes. S. 102–103); er bewegt sich damit im Fahrwasser von Friedrich Fabris wiederholt aufgelegtem Aufruf zur deutschen Kolonisierung (1879), der sich übrigens eigens auf die Hamburger Firma J. C. Godeffroy bezieht, in deren Auftrag Kapitän Tetens das Handelsgeschäft im Pazifik betrieb.²⁶

II. Kapitän Henry Wilson war nicht der erste Europäer, der Palau zu Gesicht bekam, doch waren frühere Berührungen mit der Insel – Francis Drake ging dort 1579 vor Anker, Francisco de Padilla 1710 und Bernardo de Egui 1712 – flüchtig, auf Stunden beschränkt. Sie führten lediglich zu jener Erkenntnis vom Wesen der Eingeborenen, die sich in Drakes Bezeichnung für Palau niedergeschlagen hat: Island of Thieves (nicht zu verwechseln mit Magellans Islas de los Ladrones).²⁷ Was darüber hinaus etwas später im 18. Jahrhundert spanische Missionare über die barbarischen Sitten der angeblichen Kannibalen von Palau berichteten, beruhte auf Hörensagen. Das gilt besonders für den von Keate in seiner »Introduction« wegwerfend erwähnten und noch von Chamisso zitierten Brief des Jesuitenpaters Juan Antonio Cantova, einem Missionar in den Marianen, der 1722 bloß weitergab, was ihm 24 nach Guam verschlagene Karolinen-Eingeborene von Palau erzählt hatten. (Allerdings waren dort tatsächlich 1710 zwei spanische Missionare an Land gesetzt worden, die schon 1712 nicht mehr auffindbar waren.) Als Cantova 1731 persönlich in den westlichen Karolinen, auf Ulithi (nicht Palau), missionierte, war sein Eindruck positiver (friedlich, gelehrig, freundlich), doch der seines einzigen dortigen Kollegen negativ (faul, den Freuden des Augenblicks ergeben). Dieser Kollege wurde von Cantova nach Guam zurückgeschickt, während Cantova selbst noch 1731 von den Eingeborenen ermordet wurde. . .²⁸

Nachdem dann seit dem mittleren 18. Jahrhundert die Handelsschiffe der englischen East India Company auf der Route nach China und zurück regelmäßig durch die westlichen Karolinen kreuzten und es dort gelegentlich zu kurzem Landgang kam,²⁹ war die erste intensive und nachhaltige Begegnung von Europä-

ern mit Eingeborenen in Palau die von Kapitän Wilson und der Besatzung des Paketboots »Antelope« im August 1783. Auf der Rückfahrt von Macao nach England war die Brigg auf dem westlichen Korallenriff vor einer der kleineren Inseln des Archipels, Ulong (Oroolong), gestrandet. Im Gegensatz zu den nautischen und conquistadorischen Mißgeschicken der Spanier in der Region gestaltete sich diese Havarie zu einer der »most widely read South Sea narratives of the eighteenth century«³⁰ und damit zu einem der medienwirksamsten, ja spektakulärsten Ereignisse der eben damals an solchen Ereignissen nicht armen Geschichte der »Entdeckungen«. Dafür verantwortlich war das darstellerische Geschick von George Keate. Er war der zeittypische »Gentleman-Dilettant« wohlhabend, sonntagsmalend, gelegenheitsschriftstellernd, gichtgeplagt, in literarischen und wissenschaftlichen Kreisen verkehrend; seine europäische Grand Tour hatte er gemacht, aber den Pazifik niemals erlebt.³¹ Was *dort* geschah, berichtete er im Auftrag von Kapitän Wilson in dem *Account of the Pelew Islands*, zunächst tagebuchartig, mit genauen Datenangaben, in den anschließenden Kapiteln in zusammenfassender Übersicht über Lebensweise, Sitten und Gebräuche, Werkzeuge, Waffen, Wohnungen, Boote, Religion, die gesellschaftlichen Verhältnisse und schließlich den »allgemeinen Charakter der Eingeboren«. Die »Antelope« mußte aufgegeben werden. Dreizehn Wochen braucht die Besatzung am Strand von Ulong, ein neues Schiff zu bauen, das auf den Namen *Oroolong* getauft wird: ein Hinweis auf die angenehmen Erfahrungen, die die Ortsfremden inzwischen gemacht hatten. Einer der beiden Häuptlinge, die um die Oberherrschaft über den Gesamtarchipel Palau konkurrierten, nämlich der in Koror (Coorooraa) residierende »König« (wie Keate ihn nennt), macht kurz nach dem Schiffbruch mit seinem »Premierminister« und 300 nackten Gefolgsleuten einen Staatsbesuch (Tee-Empfang) bei den Neuankömmlingen, die zu ihrer großen Verwunderung bekleidet und weißhäutig sind. Wilsons Bruder hatte zuvor schon eine – erbetene – Höflichkeitsvisite am königlichen »Hof« in Koror abgestattet. Geschenke werden ausgetauscht (Naturalien gegen bunte Bänder). Mit Hilfe eines malaiischen Dolmetschers versichert man sich gegenseitiger friedlicher Absichten. Der Schiffsarzt kümmert sich um kranke Palauaner. Die Demonstration der Wunderwirkung von Schußwaffen führt dazu, daß die Weißen veranlaßt werden, dem Häuptling von Koror Kriegsdienste zu leisten gegen den Herrscher über die entgegengesetzte Region des Archipels. Das bekräftigt die interkulturelle Freundschaft derart, daß noch weitere militärische Unternehmungen folgen. Verstanden wird all das als Vertrauensbekundung unter Gleichen und als Xenophilie der Insulaner, während sich dem heutigen Leser natürlich der Verdacht, wenn nicht gar die Gewißheit aufdrängt, daß der Häuptling die Fremden als Söldner und Untertanen behandelt.³² Darauf mag auch deuten, daß der *ibedul* (Häuptling) von Koror, als die Engländer im November 1783 mit dem neugebauten Schiff die Heimreise antreten, sich Gewehre und Werkzeuge übergeben läßt und im Austausch nicht nur Proviant liefert, sondern

auch Wilson in feierlicher Zeremonie in das palauanische Äquivalent des höchsten Adelsstands (»Rupack of the first rank«) erhebt, indem er ihn mit einem Knochenarmband auszeichnet. Andererseits wird auch eine auf Vertrauen beruhende Gleichheitsgeste inszeniert: Während ein Mitglied der Besatzung auf Palau zurückbleibt, begleitet der Sohn des Häuptlings, Lee Boo, die Fremden nach England, wo er es, Cooks Omai vergleichbar, zum Sensationsruhm brachte, bevor er, ein halbes Jahr nach der Ankunft, an den Pocken starb. (Die englische Admiralität entschädigte den Vater 1791 mit einer Rinderherde, die quasi heiliggesprochen wurde,³³ bis Tetens deren Nachkommen schlachtete und aus ihrer Haut Bekleidungsartikel herstellte, die die Damenmode auf Palau revolutionierte.)

Der Verdacht, daß die Eingeborenen die auf ihren guten Willen angewiesenen Europäer ihren macht-, ja gewaltpolitischen Interessen dienstbar gemacht hätten, kommt Keate nicht im entferntesten in den Kopf in seiner Kreation des edlen Wilden aus den Aufzeichnungen des schiffbrüchigen Kapitäns und seiner Marineoffiziere. Die »Introduction« stellt sein Werk unmißverständlich in die Tradition der »philosophischen Reise«, die sich gerade in Keates Lebenszeit begründet. Was diese auf Grund ihrer »Novelty and Authenticity« (S. ix) erbringt, ist die Kenntnis eines »new people«, das den von den spanischen Jesuiten verbreiteten Gerüchten auf das bestimmteste widerspricht (S. xi–xiii). Denn statt brutalen, vertrauensunwürdigen Menschenfressern sind die Eingeborenen »benevolent« (S. vii), »good sense and amiable manners« kennzeichnen nicht nur Prinz Lee Boo (S. xiii); »virtues« sind in allen Klassen des Volks verbreitet (xiii). So erweitert diese Reiseerfahrung unsere Kenntnis nicht nur der Erde, sondern vor allem der Menschheit (»the human race«, »greatly increased«, S. xvi). Der zivilisierte Europäer lernt, daß in den »civilized nations« die »manners«, die »vices and virtues« sich stark ähneln; anders in den Weltgegenden, »which science, or the gentler arts, have never reached«. Hier findet man einerseits »darkness and absolute barbarism«, andererseits solche Völker, die »by mere natural good sense, have not only emerged from this gloomy shade, but nearly attained that order, propriety, and good conduct, which constitute the essence of *real* civilization« (S. vii–viii).

Im 26. Kapitel faßt ein Abschnitt über den »General Character of the Natives« die Züge dieses Eingeborenenbildes zusammen (S. 329–338): »politeness, natural good manners, liberality, kindness, hearts that glowed with the flame of philanthropy, pure emotions of native benevolence, the love of man to man, human nature in triumphant colouring, their virtue struck the heart, urbanity, courteous, contented, cheerful disposition, happiness, humanity« (S. 330–334) – das sind die Vokabeln des aufgeklärten Menschenideals im 18. Jahrhundert. Seine Realität wird nicht in den europäischen Metropolen gefunden, nicht in den »civilized nations« (S. 333). Diese stellen vielmehr das krasse Gegenteil dar zu dem natürlichen, nicht zuletzt moralischen Feingefühl der Wilden.

Wie so oft in der Zeit also fungiert das exotische Ideal als Instrument der

Zivilisationskritik. Der Blick wendet sich von draußen auf das eigene Innere und findet, daß »wir« den Kindern der Natur unterlegen sind.

Doch wie sind damit die im Tagebuch-Teil des *Account* lang und breit ausgemalten kriegerischen Expeditionen der Palauaner gegen die Erbfeinde auf den benachbarten Inseln des Archipels zu vereinbaren: das Blutvergießen, wozu nicht zuletzt gehört, daß Gefangene kurzerhand umgebracht werden? »Politische Notwendigkeit« lautet die rückhaltlos entschuldigende Antwort (S. 335). Und die immer wieder verbürgten Diebereien? Es gibt kein Gesetz in Palau, das sie verbietet; überdies sei solches Verhalten menschlich, wenn auch vielleicht ein bißchen zu sehr, was nichtsdestoweniger entschuldigt wird: »They sought only the means of rendering easier the daily toils of life l. . . I. And, I am confident, the voice of reason will unite with me in asserting, that they must have been more than men, had they acted less like men.« (S. 337)

Das aber rückt erneut die Frage in den Blickpunkt, auf die jede Begegnung mit dem Exotischen damals hinausläuft: Selbst wenn dies oder jenes bei den Kindern der Natur unseren Vorstellungen von zivilisiertem Leben nicht genügt – schneiden wir in unserem tatsächlichen Verhalten im Vergleich mit ihnen nicht trotzdem schlechter ab? In der Antwort darauf gipfelt die Apotheose des edlen Wilden bei Keate – dem Korrespondenten Voltaires und Leser Rousseaus: »Should any one be disposed, for such trivial failings, to censure the benevolent inhabitants of Pelew, that censure, I trust, for the sake of justice, will never be passed on them by those who live in civilized and enlightened nations – for *such* must be too well convinced of the inefficacy of the best-digested laws, and the inability of their own internal police, to restrain the vices of mankind l. . . I. They will reflect that every bolt and bar is a *satire* on society; and painfully recollect, that l. . . I they are assailable under the smile of *dissembled friendship* l. . . I. / Waiting, therefore, that long-expected aera, when civilization, science and philosophy, shall bring us to a more confirmed practice of *real* virtue, it becomes us to view with charity those errors in others, which we have not as yet been able to correct in ourselves. / If the enlightened sons of Europe, enjoying the full blaze of advantages unknown in less favoured regions, have hitherto made so slow an advance toward *moral perfection*, they are surely passing the severest censure on *themselves*, if they expect to find it in a happier manner approached by the dark and unfriended children of the Southern World.« (S. 337–338)

Bei allem Zugeständnis von geringfügigen Unzulänglichkeiten der Eingeborenen wird damit deren menschenmögliche Annäherung an das Ideal der aufgeklärten Vollkommenheit behauptet, hinter dem die gesitteten Europäer weit zurückbleiben.

Die englischen Rezensionen³⁴ bestätigten die Überzeugungskraft dieses Wunschbilds des bescheiden gewordenen weißen Mannes, der die Zwangsvorstellung der Kipling-Zeit von der »Bürde« seines Zivilisierungsauftrags noch nicht entwickelt

hat. Aus Deutschland hört man das Echo schon im Oktober 1788 in einer ausgiebigen Besprechung der Jenaer *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (»unschuldige, genügsame, und friedliche Bewohner«, »gutmüthige, freundliche Geschöpfe«; No. 245, Sp. 129–136). Die *Allgemeine deutsche Bibliothek* glaubte 1790, anlässlich von Forsters Übersetzung, die »Gutmüthigkeit dieser Wilden« werde »empfindsame Weltbürger« ansprechen (Bd. 96: 2, S. 500–502). Ähnlich 1792 in Campes Einführung zu seiner erwähnten Bearbeitung des *Account of the Islands of Pelew* als Jugendbuch. Die deutschen Beurteiler arbeiten also mit am Mythos vom edlen Wilden als dem besseren Europäer.

Gerade aus Deutschland aber kommt auch die Kritik. Denn hier wirkte einer der wenigen Sachkenner: Georg Forster, der zwar als Teilnehmer an Cooks zweiter Reise nicht persönlich in Palau gewesen war, aber doch mit indigenen Mentalitäten im Pazifik vertraut genug war, um in der »Vorrede des Übersetzers« zu seiner Übersetzung, *Nachrichten von den Pelew-Inseln* (s. o. S. 9), gleich 1789 Bedenken anzumelden gegen das allzu idealisierte Bild, das Keate – der seinerseits auf der anderen Seite der Erdkugel geblieben war – von den Exoten entworfen hatte. Wohl enthält Keates Buch »die merkwürdigsten und interessantesten Beyträge zur Geschichte des Menschengeschlechts«,³⁵ doch Forster fällt der Widerspruch auf, daß die Palauaner »die edelsten Gesinnungen, und eine Feinheit des Gefühls« nur gegenüber den Fremden, nicht gegenüber ihren Feinden im Palau-Archipel an den Tag legen, »welche doch vermuthlich aus einer Familie mit ihnen entsprossen sind« (S. 326). Trotzdem anerkennt er, sie seien »reich an jenen inneren Anlagen, auf welchen die Würde der Menschheit beruht«, namentlich »Gerechtigkeit« und »Menschenliebe« (S. 326). Doch sobald er ins Detail geht, nämlich kritische, aus eigener verwandter Erfahrung stammende Anmerkungen zu manchen Textstellen anbringt, gerät diese generelle Anerkennung des aufgeklärten Mythos ins Zwielicht der Skepsis. Was in Keates Augen Schicklichkeitsgefühl in der Begegnung der Eingeborenen mit den Zivilisierten schien, sei eher eine verkappte Form von Eigennutz – gesitteter, selbstloser Takt werde nur von europäischen Kultur-Voraussetzungen aus auf die Exoten projiziert, »unterschoben« (S. 334–336). Überhaupt hat Forster à propos der angeblich selbstlosen Teilnahme der Insulaner an »der Freude der Schiffbrüchigen auf die nahe Rückkehr nach Europa« seine realistischen Zweifel an »einer angebohrnen Güte der Menschheit« (S. 337). »Der Einfall, die beyden Begriffe: *Menschheit* und *Vollkommenheit* zu paaren, ist übrigens [selbst] für einen Roman gar zu fade« (S. 340). Um so bereitwilliger stimmt Forster aber dem S. 15 zitierten Schluß des 26. Kapitels zu, wo Keate differenzierter formuliert als in manchen narrativen Passagen, an denen er sich vom Gefühlsgehalt der Situation mitreißen läßt. Keates abschließende Bewertung der Exoten, urteilt Forster, beruhe auf »richtigen Gefühlen«, mit denen jeder unparteiische Leser »sympathisieren« könne (S. 340).

Forsters Kritik – Lichtenberg nahm sie in den Sudelbüchern zur Kenntnis

(GH 14) – ist jedoch überwiegend eine Gegen-«Conjekture» zu Keates »Muthmaßung« über den Charakter der Palau-Insulaner (S. 334). Als solche bewegt sie sich in jenem Raum der Perzeptionen oder Repräsentationen, der heute in der post-strukturalistischen Kritik aktuell geworden ist. Ganz anders Chamissos kritischer Kommentar zu Keates *Account of the Pelew Islands*, der auch spätere Erfahrungsbefunde berücksichtigt. Wie Forster, den er gelegentlich erwähnt, hatte auch er den Archipel auf seiner Weltreise nicht zu Gesicht bekommen. Und ähnlich Forster übernimmt er Keates bzw. Wilsons Bild von den edlen Wilden zunächst unbesehen: Sie erscheinen, so sein Lektüreeindruck, »im günstigsten Lichte, l. . .] mit allen Tugenden ausgestattet, -- und die Tat bewährt, daß sie die meisten dieser Tugenden ausgeübt.«³⁶ Aber Chamisso nimmt auch andere Zeugnisse zur Kenntnis: das Urteil seines eingeborenen Freundes Kadu aus Ulea in den mittleren Karolinen, der Palau kannte (S. 175), sowie »etliche Blätter, [in] die ein Spanier, der neun Monate auf den Pelew-Inseln zugebracht«, ihn auf den Philippinen hat Einsicht nehmen lassen, Berichte also, die um Jahrzehnte rezenter sind als die von Wilson und seinen Offizieren. Es sind folglich Perzeptionen nicht desselben Zustands, sondern eines späteren, der bereits beeinträchtigt ist durch den Kontakt mit den zahlreichen »Engländern, Spaniern, Amerikanern«, die, wie Chamisso weiß, seit 1783 in Palau Station gemacht hatten. Diese Perzeptionen aber sind entschieden negativ: Schamlosigkeit, »viehische« Befriedigung des »Naturtriebs« in aller Öffentlichkeit, »ausschweifende Verderbtheit«, auch Kannibalismus (S. 435–436). Aber obwohl Chamisso weiß, daß im frühen 18. Jahrhundert Cantova bereits ein ganz ähnliches Bild entworfen hatte (S. 435), beruft sich seine Interpretation des Befunds nicht auf Perzeptionswandel, sondern auf Wandel in der Sache: Wilson und Keate hatten damals, 1788, recht, Kadu und der ungenannte Spanier eine Generation später ebenso: »Es sind wohl nicht mehr die unschuldigen, arglosen Freunde von Wilson. Was sie von uns gelernt, hat sie nicht besser gemacht.« (S. 436)

Solcher realer Wandel, den Chamisso mit diesen (1821 gedruckten, doch schon in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zuvor zu Papier gebrachten) Worten postuliert, wird also dem verderblichen Einfluß der Europäer angelastet – die in Chamissos *Reise um die Welt* wiederholt den Part der *expressis verbis* so genannten »Barbaren« spielen. Offen bleibt da natürlich die Frage: Wie weit haben die Eingeborenen der Pazifik-Inseln – wie schon seit Diderot und Forster befürchtet, 1882 von Kapitän James East behauptet (s. Anm. 13) und noch 1958 in der Einführung zur englischen Ausgabe von Tetens' *Autobiographie*³⁷ wiederholt – sich tatsächlich unter dem Einfluß der Europäer gewandelt, oder wie weit ist umgekehrt das neue Bild von den Eingeborenen auch eine Funktion des gewandelten Selbstverständnisses der Europäer im 19. Jahrhundert? Denn diese haben bereits angefangen, sich nicht mehr als die durch die Kinder der Natur Belehrbaren zu sehen, sondern als die kategorisch Überlegenen, die ihre Kulturtradition

oder doch Interessen höher stellen als alle anderen und die Exoten entsprechend behandeln (s. o. S. 11–12).

Mit dieser Frage sind wir in den Problemraum eingetreten, in dem Alfred Tetens' Konfrontation mit den Palauanern sich abspielt. Dort nämlich begegnet das neue, negative Image des Eingeborenen als Funktion der europäischen Selbstkonzeption als Zivilisationsbringer. Doch stellt sich dem Leser, wenn auch nicht dem Autor, zwischen den Zeilen nun auf Grund des von Tetens selbst beigebrachten Beweismaterials die Frage: Wieweit entspricht dem Image Realität und, soweit das der Fall ist: Inwiefern wäre diese von den Europäern selbst verursacht oder verschuldet?

III. Chamisso's Bemerkungen über den Charakterwandel der Insulaner gegenüber dem von Keate 1788 (aus zweiter Hand) ermittelten Bild gehen auf Erfahrungen (ebenfalls aus zweiter Hand) aus dem Jahre 1817 zurück. Tetens hingegen war 1862–63 etwa anderthalb Jahre lang (als Kapitän Cheynes Handelspartner) und wiederum von Dezember 1865 bis 1868 (als Agent des Hamburger Überseehandelshauses Johann Cesar Godeffroy)³⁸ in Palau und auf der Nachbarinsel Yap im selben Archipel.

Was sich in der Zwischenzeit in der Region abspielte (und namentlich in Palau als der infolge ihres »intensiven Kontakts« mit Europäern damals bekanntesten mikronesischen Insel)³⁹ war dazu angetan, Keates Mythos vom Edlen Wilden zu zerstören und die von Chamisso kolportierte negative Beurteilung sowohl der Eingeborenen wie der bei ihnen eintreffenden Europäer zu bestätigen. Kapitän Jules Dumont d'Urville, dessen Expedition 1838 das Gebiet erforschte, fand die Einwohner der Karolinen generell verräterisch und übelwollend; auch der Kontakt mit Missionaren und amerikanischen Walfängern war in Mikronesien um die Jahrhundertmitte reich an Spannungen, wobei die »Schuld« nicht eindeutig zu bestimmen ist.⁴⁰ In Palau selbst bereiteten die Insulaner 1832 einem gestrandeten Walfängerschiff, dem »Mentor« aus New Bedford, einen brutalen Empfang, der sich erst besserte, als die Fremden sich statt als Briten als Amerikaner zu erkennen geben konnten – von denen man jedoch drei Mann als Pfand für das erwartete Lösegeld zurückbehielt, als man die restliche Mannschaft auf einer neugebauten Brigg weitersegeln ließ. Andere dort aufkreuzende Schiffe wurden überfallen. Palaus Ruf verkehrte sich infolgedessen in den zwanziger und dreißiger Jahren in das Gegenteil des bisherigen, mythisch idealisierten.⁴¹ Ein Hauptzeuge dafür ist in den vierziger Jahren und dann wieder von 1859 bis 1866 der erwähnte Kapitän Cheyne. Er versuchte vergeblich auf Palau und Yap ein Handelsimperium auf Trepang (eine in China als Leckerbissen geschätzte Seeschnecke, oder Seegurke, *Holothurie*, *bêche-de-mer*) wie auch auf Tabak-, Zucker- und Kaffeeplantagen zu gründen. Dabei wurde er jedoch in die blutigen Zwistigkeiten der verschiedenen Inselgruppen hineingezogen, griff aber auch manipulatorisch mit

Intrigen und Waffengewalt in sie ein, was schließlich zu seiner Ermordung auf Palau führte – nicht ohne eigene Schuld, wie manche mit den Verhältnissen und Cheynes Charakter Vertraute, nicht zuletzt Tetens, es sahen. Cheyne seinerseits hatte in seinem Tagebuch seiner Wut auf die »treacherous pirates« Luft gemacht. Immerhin schickte die Admiralität im Jahr nach seiner Ermordung ein Kriegsschiff, dessen Kapitän den verantwortlichen palauischen *ibedul* (»König« zu Keates Zeiten) von einem Unterhüptling an Cheynes Grabstätte erschießen ließ.¹²

Cheyne's »Nachfolger« wurde schon 1865, also noch zu dessen Lebzeiten, der gerade eben mit seinem Kapitänspatent ausgestattete dreißigjährige Alfred Tetens, den seine Firma mit dem Handel mit Trepanng und Plantagenprodukten beauftragt hatte. Da er sich als Gegner Cheynes aufspielte, von dem er sich bei seinem ersten Aufenthalt in Palau und Yap (1862–63) übervorteilt glaubte, und überdies dem Hüptling von Koror Waffenhilfe gegen seine Nachbar-Insulaner gab, gestalteten sich seine Beziehungen zu den Ortsansässigen eher gut. Doch das bedeutet nicht, daß er ein Bild von seinen »Mitarbeitern« gewann, das sich auch nur entfernt mit dem von Keate vergleichen ließe. Dies um so weniger, als er bei seinem ersten Aufenthalt die Feindseligkeit seiner anfänglichen Freunde in grausamster Weise erfahren hatte. Daß er sich daraufhin auch während des zweiten Aufenthalts (und bis ans Lebensende) in seinem zivilisatorischen Überlegenheitspathos bestärkt sah, ist verständlich. Wie also nehmen sich die Palauaner in Tetens' Sicht aus?

Ein englischer Agent wußte 1874 zu berichten, die Firma Godeffroy verstehe es, die auf ihren Plantagen in Samoa arbeitenden »Südsee-Wilden« von der »niedrigsten Stufe« (»faul« und »wild«) innerhalb von sechs Monaten auf eine so »vorgeschrundene« zu bringen, daß sie »zur Gemeinschaft mit ihren brutalen Brüdern in ihrer Heimath ebenso ungeeignet sind, wie sie es ehemals für die Berührung mit der civilisierten Welt waren«. Und wie hatte Godeffroys eigener Agent 1855 aus Samoa geschrieben? Die Insulaner seien »ungemein faul und träge, was Arbeiten und das Sammeln von Producten anbetrifft.«¹³ Tetens' Erfahrung auf Palau und Yap und auf den von ihm für den Handel »erschlossenen« (S. 340) Inseln ihres Umkreises, die er polemisch als nicht »oberflächlich« bezeichnet (S. 277), liegt zeitlich in der Mitte zwischen diesen Daten. Was die Natur seiner Unternehmung angeht, hat er eine doppelte Funktion: Er ist beauftragt, Material für das naturkundlich-anthropologische Museum Godeffroy zu sammeln, steht also entfernt noch in der Tradition des »philosophischen Reisenden« der Aufklärungszeit, andererseits ist er in erster Linie Handelsbeauftragter. Handel aber treibt er pointiert im damaligen Kontext, der den Handel zusammenfließen ließ mit Militäraktion – Tetens' Brigg »Vesta«, »kein gewöhnlicher Kauffahrer«, ist mit zwölf Geschützen bestückt (S. 206) – und mit Ausbeutung: Für die gesammelten Handelsnaturalien werden die Insulaner mit Tauschobjekten entschädigt – »grellfarbene Manufakturwaren, Eisentheile, Waffen, Pulver und Blei, Feuerstein, Feuerstahl, Streich-

hölzer, böhmische Glasperlen, eiserne Kochtöpfe, Fischangeln« (S. 190) – Waren, also, deren Wert in keinem Verhältnis zu dem der Rohmaterialien steht. Die besondere Hochschätzung von »werthlosen« Glasperlen (womit man in den Besitz einer Königstochter kommt), von Streichhölzern (»von unermesslichem Werthe«) und einem Taschenmesser (Gegenwert des »jüngsten Weibs« des Königs) wird dramatisch herausgestrichen (S. 253–256); »recht mangelhafte Tauschartikel l. . . J, die wohl kaum die Summe von dreihundert Mark repräsentirten«, zeitigen »eine Schiffsladung Schildpatt und Trepang, die nahezu 18.000 Mark ergab« (S. 256). Die (negativen) Erfahrungen, die Tetens in solchen Transaktionen mit den Eingeborenen macht, gehen weit hinaus über das Urteil seiner Firma, die 1855 lediglich die »Trägheit« der in ihrem Dienst Ausgebeuteten monierte; folglich sieht er keinen Anlaß zu der Zuversicht des englischen Agenten von 1874 hinsichtlich der Zivilisierbarkeit der Wilden.

Bei seinem ersten Aufenthalt in Palau wurde Tetens, nach der Abreise des dort verhaßten Cheyne, des Vertrauens und der Freundschaft eines der beiden »Könige« von Palau, des Häuptlings von Koror, und ebenso des Herrschers von Yap versichert (nachdem er sich als Nicht-Engländer ausgewiesen hatte [S. 252, 283]). So könnte man erwarten, daß der deutsche Kapitän sich auch ein anderes Bild von den »Wilden« macht als der englische. Dies um so mehr, als er Yap- und Palau-Insulaner auf seine »Erschließungs«-Fahrten zu anderen Karolinen-Inseln und zu Archipelen südlich davon mitnimmt und ihnen dort manchmal neu errichtete Handelsstationen anvertraut. Von deren Treuebeweisen ist jedoch in verschwindend seltenen Fällen und auffallend knapp die Rede (S. 365, 370, 382–383). Auf die Dauer ist vielmehr kein Eingeborener »befreundet« (S. 383) und vertrauenswürdig; der Europäer ist ständig auf dem Quivive. Das Mißtrauen ist prinzipiell, und es schlägt sich immer wieder nieder in Verallgemeinerungen über den Charakter der Einwohner aller Tetens bekannt gewordenen Inselgesellschaften – ein krasses Gegenbild zu Keates Image.

Der Hauptgrund für Tetens' Mißtrauen ist die radikale Enttäuschung des ihm vermeintlich entgegengebrachten Vertrauens der Palauaner und namentlich ihres »Königs« noch während seines ersten Aufenthalts in Palau. Nachdem er monatelang seinen Handelsinteressen »in ungetrübter Freundschaft« (S. 232) mit den Insulanern nachgegangen war, schlug deren Wohlwollen plötzlich um. Eines Abends fand er »eine Anzahl Eingeborener« vor der Tür seines Hauses versammelt. »Mein sehr geängstigter Malaie [teilte mir] mit, daß die kriegsgerüsteten Männer keineswegs in friedlicher Absicht gekommen wären, sondern beschlossen hätten, mich zu tödten« (S. 302). Selbst die bei Tetens lebende Schwester des Königs, die ihm »treue Freundschaft gelobt, l. . . J war wie umgewandelt« und nicht zu bewegen, ihm den Grund für die plötzliche Feindseligkeit der Dorfbewohner zu nennen, und verließ ihn denn auch bald (S. 304, 311). »Kriegskanus« und der Diebstahl seines eigenen Kanus hindern Tetens am Fischfang; »fürchterliches

Kriegsgeheul« der »Wilden« dröhnt überall (S. 308); er verbarrikadiert sich in einem kleinen »Fort«, wo die Belagerer ihn auszuhungern suchen. Erst als endlich Cheynes, des damaligen Partners, Schiff in Sicht kommt, das Tetens und die Handelswaren vereinbarungsgemäß, wenn auch sehr verspätet, abholen soll, erfährt Tetens den Grund der Feindseligkeiten vom »König« von Koror persönlich, der nun auf einmal anderen Sinnes geworden ist: »Nach einer dem Könige gewordenen Mittheilung werde der verhaßte Capitän Cheyne nie wieder zurückkehren, sein Schiff sei verbrannt und er selbst ermordet worden. Nun war mir Alles klar. Also deshalb hatte man mich viele Wochen belagert. Waren die Eingeborenen von dem gefürchteten Cheyne befreit, so hatten sie auch auf mich keine Rücksicht mehr zu nehmen. Da aber das herannahende Schiff, wie sie richtig vermutheten, den Verhaßten wieder in ihre Nähe brachte, so wollte man sich aufs Neue meiner Freundschaft versichern, um gegen den harten Mann geschützt zu sein. Wiewohl ich wenig Veranlassung hatte, mit meinen »Freunden« zufrieden zu sein, versprach ich doch, den Wunsch des Königs nach Möglichkeit zu erfüllen. Mit den Versicherungen steter »Dankbarkeit und Treue« verabschiedete sich der wankelmüthige Herrscher von Palau.« (S. 315)

Im Licht dieser definierenden Erfahrung wird unausgesprochen¹⁴ alles visiert, was Tetens in seinem Bericht über seine *beiden* Palau-Aufenthalte über das zu sagen hat, was Keate »the general character of the natives« genannt hatte, und zwar nicht nur über den Charakter der Palauaner (und Yapesen), sondern auch über den der Bevölkerung benachbarter Inselgruppen, mit denen er auf der Suche nach Trepang-Lieferanten in Berührung kommt. Selbst in *den* Passagen ist das der Fall, die seine Erfahrungen in der Zeit *vor* dieser Enttäuschung darstellen. (Sein Buch ist schließlich kein Tagebuch, sondern ein Bericht aus der Rückschau.) Zum Teil bestätigt Tetens' negatives Urteil auch *expressis verbis* die schlechten Erfahrungen anderer Europäer: »Die Eingeborenen von Yap sind hinterlistig, falsch und weit grausamer als die von Palau, vor denen sie jedoch große Furcht haben. Davis wußte viele Schiffe zu nennen, die auf Yap zerstört und deren Besatzung auf die grausamste Art ermordet worden war.« (S. 249) »Wohl haben es schon fremdländische Schiffer versucht, sich gewaltsam hier einzunisten, aber sie haben die Insel nie lebend verlassen.« (S. 251) Während hier natürlich noch das Verhalten der Europäer in Rechnung zu stellen ist (vgl. auch S. 321, 324, 368), kommentieren andere Stellen die »grausamen« Usancen gegenüber feindlichen Stämmen und sogar Angehörigen des eigenen Dorfs (der bluttriefende Kopf eines Feindes als Trophäe auf einer Bambusstange usw. IS. 274–275). Aber natürlich richtet sich Brutalität oder doch Perfidie auch nach Tetens' eigener Erfahrung nicht zuletzt gegen Weiße; Cheyne und andere wurden erschlagen, aber so weit braucht es nicht zu kommen. Selbst harmlose Europäer sind Katalysatoren des Fehlverhaltens der Eingeborenen. Vermutlich in direkter Polemik gegen Wilson/Keate heißt es: »Im Gegensatz zu den vielen, jeder menschlichen Regung Hohn

sprechenden Sitten liegt der Todtenfeier eine schätzenswerthe Verehrung zu Grunde. / Es war mir daher trotz der mannigfachen Widerwärtigkeiten angenehm, meine wilden Freunde auch von einer gemüthsvolleren Seite kennen zu lernen. Im oberflächlichen Verkehr, wie ihn die meisten Reisenden bei ihrem kurzen Aufenthalte auch nur pflegen können, erhält man meistens ein nicht zutreffendes Bild von den Sitten und Gewohnheiten der Südseebewohner. Nicht nur, daß diese ein freundliches Wesen zur Schau tragen, um die verheißenen Geschenke der Weißen sicherer zu erhalten, sie improvisiren sogar auf Anrathen des weißen Führers bestimmte Scheingebräuche und rühmen sich, sobald der gerupfte Fremdling verschwunden ist, ihrer Schlaueit. Nur beim andauernden Zusammenleben zeigen sie sich in ihrer ganzen Urwüchsigkeit, selbst ihre große, oft versicherte Freundschaft verschwindet mit der Vorenthaltung der europäischen Artikel oder auch sobald sie die Hülfflosigkeit ihres Freundes erfahren. / Von allen Stämmen der Südseebewohner verdienen die Yap-Leute am wenigsten Vertrauen.« (S. 276–277).

In den Kapiteln, die Tetens' zweiten Aufenthalt behandeln, werden diese Motive immer wieder aufgegriffen: Es herrschen Sklaverei (S. 319), barbarische Kriegführung der Stämme untereinander («Vernichtungskrieg» [S. 333, S. 230], Ermordung der Gefangenen [S. 350]), Kannibalismus (S. 327); gegenüber Europäern sind die »Wilden« (S. 332 u.ö.) oder auch »Naturkinder« (S. 253 u.ö.) »falsch«, selbst wenn »friedfertig« (S. 321), nicht vertrauenswürdig in ihren Freundschaftsversicherungen (S. 324, 331), »heimtückisch« (S. 329), »habsüchtig« (S. 331), »abgefeimt« (S. 332), »feige« (S. 361), »träge« (S. 367), »hinterlistig« (S. 368, 371), »treulos« (S. 333), »teuflisch aussehend« (S. 370) usw. Die Summe zieht Tetens gegen Ende seines Berichts, denkbarerweise wiederum als »Antwort« auf Keates Image: »Manche Ethnologen behaupten, daß jene wilden Stämme von Grund aus unverdorbene, reine Naturgemüther sind und daß ihre bösen Leidenschaften erst durch den Verkehr mit den Europäern, durch das Bekanntwerden mit geistigen Getränken und den modernen Lastern, sowie zum größten Theile durch die an ihnen verübten Ausschreitungen und Gewaltthaten erzeugt und fortgepflanzt worden sind. Ohne dieser Annahme unbedingt zu widersprechen, muß ich doch bemerken, daß die Inseln dieses Archipels sehr selten und auch dann nur eine kurze Zeit von Seefahrern besucht wurden, daß ihre isolierte Lage und geringe Ergiebigkeit keinen regen, dauernden Verkehr mit den Eingeborenen begünstigte, selbst Missionare nur selten die Inseln besuchten und daß auf vielen derselben Niemand von den Bewohnern früher einen Europäer gesehen hatte. Ungeachtet dieses noch ganz ungetrübten Naturzustandes waren aber jene unschönen Regungen bei ihnen im Verkehr unter sich und gegenüber den Fremden vollkommen entwickelt, was allen Jenen, die sich in die idyllische Vorzeit zurücksehen, eine unverkennbare Andeutung bietet, daß die Sittlichkeit nur mit der Entwicklung der Intelligenz einer Vervollkommnung fähig ist.« (S. 379–380)

Doch Tetens beläßt es nicht bei bloßen Beobachtungen und deren Verallgemeinerungen im Sinne der Polemik gegen den Edlen Wilden. Er paßt sie ein in das zeittypische Schema »zivilisiert – wild«. Darin sind die »Naturkinder« (S. 253, 265), die bei Keate noch das Ideal des Noble Savage waren, bestenfalls Ingénus: ein »harmloses« »gutmüthiges Naturvölkchen« (S. 366, 232), dessen Zivilisationsfreude sich im Stolzieren im Schmuck eines Zylinders erschöpft (S. 336); schlimmstenfalls (und in der Regel) aber sind sie »entmenschte Scheusale« (S. 327). Der Europäer hingegen sieht sich nicht nur überlegen kraft seiner »Civilisation«, sondern darüber hinaus als potentieller und (in seltenen Fällen) schon praktizierender Zivilisator der Wilden, der ihnen Lektionen über menschenwürdiges Verhalten erteilt. Deren eigene Kultur, die kaum je mit einem herablassenden, halbwegs anerkennenden Wort wie »ein zwar friedliebendes, aber doch halbwildes Völkchen« (S. 245) bedacht wird, stellt keine bedenkenswerte Alternative zum europäischen Kulturmodell dar. Ihre Grenze findet eine eventuelle Zivilisierung nicht am Zweifel am europäischen Wertsystem und europäischen Begriff menschenwürdigen Verhaltens, sondern am Zweifel an der Fähigkeit der Eingeborenen, sich diesen europäischen Mustern anzupassen. So werden die negativen Eigenschaften der Insulaner generell nicht in ihrem eigenen Kulturkontext gesehen, sondern als Mangel an Zivilisation und als Hemmnis der Zivilisierung.

Der Abstand ist nicht überall gleich; er ist relativ: »Daß die Eingeborenen auf einer noch niedrigeren Kulturstufe als die Bewohner von Palau oder Yap standen, bewies mir schon der gänzliche Mangel einer Bekleidung; sie trugen nicht einmal den gewöhnlichen, aus Blättern gewundenen Hüftgürtel der uncivilisirtesten Mikronesier.« (S. 225) Die Phrase »niedrige loder »niedrigere« Kulturstufe« geht dem Seemann leicht von der Zunge: »Je mehr wir unsere neuen Geschäftsfreunde kennen lernten, desto unheimlicher wurde es uns in ihrer Nähe. Allein schon die entsetzliche Gewohnheit der vollständig nackten Eingeborenen, das Haupthaar ihrer todtten Verwandten oder das ihrer erschlagenen Feinde an das eigene Kopfhair zu befestigen und wie eine Löwenmähne, theils auf der Brust und theils im Nacken flattern zu lassen, bewies zur Genüge, auf welcher niedrigen Kulturstufe diese Geschöpfe standen.« (S. 326)

Amüsant geradezu wirkt die dabei zur Schau gestellte Süffisanz: »Im westlichen Theile der Gruppe stehen die Eingeborenen auf einer noch niedrigeren Kulturstufe. Meiner Absicht, zu landen, widersetzten sich die heulenden, mit Speeren bewaffneten Männer so beharrlich, daß ich erst nach vielen Bemühungen das nächst gelegene größere Dorf betreten konnte.« (S. 342). Demgegenüber erweist sich der König von Uliei (Ulea) als »verhältnismäßig sehr gesittet und intelligent« (S. 348) – verhältnismäßig nach einer in Hamburg erstellten Taxonomie.

Zivilisierungsbestrebungen würden daher auf größere und geringere Widerstände stoßen. Nicht nur Schamlosigkeit, vor allem die Kriegslust unter den Stämmen und die damit verbundene Grausamkeit werde »die Entwicklung der euro-

päischen Kultur wesentlich hemmen« (S. 230); ebenso die Zufriedenheit der Wilden mit dem, »was ihnen die Natur verliehen« statt des offenbar zivilisationsfördernden »Kampfs ums Dasein« (S. 245).

Natürlich können Europäer ihrerseits dem Reiz des Primitiven verfallen. So der »verwilderte« Engländer (S. 258), der »die Lebensweise der Insulaner angenommen hatte« und sich in Palau »glücklich und zufrieden« fühlt: »Fische im Wasser, Tarro in der Erde, Kokos auf den Bäumen – warme Sonne und blauer Himmel, genug für einen Menschen«, in Tetens' Sicht hingegen »für die Civilisation verloren« (S. 248). Als er während seines ersten Aufenthalts in seinem Fort belagert wird, registriert Tetens sogar den eigenen »Übergang zur Wildnis«, aber nur selbst-ironisch: »Eine weiß-roth gestreifte Schwimmhose, eine marineblaue Flanelljacke, sowie ein ziemlich durchlöcherter Strohhut waren die einzigen treuen Gefährten, die sich nicht von mir trennten und mit aner kennenswerther Zähigkeit die Erinnerung an europäische Civilisation zu bewahren suchten.« (S. 308)

Derart selbstgewiß, sieht Tetens es denn auch, wenn ihm das Trepanngeschäft Zeit dazu läßt, also nur sehr gelegentlich, als seine Aufgabe an, die Zivilisierung der vermeintlich »Civilisationsfähigen« zu fördern, die allerdings *noch* »nicht das geringste Verständnis für die ethische Bedeutung unserer Gesetze« haben (S. 290). Das heißt, er erteilt den »Wilden«, deren tierische Natur oft durch Ausdrücke wie »heulender Haufen« und »wüthendes Geheul« akzentuiert wird (S. 274, 345), Lektionen »im Dienste der Civilisation«, wie es Tetens zufolge auch die Missionare taten (S. 269, 324). »Civilisatorischen Fortschritt« bringen heißt, nicht nur Baumwollplantagen für den Export anlegen (S. 363). Es heißt auch »das Töden der Verwundeten und Gefangenen l. . .] verhüten« (S. 346) und die – »dankbaren« !! – Insulaner an die Arbeit für die Firma Godeffroy (Trepanngang) gewöhnen (S. 375). Es heißt aber auch, ins Gewissen reden, etwa anläßlich der Kopffjägerei, die in dem Aufspießen des Feindkopfes gipfelt: »Gelegentlich einer Unterhaltung mit dem Könige versuchte ich das Ungehörige dieser unmenschlichen Sitte zu erklären, mußte aber sofort erkennen, daß meine Bestrebungen nicht nur erfolglos, sondern für meine eigene Sicherheit auch sehr gefährlich waren. Wie viele Jahre müssen vergehen, bevor hier die Civilisation einen lebensfähigen Boden findet!« (S. 275)

Nicht nur in bezug auf ihre »vielen jeder menschlichen Regung Hohn sprechenden Sitten« (S. 277) bedürfen die Palauaner der Unterweisung. Ihre religiösen, spirituellen Vorstellungen sind schlicht Aberglaube: manchmal harmlos (»Das Volk von Yap befindet sich in dem Wahn, der Todte bedürfe auch nach seinem Ableben noch der Speise, bis seine Seele in den Körper einer großen Eidechse oder eines Aales aufgenommen sei« [S. 276]), manchmal weniger harmlos: »Wehrlose zu tödten, verbietet mein Gott«, hält Tetens einem Yap-»Prinzen« vor, als seine Gefolgsleute sich anschicken, den Gefangenen die Köpfe abzuschneiden: »Hast Du denn keinen Gott, der die Köpfe Deiner Feinde verlangt? / »Nein,

Prinz, einen solchen Gott giebt es nicht. / Der Prinz schwieg; aus seinen Blicken sprach ein lebhaftes Bedauern, weil nach seiner Meinung das Recht der Yapleute verkümmert war. Mein civilisatorischer Einfluß auf den Prinzen hatte danach keine allzutiefe Wurzel geschlagen.« (S. 346)⁴⁵

Nicht immer ist es mit Lektionen getan. Gewalt ist bei Tetens der Weisheit erster und letzter Schluß – im Dienst der Zivilisierung und in der Regel auch des Zivilisierten und seines Geschäfts. Wie andere Lehrer damals spricht auch Tetens von der Notwendigkeit der »Züchtigung« (S. 350), wenn die Lektion nicht anschlägt; und manchmal läßt er sie dann auch ganz unmetaphorisch von seinen Matrosen »mit deutscher Gründlichkeit« ausführen, etwa im Fall eines Hohenpriesters, der seinen König nicht in Tetens' Sinn beraten hat: körperliche Züchtigung als »germanische Weissagung« an den heidnischen »Propheten« (S. 374). »Die späteren Ereignisse lieferten den Beweis, daß weder die Thränen noch die Freundschaftsversicherungen dieser Könige die geringste Bürgschaft bieten, daß hier vielmehr nur die sichtbare Gewalt zum Ziele führt.« (S. 324) »So lange der Eingeborene die Macht empfindet, ist er meistens friedlich und fügsam, aber er achtet weder sein Versprechen, noch irgend welche Verpflichtung, sobald der Weiße jene Machtmittel verloren hat. Bei scharfer Beobachtung und bestimmtem Auftreten kann sich der Europäer auch dann noch erfolgreich vertheidigen; es kommt eben Alles darauf an, zur rechten Zeit die erforderliche Energie zu zeigen.« (S. 333) Hier Tetens' Schilderung seines Auftretens in der Mortlock-Gruppe: »Ich hatte bereits die Mortlock-Gruppe erreicht und dort die Fischerei beginnen lassen, als mir die dankbaren Ulithi-Insulaner mit ihren Kanoes einen freundschaftlichen Besuch machten und dringend baten, für mich arbeiten zu dürfen, welches Begehren ich bereitwilligst erfüllte. Jedenfalls hatte ich durch meine Behandlung der Civilisation einen größeren Dienst geleistet, als wenn ich gegen die irregeleiteten Insulaner Vergeltung geübt hätte. / Keineswegs darf hierunter verstanden werden, daß in allen Fällen freundliches Verhalten und stete Friedfertigkeit zum Ziele führt. Oft erweist sich eine unerbittliche Strenge weit segensreicher, als alle humanen Versuche. Alle Bestrebungen, den auf niedriger Kulturstufe stehenden Insulaner für die Civilisation zu gewinnen, werden erfolglos bleiben, wenn nicht gleichzeitig die fühlbare Gewalt damit verknüpft ist. Diese aus dem vielfachen Verkehr mit fremden Völkern gewonnene Erfahrung veranlaßte mich sogar, für einen von blutdürstigen Wilden überfallenen, friedfertigen Stamm thatkräftig einzutreten.« (S. 375)

Dies die Ansicht des Mannes, der bei seiner zweiten Ankunft auf Palau von den Eingeborenen mit »ununterbrochenem Freudengeheul« begrüßt wurde (S. 231) – so beschreibt er es jedenfalls. Gewalt oder Genuß der Vergötterung: Das ist die Sprache des imperialen Kolonisten des 19. Jahrhunderts. Bevor Tetens den Pazifik im Auftrag seiner Hamburger Firma erreicht, bereitet er den Leser schon vor: »Der einst so mächtigen Firma ist nur die erhebende Genugthuung geblieben,

daß sie zur Grundsteinlegung einer im Interesse des deutschen Reiches überaus gebotenen Kolonialbestrebung gedient, und daß der Name Godeffroy mit den Errungenschaften in der Südsee stets verknüpft bleiben wird.« (S. 187).

Tetens betreibt »Kolonialisierung« übrigens auch auf eigene Faust. Die allerdings, nämlich »die Besitzergreifung von Guinea«, komplett mit dem Banner der Hansestadt Hamburg am Bambusstab und Namensgebung am Strand (Neu-Hamburg), ist nur minutenlang erfolgreich – bis »Hundert mit Speer und Keule bewaffnete Eingeborene« aus dem Urwald hervorstürmen, »heulend« natürlich, und die zivilisierten Eindringlinge nebst Hund ins Landeboot zurückscheuchen, das die ihm nachschwimmenden Wilden nur darum entkommen lassen, weil der »kluge Neufundländer« sie ihrerseits durch sein Bellen verschreckt, da »das treue [!] Tier den ganzen Zusammenhang ahnte« oder doch »vielleicht« ahnte und daraufhin »seine kraftvolle Stimme erhob« (S. 220–222). Der kolonial-imperiale Impetus des Kapitäns aus der Herrenrasse der Zivilisierten bleibt jedoch ungebrochen durch dies Versagen. »Die kulturelle Entwicklung der minder gegneten Länderstriche« als Akt der »selbstlosen Hingabe« an das »geeinte« deutsche »Vaterland« bleibt ihm, nachdem er längst in der Routine eines Verwaltungsamts vor Anker gegangen ist, das höchste Ideal für »jeden Deutschen«, bekennt der als Däne geborene Tetens (S. 102). Keine Spur von dem aufmerksamen Commonsense des deutschen Zoologen Dr. Karl Semper, der zu Tetens' Zeit (1861–62) drei Monate auf Palau verbrachte: »Wohl empfinden auch diese »wilden Kopffäger« – die wir so gern mit christlicher Nächstenliebe an unsere Kriegführung gewöhnen möchten – Regungen des Mitleids und der Theilnahme für andere. . . .¹⁶

Nur zwischen den Zeilen dürfte Tetens, sonst kaum perzeptiver als sein Hund in diesen Dingen, »geahnt« haben, daß etwas nicht stimmte an seiner schematischen Kolonialideologie, wie sie damals, in Deutschlands vorkolonialer und dann kolonialer Zeit, als Tetens sein Buch schreibt, nicht eben ungewöhnlich war (s. u. Anm. 24). Unversehens stattet er nämlich seinen zeitweiligen Handelspartner, Kapitän Cheyne, immer wieder mit Eigenschaften aus, die dieser, der weiße Zivilisator, von den Eingeborenen (wie Tetens sie sieht) gelernt haben könnte (oder wäre es umgekehrt logischer?): »hinterlistig, brutal« (S. 282). Zu denken hätte Tetens aber auch geben können, was er skeptisch über die Folgen kolonialer Zivilisierungsbestrebungen zu sagen hat. Da Cheynes Wirken für Palau »nachtheilig« war, ist ihm natürlich klar. Das ist aber gesprochen aus der Perspektive des Konkurrenten, der es kaum anders treibt (S. 252). So verallgemeinert Tetens im Kontext seines eigenen Umgangs mit Eingeborenen: Auf den Ulicei-Inseln in den Karolinen, wo der erwähnte »verhältnismäßig sehr gesittete l. . . J König« herrscht, gäbe es zwar »reinliche, höchst sinnreich erbaute Häuser l. . . J, wie überhaupt der ganze Stamm am geeignetesten erscheint, die europäische Kultur in der Südsee zu fördern. Die meisten Völker der Karolinen-Inseln [jedoch] sind vollkommen entartet, und werden in nicht zu ferner Zeit der immer mehr vorwärtsdringenden

Kultur weichen müssen.« (S. 348) Die gepriesene Zivilisation, deren »Segnungen« (s. o. S. 26, Z. 15) auch Tetens selbst, wenn auch nur im Sinne einer Nebenbeschäftigung bringen will, bekommt den Empfängern schlecht: Sie »entarten«, das heißt in der Sprache der Zeit und Max Nordaus, sie degenerieren, was den Eingeborenen selbst den Schwarzen Peter zuzuschieben scheint: Sie sind nicht »civilisationsfähig«, jedenfalls viele von ihnen – ein Mangel ihrerseits also. So hatte man es im 18. Jahrhundert *nicht* gesehen, wenn man den Untergang der Insulaner durch die Berührung mit Europa befürchtete (Forster, Diderot, Chamisso) – vielmehr hatte man die Schuld bei den Europäern gesucht. Wenn jedoch Tetens von »vorwärtsdringende Kultur« oder von »fortschreitender Civilisation« und von deren nachteiligen Folgen für die Urbevölkerung spricht, dann klingt weder Bedauern mit noch Schuldgefühl; es fehlt den Eingeborenen eben die nötige Widerstandskraft: »Heute ist Korrer seiner Auflösung nahe. Die trägen, entarteten Eingeborenen können der fortschreitenden Civilisation nicht mehr widerstehen. Wie lange noch und der letzte Mikronesier wird verschwunden sein.« (S. 230) Die ethische Denkarbeit, die hier ansetzen könnte, fehlt überall in Tetens' Buch; es dominiert der koloniale Jubel.

IV. Für uns Spätere übertönt solcher Jubel allerdings nicht die eingangs aufgeworfene Frage: Wieweit haben wir es bei den *beiden* Bildern von Palau oder doch von den Palauanern und ihrer moralischen Verfassung mit reiner Perzeption seitens der Europäer zu tun oder aber auch mit Wahrnehmung einer in die Perzeption, wie beschränkt auch immer, eingehenden *Wirklichkeit*? Durch Keates Image vom selbstlosen edlen Wilden schimmert nicht erst für uns, sondern bereits für Keate selbst deren blutrünstige Brutalität durch, wie sie sich vor allem in der Kriegführung geltend macht. Tetens' Vorstellung von den hinterlistig kalkulierenden Eingeborenen ist durchlässig für das Vertrauen, das der Deutsche ihnen trotzdem immer wieder als seinen Helfern, leitenden Mitarbeitern und Vertragspartnern entgegenbringt – dem schließlich eine gewisse Berechtigung in der Sache entsprochen haben muß. Was in solchem Sowohl-als-auch jedoch in beiden Fällen eindeutig überwiegt, ist die Perzeption und deren ideologische Motivierung. Bei Keate stammt die Motivation, so hat Nicholas Thomas vor kurzem plausibel vermutet, aus dessen Bestreben, ein Gegengewicht zu schaffen gegen Hawkesworths implizierte Warnung vor Südsee-Expeditionen als Ursachen von interkulturellem Zusammenstoß, der nicht nur blutig sei, sondern auch demoralisierend.⁴⁷ So nimmt sich der Wilde bei Keate überwiegend edel aus. Bei Tetens hingegen spielt die zeittypische und besonders für den beginnenden deutschen Kolonialismus kennzeichnende Überzeugung mit, daß die eingeborene Bevölkerung unter Kontrolle, nämlich gefügig und arbeitsam gehalten werden muß, da sie andernfalls nach europäischen Begriffen nicht verlässlich wäre als Beschaffer der lokalen Rohstoffe, die die Grundvoraussetzung des Kolonialismus geworden

sind in der Blütezeit der Industrialisierung. (Die zitierten Berichte von Handelsvertretern über die »zivilisierenden« Aktivitäten von Tetens' Firma Godeffroy in der Südsee lassen daran keinen Zweifel.) So wird der Wilde bei Tetens überwiegend als der menschlich Unzuverlässige gesehen, der zivilisatorische Kontrolle nötig hat.

Vergleicht man also die sehr verschiedenen Palau-Bilder von Keate und von Tetens, so ist – bei allem Wandel in der »Realität«, der unter dem Eindruck der Europäer in Palau stattgefunden haben dürfte – nicht zu verkennen, daß der Unterschied in erster Linie zurückzuführen ist auf einen Wandel des Image, mit andern Worten: einen Wandel der nicht zuletzt ideologischen Perzeption, die nur bedingt eine Wahrnehmung gewesen sein kann, wohl aber durch entsprechendes Verhalten den Perzeptionsbefund allererst hervorgebracht haben kann. Dem Unterschied in der Perzeption entspricht selbstverständlich die Verschiedenheit in der Art der Reise, die im einen und im anderen Fall nach Palau führt. Die von Keate beschriebene Fahrt des Handelskapitäns Wilson, der ursprünglichen Intention nach ein rein kommerzielles Unternehmen (China-Handel), gestaltete sich, sobald es vor Palau zur Havarie kam, zur »philosophischen« Reise im Sinne des »zweiten Entdeckungszeitalters« mit den üblichen Auskünften über Sitten und Gebräuche im Expeditionsbericht – kein Zufall, daß Keate sich auf der Titelseite als Fellow of the Royal Society ausweist, die die Schirmherrin der Institution der philosophischen Reise war (vgl. auch Anm. 30). Tetens' Fahrten nach Palau hingegen sind und bleiben Handelsunternehmungen, berechnet auf Rohstoffgewinnung verschiedener Art, wofür die streng kontrollierte Sammel- und Plantagenarbeit der Insulaner das *sine qua non* ist. (Daß Tetens auch Objekte für Godeffroys ethnologisches Museum einheimst, ist eine Arabeske am Rand, die kaum zur Sprache kommt.)

Zweimal Palau, zweimal Begegnung der Kulturen: Die Unterschiedlichkeit darf als symptomatisch genommen werden für die Mentalität weiter Kreise im 18. und dann im 19. Jahrhundert. Zugleich dürfte ein solcher paradigmatischer Hinweis auf die beiden intellektuell sehr andersartigen Phasen der Kolonialgeschichte in post-kolonialer Zeit in Erinnerung rufen, daß die Vergangenheit selten vergangen ist. Vielmehr bleibt sie – als Spuk oder Utopie – lebendig in der aneignenden oder korrigierenden, jedenfalls aber transformierenden Mentalität der jeweiligen Gegenwart, die dem »anderen« auf ihre Weise begegnet – und insofern heute vielleicht bedenkenswerter denn je.⁴⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. K. K. Ruthvens polemisches *obiter dictum*: »Since exploration is historically the vanguard of exploitation, the benign mask of empathy always conceals the rapacity of appropriation« (*Faking Literature*, Cambridge 2001, S. 192). Das sei das »Dogma« der post-kolonialen Literaturkritik der neunziger Jahre gewesen. Vertraut war der Gedanke schon E. M. Forster, und zwar in bezug auf Keates *Account of the Pelew Islands*, der das Thema von Abschnitt 2 dieses Essays ist (Morgan: *A Letter to Madam Blanchard*, London 1931, S. 11; vgl. Nero/Thomas [Anm. 11], S. 7).
- 2 Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London–New York 1992, Kap. 6.
- 3 Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Schriften*, hg. von Karl Lachmann und Franz Muncker, Bd. 6, Stuttgart 1890, S. 408.
- 4 Henry David Thoreau: *Walden*, hg. von J. Lyndon Shanley, Princeton, NJ 1971, S. 322. Zu den Fragebögen vgl. Michael Neumann (s. unten Anm. 19), S. 517–521. Zur wissenschaftlichen Zielsetzung: Urs Bitterli: *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*, München 1976, S. 318, 367–411.
- 5 James Boswell: *The Life of Samuel Johnson*, hg. von G. B. Hill und L. F. Powell, Bd. 2, Oxford 1934, S. 247.
- 6 Theo Harden: *Imperial Eyes I. . J.* in: *Reisen im Diskurs*, hg. von Anne Fuchs und Theo Harden, Heidelberg 1995. Kritik an der »orientalistischen« Unterstellung politischer Motivation von Forschungsreisen auch bei Dorothy M. Figueira: *Oriental Despotisms*, in: *Anthropology and the German Enlightenment*, hg. von Katherine M. Faull, Lewisburg, PA 1995, bes. S. 194–195. Jürgen Osterhammel setzt für 1790–1830 eine Übergangsphase vorimperialistischer Zivilisationsmission (ohne Herrschaftsansprüche) an (*Die Entzauberung Asiens*, München 1998, S. 401–403). Letztlich geht es hier natürlich um die Kontroverse über Imperialismus und Aufklärung; dazu Robert Darnton in *New York Review of Books*, 27. März 1997, S. 36. Den Anti-Kolonialisten Humboldt betonen Eoin Bourke in *Reisen im Diskurs*, S. 137–151, und Thomas Strack: *Alexander von Humboldts amerikanisches Reisewerk: Ethnographie und Kulturkritik um 1800*, in: *German Quarterly*, LXIX (1996), S. 233–246.
- 7 Russell A. Berman: *Enlightenment or Empire: Colonial Discourse in German Culture*, Lincoln–London 1998, bes. S. 15–18, 134–137, 235–239. Gegen Berman argumentiert Valerie Weinstein à propos Chamisso, es gehe nicht um ein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-als-auch der Motivationen (*Reise um die Welt: The Complexities and Complicities of Adelbert von Chamisso's Anti-Conquest Narratives*, in: *German Quarterly*, LXXII [1999], S. 377–395).
- 8 Zu Spaniens formellem, aus dem 16. Jahrhundert datierenden, in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht aktiv vertretenen Besitzanspruch, der von anderen Seemächten, besonders England und Deutschland, in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht anerkannt wurde, vgl. Francis X. Hezel: *The First Taint of Civilisation: A History of the Caroline and Marshall Islands in Pre-Colonial Days, 1521–1885*, Honolulu 1983, S. 306–307.
- 9 Hezel: *The First Taint of Civilisation*, S. 298–300, Kap. 7 u. 10; Richard J. Parmentier: *The Sacred Remains: Myth, History, and Polity in Belau*, Chicago 1987, S. 47–48. Zu kolonialen Phantasien vor dem deutschen Kolonialismus: Susanne M. Zantop: *Kolonialphantasien in vorkolonialen Deutschland 1770–1870*, Berlin 1999. Zu Keates

- Account* (der in diesem Absatz gemeint ist) als Bericht über eine »philosophische Reise« vgl. unten Anm. 30.
- 10 Mittlerweile gilt »Abba Thule« statt als Name als Bezeichnung für den Rang des obersten Häuptlings, auch »ibeduk« (siehe Hezel, S. 68). Datierung: Hezel, S. 190. Auch Keate (s. o. S. 12–15) faßte »Abba Thulle« als Personennamen auf.
 - 11 Siehe die bibliographische Übersicht bei Kathryn Gilbert Dapp: *George Keate, Esq., Eighteenth Century English Gentleman*, Philadelphia (Diss., Univ. of Pennsylvania) 1939, S. 171–174, und in der kritischen Ausgabe des *Account* von Karen L. Nero und Nicholas Thomas, London–New York 2002, S. 392–394.
 - 12 *Erinnerungen aus dem Leben des Capitäns Alfred Tetens*. I. *Nach seinen Aufzeichnungen verfaßt von S. Steinberg*, Hamburg 1889. (Zitiert wird nach der 2. Aufl., ebd. 1889.) Zitate zu Beginn des Absatzes: S. 245–247, vgl. S. 292. Ein »Wasserschout« ist eine »Magistratsperson für Seelente« (S. 391). Tetens' Erfahrung im Palau-Archipel beruht auf der etwa anderthalbjährigen Tätigkeit als Partner Cheynes (1862–63) und als Beauftragter der Firma Godeffroy (1865–68). Die Episode mit dem Buro wird bestätigt durch den deutschen Zoologen Karl Semper, der sich damals drei Monate lang in Palau aufhielt; s. sein Buch *Die Palau-Inseln im Stillen Ocean*, Leipzig 1873, S. 234. Nero/Thomas (Anm. 11) vermerken (S. 10), das Buch habe der englische Kapitän John McCluer 1791 mitgebracht. Vgl. oben S. 8.
 - 13 Vgl. Parmentier: *The Sacred Remains*, S. 46: »As a British captain acutely observed in 1882: »A great change for the worse seems to have taken place amongst them since their intercourse with traders who in many cases treat them very badly: give them but little and that frequently bad for their produce and charge them exorbitant prices; this the natives are not slow in finding out and it is not surprising that they take the first opportunity to make reprisals.« Der Kapitän ist James W. East. Zu Chamissos ähnlichem Urteil vgl. oben S. 17, zu Melvilles oben S. 11. Über Cheynes Aktivitäten in der Region vgl. Hezel, S. 180–196; Tetens, Kap. 7–9. Cheynes Bild von den Palauanern oder doch ihren Nachbarn auf Yap, im Palau-Archipel, findet sich in Cheynes *A Description of Some Islands in the Western Pacific Ocean, North and South of the Equator* (London 1852): »exceedingly cunning and treacherous l. . l., covetous disposition l. . l., indolent habits« (S. 145).
 - 14 Tahiti: Horst Brunner: *Die poetische Insel*, Stuttgart 1967, S. 119–144. Marquesas: Neil Rennie: *Far-Fetched Facts: The Literature of Travel and the Idea of the South Seas*, Oxford 1995, Kap. 7.
 - 15 Zitiert nach Brunner: *Die poetische Insel*, S. 126 (*Bruder Moritz, der Sonderling; oder Die Colonie für die Pelew-Inseln*, Leipzig 1791).
 - 16 Vgl. oben S. 17 (dort auch weiteres zur Rezeption von Keate in Deutschland) und Anm. 36.
 - 17 Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Schuster, Bd. 1, Stuttgart 1986, S. 58–59 und 374; vgl. Dietrich Krusche: *Palau - Verführung der Ferne: Zu dem Motivkomplex Außer-Europa in der Lyrik Gottfried Benns*, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, X (1984), bes. S. 39–41.
 - 18 Brunner: *Die poetische Insel*, S. 231.
 - 19 Zu Hawkesworth vgl. Rennie, Kap. 4; zu Bougainville s. Karl-Heinz Kohl: *Entzauberter Blick: Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*, Berlin 1981, S. 211–212, 220–221; zu Forster Michael Neumann: *Philosophische Nachrichten aus der Südsee: Georg Forsters »Reise um die Welt«*, in: *Der ganze Mensch*, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart–Weimar 1994, S. 517–544, bes. S. 531, 542–543.

- 20 Zu Diderot s. Kohl: *Entzauberter Blick*, S. 227–237; zu Voltaire s. ebd., S. 153–155, 166–172; zu Forster s. Anm. 19. Aus der umfangreichen Literatur zum edlen Wilden nenne ich außer Brunner und Rennie (Anm. 14) Thomas Koebner: *Das verbotene Paradies: Fünf Anmerkungen zum Südsee-Traum in der Literatur*, in: *Arcadia*, XVIII (1983), 21–38; Kohl: *Entzauberter Blick*, Teil 4: »Die Entdeckung Tahitis und die Neubelebung der Figur des edlen Wilden«; Jürgen Jacobs: *Der edle Wilde und die Laster dieser Europäerwelt*, in: Jacobs: *Aporien der Aufklärung*, Tübingen 2001, S. 65–83; Werner Krauss: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1978, S. 32–47; Bitterli. *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*, S. 367–411; V. G. Kiernan: *Noble and Ignoble Savages*, in: *Exoticism in the Enlightenment*, hg. von G. S. Rousseau und Roy Porter, Manchester 1990, S. 86–116; Ralph-Rainer Wuthenow: *Die erfahrene Welt*, Frankfurt 1980, Kap. 4; Thomas Lange: *Idyllische und exotische Sehnsucht*, Kronberg S. 193–259. Forsters Rezeption im Sinne des Kults des edlen Wilden ist vielfach belegt: s. Brunner: *Die poetische Insel*, S. 120; Gerhard Steiner: *Nachwort* zu Georg Forster: *Werke*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1967, S. 1032–1033; Beispiel Wieland: *Werke*, Akademie-Ausgabe, 1. Abt., XXII, S. 215. Natürlich machen sich in der Zeit auch kategorisch fortschrittsfreudige, positive Bewertungen der Zivilisation geltend, doch ohne speziellen Bezug auf die Südsee als Raum der ethnologischen Erfahrung, so bei Turgot, La Condamine, Buffon. Dazu Kohl, bes. S. 123, 133–134, 141.
- 21 Jacobs, S. 78; Rennie, S. 181; schon Sergio Moravia: *Beobachtende Vernunft: Philosophie und Anthropologie der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1989, S. 182–189 (italienisch 1970). Zu Rousseau s. Kohl, S. 192–200.
- 22 Mündliche Äußerung, nach Rennie, S. 181, undatiert.
- 23 Rennie, Kap. 7.
- 24 Zu diesem Sichtwandel vgl. Karl S. Guthke: *Der Kanon und die weite Welt*, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, XXI (2001), bes. S. 23–24, und die dort angegebene Literatur. Zu deutschen kolonialen Überlegenheitsgefühlen s. *The Imperialist Imagination: German Colonialism and its Legacy*, hg. von Sara Friedrichsmeyer u.a., Ann Arbor, MI 1998, bes. S. 22–23.
- 25 Ethnographisches Interesse war verantwortlich für die Übersetzung des in der Südsee spielenden Teils von Tetens' Autobiographie: *Among the Savages of the South Seas*, übers. von Florence Mann Spoehr, Stanford, CA 1958 (s. das Vorwort).
- 26 Friedrich Fabri: *Bedarf Deutschland der Kolonien?*, übers. und hg. von E. C. M. Breuning und M. E. Chamberlain, Lewiston, NY 1998, S. 157–159; vgl. S. 14, 20–22. Zu Fabri vgl. *Imperialismus und Kolonialismus: Kaiserliches Deutschland und koloniales Imperium*, hg. von Klaus J. Bade, Wiesbaden 1982, S. 104–109.
- 27 Parmentier: *The Sacred Remains*, S. 39–42.
- 28 Hezel: *The First Taint of Civilisation*, S. 48–59.
- 29 Ebd., S. 60–63.
- 30 Ebd., S. 74. Vgl. Nero/Thomas (Anm. 11), S. 27: »In all likelihood, Keate's *Account* was, after Cook's voyages, the most popular Pacific voyage work of the late eighteenth century.« Wilsons Reise verfolgte keine kolonialistischen Ziele. Als den Engländern unerwartet die unbewohnte Insel Ulong zum Geschenk gemacht wurde, blieb Kapitän Wilson natürlich nichts anderes übrig, als die britische Flagge in den Sand zu pflanzen (Kap. 9). Keate stellt mit Recht fest, die (rein kommerzielle) Reise der »Antelope« sei nicht als philosophische geplant gewesen (Kap. 23); das hinderte aber nicht, daß sie sich *de facto* dazu entwickelte (Kap. 23–26 stellen eine Zusammenfassung der ethnologischen Ergebnisse dar); vgl. auch oben S. 14 zur »Introduction«.

- 31 Vgl. Dapp: *George Keate*.
- 32 *Exploration and Exchange: A South Seas Anthology 1680-1900*, hg. von Jonathan Lamb u.a., Chicago 2000, S. 113.
- 33 Nach Semper: *Die Palau-Inseln im Stillen Ocean*, S. 232-234.
- 34 Dapp: *George Keate*, S. 137-139; Nero/Thomas (Anm. 11), S. 27. Auf die deutschen Rezensionen wurde ich aufmerksam durch Dapp, S. 142.
- 35 Johann Georg Forster: *Werke*, Akademie-Ausgabe, Bd. V (1985), S. 325. Zu Forsters Kritik an Keate vgl. Dagmar Barnouw: *Political Correctness in the 1780s: Kant, Herder, Forster and the Knowledge of Diversity*, in: *Herder Jahrbuch / Herder Yearbook*, 1994, S. 61-66.
- 36 Adalbert von Chamisso: *Reise um die Welt*, »Zweiter Teil: Bemerkungen und Ansichten«, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Jost Perfahl und Volker Hoffmann, München 1975, Bd. II, S. 435. Chamisso erwähnt Wilson/Keate mehrfach (s. Register). Er benutzt die 5. Aufl. (1803; s. S. 303).
- 37 Spoehr (s. o. Anm. 25), S. xxxii: »When Tetens came to the Palaus in 1862, the character of the islanders had changed from the openheartedness and trustworthiness of Wilsons day. It is probable that dealings with rapacious traders like Captain Cheyne had made them suspicious and distrustful of the white man.«
- 38 Kurt Schmack: *J. C. Godeffroy und Sohn: Kaufleute zu Hamburg*, Hamburg 1938. Was dort über Tetens zu erfahren ist, stammt aus dessen *Vom Schiffsjungen zum Wasserschout*.
- 39 Hezel: *The First Taint of Civilisation*, S. 86.
- 40 Ebd., Kap. 5 und 6; zu Dumont: S. 101.
- 41 Ebd., S. 171-173, 179-180.
- 42 Ebd., S. 180-196; Tetens, Kap. 7-9.
- 43 Schmack: *J. C. Godeffroy und Sohn*, S. 210-211 und 102.
- 44 Vgl. allenfalls über die Wiederbegegnung mit dem König zu Beginn des zweiten Aufenthalts: »Ich war zu sehr mit dem Charakter des Königs vertraut, um dieser Aussage Glauben schenken zu können.« (S. 235).
- 45 Dem Mythos von der Entstehung der Insel Fais im Palau-Archipel zufolge hat die Göttin Loropp sie mit einer Angel aus dem Meer hervorgezogen. Die Angel ist im Besitz des Königs von Yap, der darauf seine Tributforderungen an Fais begründet. »Alle meine Bemühungen, die Könige von der Gehaltlosigkeit ihrer Sage zu überzeugen, waren fruchtlos.« (S. 324).
- 46 Semper: *Die Palau-Inseln*, S. 235.
- 47 Nero/Thomas (Anm. 11), S. 27-29, 31, 34, 36.
- 48 Um nur auf einen aufstörenden Aspekt solcher Rezeption zu sprechen zu kommen: Im *Spiegel* wurde am 23. Dezember 1991 ein Mitglied der »Initiative Schwarze Deutsche« à propos Ausländerfeindlichkeit zitiert: Die deutsche Bevölkerung sei »keinen Schritt über die Kolonialzeit hinweggekommen« (S. 57; vgl. *The Imperialist Imagination* [Anm. 24], S. 29).

John Zilcosky

Wildes Reisen

Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas »Strafkolonie«¹

Frühe Leser von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* verwarfen ihre schockierende, perverse Offenheit. Wie Hans Beilhack schon 1916 schrieb, sei Kafkas Erzählung sadistisch, und ihr Autor sei ein »Lüstling des Entsetzens«.² Otto Erich Hesse ging einen Schritt weiter, indem er behauptete, Kafka und seine Leserschaft seien »Ekel erzeugend[e] sexuelle Scheusale, die »sich an derartigen Quälereien erlustieren und aufgeilen.«³ Selbst Kafkas Bewunderer fühlten sich verpflichtet, sich von den sexuellen Exzessen zu distanzieren, wie auch von der Beschuldigung, daß sie perverses Vergnügen aus ihr zögen. Kurt Tucholsky, der erste öffentliche Verteidiger der Erzählung, befürchtete, Kafkas Beschreibungen von Nadeln, die einen nackten Körper durchdringen, würden Vergleiche zu den allgemein bekannten sadomasochistischen Schriften des »parfümierten Salon-sadisten« Hans Heinz Ewers ziehen.⁴ Doch Tucholsky betonte, daß man weder Kafka noch den Protagonisten seiner Erzählung, einen Offizier, korrekterweise als einen »Sadist[en]« bezeichnen könne. Zwar mag der Text einem perverse sexuelle Phantasien ins Gedächtnis rufen, aber das eigentliche Thema von *In der Strafkolonie* ist politischer Natur: Es geht um die Schilderung eines militärisch-kolonialen Regimes, das Amok läuft.⁵

Dieser frühe Versuch, aus politischen Gründen die Erzählung Kafkas vom populären Sadismus abzuheben, führte zu einer bis heute nicht überwundenen Polarisierung von Lesarten, die sich zum einen auf Sexualität, zum anderen auf Politik konzentrieren. Auf Jahrzehnte hauptsächlich allegorischer und text-immanenter Lesarten folgten die psychoanalytischen Interpreten der siebziger Jahre, die begannen, die Erzählung in einer Sade-Tradition zu plazieren – ohne jedoch die Behandlung des Militarismus und Kolonialismus in der Geschichte hinreichend zu thematisieren. Als Beweis für Kafkas bewußtes Einrücken in die pornologische Tradition führten Kritiker einen Verweis des Autors auf Marquis de Sade als den »eigentliche[n] Patron unserer Zeit« an, wie auch Kafkas bekundetes Interesse am »Gefoltert-werden und Foltern.«⁶

Aber Walter Müller-Seidel bemerkt, daß es falsch, ja sogar politisch suspekt sei, *In der Strafkolonie* als ein sadomasochistisches Vermächtnis zu lesen.⁷ Er besteht auf Kafkas angeblich politischer Aussage, die besagt, daß sich die Erzählung auf die Peinlichkeit »unserer[en] allgemeine[n]« Zeit beziehe: laut Müller-Seidel auf den Ersten Weltkrieg und den nach wie vor existierenden Brauch der

kolonialen Strafdeportation (B, 150).⁸ Auf Müller-Seidel aufbauend (und postkoloniale Theorie mit einbeziehend) haben anglo-amerikanische Kritiker unlängst betont, Kafkas Erzählung kritisiere den Kolonialismus – besonders die politischen, kulturellen und linguistischen Formen von kolonialer Hegemonie. Folgt man dieser Lesart, dann wäre *In der Strafkolonie* in erster Linie ein politischer (und eben kein sadomasochistischer) Text: Kafkas Erzählung enthülle die Exzesse kolonialer Macht.⁹

Das Problem bei solch postkolonialen Lesarten ist die Tatsache, daß sie es versäumen, die Aussicht auf sadomasochistisches Vergnügen zur Sprache zu bringen, welche so zentral für den Effekt der Erzählung ist. So wie frühere psychoanalytische Interpretationen Politik verdrängten, so verdrängen diese politischen Lesarten sexuelles Begehren. Und möglicherweise mit gutem Grund, denn es sind genau diese sexuellen Elemente, die die politische Lesart von *In der Strafkolonie* am meisten stören: Sie verlocken den Leser (wie auch Kafkas fiktiven Reisenden) zu Lüsten, die auf Grausamkeit angewiesen sind. Kafkas Schilderung der schicksalhaften sechsten Stunde des Gefangenen zum Beispiel, in der der Verurteilte durch Folter »verklärt« wird, hat etwas von einem sehnsüchtigen Reiz: »[O]ft hockte ich dort, zwei kleine Kinder rechts und links in meinen Armen. Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Gerechtigkeit! Was für Zeiten, mein Kamerad.« (DL, 226) Obwohl dies eine der denkwürdigsten Reden in Kafkas Erzählung ist, ist dieses Versprechen von voyeuristischem Entzücken und gemeinschaftlichem Vergnügen in postkolonialen Analysen abwesend.¹⁰

Und doch ist Kafkas überzeugendes Versprechen von perverser Glückseligkeit genau das, was seine Erzählung von einer anti-kolonialen Abhandlung unterscheidet und was darüber hinaus das ethische Dilemma im Kern der Erzählung verursacht. Ohne die Phantasie der Verklärung besteht lediglich die unfehlbar brutale Realität des Kolonialismus – lediglich »unmittelbarer Mord« (DL, 245). Doch Kafkas Versprechen von Ekstase verkompliziert die textliche Politik: Aufgeklärte Zuschauer werden zu sadistischen Voyeuren, die sich vielleicht sogar genau wie Kafkas Offizier dazu *ver-führt* finden, sich selbst unter die Egge zu begeben. So, wie Kafkas Erzählung ihren Charakteren perverses Entzücken verspricht, so ist sie für politisierte Leser auch ein Lied der Sirenen. Russel Berman erklärt: »there is a deep knowledge in the colonial setting, clearly and inextricably tied to violence and brutality.«¹¹ Doch noch mehr als »knowledge«, glaube ich, stehen hier sexuelle Gelüste auf dem Spiel. Und darüber hinaus stört das Vergnügen an ihnen bei jeglichem Versuch, eine politische Lesart zu konstruieren. Im folgenden werde ich mir erlauben, mich durch das sinnliche Versprechen der Erzählung verleiten zu lassen, doch nicht, um die Politik aus Kafkas Erzählung zu verdrängen. Vielmehr folge ich den sadomasochistischen *Ver-führungen* der Ge-

schiechte, um zu zeigen, inwiefern solche »Abschweifungen« für eine politische Lesart wesentlich sind. In Kafkas »Kolonie« werden Politik und Perversion untrennbar miteinander verknüpft.

I. Kolonialer Diskurs oder Tropenkoller. – Was ist die Beziehung zwischen pervertierten Lüsten und kolonialer Politik in der Erzählung *In der Strafkolonie*? Um dies zu untersuchen, muß man zunächst einige der populären Berichte über den Kolonialismus betrachten, mit denen Kafka vertraut war. Literaturwissenschaftler haben bereits auf Kafkas Anleihen aus Octave Mirbeaus *Der Garten der Qualen* (*Le Jardin des Supplices*, 1899) hingewiesen, in dem ein Forscher vom französischen Kolonialregime losgeschickt wird, um exotische Strafpraktiken zu beobachten.¹² Doch bevor ich diese wohlbekannte Quelle diskutiere, wende ich mich zunächst einer anderen – oftmals übersehenen – zu: der populären Abenteuerreihe, die als Schaffsteins *Grüne Bändchen* bekannt ist.¹³

Kafkas Leidenschaft für diese Abenteuerreihe zeigt sich deutlich in einer Postkarte an Felice Bauer, in welcher Kafka diese *Grünen Bändchen* beschreibt und sich darüber hinaus auf sie als »meine Lieblingsbücher« bezieht (BF, 738, 31. Oktober 1916).¹⁴ Weiterhin schildert Kafka eines von ihnen etwas detaillierter, das den Namen *Der Zuckerbaron* trägt und 1914 publiziert wurde (dem selben Jahr, in dem er *In der Strafkolonie* schrieb): »Unter [den grünen Büchlein] ist z.B. ein Buch, das mir so nahegeht, als handelte es von mir oder als wäre es die Vorschrift meines Lebens, der ich entweiche oder entwichen bin i. . .]. das Buch heißt der Zuckerbaron, sein letztes Kapitel ist die Hauptsache« (BF, 738). *Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika* ist im Grunde genommen das, was sein Titel verspricht. Seine 88 Seiten erzählen die Geschichte eines von einer Pechsträhne verfolgten ehemaligen Offiziers, der nach Südamerika reist, um neu anzufangen. Er überlebt Naturkatastrophen und eine scheiternde Bauernrevolte, bevor er schließlich in den letzten Kapiteln im Zucker-Geschäft sein Glück macht. Kafkas Leidenschaft für dieses Buch und die gesamte Reihe war groß: Er nennt sie mindestens fünfmal, stets vorteilhaft – einmal war er sogar beinahe zu Tränen gerührt –, und bezog sich in einer kürzlich veröffentlichten Aufzeichnung auf sie als »die große Reiseliteratur«.¹⁵

Die koloniale *Vor-schrift* der *Grünen Bändchen* zeugt von durchgreifendem Sadismus. Die Bücher sind mit Szenen verstümmelter Eingeborener und menschenähnlicher Affen gespickt, die von deutschen Voyeuren betrachtet werden. Besonders wichtig in bezug auf Kafka ist eine altmodische Maschine, die die Plantagenbesitzer noch gebrauchten, um widerspenstige Eingeborene zu bestrafen. Der zukünftige Zuckerbaron schildert den Folterungsprozeß mit der Maschine, der gewöhnlicherweise wenigstens zwölf Stunden anhält: Dabei klappt man deren obere Stangen wie eine Schere auf, stellt die Füße des zu bestrafenden Mannes in die Sicherung auf der unteren Stange, klappt die obere Stange zu und befestigt

das Schloß und den Riegel: »Der Mann ist dann gefangen [. . .] und ist, wenn noch so betrunken und mordlustig, in 12-24 Stunden nüchtern und zahm.«¹⁶ Die Verbindung zwischen den beiden Maschinen ist zugegebenermaßen spekulativ, doch weniger spekulativ sind die thematischen, diskursiven Verbindungen: Ein Eingeborener wird vor den Augen eines europäischen Reisenden und Beobachters gefoltert, der behauptet, nicht verwickelt werden zu wollen; der Folterungsprozeß dauert zwölf Stunden; beide Opfer werden umgewandelt (im *Zuckerbaron* von einer mordlustigen in eine zahme Figur, in Kafkas Erzählung von einem einfachen Gefangenen zu einem Erlösungsträger).¹⁷

Die Literatur des späten 19. Jahrhunderts, sowohl die anspruchsvolle als auch die Trivalliteratur, neigte dazu, ihre sadomasochistischen Phantasien auf die Kolonien zu verschieben – ganz besonders (wie im *Zuckerbaron*) im Topos des gefolterten Sklaven.¹⁸ Der koloniale Sadismus in den deutschen Kolonien war so weit verbreitet, daß er medizinische Aufmerksamkeit auf sich zog: *Tropenkoller* wurde als »Krankheit der Impulsivität« kategorisiert, die angeblich nur in den Tropen auftrat und die durch die Konfrontation eines Zivilisierten mit einer »unterlegenen« Rasse herbeigeführt wurde, die er als halb oder gänzlich bestialisch betrachtet und behandelt«. Die Existenz des Tropenkollers war schon seit vielen Jahren öffentlich bekannt und scharfer Kritik in der Presse unterworfen gewesen. Mißbilligende Darstellungen von kolonialem Sadismus traten in den Zeitungen, Journalen und populären Zeitschriften durch das gesamte 19. Jahrhundert hinweg auf.¹⁹

Diese Kritik war eine wichtige Komponente dessen, was seither als der »neue« Imperialismus bekannt ist, das heißt die liberale Reformbewegung, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an politischer Triebkraft gewann.²⁰ Der Neue Imperialismus kritisierte die Heuchelei des Mottos »Demokratie zu Hause, Despotismus im Ausland« und begann, ein Ende der sadistischen Praktiken in den Kolonien zu fordern.²¹ Im deutschen Kolonialreich des Fin-de-siècle wurde Sadismus als ein »unerwünschter« und »schädlicher« Exzeß betrachtet. Bis zur Jahrhundertwende war das »Normalisieren« perverser sexueller Beziehungen zu einem Hauptziel deutscher Kolonialpolitik geworden.²²

Mit dieser neuimperialistischen Reformbewegung im Hinterkopf – man wird später ihre Ähnlichkeiten mit Kafkas »neuem Kommandanten« sehen – überrascht es nicht, daß die deutschen Kolonialisten in Kafkas geliebten Schaffstein-Büchern niemals behaupteten, sie erführen Vergnügen, während sie die Folter vollzogen.²³ Diese Bücher wurden schließlich in den imperialistischen Schulen gelesen und vom Kaiserreich 1910 für die »Deutsche Unterrichtsausstellung« auf der Brüsseler Weltausstellung zur Schau gestellt.²⁴ Somit gaben sie gehorsam das offizielle Bild einer freundlicheren und milderer Art des Kolonialismus wieder.²⁵ Im Kontext dieser Politik war es daher nur angebracht, daß der Protagonist des *Zuckerbaron* nie eine Befriedigung zugibt und nach dem Töten eines Affen auf-

richtig gelobt, nie wieder einen zu töten und somit seine eigene »Mordlust« verdrängt.²⁶

Dieser verdrängte Sadismus ist Teil eines größeren Diskurses des Neuen Imperialismus, der versucht, den sadistischen Exzeß im kolonialen Bereich zu beseitigen. Diese Bewegung war eine Reaktion auf den unter Legitimationsdruck geratenen Sadismus des Alten Imperialismus, der typisch für den von Kafka bewunderten Gustave Flaubert war. Flaubert behauptete heiter, wahre Grausamkeit sei nur im Orient möglich, wo Europäer Zugang zu dem »enormen [Element des] Grotesken« hätten.²⁷ Bevor Flauberts Reiseaufzeichnungen Kafka erreichten, beeinflussten sie bereits Mirbeau, dessen *Garten der Qualen* in der Tradition des Alten Imperialismus begann²⁸: Mirbeaus französischer Erzähler und seine sadistische junge Geliebte schweifen durch einen auserlesenen chinesischen Foltergarten, wobei die Geliebte behauptet, nur »orientalische« Grausamkeit könne ihren »ganzen Körper auf die selbe Art zum Erbeben bringen wie sonst nur die Liebe«. Mirbeaus chinesischer Scharfrichter glaubt, wie bald auch Kafkas altimperialistischer Offizier, daß »schöne« Gewalt in Europa unmöglich sei. Für ihn ist im Orient Sadismus lediglich noch eine Kunst.²⁹

Die fremdartig explizite Zelebrierung des Sadismus im *Garten der Qualen* ist viel mehr als nur das. Mirbeau war außerdem ein freimütiger Kritiker der katholischen Kirche, des französischen Strafkodex, des Anti-Semitismus (er unterstützte Alfred Dreyfus öffentlich) und des Neuen Imperialismus, und wahrscheinlich sah er im übertriebenen Sadismus des *Gartens der Qualen* eine Möglichkeit für politische Satire.³⁰ Indem er das Klischee des exotischen Sadismus über seine normalen akzeptablen Grenzen hinaustrieb, karikierte er den versteckten Sadismus des »aufgeklärten« Europas. Gegen Ende der Erzählung stellt Clara ihren »chinesischen« Sadismus dem des »furchtbaren Europas« kritisch gegenüber, wo »wir« schon seit so langer Zeit »insgeheim in den Tiefen unserer Gefängnisse gefoltert haben«.³¹ Indem er das Vergnügen am Sadismus übertreibt, parodiert Mirbeau die versteckte Unbarmherzigkeit Europas.³² Um europäische Grausamkeit hervorzuheben, gebraucht Mirbeau eine entscheidende Umkehrung auf den letzten Seiten des *Gartens der Qualen*: Vor den Augen seines halluzinierenden Erzählers transformiert sich das Gesicht des chinesischen Scharfrichters in das eines wohlbekanntenen französischen Politikers.³³

So enthusiastisch Mirbeaus Kritik auch ist – letzten Endes gibt sie nicht viel her, da Mirbeau trotzdem nur das exotische Andere auf den Folterklotz legt. Nach den Worten von Kafkas altimperialistischem Offizier begibt sich Mirbeau nie selbst »unter die Egge« (*DL*, 219). Doch trotz allem bietet Mirbeau Kafka ein Muster für das Entweichen einer kolonialen Vorschrift, die eine koloniale Grausamkeit eingestand, ohne auch nur das geringste Vergnügen daran zuzugeben. Statt den kolonialen Sadismus zu verdrängen, schlägt Kafka wie auch Mirbeau eine absichtlich perverse Lösung vor: Er stellt den altimperialistischen Sadismus

noch grausamer dar und drängt ihn über seine traditionellen Grenzen hinaus, bis hin zu einem »absurden« Kolonialismus. Kafkas Perversion schlägt selbst die Mirbeaus aus dem Felde. Er plaziert nun den eifrigen Europäer – nicht den widerspenstigen Eingeborenen – in die Maschine.

II. Das Theater der Dominierung und die Politik des Märtyrertums: Kafkas Erzählung. – Dieser historische Hintergrund bringt uns zurück zu Kafkas Erzählung, die sich, wie *Der Garten der Qualen*, zwischen den psychoanalytischen und politischen Arten der Interpretation inszeniert: Sie ist, wie ich behaupte, Kafkas Meditation über die Verwicklung von Sodomasochismus und Kolonialpolitik um die Jahrhundertwende. Diese Verbindung beginnt schon mit der Vorgeschichte von *In der Strafkolonie*, und zwar durch die Figur des mittlerweile toten »alten« Kommandanten. In der Tradition des Alten Imperialismus hielt dieser Kommandant seine politische Macht durch eine prächtige sadistische Gegenwart aufrecht. Unverschämt phallisch (»straff«) richtete er eine sadistische Methode der Hinrichtung ein (bei welcher das Urteil auf den nackten Körper des Gefangenen geritzt wird) und beharrte darüber hinaus auf seiner eigenen erotischen Rolle: nämlich den nackten, verurteilten Mann auf das »Bett« der Maschine zu legen.³⁴

Die Überbleibsel der sadistischen Gegenwart dieses »alten Kommandanten« sind unmittelbar am überlebenden Stellvertreter des Kommandanten, nämlich dem Offizier, ablesbar. Zu Beginn der Erzählung nimmt dessen Körper eine erotische Faszination für den europäischen Reisenden an, der die fesselnde Uniform des Offiziers anstarrt: »Diese Uniformen sind doch für die Tropen zu schwer, sagte der Reisende, statt sich, wie es der Offizier erwartet hatte, nach dem Apparat zu erkundigen. ›Gewiß, sagte der Offizier l. . l› aber sie bedeuten die Heimat; wir wollen nicht die Heimat verlieren.« (DL, 204) Peter Brenner hat Kafkas implizite politische Kritik hier ganz richtig geschildert: Die Uniform stimmt mit der unentbehrlichen Gewalt der europäischen Heimat überein und bedeutet darüber hinaus die Ausfuhr dieser Gewalt in die Kolonien.³⁵ Doch wie schon Müller-Seidel vor ihm, versäumt es Brenner zu bemerken, inwiefern der Reisende – sowie auch Kafkas Leser – zu sehr abgelenkt ist, um die politische Kritik wahrzunehmen: Eine sexuelle Erzählung – eine *Verführung* – hat bereits begonnen, sowohl den Reisenden als auch den Leser von der Politik abzulenken. Der Reisende, der Mühe hat, »seine Gedanken [zu] sammeln«, ignoriert die politische Nachricht und starrt abermals auf den »engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock« (DL, 206). Diese spektakuläre Uniform hat Vorrang vor der rechtlich-politischen Vorrichtung, nach welcher sich der Reisende zu erkundigen versäumt. Wie schon die Lederweste des Prüglers aus Kafkas *Prozeß*, so demonstriert diese Uniform die Verbindung von Gesetz, Theater und Verführung. Wie Müller-Seidel warnt, beginnt sie scheinbar den falschen diskursiven Weg zu weisen.

Doch diese Verführungen lenken nicht von einer politischen Lesart ab. Sie sind eher wesentlich für jeglichen Versuch, die Politik des Textes zu verstehen. So viel realisiert Kafkas Offizier: Seine Verfahrensweise *muß* ein sadomasochistisches »Spiel« sein, ausgerüstet mit Schauspielern und einem Publikum (*DL*, 215). Seine politische Macht kann nur an seinem Erfolg als Schauspieler gemessen werden; somit sind seine Zuschauer ebenso wichtig wie die Hinrichtungen selbst: »[D]as ganze Tal [war] von Menschen überfüllt [, die] kamen nur um zu sehen [. . .]. Vor *hundert* Augen – alle Zuschauer standen auf den Fußspitzen [. . .] – wurde der Verurteilte vom Kommandanten selbst unter die Egge gelegt. [. . .] Es war unmöglich, allen die Bitte, aus der Nähe zusehen zu dürfen, zu gewähren.« (*DL*, 225 f.) Dieses »Zuschauen« begründet, wie in Sades Schriften, die Macht des »alten« imperialen Herrschers. Von den höchsten Beamten bis zu den Kindern ist jeder ein Voyeur; zusammen bilden sie ein Sadesches »erotisches Panoptikum«. ³⁶

Dieser panoptische Voyeurismus ist, wie Marcel Hénaff ausführt, zentral für die Sadesche pornologische Struktur, wo alles Theater und sichtbar sein muß. Bei Sade gibt es immer einen implizierten Haupt-Wüstling, der wie der Leser alles sieht. Alle Körper und alle Einstichstellen müssen ständig bloßgelegt sein. Wie es auch in Kafkas Erzählung der Fall ist, wird nicht viel Aufhebens um das Entkleiden gemacht: Unmittelbare Nacktheit ist Pflicht, und alles wird den Augen aller ohne jegliche Überlegung dargeboten. ³⁷ Die Maschinerie des alten Kommandanten ist eben auf das Erzielen eines solchen Omnivoyeurismus eingestellt: Die Egge besteht aus Glas, um es »jedem zu ermöglichen, die Ausführung des Urteils zu überprüfen«. Keine Mühe wird gescheut, um die Nadeln im Glas zu befestigen, da »jeder durch das Glas sehen« kann, wie sich »die Inschrift im Körper vollzieht«. Der Offizier fordert den Reisenden auf, sich die Nadeln anzusehen (*DL*, 215). Dieser Omnivoyeurismus, bei dem »jeder« sieht, ist der Schlüssel zum politischen Erfolg des Offiziers. In diesen modernen Zeiten ist jedoch sein Publikum abwesend. Sein »jeder« ist nun auf die Figur des Reisenden reduziert, der jedoch, was den Offizier außerordentlich beglückt, einen hauptsächlich voyeuristischen Auftrag zu haben scheint: Er »reise nur mit der Absicht zu sehen« (*DL*, 222).

Der Offizier scheint zu realisieren, daß sein politisches Programm unvermeidbar mit einem sexuellen verbunden ist. Daher fleht er den Reisenden an und versucht ihn zu größerer Aufmerksamkeit zu verleiten. Wie in Sades Erzählungen muß der Voyeur ebenfalls ein sexueller Schauspieler sein. Während er den Folterungsprozeß beschreibt, faßt der Offizier die »Hand des Reisenden« und führt sie »über das Bett hin«. Dann hängt der Offizier sich »in seinen Arm«, zeigt ihm den Apparat und nötigt den Reisenden später »auf den Sessel nieder« (*DL*, 208, 212 f., 216 f.). Dieser zeigt sich immer wieder aufs neue an dem Folterungsvorgang interessiert und spielt darüber hinaus noch mit der Idee, wie einer der Sadeschen Wüstlinge, sowohl zum Voyeur als auch zugleich zum Opfer zu werden: Er ahmt das Opfer nach, das sich auf die Maschinerie legen wird, indem er

sich in seinen Stuhl zurücklehnt. Die Gefallsucht, die sich zwischen dem Offizier und dem Reisenden entwickelt, kulminiert in der Mitte der Geschichte, als der Offizier Sadesche spekulative Vorgänge mit erotischem Körperkontakt vereint, als er seine Arme um den bestürzten Reisenden wirft und seinen Kopf auf vertraute Art und Weise auf seine Schulter legt (*DL*, 226).³⁸

Wie alle Leser von *In der Strafkolonie* wissen, schlägt der Verführungversuch des Offiziers fehl. Dieses Mißlingen bildet den Wendepunkt der Geschichte. Der Reisende ist in großer Verlegenheit und, was noch wichtiger ist, verweigert symbolisch die ihm angebotene Rolle des Voyeurs. Indem er die ihm auferlegte Funktion ablehnt, verurteilt er implizit auch das gesamte alte Kolonialsystem und zerstört auf einer metatextlichen Ebene die sadistische Struktur der Geschichte.³⁹ Der hohe politische Preis dieser formalen Zerstörung wird dem Offizier unmittelbar klar. Trotz der Tatsache, daß der Reisende bisher noch kein kritisches Wort geäußert hat, verzweifelt der Offizier und wird aggressiv. Er faßt den Reisenden an den Händen, dreht sich um ihn, damit sich ihre Blicke treffen, und starrt ihn an. Der Reisende bemerkt später mit Besorgnis, daß »der Offizier die Fäuste ballte«, und der Offizier faßt ihn an beiden Armen und starrt ihm angespannt ins Gesicht (*DL*, 227, 231, 235). Ohne daß der Voyeur als der erforderliche Zuschauer-Held agiert, weiß der Offizier, daß sein altimperialistisches erotisches Panoptikum verloren ist.

Nach dieser sexuellen Ablehnung verurteilt der Reisende den Offizier politisch, und der Offizier geht dazu über, sich selbst unter den Folterapparat zu begeben. Die meisten Interpreten haben diese Kapitulation als das Eingeständnis des Offiziers angesehen, daß sein antiquiertes Glaubenssystem am Ende sei – sei es das Judachristentum, die väterliche »Superego-Funktion« oder ein Schreibsystem, das Gesetz und Text synchronisiert.⁴⁰ Doch diesen voneinander abweichenden Lesarten entgeht die Tatsache, daß der Selbstmord des Offiziers auch ein Akt der Herausforderung an den Forscher und seine neuimperialistische Weltanschauung ist. Indem er seine eigene Folter willkommen heißt, demonstriert der Offizier seinen Glauben an die Wahrheit der kolonialen sadomasochistischen Ekstase.⁴¹ Indem er das tut, bahnt er den Weg für die Rückkehr zur Prominenz der politischen Erotik des alten Systems nach seinem Tode.

Das Märtyrertum des Offiziers ist außerdem aufsässig, da er, indem er zum Opfer wird, die Heucheleien des »neuen« Kolonialismus ans Tageslicht führt. Während der neue Kolonialismus darauf hoffte, den Offizier sowohl in sexueller als auch in politischer Hinsicht in einen »normalen« Bürger zu verwandeln, schließt der Offizier stattdessen den Kreis und gibt masochistisch seine gesamte Maskulinität auf. Wie auch in populären Darstellungen der deutschen Kolonialisten in Afrika⁴² nimmt Kafkas Offizier die neue liberale Richtung wörtlich, um sich einer freundlicheren, feminisierteren Form des Kolonialismus zu unterwerfen: Er entledigt sich seiner Uniform und wirft dem erstaunten Verurteilten zwei »Damen-

taschentücher« zu und bekundet: »Geschenke der Damen!« Nackt bis auf seinen Degen und seinen Gürtel fährt er mit der Parodie seiner eigenen Kastration fort: Er zieht den Degen aus seiner »Scheide«, zerbricht ihn und wirft all diese Teile dramatisch in die Grube (DL, 240).⁴³

Diese übertriebene Zurschaustellung der Entmannung »beunruhigt« den Reisenden ungemein (DL, 244). Warum? Ich vermute, daß der Reisende befürchtet, diese symbolische Kastration könnte den Zusammenbruch der gesamten Kolonialstruktur bedeuten. Und so sehr der Reisende eben dies zu wollen scheint, muß er nun realisieren, daß sein eigener Status und sein Wohlergehen vom Kolonialismus abhängen. Der Offizier demonstriert dann also durch seine Selbstkastration erfolgreich, was der Reisende und der neue Kommandant sich die ganze Zeit nicht eingestehen wollten: Kolonialismus und Sadismus sind aufeinander angewiesen. Das Unbehagen des Reisenden offenbart sowohl liberale Naivität als auch berechnende Heuchelei. Das erklärt die herablassende Reaktion des Offiziers auf den Reisenden, kurz bevor sich der Offizier entkleidet: Er lächelt den Reisenden an »wie ein Alter über den Unsinn eines Kindes lächelt und hinter dem Lächeln sein eigenes wirkliches Nachdenken behält« (DL, 236).

Das heimliche »wirkliche Nachdenken« des Offiziers deutet seinen versteckten Plan an: nun den Reisenden zur Übernahme der Rolle des Sadisten zu überreden. Nur das wird es dem Offizier erlauben, den Peiniger, den er benötigt, zu gewinnen und die moralische Falschheit aufzudecken, die dem Neuen Imperialismus innewohnt. Der geheime Plan des Offiziers erklärt seinen rätselhaften, starren Blick auf den Reisenden; er blickt »mit hellen Augen, die irgendeine Aufforderung, irgendeinen Aufruf zur Beteiligung enthielten« (DL, 236). Das Wesen dieser Aufforderung – den Reisenden zum Sadisten zu machen – ist dem Reisenden zunächst unklar (DL, 237). Doch der Offizier teilt ihm insofern eine Antwort mit, als er versucht, den Reisenden dazu zu bringen, den neuesten Befehl der Maschine vorzulesen, der auf den Körper des Offiziers eingeritzt werden soll. Dieser Entwurf, wie auch der Vertrag, auf den sich der Masochist und sein Peiniger normalerweise einigen, ist ausdrücklich ein Text:⁴⁴ »Lesen Sie«, sagte [der Offizier]. »Ich kann nicht«, sagte der Reisende, »ich sagte schon, ich kann diese Blätter nicht lesen.« »Sehen Sie das Blatt doch genau an«, sagte der Offizier.« Da der Reisende es nicht lesen kann, malt der Offizier mit dem kleinen Finger die Buchstaben in der Luft nach und entziffert den Text: »Sei gerecht!« (DL, 238). Weil der Reisende (und wir) die eigentlichen Buchstaben immer noch nicht sehen, könnten die Worte des Offiziers aber auch anders buchstabiert sein: »Sei gerächt!«⁴⁵ Wenn wir darüber nachdenken, daß der Offizier die Heuchelei zu beweisen versucht, indem er den Reisenden in einen Sadisten verwandeln will, gewinnt diese homophone Verwirrung an Bedeutung. An dieser Stelle der Erzählung kann diese Rache jedoch noch nicht vollzogen werden: Der Reisende behauptet nach wie vor, er sei nicht in der Lage zu lesen (von einem möglichen

Homophon ganz zu schweigen), und er weigert sich, zum Peiniger des Offiziers zu werden.

Da diese Strategie, den Reisenden für den Sadismus zu ködern, fehlschlägt, setzt der Offizier seinen Kurs fort, die Wahrheit der kolonialen sadomasochistischen Ekstase zu beweisen. Der Offizier bildet die Maschine aus, und sie gehorcht ihm, selbst bis zu dem Punkt, an dem die Maschine wie Sacher-Masochs *Domina* beginnt, von sich selbst aus zu foltern (*DL*, 241–42). Ihre Egge stellt sich magisch von alleine ein, und nachdem sich der Offizier unter die Egge gelegt hat, beginnt das Bett zu vibrieren, und der Zeichner setzt sich von alleine in Bewegung. Was folgt, ist keine einfache »Autoexekution«,¹⁶ wie die meisten Kritiker behaupten, sondern eher eine masochistische Technologie-Utopie, in der die Maschine zur Herrin wird. Somit ist die masochistische Strategie des Offiziers erfolgreich: Er bekommt endlich ein »Anderes«, das ihn quält.

Der entschlossene Masochismus des Offiziers zeigt die Wahrheit seines Glaubens an die Ekstasen kolonialer Folter und resultiert gleichzeitig in der Zerstörung eben dieses Systems. Diese Zerstörung ist in erster Linie formaler und ästhetischer Natur und geht der oft zitierten physischen Zerstörung voraus. Sobald die Maschine zur belebten Herrin des Offiziers wird, beginnt der Omnivoyeurismus, der uns als Leser mit eingeschlossen hat, zusammenzufallen. Die Erzählperspektive schweift von dem sexuell brutal behandelten Körper ab. Wir sehen ebensowenig wie der Reisende: nichts. Die Maschine ist so leise, daß sie der »Aufmerksamkeit lentschwandl«, und unsere Augen folgen denen des Reisenden, die sich dem Soldaten und dem Verurteilten zuwenden (*DL*, 243). Später, als die Maschine schließlich auseinanderfällt, beanspruchen die fallenden Zahnräder die »ganze Aufmerksamkeit« des Reisenden, so daß er es versäumt, »die übrige Maschine zu beaufsichtigen« (*DL*, 244). Da er nicht gesehen hat, wie die Maschine den Körper quält, überrascht ihn (und auch uns) das Resultat: ein aufgespießter, verstümmerter Körper. Indem er sich selbst unter die Maschine begibt, erreicht der Offizier mehr als die Hinrichtung des letzten Patriarchen des alten Imperialismus: Er unterbricht außerdem die perspektivische Struktur, auf welcher dieses frühere System erotischer Dominierung basierte.

Diese Zerstörung erlaubt es dem Offizier, sein zweites Ziel zu erreichen: die sexualpolitischen Heucheleien des Neuen Imperialismus aufzudecken und sich dadurch heimlich an dem Reisenden zu »rächen«. Sobald die Maschine mit dem Foltern des Offiziers beginnt und das alte erotische Panoptikum unbrauchbar gemacht wird, übernimmt der Reisende seine neue Rolle als Kolonialherr: Er findet den befreiten Verurteilten widerlich, kann seinen Anblick nicht ertragen und fühlt, wie er für den Sadisten, den er einst verurteilt hat, Partei ergreift; er möchte sich »des Offiziers annehmen« und in seinem Namen »eingreifen« (*DL*, 244). Wie es sich der Reisende ursprünglich gewünscht hat, wird der koloniale Sadismus sowohl politisch als auch ästhetisch zerstört. Aber dieser drastische

Umsturz »beunruhigt« den Reisenden, womit angedeutet wird, daß sich der neue Kolonialismus nicht so sehr vom alten unterscheidet. Ohne den Schutz des politischen und perspektivischen Apparates des Sadismus wird der Reisende nervös und unberechenbar und fordert den Soldaten und den Gefangenen auf, nach Hause zu gehen.⁴⁷ Doch wie der Gefangene weiß, sind unlogische koloniale Imperative wie »Geht nach Hause« auf eine Maschinerie erotischer Herrschaft angewiesen, die mittlerweile veraltet ist (*DL*, 243). Deshalb vergißt »der Verurteilte l. . . den Befehl des Reisenden« ganz und tut, was er will (*DL*, 244).

Die Heuchelei des Reisenden nimmt im Schlußteil der Geschichte Form an, in dem die koloniale Gebärde wiederholt wird, die die Handlung der Erzählung ursprünglich in Bewegung gebracht hat: Vor dem Verurteilten und dem Soldaten flüchtend, steigt der Reisende in ein Boot und bedroht das Duo mit einem schwer geknoteten Tau, das er vom Boden hebt (*DL*, 248). Seine erhobenen Hände rufen bewußt die Hand des altimperialistischen Hauptmanns in Erinnerung, der aus dem unbedeutendsten Grund jenem Verurteilten mit einer Reitpeitsche über das Gesicht geschlagen hat (*DL*, 213). Diese letzte Szene zeigt den politischen Pessimismus des Schlußteils: Nicht besser als die alten Kolonialisten bedrohen die neuen »aufgeklärten« den Eingeborenen nach wie vor mit Gewalt und lassen ihn eingekerkert auf seiner Insel zurück.⁴⁸ Diesem Ende zufolge erreicht die neu-imperialistische Aufklärung gegen den kolonialen Sadismus eher wenig.

III. Die große Madam: Lüste und Politik im kolonialen Masochismus. – Kafka war mit diesem Ende unzufrieden und fuhr fort, es bis zu seiner Veröffentlichung 1919 zu verändern. Er erklärte nie, was ihn daran störte, doch ich möchte abschließend vorschlagen, Kafkas Unbehagen damit zu erklären, daß dieses Ende zu zynisch sei: Es erforscht in keinster Weise die revolutionäre Macht, die die kolonialen, masochistischen Lüste zuvor in der Geschichte heraufbeschwor. So, wie die Erzählung jetzt besteht, verwandelt sich der Masochismus des Offiziers in ein rein politisches Märtyrertum, das seine Verbindung zu sexuellen Lüsten verloren hat: Er begibt sich nur unter die Egge, um die Wahrheit des alten Systems zu beweisen und die Heucheleien des neuen aufzuzeigen. Aber was ist mit Kafkas Versprechen der Transzendenz und Befriedigung? Ist das Märtyrertum des Offiziers rein politisch oder auch orgasmisch? Erlaubt ferner solch eine perverse Politik Kafka, einen Weg zu finden, um der kolonialen Vorschrift zu »entweichen«, wie er zuvor angedeutet hatte?

Die erste Frage ist nicht zu beantworten, da Kafka uns nicht sagt, was der Offizier empfindet. Aber es ist um so überraschender, daß so viele Leser der Behauptung des Reisenden glauben, der Offizier erhalte seine »versprochenen | Erlösung« nicht, während er gefoltert wird (*DL*, 245). Es gibt Interpreten, die die Behauptung des Offiziers ablehnen, die besagt, daß die Verurteilten eine Erlösung erfahren. Es lohnt sich zu hinterfragen, worauf sich dieselben Interpreten

stützen, wenn sie die Annahme des Reisenden, daß der Offizier diese Erlösung nicht erfahre, scheinbar konsequent akzeptieren.⁴⁹ Die Beweisführung des Reisenden ist nämlich schwach: Der letzte »ruhigle und überzeugtele« Blick des Offiziers legt vielmehr nahe, daß dieser in der Tat Erlösung gefunden hat (*DL*, 245 f.).⁵⁰ Es sei dahingestellt, ob der Offizier wirklich findet, wonach er sucht, bis zum Ende scheint er jedoch seinen masochistischen Glauben aufrechtzuerhalten. Ferner sehnt sich der Offizier, wie ich anfangs erwähnt habe, danach, wie sein Opfer zu werden, sogar selbst zu einem Zeitpunkt, zu dem seine politische Macht noch gesichert ist. Seine Handlungen legen die Annahme nahe, daß er wirklich an die Wahrheit dessen glaubt, was sich offensichtlich als Lüge des Kolonialismus entpuppt; das heißt, er glaubt tatsächlich, seine Opfer erlebten eine Verzückung.

Dieser Glaube weist die perverse Beschaffenheit des Kolonialismus in Kafkas Modell auf: Der Offizier glaubt an die umwandelnde Kraft seines Sadismus. Er will sich selbst unter die Egge begeben. Damit wird nichts Positives über den Offizier ausgesagt, sondern eher gezeigt, wie sich der Kolonialismus in Kafkas Modell selbst zerstört. Der Kolonialismus gedeiht durch den Glauben an die Wahrhaftigkeit seiner eigenen brutalen Ausführung. Der Kolonialismus mag vielleicht grausam sein, doch – daran glaubt der Offizier – seine Opfer gehen darüber hinaus.

Kafka schafft somit ein Modell kolonialer Nachahmung, das das Maßgebende umkehrt, wie Homi Bhabha es geschildert hat. Für Bhabha ist die Nachahmung eine »ambivalente« Form, in welcher Eingeborene die Kolonialisten verwirren, indem sie sie imitieren. Die Kolonialisten verlangen, daß die Eingeborenen sie imitieren, doch eben diese Imitation unterminiert das europäische Selbstgefühl: Die Nachahmung des Eingeborenen ist, laut Bhabha »almost the same, but not quite«, und dieser Unterschied bedroht den »narcissistic demand« des Kolonialisten.⁵¹ Tatsächlich stellt Kafka solch eine Bhabhasche, subversive Nachahmung in seiner Erzählung *In der Strafkolonie*, wie auch in *Ein Bericht für die Akademie* dar.⁵² Doch es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß Kafka auch den völlig entgegengesetzten Kurs einschlägt: Für Kafka entdeckt der »verlassene« Kolonialist sein eigenes dringendes Bedürfnis, den Eingeborenen zu imitieren, den er einst gequält hat.⁵³ Selbst zum Zeitpunkt höchster politischer Macht sehnt sich der Strafkolonie-Offizier masochistisch danach, wie sein Opfer zu werden. Somit offenbart die koloniale Nachahmung für Kafka die wesentliche Ambivalenz des Kolonialismus. Doch darüber hinaus entlarvt die *umgekehrte Nachahmung* die selbstmörderische Basis des Kolonialismus.⁵⁴ Der Kolonialismus besteht darauf, daß das Opfer durch Folter *in extremis* über die Grenzen dieses Lebens hinausschreitet. Er behauptet zu glauben, die unergründlichen Freuden der Befreiung seien nur durch Gewalt möglich. Damit diese Kolonialideologie wahr sein kann, muß der Offizier paradoxer- und perverserweise die Plätze tauschen wollen.

Dieser Wunsch kommt in einem Fragment zum Ausdruck, das Kafka 1920 schrieb, in welchem sein Erzähler wie ein »Wilder« zu sterben wünscht: »Jenen Wilden, von denen erzählt wird, daß sie kein anderes Verlangen haben als zu sterben oder vielmehr sie haben nicht einmal mehr dieses Verlangen, sondern der Tod hat nach ihnen Verlangen und sie geben sich hin oder vielmehr sie geben sich nicht einmal hin, sondern sie fallen in den Ufersand und stehn niemals mehr auf – jenen Wilden gleiche ich sehr.« Im Verlauf dieser Vignette beginnt der koloniale Masochismus des Erzählers eine politische Färbung anzunehmen. Sein Verlangen, sich in den Sand zu werfen, beunruhigt die zivilisierte Alltagswelt, in der das tägliche Leben, weit vom Reiche der Wilden entfernt, versucht, trotz dieser Reihe verwirrender, freiwillig Gestorbener fortzufahren: »einen der ohne Grund umsinken könnte und liegen bliebe, fürchtet man wie den Teufel, es ist wegen des Beispiels, es ist wegen des Gestankes der Wahrheit, der aus ihm steigen würde. [...] Wie tragen doch die Leute ihren eigenen Feind, so ohnmächtig er ist, immer in sich« (NS II, 241 f.). Dieser machtlose, wenn auch gefährliche »Feind« ist der Nicht-Wilde, der Europäer, der eine geheime, wilde Sehnsucht danach hegt, sich am Strand in den Sand fallen zu lassen und niemals wieder aufzustehen. Dieser schwache, innerliche Feind gibt die Lüge an die angenommene Stärke Europas und ebenso an seinen »aufgeklärten« Kolonialismus ab. Der Kolonialismus scheint ein kolonialistisches Subjekt zu erschaffen, das zu einem Opfer werden will.⁵⁵ Damit diese »Wahrheit« (nämlich, daß der Kolonialismus gut für Eingeborene sei) aufrechterhalten werden kann, muß der Kolonialismus Kolonialisten schaffen, die ebenso daran glauben und die wie Kafkas Offizier verstohlen den Platz des Eingeborenen einnehmen wollen. Der Kolonialismus erzeugt in Kafkas Erzählung seinen eigenen Untergang.

Drei Jahre bevor Kafka dieses Fragment schrieb, versuchte er noch immer, ein zufriedenstellendes Ende für *In der Strafkolonie* zu finden. Vom 7.–9. August 1917 schrieb er eine Reihe verschiedener Schlußteile, von denen einer den Masochismus des Offiziers auf den Reisenden überträgt. In dieser späteren Version ist der Reisende unerklärlicherweise zu einem Arbeiter für eine tyrannische Schlange geworden, die als die »große Madam« bekannt ist und nun über die gesamte Strafsinsel herrscht: »[W]ir Wegbereiter [für Madam], vielgerühmte Steinzerklopper, marschierten aus dem Busch. ›Los! rief unser immer fröhlicher Kommandant ›los ihr Schlangenfresser. Schon für abend war die Ankunft unserer Schlange angesagt, bis dahin mußte alles zu Staub zerklopft sein, unsere Schlange verträgt auch das kleinste Steinchen nicht. Wo findet sich gleich eine so empfindliche Schlange? Es ist eben auch eine einzige Schlange, unvergleichlich verwöhnt ist sie durch unsere Arbeit, daher auch bereits unvergleichlich geartet« (Ta, 824).

Hier sehen wir die »severe, cruel woman« aus der Tradition der masochistischen Phantasie: Sacher-Masochs Wanda oder Kafkas verwöhnte, tyrannische Brunelda aus dem Amerika-Roman.⁵⁶

Darüber hinaus behaupte ich, daß dieses Fragment in eine masochistische Logik paßt, über die Kafka in einer flüchtigen Phantasie erst drei Jahre nach Abschluß seiner ersten Version von *In der Strafkolonie* stolperte. Bis zum August 1917 hatte Kafka bereits seinen sich selbst peitschenden Affen aus *Ein Bericht für die Akademie* erfunden, wie auch den masochistischen Erzähler, der sich wie ein Wilder fühlt; ferner hielt Kafka weiterhin eine Vielzahl privater masochistischer Phantasien in seinen Tagebüchern und Briefen fest.⁵⁷ Von diesem Standpunkt, meine ich, sieht Kafka nun die Wichtigkeit des kolonialen Masochismus für seine frühere Geschichte *In der Strafkolonie*, und sieht außerdem, inwiefern dieser Masochismus die Widersprüche, die der Kolonialideologie innewohnen, offenbart. Somit erfindet Kafka seinen neuen Reisenden: keinen tauschwingenden Rächer, sondern eher einen Arbeiter, der in den Busch zieht, sich plagt und sich darauf vorbereitet, von der großen Madam gefressen zu werden. Dieses halluzinatorische Ende scheint, zumindest einen Moment lang, Kafka mit seinem heiß ersehnten Schluß zu versorgen. Er tilgt seine »alten« und »neuen« Patriarchen und substituiert sie durch einen gehorsamen »Kommandanten«, der seine Tagelöhner zur Madam führt. Arbeiter zerklopfen die Steine, doch diese (wie die Arbeiter selbst) werden lüstern aufgeessen – und nicht benutzt, um den für wirtschaftliche Zwecke wichtigen Hafen auszubauen.⁵⁸ Dieser masochistische, sexuelle Exzeß schadet somit der Logik des Kolonialismus auf eine Art und Weise, wie es liberale Proteste nicht tun. Statt liberalen Progressivismus scheint Kafka uns eine Politik der Perversion anzubieten. Kafkas Schluß von 1917 bleibt fragmentarisch, doch er schlägt trotz allem die Möglichkeit einer überraschenden masochistischen Politik vor, in der die ekstatische Unterwerfung des Europäers den Gestank der kolonialen Wahrheit an den Tag bringt.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz ist eine übersetzte und überarbeitete Version des vierten Kapitels meines Buches *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*, New York 2003. Ich danke Marija Euchner für die Übersetzung, und ich danke Thomas Schwarz und Christine Koch für ihre hilfreiche Kritik der deutschen Version. – Kafkas Texte werden unter folgenden Siglen nachgewiesen:

B = *Briefe. 1902-1924*, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1958.

BF = *Briefe an Felice*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt/Main 1967.

BM = *Briefe an Milena*, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt/Main 1986.

DL = *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 1994.

EF I = Max Brod/Franz Kafka: *Eine Freundschaft*, Bd. 1 (Reiseaufzeichnungen), hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt/Main 1987.

- NS II = *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. 2, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 1992.
- Ta = *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, Frankfurt/Main 1990.
- 2 Hans Beilhack: *Fünfter Abend für Neue Literatur*, in: *Münchener Zeitung*, 12. November 1916, wieder in: Jürgen Born (Hg.): *Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, Frankfurt/Main 1979, S. 121 (Beilhacks Hervorhebung).
 - 3 Otto Erich Hesse: *Franz Kafka*. In der *Strafkolonie*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, März/April 1921, wieder in: *Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten*, S. 97.
 - 4 Kurt Tucholsky | Peter Panter, Pseud.: »In der Strafkolonie«, in: *Die Weltbühne*, 3. Juni 1920, wieder in: *Franz Kafka: Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten*, S. 94.
 - 5 Ebd., S. 95. Otto Erich Hesse konterte sofort, indem er behauptete. In der *Strafkolonie* bleibe in erster Linie sadistisch und sensationshungrig, obwohl die Erzählung in der Tat den politischen Machthunger kritisiere (Hesse: *Franz Kafka*, In der *Strafkolonie*, S. 97). Ebenso behauptete Beilhack, daß Kafkas Faszination von dem Verhaßten und Ekelhaften die ansonsten politischen Verbindungen der Erzählung zu unserem menschenmordenden Zeitalter aufhebe (Beilhack: *Fünfter Abend*, S. 121).
 - 6 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1968, S. 180; *BM*, S. 290. Siehe Margot Norris: *Sadism and Masochism in Two Kafka Stories: »In der Strafkolonie« and »Ein Hungerkünstler«*, in: *MLN*, 93(1978), S. 430-447 (erweiterte Version in: Norris: *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka*, Baltimore 1985, 101-117; Peter Cersowsky: *Das Erbe des Sadomasochismus*, in: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München 1983; und Mark Anderson, der behauptet, daß die dekorative Arabeske auf dem Körper des Gefangenen der Strafkolonie als Zeichen theatralischen Sadomasochismus und Spieles gelesen werden kann (*Kafkas Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford 1992, S. 175). »Pornologie« ist Gilles Deleuzes Ausdruck; ich benutze ihn hier, um eine Art von erotischer Sprache zu kennzeichnen, die wie in den Werken von Sade und Masoch über »die elementaren Funktionen von Anordnung und Beschreibung« der Pornographie hinausgeht (Deleuze: *Coldness and Cruelty*, in: Deleuze/Leopold von Sacher-Masoch: *Masochism*, New York 1989, S. 18, meine Übersetzung).
 - 7 Müller-Seidel kritisiert Cersowsky im Kapitel »Formen pervertierten Denkens« dafür, daß er die offenbare politische Landschaft der Erzählung vernachlässigt (Walter Müller-Seidel: *Deportation des Menschen: Kafkas Erzählung »In der Strafkolonie« im europäischen Kontext*, Stuttgart 1986, S. 141 f. und 182, Fn. 124).
 - 8 Müller-Seidel: *Deportation*, S. 17-25. Müller-Seidel baut auf dem bahnbrechenden historischen Werk von Klaus Wagenbach in seiner erweiterten Neuausgabe von Kafkas *In der Strafkolonie* auf (Wagenbach [Hg.]: *Franz Kafka: In der Strafkolonie: Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*, Berlin 1995). Müller-Seidel, wie auch Wagenbach, behauptet, daß Kafkas erdichteter Reisender auf dem deutschen Juristen Robert Heindl basiert, der vom deutschen Kolonialministerium beauftragt war, die Deportationspraktiken in Neukaledonien und anderen europäischen Strafkolonien zu untersuchen (Müller-Seidel: *Deportation*, S. 80-87, 108-110). Heindl veröffentlichte seinen Befund in *Meine Reise nach den Strafkolonien*, Berlin 1913.
 - 9 Für Karen Piper verdammt (»condemns«) Kafka das Kolonialsystem und eröffnet darüber hinaus letztendlich die Möglichkeit einer postkolonialen Befreiung (Piper: *The*

- Language of the Machine: Kafka and the Subject of Empire*, in: *Journal of the Kafka Society of America*, 20 [1996] S. 47). Obwohl Rolf Goebel Pipers Optimismus nicht zuläßt, sieht er *In der Strafkolonie* auf ähnliche Weise als eine Erzählung über ein »victim of colonial power«, das durch die »ideological language« der Kolonialisten unterdrückt wird (Goebel: *Kafka and Postcolonial Critique*, in: *A Companion to the Works of Franz Kafka*, ed. James Rolleston Rochester, NY 2002, S. 201). Paul Peters stützt sich weniger auf postkoloniale Theorien als Piper und Goebel (er behauptet, *In der Strafkolonie* sei den antikolonialen Klassikern von Fanon, Césaire und Memmi verwandter als der diskurszentrierten Arbeit von Said, Bhabha und Spivak), aber er kommt zu einer ähnlichen Schlußfolgerung, was die enge Beziehung zwischen Kafkas Dichtung und der Geschichte des Kolonialismus angeht: die »landscape of colonialism« ist laut Peters die »actual historical topography« für Kafkas Erzählung (Peters: *Witness to the Execution: Kafka and Colonialism*, in: *Monatshefte*, 93 [2001], S. 401).
- 10 Elizabeth Boa benennt in ihrer kurzen Abhandlung über *In der Strafkolonie* das Nebeneinander von kolonialen und sadistischen Spannungen in dieser Erzählung. Doch da ihr Interesse in erster Linie den Darstellungen des männlichen Körpers in der Krise der »Moderne« gilt, untersucht sie nicht vollständig, wie ich das im folgenden Abschnitt versuche, die spezifisch kolonialen Aspekte von Kafkas Sadismus (wie in dem Ausdruck »Tropenkoller« enthalten). – In ihren Schlußfolgerungen über die Geschichte weist Boa richtig darauf hin, daß Kafka letztendlich eine Sadesche pornologische Struktur verweigert, indem er seinen Strafkoloniereisenden nicht zu einem »sadistic voyeur« (S. 145) werden läßt (die Figur des Beobachters/Lesers, die für die Sadesche Ästhetik zentral ist). Doch Boa versäumt es, die gleichsam wichtigen masochistischen Strukturen zu erwähnen, ohne die man, wie ich behaupte, das Finale der Erzählung nicht angemessen interpretieren kann (Boa: *The Double Tattoo: The Male Body in »The Judgment«, »The Metamorphosis«, and »In the Penal Colony«*, in: *Kafka: Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*, Oxford 1996). Boa erörtert *In der Strafkolonie* auf den Seiten 133–147.
 - 11 Russel Berman: *Enlightenment or Empire: Colonial Discourse in German Culture*, Lincoln, NE 1998, S. 232.
 - 12 Der ursprüngliche Auftrag an Mirbeaus Erzähler bestand darin, nach Fiji und Tasmanien zu gehen, um deren Systeme der Bestrafungsadministration zu studieren (Octave Mirbeau: *Torture Garden*, trans. Michael Richardson, Sawtry, Cambs, England, 1995, S. 64).
 - 13 *Schaffsteins Grüne Bändchen*, hg. von Nicolaus Henningsen, Köln 1910 ff. Zur generellen Einführung ist es wichtig festzuhalten, daß die Verbindung zwischen den *Grünen Bändchen* und dem deutschen Kolonialismus bemerkenswert direkt ist: Diese Bände, die 1910 erstmals erschienen und in imperialistischen deutschen Schulen manchmal als »Sachliteratur« benutzt wurden, boten unterhaltsame, detaillierte Beschreibungen für das Pflanzen und Ernten exotischer Feldfrüchte (Zucker, Kaffee, Bananen) an, die in den Kolonien gediehen. Namhaft sind in diesem Bezug die drei Bände von Oskar Weber, die Kafka besonders »liebte«: *Briefe eines Kaffee-Pflanzers: Zwei Jahrzehnte deutscher Arbeit in Zentral-Amerika* (1913); *Der Zuckerbaron: Schicksale eines ehemaligen deutschen Offiziers in Südamerika* (1914) und *Der Bananenkönig: Was der Nachkomme eines verkauften Hessen in Amerika schuf* (EF I, 300, Fn. 30). Darüber hinaus belehrten die *Grünen Bändchen* zukünftige Kolonialisten außerdem in der Kunst, exotische Tiere zu jagen und »Wilde« zu disziplinieren, als Teil ihrer packenden kolonialen Abenteuer (zum Beispiel in: *Im Hinterlande von Deutsch-Ostafrika*, 1910, und *Durch den brasilianischen Urwald: Erlebnisse bei einer Wegerkundung*

- in den deutschwölkischen Kolonien Süd-Brasiliens, 1911). Brutaler und direkter waren die Lektionen, die von *Im Kampfe gegen die Hereros: Bilder aus dem Feldzug in Süd-west* (1911) und, nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, von *Wie wir Ostpreußen befreiten* (1915) gelehrt wurden.
- 14 Vgl. Peter F. Neumeyer: *Franz Kafka, Sugar Baron*, in: *Modern Fiction Studies*, 17 (Frühling 1971). Die einzigen späteren Erwähnungen, die ich in der Sekundärliteratur gefunden habe, sind kurze in Beickens *Franz Kafka*, S. 287, 337, sowie in Hartmut Binders *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart 1976, S. 627, Fn. 304, und *Desiderio di diventare un indiano e altri sogni di fanciullo: I Libri preferiti di Kafka*, in: *Kafka oggi*, hg. von Giuseppe Farese, Bari 1986. Siehe auch meinen Aufsatz *Of Sugar Barons and Banana Kings: Franz Kafka, Imperialism, and Schaffsteins Grüne Bändchen*, in: *Journal of the Kafka Society of America*, 22 (1996).
- 15 Kafkas persönliche Bibliothek, wie auch die Bücher, auf die er sich in seinen Tagebüchern und Briefen bezieht, sind fachmännisch von Jürgen Born in: *Kafkas Bibliothek: Ein beschreibendes Verzeichnis*, Frankfurt/Main 1990, verzeichnet. Für Kafkas persönliche Sammlung und Bezüge auf die *Grünen Bändchen* (wovon Kafka mindestens sieben besaß) siehe ebd., S. 145–148, 175 (»die große Reiseliteratur«), 180, 217. Für den Verweis auf Kafkas »Schluchzen,« siehe *Ta*, 615 (Tagebucheintrag vom 15. Dezember 1913). unlängst hat der Stuttgarter Antiquar Herbert Blank die meisten der Bücher aus Kafkas Bibliothek gesammelt, die von Born dokumentiert sind, inklusive vieler von Schaffsteins *Grünen Bändchen* (Herbert Blank: *In Kafkas Bibliothek: Werke der Weltliteratur und Geschichte in der Edition, wie sie Kafka besaß oder kannte*, Stuttgart 2001).
- 16 Weber: *Zuckerbaron*, S. 29.
- 17 Trotz dieses suggestiven Zusammenhangs können wir – im Gegensatz zu Neumeyer – kaum darauf hoffen, daß die Quelle für Kafkas Foltermaschine in den *Grünen Bändchen* aufzufinden ist. Viele mögliche Modelle existieren bereits für diesen Apparat: die Hobelmaschinen, die Kafka aus böhmischen Fabriken bekannt waren; J. M. Coxs »rotatory machine«, die zur Jahrhundertwende in Heilanstalten angewandt wurde; die in Regina von Wladizeks pornographischem Roman *Die Fieberschule der Amalgamisten* beschriebene sexualisierte »Schlagmaschine«; sowie weitere von Medienkulturwissenschaftlern diskutierte »Schreib-« und »Sprechmaschinen«. Für die ersten drei beschriebenen Maschinen siehe Klaus Wagenbachs Ausgabe von Kafkas *In der Strafkolonie*, Berlin 1995, S. 86–90, 77–79, 113–115; für »Schreib-« und »Sprechmaschinen«, siehe Wolf Kittler: *Schreibmaschinen. Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas*, in: *Franz Kafka: Schriftverkehr*, hg. von Kittler und Gerhard Neumann, Freiburg 1990, und Susanne Feldmann: »Verstand geht dem Blödesten auf.« *Medien und Kultur in Kafkas »Strafkolonie«*, in: *Weimarer Beiträge*, 42(1996)3. Kittlers Aufsatz ist der überzeugendere dieser beiden letzten Aufsätze. Feldmann entgeht die starke Ähnlichkeit dieses Apparats mit frühen Phonographen, welche bei Gericht dazu benutzt wurden, die Aussagen von Angeklagten und Zeugen aufzunehmen, da Feldmann darauf insistiert, daß Kafkas Apparat eine »vormoderne«, »nicht-abendländische« Technik sei, während Kittler diese Maschine als solche erkennt (Feldmann, S. 352, 340; Kittler, S. 116–141). Folglich beschreibt lediglich Kittler die Beziehung zwischen Kafkas Medienmaschine und sozio-politischen Unterdrückungsmechanismen adäquat. An dieser Stelle beabsichtige ich, wie Kittler, einen modernen Diskurs (in diesem Falle einen über kolonialen Sado-Masochismus) zu lokalisieren, der Kafkas fiktiven Apparat betrifft.

- 18 Zum Beispiel zitiert Hermann Glaser einen Artikel aus dem beliebten deutschen Magazin *Die Gartenlaube* (mit dem Titel *Eine Schande des 19. Jahrhunderts*), der Voyeurismus auf einer Sklavenauktion im holländischen Surinam im späten 19. Jahrhundert beschreibt (»Der Sklave oder die Sklavin wird sofort gezwungen, die Kleider abzulegen«) und später brutalen Sadismus (»Ja, es ist kaum glaublich, es gibt in Surinam Damen, die sich nicht scheuen, die zerrissenen Schenkel ihrer Sklaven zu untersuchen, um zu erforschen, ob die Tiefe der Wunde auch zum bezahlten Gulden in Verbindung stehe, Damen, die die blutigen Glieder mit spanischem Pfeffer einreiben«). Siehe *Querschnitt durch die Gartenlaube*, hg. von Heinz Klüter, Bern 1963, S. 158–60; zit. in: Hermann Glaser: *Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven*, München 1978, Bd. 1, S. 135. John Noyes erörtert dieses Zitat in bezug auf kolonialen Sadismus und Masochismus in: *The Mastery of Submission: Inventions of Masochism*, Ithaca, NY 1997, S. 117 f.
- 19 Noyes: *Mastery of Submission*, S. 127 (meine Übersetzung). *Mastery of Submission* enthält Reproduktionen von einigen dieser Bilder auf den Seiten 128–138.
- 20 Wie Chris Bongie zeigt, begann der Neuimperialismus 1876 – während der britischen Debatte um das »Royal Titles Act«, ein Gesetz, das Victoria den Titel »Empress of India« anbieten sollte – die Oberhand zu gewinnen. Obwohl die Altimperialisten diese Schlacht gewannen (Victoria wurde Kaiserin), erwarb die liberale Opposition eine moralische Triebkraft, die zu Reformen in der offiziellen Kolonialpolitik in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts führte. Wie Bongie behauptet (und wie ich in bezug auf Kafkas Erzählung erörtern werde), hatte die anscheinend moderne Vorstellung von aufgeklärtem Kolonialismus der Neuimperialisten ihre eigenen Widersprüche: »Ridding the Empire of its imperial vestiges is the paradoxical imperative of the New Imperialism, as it engages in and is engaged by a process of rationalization that must (in theory, to be sure) lead to the transformation of an enlightened despotism into an even more luminous paternalism, one better suited to the global pretensions of colonial power in the age of the New Imperialism.« (Chris Bongie: *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle*, Stanford, CA, 1991, S. 36–38).
- 21 Der Neuimperialismus bestand darauf, daß die »founding contradiction of the Old Imperialism – the two-fold postulate of democracy at home and despotism abroad – had to give way, or at the very least be represented as giving way, to a more »civilized« relationship between metropolitan and peripheral territories.« (Bongie: *Exotic Memories*, S. 35 f.).
- 22 Noyes: *Mastery of Submission*, S. 127 f.
- 23 Diese Tatsache zementiert die Position von Schaffstein-Helden innerhalb eines »neuen« Kolonialdiskurses, der fordert, daß Sadismus unterdrückt wird. Weiterhin schließen gleichzeitige Beispiele von deutschem Kolonialsadismus (und seiner mehr oder weniger erfolgreichen Unterdrückung) Frieda von Bülow's treffend genannten *Tropenkoller* (1895) – eine kritische Erzählung über den brutalen deutschen Kolonialisten Karl Peters –, wie auch Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest: Ein Feldzugsbericht* (1906) mit ein. Siehe John Noyes: *National Identity, Nomadism, and Narration in Gustav Frenssen's »Peter Moor's Journey to Southwest Africa«*, in: *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*, hg. von Sara Friedrichsmeyer, Sara Lennox und Susanne Zantop, Ann Arbor, MI, 1998.
- 24 Hans Eisenreich: *75 Jahre Hermann-Schaffstein-Verlag*, Köln 1969, S. 6; Cornelia Schneider: *Die Bilderbuchproduktion der Verlage Jos. Scholz (Mainz) und Schaffstein (Köln) in den Jahren 1899 bis 1932*, Diss., Frankfurt/Main 1984, S. 66. Schaffsteins *Grüne Bändchen* war, so behaupteten die Verleger, die erste Reihe, die sich dem

»Sachlesen« (Geschichte, Geographic, Naturgeschichte) an deutschen Schulen widmete, und die Verleger machten für den weiteren Gebrauch der Bücher bis in die dreißiger Jahre und darüber hinaus Werbung (Severin Rüttgers: *Schaffsteins Grüne Bändchen im Schulunterricht und als Klassenlektüre*, Köln 1930, S. 1).

- 25 Die offizielle Politik gegen den Sadismus in den Kolonien deutet das Nazi-Verbot des Sadismus in Auschwitz drei Jahrzehnte später an. Für die rechtlichen Naziregulationen gegen Sadismus in Auschwitz (inklusive der Anklagen, die 1943 von der Regierung gegen das Oberhaupt der politischen Abteilung in Auschwitz eingereicht wurden) und den Versuch, das zu verstärken, was wie ein sittsamerer und angenehmerer Völkermord aussehen würde, siehe Rebecca Wittmann: *Holocaust on Trial?: The Frankfurt Auschwitz Trial in Historical Perspective*, Diss., University of Toronto, 2001, S. 127–39. Mit dieser besonderen Verbindung zwischen kolonialem und nationalsozialistischem Diskurs im Sinn ist es interessant festzuhalten, daß Schaffsteins *Grüne Bändchen* zur Lieblingslektüre der Naziwehrmacht wurden – wie auch Karl May-Bücher als Feldpostausgaben für die Soldaten mitgeschickt wurden, die diese an der Front lasen. Der Feldpostausgabestempel ist nach wie vor auf Nachdrucken mancher der *Grünen Bändchen* aus den vierziger Jahren zu sehen.
- 26 Weber: *Zuckerbaron*, S. 10, 9.
- 27 Gustave Flaubert: *Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour*, hg. von Francis Steegmuller, New York 1972, S. 42 f. (meine Übersetzung). In seinen Notizen und persönlichen Briefen aus dem Orient schwelgt Flaubert darüber hinaus angesichts der gequälten und kranken Körper der »Ureinwohner«: ein geschlagenes »schwarzes Hinterteil« (S. 33), verfaulte Zähne (S. 114), leprabefallene Genitalien (S. 40), Seuchenbeulen (S. 118). Wie Ali Behdad jedoch behauptet, scheint Flaubert seine sadistische Perspektive zu übertreiben und perverse Klischees zu absurden Extremen zu führen (wie in Flauberts erschwindeltem Remake dessen, was er »das alte komische Geschäft des geprägten Sklaven« nennt, S. 42). Flaubert drängt seine Perversität über die Grenzen des traditionellen Kolonialismus hinaus; indem er das tut, parodiert er letztendlich (vielleicht unbewußt) eben jenes Kolonialsystem, das überhaupt erst Platz für seinen Sadismus liefert. Flauberts Verlangen ist, so Behdad, wegen seines Exzesses subversiv: Flaubert überproduziert Sadismus und übersteigt deshalb die »power relations of Orientalism«, die die Bühne für seine Phantasien vorbereitet hatten. Er kehrt das Klischee in eine pornographische Zügellosigkeit um (Ali Behdad: *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham, NC, 1994, S. 65). – Flaubert, wie Kafkas Offizier (im Gegensatz zu den Helden der *Grünen Bändchen*), spielt mit der Idee, letztendlich vielleicht zu einem der Geschlagenen zu werden, zu einem der verletzten Körper der Eingeborenen. Flaubert tut mehr, als sich lediglich als Ägypter zu kleiden (wie die einzige überlieferte Photographie von Flaubert in Ägypten beweist); auch beschwört er Infektionen von Eingeborenen herauf und fördert Krankheiten durch absichtlich leichtsinnigen Sex, um seinen Körper anzustecken. So schreibt er, nachdem er mit einer »verrückten«, seuchenbefallenen ägyptischen Prostituierten Sex hatte: »Auf der Matte: hartes Fleisch, Arsch von Bronze, Fotze rasiert, trocken, dabei fett; das Ganze war ein Eindruck von Pestilenz und Lepra-Hospital« (Flaubert: *Flaubert in Egypt*, S. 42, 40, meine Übersetzung; vgl. Behdad: *Belated Travelers*, S. 67, 145, Fn. 13). Gewiß, Flaubert durchdringt auf sadistische Weise diese machtlose Andere, aber sie durchdringt unter Umständen wiederum seinen Körper mit ihrer Krankheit. Wieviel ihres Andersseins – ihren Wahnsinn, ihre Infektion, ihre Nähe zum Tod – wird er imstande sein, in Schach zu halten? Wie Behdad behauptet, wird sadistisches Vergnügen letzten Endes für Flaubert weniger wichtig als dieses (masochistische) dem

- Tode Sich-Aussetzen (Behdad: *Belated Travelers*, S. 66–68). – Vergleichbar mit Flauberts Versuch zur orientalistischen Selbstvernichtung ist T. E. Lawrences Haltung, dessen Homosexualität und Masochismus Katja Silverman in *White Skins. Brown Masks: The Double Mimesis, or With Lawrence in Arabia*, in: *Male Subjectivity at the Margins*, New York 1992, untersucht.
- 28 Seit langem als die Hauptquelle für den Sadismus in Kafkas Erzählung betrachtet, muß der *Garten der Qualen* jedoch in erster Linie als Quelle für den spezifisch kolonialen Sadismus von *In der Strafkolonie* angesehen werden. Siehe Hartmut Binder: *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1975, S. 174–181.
- 29 Mirbeau: *Torture Garden*, S. 106, 153. Wie wir in *Garten der Qualen* lesen: »Nur die Chinesen kennen das göttliche Geheimnis« der kunstvollen Qual (S. 153 f., meine Übersetzung).
- 30 Mehr über die Politik von Mirbeau und seinen *Garten der Qualen* (vor allem in bezug auf die Dreyfusaffäre), siehe Müller-Seidel: *Deportation*, S. 143–145; Anderson: *Kafka's Clothes*, S. 177 f.; und Brian Stablefords Einleitung der neuesten englischen Übersetzung von Mirbeau *Garten der Qualen* (1995), S. 10 f. Anderson sieht den *Garten der Qualen* ebenfalls als eine politische »parody« (S. 177; wenn auch von europäischer Dekadenz, nicht von kolonialem Sadismus). – Auch Kafka unterstützte Dreyfus, der auf der französischen Kolonie Teufelsinsel von 1895–1899 gefangen war. In einem Brief an Max Brod schrieb Kafka von dem »Kampff | für Dreyfus« (B, 402). Siehe Sander Gilman: *Franz Kafka, the Jewish Patient*, New York 1995, S. 68–88.
- 31 Mirbeau: *Torture Garden*, S. 139 (meine Übersetzung).
- 32 Wie Clara Mirbeaus Erzähler zeigt, ist europäischer Sadismus mitnichten auf Europa beschränkt: Sie erzählt, wie sie sah, daß die Franzosen dreißig fliehende Algerier im heißen Wüstensand begruben (so daß nur die Köpfe herausragten), bis sie verdursteten. Dann erinnert sie sich daran, wie die Engländer die Kehlen der »kleinen Modeljar Prinzen« auf den Tempelstufen in der heiligen Stadt Kandy, der ehemaligen Hauptstadt Ceylons (Sri Lanka), durchschnitten (Mirbeau: *Torture Garden*, S. 140).
- 33 Mirbeau: *Torture Garden*, S. 189.
- 34 Der Stahlgürtel auf dem Stechteil der Maschinerie des alten Kommandanten »strafft sich sofort l. . . | zu einer Stange« und beginnt dann zu schneiden und Säure in die hingestreckte Haut des Mannes zu sprühen (DL, 215). Zum phallischen Wesen des alten Kommandanten schreibt Clayton Koelb: »This ›Strafftheit‹ of the machine, which is really just a reflection of the ›Strafftheit‹ of the old Commandant and his ethic, an ideal of ›straffe Zucht, rigid discipline, is thus both sexual and authoritarian.« (Clayton Koelb: »In der Strafkolonie«: *Kafka and the Scene of Reading*, in: *German Quarterly*, 55 [1982], S. 512).
- 35 Peter J. Brenner: *Schwierige Reisen: Wandlungen des Reiseberichts in Deutschland 1918–1945*, in: *Reisekultur in Deutschland: Von der Weimarer Republik zum »Dritten Reich«*, hg. von Peter J. Brenner, Tübingen 1997, S. 129.
- 36 Mehr zu Sades erotischem Panoptikum bei Marcel Hénaff: *Sade: The Invention of the Libertine Body*, übers. von Xavier Callahan, Minneapolis 1999, S. 109. Siehe außerdem Peter Cersowskys Behauptung, Kafkas Strafkoloniereisender sei ein Beispiel für den prototypischen voyeuristischen Beobachter des Sadomasochismus (Cersowsky: *Phantastische Literatur*, S. 198–201).
- 37 Hénaff: *Sade*, S. 106, 109. Eines von vielen Beispielen von Sades Zurschaustellung aller Dinge, von allen möglichen Gesichtswinkeln aus, ist eine frühe Szene im ersten Teil von *Juliette*, wo Juliette uns erzählt, daß »the tableau was compromised in this manner«, und dann sorgfältig die verwickelte Positionierung und Penetration von sich

- selbst, der Äbtissin, von Têlème, Laurette, Volmar, Flavie und Ducroz beschreibt. Da alle in diese Orgie verwickelt sind, hätte niemand (vor allem nicht Juliette) all dies alleine bezeugen können; diese omnivoyeuristische Perspektive ist, wie in der gesamten Erzählung, an den Leser gebunden (Marquis de Sade: *Juliette*, übers. von Austryn Wainhouse, New York 1968, S. 57).
- 38 Zu Sadismus und dem spekulativen Prozeß siehe Deleuze: *Coldness and Cruelty*, S. 127.
- 39 Wie Elizabeth Boa zeigt, weigert sich der Reisende, die pornologische Position des »viewer-hero« einzunehmen (die in Mirbeaus *Garten der Qualen* von Clara eingenommen worden war) (Boa: *Kafka*, S. 145). Boa entlehnt diesen Ausdruck von Susanne Kappeler: *The Pornography of Representation*, Oxford 1986, S. 59.
- 40 Für eine Zusammenfassung der ersten (traditionellen theologischen) Interpretationen siehe Beicken: *Franz Kafka*, S. 288 f.; für ein Beispiel der zweiten siehe Norris: *Beasts of the Modern Imagination*, S. 113; für ein Beispiel der dritten siehe Alan Thihler: *Franz Kafka: A Study of the Short Fiction*, Boston 1990, S. 59.
- 41 Vgl. Koelb, der in diesem Selbstmord ebenfalls einen Akt des Trotzes gegen den Reisenden sieht (Koelb: »In der Strafkolonie«, 519).
- 42 Noyes: *Mastery of Submission*, S. 119–138.
- 43 Der Offizier gibt somit prahlerisch gerade das auf, was Noyes als seine »imperial male sexuality« bezeichnen würde (Noyes: *Mastery of Submission*, S. 114).
- 44 Zur Wichtigkeit des Vertrages (der die Mächte des Dominators/der Domina skizziert) in Hinblick auf Masochismus, siehe Leopold von Sacher-Masochs Anhang zu *Venus im Pelz: Two Contracts of von Sacher-Masoch*, in: *Masochism*, New York 1991, S. 277–279, und Deleuze: *Coldness and Cruelty*, S. 91–102.
- 45 Den Graduate Studenten der germanistischen Fakultät der John Hopkins Universität, die diese homophone Möglichkeit im Anschluß an meinen Vortrag in Baltimore (Oktober 2002) bemerkt haben, spreche ich meinen Dank aus.
- 46 Siehe Norris: *Beasts of the Modern Imagination*, S. 113. Im Gegensatz zu Norris' Behauptung einer Autoexekution beachte man Kafkas Beschreibung: Als der angebundene Offizier die Kurbel nicht mehr erreichen kann (um den Zeichner zu starten), startet der Zeichner unerklärlicherweise von selbst (»kaum waren die Riemen angebracht, fing auch schon die Maschine zu arbeiten an«). Später lernen wir, daß die Maschine so etwas wie ein Bewußtsein entwickelt: Sie »belmerkt« ihre eigene Ausführung (*DL*, 242, 245).
- 47 Ende des elften Heftes in Kafkas Tagebucheinträgen schlägt der Reisende die zwei Männer mit seinen Fäusten und stellt sich dann vor, daß »der gute alte landsmännische Müller aus dem Norden« diese zwei »grinsenden Kerle« zwischen die Mühlesteine stopft (*Ta*, 824, 8. August 1917).
- 48 Wie Goebel zeigt, ist es nicht ganz klar, daß dieser Mann ein Eingeborener der Insel ist, doch Boa behauptet mit Recht, daß er kein Europäer zu sein scheint: Seine »wulstigen« Lippen sind ein »racist marker«, das afrikanische Züge suggeriert (*DL*, 211). (Goebel: *Kafka and Postcolonial Critique*, S. 201; Boa: *Kafka*, S. 139).
- 49 Zum Beispiel spricht Müller-Seidel mißtrauisch von den Annahmen des Offiziers: die »Verklärung und Erlösung«, die der Offizier an den Gesichtern der Verurteilten »wahrzunehmen glaubte« wird »durch keine Figur im Raum der Erzählung beglaubigt«. Doch gleichzeitig scheint Müller-Seidel die vom Reisenden unbestätigten Annahmen über den Offizier zu glauben: »Als aber der Offizier mit seinem eigenen Tod solch absurde Erlösung im Akt der Hinrichtung beglaubigen könnte, geschieht dies gerade nicht.« (Müller-Seidel: *Deportation*, S. 122).

- 50 Stanley Corngold schreibt: »Who says and on what authority that the officer found no trace of the promised redemption?« (Corngold: *Allotria and Excreta in »In the Penal Colony«*, in: *Modernism/Modernity*, 8 [2001], S. 290).
- 51 Siehe das Kapitel mit dem Titel »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse«, in: Homi Bhabha: *The Location of Culture*, New York 1994, hier S. 86, 88.
- 52 Siehe Goebels Gebrauch von Bhabhas Theorie der Nachahmung in bezug auf *In der Strafkolonie*, in: Goebel: *Kafka and Postcolonial Critique*, S. 199 f.
- 53 Siehe Kafkas Brief vom 12. Februar 1907 an Max Brod, in dem er von den »verlassene[n]« deutschen Kolonialisten in »Dar-es-Salam, Udschidschi, Windhoek« schreibt (B, 35 f.).
- 54 Vgl. Silvermans Begriff der »double mimesis« in: *Male Subjectivity at the Margins*. Siehe auch Fußnote 27. – Zu einer Darstellung der existentiellen Krise des Kolonialismus (jedoch keine Erörterung der Nachahmung) siehe Jean-Paul Sartres Vorrede zu: *The Wretched of the Earth* von Frantz Fanon, New York 1963.
- 55 Vgl. eine ähnliche Beschreibung kolonialen Masochismus in Pierre Loti: *Aziyadé*, übers. von Marjorie Laurie, London 1989 (ursprünglich 1879 veröffentlicht). Zu einer Erörterung von *Aziyadé* in diesem Kontext siehe Noyes: *Mastery of Submission*, S. 107–109.
- 56 Norris: *Beasts of the Modern Imagination*, S. 114.
- 57 Mit den Worten des Affen »Man beaufsichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand« (DL, 311). – Kafkas eigene masochistische Phantasien sind Legende, wie auch seine Ansicht, daß sowohl das Schreiben als auch das Lesen Belohnungen für seinen Schmerz seien. Seine graphischsten Folterphantasien – wie beispielsweise nach oben durch ein Haus gerissen zu werden, »blutend und zerfetzt, bis alles, was bleibt, die leere Schlinge ist, die meine Reste erst beim Durchbrechen der Dachziegel verloren hat« – sind nie weit von seinen Ansichten über Literatur entfernt (Ta, 567 f., 21. Juli 1913). Das Lesen ist der Teilnahme an einer gewaltvollen inneren Reise ähnlich: dem Zerschmettern mit einer Axt von dem »gefrorenen Meer in uns« (B, 28; 27. Januar 1904, Brief an Oskar Pollack). Das Schreiben entspricht den schmerzhaftesten Erfahrungen des Körpers (es ist eine »Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt l. . . und nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann«), wie auch einem besonderen Verlangen danach, sich Sprache buchstäblich einzuverleiben (Kafka berichtet von seiner großen Sehnsucht, sein Schreiben vollständig in seinen Körper aufzunehmen) (Ta, 491, 286; 11. Februar 1913, 8. Dezember 1911). Wenn Kafka sich an seinen Schreibtisch setzt, um zu schreiben, fühlt er den selben Schmerz, als würde er hinfallen und sich beide Beine brechen (Ta, 130 f.; 15. Dezember 1910). Einen Monat nachdem er das zitierte alternative Ende für *In der Strafkolonie* schrieb, beschreibt Kafka das (Briefe-)Schreiben als eine Art des Verblutens, bei dem die Häuse von Tauben durchschnitten werden: »Aber so langsam, so aufreizend, so Blut sparend, so Herz quälend, so Herzen quälend« (B, 163, September 1917, Brief an Max Brod). Diese Vorstellung vom schmerzhaften, aber auch angenehmen Schreiben auf den eigenen Körper wird schließlich in *In der Strafkolonie* literalisiert: Der Körper des Offiziers sollte durch das Schreiben gequält und erlöst werden. Zu weiteren Beispielen von Kafkas Masochismus siehe seinen Tagebucheintrag vom 16. September 1915 (Ta, 752–754), wie auch Pietro Citatis Biographie *Kafka*, New York 1990, S. 27 f.
- 58 Zu den Verbindungen zwischen dem Neuen Imperialismus und wirtschaftlicher Effizienz siehe Bongie: *Exotic Memories*, S. 40–46.

Richard Faber

Robert Minder: Ethnologe und Regionalforscher, im besonderen Altwürttembergs

Der deutsch-französische Literatur- und Kulturwissenschaftler Robert Minder (1902–1980) ist heute nicht mehr so präsent, wie er es in den sechziger und siebziger Jahren war, weit über den akademischen Rahmen hinaus. Was diesen angeht, beweist seine außerordentliche Wertschätzung – speziell innerhalb der deutschsprachigen Germanistik – die anlässlich seines 70. Geburtstags erschienene Festschrift *Wie, warum und zu welchem Ende wurde ich Literaturhistoriker? Eine Sammlung von Aufsätzen aus Anlass des 70. Geburtstags von Robert Minder*, herausgegeben von Siegfried Unseld (Frankfurt/Main 1972). – Aus Anlaß seines 100. Geburtstags, den Minder im Jahre 2002 hätte feiern können, organisierten Albrecht Betz (Aachen) und ich in Zusammenarbeit mit dem Berliner Centre Marc Bloch und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach in Schillers Geburtsort eine Tagung über Minder, deren Vorträge den Grundstock für den umfangreichen Sammelband *Kultur, Literatur und Wissenschaft in Deutschland und Frankreich* (Würzburg 2004) abgeben. In den *Weimarer Beiträgen* soll über diesen Band – speziell meinen dortigen Aufsatz *Wie, warum und zu welchem Ende war Robert Minder Literatursoziologe?* – hinaus der Literaturethnologe und Regionalforscher Minder thematisiert werden.

Ausgerechnet in Robert Minders Vortragstext *Warum Dichterkademiem? Ihre gesellschaftliche Funktion in Deutschland und Frankreich* von 1966 findet sich – gleich auf der zweiten Seite – diese Passage: »Der ›Guide littéraire de la France‹ [. . .] ist [. . .] nach Provinzen aufgeteilt, nach ›Landschaften und Stämmen‹, würde Nadler sagen.« Anne Kwachik und Peter Schöttler haben sich mehr oder weniger kritisch mit Minders Beziehung zum (prä- und post-)faschistischen Deutschösterreicher Josef Nadler auseinandergesetzt.¹ Ich mache deshalb darauf aufmerksam, daß der Name des anrühigen Germanisten – was meinen Fall angeht – in einem ausdrücklich soziologisch qualifizierten Vortrag fällt, der sich mit einem akademischen Thema sans phrase beschäftigt, also einem bürgerlich-urbanen Gegenstand par excellence. Außerdem wird Nadler – nicht die geringste Pointe – in einem *französischen* Kontext herbeizitiert und – kaum zweifelhaft – auf ironische Art und Weise: »nach ›Landschaften und Stämmen‹, würde Nadler sagen.« (D, 7 f.)²

Nicht unbedingt »Landschaften«, doch zweifellos »Stämme« werden von Minder ironisch »nachgereicht«; worum es ihm – neben Großstädten wie Berlin, Wien und vor allem Paris – geht, sind Provinzen bzw. *Regionen*. Im *Nerval*-Aufsatz von 1971/72 liest man jedenfalls dieses vernichtende Urteil über Stammesidolatrie: »Was hier im Werk Gérard de Nerval] unschuldig privates, wenn auch todernstes Stammesdelirium ist und was sich als Kraft dichterischer Zusammenschau im Werk produktiv ausgewirkt hat, sollte bei anderen später ganz andere, massiv todbringende Formen annehmen.« (E, 174)

Im Ton milder, doch in der Sache nicht weniger klar ist folgende Passage von 1966: »Benn stammte durch seine Mutter l. . .] aus dem welschen Schweizer Jura. Thilo Koch zitiert in seinem Essay »Gottfried Benn«, 1957, Ausführungen des Zürcher Professors Woodtli über die »jurassischen Eigenschaften« des Dichters – recht problematische Darlegungen wie alles, was das »Bluterbe« betrifft.« (D, 354) – »Blut und Boden«, es gab (klammert man Ernst Blochs *Erbschaft dieser Zeit* ein) kaum einen früheren und schärferen Kritiker dieser *sozialen* Mythologie als Minder.³ Nur, daß er – noch zu Zeiten, als sie allgemein obsolet wurde: in den fünfziger und sechziger Jahren – Deutschlands enormen Regionalismus und seine grundlegende kulturelle Bedeutung *ethnosoziologisch* im Bewußtsein behielt und auch als Literaturethnologe forschte, lehrte und publizierte.⁴ Noch seine Universalgeschichte des Mini-Stamms von Brentano aus dem Jahre 1972 – ein Stück deutscher Kultur- und Literaturgeschichte in nuce – bezeugt das⁵; ich zitiere ihren Schlußabsatz, Minders »Schlußfolgerungen«: »l. . .] gezeugt von einem Mann, der aus einem üppigen blühenden Land mit alter Kultur jenseits der Alpen gekommen war; getragen von geistig aktiven, dichtenden oder dichterisch umworbenen Frauen, haben die einen des Stammes ihre Rolle im Bewahren der erreichten, hohen sozialen Stufe und ihrer traditionellen Werte gesehen; die anderen aber aus Distanz zur üblichen, monolithisch deutschen Familie sich Freiheit des Urteils und der Lebenshaltung geholt. Beide fühlten und fühlen sich in ihrem gegensätzlichen Anspruch bestätigt durch das, was schon vor hundert Jahren Herman Grimm, der Eingehiratete, mit dem Ausdruck umschrieben hat: »das Beruhen auf dem eigenen, dem »brentanischen« Geist.« (E, 335)

Obwohl im vorhergehenden Absatz auch von Blut bzw. *Chromosomen* die Rede ist, geht es um »Geist«, und zwar einer außerordentlich *multikulturellen*, kosmopolitischen Familie mit beachtlich nonkonformistischer, *antiautoritärer* Fraktion. Daß Minders Sympathien – Pointe der Pointe – eindeutig ihr gehören, werde ich im »Gender«-Exkurs ausführlich darlegen. Hier zitiere ich schon einmal den vorvorletzten Absatz des *Brentano*-Essays, in dem erneut verhängliche Vokabeln fallen, doch in völlig unverhänglichem Kontext: »Der Name Brentano genügt sich selbst, hieß es lapidar schon l. . .] beim sozialliberalen Nationalökonomem] Lujo Brentano, als er den Adelstitel *ausschlug*, der mit der Ver-

leihung des Maximilianordens verbunden war. Am 3. April 1839 aber hatte Bettina an Clemens geschrieben: »Der tief gewurzelte Adelsstamm meiner echten Rasse macht, daß ich mit *plebejischer* Genialität Nahrung sauge aus dem reinen Willen zur *Menschheit* und die aristokratische Aufgeblasenheit unter meinem Fußtritt platzt.« (E, 334)

Minder selbst hält in Sachen »Menschheit« bzw. Universalismus 1966 fest: »Dichter und Denker ganzer Epochen [haben] ohne Schaden auf ihre Nationalsprache zugunsten einer übergeordneten Weltsprache verzichtet: zugunsten des Griechischen in der hellenistischen Zeit, zugunsten des Lateinischen durchs Mittelalter hindurch bis an die Schwelle der Neuzeit. Thomas von Aquin, Spinoza und hundert anderer Denker haben dabei so wenig ihrer Persönlichkeit verloren wie Friedrich der Große, Katharina von Rußland und der Korse Napoleon, als sie zu ihrer Zeit im Französischen das adäquateste Ausdrucksmittel für die Ideen ihres aufgeklärten oder revolutionären Despotismus fanden. Die soziale Bindung der Sprache war für sie entscheidend, nicht die nationale. Das gleiche gilt von den Massen der Auswanderer in Amerika, aus deren Kreisen in der zweiten Generation ein paar der größten amerikanischen Dichter aufgestiegen sind. Das Beispiel von Chamisso in Deutschland, von Joseph Conrad in England, von Nathalie Sarraute, Elsa Triolet und anderen Russen in Frankreich beweist, daß Dichter sich auch in einer hinzugelerten Sprache verwirklichen können, obwohl der Dichter einen sprachlich gefährdeten Extremfall darstellt. Ihn als normativ für die Masse zu betrachten, wie es seit Herder geschieht, verfälscht die Perspektiven von vorneherein.« (D, 255)

Minder schreibt dies speziell Martin Heidegger ins Stammbuch, für den der Dichter mehr denn je »Priester im Mutterdienst der Sprache« zu sein hat. »Dieser Überbewertung von Mundart und Muttersprache seien summarisch ein paar Fakten entgegengehalten«, wie Minders Philippika beginnt. »Seit Jahrhunderten gehen große Literaturen wie die englische und die französische nicht von der Mundart aus, wie das in Stämme aufgegliederte, zentrifugale Deutschland, sondern von der literarischen Hochsprache, wie sie sich in den politischen Zentren London und Paris normativ herausgebildet hatte.« (D, 255)

Davon abgesehen, daß sich – überrepräsentativ bei kosmopolitischen »Provinzialdichtern« (Goethe) wie Johann Peter Hebel und Bertolt Brecht (worauf schon Walter Benjamin hingewiesen hat⁶) – der Dialekt nicht nur mit dem Hochdeutschen der Lutherbibel, mit Antike und Bibel überhaupt, sondern auch weiteren Sprachen bzw. Literaturen verbunden hat, Deutschland *war* mindestens bis 1866 »zentrifugal« und *ist* bis heute notwendigerweise ein Föderalstaat mit nach wie vor großen regionalen Unterschieden geblieben (auch unabhängig von der neuerlichen Teilung von 1945 bis 1990 und den sich anschließenden »Wiedervereinigungs«-Problemen). Und deren Wurzeln gehen ein Stück weit bis in die »Stammeshertzogtümer« des frühen und hohen Mittelalters zu-

rück. Noch die Weimarer Verfassung sprach – kaum völkisch, freilich das machtpolitische Zustandekommen der *Teilstaaten* verdrängend – davon, daß sich diese Verfassung gegeben hätte: »das deutsche Volk, geeint in seinen *Stämmen*«. Doch, wie gesagt, Minder geht es um kultur-, religions- und sozialgeschichtlich – deshalb auch literaturgeschichtlich – spezifizierte *Regionen*⁷, einschließlich der sehr neuen Groß- bis Weltstadt Berlin.

Er sagt 1962 Gottfried Benn, wie den ihm verwandten Weltstadtliteraten, von Emilio Filippo Tommaso Marinetti und Knut Hamsun bis Ezra Pound und Louis-Ferdinand Céline, »unter der Maske des Anarchisten das Klassenressentiment, den Herrschaftsanspruch des geduckten Kleinbürgers« nach – übersieht also das Phänomen eines (welt-)städtischen Faschismus keineswegs – und hält dennoch fest, eben solch paradoxer *Weltläufigkeit* wegen:

– »Ina Seidel hat heute selbst im Deutschland der Mopedjugend nicht mehr viel zu sagen. Benn wird auch in Tokio gelesen, in Harvard kommentiert. Ströme aus zwei Himmelsrichtungen mischen sich in seine Lyrik: Kirchenlied und Jazzmelodie.«

– »Paradoxiert haben nicht die strengen und reinen Gesangbuchverse von Rudolf Alexander Schröder Weltverbreitung gefunden, sondern die hybriden Gebilde Benns – weil die Stimme bei ihm (wie bei Baudelaire, dem unerreichten Vorbild) durch den Lärm, den Glanz und den Jammer der Großstadt spricht, weil sie von den Polstern der Bar und der Theke der Bierschwemme »auf aller Töne Grund« zurückzugehen versucht, »einen Durst zu löschen anderer Art.« (K, 67)

Minder schlägt sich ganz eindeutig auf die Seite jenes *Asphaltberlins*, gegen das die völkische Heimatliteratur seit der vorletzten Jahrhundertwende mit dem Schlachtruf (des deutschtümelnden Elsässers Friedrich Lienhard) »Los von Berlin« angetreten war⁸: »Alles, was in dem mutigen und hellen Berlin an Tüchtigem, Tapferem, Geistesoffenem aufkam, oder was auch in Wien, München, Leipzig und in wieviel anderen Großstädten an Neubegründendem und noch heute Richtungsweisendem aufkeimte, erschien [dieser Literatur] als verdammungswürdig auf Grund von Jörn Uhl und der Lüneburger Heide: ein Regenerationsprozeß vom total platten Lande her⁹, für den »Gemeinschaft« begründen zunächst einmal ab-, ein- und aussperren hieß.« (K, 39)

Minder ist zweifelsfrei fürs Aufsperrn und *Hereinlassen*. Selbstverständlich läßt er sich nicht nehmen, darauf hinzuweisen, daß der »Gründungsheros« spezifisch Berliner Literatur, Theodor Fontane, hugenottischer Herkunft durch Vater und Mutter war. Bei aller Hochschätzung für den »subtilen Psychologen« verweist er zugleich auf seinen unüberschbaren *Anachronismus*: »Fontane [...] hat als unübertroffener Causeur wie überhaupt in seiner Urbanität vieles gemeinsam mit Anatole France. Aber wie anders doch der Hintergrund: häuslich-schlichte Bodenständigkeit. Das Berlin, das er schildert, ist *noch* ein Berlin mit vielen Gärten und Bäumen, kleinen Leuten, Rentnern, bescheidenem Adel: ein Berlin

vor der großen Industrialisierung; *Agrariertum* der Mark. Ein solches Berlin war in der Literatur tragbar: Fontane gehört mit zu jenen Dichtern, welche in der [deutschen] Literaturgeschichte als »poetische Realisten« bezeichnet werden und welche die eigentlichen »Klassiker« des deutschen Hauses geworden sind.« (K, 35)

Gerade Minder hat gegen die jahrzehntelange Verdrängung des »Gegenwartsschilderers«, »Zeitkritikers« und Prognostikers Fontane: seine soziopolitische »Kastrierung« protestiert, doch mit Recht sieht er erst in der Generation Alfred Döblins wahre – Paris teilweise überflügelnde – Modernität erreicht¹⁰: Bei Döblin, der sich immer als Städter gefühlt hat, »und zwar ausgesprochen als Berliner, wo er seit dem zehnten Jahr gelebt«, »spricht ein Arzt aus *Berlin O*, der die Kunden seiner Kassenpraxis kennt auf Herz und Nieren, sich lockert, wie sie im Mutterwitz in Schnoddrigkeit schlendert, bis er wieder scharf zupackt: »Grüßen Sie mir Ihre Waschfrau: Näher beim Eckensteher Nante (des Vormärz), der Familie Buchholz, der Mutter Wolfen [Gerhart Hauptmanns] als bei Fontane, seinen Gärten und dem kleinen dahinwerkelnden Volk. Umgetrieben in den Bataillonen und Regimentern der grauen Wohnblöcke Schulter an Schulter, der Hoch- und Untergrundbahnen, Bürofluchten, Fabrikballungen. Ein Schwimmer im rastlos sich verströmenden, wieder neu emporquellenden Urwillen, der hier l. . .] einen Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch schuf: das Berlin des zwanzigsten Jahrhunderts.« (W, 138; D, 154; E, 159; W, 104; D, 157)

Gerade auch diese Passage ruft nach Interpretation¹¹, ich mache nur »ethnologisch« darauf aufmerksam, daß Minder – mit bis heute anhaltendem Recht – selbst Berlin regionalisiert: Der *Armenarzt* Döblin sprach aus Berlin O und nicht aus Berlin W, was – entscheidende Pointe – einen soziokulturellen bzw. sozioökonomischen Unterschied markiert. Noch Minders Abheben auf Döblins – Berlin übergreifendes, freilich nur partielles – Preußentum ist allein *psychohistorisch* bzw. *sozialpsychologisch* zu verstehen¹²: »Die eigentümliche Größe des Preußentums hat Döblin immer anerkannt. »Preußische Strenge, Sachlichkeit, Nüchternheit, Fleiß ist mir auf dem Berliner Gymnasium anerzogen worden«, bekennt er stolz. Er ist immer mißtrauisch geblieben gegen süddeutsches Behagen und Sich-Gehenlassen l. . .] Aber er ist Preuße nur bis zu einem gewissen Punkt und weiß: was darüber ist, wird Fratze und Entmenschtheit. Sadistische Jugendpeiniger steigen aus der Tiefe der Erinnerung in seinem Lebensbericht empor«, wie Minder – seine *Kadettenhaus*-Studie von 1962 im Hinterkopf – 1966 formuliert. (D, 159)

»Der Drill in Berlin, wie Döblin ihn ohnmächtig schweigend bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr hinnehmen mußte, war nur grad-, nicht wesensmäßig verschieden von dem der Kadettenanstalten. Doch ein Grundunterschied besteht zwischen Döblin und einem Ernst von Salomon, der die Identifikation mit den gehaßt-bewunderten Züchtlern bis zur Mitbeteiligung an Fememorden durchführte und zuletzt sich zurückzog auf ein menscherächterisch-saloppes

Epikureertum, in der Pose der illusionslosen, tief angefressenen Aristokratie des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts. In Döblin lodert ein ganz anderes Ethos« (D, 159/60), wie an anderer Stelle nachzulesen ist.¹³

Verweilen wir hier bei der generellen Soziologik des Regionalforschers Minder (der dies, als Elsässer, so existentiell war wie Komparatist¹⁴). Fundamental wie banal war für ihn immer – noch im Blick auf das selbst Döblin eigene Ausspielen protestantisch-preußischen Pflichtgefühls gegen österreichisch-katholische Schlamperei – die generelle »Doppelpoligkeit des alten Reiches«, nahezu synonym mit dem »eisernen Vorhang der konfessionellen Unterschiede« – der »die Wiedervereinigung der seit Luther getrennten Glieder« hinderte. *Jener* Vorhang »hielt Österreich noch über ein halbes Jahrhundert hinaus von der literarischen Neublüte fern und schnitt Weimar als Hochburg des säkularisierten protestantischen Dichtens und Denkens weitgehend von den Überlieferungen des Barock- und Volkstheaters wie von der Entwicklung der neuen Musik ab«, wie Minder 1962 kulturhistorisch spezifiziert. (K, 54 f. und 17 f.)

»Beziehungen zwischen der Weimarer Klassik und der Wiener Musik bestehen – aber man muß sie mit der Lupe herausstudieren. Und kein Wort steht bei den *Schwaben* Wieland oder Schiller über jene dritte, unerhört produktive und originale Kunsttätigkeit, die gerade auch in Oberschwaben und darüber hinaus im ganzen Donaauraum auf dem Gebiet der Architektur und Plastik eingesetzt hat.« (K, 17) – Mit Minders letztem Satz stehen wir mitten in *Neuwürttemberg*, das seit der Rheinbundzeit das ehemals weithin vorderösterreichische, jedenfalls katholische Oberschwaben mitumfaßt. Für nicht wenige altwürttembergische »Unterland« blieb das »Oberland« auch nach seiner Einverleibung noch lange ein Stück *Ausland*; wieviel mehr muß das in den eben *altwürttembergischen* Zeiten der Fall gewesen sein, über die Minder fast ausschließlich handelt – gerade auch hier sozialwissenschaftlich, nicht zuletzt *religionspolitologisch*, wie in folgender Passage von gleichfalls 1962¹⁵: »Mit ›Don Carlos‹ als politischem Bekenntnis tritt Schiller in eine lange schwäbische Reihe: zu Johann Jakob Moser, der um der Freiheit willen auf den Hohentwiel gekommen war; zu Schubart, der auf dem Asperg saß; zu Uhland, dem Sänger des guten alten Rechts, der sein Leben wagte, als er 1849 an der Spitze der Abgeordneten den Truppen entgegenging, die den Eintritt ins Parlament sperrten. Hundert Jahre später – im Herbst 1934 – ein anderer stummer und entschlossener Zug: die Pfarrer aus ganz Württemberg, die sich um ihren bedrohten Landesbischof [Theophil Wurm] scharen und der Gewalt trotzen. Aufstand des Gewissens. Große Lehrmeister sind die Schwabenväter gewesen. Frondeure kann man sie auch nennen, immer auf der Hut vor Übergriffen der Kirche wie des Staates. Demokraten auf ihre Weise – unter Voranstellung der religiösen Impulse. Schillers Haltung zur Revolution ist damit schon umrissen.« (K, 123)

»Das Neue [. . .] ist der Übergang von religiöser und moralischer Erziehung

zur ästhetischen.« Nicht nur darauf ist zurückzukommen, wenn wir mit Alt-württemberg diesen Beitrag *monographisch* beschließen. Zunächst sollen noch einige generelle Überlegungen des Regionalforschers Minder von 1957 referiert werden: »Die Besonderheit der deutschen Entwicklung im 19. Jahrhundert liegt [. .] in der Parallelität von literarischer Entdeckung der Regionen und politischem Aufbau des Reiches. Diese beiden Phänomene schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern verbinden und verstärken sich. – Schon bei den Romantikern deckt sich die poetische Wertschätzung der verschiedenen Regionen mit dem mitunter aggressiven Trachten nach der nationalen Einheit. Und auch bei den folgenden Generationen geschieht es, daß sich die Idee vom deutschen Vaterland durch die Bilder von den verschiedenen Provinzen in den Köpfen verfestigte und endgültig Gestalt annahm. Schlesien, das heute für die Deutschen verloren ist, bleibt in ihrem Kollektivbewußtsein nicht weniger lebendig dank der Sicht von Malern und Dichtern – vielleicht noch mehr als von Historikern –, die es für Millionen von Menschen mit Zeichnungen in Schulbüchern, Erzählungen, in Almanachs anschaulich dargestellt haben. Anstatt einen politischen Partikularismus zu fördern, hörte die regionale Kultur nicht auf – und hört nicht auf –, Wasser auf den Mühlen der Einheit zu sein. Die Nationalsozialisten, die gleichzeitig das Reich uniformiert und den künstlerischen und literarischen Ausdruck der Regionen ermutigt haben, wußten das sehr wohl. Deutschland ist stolz auf die Vielfalt seiner Landschaften und sieht darin kein Hindernis der Einheit, sondern im Gegenteil die Aufforderung, die sich ergänzenden Reichtümer zu bündeln, denn nur die Gesamtheit bildet in seinen Augen die wahre Gestalt der Nation. Diesen ebenso einfachen wie komplexen Tatbestand hatte ich im Sinn, als ich meinem Werk den Titel gab ›Alleagnes et Allemands‹« (K, 125; E, 219 f)

Über dieses Hauptwerk Minders (mittlerer Schaffenszeit) haben andere referiert und geurteilt.¹⁶ Ich zitiere aus seiner Selbsteinschätzung in der (testamentarischen) Abschiedsvorlesung am Collège de France von 1973 nur diesen Absatz: »Die deutschen Regionen erschienen in einem neuen Licht – ein [. .] Tabu, das [. .] gebrochen werden mußte. Die nationalsozialistischen Exegeten hatten dieses Thema so sehr abgenutzt, daß man nicht mehr daran zu rühren wagte, so als ob die Eigenheit der Regionen, die in die Struktur dieses dezentralisierten Landes par excellence eingefügt sind, nicht siegreich dem Völkergemisch nach der Katastrophe von 1945 widerstanden hätte. Die unvollkommenen oder verfälschten Maßstäbe mußten modifiziert, und an die Stelle einer veralteten Folklore und der geheiligten Vorstellung einer aus arischer Linie abstammenden Volksgemeinschaft mußte die Kenntnis des Volkes in seinen wirklichen Lebensbedingungen gesetzt werden.« (E, 260)

Im nächsten Absatz geht es bereits wieder um (Alt-)Württemberg speziell: »In fast allen Bereichen stellt (Alt-)Bayern das Gegenteil von Württemberg dar,

dessen politische, religiöse und pädagogische Kohäsion (ein Netz von rigoros hierarchisierten und zentralisierten Schulen) sich so gut über mehr als drei Jahrhunderte zurückverfolgen läßt (von 1530/1550 bis 1850 und weiter) wie die wirtschaftliche und genealogische Unabhängigkeit (viele Ehen unter Blutsverwandten in der bürgerlichen Oligarchie von lutheranischer Oboedienz). Das aufsteigende Maschinenzeitalter, weit davon entfernt, einen Bruch zu provozieren, überführt die latenten Energien in andere Bereiche: Der religiös inspirierten Generation der Dichter und Denker (Schiller, Hölderlin, Hegel, Schelling) folgt die Generation der großen Erfinder (Daimler, Diesel, Zeppelin, Bosch) und eine Armee von originellen und geschickten Heimwerkern, Gründer und Stütze einer mächtigen, weiterverarbeitenden Industrie in einem Landstrich ohne Bodenschätze und mit einem ausgebauten Netz von Land- und Wasserwegen. Vergeblich würde man hier« – läßt man wie Minder Oberschwaben außer acht – »die Traditionen des extravertierten (alt-)bayerischen Lebensstils, den Sinn für das Schauspiel und kräftige Farben, den barocken Geschmack suchen.« (E, 261)

Tourismus gibt es freilich seit langem auch im evangelischen Württemberg; Minder ist nicht nur (Anti-)Folklorist genug, sondern vor allem auch Literaturhistoriker im Übermaß, um es genau zu wissen – so wenn er 1962 beispielsweise schreibt, die lungenkranke Pfarrersfrau Agnes Günther phantasie sich »sektiererisch verzückt in ›Die Heilige und ihr Narr‹ hinein, wobei die Zinnen der Ewigen Stadt merkwürdig mit den Märchenschlössern Marlittscher Prinzen zusammenfallen – eine Symbiose, die dem Werk sein Publikum durch zwei Weltkriege hindurch gesichert hat und auch für die *touristische* Erschließung des Ländchens Hohenlohe-Langenburg, wo der Roman spielt, nicht ohne Bedeutung gewesen ist.« (K, 57)

Minder geht generell gegen solch literarischen Kitsch vor, unter anderem dadurch, daß er – im *Heide*-Essay von 1966, wo Marlitts *Heideprinzesschen* eine inaugurate Bedeutung zukommt – den Absatz einfügt: »Die höllische Stufe war mit Bergen-Belsen erreicht. Man brauchte nicht auf Dantes Inferno zurückzugreifen. Hebbels (Heide-)Ballade und sein sadistischer Mörder genügten. Ein [Massenmörder] Haarmann, der nach 1920 verirrt Touristen in der Heide privat abschlachtete und ihre Haut zu Hosenträgern verarbeitete, ist zu früh gekommen und gestorben. Seine Praxis hätte er zehn oder zwölf Jahre später unter höchsten Ehren auf ganz andere Weise im Rahmen des Staatsganzen ausbauen können.« (D, 278 und 285)

Was Württemberg zwischen 1933 und 1945 angeht, stellt Minder, wie bereits zitiert, auf den Pfarrer-Protest gegen die NS-Staatmacht ab, ihn wohl etwas überschätzend, doch vergißt er über dem »frondierenden« Element des schwäbischen Pietismus nie die *staatskirchliche* Dimension des altwürttembergischen Protestantismus insgesamt. Freilich geschieht dies (wie auch im Falle Schillers) in französisch-revolutionärem Kontext: »Der Bürgersohn Hegel, der

im heimatlichen Schwaben die Knechtung durch die herzogliche Willkür so gut wie durch die Oligarchie der Altstände und die eiserne Herrschaft der *Staatskirche* aus der Nähe kannte, hat bis in sein Alter den Ausbruch der Französischen Revolution, Sturm auf die Bastille und Proklamation der Menschenrechte als ein großes Datum in der Menschheitsgeschichte gewürdigt.« (D, 49)

Auf Württembergs große und innere Nähe zum (revolutionären) Frankreich ist sofort zurückzukommen, zunächst aber zu betonen: Hegel, Hölderlin, Schelling und viele Unbekanntere verdanken dem Tübinger (Theologen-)Stift, der staatskirchlichen »Kaderschmiede«, Unüberschätzbares, doch um die zu werden, die sie historisch *sind*, mußten sie dem Stift auch entlaufen bzw. von ihm »abfallen«. Minder nennt 1962 als Vertreter des »emanzipierten Stiftlers« nicht zuletzt Hölderlin, »der in leidenschaftlichem Durchstoß zu Winkelmann und Heinse hellenischen Sinnenkult mit seinen pietistischen, denkschweren und bildfremden Ursprüngen zu vereinen gesucht hat – bald in visionärem Schwung, bald nur stammelnd, Pfarramt und Pfarrhaus dabei immer ängstlich von sich fernhaltend«. (K, 46; E, 29; K, 51)¹⁷

Selbstverständlich unterläßt Minder auch nicht den Hinweis auf das Projekt einer Schwäbischen Republik von bereits 1798. Im Beisein Hölderlins hat es Sinclair auf dem Rastatter Kongreß mit Vertretern der schwäbischen Stände den Franzosen unterbreitet. »Zum erstenmal seit Generationen waren die Dinge wieder im Fluß, und Hölderlin hat aus nächster Nähe die Möglichkeit einer radikalen Neugestaltung im Sinn der republikanischen Konstitution aus dem Jahr III der Französischen Revolution miterlebt.« (D, 75) So kommentiert Minder und hält 1962 fest, noch was das *dialektisch* Gegenrevolutionäre beim späten Schiller angeht: »Die »Ästhetische Erziehung des Menschen« ist seine vielleicht umfassendste theoretische Antwort auf die Französische Revolution: gegen Frankreich gedacht und doch Frankreich verpflichtet, zum Teil in Frankreich vor Deutschland verwirklicht.« Bereits der erste Satz des Minderschen Schiller-Essays lautet: »Schillers Verhalten zu Frankreich – seine Dichtung, Denkart, politische Lebensform – kann mit *einem* Wort bezeichnet werden, das für ihn wie für ganz Württemberg gilt: Mittelstellung, pro und contra.« (K, 125 und 106)

Altwürttembergs »moralischer »Dialekt«« verdankt sich insgesamt den Schwabenvätern *und* Frankreich. Seine Qualität – ein Stück weit auch im wendenden Sinn – beruht auf »Bodenständigkeit« und Weltoffenheit, Konservatismus und Progressismus *zugleich*. Und – was Minders altwürttembergische »Stammeskunde« angeht – ist »Moral« der vorzügliche Untersuchungsgegenstand oder, wie im Fall des Mini-Stamms von Brentano, »Geist« (E, 335): ein Grund- bzw. Kernwort gerade auch der »spiritualistischen« Schwabenväter (nicht aber völkischer bis rassistischer Germanisten und Volkskundler in der Art Nadlers).

Exkurs I: Gender-Forscher und ›Feminist‹. – Für Minder ist das Luthertum »streng patriarchalisch« und auf eine »Männergesellschaft l. . .] zugeschnitten« sein Katechismus, so wie in Deutschland insgesamt von einer »Überbewertung des Manns und der Macht« ausgegangen werden muß. Spezifisch schwäbische Vertreter dieser »harten männlichen Welt«, in der trotz Herzog Karl Eugens Maitresse Franziska von Hohenheim mehr »Cherchez le père« als »Cherchez la femme« galt, waren *dieser* Herzog und Friedrich Schillers *leiblicher* Vater Johann Kaspar. In der Familie regierte auch dieser uneingeschränkt, nach dem »Kernspruch: ›Der Mann muß haben die Herrlichkeit im Haus.« (K, 111 und 106)

Auf die »Herrlichkeit des Herren«, ein altschwäbisches und Schillersches »Grundwort«, kommen wir gleich zurück. Hier sei *schillerspezifisch* nur festgehalten, daß noch hinter Schiller junior die »Welt der Väter« in solcher Mächtigkeit und *Gewalttätigkeit* steht, daß sich selbst um seine (auf Bertolt Brechts »heldenhafte Frauen« vorausweisende) Johanna alsbald – »wie ein Ring« – die harte Welt der Väter wieder schließt: »Johanna wird vom eigenen Vater als Hexe denunziert und von Gott-Vater zu männlicher Härte verurteilt, zum gnadenlosen Niedermachen der Feinde. Die historische Jeanne d'Arc ist weder vom Vater angezeigt worden, noch hat sie in der Schlacht das Schwert geführt, nur das Banner vorangetragen. Beide Züge sind von Schiller frei erfunden – frei? Er gehorchte einem inneren Zwang. Auch in seiner ›Johanna‹ reifen die Früchte der Bekehrung auf stockschwäbisch-lutherischem Boden.« (D, 204; K, 128)

Andererseits beginnt diese Passage von 1962 mit folgenden Ausführungen Minders: »Schillers Johanna wird l. . .] am verständlichsten als emanzipierte Luise [Millerin], und diese Emanzipierung selbst als Widerschein der aktiv für Freiheit sich einsetzenden Frauen der Revolutionszeit – von Lucile Desmoulins und Madame Roland bis zu Charlotte Corday. Der Dichter gesteht Johanna zu, was er Luise verwehrt hatte: die Schranken zwischen den Ständen zu überspringen.« Die *Standesherrschaft* liefert uns das Stichwort, um auf die schwäbische »Herrlichkeit« in extenso zurückzukommen, zunächst eben im Sinn der »*Lehensherrschaft*, die, versehen mit allen Attributen der Gerichtsbarkeit, gesetzlich als Herrschaft durch das Herrschaftsrecht definiert und bestätigt war. In diesem Sinne sagte auch die Dienstmagd von ihren Herren: ›Ich kann meine Herrlichkeit rühmen.« Und ›Herrlichkeit‹ konnte auch (wir werden sehen, daß dies nicht unwesentlich ist) die Begriffsnuance des Männlichen annehmen: ›Der Mann muß die Herrlichkeit im Hause haben.« (K, 128; E, 30)

Minder pointiert (wie angedeutet) die virile »Herrlichkeit im Hause« 1951 als solche im *Bette*: Die Schwabenväter Bengel und Oettinger wüten »gegen den Grafen Zinzendorf l. . .] von dem Zeitpunkt an, als dieser Freund und ehemaliger Lehrer des jungen Schwaben [Oettinger] geltend machen will, daß die Dreifaltigkeit im Grunde das Bild der Familie darstellt: Vater, Mutter und Sohn. An der Spitze Gott Vater und seine Gemahlin, der heilige Geist l. . .]; Jesus, der

Sohn des göttlichen Paares, ist gleichzeitig der Vater der Christenheit und der zärtliche Gemahl der menschlichen Seele: Oettinger schreit Skandal. »Zinzendorf hat Jesum darum zum Schöpfer und Mann der Gemeinde gemacht, damit die hochgesetzten Weiber bei Begehung des Zeugungswerkes recht familiär mit ihrem Mann, dem Herrn, sein können. Für ihn ist der Akt des Fleisches ein heiliger und ausschließlich viriler Akt. Der Frau Gleichheit einräumen zu wollen, hieße der »Unzucht Tür und Tor« zu öffnen.« (E, 39)

»Oettinger und die anderen schwäbischen Theologen sind sich vollkommen einig darüber.« Minder dagegen tritt genauso dezidiert (bereits 1966) für Frauengleichheit, also auch Frauen*emanzipation* ein, gerade weil selbst in Frankreich bis 1945 keine weiblichen Parlamentsabgeordneten geduldet wurden und noch General de Gaulle nach 1958 nie auch nur eine Frau in seine Ministerriegen berief. Minder – stets komparatistisch gerecht – vergißt es nicht, wenn er deutsche »Herrn Verleger« 1966 mit dem Zusatz anspricht: »Verlegerinnen wage ich kaum zu sagen, es gibt sie ja so wenig, warum eigentlich, eine explosive Frage.« (E, 39; D, 19 f.; W, 13)

Historisch *muss* Minder die für deutsche Verhältnisse ungewöhnlich aktive Rolle betonen, die der Frau im literarischen wie im politischen Leben Frankreichs zukommt.¹⁸ Von den Ursachen, die die intensive gesellschaftliche Funktion der Literatur in Frankreich erklären, nennt er 1962 vor allem zwei und in dieser Reihenfolge: »Die Rolle der Frau und die Rolle des Dichters als Bürger«. So wichtig war – literatursoziologisch gesehen – die Rolle der Frau in Frankreich, speziell auch der »freiheitlichen Dichterinnen«. Minder verweist auf deren Mangel in Deutschland, im Unterschied nicht nur zu Frankreich, sondern auch England und Italien. »Einmal ergriff die Droste [von Hülshoff] die Feder zu einem politischen Gedicht«, wie Minder exemplifiziert: »einem Gedicht gegen George Sand und deren »Emanzipationstollheit«. Aber war der Kampf für die Emanzipation des Weibes trotz seiner Exzentrizitäten nicht ein nötiger Kampf, ein Akt der »Einbürgerung« der schaffenden Frau, den das kommende Jahrhundert dann legitimierte?« (K, 97; D, 19; K, 62, 70 und 29)

So fragt Minder rhetorisch, der im übrigen nicht vergißt, ja (als zu unrecht unbekannt) in Erinnerung ruft: »Deutschland hat mehr Frauen von geistigem Format, als es weiß.« Heute überhaupt nicht mehr überraschend, verweist er besonders auf die (Früh-)Romantikerinnen – »diesmal emanzipierte Frauen, unmittelbarste Produkte der Aufklärung in Deutschland: »Jüdinnen« aus Berlin und »Professorentöchter« aus Göttingen. Die Berliner Salons der Henriette Herz, Rahel Levin, Dorothea Mendelssohn gaben der frugalen Hauptstadt Preußens die ersten geistig-gesellschaftlichen Zirkulationsmöglichkeiten für Bürger, Adlige, französische Réfugiés. Das Ganze liberal getönt mit sehr konservativen Grundkräften, dabei offiziell kaum halbwegs anerkannt, immer wieder bedroht und im zwanzigsten Jahrhundert, als Berlin durch seine Akademien, Forschungs-

stätten, Theater, Zeitungen ein literarisch-künstlerischer Sammelpunkt und kritischer Regulator für ganz Deutschland geworden war, ausgelöscht durch das Dritte Reich.« (K, 19 und 22)

Minder geht stellvertretend auf Caroline Michaelis, verheiratete Schlegel, spätere Schelling ein und in seinem Aufsatz über die Brentano-Familie auf Bettina sowie weitere weibliche Intellektuelle des ausgesprochenen Clans: von der Großmutter Sophie la Roche bis zur erst Anfang der neunziger Jahre verstorbenen Margeritha von Brentano. – Bereits die La Roche hatte Bettinas »später so aktiv durchbrechende Leidenschaft für freiheitliche Politik geweckt: hingerissen deklamierten die beiden Frauen die großen Reden Mirabeaus, des Verkünders und Opfers der Revolution von 1789«. Später dann versammelte die inzwischen *verwitwete* Bettina von Arnim um sich: »Bruno Bauer, Arnold Ruge, die Jungdeutschen, polnische und russische Emigranten, wenn nicht gar Karl Marx, mit dem sie immerhin 1842 ein paar Tage in Kreuznach verbracht hat. Wie brentanisch sie marxistische Grundgedanken transponiert, belege – schon vom Stil her – ein einziges Zitat: »Die Gründe, warum ich den Proletarier am höchsten stelle, ist, weil er der Gemeinheit enthoben ist, als Wucherer den Weltverhältnissen etwas abzugewinnen, da er alles gibt und nichts mehr dafür wieder verzehrt, als er eben bedarf, um neue Kräfte zum Gewinn anderer zu sammeln.« (K, 22 f.; E, 324 und 326 f.)

»Der Text schließt mit einem virulenten Protestbrief an den Berliner Magistrat, 1847. Die Revolution von 1848 schien Erfüllung zu bringen und brachte Resignation – wie in Frankreich drüben für George Sand, mit der Bettina in einen polizeilich rasch unterbundenen Briefwechsel getreten war.« – Doch der Riesenunterschied gegenüber einer Droste wird gerade auch in dieser unterbundenen Kontaktaufnahme mit der »Oberemanze« deutlich. Schließlich erwähnt Minder – gleichfalls erst heute selbstverständlich¹⁹ – Bettinas »Aufruf vom 14. Mai 1844 in allen deutschen Zeitungen, worin genaue Erhebungen über das Armenwesen gefordert werden. Die Unterlagen strömten ihr zu – darunter ein langer Bericht über den menschenwiderlichen Fabrikanten Zwanziger, der 50 Jahre später unter dem Namen Dreißiger in Hauptmanns »Weber« übergegangen ist. Das Stück wurde unter Wilhelm II. zunächst verboten, und verhindert unter seinem Vorgänger Friedrich Wilhelm IV. wurde das Erscheinen von Bettinens »Armenbuch«, von dem jetzt erst durch Werner Vordtriede größere Teile bekannt werden.« (E, 327)

»Ein Graf Arnim, damals Preußischer Innenminister und künftiger Schwiegervater von Bettinas Neffen Carl von Savigny, hat der »roten Freifrau« die moralische Schuld am Ausbruch des schlesischen Weberaufstandes vom Juni 1844 zugeschrieben. Ihr eigener Sohn Siegmund von Arnim aber, ein Jugendfreund Bismarcks, *sequestrierte* später ihren Nachlaß in Wiepersdorf. Bettinens Bild ist durch diesen Familieneingriff politischer Natur jahrzehntelang l. . . verfälscht

worden« – für Minder freilich nur ein Grund mehr, den Frauen des Brentano-Clans in aller Regel den Vorzug vor den Männern zu geben (nicht zuletzt vor dem auch von Margeritha verachteten »Onkel Heinrich«, Adenauers langjährigem Außenminister): »Schwiegersöhne sitzen durch die Zeiten an leitender Stelle im Staat – von Savigny und Blittersdorf bis zu Graf Hertling und Richard von Kühlmann; Großindustrielle wie Stumm treten neben die Feudalherren – gegen beide bricht aber auch periodisch die Fronde durch, ein anderer Wesenszug der Brentanos, dessen besonders schlagfertiger Vertreter Frauen gewesen sind, von Bettina bis Margeritha.« (E, 328 und 315)

Beide waren – doppelt-ironisch formuliert – »Freigeister«; über letztere berichtet Minder sehr kenntnisreich: »Wie die Vorfahren Franz Brentano und Graf Hertling [der Bettina »widerwärtig in ihrer *Freigeisterei*« befunden hat], hat auch sie mit strengen Arbeiten über Aristoteles begonnen, ehe sie als virulente Soziologin den Kampf gegen die Wohlstandsgesellschaft aufnahm.« (E, 334)²⁰

Exkurs II: Individual- und Sozialpsychologie Minder. – Minder hat die psychoanalytischen Theorien von Freud, Adler und Jung nacheinander studiert und angewandt, zu einer Zeit, als die Psychoanalyse von der Germanistik nur am Rand geduldet wurde, jedoch bestätigt durch zum Teil längst verstorbene Schriftsteller wie Karl Philipp Moritz: bloß »einer der großen deutschen Seelenzergliederer, dem das Getto der protestantischen Sektierer den Blick geschärft hatte, wie später das jüdische Getto den Blick Freuds und Alfred Adlers.« (E, 257 und 176; K, 50)

Ludwig Tieck, dem Minders zweite Dissertation gewidmet war, sagte er noch 1976 eine »vielschichtige Psychologie« nach, die »Aspekte der modernen Zerrissenheit vorweg(genommen)« habe. 1936 hat Minder ihn im Anschluß an die Typenlehre von Ernst Kretschmer, C. G. Jung und Erich Jaensch charakterisiert. In seiner zeitgleichen, aber bewußt deutschsprachigen Moritz-Studie hat er sich auf die psychologischen Analysen eines Sainte-Beuve und eines Henri Bremond berufen, wohl wissend, daß Karl Philipp selbst bereits »demaskierender« Psychologe gewesen ist. Und dessen erste, entscheidende Lehrerin war gleichfalls eine Französin, Madame Guyon (E, 345, 348 f. und 217; G, 142): »Eine ›Heuchlerin‹ wäre die Frau Guyon gewesen, wenn sie nicht die egoistischen oder zumindest eng persönlichen Motive bemerkt hätte, die die spezielle Form ihrer Mystik anfangs mitbestimmten. Sie brauchte dazu keine psychoanalytische Schulung – sie war selbst eine Psychologin ersten Ranges in der Entlarvung alles uneingestanden Selbstbetrugs, der sich auch hinter den scheinbar harmlosesten Arten der Frömmigkeit verstecken kann. An Feinheit und Treffsicherheit in dieser ›demaskierenden Psychologie‹ stehen viele Seiten der ›Ströme‹, der ›Biographie‹, der ›Diskurse‹ und ›Briefe‹ der Frau Guyon in nichts hinter den Analysen eines La Bruyère zurück. So wie Nietzsche das Raf-

finement seiner Psychologie zum Teil der Schulung durch Moralisten wie Montaigne und Chamfort verdankt, so Moritz seiner Schulung durch Frau Guyon – die sich ihrerseits in die große Tradition der französischen Moralisten des 17. und 18. Jahrhunderts einreihet.« (G, 87)

Für Minder lassen sich die ersten Entstehungskeime des Guyonschen Quietismus mit Deutlichkeit als die »Hypostasierung einer familiären Situation« identifizieren. Auch in anderen Fällen betätigt er sich als Familienpsychologe und betrachtet Mutter- und Vatermetaphorik speziell sowie Frau- und Mannmetaphorik generell auch dort als triftig, wo er sich als Psychoanalytiker von Großkollektiven betätigt. Daß es Minder um die *Gruppendynamik* des Kadettenhauses geht, kündigt bereits der Titel des entsprechenden Essays von 1961 an: *Kadettenhaus, Gruppendynamik und Stilwandel von Wildenbruch bis Rilke und Musil*. Dem Sadomasochismus der deutschen Gesellschaft insgesamt gilt Minders Interesse: deren »provisorischem Opferverhalten, das sein Unglück durch die Erklärung verherrlicht, es sei schon immer die Bestimmung Deutschlands gewesen, *gekreuzigt* zu werden, und das mit dieser Metapher natürlich unterstellt, der Gekreuzigte hätte nicht verstanden, *Henker* zu sein.« (G, 84; K, 73; E, 26)

Mit diesen Worten endet Minders Aufsatz *Mythen und Aggressionskomplexe im modernen Deutschland* von 1948. Im *Kadettenhaus*-Essay geht er von Robert Musils nachträglicher Feststellung aus: »Die Triebgrundlagen des Dritten Reiches habe ich bereits im »Törless« vorweggenommen«, um seinerseits fortzuführen: »Stellen wie die folgende wiegen die späteren *psychiatrischen* Gutachten auf, decken sich mit den Geständnissen von KZ-Leitern. – Basini, das Opfer, berichtet Törless über seinen sadistischen Peiniger Beineberg: »Ja, er ist sehr freundlich zu mir. Meist muß ich mich ausziehen und ihm etwas aus Geschichtsbüchern vorlesen; von Rom und seinen Kaisern, von den Borgias, von Timur Chan I. . . I, na, du weißt schon, lauter solch blutige, große Sachen. Dann ist er sogar zärtlich gegen mich I. . . I und nachher schlägt er mich meistens I. . . I.« »Wohnach?!« . . . Ach so!« – »Ja. Er sagt, wenn er mich nicht schlagen würde, so müßte er glauben, ich sei ein Mann, und dann dürfte er mir gegenüber auch nicht so weich und zärtlich sein. So aber sei ich seine Sache, und da geniere er sich nicht.« (E, 10; K, 81 f.)

Musil, der »die kristallene Schärfe Freuds« besitze, hat mit seinem Jugendroman *Törless* Minder 1962 dreierlei sichtbar gemacht: »die sexuelle Komponente des Machttriebes bei Beineberg, die Lustquote, die Basini, das Opfer, in der Erniedrigung findet; die Ansteckungsgefahr selbst für den scheinbar immunen Törless, der moralisch, geistig, physisch angeekelt ist und dennoch übermannt wird, als Basini in sein Bett steigt und sich ihm in masochistischer Unterwürfigkeit anbietet. Törless muß durch diese Selbstentfremdung hindurch, er muß die äußersten Grenzen seines Wesens abstecken lernen, ehe er seiner ganz sicher und bewußt wird«, wie Minder individualpsychologisch resümiert: »Das

Grundthema des Buches ist eine geradezu cartesianische Ichfindung oder, wie Musil es einmal formuliert hat, »Gründung eines Selbstbewußtseins.« (K, 82)

Anmerkungen

- 1 Vgl. Anne Kwaschik: *Robert Minders Deutschland-Buch. Anmerkungen zu einem verdrängten Hauptwerk*, und Peter Schöttler: *Lucien Febvre und Robert Minder*, in: Albrecht Betz, Richard Faber (Hg.): *Kultur, Literatur und Wissenschaft in Deutschland und Frankreich*, Würzburg 2004.
- 2 Minder wird zitiert wie folgt: *D = Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*, Frankfurt/Main 1966; *E = Die Entdeckung deutscher Mentalität. Essays*, hg. und mit einem Nachwort von Manfred Beyer, Leipzig 1992; *G = Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt aufgrund der autobiographischen Schriften von Karl Philipp Moritz*, Frankfurt/Main 1974; *K = Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays*, Frankfurt/Main 1962; *W = Wozu Literatur? Reden und Essays*, Frankfurt/Main 1971.
- 3 Minder spricht abwertend von »Boden- und Schollenkonservatismus«, ja »Schollenzauber« und bereits 1948 – im Blick auf die Projektionsfigur Hagen – vom »alten und grausamen Gesetz des Stammes, der Rasse«. (*E*, 205, 55 und 15) Hierzu vgl. auch Richard Faber: *Robert Minder (1902-1980): Kritiker völkischer Germanomanie und bundesrepublikanischen Neobiedermeiers. Eine wissenschaftsgeschichtliche Hommage*, in: Judith Baumgartner, Bernd Wedemeyer-Kolwe (Hg.): *Jugendbewegung - Lebensreform - Neue Religionen. Festschrift zum 65. Geburtstag Ulrich Linses*, Würzburg 2004.
- 4 Ethnologe meint gerade *nicht* Volkskundler; denn: »Volkskunde: das hieß und heißt zum Teil auch heute noch in Deutschland Studium weltfernen Brauchtums, absiege Trachtenforschung, Aufstöbern verschollener Sagen. Man kann sich durch Kilometer von Zeitschriftenbänden durchlesen, die von »deutscher Art« und »deutscher Sitte« handeln: über den wirklichen deutschen Menschen in dem so rapid verstäderten, von der Industrie immer schärfer erfaßten und durchorganisierten wahren Deutschland wird man wenig genug erfahren, in der Wissenschaft sowohl wie in der Literatur.« (*K*, 35; vgl. auch *E*, 109)
- 5 Vgl. unten meinen Exkurs I.
- 6 Walter Benjamin: *Johann Peter Hebel zum 100. Todestag*, in: Benjamin: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt/Main 1966, S. 380 ff.
- 7 Als weiterer Beleg für seine heftige Kritik an einem substantialistischen, wenn nicht rassistischen Sippen- und Stammesbegriff sei noch diese Passage von 1966 zitiert: »In wie vielen Köpfen spukte das Phantom einer Ursippe, auf die letztenendes aller Saft, alle Kraft und Herrlichkeit zurückgingen! Aber weder Schiller noch Schelling, weder Hölderlin noch Mörike haben etwas davon gewußt, so wenig wie Hebel und Goethe. Die Gelehrten streiten noch heute darüber, wann eigentlich diese Sippen und Stämme aufgetaucht seien, in welchen Jahrhunderten sich ihre Sprache fixiert habe und was davon nachweisbar lebendig geblieben sei.« (*D*, 132) Ein müßiger Streit ...
- 8 Vgl. neuerdings Hildegard Chatellier: *Friedrich Lienhard*, in: *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871-1918*, hg. von Uwe Puschner u. a., München u. a. 1996, S.

- 114 ff., und Justus H. Ulbricht: *Weimar-Buchenwald, eine europäische Kulturstadt*, in: Helmuth Berking, Richard Faber (Hg.): *Städte im Globalisierungsdiskurs*, Würzburg 2002, S. 263 ff. – Minder gedenkt: Lienhards *D*, 125 und führt für den »Los von Berlin«-Slogan zusätzlich Adolf Bartels und Gustav Frenssen an (*E*, 109).
- 9 Daß ein solcher Regenerationsruf gerade auch aus den Hochalpen erschallen konnte, dazu vgl. Richard Faber: *Erbschaft jener Zeit. Zu Ernst Bloch und Hermann Broch*, Würzburg 1989. In jedem Fall war die Folge: »Berlin von Braunau aus negiert, eine der Hauptstädte der Welt von Hinterwäldlern geistig ausgelöscht, ehe sie real zerstört wurde.« (*D*, 335)
- 10 »Es lebe der Döblinismus!« schrieben ihm 1913 begeistert auf der Rückreise nach Paris Apollinaire und Delaunay, die Führer der neuen Dichtung und Malerei in Frankreich.« (*D*, 163)
- 11 Vgl. Manfred Voigts: *Freund und Kritiker. Über Robert Minder und Alfred Döblin*, in: Betz/Faber (Hg.): *Kultur, Literatur und Wissenschaft in Deutschland und Frankreich*.
- 12 Mit folgenden Worten charakterisiert Minder 1973 das chef d'œuvre seiner mittleren Schaffensperiode *Les Allemagnes et les allemands*: »Das Untersuchungsfeld ist die Kulturgeschichte des Rheinlandes mit dem Kernstück der Literaturgeschichte vom Nibelungenlied bis zu Hans Grimm und mit weiten Auslegern in Architektur- und Religionsgeschichte, in Gesellschaftstheorie und Ideologieggeschichte, grundiert durch eine *Sozialpsychologie* der Landschaften und ihrer Bewohner.« (*E*, 373) – Ausführlicher: mein Exkurs II.
- 13 Vgl. Richard Faber: *Robert Minder: europäischer Komparatist und aufgeklärt-christlicher Humanist*, in: *Allemagne d'aujourd'hui*, Oktober 2003 (Sonderband Robert Minder).
- 14 Ethnologen sind Grenzgänger, oder sie sind keine; vgl. Bernhard Streck: *Grenzgang Ethnologie*, in: Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): *Literatur der Grenze - Theorie der Grenze*, Würzburg 1995. – Zum Komparatisten Minder vgl. Faber: *Robert Minder: europäischer Komparatist*.
- 15 Zur Eigendisziplin Religionspolitologie vgl. u. a. Richard Faber (Hg.): *Politische Religion - religiöse Politik*, Würzburg 1997.
- 16 Ich verweise nochmals auf die Arbeiten Kweschik und Schöttlers.
- 17 Ausführlich und teilweise von Minder abweichend: Thomas Schröder: *Hymnen ohne Gemeinde. Hölderlins Entwürfe »Am Quell der Donau« und »Die Titanen« als Ausdruck der religiösen Krisis um 1800*, in: Richard Faber (Hg.): *Säkularisierung und Resakralisierung. Zur Geschichte des Kirchenlieds und seiner Rezeption*, Würzburg 2001, S. 61 ff. Vgl. jetzt aber auch ders.: *Um einen Hölderlin ohne Nation. Zu Robert Minders Rettungsversuch eines missbrauchten Dichters*, in: Betz/Faber (Hg.): *Kultur, Literatur und Wissenschaft in Deutschland und Frankreich*.
- 18 Die »geniale« Madame de Staël ist nur »Glied in einer Kette.« (*K*, 105 und 97)
- 19 Vgl. insgesamt *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen . . .*«. *Bettine von Arnim, 1785-1859*, Ausstellungskatalog Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum 1985.
- 20 Aus guter persönlicher Kenntnis Margerithas kann ich ergänzen, daß bereits ihre – mit von Heidegger angestoßene – Aristoteles-Dissertation im Sinne des »abgefallenen« Kleriker-Onkels Franz und nicht des Konkordatslehrstuhlinhabers von Hertling gewesen ist. Die Frau meines Lehrers Jacob Taubes erzählte gern, wie Heidegger sie sehr schnell auf den Spuren des ihr bis dahin unbekanntem, weil in ihrer Familie geächteten Franz Brentano gesehen hat.

Volker Riedel

Vom Muster der Kunst zur Beispielhaftigkeit des Lebens

*Differenzierungen des Antikebildes bei Winckelmann
und im weimarisch-jenaischen Kulturkreis¹*

Die übergreifende theoretisch-historische Fragestellung für die folgenden Ausführungen lautet: *Warum* wird die Antike rezipiert? Konkret handelt es sich um Wandlungsprozesse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, die von Winckelmann ausgingen, an der zahlreiche Intellektuelle dieser Zeit Anteil hatten und die im weimarisch-jenaischen Kulturkreis kulminierten – bei Schriftstellern und Gelehrten, die mehr oder weniger lange und mehr oder weniger enge Verbindungen mit Thüringen hatten (auch wenn manche ihrer Äußerungen schon *vor* oder erst *nach* ihrer Thüringer Zeit lagen).

Die auffallendste Wandlung in der europäischen (mit besonderem Nachdruck in der deutschen) Antikerezeption des 18. Jahrhunderts ist die Verlagerung des Schwerpunktes von Rom auf Griechenland (und zwar auf Athen bzw. auf ein von Athen her bestimmtes Griechentum) – eine Wandlung, die zugleich die Wende von einer primär politischen zu einer vorrangig kulturellen Antikerezeption bedeutete. Ich werde darauf eingehen, das Problem aber einem anderen Aspekt unterordnen: der Frage nämlich, ob die Beziehung zum Altertum in erster Linie die Ästhetik und Poetik oder die Geschichtsphilosophie, Anthropologie und Ethik betrifft, ob sie der Kunstschönheit oder dem Menschenbild gilt, ob sie auf eine Normativität des Stils und der literarischen Gattungen oder auf eine Aufnahme von Stoffen und Motiven zielt. Es soll demnach vor allem untersucht werden, ob es sich um eine detaillierte, punktuelle, selektive oder um eine universelle Rezeption handelt und ob die *imitatio* von musterhaften künstlerischen Werken sowie die Befolgung allgemeinverbindlicher kunsttheoretischer Lehren oder die Affinität zum Leben, zur Geschichte, zur Kultur und zum Mythos – also zur Antike als einer ganzheitlichen Erscheinung – ausschlaggebend ist.

Wir haben es hierbei nicht mit starren, einander ausschließenden Gegensätzen oder mit jähen Brüchen zu tun, sondern mit gleitenden Übergängen, mit Ergänzungen und Akzentverlagerungen. Die Kunst spielte stets eine wichtige Rolle. Das antike Leben konnte *an die Stelle* der ästhetischen Muster, es konnte aber auch *neben* sie treten; es ging weniger um ein Entweder-Oder als um die Dominanz des einen oder anderen Moments innerhalb eines umfassenden Komplexes. Vor allem sollten wir die zwei Tendenzen nicht wertend einander gegen-

überstellen; beide sind jeweils historisch begründet und darüber hinaus vom Prinzip her legitim.

Für die Antikerezeption vom Renaissance-Humanismus bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war die ästhetische Spielart vorherrschend. Die programmatischen Texte der deutschen Humanisten über die *studia humanitatis* zielten in erster Linie auf Geschichtsschreibung, Redekunst, Poesie und Philosophie, forderten dazu auf, den eigenen Stil an den klassischen Autoren zu bilden.² Für die Poetik der Renaissance, des Barocks und der frühen Aufklärung waren die Nachahmung der antiken Muster, die Ausrichtung am Stil der griechischen und vor allem der römischen Autoren, die autoritative Geltung der Horazischen *Ars poetica* und später auch der Aristotelischen *Poetik* sowie die Eingliederung der neueren Poesie in das tradierte System der literarischen Gattungen selbstverständlich.³

Auch die ›Querelle des anciens et des modernes‹, in der die Musterhaftigkeit der Antike in Frage gestellt und das Eigengewicht der Moderne betont wurde, bezog sich – wenngleich politische und historische Fragen durchaus nicht ausgespart blieben – vor allem auf die Künste und Wissenschaften. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* lautet der programmatische Titel von Charles Perraults Werk vom Ende des 17. Jahrhunderts, dessen einzelne Teile sich dann der Architektur, Skulptur und Malerei, der Beredsamkeit, der Poesie sowie schließlich den Wissenschaften widmen. Der Streit führte – im großen und ganzen – zunächst einmal dazu, die Alten in den Künsten, die Neueren aber in den Wissenschaften für überlegen zu halten.⁴

Gegenüber den antiken Werken und Lehren war die Aufnahme antiker Stoffe und Motive zumeist sekundär – und auch diese verlief im allgemeinen punktuell und war stark an die *auctores* angelehnt. In erster Linie nutzte man Ereignisse aus der Geschichte, um prinzipielle oder aktuelle Fragen der Politik zu erörtern. Darüber hinaus wurden die alten Schriftsteller als Lebenslehrer und Verkünder sittlicher Maximen begriffen, und man bediente sich der antiken Götter, Heroen und personifizierten Tugenden in allegorischem Sinne.

Bei all diesen Bezugnahmen dominierte der Rückgriff auf die *römische Antike* – sei es, daß sich Rom als gleichsam naturwüchsiges Paradigma politischen Handelns anbot, sei es, daß es eine bewußte patriotisch-heroisierende Stilisierung erfuhr.⁵ Im Laufe des 18. Jahrhunderts aber kam es zu entscheidenden Neuansätzen: zu einer Hinwendung zu Griechenland, zur Kritik an der traditionellen normativ-systematischen Poetik der Gattungen und zu einer Aufhebung der Gattungshierarchien⁶. Von großer Bedeutung war Rousseaus Konzeption eines glücklichen Urzustands der Menschheit als des Gegenbildes zur modernen arbeitsteiligen Gesellschaft: eine Auffassung von einem naturverbundenen Leben, die sich mit seinem sentimentalischen Antikebild berührte⁷ und die von

den Zeitgenossen sehr wohl mit dem griechischen Altertum in Verbindung gebracht werden konnte⁸ – ebenso wie die Zerstückelung der menschlichen Kräfte generell als Charakteristikum der Gegenwart angesehen wurde. Der entscheidende Wegbereiter in Deutschland für den neuen Blick auf die Antike war Johann Joachim Winckelmann.

Mit den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* von 1755 orientierte Winckelmann auf eine *Nachahmung* der musterhaften Kunstwerke der Alten, auf die Rezeption ausdrücklich und fast ausschließlich der *griechischen* Antike, auf eine *ganzheitliche* Betrachtung der antiken Kunst und auf die Einbeziehung des antiken Lebens und Menschenbilds, das heißt auf eine gleichermaßen *ethisch* wie *ästhetisch* gedeutete Humanität⁹. Winckelmann war zwar Kunsthistoriker und Archäologe; seine Wirkung aber ging weit über diese Bereiche hinaus, ja, betraf in erster Linie sogar die literarisch geprägte Aufklärung.¹⁰ Sowohl seine Zeitgenossen wie die Vertreter der nachfolgenden Generationen erörterten auf der Grundlage seiner Denkansätze und trotz mannigfacher Beschäftigung auch mit bildkünstlerischen Fragen hauptsächlich Probleme der Dichtung.

Durch das Nachahmungsgebot bestimmte Winckelmann prononciert seine Stellung innerhalb der ›Querelle des anciens et des modernes‹. (»Die Neuern«, schrieb er im Juli 1756 in einem Brief an Hieronymus Dietrich Berendis, »sind Esel gegen die Alten«; »das beste der Modernité« sei schlechter als »das Mittelmäßige« aus der Antike.)¹¹ Die pointierte und provokante Zuspitzung freilich war nicht zu halten. In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist er auch nicht mehr darauf zurückgekommen, sondern hat sich auf eine rein historische Darstellung beschränkt und somit selbst den Weg vom Klassizismus zum Historismus eingeschlagen¹². Er habe die Absicht – äußerte er sich am 25. April 1761 brieflich gegenüber Salomon Geßner –, »ein Systema der alten Kunst« zu liefern, »nicht die unsrige dadurch zu verbeßern, die es in wenigen, welche dieselbe treiben, fähig ist, sondern jene betrachten und bewundern zu lernen«. Es scheine ihm kaum noch wahrscheinlich, daß »diese Arbeit der Kunst selbst nützlich seyn könnte, welches unsere Zeiten fast unmöglich machen«.¹³ Am Ende seines Hauptwerkes deutete Winckelmann sogar – nicht ohne Resignation – sein Wissen um die Unwiederholbarkeit der griechischen Kunst an (*GKA*, 836–838).

Mit seiner Wendung von Rom zu Griechenland hat der Autor (wie an dieser Stelle nicht noch einmal explizit ausgeführt zu werden braucht) den spezifischen Charakter der ›klassischen‹ deutschen Antikerezeption wesentlich mitbestimmt – wenn auch der Anteil Roms nicht ganz so gering war, wie es bisweilen vermutet wird¹⁴.

Indem er nicht so sehr auf einzelne Künstler und Kunstwerke als auf die Geschichte und das Wesen der Kunst zielte, ging er den wichtigen Schritt von der punktuellen Betrachtung bestimmter Muster hin zur Deutung eines übergreifenden historischen Phänomens. In der Vorrede zu seinem Hauptwerk heißt es dazu ausdrücklich: »Die Geschichte der Kunst des Alterthums l. . .] ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben, sondern l. . .] meine Absicht ist, einen Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern. l. . .] Das Wesen der Kunst aber ist l. . .] der vornehmste Entzweck, in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat, und diese, welche von andern zusammengetragen worden, hat man also hier nicht zu suchen.« (GKA, XVI) Wenn Winckelmann schließlich nicht nur die Größe der antiken Kunst, sondern auch die *Ursachen* für diese Größe und damit das antike Leben, die antike Gesamtkultur in seine Betrachtung einbezog, dann entwickelte er gegenüber der »Querelle« einen fundamental neuen, auf Grundsätzliches zielenden Denkansatz.¹⁵ In der schönen Kunst kommt für ihn eine schöne Menschlichkeit zum Ausdruck; »edle Einfalt« und »stille Grösse« sind als Zeichen der griechischen Kunstwerke und der besten griechischen Schriften nicht voraussetzungslos, sondern werden als »Ausdruck einer l. . .] grossen Seele« und der »Stärke des Geistes« ihrer Urheber deutlich gemacht (KS, 43).

Auch hier finden wir eine wichtige Akzentverlagerung: In den *Gedanken über die Nachahmung* steht Winckelmann noch weitgehend in der Tradition der frühaufklärerischen »Klimatheorie«, das heißt, er sieht die Ursache für die Vollkommenheit der griechischen Kunst in erster Linie im griechischen »Himmel« (KS, 29).¹⁶ Darüber hinaus aber hebt er auch schon die Bedeutung der Erziehung hervor (vgl. KS, 30–34). In der *Geschichte der Kunst des Alterthums* dann wird das Klima nicht nur der Erziehung, sondern ausdrücklich auch den politischen Zuständen nachgeordnet: »Man muß also in Beurtheilung der natürlichen Fähigkeit der Völker l. . .] nicht bloß allein den Einfluß des Himmels, sondern auch die Erziehung und Regierung in Betrachtung ziehen.« (GKA, 46.) Die Schönheit der Kunst wird in erster Linie aus der Freiheit des gesellschaftlichen Lebens abgeleitet: »In Absicht der Verfassung und Regierung von Griechenland ist die Freyheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst. Die Freyheit hat in Griechenland allezeit den Sitz gehabt, l. . .] und Homerus nennet den Agamemnon einen Hirten der Völker, dessen Liebe für dieselben, und Sorge für ihr Bestes, anzudeuten. l. . .] Durch die Freyheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus einem gesunden Stamme, das Denken des ganzen Volks.« (GKA, 218, 222–224) Das gesamte Werk hindurch erklärt Winckelmann Blüte und Verfall der Kunst aus dem Vorhandensein oder dem Fehlen der Freiheit.¹⁷

Dabei bezieht er seine Freiheitsutopie vor allem auf das demokratische Athen, und zwar namentlich auf das Perikleische Zeitalter: »Die glücklichsten Zeiten für die Kunst in Griechenland, und sonderlich in Athen, waren die vierzig

Jahre, in welchen Pericles, so zu reden, die Republik regierete.« (GKA, 624)¹⁸ Wenn Winckelmann die Römer gegenüber den Griechen und insbesondere die römische gegenüber der griechischen Kunst geringer einschätzt, dann geschieht dies vor allem wegen der mangelnden Freiheit des politischen Lebens – selbst sein hohes Lob für Hadrian erhält eine charakteristische Einschränkung: »l. . . I der Geist der Freyheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum wahren Ruhme war verschwunden.« (GKA, 794–802)

Daß die Überlegungen über den Zusammenhang von künstlerischer Schönheit und politischer Freiheit weniger auf das reale als auf ein idealisiertes Griechenland zutrafen, braucht an dieser Stelle nicht noch einmal eigens nachgewiesen zu werden – Winckelmann selbst scheint dies gespürt zu haben, wenn er ausgerechnet für die Blütezeit der Freiheit Perikles »so zu reden« als Regenten bezeichnen muß.¹⁹ So problematisch seine Thesen aber auch in theoretischer Hinsicht sein mochten – für weltanschauliche und ästhetische Fragestellungen waren sie höchst produktiv.

Anregend waren die Winckelmannschen Überlegungen sowohl in Frankreich wie in Deutschland. Wurde dabei in Frankreich vor allem der Gedanke der politischen Freiheit akzentuiert (der sich allerdings wieder stärker mit römischen Sujets verband), so überwogen in Deutschland – obwohl es auch hier Ansätze dazu gab – eher die kulturellen, allgemeinemenschlichen Fragestellungen, ging es primär um eine bürgerliche Erziehung unter den Bedingungen einer mehr oder weniger höfischen Kultur.²⁰

Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* und seine folgenden Schriften – vor allem die *Geschichte der Kunst des Alterthums* – haben in der deutschen Kritik bis 1770 eine starke Beachtung gefunden. Sie wurden im wesentlichen mit Zustimmung gesehen – wenn es auch nicht an skeptisch-ironischen Vorbehalten fehlte und sein »fanatical devotion to Hellenism« fast ausnahmslos *nicht* geteilt wurde.²¹ Allerdings ist nicht zu übersehen, daß zu den Autoren, die sich überwiegend positiv äußerten, auch Gelehrte gehörten, die den Zenit ihres Schaffens bereits überschritten hatten (wie Johann Christoph Gottsched) oder die in der Wissenschaftsgeschichte eine eher dubiose Rolle spielten (wie Christian Adolf Klotz²²), daß die Rezeption Winckelmanns oft nicht allzu tiefgreifend war sowie fast ausschließlich nur die ästhetische, nicht die ethisch-politische Komponente seines Werkes betraf und daß sich gerade die bedeutendsten unter den gleichaltrigen oder nur um einige Jahre jüngeren Zeitgenossen – wie Klopstock²³, Lessing²⁴, Hamann²⁵ oder Christian Gottlob Heyne²⁶ – bei aller persönlichen Wertschätzung und oft begleitet von lobenden Bemerkungen durchaus distanziert verhielten.

Charakteristisch sind die Stellung und die Entwicklung Wielands – eines Schriftstellers, der etwa gleichzeitig mit Winckelmann an die Öffentlichkeit trat

und der mit den Werken seiner Reifezeit dem Weimarer Kulturkreis angehört. In den fünfziger Jahren war er selbst ein Griechen-Enthusiast und Winckelmann-Verehrer; in den Sechzigern setzte eine Distanzierung ein, die sowohl dem Idealismus, dem Enthusiasmus und dem missionarischen Selbstbewußtsein Winckelmanns galt als auch das Antikebild insgesamt betraf. Für die siebziger Jahre ist sein *Teutscher Merkur* geradezu als ein Zentrum der Opposition gegen Winckelmann bezeichnet worden.²⁷ Am deutlichsten formulierte Wieland – nun schon von Weimar aus – in der Schrift *Gedanken über die Ideale der Alten* von 1777: »I. . . warum sollt ich nicht bekennen, daß die Griechen durch längere und genauere Bekanntschaft vieles von ihren Vorzügen vor andern ältern und neuern Völkern in meinen Augen verloren haben?«²⁸ Auch hat er weder die prinzipielle Wendung zu den Griechen im allgemeinen noch die Konzentration auf die Zeit zwischen den Perserkriegen und dem Peloponnesischen Krieg mitvollzogen. Zwar spielen viele seiner Werke in der Antike – doch an seiner Gedankenwelt wie an seinen literarischen Arbeiten haben gleichermaßen die Ironie des Sokrates und der Hedonismus Aristipps, das Lachen Demokrits, die Urbanität eines Cicero und Horaz, die Satire Lukians wie die Konstellationen des ausgehenden Altertums ihren Anteil.

Dennoch fällt auf, daß Wieland, über die punktuellen Bezugnahmen auf bestimmte Werke und bestimmte Zeiten hinaus, weniger die antike Kunst nachahmte als seine Dichtungen im antiken Leben selbst spielen ließ – und noch in den Erläuterungen zu seiner Übersetzung der Horazischen *Briefe* von 1798 findet sich eine Charakterisierung der Griechen ganz im Geiste Winckelmanns, die sich uneingeschränkt in eine Reihe ähnlicher Aussagen von Wielands jüngeren Zeitgenossen Herder, Goethe, Schiller oder Friedrich Schlegel über die Totalität des griechischen Wesens – insbesondere über die darin verkörperte Einheit von Gegensätzen –, über dessen Anmut und Heiterkeit sowie über die Menschlichkeit des Göttlichen einordnet.²⁹

In großem Maße fruchtbar wurde der Winckelmannsche Denkansatz bei Intellektuellen der nachfolgenden Generationen – auch wenn zunächst einerseits bei den Stürmern und Drängern keine allzu große Affinität vorhanden war, Autoren wie Johann Christoph Lichtenberg und Johann Heinrich Merck sich recht distanziert verhielten, Wilhelm Heinse ein geradezu Anti-Winckelmannsches Antikebild kreierte und seit etwa 1770 das Interesse an der Person und an den Werken Winckelmanns generell zurückging, während andererseits die vielleicht umfassendste Aufnahme seiner Konzeptionen ausgerechnet in dem Buch eines damals bereits fünfzigjährigen Gelehrten erfolgte, das bei seinem Erscheinen infolge seiner abstrakten, deduktiven und moralistischen Methodik sofort der Kritik der literarischen Avantgarde anheimfiel: in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*.³⁰

Die Aneignung und schöpferische Weiterführung seiner Gedanken verlief jetzt auf zwei Ebenen: in der unmittelbaren Aufnahme *von* und Auseinandersetzung *mit* seinen Schriften und in einer Deutung der Antike, wie sie von Winckelmann begründet und mehr oder weniger zu einem allgemeinen und weitverbreiteten Bildungsgut geworden war, ohne daß es noch einer ständigen Berufung auf den Urheber bedurfte.

Herders Schaffen ist von früh an durch den Stendaler Autor geprägt; ja, er forderte geradezu einen »Winckelmann der Dichtung« (der er selbst zu werden hoffte).³¹ Kennzeichnend für diesen Schriftsteller ist eine gleichartige Konzentration auf Griechenland und eine noch schärfere Abkehr von Rom. Griechenland war ihm »Urbild und Vorbild aller Schöne, Grazie und Einfalt«, die »Jugendblüthe des Menschlichen Geschlechts« – doch zugleich wußte er um deren Vergänglichkeit (»so hätte sie ewig dauern können!«)³² und um die Andersartigkeit der Moderne³³. Die Forderung, die griechische Kunst nachzuahmen (die, wie erwähnt, ja auch Winckelmann wieder fallengelassen hat), wurde von ihm nie ernsthaft erhoben.³⁴ Gegenüber dem normativen Ausgangspunkt seines Vorgängers verkündete er von Anfang an einen strikten Historismus, den er sogar in seinen Würdigungen des Stendaler Autors stets nachhaltig vertrat.³⁵

Herder hat bedeutsame Aussagen zur antiken Kunst getroffen – diese aber waren eingebettet in Aussagen über das antike Leben. So hat er bereits 1765 in Riga die Abhandlung *Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* verfaßt. Und in den Fragmenten *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* von 1767 bis 1769 sind ihm die Griechen zwar in erster Linie »[d]ie Väter aller Litteratur in Europa« – doch der Blick des Autors geht über »[d]ie gemeine Litteraturgeschichte« hinaus auf die »allgemeine Geschichte des Menschlichen Geschlechts« bzw. auf die »Geschichte des Alterthums«. ³⁶ Wie eine unmittelbare Anknüpfung an Winckelmanns Überlegungen zu den außerkünstlerischen Voraussetzungen der griechischen Kunst liest sich die 1775 publizierte Preisschrift aus der Bückeburger Zeit *Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet*. Der »gute Geschmack« ist für Herder eine ebenso »natürliche Hervorbringung« »der Griechen in ihren schönsten Zeiten« wie »ihre Bildung, Klima, Lebensart und Verfaßung«. Dichtung, Beredsamkeit und bildende Kunst hätten »ihre schönste Zeit gehabt, da sie am meisten Nationalblüthe und lebendige Griechische Natur warlen[, in den Zeiten des Wohlgeschmacks, des Ruhms, der Würksamkeit und Freiheit, zwischen dem Persischen und Peloponnesischen Kriege«. Im zweiten Druck von 1789 heißt es sogar statt »der Würksamkeit«: »der politischen Wirksamkeit«. Mit dem Verlust von »Freiheit« und »Gemeingeist« in der Zeit Alexanders des Großen und seiner Nachfolger sei der »gute Geschmack« gesunken – und in Rom habe er nur kurze Zeit und »minder wesentlich« geblüht.³⁷

Auch Herder spielte auf die »Klimatheorie« an und schätzte den »Himmels-

strich« nicht gering, wollte aber »mehr auf *Stammcharakter* des Volks als auf Einwirkung des *Landes* und *Clima*« geben³⁸ und erklärte, daß am wichtigsten »die politische Verfassung eines Volks l. . . I., seine Gesetze, Regierung, Sitten, bürgerliche Schicksale« seien. Wie Winckelmann projizierte er die Freiheit des griechischen Lebens bis auf Homer zurück. Griechenland sei »das erste Land der Welt« gewesen, »das sich von seinen kleinen Tyrannen allmählich losriß und mit einer *neuen* Regierung auch *neue* Wissenschaften und Künste sichtbar machte«. Sämtliche Künste und Wissenschaften hätten der Demokratie, der Freiheit und dem Volke gedient.³⁹

Diese enge Verbindung von Kunst und Leben, diese Verwurzelung der Schönheit in Humanität und Freiheit bestimmt vornehmlich die Griechenland betreffenden Abschnitte aus den beiden großen Werken der Weimarer Zeit: den *Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit* und den *Briefen zu Beförderung der Humanität*. Die Erkenntnisse, die Herder in den Jahren zuvor gewonnen hat, werden hier gleichsam noch einmal resümierend vorgetragen. So wird in den *Ideen* die Blüte der griechischen Sprache, Literatur, Kunst, Mythologie und Philosophie aus natürlichen und gesellschaftlichen Ursachen abgeleitet, unter ausdrücklicher Berufung auf Winckelmann ein Lob der republikanischen Staatsverfassungen vorgetragen und »das Zeitalter Perikles« als »das glänzendste« bezeichnet, »in welchem je ein so kleiner Staat gewesen.«⁴⁰ In den ›Humanitätsbriefen‹ aber wird die Vollkommenheit der griechischen Künste und Wissenschaften darauf zurückgeführt, daß in diesen »die *Menschheit im Menschen*« geehrt werde und daß sie »von den *Idealen der Humanität*« geprägt seien.⁴¹ Diese ethisch-ästhetischen Überlegungen sind sogar teilweise verbunden mit einer politischen Aktualisierung. Namentlich der Entwurf des 19. ›Humanitätsbriefes‹ von 1792 ist ein Bekenntnis zur politischen Freiheit, zur Vaterlandsliebe und zu republikanischen Idealen – in der endgültigen Fassung (hier ist es der 23. Brief) ist die Aussage mehr ins Allgemeinmenschliche gewendet.⁴²

Herders Auffassung, daß uns die Alten »an Sitten und Staatsverfassung so entschieden voraus waren«⁴³, schließt nicht aus, daß dieser Denker – anders als Winckelmann – mitunter auch problematische Seiten der antiken Geschichte aufgezeigt hat. Schon in der Schrift *Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften, und der Wissenschaften auf die Regierung* von 1779 heißt es: »Das Volksregiment Athens, die Verfassung Roms, da die Wissenschaften in ihm am meisten blühten, hatten Seiten, die wir uns, ihrer Redner und Poeten wegen, nicht eben zurückwünschen möchten.«⁴⁴ Im 31. ›Humanitätsbrief‹ unterscheidet der Verfasser zwischen den einzelnen Poleis und Epochen: »Ich bin weit entfernt, die Griechischen Sitten und Verfassungen zu jeder Zeit und allenthalben als Muster zu preisen.«⁴⁵ Und zuvor schon in den *Ideen* bezeichnet er zwar den »Gemeingeist« als »die Seele der griechischen Staaten, den ohne Zweifel

auch Winkelmann meinte, wenn er die Freiheit der griechischen Republiken als das goldne Zeitalter der Kunst pries – doch die *verbale Berufung* auf seinen Gewährsmann enthüllt zugleich eine *sachliche Distanzierung*: Der Gemeingeist der Griechen bestehe darin, »alles wenigstens *dem Scheine nach* für das Ganze zu thun«. Selbst die Blüte der Kunst wird geradezu ideologiekritisch hinterfragt.⁴⁶

Während Winkelmann, auch wenn er sein ursprüngliches Nachahmungsgebot aufgegeben hat, zeitlebens an einer Idealisierung Griechenlands festhielt, hat Herder also dank seiner historischen Sichtweise hin und wieder distanzierende Aussagen getroffen. Allerdings sind dabei beträchtliche Spannungen, ja sogar Widersprüche zwischen seiner allgemeinen Bewunderung der Griechen und seiner gelegentlichen Kritik an ihnen unverkennbar.

Vielschichtig ist das Antikeverhältnis Goethes. Als Dichter war er im allgemeinen *kein* Nachahmer der Alten. Trotz seiner Verehrung für antike Autoren ließ er sich in erster Linie von antikem Lebensgefühl anregen: von einer trotzig-prometheischen Lebenshaltung, von einer natürlichen Sinnlichkeit und von einer durch aufklärerische Humanitäts-Konzeptionen angereicherten Menschlichkeit. Auch wenn er sich eng an eine literarische Gattung anlehnte, bevorzugte er ein souveränes Spiel mit den tradierten Motiven. Goethe hat sich nicht mehr an eine strenge Trennung der lyrischen Genres gehalten; Verskunst und Stil waren gleichsam »Antiker Form sich nähernd«. Dort, wo er sich allzu eng an ein klassisches Sujet oder an eine antike Gattung zu binden versuchte, gab er seine Bemühungen bald wieder auf.⁴⁷

Am aufschlußreichsten für Goethes Bestreben, die Muster der griechischen Kunst zwar zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zu nehmen, aber von daher zur Beispielhaftigkeit des gesamten griechischen Lebens – also vom Ästhetischen zum Anthropologischen – weiterzuschreiten, ist das Kapitel *Antikes* aus *Winkelmann und sein Jahrhundert* (1805). Die »Griechen in ihrer besten Zeit« – heißt es hier – hätten dank einer gleichmäßigen Vereinigung aller menschlichen Eigenschaften »das glückliche Loos« gehabt, »das Einzige, ganz Unerwartete« zu leisten. Während die Neueren (gemeint sind die Romantiker) sich »fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche« würfen, »fühlten die Alten, ohne weitem Umweg, sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt«. Ihre »Dichter und Geschichtschreiber« seien zu bewundern, »weil jene handelnden Personen, die aufgeführt werden, an ihrem eigenen Selbst, an dem engen Kreise ihres Vaterlandes, an der bezeichneten Bahn des eigenen sowohl als des mitbürgerlichen Lebens einen so tiefen Antheil nahmen, mit allem Sinn, aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart wirkten«. Der griechische Dichter, Geschichtsschreiber und Forscher wird als diesseitig und harmonisch geschildert, »am Nächsten, Wahren, Wirklichen« festhaltend und den

»Menschlen und das Menschliche« achtend. Die antike Welt ist eine Welt, in der noch eine Einheit des Menschlichen herrscht und die einzelnen Kräfte des Menschen nicht geteilt sind: »Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.«⁴⁸

Goethe ist auf die Problematik *expressis verbis* nur selten eingegangen – am markantesten in einem Gespräch mit Eckermann vom 3. Mai 1827: »Wir bewundern die Tragödien der alten Griechen; allein recht besehen, sollten wir mehr die Zeit und die Nation bewundern, in der sie möglich waren, als die einzelnen Verfasser.« Alle Stücke trügen »nur einen einzigen, durchgehenden Charakter: »Dies ist der Charakter des Großartigen, des Tüchtigen, des Gesunden, des Menschlich-Vollendeten, der hohen Lebensweisheit, der erhabenen Denkwungsweise, der reinkräftigen Anschauung, und welche Eigenschaften man noch sonst aufzählen könnte.«⁴⁹ Anders als Winckelmann und Herder nahm Goethe dabei ostentativ *nicht* auf die politische Freiheit Bezug, sondern beschränkte sich auf die Totalität des griechischen Charakters.

Stärker noch als bei Goethe finden wir bei Schiller eine Rezeption des antiken Lebens⁵⁰: einem Dichter, dem die griechische Kunst zwar vollkommen, aber auch einmalig und unwiederholbar war und der gerade die prinzipiellen Unterschiede zwischen natürlicher antiker und bewußter, synthetischer, sentimentaler moderner Literatur betonte.

Am Anfang standen die Auseinandersetzung mit Gestalten der römischen Geschichte und die Diskussion ethisch-anthropologischer Fragen anhand allegorisch gedeuteter griechischer Mythen. Im *Brief eines reisenden Dänen* von 1785 entwickelte Schiller aus der Begegnung mit griechischen Kunstwerken im Mannheimer Antikensaal heraus zum erstenmal die Vorstellung vom Griechentum als einer Welt der Harmonie und Schönheit, verstand er die Götter als gesteigerte Menschen, Vergöttlichung als Aufgabe und Ziel der menschlichen Geschichte.⁵¹ Später – seit dem Neueinsatz seiner Antikerezeption nach der Ankunft in Weimar im Jahre 1787 – dominierten (zwar meist durch die Literatur vermittelt, aber in erster Linie auf die griechische Kultur insgesamt zielend) die programmatische Aufnahme von Motiven aus der griechischen Mythologie in der Lyrik und die historisch-philosophische Interpretation antiker Wesenszüge.

Einen enthusiastischen Ausdruck fand das neue Gefühl in dem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* – namentlich in dessen erster Fassung vom Frühjahr 1788. Das antike Griechenland erscheint hier als eine von der Kunst und einer polytheistisch-anthropomorphen Religion geprägte »schöne Welt«, deren »glücklichere Menschenalter« »an der Freude leichtem Gängelband« geführt wurden, als ein »holdes Blütenalter der Natur«, in dem selbst tragische Vorgänge sich

in Harmonie auflösten. Diese ideale Welt wird schroff der modernen rationalistischen und arbeitsteiligen Gesellschaft mit ihrem »Einen« Gott und ihrer »seelenlosen« Natur entgegengesetzt: »I. . . wie ganz anders, anders war es da!« Ihr wichtigstes Kennzeichen ist die Einheit von Irdischem und Himmlischem: »Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher.«⁵² Später hat Schiller seine Aussagen etwas relativiert – indem er die Gegenwart freundlicher bewertete, die Härte auch des antiken Lebens hervorhob oder das elegische Moment verstärkte; grundsätzlich aber blieb seine Haltung unverändert.

Während Goethe in den Griechen sämtliche menschlichen Fähigkeiten vereinigt findet, legt Schiller in seinen philosophischen Studien den Akzent darauf, daß es sich um eine Einheit von *Widersprüchen* handelt. Geht es in der Schrift *Ueber das Pathetische* primär um die Kunst, so wird doch darauf hingewiesen, daß die Kunst im Leben wurzelt, daß Natur und Sinnlichkeit von den Griechen geachtet werden und daß diese gleichermaßen die Forderungen der Natur wie die der Vernunft erfüllen.⁵³ In *Ueber Anmuth und Würde* werden die Titelbegriffe zwar in erster Linie an der *Kunst* abgehandelt, aber durch das *Leben* begründet; es wird ausgeführt, daß in den griechischen Dichtungen eine Übereinstimmung von Natur und Vernunft herrschte, weil sie im Leben miteinander verbunden waren – und der Autor prägt die berühmten Worte von der Synthese zwischen »Freyheit« und »Sinnlichkeit«, zwischen »Natur und Sittlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel.«⁵⁴ In den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* schließlich werden abermals die Totalität des griechischen Lebens (Sinne und Geist, Poesie und Spekulation, Vernunft und Materie, Mensch und Gott) und deren Gegensatz zur Zerrissenheit der modernen Gesellschaft hervorgehoben.⁵⁵ Bemerkenswert ist, daß in der zuletzt genannten Schrift die Bezugnahme auf die Antike für den Gang der Untersuchung – nämlich für die in der modernen Philosophie wurzelnde Theorie von der Entwicklung des Naturstaates zum Vernunftstaat über die ästhetische Erziehung – gar nicht erforderlich wäre: ein Beweis dafür, wie sehr Schiller hier seine Argumente in Winckelmannschen Bahnen vortrug.⁵⁶

Wie Winckelmann, Herder und Goethe gelangte also auch Schiller von der Musterhaftigkeit der griechischen Kunst zur Beispielhaftigkeit des griechischen Lebens. Dabei stand für den Stendaler Autor die Kunst, für den Weimarer aber der Mensch im Mittelpunkt der Überlegungen. Bei Winckelmann überwog der kunsthistorische und kunsttheoretische Aspekt, bei Schiller der anthropologische.⁵⁷ Sein Interesse galt weniger dem *Wesen der Kunst* selbst als deren *Funktion für die Gesellschaft*. Auffallend ist noch ein weiterer Unterschied: Winckelmann sah in der antiken Freiheit die Grundlage für die antike Schönheit – Schiller hingegen betonte im Hinblick auf die Moderne: »Daß ich I. . . die Schönheit der Freyheit voran gehen lasse I. . . !«⁵⁸ Ebenso wie für Goethe ist auch für ihn der Bereich des unmittelbar Politischen nicht der entscheidende.

Zwar vertritt er, indem er Wege zu einem »Staat der Freyheit«⁵⁹ sucht, ein eminent gesellschaftliches Anliegen, und in den Äußerungen zum Staat seiner Zeit kommt eine beträchtliche Kritik an absolutistischen Mechanismen zum Ausdruck – doch die Totalität der Griechen wird von ihm in einem eher überpolitischen Sinne charakterisiert.

Hieraus wird verständlich, daß Schiller keineswegs ein unkritischer Verherrlicher des Altertums gewesen ist. Den enthusiastischen Äußerungen des Lyrikers und Philosophen stehen durchaus distanzierende des Historikers gegenüber. In der Jenaer Antrittsvorlesung von 1789 heißt es über die Geschichte: »Sie heilt uns von der übertriebenen Bewunderung des Alterthums, und von der kindischen Sehnsucht nach vergangenen Zeiten; und indem sie uns auf unsre eigenen Besitztungen aufmerksam macht, läßt sie uns die gepriesenen goldnen Zeiten Alexanders und Augusts nicht zurückwünschen.«⁶⁰ In der kleineren historischen Schrift *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* von 1790 unterscheidet Schiller zwischen Sparta mit seiner alles dominierenden »verwerflichen« »Vaterlandsliebe« und Athen, in dem nicht der Mensch dem Staate, sondern der Staat dem Menschen gedient habe – ja, er hält es sogar für angebracht, auch auf »Fehler der Athenienser« hinzuweisen.⁶¹ Und in einer historiographischen Passage aus den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* wird »das goldne Alter der Künste« unter Perikles zu jenen Zeiten gerechnet, als man »Griechenlands Kraft und Freyheit nicht mehr« fand.⁶² Bei Schiller bestätigt sich, was bei Winckelmann nur »zwischen den Zeilen«, bei Herder aber recht deutlich zum Ausdruck kam: Das »klassische« deutsche Antikebild ist keineswegs so linear auf Verehrung gestimmt, wie es auf den ersten Blick und bei allzu pauschalisierender Bewertung scheinen mag. Abstrakte Vorstellungen vom Wesen des Griechentums, die auf Freiheit, Schönheit, Natürlichkeit, Harmonie, Totalität und Heiterkeit zielen, alternieren mit durchaus relativierenden historisch-konkreten Detailaussagen – wobei freilich die affirmativen Äußerungen bei weitem überwiegen.⁶³

Die von Winckelmann inaugurierte Richtung einer Bewunderung der griechischen Kunst und einer sich daraus entwickelnden Hochschätzung des griechischen Lebens finden wir auch bei anderen Autoren, die eine Zeitlang dem weimarisch-jenaischen Kulturkreis angehörten.

So orientierte sich Hölderlin zwar in hohem Maße an den Mustern der Alten und leitete aus ihnen Regeln für die Dichtkunst ab, unterschied relativ streng zwischen den einzelnen lyrischen Gattungen und studierte Homer, Pindar und Sophokles als Vorbilder für sein eigenes Schaffen. Dennoch war er sich der Unterschiede zwischen Antike und Moderne bewußt und beschränkte sich keineswegs auf ästhetische Fragen. In dem Roman *Hyperion* und in Gedichten wie *Der Archipelagus* oder *Brod und Wein* wird die griechische Gesamtkultur und

deren Entwicklung reflektiert – gleichermaßen als vorbildlich wie als vergangen und unwiederholbar. Dabei betonte Hölderlin wieder stärker als Goethe und Schiller in ihrer ›klassischen‹ Abgeklärtheit die politische Komponente dieser Kultur. Im *Hyperion* wird, ganz im Winckelmannschen Sinne, die griechische Polis als Ideal einer naturverbundenen menschlichen Gesellschaft beschworen und die ›Trefflichkeit des alten Athenervolks‹ teils auf das ›Klima‹ (›Himmel und Erde‹), teils auf seine Geschichte zurückgeführt: ›Ungestörter in jedem Betracht, von gewaltsamem Einfluß freier, als irgend ein Volk der Erde, erwuchs das Volk der Athener.‹ Diese natürliche Freiheit sei die Grundlage für ›Athenische Kunst und Religion, und Philosophie und Staatsform‹ gewesen.⁶⁴ In der Hymne *Der Archipelagus* stellt der Dichter in Athen und Persien eine demokratisch-republikanische und eine auf Zwang und Herrschaft beruhende Ordnung einander gegenüber, zeigt auf, wie der Sieg der Griechen eine politisch-kulturelle Vollkommenheit ermöglichte, die er auch für seine eigene Zeit als Leitbild betrachtet.⁶⁵ Das Polis-Ideal selbst erfährt dabei – ebenso wie bei Winckelmann, aber im Unterschied zu Herder und Schiller – keine Relativierung.

Auch Friedrich Schlegel steht in hohem Maße in der Tradition Winckelmanns – nicht zuletzt hinsichtlich der Einbettung ästhetischer in geschichtsphilosophische Aspekte. Obwohl sich die frühen Schriften dieses Autors prononciert mit Fragen der Literatur befassen, weisen sie über das rein Künstlerische hinaus. In der Abhandlung *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* wird die Freiheit als Grundlage von Schönheit und Freude bezeichnet und die Bedeutung der Komödie aus der ›Beziehung zur Freiheit‹ abgeleitet, die ›Freiheit des Aristophanes‹ geradezu ›göttlich‹ genannt: ›Eine solche gränzenlose Freiheit genoß sie [die Alte Komödie] zu Athen. Schon ihr religiöser Ursprung erzog und bildete die komische Muse zur Freiheit l. . J. Aber bald ward aus einem religiösen Institut auch ein politisches, l. . J. aus der Unverletzlichkeit des Priesters eine symbolische Darstellung der bürgerlichen Freiheit.‹⁶⁶ Ebenso preist der Schriftsteller in dem Aufsatz *Über den weiblichen Charakter in den griechischen Dichtern* den ›Geist‹ sowie ›alle Kräfte und Anlagen‹ der Griechen als ›frei.‹⁶⁷

Im Hauptwerk aus Schlegels erster Schaffensphase – *Über das Studium der griechischen Poesie* – werden die ›Heiligkeit schöner Spiele‹ und die ›Freiheit der darstellenden Kunst‹ als ›die eigentlichen Kennzeichen echter Griechheit‹ bezeichnet. Unter Anspielung auf die ›Klimatheorie‹ schreibt Schlegel: ›In Griechenland wuchs die Schönheit ohne künstliche Pflege und gleichsam wild. Unter diesem glücklichen Himmel war die darstellende Kunst nicht erlernte Fertigkeit, sondern ursprüngliche Natur. Ihre Bildung war keine andre als die freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage.‹ Die griechische Poesie sei ›mehr als jede andre reinmenschlich und dem allgemeinen Gesetze aus freier Neigung getreu.‹⁶⁸ Aus dieser Haltung heraus stellt Schlegel schließlich im *Versuch über den Begriff des Republikanismus* Antike und Neuzeit einander schroff gegen-

über: »An *Gemeinschaft der Sitten* ist die politische Kultur der Modernen noch im Stande der Kindheit gegen die der Alten.«⁶⁹

In den Arbeiten des jungen Friedrich Schlegel finden wir einen Kulminationspunkt des »klassischen« deutschen Griechenglaubens – selbst Goethe und Schiller meinten sich von dieser »Graecomanie« distanzieren zu müssen⁷⁰; seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre aber, also während seiner Jenaer und Berliner Zeit, vollzog der »theoretischer Kopf« der Frühromantik die Wendung von einer unbedingten – zudem ausgesprochen politisch akzentuierten – Griechenverehrung zunächst zur Akzeptanz und später zur Dominanz der Moderne. Diese Entwicklung kann im Rahmen meines Themas nicht weiter verfolgt werden⁷¹ – aufschlußreich für die Bedeutung Winckelmanns im weimarisch-jenaischen Kulturkreis allerdings ist, daß sich Schlegel auch in bezug auf den Gegensatz zwischen Antike und Moderne auf diesen Gelehrten beruft: »Der systematische Winckelmann«, heißt es im 149. *Athenäums*-Fragment, »der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im ganzen sah, und seine gesamte Kraft auf die Griechen konzentrierte, legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und des Modernen, den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre.«⁷² Und noch in den *Fragmenten zur Literatur und Poesie* aus dem Nachlaß lesen wir: »Die Antinomie des Antiken und des Modernen hat Winckelmann zuerst gefühlt.«⁷³

Tatsächlich hatte Winckelmann bereits in den *Gedanken über die Nachahmung* die »Begriffe des Gantzen, des Vollkommenen in der Natur des Alterthums« und die »Begriffe des Getheilten in unserer Natur« unterschieden und ausgeführt, daß die Griechen ihre Bilder »durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur« erlangten, »die sich uns hingegen nicht alle Tage zeigt, und selten so, wie sie der Künstler wünschet.«⁷⁴ Während aber Winckelmann diese Erkenntnis als ein negatives Urteil über die Moderne aussprach und daraus zunächst schlußfolgerte, daß die neueren Künstler sich an den alten ein Beispiel nehmen sollen, und auch später noch die griechische Kunst, obwohl er sie jetzt historisch sah, für vollkommen hielt, begründete Schlegel die Eigenart des Modernen in positiver Bedeutung. Schiller schloß aus der von ihm *bedauerten* Zerrissenheit des gegenwärtigen gegenüber der Einheit des antiken Lebensgefühls auf die grundsätzlich gleichberechtigte Andersartigkeit der neueren als einer »sentimentalischen« gegenüber der antiken als einer »naiven« Kunst – Schlegel ging noch einen Schritt weiter und *bejahte* das »Chemische«, »Zergliederte«, »Interessante« der Moderne.⁷⁵ Charakteristisch für die Bedeutung Winckelmanns im weimarisch-jenaischen Kulturkreis aber ist, daß selbst dort, wo mit den *Schlußfolgerungen* eine faktische Abkehr vollzogen wird, noch die formalen Gemeinsamkeiten betont und die verwandten *Ausgangspunkte* namhaft gemacht werden.⁷⁶

Unverändert blieb dabei Schlegels Distanzierung von einer Überbewertung

der Kunst auf Kosten des Lebens: »Der Ursprung der griechischen Elegie, sagt man, liege in der lydischen Doppelflöte. Sollte er nicht nächst dem auch in der menschlichen Natur zu suchen sein?«⁷⁷ Daß dieser Position in den neunziger Jahren eine gewisse Allgemeinverbindlichkeit zukam, belegt eindrucksvoll jener Schriftsteller, der, im Unterschied zu Schlegel, sich *nicht* von der Antike abwandte, sondern vielmehr einige der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erörterten Leitgedanken zur Antike sozusagen auf den Punkt brachte: Wilhelm von Humboldt. In seiner 1793 in Auleben entstandenen Schrift *Über das Studium des Alterthums, und des Griechischen insbesondere* unterscheidet Humboldt an der Beschäftigung mit der antiken Literatur und Kunst zunächst einen »zweifachen Nutzen«: »einen materialen und einen formalen«. Über den materialen Nutzen, der darin bestehe, daß das Studium »andren Wissenschaften Stoff darbietet, den sie bearbeiten«, geht er schnell hinweg – den formalen aber nennt er wiederum »zweifach«: »einmal insofern man die Ueberreste des Alterthums an sich und als Werke der Gattung, zu der sie gehören, betrachtet, und also allein auf sie selbst sieht; und zweitens indem man sie als Werke aus der Periode, aus welcher sie stammen, betrachtet, und auf ihre Urheber sieht«. Humboldt fährt fort: »Der erste Nutzen ist der *ästhetische*; er ist überaus wichtig, aber nicht der Einzige.« Und er polemisiert: »Darin dass man ihn oft für den einzigen gehalten hat, liegt eine Quelle mehrerer falscher Beurtheilungen der Alten.« Bei aller Achtung vor der antiken Kunst – das eigentlich Interessante für Humboldt ist das antike Leben: »Aus der Betrachtung der Ueberreste des Alterthums in Rücksicht auf ihre Urheber entsteht die *Kenntniß* der Alten selbst, oder *der Menschheit im Alterthum*. Dieser Gesichtspunkt ist es, welcher allein in den folgenden Sätzen aufgefasst werden soll, theils seiner innren Wichtigkeit wegen, theils weil er seltner genommen zu werden pflegt.«⁷⁸ Damit haben die Gegenüberstellung von ästhetisch-punktuellem und geschichtsphilosophisch-universeller Rezeption der Antike sowie der Primat der letzteren Spielart ihre markanteste Formulierung gefunden.

Anmerkungen

1 Vortrag auf dem Kolloquium »Winckelmann im Umkreis von Weimar und Jena«, das die Winckelmann-Gesellschaft vom 21. bis 23. März 2003 in Jena veranstaltet hat. Diesem Vortrag lag eine umfangreichere Fassung zugrunde, die im Protokollband der Tagung veröffentlicht werden wird.

Siglenverzeichnis:

GKA = Winckelmann, Johann Joachim: *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4/1: *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text*, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaehtgens I/ Gaechtgens I, Johannes Irscher und Max Kunze, Mainz 2002.

KFSA = Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe*, München-Paderborn-Wien-Zürich 1958 ff.

KS = Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, 2. Aufl., hg. von Walther Rehm, mit einem Geleitwort von Max Kunze und einer Einl. von Hellmut Sichtermann, Berlin, New York 2002 (= de Gruyter Texte).

SWA = *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar 1943 ff.

SWS = *Herders Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877-1913.

WA = *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919.

- 2 Siehe vor allem Peter Luders Heidelberg Antrittsvorlesung von 1456, Rudolf Agricolas Rede zur Eröffnung des Akademischen Jahres an der Universität Ferrara nach den Sommerferien 1476 und seine Schrift *De formando studio (Über die Gestaltung des Studiums)* aus dem Jahre 1484, Konrad Celtis' Apollon-Ode und seine Antrittsrede an der Ingolstädter Universität (1486 bzw. 1492) sowie Philipp Melancthons Wittenberger Antrittsrede von 1518 über die Neugestaltung des Universitätsstudiums. – Vgl. Volker Riedel: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 21 f., 24, 26-28 und 52. – Auch für weitere im Verlauf dieser Untersuchung genannte literaturgeschichtliche Fakten sei grundsätzlich auf diese Publikation verwiesen.
- 3 Vgl. Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*, Berlin-Leipzig/ Berlin 1937-1967; Herbert Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, hg. von Hans Robert Jauß, 2., durchges. Aufl., München 1969; Martin Fontius: *Das Ende einer Denkform. Zur Ablösung des Nachahmungsprinzips im 18. Jahrhundert*, in: Dieter Schlenstedt (Ltg. und Gesamted.): *Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems*, Berlin-Weimar 1981.
- 4 Vgl. *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, hg. und eingel. von Werner Krauss und Hans Kortum, Berlin 1966, S. XXXVII (Krauss) und LXXIX-XCVII (Kortum). – Die Dokumente und die Interpretationen bei Peter K. Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981, belegen, daß es namentlich in Deutschland bei der ›Querelle‹ primär um Kunst und Wissenschaft ging. – Zur ›Querelle‹ insgesamt vgl. weiterhin: Hans Robert Jauß: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«*, in: Charles Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl, München 1964; ders.: *Schillers und Schlegels Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«*, in: Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1974; Hans Kortum: *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur*, Berlin 1966; Peter Szondi: *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in: Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1991; Manfred Fuhrmann: *Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die Deutsche Klassik*, in: Fuhrmann: *Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antikeuropäischen Bildungstradition*, Stuttgart 1982; Manfred Naumann: *Umbrüche in der Antike-Rezeption von der Aufklärung bis Marx*, in: *Weimarer Beiträge*, 31(1985), S. 6 f.

- 5 Vgl. Walther Rehm: *Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland*, in: Rehm: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, Bern 1951; August Buck: *Das heroische und das sentimentale Antike-Bild in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 13 (1963), S. 164–179.
- 6 Vgl. Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart 1968; Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes*, S. 36.
- 7 Vgl. Buck: *Das heroische und das sentimentale Antike-Bild*, S. 175. – Unmittelbare Anregungen durch antike Denkansätze – insbesondere von Lukrez und Seneca, aber auch von Demokrit und Aristoteles – erfuhr Rousseau vor allem in seiner Konzeption von der Ambivalenz des historischen Fortschritts. (Vgl. Reimar Müller: *Anthropologie und Geschichte. Rousseaus frühe Schriften und die antike Tradition*, Berlin 1997.
- 8 Vgl. Fuhrmann: *Die Querelle des Anciens et des Modernes*, S. 137 f.
- 9 Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Bilder und Gegenbilder goethezeitlicher Antike-Rezeption*, in: Strohschneider-Kohrs: *Poesie und Reflexion. Aufsätze zur Literatur*, Tübingen 1999, S. 251.
- 10 Vgl. Wolfgang Heise: *Zur Krise des Klassizismus*, in: Heise: *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*, Berlin 1982, S. 199 f.
- 11 Johann Joachim Winckelmann: *Briefe*, in Verbindung mit Hans Diepolder hg. von Walther Rehm, Berlin 1952–1957, Bd. 1, S. 235. – Vgl. Kapitzka: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*, S. 239; ebd., S. 230–234, über Winckelmann als guten Kenner der Querelle.
- 12 Vgl. Ludwig Uhlig: *Der Torso des Herkules bei Winckelmann, Schiller und Goethe*, in: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980*, hg. von Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff, Bern–Frankfurt/Main–Las Vegas 1980 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik* A 8,4), S. 137 f.; ders.: *Klassik und Geschichtsbewußtsein in Goethes Winckelmannschrift*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 31 (1981), S. 148–150; ders.: *Einleitung*, in: *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, hg. von Ludwig Uhlig, Tübingen 1988, S. 10 f.; Jochen Schmidt: *Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin*, in: *Hölderlin-Jahrbuch*, 28 (1992/93), S. 96 f.; ders.: *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, Heidelberg 2002, S. 5–7.
- 13 Winckelmann: *Briefe*, Bd. 2, S. 145 f.
- 14 Vgl. Volker Riedel: *Der Anteil Roms am Antikebild Wilhelm von Humboldts*, in: Protokollband des Kolloquiums »Preußen in Italien – Italien in Preußen« vom 25. bis 27. Oktober 2002 in Potsdam (in Vorbereitung).
- 15 Vgl. Schmidt: *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk* (wie Anm. 12), S. 4 f.
- 16 Die ›Klimatheorie‹ war in der Frühaufklärung weit verbreitet und ist als Versuch einer Erklärung der griechischen Hochkultur aus natürlichen Bedingungen auf jeden Fall bedenkenswert, erweist sich allerdings auch als spekulativ und ambivalent: Sie übersieht, daß andere Mittelmeerländer, wo es zu keiner Blüte der Kunst kam, ähnliche Bedingungen hatten; sie stellt, streng genommen, die Normativität und Nachahmbarkeit der griechischen Kunst unter anderem »Himmel« in Frage und erklärt somit im Grunde eher die Verschiedenheit von Antike und Moderne. (Vgl. Jauß: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion*, S. 15 f.; Krauss in: *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, S. XXV f.; Szondi: *Antike und Moderne*, S. 26 f.)
- 17 Vgl. Volker Riedel: *Winckelmann und Lessing. Gemeinsamkeiten und Unterschiede*

- im klassischen deutschen Antikebild, in: Riedel: *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1996, S. 100, 339 f.; Édouard Pommier: *Bemerkungen zum Thema »Freiheit« bei Winckelmann*, in: *Die Freiheit und die Künste. Modelle und Realitäten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hg. von Volker Riedel, Stendal 2001.
- 18 Vgl. die weiteren Ausführungen auf S. 624–630.
- 19 Vgl. Albert Meier: *Der Grieche, die Natur und die Geschichte. Ein Motivzusammenhang in Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung« und »Über naive und sentimentalische Dichtung«*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 29 (1985), S. 113 f.
- 20 Vgl. Klaus F. Gille: *»Daß ich die Schönheit der Freiheit vorangehen lasse...« - Zu einigen Aspekten der Antikerezeption in der Weimarer Klassik*, in: Gille: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur. Gesammelte Aufsätze zu Goethe und seiner Zeit*, Berlin 1998, S. 226–230; Heise: *Zur Krise des Klassizismus*, S. 182 f. – Zur Winckelmann-Rezeption in der Kunsttheorie des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts vgl. Siegfried Gohr: *Die Antike in der Kunsttheorie von J. J. Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, in: Bertel Thorvaldsen. *Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen*, Köln 1977; Tadeusz Namowicz: *Die aufklärerische Utopie. Rezeption der Griechenauffassung J. J. Winckelmans um 1800 in Deutschland und Polen*, Warszawa 1978; Martin Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff. Studien zur »Gräkomanie« Friedrich Schlegels und ihrer Vorgeschichte seit J. J. Winckelmann*, Diss. Konstanz 1981; Uhlig (Hg.): *Griechenland als Ideal*; Raimund M. Fridrich: *»Sehnsucht nach dem Verlorenen«*. *Winckelmans Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern [u. a.] 2003.
- 21 Vgl. Henry Caraway Hatfield: *Winckelmann and his German Critics 1755–1781. A Prelude to the Classical Age*, Morningside Heights–New York 1943, S. 21–47 (Zitat: S. 47).
- 22 Vgl. ebd., S. 60–77.
- 23 In seiner Schrift *Eine Beurtheilung der Winckelmannischen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten* (1760) führte Klopstock aus, daß die antike Kunst von der christlichen übertroffen werden könne, und er bevorzugte die moderne Kunst in bezug auf Religion und Vaterland. »Was geht mich, so interessant sie auch ist, so gar die Geschichte der Griechen und Römer an?« (Friedrich Gottlieb Klopstock: *Sämtliche Werke. Stereotyp-Ausgabe*, Leipzig 1844, Bd. 10, S. 257) – Vgl. Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 80–82.
- 24 Vgl. Volker Riedel: *Lessing und die römische Literatur*, Weimar 1976, S. 140–143 und 211; ders.: *Winckelmann und Lessing*, S. 105. – Vgl. weiterhin: Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 48–59; *Winckelmans Wirkung auf seine Zeit. Lessing - Herder - Heyne*, Stendal 1988, S. 7–69.
- 25 Hamann wandte sich in den Jahren 1760 und 1762 im *Kleeblatt Hellenistischer Briefe*, in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* und in der *Aesthetica in nuce* gegen eine unbedingte Verehrung der Griechen, kritisierte deren Neugier und Überheblichkeit sowie die Mißachtung Homers und Sokrates' durch die Athener und forderte dazu auf, über das »klassische« Altertum hinaus zu den archaisch-elementaren Ursprungs Kräften, zu den Orgien und Mysterien des Orients weiterzugehen. (Johann Georg Hamann: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe* von Josef Nadler, Wien 1949–1957, Bd. 2, S. 57–82, 167–184, 195–217). – Vgl. auch folgende Ausgaben: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, mit einem Kommentar hg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1968; *Kleeblatt Hellenistischer Briefe. Text mit*

- Wiedergabe des Erstdruckes, hg. und kommentiert von Karlheinz Löhner. Frankfurt/Main [u. a.] 1994; weiterhin: Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 78 f.; Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff*, S. 154–165; Strohschneider-Kohrs: *Bilder und Gegenbilder*, S. 251–253.
- 26 Heyne verfaßte nicht nur eine *Lobschrift auf Winckelmann* (1778), sondern relativierte auch in zunehmendem Maße Winckelmanns Aussagen vom sachlich-nüchternen Standpunkt des Altertumswissenschaftlers aus, warf ihm bereits in den sechziger Jahren eine zu unkritische Haltung gegenüber den Alten vor und polemisierte dann in den Siebzigern – vor allem in der Schrift *Über die Künstlerepochen beim Plinius* – gegen einen Mangel »an historischer Richtigkeit«, gegen kunstgeschichtliche Interpretationen im einzelnen wie gegen Werturteile insgesamt, gegen den weitgehenden Verzicht auf eine Differenzierung zwischen den verschiedenen griechischen Stämmen sowie gegen allein auf »Begeisterung« und »Raisonnements« gegründete Spekulationen – wie namentlich die These von der Freiheit als Ursache der Kunst. (Christian Gottlob Heyne: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Leipzig 1778–1779, Bd. 1, S. 165–167). – Vgl. Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 32–34 und 125–128; *Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit*, S. 113–170.
- 27 Vgl. Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 118–121; William H. Clark: *Wieland and Winckelmann: Saul and the Prophet*, in: *Modern Language Quarterly*, 17 (1956), S. 1–16; ders.: *Wieland contra Winckelmann?*, in: *The Germanic Review*, 34 (1959), S. 4–13; Max Kunze: »In Deiner Mine diese stille Größe und Seelenruh zu sehn!« *Winckelmann bei Wieland*, in: *Christoph Martin Wieland und die Antike. Eine Aufsatzsammlung*, Stendal 1986.
- 28 *Wielands Gesammelte Schriften*, Berlin 1909 ff., Abt. 1, Bd. 14, S. 130.
- 29 Ebd., Abt. 2, S. 283 f.
- 30 Vgl. Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 105–113, 121–124, 128–136, 140–147. – Zu Lichtenberg vgl. Linde Katritzky: *Winckelmann in Lichtenbergs Sicht und in den Nachtwachen von Bonaventura*, Stendal 2002.
- 31 Johann Gottfried Herder: *Ueber die neuere Deutsche Litteratur. 2. Sammlung*, in: SWS, Bd. 1, S. 293. – Vgl. die weiteren Ausführungen auf S. 293–295 sowie die zweite umgearbeitete Ausgabe (SWS, Bd. 2, S. 119–140, bes. S. 138).
- 32 Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, in: SWS, Bd. 5, S. 498.
- 33 Vgl. bes. Herder: *Shakespeare*, in: SWS, Bd. 5, S. 213, 217.
- 34 Vgl. Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 2, S. 385.
- 35 Vgl. Hatfield: *Winckelmann and his German Critics*, S. 87–98; Hans-Heinrich Reuter: *Herder und die Antike*, in: *Impulse*, 1 (1978), S. 89–135, und 2 (1979), S. 134–206; Reimar Müller: *Die Stellung Griechenlands in Herders Geschichtskonzeption*, in: Müller: *Menschenbild und Humanismus der Antike. Studien zur Geschichte der Literatur und Philosophie*, Leipzig 1980; *Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit*, S. 71–112. – Im Kapitel über Herder wird eine Lücke in Hatfields ansonsten wohlfundierter Darstellung besonders deutlich: die weitgehende Ausklammerung des Politischen.
- 36 SWS, Bd. 2, S. 112–114 (*Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe*).
- 37 SWS, Bd. 5, S. 617–621 und 633.
- 38 Herder: *Plastik*, in: SWS, Bd. 8, S. 48.
- 39 Herder: *Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften, und der Wissenschaften auf die Regierung*, in: SWS, Bd. 9, S. 311, 324 und 325–330.
- 40 SWS, Bd. 14, Berufung auf Winckelmann: S. 111; Zitat: S. 137.
- 41 SWS, Bd. 17, S. 343 und 354 (63. und 65. Brief).

- 42 SWS, Bd. 18, S. 321 f. / Bd. 17, S. 109–112. – Vgl. Uhlig: *Einleitung* (wie Anm. 12), S. 89.
- 43 Herder: *Hodegetische Abendvorträge an die Primaner Emil Herder und Gotthilf Heinrich Schubert*, in: SWS, Bd. 30, S. 517.
- 44 SWS, Bd. 9, S. 376 f.
- 45 SWS, Bd. 17, S. 150.
- 46 SWS, Bd. 14, S. 110–112 (Hervorhebung: V. R.). – Vgl. Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff*, S. 139–141.
- 47 Vgl. Volker Riedel: *Goethes Beziehung zur Antike*, in: Riedel: »Der Beste der Griechen« - »Achill das Vieh«. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption II, Jena 2002; ders.: *Goethe und seine Zeit im Spannungsfeld zwischen Antike und Moderne*, in: Ebd. (jeweils mit Belegen und Literaturangaben).
- 48 *WA*, Abt. 1, Bd. 46, S. 21–23. – Vgl. Schmidt: *Metamorphosen der Antike in Goethes Werk*, S. 20 f.
- 49 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Regine Otto unter Mitarb. von Peter Wersig, Berlin–Weimar 1982, S. 542. – Vgl. auch: Goethe: *Rede bei Eröffnung der Freitagsgesellschaft*, in: *WA*, Abt. 1, Bd. 42/2, S. 14; ders.: *Geschichte der Farbenlehre*, in: *WA*, Abt. 2, Bd. 3, S. 120; ders.: *Zu brüderlichem Andenken Wielands*, in: *WA*, Abt. 1, Bd. 36, S. 326.
- 50 Zu Schillers Antikerezeption vgl. Wolfgang Schadewaldt: *Der Weg Schillers zu den Griechen*, in: Schadewaldt: *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, 2. Aufl., Zürich–Stuttgart 1970, Bd. 2, S. 144–166; Ursula Wertheim: »Der Menschheit Götterbild«. *Weltanschauungs- und Gattungsprobleme am Beispiel von Schillers Herakles-Rezeption*, in: Edith Braemer, Ursula Wertheim: *Studien zur deutschen Klassik*, Berlin 1960; Reinhardt Habel: *Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hg. von Manfred Fuhrmann, München 1971; Uhlig: *Der Torso des Herkules*, S. 322–326; ders.: *Schiller und Winckelmann*, in: *Impulse* 8 (1985); Norbert Oellers: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, Frankfurt/Main–Leipzig 1996, S. 163–208; Werner Frick: *Schiller und die Antike*, in: *Schiller-Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998.
- 51 *SNÄ*, Bd. 20, S. 102–106.
- 52 *SNÄ*, Bd. 1, S. 190–195.
- 53 *SNÄ*, Bd. 20, S. 197–199.
- 54 *SNÄ*, Bd. 20, S. 254 f.
- 55 *SNÄ*, Bd. 20, S. 321–328. – Vgl. Uhlig: *Klassik und Geschichtsbewußtsein*, S. 145.
- 56 Vgl. Uhlig: *Der Torso des Herkules*, S. 141.
- 57 Vgl. ebd., S. 140.
- 58 *SNÄ*, Bd. 20, S. 312.
- 59 *SNÄ*, Bd. 20, S. 318.
- 60 Schiller: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, in: *SNÄ*, Bd. 17, S. 375.
- 61 *SNÄ*, Bd. 17, S. 423 f., 440–442.
- 62 *SNÄ*, Bd. 20, S. 339.
- 63 Vgl. Meier: *Der Grieche, die Natur und die Geschichte*, S. 113–124, bes. S. 113 f., 119 f., 121–124; Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff*, S. 242; Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart–Weimar 1995, S. 204 f.
- 64 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart 1946–

- 1985, Bd. 3, S. 77 f. – Über Hölderlins Verhältnis zu Winckelmann vgl. Bernhard Böschstein: *Winckelmann, Goethe und Hölderlin als Deuter antiker Plastik*, in: *Hölderlin-Jahrbuch*, 15 (1967/68); Elida Maria Szarota: *Winckelmanns und Hölderlins Herkulesdeutung*, in: *Beiträge zu einem neuen Winckelmannsbild*, hg. von Berthold Häsler, Berlin 1973; Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff*, S. 165–184; Schmidt: *Griechenland als Ideal und Utopie*, S. 94–110.
- 65 Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, S. 103–112, bes. S. 111.
- 66 *KFSA*, Bd. 1, S. 22 f., 31 und 23 f. – Zu den Äußerungen des jungen Friedrich Schlegel über die freie, ursprüngliche, natürliche Bildung der Griechen vgl. bei Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff*, vor allem S. 317–321.
- 67 *KFSA*, Bd. 1, S. 46.
- 68 *KFSA*, Bd.1, S. 275–277, 283.
- 69 *KFSA*, Bd. 7, S. 18.
- 70 Goethe/Schiller: *Die zwei Fieber*, in: *WA*, Abt. 1, Bd. 5/1, S. 251, und *SNA*, Bd. 1, S. 348 (bei Schiller: *zwey*).
- 71 Zu den verschiedenen Phasen der Schlegelschen Antikebeziehung vgl. Namowicz: *Die aufklärerische Utopie*, S. 155–161; Eugeniusz Klin: *Entwicklung und Funktion des Antike-Vorbildes bei Friedrich Schlegel und Hegel*, in: *Weimarer Beiträge* 31, (1985), S. 24–29.
- 72 *KFSA*, Bd. 2, S. 188 f.
- 73 *KFSA*, Bd. 2, S. 104 (Nr. 236).
- 74 *KS*, S. 37 f.
- 75 Vgl. Jauß: *Schillers und Schlegels Replik*, S. 81. – Jauß stellt hier allerdings die Positionen Schillers und Schlegels auf *eine* Stufe.
- 76 Vgl. Namowicz: *Die aufklärerische Utopie*, S. 148; Brück: *Antikerezeption und frühromantischer Poesiebegriff*, S. 45 f.
- 77 Schlegel: *Athenäums-Fragment* 315, in: *KFSA*, Bd. 2, S. 219.
- 78 Wilhelm von Humboldt: *Werke in fünf Bänden*, hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960–1981, Bd. 2, S.1.

Heinz Klüppelholz

Zwischen französischer Klassik und Aufklärung

Die Komödie »L'école du monde« von Friedrich dem Großen

Zu dem umfangreichen literarischen Schaffen Friedrichs des Großen gehören ebenfalls zwei Theaterstücke: Im ersten, *Le Singe de la Mode*, wählt er die Form des Einakters, um die Auswirkungen einer philosophischen Idee durchzuspielen; im zweiten, *L'École du monde*, nutzt er das Gewand des Dreiakters, um in den Mittelpunkt des Geschehens die Bestrafung für Laster und die Belohnung für Tugenden durch den Hof zu stellen. An beiden Stücken läßt sich unschwer die Vorliebe des jungen Monarchen für die französische Kultur ablesen, die allerdings bei ihm zwischen einer Klassik von Molières Einfluß und einer Aufklärung von eigenen Gnaden schwankt. Das zweite Stück, das bisher von der Forschung unbeachtet geblieben ist, soll nun vor dem Hintergrund solch konzeptueller Schwankungen näher betrachtet werden.

1. Friedrich II. und die Bühne. – Der Einakter *Le Singe de la Mode* von 1742 stellt nicht nur des Königs erste Begegnung mit dem Theater als Autor dar. Vielmehr zeigt es den jungen Monarchen zudem als Schöpfer für die eigene Bühne; denn er selbst gründet das französische Hoftheater in Berlin noch im selben Jahr. Dabei ist nicht unerheblich, daß Friedrich II. eine ausgeprägte Abneigung gegen die Ernsthaftigkeit der klassischen Tragödie hegt, und so ist die für ihn spielende Truppe vor allem auf leichte Kost eingeschworen. Dabei hat sie vorrangig nur die Wünsche des königlichen Dienstherren zu erfüllen; denn ihre Veranstaltungen finden unter Ausschluß der Öffentlichkeit im Komödiensaal des Berliner Schlosses statt: Zutritt erhält nur, wer ein Billett des Direktors der Schauspiele vorweisen kann; ohne diesen Passierschein darf allenfalls der hohe Offiziers- und Adelsstand einer Aufführung beiwohnen. Der König selbst behalte sich seine Besuche nur für erwiesenermaßen lustige Stücke vor, weiß Gotthold Ephraim Lessing zu berichten. Trotz seines ausgeprägten Interesses am Schauspiel ist der Monarch kein häufiger Theatergänger. Die Situation der Schauspieltruppe ist nicht gerade die beste, zumal ihre Vertragsbedingungen nur ein recht knappes Gehalt für die Darsteller vorsehen. Dafür haben sie einmal pro Woche vor dem Hof zu spielen. Zum Ausgleich erhalten sie jedoch das Recht, vor den Bürgern der Stadt zu spielen und dafür Geld zu verlangen. Dabei hat Friedrich II. besonders die hohe Anzahl an Hugenotten im Blick, die in Berlin angesiedelt ist. Aufgrund der schlechten Bezahlung aber

muß der König mit französischen Schauspielern aus der Provinz vorliebnehmen, so daß die Qualität der Aufführungen leidet. Hinzu kommt, daß der Monarch die Harlekinaden des »Nouveau Théâtre Italien« wie auch des »Théâtre de la Foire« bevorzugt, die beide dem volkstümlichen Stegreiftheater entstammen. Die Neigung des Monarchen indes erweist sich als Hindernis bei der Entwicklung eines regulären Dramas: Einerseits werden aufgrund dieser Vorgaben noch Stücke gespielt, die in Paris bereits abgelehnt worden sind; andererseits ist Arlequin zwar eine unterhaltsame Figur, aber wegen ihres schier unerschöpflichen Improvisationsreichtums ein für einen Autor unbeherrschbares Phänomen. Diese Unwägbarkeiten stehen der Einrichtung eines normalen Spielbetriebs im Weg. Neben den Einflüssen aus der französischen Klassik gelangen auch zeitgenössische Theaterformen der Aufklärung nach Berlin. Der König bevorzugt die »comédie touchante« sowie deren Nachfolgeform, die »comédie larmoyante«; beide suchen durch die Darstellung lobenswerter Eigenschaften wie Liebe und Tugend Anteilnahme durch Rührung freizusetzen.¹

Ebenso wie bei Molière, der trotz aller Kritik am Adel dem »gentilhomme« gewogen bleibt, beruht die Wirkung der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in deutschen Landen stark anwachsenden Zahl an französischen Hoftheatern auf dem Zusammenwirken von Spielort und Zuschauerschaft. Gefördert wird dieses Anwachsen nicht unmaßgeblich von einer Vielzahl aufklärerisch denkender Fürsten, die zu jener Zeit an die Macht gelangen. Dabei ist allen gemeinsam, daß sie die kulturellen Vorgaben durch den französischen Hof in Versailles unter Ludwig XIV. anerkennen. Die Prinzipale der französischen Theatertruppen an den deutschen Fürstenhöfen geraten aber dadurch in eine mißliche Lage, daß ihre Aufführungen vom gemeinen Volk nicht verstanden und von daher auch nicht von Eintrittsgeldern bestritten werden können, so daß sie bei ihren fürstlichen Gönnern auf eine feste Anstellung drängen müssen.² Dabei kommt ihnen besonders in Berlin zupasse, daß der junge Friedrich und einige Gleichgesinnte die deutsche Kultur der französischen hintanzusetzen pflegen. Deren Auffassung gemäß sei eben jener »teutonische Rückschritt« im Kulturellen einzig und allein durch die Nachahmung »gallischer Vorbilder« aufzuholen. Das Frankreichbild dieser Gruppe entspricht folglich einer »Vergangenheit der Gegenwart«.³ Für Friedrich II. hat Literatur genaue Gesetze zu befolgen, die sich aus den Werken einiger griechischer, römischer, aber vor allem französischer Autoren beispielhaft ableiten lassen. Molière gilt demnach als Lehrmeister für Komödien, Corneille und Racine für Tragödien. Bei seinem eigenen literarischen Schaffen geht es dem König vor allem um den aufklärerischen Nutzen. Zumindest unternimmt er stets den Versuch, eine Verbesserung gesellschaftlicher Zustände herbeizuführen.⁴ Dies strebt er ebenfalls 1748 in seinem Dreiakter *L'École du monde* an.

2. *Der Einakter als Versuch zum Theater.* – Die Aufführung des vom jungen König für sein neues Theater verfaßten Einakters *Le Singe de la Mode*⁵ ist als »Comédie en un acte« 1742 in Berlin belegt.⁶ Das Stück steht ganz in der Tradition der von Molière gepflegten »Typenkomödie«, bei der die komische Wirkung durch die Darstellung bestimmter Figuren mit ausgeprägten, über die menschliche Eigenart hinausgehenden Merkmalen erzielt wird. Indem der Monarch den Titelhelden als »Modeaffen« bezeichnet, läßt er das Argument seiner Komödie erahnen. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Marquis de la Faridondière, dessen Modebesessenheit jede Rückbesinnung auf eigene Fähigkeiten verstellt, weil er von jeder neuen Idee willenlos in eine andere Richtung geworfen wird und in einen immer größeren Abstand zu seiner eigenen Natur gerät. Sein Freund Verville, mit dessen Onkel Bardus im Bunde, pakt ihn bei seiner Schwäche, um die Heirat mit der völlig unmodischen, aber hübschen Adélaïde de Tervisane zu betreiben. Die »Mode« wird dabei im Verlauf des Stücks in all ihren verschiedenen Ausdeutbarkeiten von der Äußerlichkeit der Architektur bis hin zur Innerlichkeit der Philosophie derart vorgeführt, daß dadurch die didaktische Intention des königlichen Autors sinnfällig wird: Modernität sei demnach nur dann akzeptabel, wenn sie als kritische Funktionalität auf der Vernunft gründe. Wenn der preußische Monarch auch versucht, all diesen Themen in unterhaltendem Gewande eine gewisse Lehre abzugewinnen, kann er doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Stück offensichtliche Schwächen besitzt. Allzu deutlich folgt Friedrich II. Molières *Bourgeois Gentilhomme*. Während dessen »Bürger als Edelmann« zwar in einen noch erstrebenswerten Adelsstand aufzusteigen sucht, übt der friedericianische »Modeaffe« hingegen über den ihm bereits zugeborenen Adelsstand den Aufstieg in die nun erstrebenswert gewordene Modernität. Doch es fehlen ihm dazu die intellektuellen Fähigkeiten, so daß er am Ende vor den von ihm selbst heraufbeschworenen Modernismen kapitulieren muß. Diese Auswüchse einer Salonkultur, deren Angehörige um sprachliche Funde und Feinheiten in steter Überbietung wetteifern⁷, hatte bereits Molière in seinen *Précieuses ridicules* kritisiert. Der französische Komödienautor steht folglich zweimal Pate: das eine Mal bei der Parvenühaftigkeit, das andere Mal bei der Preziosität. Beide Entlehnungen verbindet der Monarch allerdings zu einer neuen Thematik. Ebenso wie bei seinem klassischen Vorgänger kann der aufklärerische Nachfolger es sich erlauben, in *Le Singe de la Mode* dem Diener die Lösung für die hausgemachten Probleme des Marquis in den Mund zu legen, fragt dieser doch seinen Herrn: »Pourquoi ne point être naturel et suivre vos goûts?«⁸ Damit aber weist ein Mann aus dem Volke einem Angehörigen des Adels den Weg, wieder ganz er selbst zu sein. In dieser Aufforderung zur Authentizität ist aber zumindest unterschwellig ein gut Teil »Anerkennung« für eben diesen Adel enthalten, dessen geistige Ausgeburten der junge König hier ganz unverhohlen anprangert. Trotz

aller Kritikfreudigkeit bleibt der Monarch also in seinem Innersten den Qualitäten der Noblesse verbunden, die demnach Großes vollbringen könnte. Die Friedrich II. vorschwebende Aufklärung vom Königsthron aus scheint in dieser Passage bereits auf, doch wird sie allzu durchsichtig durch eine Kontrastfigur geäußert. Wenn der Einakter die komische Form bevorzugt, der eine zerberstende Kraft zugeschrieben wird⁹, nutzt der Verfasser diese doch kaum; denn nach einer kontrastierenden Einführung in den Charakter jenes modischen Marquis de la Faridondière, in deren Verlauf immerhin eine philosophische Idee im Gewande der leichten Unterhaltung weiterbefördert wird, wird dieser bereits in eine Wahl zwischen zwei Moden gedrängt, die keinen Lernzuwachs erforderlich machen.

3. Neuer Versuch: ein Dreiakter. – Der Dreiakter *L'École du monde* von 1748 ist das zweite Theaterstück, in dem der König sich erneut in jenen Bannbereich zwischen Molières Vermächtnis und eigenem Neuerungsbedürfnis begibt. Allerdings läßt er bereits beim Untertitel eine gewisse Vorsicht walten: »Comédie en trois actes, faite par Monsieur Satyricus pour être jouée incognito.«¹⁰ Allein die Tatsache, daß der Autor anonym bleiben will, obschon ihn jeder literarisch Interessierte hinter der Maske des Satirikers erkennen wird, läßt möglicherweise auf den ungenügenden Anklang seines Einakters beim Publikum schließen. Auf jeden Fall aber verweist diese Rücknahme der eigenen Person darauf, daß er sich seiner gesellschaftlichen Stellung bewußt ist. Seine humanitäre Aufgeklärtheit kann er nur noch in der Literatur ausleben, in der Politik hat er sie bereits der preußischen Staatsräson geopfert.¹¹ Friedrich der Große nutzt geschickt die in der Komödie beschlossene Möglichkeit, zunächst in einem scheinbaren Konflikt vermeintliche Werte zu entlarven und menschliche Schwächen bloßzulegen, um sie sodann dem Gelächter preiszugeben, bis sich schließlich eine Lösung eben dieses Konflikts ergibt.¹² Die Problematik seines Stückes ergibt sich aus dem traditionellen Komödieschema der »Heirat wider Willen«. Der Vater des aus einem studentischen Lotterleben zurückgekehrten Bilvesée will diesen, bevor er ihn auf eine Bildungsreise schickt, mit Julie verloben, die jedoch den armen, aber tugendhaften Mondor liebt. Friedrich II. folgt den klassischen Linien der Komödie, indem er der Vereinigung der beiden Liebenden die bereits vermutete Unwürdigkeit Bilvesées durch dessen Lebensführung sowie die überraschend erfolgende Anstellung Mondors bei Hof voranstellt. Das Studium in Halle, der Hochburg des kritischen Geistes der Zeit, liefert dem König Anlaß für manch bissige Seitenhiebe. Dafür nutzt er kaum die gängigen Komödienmuster, die entweder die überdeutliche Schwäche eines Menschen anprangern oder eine Handlung mit Intrigenhaftigkeit vorantreiben. Das liederliche Studentenleben des Bilvesée hätte für beide Arten den geeigneten Stoff geliefert. Es ist allerdings durchaus möglich, daß der Monarch sich der

Erfahrungen mit seiner einaktigen »Typenkomödie« erinnert, so daß er diesen Zweig nicht mehr wählt.

Dafür aber bekennt er sich mit aller Deutlichkeit erneut zu Molière, denn der Titel zitiert aus dessen Stück *L'École des maris*, der zugleich programmatisch den Vorgänger an den Nachfolger bindet. Allzu offensichtlich entlehnt der Preuße beim Franzosen, der wiederum als Quellen die Komödie *Adelphoe* von Terenz sowie *El marido hace mujer o el trato muda costumbre* von Hurtado de Mendoza miteinander zu einer neuen Aussage verbindet. In der lateinischen Komödie handelt es sich um ein Brüderpaar, das sich in die Erziehung der beiden Söhne des jüngeren Bruders teilt, jedoch gegensätzlichen pädagogischen Methoden huldigt, so daß die Nachsicht des einen den Zögling zur Offenheit erzieht, während die Strenge des anderen den Zögling zur List nötigt. Im spanischen Drama wird eine pikantere Variante der Thematik vorgestellt. Ein Brüderpaar hat Schwestern geheiratet, die vom jeweiligen Ehepartner unterschiedlich behandelt werden. Es ist müßig zu erwähnen, daß die wie eine Sklavin behandelte Ehefrau mit Betrug die Überprüfung durch den Ehemann zu umgehen sucht. Molière vereinigt nun beide Themenstränge dahingehend, daß er das Brüder- ebenso wie das Schwesternpaar unverheiratet läßt. Statt dessen hat ein Freund die beiden Mädchen den Brüdern Ariste und Sganarelle als Mündel unter der Bedingung anvertraut, beide zu erwachsenen Menschen zu erziehen und dann auch zu ehelichen. Aus der Motivtradition wird das Thema der »école«, der Erziehung also, beibehalten, das der Hahnreife scheidet aus. Aristes Methoden führen zum Erfolg, weil seine Vorurteilslosigkeit eine Anpassung an die Gesellschaft erlaubt. Als erster »raisonneur« im Theater Molières vertritt er die These des Autors.¹³ Er ist es, der ganz in der Tradition des »honnête homme« den rechten Umgang mit der Gesellschaft, die taktvolle Rücksichtnahme auf Andersdenkende, die geistreiche Konversation zu allgemeinen Themen, die Bildung durch Reisen als eine ideale Schule des Lebens, kurzum: die »école du monde«, anpreist. Indem Friedrich der Große nun dieses Motiv wiederaufnimmt, bringt er ihm aber erneute Veränderungen bei, die in seinem Theaterstück die unterschiedlichen Erziehungsideale von zwei Vätern betreffen, die ihre Kinder miteinander verheiraten wollen. Er behält jedoch die Rolle des »raisonneur« für einen der Väter bei, für dessen Ideale er dann auch deutlich Sympathie hegt. Der königliche Autor entwickelt diese Parteinahme zielstrebig in drei Akten, die die unterschiedlichen Pläne der Väter sowie die Erwartungshaltung an den Studenten, die Enttäuschung dieser Erwartung durch dessen Auftreten und die Bestrafung des ungehobelten Verlobungskandidaten sowie die Belohnung des rechtschaffenen Nebenbuhlers thematisieren.¹⁴

4. Das Thema der ungleichen Erziehung. – Die Exposition zu Beginn des ersten Aktes gehört zu den Meisterstücken fridericianischer Schreibweise; denn der

König läßt den Auftritt von Bilvesée, dessen sprechender Name bereits »Hirngespinnste«¹⁵ ankündigt, durch eine Szene vorbereiten, in der dessen Diener sich mit der Dienerin von dessen Verlobter unterhält. Der Zuschauer erfährt auf diese Weise, daß sie bereits zwei Tage zuvor von der Universität zurückgekommen seien und die Zeit bei einer gewissen La Roche¹⁶ verbracht hätten, um nicht vor dem Vater Bardus erscheinen zu müssen, der seinen Sohn wegen der geplanten Verlobung erwarte. Daran, daß sein Herr mehr »débauché« denn »savant« heimkehre und folglich Angst vor einer väterlichen Überprüfung seines vermeintlichen Wissens habe, läßt er während des ganzen Gesprächs keinen Zweifel.¹⁷ Das Publikum gerät hierbei in eine privilegierte Position; denn es erhält einen Wissensvorsprung vor den in der nachfolgenden Unterhaltung miteinander disputierenden Vätern. Somit aber wird es in den Stand gesetzt, die Komik jenes großspurigen Vaters in vollen Zügen zu genießen, der vom Studiereifer seines Sohnes zutiefst überzeugt ist. Zur Erzielung dieses komischen Effekts kehrt der königliche Autor nicht nur den herkömmlichen Erkenntnisvorgang von der Vermutung hin zur Aufklärung um, sondern macht beide Teil dieses kognitiven Prozesses zu Kernpunkten aufeinander folgender Szenen. Nichts fördert mehr den komischen Vergleich als kontrastierende Benachbarung.¹⁸

In Bardus, Bilvesées Vater, und Argan, Julies Vater, stellt Friedrich II. die unterschiedlichen Erziehungsprinzipien heraus, die er im Einklang mit der Motivtradition seinen aufklärerischen Belehrungsabsichten anpaßt. Damit greift er auf ein geeignetes Mittel zurück, das er bereits im »Modeaffen« erprobt hatte, ein philosophisches Prinzip durch einen Menschen zu verkörpern. Während Vater Bardus mit den Kenntnissen seines Sohnes aus frühester Kindheit aufschneidet, dessen Studiereifer für seine verspätete Ankunft verantwortlich macht, die Kenntnis der Naturwissenschaften und der Philosophie, aber auch der Sprachen als nützlich preist, gibt Vater Argan gar keine Erklärung zu seiner Tochter ab, macht aber aus seiner Neigung zu den schöngeistigen, die Beredsamkeit und die Merkfähigkeit fördernden Dingen kein Hehl.¹⁹ Der Disput um jene »application l. . . J frivole« gipfelt in Bardus' Vorwurf: »Vous arrangez des mots, nous recherchons des vérités l. . . J«²⁰. Argan hält dem entgegen, auch Geometer und Metaphysiker stritten sich über naturwissenschaftliche Größen; im übrigen sei die Kenntnis des Koptischen völlig unerheblich für den Dienst am Staat. Zur Führung Preußens bedürfe es »prudence«, »sagesse«, »pénétration« und vor allem »équité«; der Herrscher und seine Berater müßten sich dem Land verpflichtet fühlen, so daß ihre Sorge um die Beseitigung von Mißständen uneigennützig sein sollte; die Bewahrung des Friedens sollte nicht in Furcht vor den Nachbarn ausarten; unter Verzicht auf jegliche »partialité« sollten sie Tugend belohnen und Laster bestrafen und mit »bonté« Hilfsbedürftige unterstützen.²¹ Das Regierungsprogramm Friedrichs als erstem Diener seines Staates

scheint hier unübersehbar durch.²² Wenn der jeweilige Vater sich auch mit den Interessengebieten seines Kindes identifiziert, fällt doch die Verteidigung aller den Staatsmann auszeichnenden Führungseigenschaften im Vergleich weitaus wortreicher aus. Zur Erinnerung: Bereits als Kronprinz hatte 1738 der künftige Friedrich II. aus Rheinsberg berichtet, das dortige Leben teile sich in nützliche und angenehme Beschäftigungen. Zu den ersteren zählt er Philosophie, Geschichte, Sprachen, zu den letzteren Musik, Lust- und Trauerspiele.²³ Indem er in seinem Dreiakter nun Argan zum Vertreter seiner politischen Ideen vom aufgeklärten Herrscher macht, verrät er gleichzeitig den Vorrang seiner musischen Neigungen, rechnet er diese doch zu den »angenehmen« Beschäftigungen des Lebens. Nicht von ungefähr kommt es, daß Julies Vater den Namen Argan trägt: ein Überbleibsel aus Molières *Malade imaginaire*, in dem ein eingebildeter Kranker gleichen Namens mit Hilfe seines übertriebenen Glaubens an die Medizin betrogen wird. Der königliche Autor wertet diese Person völlig auf, indem er sie nicht nur zu einem aufgeklärten Bürger macht, sondern gleichzeitig zum Verteidiger seiner politischen Ideale. Diese Wertschätzung schlägt sich auch in dessen Erziehungsprinzipien nieder, der die Eltern als die ersten Freunde der Kinder und nicht deren Tyrannen auffaßt, der wohl nach Bardus' Auffassung eher jenem Mondor als einem schöngestige Interessen vertretenden Schwiegersohn zuneigt und der seine Tochter auch nicht in Aussicht auf irgendwelche Reichtümer gegen deren Willen verschachern werde.²⁴ Eben jene utilitaristischen Prinzipien aber vertritt Mme Argan, die bereits ihre bei Molière negativ gezeichnete Rolle behält, bei Friedrich dadurch noch in einen Interessenkonflikt mit dem eigenen Ehemann gerät. Intertextuell wird dieser insofern zu einer komplexen Figur, als er im Vergleich zu seinem Namensvetter aus *Le Malade imaginaire* eben wegen seiner Überzeugungen aufgewertet wird, aufgrund seiner Verteidigungsrede zur Kindererziehung auf eine Ebene mit Ariste aus *L'École des maris* gerät und sogar zum Vertreter des königlichen Anspruchs an die eigene Regierungsführung emporsteigt.

Erneut operiert der königliche Autor mit kontrastierender Komik; denn Bardus' Sohn, vom Vater als »unique espérance de ma famille, image de ton père« in das Gespräch eingeführt, beherrscht nicht einmal die Fachsprache der Philosophie. Als sein Vater nach den »monades« fragt, bei Leibniz die letzten, nicht mehr auflösbaren Einheiten, aus denen die Weltsubstanz gebildet ist, entgegnet er hilflos, ihnen gehe es gut.²⁵ Indem der Vater den Sohn auch als sein Ebenbild einführt, fällt die Kritik auf ihn zurück. Der Eindruck von Bilvesées Unkenntnis verstärkt sich noch im Laufe der Unterhaltung; denn er verspricht sich bei den Fremdwörtern »corcolaires«, »théorimènes«, »agréments«. Dies sind allesamt leicht erkennbare Beispiele, auf die Friedrich II. den komischen Effekt gründet. Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine Technik, die er bereits in *Le Singe de la Mode* angewendet hatte. Unüberhörbar sind in diesem Zusam-

menhang die zahlreichen Vorwürfe an die Professorenschaft der Universität Halle, der Hochburg des kritischen Geists der Zeit, die in dem empörten Ausruf gipfeln: »Avoir été deux ans à Halle sans savoir l'histoire de toutes les réfutations qui s'y font!«²⁶ Unübersehbar ist es stets der Diener Martin, der seinen Herrn Bilvesée aus jeder mißlichen Lage rettet, in den ihn die Fragen seines Vaters bringen. Dessen Argumente scheinen so überzeugend, daß Bardus der Gründung einer neuen Familie durch seinen Sohn mit Freuden entgegensehen kann, werde doch sein Haus mit dessen Nachkommenschaft zu »toute une Académie des sciences«.²⁷ Zwar äußert der Monarch heftige Kritik am hallensischen Lehrkörper, jedoch wird diese insofern abgeschwächt, als der Vater die Bedenken am Studiereifer seines Sohnes nicht den Professoren anlasten kann; denn allzu deutlich tritt dessen vorrangige Betreuung »leichter Damen« in einem nachfolgenden Gespräch zwischen Herr und Diener zutage.²⁸ Die jeweiligen Unterhaltungen zwischen den Vätern sowie Vater Bardus und Sohn Bilvesée geraten vor dem Hintergrund der Vorstellung des mißratenen Sohnes durch das den Akt einleitende Dienergespräch zu einem Höhepunkt an komischen Spiegelungen, die sich nicht nur aus dem Kontrast einer ungewöhnlichen Nachbarschaft von Fakten, sondern auch innerhalb einzelner Personen je nach Kenntnisstand der Personen auf und vor der Bühne herleiten. Ein Spiel mit der Intertextualität von Figuren und Themen Molières wird mithin noch dieser Komik überlagert, allerdings nur für den Kenner des klassischen Theaters.

5. *Das Theater als Tribunal.* – Zu Beginn des zweiten Aktes gesteht Julie ihrer Zofe Nérine ihre Liebe zu Mondor, obschon sie des Vaters Entscheidung respektieren werde.²⁹ Die zwei Personen entstammen erneut Molière, diesmal der Ballettkomödie *Monsieur de Pourceaugnac*³⁰, in der Julie, die Tochter des Bürgers Oronte, einen grobschlächtigen Krautjunker aus Limoges ehelichen soll, diesen aber zunächst für geisteskrank erklären läßt, sodann mit vermeintlich sitzengelassenen Müttern seiner Kinder konfrontiert und ihm schließlich die Hinrichtung androhen läßt, so daß dieser schleunigst die Flucht ergreift.³¹ Das Muster eines Bewerbers, der sich der Verlobung als unwürdig erweisen muß, ist also vorgezeichnet. Allerdings handelt es sich nun nicht mehr um eine von heiterem Schwung beseelte Ballettkomödie, sondern das Motiv des unwürdigen Verlobungskandidaten muß dem bereits exponierten Handlungsschema eingepaßt werden. Bei Friedrich ist es nicht mehr das blaue Blut, das für den angereisten Bewerber sprechen soll, sondern das liebe Geld, das Mme Argan so am Herzen liegt. Damit legt er ein Aktantenschema an, in dem der mittellose Mondor zwischen die Fronten der offiziellen Heiratsabsprache zwischen den Vätern und dem offiziösen Liebesgeständnis seiner Julie gerät.³² Mit Nérines Absicht, Bilvesée bei Julies Mutter schlecht zu machen und Mondor in deren Augen aufzuwerten, erinnert sich der preußische Monarch der italienischen

Intrigenkomödie nach der Art Molières, in der sich die Diener vernünftiger als ihre Herrschaft aufführen. Die »comédie d'intrigue à l'italienne« hatte der Vereinigung der beiden jungen Liebenden das Hindernis eines zunächst geäußerten, dann indes mit List überwundenen elterlichen Einspruchs gegenübergestellt.³³ Besonders in den Reihen der Dienerschaft finden die jungen Liebenden Unterstützung, so daß sie schließlich gemeinsam über die »Fluchtideologien«³⁴ eines Bürgertums siegen, das nach einem Ersatz für den verlorenen Lebensgrundsatz sucht. Friedrich II. ändert zweierlei in seiner *École du monde*: Zum einen legt er bereits Differenzen in der elterlichen Erziehung des Ehepaars Argan an, so daß eine Entscheidung zwischen den »nützlichen« und den »angenehmen« Dingen erleichtert wird; zum anderen hat die Tochter die Erziehungsprinzipien ihres Vaters schon derart verinnerlicht, daß sie im Notfall die väterlichen Anordnungen befolgen würde. Allein: die Unwürdigkeit des Bewerbers wird sie dieser Pflichtübung entheben. Gezielt geht der König vor, um seine philosophischen und politischen Überzeugungen auf das Geschehen zu verteilen. Im ersten Akt hatte er bereits Argans pädagogische Prinzipien erörtert, um sie für die Weitergabe seiner eigenen staatspolitischen Ideale zu nutzen; im zweiten Akt geht es ihm um die Verfeinerung jener Ansichten, die in den Neigungen der Tochter und des Sohns der Argans die »spectacles« dem »militaire« gegenüberstellt.³⁵ Mme Argan gibt als der negative Part des Ehepaars zu verstehen, daß sie Julies Heirat mit Bilvesée ohne deren Einwilligung gutheiße, sie im übrigen eher auf der Seite ihres Sohnes stehe, wenn sie dessen Pflichten als Wachtposten bedauert, dessen Spielschulden bezahlt und ihm in Holland eine gehobenere Stellung im Militär zu erkaufen gedenkt. M. Argan als der positive Part des Ehepaars hält ihr die freiheitliche Erziehung der Tochter entgegen, sie unterstütze nur den Sohn in seinen Lastern, in Preußen dienten die Offiziere mit Ehre und häuften Ruhm an, während sie ihren Ruf in Holland verlören.

Das Theater gerät hier zum Tribunal, das die Werbungspraktiken fremder Mächte anprangert.³⁶ Der Monarch benutzt erneut eine Meinungsverschiedenheit zu einem alltäglichen Thema, um diesmal seine Kritik an militärischen Praktiken zu äußern. Hatte der Einakter *Le Singe de la Mode* noch die verschiedenen Ausdeutbarkeiten einer philosophischen Idee zum Thema, gibt der Dreiakter *L'École du monde* ihm nun Gelegenheit zu vordergründigen Pädagogikerörterungen mit hintergründiger Staatskritik. Wohlgermerkt verraten die sechs Jahre, die zwischen der Abfassung der beiden Theaterstücke liegen, die Entwicklung eines Königs von einem jungen Mann mit dem Kopf voll schöngestiger Ideen zum gestandenen Feldherrn mit einem Sinn für politische Realitäten. Immerhin wird Friedrich bei seiner Rückkehr aus dem Zweiten Schlesischen Krieg 1745 als der »Große« gefeiert. Die Zielstrebigkeit, mit der der Monarch eine Person zum »raisonneur« seiner Standpunkte aufbaut, sowie die Heftig-

keit, mit der eben dieser seine Argumente in recht beiläufigen Debatten vertritt, weisen mittelbar auf die Dringlichkeit dieser Fragen für den Staatsmann hin.³⁷ Der König hatte bis zur Abfassung seines Dreiakters nicht nur erfolgreiche Kriege geführt, sondern sich höchstpersönlich auch um den Landesausbau gekümmert.³⁸ Es ist also keineswegs verwunderlich, daß ein regierungspolitisch so stark eingebundener Herrscher seine täglichen Pflichten bei schöngeistigem Tun nicht vergessen kann. Zumindest will er dies im Sinne des von ihm ausserkorenen, aufklärerischen Auftrags auch gar nicht. Daß sein französisches Hoftheater nicht nur für die Angehörigen von »la cour et la ville« spielt, sondern auch für den Offiziersstand, dürfte nicht gerade unerheblich bei diesen theatralischen Intentionen sein.

Friedrich der Große läßt den negativen Part des Ehepaars Argan Partei für das Militär ergreifen, den positiven Part hingegen die Sache des Theaters vertreten. Diese Rollenverteilung bereitet nicht nur langfristig auf die Vereinigung Julies mit dem mittellosen, aber rechtschaffenen Mondor vor, sondern hierin scheint auch die Vorliebe des königlichen Autors für die Literatur auf, die er der Politik hatte opfern müssen. Das Aktantenschema macht es nun erforderlich, den reichen, aber mißratenen Bilvesée in allen Einzelheiten vorzuführen. Dazu gehört dessen Vorstellung bei den künftigen Schwiegereltern, bei der er zunächst Mme Argan den Hof macht, weil er Julie noch gar nicht kennt.³⁹ Geht Friedrich ansonsten mit seinen Entlehnungen bei Molière noch recht schöpferisch um, tut er dies bei der vorliegenden Verwechslung nicht; denn Molières *Malade imaginaire* weist die gleiche Konstellation auf. Daß Mondor ebenfalls zugegen ist und sich völlig korrekt verhält, macht diesen Ausrutscher besonders pikant. Gleichzeitig legt der Autor mit einem ausgesprochenen Gespür für die Dramatik den Ausbruch von Kontroversen in der gleichzeitigen Präsenz der beiden Bewerber fest. Nachdem Bilvesée der Dienerin Nérine erfolglos Avancen gemacht hat, sich bei Mme Argan wegen der Verwechslung herausgeredet hat, versucht er es bei Julie mit präziöser Sprache, die diese allerdings nicht versteht: allesamt Beispiele seines unempfindlichen Gemüts, das Mondor mit dem eines »bouffon« vergleicht. Es kommt daraufhin zu Handgreiflichkeiten, in deren Verlauf die beiden Bewerber getrennt werden müssen.⁴⁰ Mit dieser Eskalation der sprachlichen Argumente zu körperlichen Attacken gibt der Monarch erstmals Julie Gelegenheit, die Unwürdigkeit Bilvesées als Bewerber um ihre Hand allen Anwesenden am konkreten Beispiel vorzuführen. Gleichzeitig aber läßt der König an dieser Stelle die ihm so gelegene Harlekinade aus der »commedia dell'arte« wiederaufleben, in der Meinungsverschiedenheiten durchaus handgreiflich ausgetragen werden. Bei der Entstehung wie auch der Ausführung des vorliegenden Konflikts aber wird das Publikum zum Zeugen des Geschehens genommen, so daß hier in der Tradition des Stegreiftheaters ein hoher Grad an emotionaler Partizipation abverlangt wird.⁴¹ Aus dem Kontrast

der Verhaltensweisen geht natürlich Mondor als der würdige Bewerber um Julies Hand hervor, so daß Nérine ihre Herrin auffordern kann, ihrem Herzen zu folgen⁴²; die Dienerin sagt ihr sogar Beistand in der Not zu, wenn es um eine gewisse La Roche geht.⁴³ Als auch noch Mondors »valet« erscheint, der diesem offensichtlich eine wichtige Nachricht zu überbringen hat, aber von dem eifersüchtigen Martin weggejagt wird⁴⁴, wird zwar die Spannung am Ende des zweiten Aktes erneut gesteigert, jedoch macht der königliche Autor hier Zugeständnisse an die Wahrscheinlichkeit des Bühnengeschehens; denn der Zuschauer muß sich fragen, wie ein mittelloser Liebhaber sich einen Diener leisten kann. Zumindest aber ist die Sympathienahme des Publikums für Mondor festgelegt.

6. Der Soverän als moralische Instanz. – Diese Sympathienahme für Mondor wird zu Beginn des dritten Aktes in einem Gespräch der beiden Väter weitergepflegt, in dem sie das Verhalten der beiden Bewerber in der Rückschau beurteilen.⁴⁵ Dabei verhält sich diese spiegelbildlich zur Vorschau der beiden Väter zu Beginn des ersten Aktes. Wird Mondor dort nur am Rande des Geschehens erwähnt, wird er hier in den Mittelpunkt von Argans Erwägungen gerückt. Diese gipfeln in der Feststellung: »Mondor a de l'imagination, mais il est sage.«⁴⁶ Friedrich verrät, ebenso wie bei den Komik freisetzenden Kontrastierungen oder bei der Streuung politischer Themen, rigorose Konstruktionsprinzipien innerhalb seines Dreiakters. Bardus drängt auf die Verlobung, weil er seinen Sohn vor der Hochzeit noch auf eine Bildungsreise durch Europa zu schicken gedenkt. Ein Anlaß für Friedrich den Großen, die europäischen Länder durch die Antiphrase von Bilvesées Charakter zu kritisieren: Holland, neben Deutschland, mit seiner Gelehrsamkeit; Frankreich mit seiner Mondänität; England mit seiner Tiefsinnigkeit.⁴⁷ Dieser »Tour d'Europe« gehört als fester Bestandteil zur Ausbildung eines »honnête homme«, die zunächst von der Aristokratie gepflegt, sodann von der Bourgeoisie übernommen wird.⁴⁸ Argan als getreuer Untertan seines Preußenkönigs hält diesen Absichten entgegen, daß Jugendliche in Bilvesées Alter besser ihre Bildung in der Heimat empfangen sollten, bevor sie den Untugenden der anderen Länder erlügen. Nach den Gründen für die ausländische Ausbildung befragt, antwortet Bardus, er wolle seinem Sohn später einmal eine Stellung bei Gericht verschaffen. Argan entgegnet ihm recht schroff: »Le barreau vient d'être purgé de toutes ses iniquités, et les procès sont rédigés d'une sorte que la chicane meurt de faim.«⁴⁹ Erneut läßt der König durch Argan verkündigen, daß in Preußen bereits eine Justizreform unternommen worden ist, bei der Willkürlichkeiten weitestgehend ausgeschaltet worden sind.⁵⁰ Wenn Bardus jedoch darauf beharrt, daß ein Richter dereinst einem seiner Vorfahren finanziell Unrecht getan habe und sein Sohn dann Rache für diese Tat nehmen könnte⁵¹, reiht er sich in die Reihen jener Gestrigen ein, die bereits Molière zum Ziel seiner Kritik gewählt hatte. In dieser Anprangerung

schließt sich der Kreis zwischen Klassik und Aufklärung. Anders gewendet: Die hier angeprangerte Rückschrittlichkeit gerät insofern noch krasser, als sie bereits in einer noch unaufgeklärten Epoche geäußert worden war.

Mondors Aktantenstrang wird zunächst dadurch weiterentwickelt, daß Nérine ein Duell zwischen ihm und Bilvesée befürchtet⁵², Argan erneuert dessen »savoir«, »imagination«, »douceur« gegenüber Bardus hervorhebt⁵³, Nérine die Ignoranz Bilvesées kritisiert⁵⁴; zu allem Übel drängt Mme Argan immer wieder auf eine Hochzeit mit dem wohlhabenden Kandidaten. Die negativen Konnotationen ihres Charakters erfahren hier zwar eine Absage; aber ihre Forderungen werden mittelbar dadurch erfüllt, daß ein Brief vom Hof Mondor eine standesgemäße Stellung in Aussicht stellt, mit der er auch eine Familie unterhalten kann. Das Schreiben hebt Mondors Können hervor: »Votre mérite, monsieur, a percé jusqu'à la cour; le prince connaît et vos talents, et votre indigence; il vous destine une place à sa cour, qui réparera tous les torts que jusqu'ici la fortune a eus envers vous. I . . J.«⁵⁵ Mit diesem Schreiben werden nicht nur die positiven Konnotationen der Figuren Argan und Julie unmittelbar bestätigt; mittelbar erhält auch die durch Mondor vertretene, schöngeistige Beschäftigung Zustimmung. Wenn im Laufe des Theaterstücks Mondor aufgrund seiner lobenswerten Eigenschaften immer mehr in den Vordergrund gerät, verschwindet Bilvesée aufgrund seiner augenscheinlichen Untauglichkeit zusehends im Hintergrund. Dies ist nicht verwunderlich; die Überraschung ergibt sich hier nur, weil kein gesonderter Handlungsstrang jenen Brief vorbereitet, mit dessen Hilfe der Herrscher nun als »deux ex machina« aus epistolärer Distanz in die Handlung eingreift.⁵⁶ Es entspricht dann auch dem bereits anderweit festgestellten fridericianischen Konzept einer ausgleichenden Gerechtigkeit, daß Bilvesée wegen Ausschreitungen gegen die La Roche mit seinen Kumpanen von der Polizei verhaftet wird.⁵⁷ Der königliche Hof erhält ganz unaufklärerisch eine zentrale Stellung, indem er Tugenden belohnt und Laster bestraft. Dies aber setzt eine nahezu göttliche Allwissenheit voraus, die mithin dem Souverän angedient wird. In welchem Maße der preußische König sich dabei nun selbst meint, muß mangels weiterer Hinweise dahingestellt bleiben.

Wie zu Beginn des ersten Aktes haben am Ende des dritten Aktes erneut die Diener das Wort. Zunächst gilt festzustellen, daß der Autor ihre Funktionen auf parteiübergreifende Beschimpfungen oder Absichtserklärungen beschränkt, ihren aktiven Part aus Molières Komödie also weitgehend zurückdrängt. Als passiver Part können sie allenfalls noch die Solidarität zu dem benachteiligten Helden pflegen. Sie bekleiden zwar nach wie vor die Rolle der Vernünftigen, wäre ein Verlust gerade dieser Eigenschaft im Aufklärungszeitalter doch blanker Hohn, aber sie setzen ihre Ideen nicht mehr in die Tat um. In diesem Bereich erweist sich der königliche Autor als Realist, der den Optimisten der frühen Jugendzeit weit hinter sich gelassen hat. Zwar weiß Nérine, daß sie dereinst ihr Jawort von

Martins Aufgabe seiner Stellung bei Bilvesée abhängig gemacht hatte, doch ist ihr für eine gemeinsame Zukunft der Lebensunterhalt wichtiger.⁵⁸ Pragmatische Lösungen nehmen also die Stelle philosophischer Erörterungen ein. Die Handelnden sind nicht mehr die Diener, sondern vor allem der Monarch und der dessen Prinzipien vertretende Argan. Durch den brieflichen Eingriff in das Geschehen stellt der König letztlich unter Beweis, daß die für die ideale Staatsführung von Julies Vater ins Feld geführten Argumente durch ihn verkörpert werden. Julie zeigt sich als gehorsame Tochter, die im Vertrauen auf den Rat ihres Vaters ihm dafür danken kann, daß er ihr ein zweites Mal das Leben schenkt. Die Güte der Regierungsführung erstreckt sich in ihren Auswirkungen bis in die Familie hinein.

Schluß. – In Friedrichs Einakter *Le Singe de la Mode* wird zwar eine philosophische Idee in ihren Ausgestaltungen vorgeführt, zu der der Aufklärung so gelegenen Vervollkommnung des Menschen durch die Nutzung der ihm angeborenen Fähigkeiten⁵⁹ jedoch kommt es nicht. Allzu vordergründig wird eine Mode genutzt, um einen im Mittelpunkt des Geschehens stehenden adeligen Gecken zu lenken. Die bei Molières *Bourgeois Gentilhomme* und seinen *Précieuses ridicules* entlehnten Themen der Parvenühaftigkeit und des Preziosentums spielen in diesem »Stationendrama« allenfalls Übergangsrollen. Der Dreiakter *L'École du monde* kann da, nicht zuletzt aufgrund seines Umfangs, anders vorgehen, zumal dem königlichen Autor daran liegt, teutonische Rückschrittlichkeit durch die Orientierung an gallischer Fortschrittlichkeit aufzuholen. Zunächst geht es ihm darum, das Hauptmotiv der im Titel angedeuteten Erziehung durch die Welt aus Molières *L'École des maris* seiner Sinngebung anzupassen. Nicht mehr zwei Brüder oder zwei Gatten streiten um die rechte Erziehung der ihnen anvertrauten Damen, sondern zwei Väter, die ihre Kinder miteinander zu verheiraten gedenken. Friedrich II. stellt für den kommenden Konflikt das plausibleste Aktantenschema der Motivtradition, müssen die beiden Väter doch unterschiedlichen Familien entstammen, dürfen sie deswegen auch konträre pädagogische Prinzipien vertreten. Somit gerät sogar der zunächst nicht in Betracht gezogene Nebenbuhler Mondor schließlich an die Stelle des Hauptbuhlers Bilvesée. Aus der leicht beschwingten Ballettkomödie *Monsieur de Pourceaugnac* übernimmt Friedrich sodann die Figuren der Julie und ihrer Dienerin Nérine, die wiederum das Motiv des unwürdigen Heiratskandidaten mitbringen, das der Preußenkönig mit der Entwicklung des ebenfalls ungeschlachten Bilvesée zu koppeln weiß. Er verwendet schließlich das Ehepaar Argan aus Molières *Malade imaginaire* weiter, indem er die Frau mit negativen Konnotationen behaftet läßt, den Mann indes mit positiven Konnotationen umwertet. Dieser gerät sogar zum Vertreter seiner philosophischen und politischen Ideale. M. Argan vertritt folglich die langfristigen, ideellen Werte, Mme Argan hingegen die kurzfristigen,

finanziellen. Das intertextuelle Spiel mit Entlehnungen bei dem französischen Klassiker kann jedoch nur ein Augenzwinkern des preußischen Aufklärers auf dem Königsthron mit dem gebildeten Zuschauer bedeuten.

Die Struktur der Komödie folgt rigorosen Konstruktionsprinzipien, die sich vornehmlich auf die Komik durch Kontrast, selbst innerhalb einer einzigen Figur, die symmetrische Planung von Szenen, die wohl dosierte Verteilung politischer Ideale auf Dialoge erstreckt. Beim Aktantenschema gesellen sich Personen auf Grund ihrer Äußerungen zu den Rückschrittlichen oder den Fortschrittlichen. Dies aber heißt, daß Personen häufiger durch Sprechen denn durch Handeln charakterisiert werden. Daß die von M. Argan im Vorhinein geäußerten Prinzipien siegen, bestätigt im Nachhinein die Richtigkeit seiner Überzeugungen. Dies führt auch dazu, daß die Wichtigkeit der zwei Bewerber um Julies Hand im Laufe des Stücks völlige Umkehrung erfährt. Ungereimtheiten ergeben sich dort, wo Friedrichs literarische Planung fehlläuft; hier ist eine nicht anderweit motivierbare Überraschung vonnöten. Ansonsten führt der königliche Autor die in der Exposition gelegten Entwicklungsstränge seines Dreiakters konsequent weiter.

Alle literarischen Parallelisierungen sind letztlich Ausdruck der friedricianischen Überzeugung einer ausgleichenden Gerechtigkeit, zu der im Notfall selbst der Monarch zu greifen hat. Alle von Argan vertretenen, für die Führung des Staates unerläßlichen Qualitäten finden ihren Niederschlag in der Bestrafung des unwürdigen Bilvesée und in der Belohnung des rechtschaffenen Mondor. Unüberhörbar tut Friedrich der Große dies mit denselben Begriffen, die Argan einst in seinen staatspolitischen Ausführungen erwähnt hatte. Das Spiel der Komödie verbirgt hinter den vordergründigen Pädagogikzielen der »école« recht hintergründige Politikideale. Der König hat insofern dazugelernt, als er seine aufklärerischen Anliegen nicht mehr so offensichtlich zur Schau stellt. Es bleibt dabei allerdings fraglich, in welchem Maße seine vermeintliche Aufklärung auf eine Stärkung der Monarchie abzielt, vermag diese doch im rechten Augenblick das Geschehen zum Guten zu wenden. Staatsführung wird mithin zum Theaterstück. War nicht der den »belles-lettres« zugetane Mondor in den Genuß bevorzugter Behandlung seitens des Souveräns gelangt? Hatte der Einakter noch die Qualitäten der Noblesse hervorgehoben, feiert der Dreiakter nun die Qualitäten des Regenten. Die Zirkularität des Lobs ergibt sich aus dem Kuriosum, daß eben jene Komödie von einem Regenten geschrieben worden ist. Das französische Hoftheater in Berlin aber ist Garant für die Unterweisung aller Verantwortlichen durch *L'École du monde*. Ein literarischer Fortschritt auf dem Weg von *Le Singe de la Mode* allemal.

Anmerkungen

- 1 Hierzu Gerd Müller: *Zum Theater in Preußen*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche. Ein Handbuch*, Bremen 1985.
- 2 Die voraufgehenden Ausführungen verdanken der Untersuchung von Michael Steltz: *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1965, S. 64–75 (»Das französische Hoftheater Friedrich des Großen bis zum Siebenjährigen Krieg 1742–1757«), S. 164–168 (»Zusammenfassung und Ausblick«) entscheidende Hinweise.
- 3 Nach Gonthier-Louis Fink: *Das janusköpfige Frankreich- und Deutschlandbild Friedrich des Großen*, in: Hans T. Siepe (Hg.): *Grenzgänge. Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Essen 1988, S. 16–18.
- 4 Gerd Müller: *Friedrich als Autor von Theaterstücken*, ebenfalls in: Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit*, S. 249–252.
- 5 Die folgenden Ausführungen fassen die Ergebnisse aus des Verfassers Arbeit »*Le Singe de la Mode*« oder des großen Friedrich Versuch zum Einakter, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Fridericianische Miniaturen 3*, Oldenburg 1993, S. 116–125, 286–287, zusammen.
- 6 Belegt bei Steltz: *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen*, in einem gesonderten »Anhang« (ebd., S. 32).
- 7 Siehe hierzu den Artikel »Préciosité«, in: Henri Lemaître (Hg.): *Dictionnaire Bordas de Littérature française et francophone*, Paris 1985, S. 611.
- 8 *Le Singe de la Mode*, abgedruckt in: Johann David Erdmann Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, 30 Bde., Berlin 1846–1857, Bd. 5, S. 292.
- 9 Laut Dietnut Schmetz: *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern–München 1967, S. 13–17 (»Zur historischen Stellung des Einakters«).
- 10 Das Stück wird zitiert nach Preuß: *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 5, S. 303–358.
- 11 Sebastian Haffner: *Preußen ohne Legende*, Hamburg 1979, S. 74, behandelt diesen Wandel in der Mentalität des Preußenkönigs.
- 12 Diese Definition folgt Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek 1986, S. 492–496 (»Komödie«), hier: S. 495.
- 13 In themenbedingter Kürze nach Erich Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur: Klassik II*, hg. von Henning Krauß, Stuttgart 1983, S. 24–27, zusammengefaßt.
- 14 Damit entspricht Friedrichs *École du monde* in ihrer Komödienstruktur der seit Platon vorherrschenden und bei Rolf Breuer: *Tragische Handlungsstrukturen. Eine Theorie der Tragödie*, München, 1988, S. 65, erwähnten Auffassung von der »Entwicklung I. . . vom Verwickelten zur Lösung« im Gegensatz zur Tragödienstruktur mit ihrer »Entwicklung vom Unkomplizierten zur Katastrophe«.
- 15 Französisch »les billesvesées« genannt.
- 16 Eine Fußnote in *L'École du monde*, S. 306, verweist auf eine Erklärung zu dieser Dame. Dort (ebd., S. 63, wiederum als Fußnote zur »Épître à M. de Chasot«) ist zu lesen: »Personne charitable qui rend au public de Berlin le même service que Mercure rendait dans l'Olympe au maître des dieux.« Nimmt man hier den Hinweis auf die in ihren Diensten stehenden »créatures« (ebd., S. 318) hinzu, läßt sich

- daraus schließen, daß ihre »Nächstenliebe« sich eher auf eine »Liebe zum nächsten« bezieht.
- 17 Vgl. *L'École du monde*, S. 305–307 (Akt I, Szene 1).
- 18 Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 4. Aufl., Paris 1972, S. 8, spricht in seiner philosophischen Abhandlung von einem Bruch in der Erwartungshaltung an einen Ablauf, den ein Theaterautor natürlich bewußt vollzieht.
- 19 Vgl. *L'École du monde*, S. 307–312 (Akt I, Szene 2).
- 20 Ebd., S. 309.
- 21 Vgl. ebd., S. 310.
- 22 Belegt bei Haffner: *Preußen ohne Legende*, S. 73. Das genaue Zitat lautet signifikanterweise: »le premier domestique de l'état«, faßt der König sich doch als der oberste »Hausknecht« des Gemeinwesens auf.
- 23 Zitiert bei Müller: *Zum Theater in Preußen*, S. 287.
- 24 Vgl. *L'École du monde*, S. 312 f.
- 25 Vgl. ebd., S. 313–316 (Akt I, Szene 5).
- 26 Ebd., S. 315.
- 27 Ebd., S. 316.
- 28 Vgl. ebd., S. 317–320 (Akt I, Szene 6).
- 29 Vgl. ebd., S. 321 f. (Akt II, Szene 1).
- 30 Ermittelt nach Sylvie Chevalley: *Molière*. Paris 1963, die ihrer im Auftrag der »Comédie-Française« herausgegebenen Monographie einen »Index des personnages du théâtre de Molière« anfügt.
- 31 Zu dieser Ballettkomödie siehe Köhler: *Vorlesungen*, S. 87–88.
- 32 Vgl. *L'École du monde*, S. 322–324 (Akt II, Szene 2).
- 33 Nach Robert Horville: *Molière et la comédie en France au XVIIe siècle*, Paris 1983, S. 7 f., der eine akzeptable Definition dieser »italienischen Intrigenkomödie« liefert.
- 34 Der Begriff stammt von Köhler: *Vorlesungen*, S. 90.
- 35 Vgl. *L'École du monde*, S. 328–331 (Akt II, Szene 4).
- 36 Zur Anwerbung in fremden Armeen siehe Bernhard R. Kroener: *Das Militärwesen: Armee und Staat*, in: Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit*, S. 395.
- 37 Diese Entwicklung wird noch viel deutlicher in seinen Opern-Libretti werden, wie des Verfassers Aufsätze ausweisen: *Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht - Zur Oper »Montezuma« von Friedrich dem Großen*, in: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986; *Sulla, Cinna und das Libretto: Zur Oper »Sylla« von Friedrich II.*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Fridericianische Miniaturen I*, Bremen 1988.
- 38 Hierzu Manfred Schlenke (Hg.): *Preußen-Ploetz. Eine historische Bilanz in Daten und Deutungen*, Freiburg 1983, S. 166.
- 39 Vgl. *L'École du monde* S. 332–334 (Akt II, Szene 7).
- 40 Vgl. ebd., S. 336 f. (Akt II, Szene 9).
- 41 Belegt bei Michèle Clavilier und Danièle Duchefdelaville: *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Grenoble 1994, S. 24: »Ce que la foule admire le plus l. . . I, c'est l'impression d'assister à un spectacle en train de se faire sous ses yeux et d'y participer en quelque sorte par la connivence établie entre le public et la scène.«
- 42 Vgl. *L'École du monde*, S. 337 (Akt II, Szene 10).
- 43 Vgl. ebd., S. 338 (Akt II, Szene 11).
- 44 Vgl. ebd., S. 340 f. (Akt II, Szene 13).
- 45 Vgl. ebd., S. 342–345 (Akt III, Szene 1).
- 46 Ebd., S. 342.

- 47 Vgl. ebd., S. 343. Zu einer weitaus bissigeren Ländersatire wird Friedrich II. im »Chant Quatrième« seines komischen Epos *Le Palladion*, hg. von Jürgen Ziechmann, Bd. I: Faksimile der Ausgabe von 1750; Band II: Kommentar und deutsche Übersetzung, Bremen 1985, ausholen.
- 48 Über den grundlegenden Einfluß eines italienischen Leitbildes vom »perfeito Cortegiano« berichtet Erich Loos: *Das »Libro del Cortegiano« von Baldassare Castiglione*, Wiesbaden 1980, S. 19. Zum Thema des »viaggio« neuerdings Attilo Brilli: *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Köln 1989, S. 41–51 (»Das »Goldene Zeitalter« des Reisens«), S. 52–59 (»Der kosmopolitische Reisende«), dessen Ergebnisse allgemein auch für den »Tour d'Europe« gelten.
- 49 *L'École du monde*, S. 344.
- 50 Vgl. Schlenke: *Preußen-Ploetz*, S. 160, 165 f.
- 51 Vgl. *L'École du monde*, S. 345.
- 52 Vgl. ebd., S. 345 f. (Akt III, Szene 2).
- 53 Vgl. ebd., S. 346 f. (Akt III, Szene 3).
- 54 Vgl. ebd., S. 349 f. (Akt III, Szene 5).
- 55 Ebd., S. 351.
- 56 Hierbei gilt, wie Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1987, S. 116 f. (»Deux ex machina«) hervorhebt, der Brief als eines der gängigen Mittel des Handlungsumschwungs.
- 57 Vgl. *L'École du monde*, S. 352–356 (Akt III, Szene 7).
- 58 Vgl. ebd., S. 356–358 (Akt III, Szene 8).
- 59 Nach Robert Mauzi, Michel Delon, Sylvain Menant: *De l'Encyclopédie aux Méditations: 1750–1820*, Paris 1984, S. 12–40.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2004
50. Jahrgang

Anna Czajka Zum Werk Ernst Blochs ■ *Paul Peters* Mysteriöse

Übergänge - ein Motiv bei Volker Braun ■ *Charity Scribner*

Verleugnung als Trope in Christa Wolfs Schreiben ■ *Henk Harbers*

Brigitte Burmeisters »Unter dem Namen Norma« ■ *Petra Renneke*

Barbara Honigmanns »Alles, alles Liebe!« ■ *Christian Rakow*

Peter Weiss' »Die Ermittlung«

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2004

50. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fürnberg und
Hans-Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à € 20,-)
beträgt € 80,-;
Einzelheftpreis € 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon (01) 513 77 61,
Telefax (01) 512 63 27.
e-mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien)

und *Michael Franz* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Alexander von Bormann* (Amsterdam), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (New York), *Anselm Haverkamp* (Frankfurt/Oder, New York), *Ursula Heukenkamp* (Berlin), *Vladimir Krysin* (Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Gerald Stieg* (Asnières), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Baltimore)

Autoren dieses Heftes

Caspari, Martina, Dr. – Stettener Straße 33, D-71384 Weinstadt

Czajka, Anna, Dr. – Via Crocco 14/5D, I-16122 Genova

Ebeling, Knut, Dr. – Greifenhagener Straße 53, D-10437 Berlin

Harbers, Henk, Dr. – Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Letteren, Afdeling Duitse Taal en Cultuur, P.O. Box 716, NL-9700 AS Groningen

Hitz, Torsten, Dr. – In den Hagen 7, D-47239 Duisburg

Hoffmann, Daniel, Prof. Dr. – Sybelstraße 17, D-40239 Düsseldorf

Lücke, Bärbel, Dr. – Bockhorster Weg 2, D-21682 Stade

Peters, Paul, Prof. Dr. – McGill University, Department of German Studies, 688 Sherbrooke Street West, Suite 0425, Montreal, PQ, Canada H3A 3R1

Rakow, Christian – Rummelsburger Straße 37/0304, D-10315 Berlin

Renneke, Petra, Dr. – Sennestraße 90, D-33161 Hövelhof

Scribner, Charity, Prof. Dr. – Massachusetts Institut of Technology, Foreign Languages and Literatures, Room 14N-305, Cambridge, MA 02139, USA

Weidner, Daniel, Dr. – Brunnenstraße 39, D-10115 Berlin

Redaktionsschluss: 2. Februar 2004

Inhalt

<i>Anna Czajka</i> Das poetisch-rhetorische Anliegen der Sinnbildung im Werk von Ernst Bloch	165
<i>Paul Peters</i> Mysteriöse Übergänge. Anmerkungen zu einem Motiv bei Volker Braun	195
<i>Charity Scribner</i> Von »Leibhaftig« aus zurückblicken. Verleugnung als Trope in Christa Wolfs Schreiben	212
<i>Henk Harbers</i> Die leere Mitte. Identität, Offenheit und selbstreflexives Erzählen in Brigitte Burmeisters Roman »Unter dem Namen Norma« ..	227
<i>Petra Renneke</i> Erinnernte Kindheit im Labyrinth der Sprache. Barbara Honigmanns Roman »Alles, alles Liebe!«	242
<i>Christian Rakow</i> Fragmente des Realen. Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss' »Die Ermittlung«	266

Diskussion - Bericht - Rezensionen

<i>Knut Ebeling</i> Urgeschichten heraussprengen. Zum Copyright der Archäologie	280
<i>Daniel Weidner</i> Ernst Troeltsch und das Narrativ »Säkularisierung« ...	289
<i>Martina Caspari</i> Im Wartezustand frischgehalten. Annett Gröschners Debütroman »Moskauer Eis« versucht ein neues Sprechen über die DDR, die Wende und das Leben danach	301
<i>Bärbel Lücke</i> »Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September – Fakten, Fakes und Fiktionen«. Tagung in Königswinter ...	307
<i>Daniel Hoffmann</i> Daniel Weidner: Gershom Scholem. Politisches, esoterisches und historiographisches Schreiben	312
<i>Torsten Hitz</i> Stanley Cavell: Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays	316

Anna Czajka

Das poetisch-rhetorische Anliegen der Sinnbildung im Werk von Ernst Bloch

Essay, Poesie und System in der Entwicklung des Werkes. – Wenige andere Denker des vergangenen Jahrhunderts haben es vermocht, ein vergleichsweise vielfältiges, komplexes und gleichzeitig einheitlich inspiriertes, dazu einen unübertroffenen kulturellen Reichtum enthaltendes und ausstrahlendes Werk geschaffen zu haben, wie Ernst Bloch.

Ernst Bloch, geboren in Ludwigshafen am Rhein 1885, gestorben 1977 in Tübingen, ist mit seinem Werk in der Zwischenkriegszeit aufgetreten. Nach dem Studium von Philosophie, Germanistik, Physik und Musik promovierte er 1908 mit einer Arbeit über Heinrich Rickert.¹ Hörer bei Georg Simmel, befreundet mit Georg Lukács, Margarete Susman, Max Scheler, verblieb er mit ihnen im Verhältnis eines regen intellektuellen Austausches, und selbst eine starke Individualität, ließ sein Bewußtsein zum gefühlt-reflektierten Begegnungsort werden sowohl der reichlich zu Jahrhundertanfang sich ausschüttenden künstlerisch-philosophisch-wissenschaftlichen Versuche (Expressionismus, Phänomenologie, Bergson, neue Physik, Marxismus) als auch der Erbschaft der alten Meister, zu denen er sich, trotz der trennenden Jahrhunderte, als Schüler bekannte: Aristoteles, Thomas von Aquin, Eckhart, Jakob Böhme, Kant, Fichte, Hegel und Goethe. Kaum ein anderer Denker unserer Zeit hat in sich solchen kulturellen Reichtum verarbeitet und in ein vielfältiges, umfassendes, mehrschichtiges Werk einfließen lassen.

Das erste Buch, *Geist der Utopie* (1918), sollte eine Proklamation der neuen Philosophie sein. Mitten in der Darstellung der Atmosphäre des Jahrhundertanfangs: des Zerfalls, der Todesbedrohung, der Vermischung der bisher getrennten Sphären der Wirklichkeit, der Ahnungen des Endes der Welt und Neuanfangs und intensiver künstlerischer Selbstsuchen, gründete es eine Metaphysik, in der vom Dunkel des jeweils als Augenblick Gelebten ausgehend über dessen kulturelle Vermittlungen und Weltprozesse sein Adäquates, das Selbst der Menschen und somit das Wesen der Welt im Akt der Selbstbegegnung faßbar wären.²

1921 veröffentlicht Bloch sein zweites Buch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, eine Monographie in der Funktion der Vergegenwärtigung eines vergangenen Lebenslaufs als Versuchs des Wahrseins. Blochs Monographie von Münzer als einem »deutschen Helden« hat aber nichts mit einer von Nietzsche verurteilten »monumentalischen Historie« und auch nichts mit einer »wissenschaftlichen«

Katalogisierung und Einordnung der Fakten einer gleichgültigen Vergangenheit zu tun, sondern sie ist als Vergegenwärtigung ein Begegnungsort des als dunkel gefühlten gerade Gelebten mit dem vergangenen, aber nicht realisierten Versuch, dieses Dunkel zu bewältigen. Ausgangspunkt ist das gerade gelebte Jetzt des »Bins«, in dessen Dunkel das erinnerte Bild des Vergangenen auftaucht, auflebt; von diesem Standpunkt aus wird die Situation des historisch Versuchten betrachtet, die Modi, wie es artikuliert wurde, und die Modi der Realisierung: »Wir wollen immer nur bei uns sein. So blicken wir auch hier keineswegs zurück. Sondern uns selber mischen wir lebendig ein. Und auch die anderen kehren darin verwandelt wieder, die Toten kommen wieder, ihr Tun will mit uns nochmals werden.« (TM, 9)³

Die Absicht der Monographie ist also, Münzer lebendig erscheinen zu lassen, in einer Reihe von bewegten Lebensbildern, unterbrochen von seinen Predigten und Aufrufen, in denen, die selbst Vergegenwärtigungen sind, sich das »Prinzip« des Buches spiegelt. Münzers Rede wird erinnert: lebendige, unruhige, realien-gesättigte und substanzbenennende Rede, kraftvolle Rede, die auf Mündlichkeit setzt, auf die Mühe, in dem gerade Gelebten Worte der Wahrheit, Worte Christi wiederzufinden, um sie zu leben. Gegen die Macht des »toten Wortes« der Schrift bei Luther wendet sich Münzer, »Prediger des lebendigen« (TM, 22), das in »gegenwärtiger Zeit« mit »anders aufgetanelr Vernunft« wie »Brot den Kindern aus dem Laib« aus der Schrift »gebrochen« werden soll (TM, 23, 22). Die Rede, die im Jetzt der Gegenwart die Wahrheit Gottes, das wahre Leben, benennt, versetzt das Aktuelle in den radikalen Bezug der Verwirklichung, in die höchste Intensität der Verwesentlichung. Das ist der Sinn von Münzers Ungeduld (»Dran, dran, dran! Es ist Zeit«, TM, 68), das ist die radikale Erlösungsdimension, die Bloch mit Erinnerung an Münzer in die »undeutlichen Zeiten« seiner Gegenwart einbrechen läßt, um sie auf die Wahrheit und Wesen hin zu orientieren. Das Münzer-Buch artikuliert zum ersten Mal deutlich Blochs Auffassung der Geschichte als einer sprunghaft, diskontinuierlich verlaufenden, von Wesensbildern stärker noch als von der äußeren Not geleiteten, immer wieder aufzunehmenden, gegen Vergänglichkeit und Tod kämpfenden, stets gefährdeten Selbstsuche. Es betont die Kraft des lebendigen, eingedenkenden und tätigen Subjekts und, die Grundsätze der »Belehrung mit Belebung« von Goethe und Nietzsche oder noch von Plutarch einsetzend, die Bedeutung der Vergegenwärtigung der Geschichte fürs Selbstwerden, der Vergegenwärtigung im lebendigen Wort, »um uns zu verpflichten, zu begeistern« (TM, 9).

Gleichzeitig mit der zweiten Ausgabe von *Geist der Utopie*, 1923, erschien das Buch *Durch die Wüste*, mit dem Untertitel *Kritische Essays*. Das Buch hat in der Tat in der Gesamtdisposition des ganzen Opus die Funktion des Essays,⁴ die in Anlehnung an Lukács' 1910 formulierte Auffassung ein Neuordnen des Lebens auf seine Transparenz hin ist, »fern von der eisig-gleichgültigen Vollkommenheit

der Philosophie«,⁵ ihre eigentliche Form darstellt, welche auf den Augenblick der Vereinigung der »Seele« und der Dinge konzentriert ist, auf das – momentane – »lebensrichtende« Sinnurteil.⁶ Bilder und Bedeutung vermischend, »Zufällig- und Notwendig-Sein«,⁷ ist der Essay Ort von Humor und Ernst. Vom wesensahnenden Apriori des Essayisten aus wird in *Durch die Wüste* die aktuelle Lebenswirklichkeit auf ihrem politischen und ihrem kulturell-philosophischen Gebiet intuitiv, phänomenologisch erfaßt, »gesehen«. Der Blick des Essayisten erfaßt die Lebensdinge in anschaulichen, vergleichsreichen, beweglichen, paradoxen Sprachgebilden. Die sich auf diesen Gebieten aufspreizenden Gestalten werden unterm Blick der »Seele« komisch, grotesk bis zum Zerplatzen; sie werden in ihrer Nichtigkeit zu nichts gemacht. Die »*Destructio destructionis*« ist unerbittlich und die Sprache des Gerichts über die »vollendete Sündhaftigkeit« peitschend.

Aber am Schluß dieses richtenden Neuordnens des aktuellen Lebens zeigt sich doch, vom »neuen Ton« in Nietzsches Werk angekündigt,⁸ die »Landesgrenze des Nihilismus«, und hier trennen sich die Wege der Essayisten Lukács und Bloch.⁹ Denn wo Lukács' richtender Essay in der Verkündigung der Ethik der Brüderlichkeit aufhört, fängt Blochs »vollendeter« Essay an, mit seinem Doppelblick (Janusgesicht) des Richtens und Erhellens. An dieser Grenze geht man auf das menschliche Apriori zurück, auf das Subjekt, in seiner doppelten »motorisch-geschichtsphilosophischen« Bestimmung und der ihm eigenen Umsetzung des Willens (Zeitintensität) in die Vorstellung (Raum). Von hier aus gibt es einen begründeten Übergang zu dem erzählerischen Anhang des Buches in seiner ersten Ausgabe,¹⁰ der »einige philosophische Anekdoten und Studien« enthält, zum Gebiet, wo man sich dem »Einzelnen, Unabgeschlossenen, dem erlebenden und auffassenden Subjekt zutiefst Verwandten im Werk« zuwendet (*DdW*, 111), dem »Fügen des geheimen Namenszugs als einem dunklen Vorangehen, als Überholen der Zeit«.¹¹ »Die bestehende Welt ist nicht wahr, aber sie will durch den Menschen zur Heimkehr gelangen; das ist ihr Prozeß.« (*DdW*, 115) Es wird in der Domäne des produktiven Subjekts, das heißt vornehmlich in der Kunst, den Dingen »ihr Bild, ihre Kategorie, ihr Anblick in eigentlicher Wahrheit vorgehalten, und sie strömen in diesen Spiegel l. . l ein« (*DdW*, 118), die leere Zeit kann verlassen werden im Gegenwärtigsein des Selbstbildes. Das schöpferische Subjekt wird »kanonisch« im »allgemeinsamen Sinn« als »Statthalter einer verhüllten Identität« (*DdW*, 103).

Die Bestimmung eines »vollendeten« Essayisten, eines Philosophen, der »nicht wie Münchhausen freist, von dessen Anwesenheit keines der beschriebenen Länder etwas verspürt, sondern [der] dazu gehalten list, Baaders tiefster Forderung zu genügen: gleich einer Sonne über allen Kreaturen aufzugehen, damit er ihnen zur Manifestation Gottes, das ist des in der Christförmigkeit aller Welt Gedachten, ver helfe« (*DdW*, 121 f.), könnte man für den Ausgangspunkt zu Blochs späterem Buch *Erbschaft dieser Zeit* (1935) halten. Der Blick des Essayisten sucht in

der gegenwärtigen Wirklichkeit nicht nur die Verfallszeichen (Lukács), sondern auch einen »Boden« für das apriorisch geahnte Wesen, er bereitet dafür, damit es geschehen kann, in den Rissen, Nischen und Überschüssen »der Zeit«, einen möglichst weiten Raum: »Hier wird breit gesehen. Die Zeit fault und kreißt zugleich. Der Zustand ist elend und niederträchtig, der Weg heraus krumm.« (EZ, 15) Die Sichtung der Wirklichkeit erfolgt freilich im Buch über die »goldenen zwanziger Jahre« auf eine differenziertere und systematischere Weise als in *Durch die Wüste*, eine Tendenz zum Enzyklopädischen, eine Ähnlichkeit mit Walter Benjamins »mikrologischem« und Siegfried Kracauers »soziologischem« Blick aufweisend: auf der Stufe des Alltagslebens, der sozio-kulturellen Erscheinungen und schließlich in den sinnstiftenden Institutionen der Kunst, Wissenschaft und Philosophie. In der »orientierenden Mitte« des Buches steht Blochs Ungleichzeitigkeitstheorie, die nicht nur die Entdeckung eines neuen revolutionären Potentials in den sozialen Schichten der Bauern und Kleinbürger enthält, sondern auch eine Dialektik der ungleichzeitigen Bewußtseinsformen, die in den sich immer wieder augenblickhaft konfigurierenden Montagen solcher Formen besteht. »Gleichzeitig« mit der aktuellen geschichtlichen Wirklichkeit ist das Denken der »freien revolutionären Tat« (EZ, 122), aber es hat, nach der erfolgten Kritik ihrer ideologischen Funktion, die anderen Gegensätze zur kapitalistisch-bürgerlichen Wirklichkeit in sich aufzunehmen, die sich auf »trübe«, »faule«, »nebefleckartige« Weise in den Bewußtseinsformen der Bauern, Kleinbürger und sogar des großbürgerlichen kulturellen Überbaus artikulieren. Vom Denken der verändernden Tat aufgenommen, können sie ins »heutige Feld« gebracht werden, zu gleichzeitigen Bewußtseinsformen ummontiert werden, der verändernden Tat Kraft verleihend.

Als Attribute, Vorstellungen des Menschseins (Farbe Rot und Gold der alten deutschen Fahne, das chiliastische Dritte Reich), die die emanzipatorischen Bewegungen der Vergangenheit geleitet haben, sollen sie aus der faschistischen Besitznahme zurückgewonnen werden. Bloch kämpft um jedes Wort, jede Farbe und Zahl, in tiefer Einsicht in die »Lebenswichtigkeit« der Rhetorik und ihre onto-metaphysische Bedeutung. »Nebelflecken« der Träume, Bilder, Zeichen, die die menschliche Irratio zudecken, sollen nicht verschleudert werden, sondern als Beiträge zur Bezeichnung des unruhig-phantasievollen Selbstwerdenden des Menschenseins behandelt werden, die »nie aus einem Guß« ist (EZ, 228). Die Forderung der Gleichzeitigkeit in *Erbschaft dieser Zeit* ist »janusköpfig«. Zunächst wird die Aufnahme der ungleichzeitigen »Vermisungen« am gegenwärtigen Leben in den Kampf gegen den Faschismus und zur Aufhebung der ökonomisch-politischen Widersprüche gefordert, aber es geht im gleichen Zug um die Erweiterung der Zielvorstellung dieses Kampfes, damit er nicht blind wird. Stark wird in diesem Buch, das gleichzeitig zu den untersuchten Zeiten entstand (EZ, 18), die überprüfend-wertsetzende Dimension der marxistischen verändernden Pra-

xis gefordert; man könnte darin hinter der Priorität des antifaschistischen Kampfes das Primat der Menschenerfüllung heraushören.

In der Entstehung des Montagebildes der Gleichzeitigkeit ist sowohl die »Analyse des Betrugs« (und somit die Emanzipation nicht nur »erniedrigter, geknechteter, verlassener, verächtlicher« Wesen, sondern auch »betrogener und berauschter«) als auch die »Herausführung des Substanzscheins« (EZ, 160) enthalten, das heißt die Bestimmung des guten Ziels, seit je das Amt der von den Musen übertragenen Weisheit. Es geht also im Buch um die Forderung der Aufnahme verschiedener sich nebeneinander artikulierender Kulturinhalte in ein gleichzeitiges Montagebild, um die Aufgabe der Übertragung der Kultursubstanz der Geschichte in dieses die verändernde Praxis leitende Bild, generell um die Erweiterung des wissenschaftlichen »Deutens« um das »Bedeuten« (EZ, 66)¹² und um die Befreiung zur Weisheit, zur (musischen) Selbstbestimmung des Guten (EZ, 155 f.).¹³ Die *ratio* wird »echt und voll, konkret«, wenn sie von der »Wirtschaft« befreit wird (EZ, 153). Marxismus ist nach Bloch »gerade der Hebel, um die beherrschte Wirtschaft an die Peripherie zu stellen und den Menschen erstmals in die Mitte« (EZ, 153 f.). Marxismus sollte das Denken dieser »Mitte«, dieser auch von Brecht apostrophierten »Normalität« (EZ, 156) sein: »So wird es ein konkretes Amt, das *vermittelte* Transzendieren (aber: Transzendieren) im Marxismus urbi et orbi auch zu *zeigen*; es wird Pflicht, sein Ultraviolett, die im dialektischen Materialismus vermittelte Zukunfts-Transzendenz, welche der Marxismus implizite enthält, zum Zweck der Besetzung und Rationalisierung der irrationalen Bewegungen und Gehalte auch publik, explizit zu machen. Denn die marxistische Welt, worin konkret gedacht und gehandelt werden kann, ist am wenigsten mechanistisch, im Sinn des bürgerlichen Bornements, am wenigsten tatsachen- und gesetzhaft im Sinn des mechanischen Materialismus. Sondern sie ist eine Bewegung, worin menschliche Arbeit eingezahlt werden kann, ein Prozeß helfender Widersprüche sodann und zu einem dämmernden, erzmenschlichen Ziel: sie ist arbeitend, dialektisch, hoffend, erbend schlechthin. Nichts zu vergessen, alles zu verwandeln, beide Kräfte sind dieses Orts fällig.« (EZ, 157) Für das Gebot der Stunde hält Bloch »sprachliche und propagandistische Reform« (EZ, 153), in der es grundsätzlich um die aktive, augenblickhafte Sinnbildung geht, um die »schiffartige« Kraft des Eingedenkens und der Phantasie daran gegen »monolithische Langeweile« (EZ, 21).

Dem Anliegen seines Buches entsprechend, arbeitet Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* mit der Kraft der Sprache. Kritisch-vernichtend wirkt die sprachliche Erfassung mancher Zustände: »Die leeren Straßen, nicht einmal der Wind fühlt sich darin wohl. Eine alte Tram klappert vom Bahnhof zum Marktplatz; ihr inneres Licht beleuchtet müde Gesichter, die nicht heiterer werden, weil sie sich alle kennen.« (EZ, 32)

Die Sprache kann auch präzis treffend sein in der Benennung der situations-

konstituierenden Momente, bis heute »gleichzeitig«, wie in der folgenden Passage: »Der Tag ist leer. Die Arbeit fehlt. Der Dienst ist hart. Das Volk braucht Reize. Der Nazi malt sie in die Stickluft, wie das Volk es wünscht, das Kapital befiehlt.« (EZ, 403)

Phänomene mimetisierend, gelangt die sprachliche Darstellung zu ihren prägnanten Charakteristiken und darüber hinaus auf ihr Unvollendetes wie in der plastischen Darstellung von Joyce: »Ein Mund ohne Ich ist hier mitten im fließenden Trieb, ja, darunter, trinkt ihn, lallt ihn, packt ihn aus. Völlig folgt die Sprache diesem Zerfall nach, sie ist nicht fertig und schon gebildet, gar geformt, sondern offen und verwirrt l. . .] Die Worte sind arbeitslos geworden, aus ihrem Sinnverhältnis entlassen, bald geht die Sprache wie ein zerschnittener Wurm, bald schießt sie zusammen wie bewegtes Trickbild, bald hängt sie wie Schnürboden in die Handlung hinein.« (EZ, 243)

Solche sprachliche Erfassung kann auch das Ungewußte, nicht anders Artikulierbare an einem Phänomen benennen, wie in der Darstellung von Brecht, an der dessen erstaunliche paradoxe Charakteristik zutage kommt: »Ein träumender Kopf bleibt das auch dort, wo er gänzlich kalt verschwinden will. Wo er nicht Lust hat, zu betrachten, wie so viele der Art vorher, nicht schöne Worte setzt, gar besonders eigene. Sondern tätig eingreift, mit geschultem Satz reizt, in Szenen wirkliche Handlungen vorprot; wie Brecht.« (EZ, 246)

Erbschaft dieser Zeit ist in der Situation einer vielfachen Zersplitterung entstanden und hat demzufolge ein differenziertes Anliegen zu verfolgen gehabt,¹⁴ das auf verschiedene Weise rezipiert worden ist.¹⁵

Als zentrales Anliegen von *Erbschaft dieser Zeit* erweist sich heute die Bemühung um die Sinnbildung, um die Bestimmung der Ziele der verändernden Praxis. In der deutschen Wirklichkeit der zwanziger Jahre identifiziert Bloch verschiedene, »ungleichzeitige« Modi der Selbstartikulation von verschiedenen gesellschaftlichen Schichten (Bauern, Angestellte, Intelligenz) als »Vermisungen am gegenwärtigen Leben« und »Sehnsüchte nach einem undeutlich anderen« (EZ, 16), die einen »antikapitalistischen Trieb« (EZ, 15) gemeinsam haben. Bloch will sie nicht wie Lukács unterbinden, sondern verbinden, »montieren«. Verbunden werden sollten die Vorstellungen, Extensionen des subjekthaften Impulses des Anders- als des Menschseins, damit sie einen Raum herstellen für das Zustandekommen eines sie alle einbeziehenden Sinnbildes. Nicht vernichtend (wie Lukács) gegenüber den Selbstartikulationen außerhalb der Arbeiterklasse geht hier Bloch vor, nicht isolierend (wie Benjamin), sondern der sozialen Zerstreuung wie der ästhetischen Dispersion durch eine gleichsam »katholische«, verbindende und umorientierende Einstellung entgegenwirkend.¹⁶

Die ästhetische Sinnbildung soll sich nach Bloch in systematischem philosophisch-politischem Gefüge vollziehen, durch diese reflektierende Bindung sich vor der Gefahr der manipulierbaren Beliebigkeit hütend. Die ästhetische Sinn-

bildung in ihrem augenblickhaften Vollzug sei, wie gesagt, »schiffartig«, das heißt, sie hat ins Jetzt des Lebens – »Schon morgen ist jedes Jetzt anders da« (EZ, 152) – die Traditionen des Menschenhaften (von den ehrwürdigsten zu den flüchtigen der Alltagsbeobachtungen) als seine Substanz unermüdlich zu übertragen, ohne sich mit fertigen Lösungen zu begnügen.

Der besondere Charakter von Blochs Sinnbildung ist verkannt worden. Immer wenn er nach einem Menschenausdruck sucht, wurde es in der Sekundärliteratur nicht als ein Akt erkannt, sondern mit gewohnter wissenschaftlich-statischer Haltung in Tatsachen oder fertige Kategorien des Klassenkampfes, Realismus, Materialismus übersetzt.¹⁷ Es war das Drama Blochs, daß gerade das Hauptanliegen seines Buches – und eines der Hauptprobleme unserer Gegenwart – gar nicht bemerkt wurde, daß das auf die Artikulation und Mitteilung konzentrierte Buch mißverstanden wurde und daß die gerade kritisch-poetische Tätigkeit seiner Sprache auf Ablehnung sogar seitens der ihm nahestehenden Denker und Dichter gestoßen ist, darunter Bertolt Brecht.¹⁸ Der sachlich-wissenschaftliche Bann war stark, und in dessen Namen verurteilte – in einem der Paradoxe »undeutlicher Zeiten« – einer ihrer bedeutendsten, und dazu das Nachdenken betonenden Dichter, die poetische Sinnsuche eines Philosophen: »Eure Eulenspiegelereien eines großen Herrn. Ich muß Ihnen unbedingt meine Indignation ausdrücken über Ihr, ich muß es schon sagen, regelwidriges Benehmen als Philosoph. Ich verlange keinen Bratenrock, wenigstens nicht unbedingt, d.h. warum eigentlich nicht einen Bratenrock verlangen? I. . . I Es gibt da solche gewisse Grundregeln, und wenn der Mast auch bricht. Sie werden lachen, es muß systematisch vorgegangen werden. I. . . I Übrigens, gerade Nachlaßverwalter müssen sich, kurz, befeißigen. Nur da keine Nonchalance bei den Nullen! Die maßgebenden Leute begehen ihre letzten Fälschungen, alles bereitet sich auf den entscheidenden Mißgriff vor, und Sie ziehen den Bratenrock aus, sind Sie besoffen, Herr? I. . . I Glauben Sie mir, der allertrockenste Ton ist der richtige. I. . . I Es könnte eine große Sache sein, wenn Sie sich die Philosophie vornähmen und untersuchten, wo das abendländische Berufsdanken absackt, weil es auf Anpassung an nicht mehr haltbare ökonomische, politische Zustände ausgeht. Es muß da ganz große, verödete Felder geben, höchst interessante Problemschrumpfung. Worauf dann dieses erstaunliche taedium philosophiae ausbricht, von dem auch Ihr Buch Zeugnis ablegt, ja, auch Ihr Buch. I. . . I Aber Sie müssen das Buch, dieses Buch unter allen Umständen im akademisch-philosophischen Jargon schreiben, ja, in diesem Gaunerwelsch, Sie verstehen: in wissenschaftlichem Ton.«¹⁹

Es wäre eine Untersuchung darüber nötig, inwieweit folgende Antwort Blochs in Brechts Poetik nachgewirkt hat: »[. . .] ichl antworte: wenn ein bedeutender Dichter sich heutzutage, aus guten Gründen literarisiert oder theoretisiert, vielleicht hat es dann auch seinen überlegten Sinn, wenn umgekehrt Philosophen den Bratenrock ausziehen, gelegentlich, und das treiben, was leicht wie Allotria

(allerdings niemals wie Eulenspiegel) aussieht. Es wachsen dadurch der Erkenntnis neue Formen zum Zweck der Durchdringung oder auch nur Beachtung kleiner, abseitiger, irritierender Gegenstände zu, deren Gewicht bei durchgehends würdiger Methode gar nicht wägbare ist. I. . J Mein nächstes Buch rückt dem Dunkel spezifisch auf den Leib und lehrt zu sprechen I. . J Aber mit alten Anschlägen, mit den Stil- und Denkmitteln unserer Oberlehrer auf den Universitäten geht das eben nicht I. . J Zum (höchst erwünschten) Lehrbuch mit Paragraphen ist noch nicht die Zeit und auch noch nicht der Stoff. Auch Experiment im Vielen, mit einheitlich festgehaltenem Ziel, bereitet ihn vor.²⁰

Erbschaft dieser Zeit als Sammlung von essayhaften Kapiteln und Aufsätzen ist aber nur die Spitze des Eisberges von Blochs Produktivität dieser Zeit. In der Periode seit Mitte der zwanziger bis Anfang der vierziger Jahre²¹ hat Bloch ca. 150 Artikel und Aufsätze von (in Blochs Sinn, das heißt in bezug auf Inhalt und Form) literarischem Charakter verfaßt und in Zeitungen und Zeitschriften, vor allem in der *Frankfurter Zeitung*, aber auch im *Berliner Tageblatt*, dem *Tagebuch*, der *Neuen Rundschau*, den *Weissen Blättern*, der *Vossischen Zeitung*, dem *Neuen Merkur*, der *Literarischen Welt*, der *Sammlung*, der *Weltbühne* und der *Neuen Weltbühne*, dem *Querschnitt*, dem *Anbruch*, der *Neuen Zürcher Zeitung* und anderen veröffentlicht; viele Texte blieben unpubliziert und wurden erst nach dem Kriege bearbeitet. Der Band *Literarische Aufsätze* aus dem Jahre 1965 enthält einen sehr differenzierteren Komplex von Texten, sowohl ihrem Entstehungszusammenhang als auch formalen Merkmalen nach. Es gehören dazu Texte unterschiedlicher Form und unterschiedlichen Charakters: von kurzen Notizen, Berichten über ausführliche Betrachtungen der Ereignisse, methodische Auseinandersetzungen mit den literarischen, künstlerischen, ästhetischen Positionen der Gegenwart bis zu Versuchen von Blochs eigener Poetik. Die literarischen Aufsätze sind in den bewegten Zeiten der Wohnortswechsel zwischen Berlin, Schweiz, Italien, Wien und Paris entstanden. Sie sind alle »im Handgemenge« (*EZ*, 18) entstanden, mitten in einer zersprenkelten Situation, in sie phänomenologisch-poetisch eingreifend und sie dadurch »auflösend«. In diesen Aufsätzen wird nicht mit fertigen Begriffen und Kategorien operiert, sondern zentral ist dort das lebendige Verhältnis zwischen dem »Bin« und den Phänomenen, in dessen Vollzug, der eine Konfrontation des gerade Wahrgenommenen mit dem Erinnerten und ein reflexives Nachdenken in sich enthält, momentan das »treffende« Bild gefunden wird. Das Spezifische an diesen Aufsätzen besteht nicht nur in besonderer momentaner Sinnfindung, sondern auch in der Stiftung einer stets neu ansetzenden Wahrheitssuche, eines sozusagen »offenen Essayismus«.

Die »Literarizität« von Blochs Texten läßt sich freilich in vollem Maße erst im Rückgang auf ihre Entstehungssituation und Text- und Wirkungsgeschichte einschätzen. So wird der literarische Aufsatz als »Erkenntnisinstrument des Wahren, Konkreten, wirklich damals Geschehenden«²² erst sichtbar, wenn man seinen

Ursprung und Fortwirken bedenkt. Man versuche sich zum Beispiel in Grundzügen den inzwischen entlegenen historischen Zusammenhang, in dem Blochs Text *Marxismus und Dichtung* entstanden ist, zu vergegenwärtigen. Die Konstellation der Literaturdiskussion bildete damals die auf der »I. Allunionskonferenz der sowjetischen Schriftsteller« (an der sich auch viele ausländische Schriftsteller beteiligt haben) verkündete dogmatische Lehre Alexander Shdanows von einem »Realismus«, der sich von der jeder Art von »Romantik« und experimentierender Avantgarde distanzierte; auf derselben Konferenz ist unter anderem das Werk von James Joyce verurteilt worden. Ein weiteres verwandtes Element der Konstellation war Lukács' Offensive gegen die Kunst der Avantgarde und sein immer stärker propagiertes Programm des Realismus als der Kunst des Typischen, der Widerspiegelung der gesellschaftlichen Tendenzen.²³ Weitere »Arme« der Konstellation bildeten die sich wissenschaftlich-sachlicher, tatsächentreuer, photographischer Techniken bedienenden Autoren (Brecht, Egon Erwin Kisch, John Roderigo Dos Passos) und der in ästhetischer Produktivität auf geschichtsphilosophische Reflexion verzichtende, Bloch damals nahestehende Siegfried Kracauer.

Wenn man nun diese Konstellation bedenkt, unter der 1935 der Schriftstellerkongreß in Paris stattfand, bekommt der Auftritt Blochs einen konkreten und tiefen Erkenntniswert. Angesichts des sozialpolitisch-wissenschaftlichen Verzichts auf die Dichtung (die, vereinfachend gesagt, mal gesellschaftlichen, mal technischen Zwecken zugeordnet oder überhaupt zusammen mit der Philosophie aufgehoben werden sollte), ist Bloch auf dem Kongreß wohl der einzige, der an der freien Wahrheitssuche der Kunst festhält und auf sie gerade in der Situation der Gefahr, des Kampfes und Übergangs nicht verzichten will. Im Namen der Kunst widersetzt sich Bloch der Verurteilung der »Untergangs-Poeten« wie Green, Proust, Joyce. Seine Einschätzung der Politisierungstendenzen in der Literatur ist eindeutig negativ: »Wie ein Heinrich IV., der dem Papst recht gibt, stehen solche durch den Marxismus sich verhindert glaubende Dichter im Hof des russischen Canossa, und vom Himmel scheint ihnen nichts übrig zu bleiben als der schmale Weg zu ihm.«²⁴

Wie ein Don Quijote hält Bloch in der verkahlten Welt hoch die Flagge der Poesie.²⁵ Als Philosoph erklärt er den Schriftstellern ihre Bedeutung; unterm »Gebot der Stunde« erfolgt der Übergang zum marxistisch verstehbaren Vokabular: »Alles ›bedeutend‹ Dichterische ist per se eine eigne Produktionskraft und eine eigne Weltverarbeitung; denn es bringt einen *Strom von Handlung, einen Wachtraum von Bedeutung* ins Bewußtsein der Welt, welche in dieser nur potentiell enthalten sind.« (LA, 326).

Indem Bloch den Vortrag für die Ausgabe bei Suhrkamp 1965 (gleichzeitig erscheinen Adornos *Noten zur Literatur*) vorbereitet, versucht er nochmals in die nun anders negative Situation einzugreifen, in den nachgetragenen Stellen dies-

mal nicht so sehr auf ideologische als auf verwissenschaftlichende Tendenzen des Denkens eingehend, auf eine Erneuerung der Dichtung hoffend und auf einer menschenorientierten Erneuerung der Sinnproblematik insistierend: »Die Zeiten gehen vorüber, wo jede Kunst des Ausfabelns verdächtig war und ein Kopf mit Einfällen sich fast bemühte, keine mehr zu haben. [...] Sogenannter dichterischer Journalismus, sogenannte Literatur des Faktums, wie von 1921–29 gepriesen, treten nun zurück. [...] die Wahrheit ist nicht Abbildung von Fakten, sondern von Prozessen, sie ist letzthin die Aufzeigung der Tendenz und Latenz dessen, was noch nicht geworden ist und seinen Täter braucht. Da ist die Kindheit oder das Märchen als Stoff, der sich stets erfrischt. [...] Da ist eine Natur, auf die seit Rimbaud noch keine Antwort erfolgt ist, und auf die ohne erweckende qualitative Latenzsprache poetisch überhaupt keine Antwort mehr gegeben werden kann. [...] Die Lehrer durch Dichtung fanden selten Stoffe, die vortrefflicher sein könnten als unsere kühn-bewegten, latent-wartenden, und – niemals realere.« (LA, 138, 141, 143)

Und noch ein Beispiel solcher »selber in der Zeit gehenden«, die Situationen verbindenden und gegenseitig beleuchtenden Aufsätze.²⁶ Die Idee des Aufsatzes über den Detektivroman ist in *Geist der Utopie* gefaßt worden, im Nachdenken über eine Metaphysik, die über Indizien zum vorausliegenden Ursprung der Welt zurückkehren ließ. Dieser abstrakten, logistischen Metaphysik des Gewesenen setzt Bloch die Metaphysik des noch nicht daseienden, mit der Kraft des Subjekts, seines Fragens, Suchens und Umgestaltens herauszubringenden Grundes entgegen.²⁷ Die Idee des Detektivromans, die sich natürlich nicht auf das Literarische beschränkte, sondern sich auf die vorherrschende kulturelle Formation (Recht, Geschichte, Metaphysik, Theologie) überhaupt bezog, erweiterte und präzierte Bloch in der Periode der Freundschaft mit Siegfried Kracauer (1926–1929), nachdem dieser an seinem Manuskript zum Detektivroman gearbeitet hatte, mit der Haupthese von der Homogenisierung der Detektivarbeit mit derjenigen des Verbrechers.²⁸ Bloch überprüfte seine »Idee« in den Diskussionen mit Walter Benjamin über die Vergangenheitsbezogenheit seiner Bilder,²⁹ und konfrontierte sie mit der sich durch den Detektivroman inspirieren lassenden Prosa von Bertolt Brecht.³⁰ Über Jahrzehnte hinweg trug Bloch den vielfach geprüften Kern des Aufsatzes mit sich, um, als man sich in den sechziger Jahren – im geteilten Deutschland – um die deutsche, von der Verdammnis des Zweiten Weltkriegs befreite Kultur bemühte, die Frage nach dem Grund des Übels zu wiederholen und von ihr aus die künstlerisch-philosophische Lichtung dieses Ungroundes sowie die (aus der Analyse des Künstlerromans gewonnene) des guten Grundes wieder einzuführen. 1960, während eines Sommerkurses für ausländische Germanisten, stellte Bloch seinen verschiedene Zeiten »auflesenden« Vortrag über den Detektivroman vor, der dann in *Literarische Aufsätze* eingegangen ist.

Im historischen Kontext gesehen, zeigen die literarischen Aufsätze ihre beson-

dere »art-zwingende« Verweisungsarchitektur, ein Netz von Verbindungen, das der Literaturwissenschaft unbekannt war. Der zentrale literarische Ausdruck entsteht in jedem dieser Aufsätze aus einer aktuellen Situation, aber seine Wirksamkeit reicht über das gerade Gelebte hinaus: Sie schlägt einen Bogen von dem seinerzeit nicht Eingelösten in die erhoffte Zukunft der einmal möglichen Verwirklichung. Von diesem Gesichtspunkt aus erschließt sich an den Aufsätzen das sich gegen den üblichen Zeitlauf sträubende Gedichtete als die genuine Dimension des Menschlichen. Nur durch die Zeiten gelesen, als die Zeiten im poetisch-philosophischen Ausdruck aufnehmend und konzentrierend, zeigen die Aufsätze den vollen Glanz ihrer »Funken«.

Die Aufsätze bedürfen eines Kommentars, in philologischer Terminologie gesprochen: eines historisch-textkritischen Kommentars, und sie bedürfen ebenfalls einer ständigen poetisch-philosophischen Überprüfung. Diese Forderung ist Blochs »fabelndem Denken« inhärent, sowie seiner Literaturauffassung, die das Verhältnis des Produzenten und des Werkes in ihrer aktuellen und noch möglichen Wirkung in den Mittelpunkt stellt. Um ein anderes Spezifikum seiner »Literazität«: die Verknüpfung des Ästhetischen mit dessen philosophischer Reflexion, rang Bloch in den Auseinandersetzungen der dreißiger Jahre; man kann darin eine Stellungnahme finden zu der die »Geisteswissenschaften« gegenwärtig beschäftigenden (und überwiegend negativ beantworteten) Frage, ob das Ästhetische des Nachdenkens bedarf. In der Diskussion mit Kracauer angesichts dessen (und der *Frankfurter Zeitung*) Interesses für »das Vielhafte, Disparate, Telos-Fremde«³¹ und der ihn auch als Widerpart von Brecht³² definierenden Ablehnung des geschichtsphilosophisch-politischen Nachdenkens, ist Blochs Position klar: »...I ohne fortdauernde Selbstinformation unseres aktuellen Instinkts (dies Wort gerade im tiefsten Sinn gemeint) werden wir aktuell leicht schief greifen oder uns – bestenfalls – in Wiederholungen ergehen.«³³

Bloch hat mehrmals versucht, seine literarischen Aufsätze in ein Buch zu fassen: zunächst in der in der DDR 1956 zum Druck vorbereiteten und dann verhinderten Sammlung unter dem auf die Vielfalt des Suchens anspielenden Titel *Die hundert Tore Thebens*, sodann in den beiden Bänden von *Verfremdungen: Janusbilder* 1962 und *Geographica* 1964, die schließlich in einen Band der Gesamtausgabe 1965 eingingen;³⁴ letztere Sammlung trägt, sich der vereinheitlichenden Tendenz der Überschriften der Gesamtausgabe anpassend, den schlichten Titel *Literarische Aufsätze*. Es ist ein merkwürdiges Buch, welches verschiedene Zeiten mit ihren Unruhen und Mühen zu einem Wiedersehen versammelt. Bemerkenswert ist, daß Bloch in der Ausgabe letzter Hand seine literarischen Texte ohne jeglichen Kommentar läßt. Es mag sein, daß seine Absicht dabei war, die Aufmerksamkeit zunächst auf die »Literazität«, auf die besondere Form der Aufsätze zu lenken. Es mag sein, daß Bloch die Bindung seiner Texte an Situationen und Positionen (»-ismen«) meiden wollte und nach den negativen Erfahrungen

gen der Kunstdebatten der dreißiger Jahre von einem faktenkundigen oder literaturwissenschaftlich spezialisierten Leserpublikums eine adäquate Aufnahme seines Werkes nicht erwartete. Daher ließ er seine literarischen Aufsätze wie ein »öffentliches Geheimnis« wirken, das anzieht und sich verschließt. Fest steht, daß die Aufsätze eine Art von angewandter, essayistischer Literaturtheorie in sich enthalten, die, nachdem im Teil *Die Kunst, Schiller zu sprechen* die Wesenszüge der Literatur identifiziert worden sind, mit dem Teil *Trikot und Staatsrock* zunehmend systematisch konstruktiv wird und sich auf Stoffe, Aufbau und Aussageinhalt bezieht.³⁵

Mitten in der vielfältigen und bewegten essayistischen Arbeit verläßt Bloch aber niemals der Gedanke an sein systematisches Werk, dessen »Idee« er ganz früh gefaßt hatte und in wiederholten korrigierten Entwürfen entfaltet.³⁶ Mehrfach unternommene Versuche, die »Idee« des Gesamtwerkes zu realisieren, scheiterten allerdings; sie schienen insgesamt verfrüht,³⁷ nicht genug durch die essayistische Verarbeitung der Stoffe des Gelebten sowie die innere Reflexionsreife des Autors vorbereitet zu sein.³⁸ Aber Mitte der dreißiger Jahre sieht man, daß gerade im Apogäum seiner essayistischen Arbeit Bloch auf sein systematisches Vorhaben zurückkommt und es diesmal konsequent durchführt.³⁹

Es sieht so aus, als ob in der Mitte seines Lebens Bloch den eigenen Büchern, in denen es hauptsächlich auf die poetische Benennung des gerade Gelebten, auf die augenblickhafte vergegenwärtigende und integrierende Artikulation seines Sinns ankommt, das System begeben wollte, eine Konstruktion, die fähig wäre, einer pulshaften, beweglichen, vielfältigen Wirklichkeit einen geordneten Hintergrund und eine postulativ einheitliche Richtung zu verschaffen: ein paradox offenes System von der »Konstruktion des Unkonstruierbaren«.

Der Schritt der Arbeit am System, der uns vor allem interessiert, ist das erste essayistische Ordnen, Benennen, Mitteilen, die poetisch-rhetorische Artikulation des Meinens (im Lotzeschen Sinne der Intention) und ihr Übergang in die des Beziehens und der Logik einer unverdinglichten, offenen und immanenten Selbstsuche.

Im Jahre 1934 entsteht in Zürich-Zollikon Blochs Manuskript *Gleichnis, Allegorie, Symbol*,⁴⁰ in dem Bloch, deutlich vor allem durch Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) herausgefordert (aber auch durch die Literaturdiskussion, die Lukács in den dreißiger Jahren anleitete), seine Auffassung von der Beschaffenheit der poetischen Sprache formuliert. Die poetische, gleichnis-hafte Sprache hält Bloch für ein Zeugnis einer noch mangelnden und gesuchten Bedeutung und Realität, Zeugnis der Unfertigkeit der Dinge und ihrer noch ausstehenden Verwirklichung, die sich gegen eine empirische und instrumentelle Behandlung sträubt: »Die pure Möglichkeit des Gleichnisses notiert ein Stück Widerspruch des Objekts zu seinem stummen, stillen, sozusagen prosaischen Faktum. Die so erscheinenden Bilder können selber gärende sein oder Figuren

der Gärung; als solche entstehen sie grade im Wettstreit zweier Sefelder und haben daher ihren ›Glanz. Die Objekte werden einander Symbole für den Widerspruch des in ihnen gärenden Tendierens zu dem Status, worin sie noch faktisch erscheinen. Das Programm einer ›Dialektik der Bilder‹, wie es Benjamin und Wiesengrund vertreten, hat, wenn irgendwo, so hier seinen Ort. Es nimmt die Bewegung des Bildblitzes, der gleichnishaft beleuchteten Bedeutung, um auch hier Dialektik zu entbinden, eine noch sehr ästhetische, sehr kontemplative, doch brauchbare. Die Bildbewegung ergänzt insofern, möglicherweise, eine Naturdialektik, welche nicht nur aus Darwin und Hegel lernt, sondern auch aus tausend merkwürdigen ›Schönheiten‹ der Poesie.« (LM, 375).

Bloch analysiert die Gleichnisse und unterscheidet unter ihnen die besondere Art der »vagierenden« Gleichnisse, deren *tertium comparationis* oft auf weite Fahrt sich schicken muß »oder in so unerwartete Sphären, daß deutliche Montage erscheint und fruchtbarstes Ineinander des Anderssein im Gegebenen.«¹¹ Es wird die objektiv-reale Bestimmtheit solcher »kühn-gegenständlichen« Figuren unterstrichen und – in deutlicher Absetzung von Benjamin – ihre ontologischen Implikationen. Das *tertium comparationis* der »vagierenden« Gleichnisse besteht nämlich nicht im Transzendieren eines »fertigen Inhalts« in die Welt der Dinge, sondern es ist »bildlich und zwar durch das Bild eines gemeinsamen Bedeutungsinhalts, das dem einen Glied des Gleichnisses tendenzhaft und latent, dem andern Glied manifest und spieglfähig eigen ist« (LM, 388). Gegen den starken Gebrauch und die Auslegung der Bilder im 20. Jahrhundert (von Autoren wie Gottfried Benn oder Thomas Mann und Theoretikern wie Klages oder C.G. Jung) betont Bloch, daß der »Nimbus« (bzw. die »Aura«) der Bilder nicht in ihrer »Archaik« und »Ewigkeit« besteht, sondern er ist »allemaal gärend oder der Zukunft seines Kerns zugeordnet« (LM, 389). »Immer aber ist der Bild-Nimbus einer Wolke vergleichbar, die vom Widerschein eines *Tendenzfeuers* gerötet wird, eines Ungewordenen, das im Bild seine Erscheinung hat und eine solche, worin noch keinerlei Sein, lauter Noch-Nicht-Sein steht.« (LM, 388 f.) Das Bild »spiegelt, auf betroffen-treffende Weise, den Widerspruch der Objekte gegen ihren dinghaften Status, es empfängt und malt die objektive Ahnung eines adäquaten Endzustands oder Noch-Nicht-Seins« (LM, 389). »Bilder sind die Daseinsformen der Vorwirklichkeit ihres Inhalts I. . I.« (LM, 394).

Die Gleichnisse »leben« vom »überschießenden und gespiegelt verlegtem Be-deuten eines Gegenstands« (LM, 390). Sie sind also von jeder Mythologie fernzuhalten. Dafür ist ihr Problem philosophisch enthalten »in der Verwunderung, daß überhaupt etwas ist, auch in den Fragen der Zufälligkeit des Soseins und der Kontingenz, im Anstoß des individuum ineffabile, kurz, in der vom Allgemeinen, gar Kalkül jedes bisherigen Begriffs undurchdrungenen Materie«. Ihr vermeintlich »mystischer« Charakter – als Ahnung des »Selbst- und Kerngeheimnisses der Welt« (LM, 392) – wird vergehen, wenn endlich der Versuch eines Denkens des

Tuns, eines Tuns des Denkens angestellt wird: des Denkens der Wahrheit im Bild. Von den Bildern gibt es freilich keine »Inventur«, sondern eine »nicht planbare Fülle«: »Denn sie sind nicht nur ›Anlässe‹ (mit großem Wechsel der jeweiligen subjektiven Betroffenheit), sie sind auch ›Unterwegs-Gestalten‹ (mit großer Breite ihrer jeweiligen Betreffendheit); sie sind vor allem im bloß Wollenhaften um die Dinge, im Dampf, welches die Gärung des objekthaften Tendierens entwickelt, und als Reflex der Tendenzfeuer in diesem Dampf.« (LM, 393 f.)

Vor dem Zweiten Weltkrieg, in den Jahren 1934–1938, entstehen zwei umfangreiche systematische Manuskripte von Bloch: *Aufklärung und rotes Geheimnis* und *Theorie-Praxis der Materie*. Das erste vertieft die schon in *Erbschaft dieser Zeit* behandelte Problematik des Irrationalen und der Bilder und verbindet sie mit der Theorie des Vorbewußten und Noch-nicht-Bewußten, die dann in *Das Prinzip Hoffnung* eingeht. Das zweite Buch, in Zürich, Paris, Wien und hauptsächlich in Prag 1937 ausgearbeitet, ist eine globale Reformulierung der Logik (als Bewußtseinstheorie und Kategorienlehre) vom Standpunkt des utopisch-dialektischen Materialismus, der sich im kritischen Durchgang durch die eigene Geschichte entwickelt und gründet. Der historische Teil des Manuskriptes wird ohne bedeutende Änderungen im Band 7 der Gesamtausgabe: *Das Materialismusproblem* veröffentlicht, einige Stücke der streng theoretischen Teile gehen, stark überarbeitet, in zwei philosophisch-systematische Werke der Gesamtausgabe ein, die *Tübinger Einleitung in die Philosophie* und das *Experimentum Mundi*.

Die Manuskripte der dreißiger Jahre waren eine Vorbereitung zum »offenen System«.¹² In Abgrenzung von Lukács betont Bloch auch für den »dialektischen Materialismus« die Unverzichtbarkeit und »relative Autonomie« der Logik und Metaphysik dessen, was »abbildhaft wahrgenommen wird«. Das Abbild ist selbstverständlich weder statisch noch an fertigen Sachverhalten zu bemessen, sondern an den immanenten Tendenzen und Zielen des Wirklichkeitsprozesses: »Die wahre Erkenntnis ist überall ein Abbild erster Ordnung und sie ist es, weil sie ›nachfolgend dem Weg‹ des Prozesses geht. Ja, das Erkenntnisabbild wird nicht nur von seinem Original beleuchtet, sondern leuchtet selber, mit seinem logischen Bewußtsein ins immer genauere Praktiziertwerden des Originals hinein.« (LM, 230)

Bloch unterstreicht den besonderen Charakter seiner Logik: ihr »mitten-hin-ein-Versetzsein«, und die Verbindung der formalen Logik (des Richtige sein) mit der materialen (Methodik als Denken des Wahren). Die Offenheit der Logik gegenüber der Metaphysik kann die Aufgabe ermöglichen, »das Ganze der Mannigfaltigkeit abgekürzt zu fassen, auf einer inneren Linie übersichtlich zu machen« (LM, 37). Die erkenntnistheoretische und ontologische Bedeutung der Kategorienlehre geben anschaulich folgende zwei Zitate wieder: »Die Kategorienlehre ist die Anweisung, Landkarte zu lesen, nämlich auf dem Marsch zum Ziel. Sie ist daher das genaueste Mittel, sich unterwegs und im Haus zurechtzufinden.« (LM, 252) – »Kategorienlehre ist kein abstraktes Schlendrian, sondern immer neue Mühe,

den Schuß angemessen aufs Ziel zu richten, auf viele und wechselnde Ziele. Sie ist logisch Winkelbestimmung des Visiers und materiell ein hinreichend differenziertes Inhaltsverzeichnis der Realphilosophie, als des Buchs von der Welt.« (*LM*, 254)

An systematischen Manuskripten wird weiter während der Emigration in den USA gearbeitet, trotz völlig unstabiler Lebensverhältnisse: in Merrywood, Lewiston, Cambridge.⁴³ Es entstehen Manuskripte zum enzyklopädischen Buch der Hoffnungen, das verschiedene provisorische Titel trug (*Träume vom besseren Leben*,⁴⁴ *Enzyklopädie der Hoffnungen*, *Die Hoffnung. Ihre Funktion und ihre Inhalte*), das Naturrechtbuch,⁴⁵ Manuskripte zur Religionsphilosophie,⁴⁶ Texte über geographische Utopien,⁴⁷ Summum Bonum,⁴⁸ Ruine, Architektur,⁴⁹ Affektenlehre.⁵⁰ Die Enzyklopädie der Hoffnungen, von Manuskripten aus *Aufklärung und rotes Geheimnis* und *Theorie-Praxis der Materie* umrahmt, ergab, wie aus einem Brief Blochs an Adolph Lowe hervorgeht,⁵¹ die erste Version vom späteren Werk *Das Prinzip Hoffnung*, dem Buch, wo das enzyklopädisch geordnete Material zur Hoffnung seine anthropologisch-ontologische Grundlegung bekommen und so eine erste eigene Fassung des utopischen Systems bilden sollte.⁵² Nach dem provisorischen Abschluß dieses Buchmanuskripts in der Fassung von 1947 nimmt Bloch die Arbeit am System sofort wieder auf; gerade in den Jahren 1948–1949 versucht er das in Prag unabgeschlossene Manuskript (*Theorie-Praxis der Materie*) zu vollenden, das nun den Titel *Mensch, Möglichkeit, Materie* bekommt.

Die entstehenden Werke können freilich nicht in der vom Autor beabsichtigten Disposition erscheinen, oft nicht einmal in der beabsichtigten Buchgestalt.⁵³ Das Werk, das über alle Niederlagen gerettet werden sollte und an dem stoisch, unter allen Erschwerungen, Gefahren und schließlich in »Ausweglosigkeit«⁵⁴ gearbeitet wurde, die philosophische Summa, hatte die Konfrontation mit den Markterfordernissen und ihren abwegigsten Optionen auszutragen. Die »eigentliche Positionierung« wird wieder auf das künftige Gesamtwerk verschoben; freilich fängt Bloch an, erste Momente der Müdigkeit und Zweifel am Gelingen seiner Lebensaufgabe zu erleben.⁵⁵

Das Werk sollte auch in Leipzig an erster Stelle sein,⁵⁶ in der DDR, von deren »Realität« er sich einerseits kaum Illusionen machte⁵⁷ und deren Probleme er andererseits kaum wahrzunehmen schien,⁵⁸ in allen Aktivitäten und Schritten die Priorität dem »Wichtigsten«, dem Gedeihen des Werkes zuerkennend: »Meine Arbeit soll nach wie vor das Manuskript sein. In einigen Jahren, wenn die Götter mir günstigen Wind verleihen, denke ich auch das Dringendste unter Dach und Fach gebracht zu haben.«⁵⁹

Und in der Tat arbeitet Bloch in Leipzig an seinem systematischen Werk, aber auch zum erstenmal widmet sich Bloch der akademischen Lehre, deren »Leuchtkraft«, die die posthum herausgegebenen *Leipziger Vorlesungen* schriftlich aufbewahren, viele in sich aufgenommen haben, wie das Buch von Manfred Riedel

bezeugt.⁶⁰ Im Aufbau-Verlag in Berlin erscheinen *Subjekt-Objekt* (1951), *Das Prinzip Hoffnung* (1954–1959)⁶¹ und andere kleinere Arbeiten.

Es war abermals das Werk, die Möglichkeit, es abzuschließen und herauszugeben, die Blochs Entscheidung bestimmte, nach dem Mauerbau, unter der drohenden Unterbrechung der Kontakte zum Ausland, und das heißt vor allem zu den Verlegern, ab 1961 im westlichen Deutschland zu leben.⁶² In der Tübinger Landschaft »von Hegel und Schelling« sammelt Bloch die Ernte seines Lebens.⁶³ Ab 1961 bis 1977 erscheint im Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main die Gesamtausgabe seiner Werke.⁶⁴ Seine schon erschienenen Bücher ließ er für diese Ausgabe fast niemals unverändert, sie werden wie *Geist der Utopie* in der Fassung von 1923 und *Erbschaft dieser Zeit* erweitert, ergänzt und korrigiert. Nur *Geist der Utopie* mit seiner, wie Bloch das formuliert, »Topisierungsfunktion«,⁶⁵ erscheint als Faksimile der ersten Ausgabe von 1918, den Abschluß der Gesamtausgabe ankündigend, Anfang und Schluß des Werkes verbindend. Es erscheinen die thematisch organisierten Sammlungen der Aufsätze: *Literarische Aufsätze*, *Philosophische Aufsätze* (1969), *Politische Messungen* (1970). Besonders viel Mühe gibt sich Bloch mit seinen systematischen Schriften. So erscheinen sie 1961 im Band *Philosophische Grundfragen I. Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins*, in der ersten zweibändigen Ausgabe von *Tübinger Einleitung in die Philosophie* 1963 und 1964 und in deren endgültiger Ausgabe 1970. 1972 erscheint *Das Materialismusproblem. Seine Geschichte und Substanz*, 1975 *Experimentum Mundi*, »System im Kleinformat«, wie das Gerardo Cunico formuliert.⁶⁶

Naturrecht und menschliche Würde und *Atheismus und Christentum*, ursprünglich Bestandteile des Systems, erscheinen als gesonderte Bücher 1961 und 1968. Es scheint, als ob das Leben doch kürzer wäre als das Werk, und als ob Bloch doch nicht ganz gelungen wäre, sein System seinen Absichten entsprechend unterzubringen. Das betrifft sowohl die zerstückelte Disposition des systematischen Werkes als auch den Grad der formalen Durcharbeitung: das systematische Werk zeigt oft (wie *Das Naturrecht* als ein für Amerika hergestelltes *textbook*) die Züge ihrer Entstehungsbedingungen. Die Gesamtausgabe schließt wie eine Klammer – eine zweite nach dem Faksimile von *Geist der Utopie* – der letzte von Bloch zum Druck signierte Band, mit einem Text, von dem sich Bloch niemals trennte,⁶⁷ das *Gedenkbuch für Else Bloch-von Stritzki*, Quelle des Werkes in Kindheit, Liebe und Bild. Der Gesamtausgabe folgte schon nach dem Tode Blochs, 1985, ein von seinen Schülern zum Druck vorbereitetes Buch in vier Bänden: *Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie*. Ein einzigartiges Buch, dessen »Idee« wohl aus Blochs Begegnung mit Gedanken von Nietzsche und mit Windelbands Lehrbuch entspringt,⁶⁸ später in einem amerikanischen Projekt⁶⁹ und schließlich in der Leipziger Lehrtätigkeit modifiziert wird. Dieses Buch ist wie ein für die »sich bildenden« Menschen veranstaltetes Kolloquium mit den Philosophen aller Zeiten, zu dem sie – wie früher Münzer – wie lebendig auftauchen, fast aus dem

Buch zu einem Gespräch hier und jetzt heraustretend. Im gesprochenen Duktus werden also die Lebenssituationen der Philosophen und ihre jeweils unternommenen Wahrheitsversuche vergegenwärtigt. Die Schranken der chronologischen Entfernung fallen, und die gerade gelebte Zeit und die der Philosophen rücken zusammen: Es kommt zu einer läuternden humorvollen Darstellung des Vergänglichen und dessen, »um dessentwillen es sich ziemt zu leben« (*GU* 2, 13).⁷⁰

Die Gesamtausgabe der Werke von Bloch enthält in sich sowohl die Werke des poetischen Benennens wie diejenigen des Systems in ihrem wohl bedeutsamsten Wechselbezug. Sie umfaßt in sich, anders gesagt, das für Bloch zentrale Anliegen der Sinnbildung in seinem offenen Rahmen und Begriffen.

Es ist schon in bezug auf die *Literarischen Aufsätze* gesagt worden, daß Bloch die Gesamtausgabe seiner Werke mit keinem textkritisch-historischen Apparat versehen hat,⁷¹ daß er ihr einen sozusagen »zeitlosen« Charakter verleihen wollte, mit der Absicht, die Aufmerksamkeit der Leser auf den poetischen Ausdruck und die neue Begrifflichkeit zu lenken. Mit diesem Anliegen scheint er freilich völlig gescheitert.⁷² Das »Geschlecht«, das sein Werk adäquat aufnehmen würde, ist nicht erschienen. Stattdessen wirken die Bücher unzugänglich und monumental, manchmal in ihrer unverständlichen Rhetorizität irritierend, und nur manchmal hält man inne vor Passagen voll »treffender Betreffendheit« mit ihrer »unerforschten Logik«. In Wahrheit sind nämlich Blochs Bücher pulsierende Ensembles von aufrichtigen (gelebten)⁷³ Wirklichkeitsauffassungen aus verschiedenen Zeiten, welche die Aufgabe haben, augenblickhafte Sinnbildungen und Nachdenken darüber einzusetzen und zu ordnen: Blochs Texte der Gesamtausgabe sind, um es mit einem sich bei ihm fast aufzwingenden Vergleich auszudrücken, dem Bann zu entreißende Prinzessinnen.

Probleme und Perspektiven der Rezeption. – Man stellte sich im vorangehendem Überblick nicht die Aufgabe, die Geschichte des Werkes von Bloch vollständig darzubieten.⁷⁴ Im vorangehenden kurzen ganzheitlichen Überblick ging es vielmehr um eine, im Rahmen dieses Textes einzig mögliche essayhafte, fleckenartige Markierung der Probleme und Perspektiven des Werkes und seiner Rezeption, die nun näher, wenn auch nur zusammenfassend zu exponieren sind.

Man möchte zum ersten auf die starke rhetorische Absicht in Blochs Werk hinweisen und auf den Reichtum der darin entwickelten rhetorischen Formen. Für jedes seiner Werke (am stärksten in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg) findet Bloch eine eigene Form, auf die er, auch im Rückblicken, hinweist: *Geist der Utopie* ist eine (rhapsodienhafte) Proklamation der neuen Metaphysik des Wesens aus der Kunst,⁷⁵ *Thomas Münzer* eine Monographie als Vergegenwärtigung, *Durch die Wüste* ein Essay über die Gegenwart als Versuch ihres poetischen Sinns, *Erbschaft dieser Zeit* eine montagehafte Bereitung der Wege für die Sinnbildung, *Das Prinzip Hoffnung* eine Enzyklopädie als Freilegung der Menschen-

werte der Geschichte zum Selbstwerden, die *Leipziger Vorlesungen* ein zeitenversammelndes Kolloquium. Auch die systematisch-logischen Schriften von Bloch weisen, trotz ihres Entwurfscharakters und der Verkürzungen der Editionen, eine besondere, ihrem Gegenstand adäquate Form auf. Die Funktion des Rhetorischen ist einmal die heuristische (sie dient zur Herausbringung eines neuen Inhalts), ein andermal die kommunikative (sie dient der Mitteilung und Herstellung eines Gesprächs). Immer greift Bloch zu den Formen, die ihm in der gegebenen Situation am effektivsten erscheinen: So legt er 1915 systematische Entwürfe beiseite und greift zur expressiven, barocken und musikalischen »Sprengpulverform« von *Geist der Utopie*⁷⁶ und nochmals in den dreißiger Jahren überwiegt über den Aufbau des Systems die humanistische Pflicht, auf die (verworrene, gefährvolle) Aktualität einzugehen, sich zum Gespräch zu stellen und die Wahrheit dieser Zeit auszusagen. Bewußt rekurriert Bloch auf die den konkreten Situationen entsprechenden Formen der Gebrauchsliteratur: auf das *Vademecum* im politischen Buch, auf Spiegelbuch und geistige Übungen in den *Spuren*⁷⁷ und in den amerikanischen Zeiten auf den Reader (*Naturrecht und menschliche Würde* und *Subjekt-Objekt*). Als auf für seine Philosophie interessante Formen weist er hin auf Sinnspruch, Dialog, Traktat,⁷⁸ generell: die Formen der Unterbrechung und Neuzusammenlegung,⁷⁹ das heißt der augenblickhaften Sinnbildung.

Zusammenfassend läßt sich an Blochs Werk das rhetorische Anliegen der Beförderung der Sinnbildung und die poetische Sinnbildung selbst (als Sinnerfassung des Jetzt) samt der Spannung zwischen dem poetischen Ausdruck und seiner philosophischen Bergung feststellen. Als Absicht seines Werkes läßt sich – als Erbe des Deutschen Idealismus (Kant, Fichte, Schiller, Hegel) und Nietzsches⁸⁰ – die Instandsetzung eines sich augenblickhaft zu vollziehenden rhetorisch-poetischen Aktes wiedererkennen, in dem um das »Bin« sich alles von ihm Gestaltete und Erblickte versammelt, überprüft und zu seiner allgemeingültigen Sinn-Benennung⁸¹ umgewandelt wird. (Das erste Spielfeld für diese rhetorisch-poetische als transzendente Absicht sind *Spuren*).

Es ist bemerkenswert, daß der rhetorische Aufwand in Blochs Werk und seine poetische Absicht fast wirkungslos und beinahe unbemerkt geblieben sind. An der Hauptabsicht gemessen, zeichnet die Wirkung Blochs eine »unübertreffliche Vergeblichkeit« aus.⁸² *Geist der Utopie* blieb bis auf Ausnahmen (Margarete Susman, Adorno) unverstanden, die literarischen Aufsätze blieben lange zerstreut und, als sie gesammelt erschienen, waren die Zeiten – in der ideologisierten bzw. formalisierten Literaturwissenschaft – noch weniger für eine Aufnahme günstig.⁸³ Diese Situation brachte Bloch dann manchmal zum Sichselbstübersetzen, Verdeutlichen, zum obsessiven Überzeugungswillen mit zu viel großen Worten und polemischem Eifer.

Aber weder die »Menschen in Rußland noch im Westen« waren »erschüttert« und »in der großen Idee erlöst«,⁸⁴ nicht einmal – mindestens nicht direkt –

fühlten sich die kritisierten-korrigierten Künstler der Neuen Sachlichkeit angesprochen, geschweige denn die Marxisten. In der Zeit zwischen den Kriegen beschränkte sich die Bekanntheit von Blochs Schriften auf die Kreise der Künstler und Intellektuellen in Deutschland, während der Exilzeit – auf die entsprechenden Kreise in der Emigration.

Ein Durchbruch in der Rezeption des Werkes von Bloch geschah erst in der DDR, ein wohl für Bloch zwiespältiger Durchbruch, dessen Art der Philosoph in einer melancholisch-antizipatorischen Reflexion vorausahnte, auch wenn er sich schließlich darauf einließ: »Es ist wunderbar, von jeder Neugier unbelästigt, zu leben und zu arbeiten; Ruhm ist posthum und gilt dem Werk, nicht der Person. Mein Mann und Bruder im philosophischen Leben war allezeit Spinoza, nicht Hegel. Ja und durch Leipzig dagegen werde ich vermutlich bekannt wie ein bunter Hund, und das geht mir gegen den Strich.«⁸⁵

Seit Blochs DDR-Zeit fing die Rezeption seines Werkes sozusagen mit »fremden Dingen« an, das heißt aus von ihm weit entfernten Standpunkten und Interessen. Die zwei starken Wellen der Aufnahme von Bloch erfolgten vom Standpunkt der Theologie, die in der Nachkriegszeit und dann in der Öffnung des 2. Vatikanischen Konzils die neuen Anregungen verarbeitete.⁸⁶ Noch nachhaltiger war die Aufnahme vom politischen Standpunkt, in der man Bloch als einen Hauptvertreter des Marxismus betrachtete.⁸⁷

Man kann im allgemeinen sagen, daß die Rezeption »vom fremden Standpunkt aus« an Blochs Werk mit den Maßstäben der wissenschaftlichen Begrifflichkeit und politischen Machbarkeit herantrat und gerade das Spezifische daran verstellen mußte: den umgreifenden, systemhaften, metaphysischen Charakter der Augenblickserfassung, den ganzen »Dogenpalastaufbau« auf dem Augenblick⁸⁸ und dabei die besondere Bedeutung des Poetischen und Ästhetischen. Selten griff man auf Bloch selbst zurück, versuchte seine Gedankengänge zu rekonstruieren. Solche Rekonstruktionen waren erschwert durch die Textlage und die hartnäckige Verweigerung, der Werkgeschichte nachzugehen.⁸⁹

Dem »Fremdenzwang« unterlagen auch die Arbeiten zur Ästhetik, die Blochs ästhetischen Beitrag überwiegend nicht immanent, sondern jeweils auf eine gerade vorherrschende ästhetische Position (Marxismus, Kommunikationstheorie, Kommunikationsästhetik der Konstanzer Schule, Psychoanalyse, Modernismus, Postmodernismus) hin bezogen.

Die politische Optik in der Aufnahme von Blochs Werk erwies sich als folgenreich. Der 68-Bewegung, die sich Bloch zur Vaterfigur erkor, fehlte es – in der philosophischen Spannung der sechziger-siebziger Jahre zwischen Heidegger und Marx, unterm Druck der Wissenschaftlichkeit und dem Verbot der Metaphysik aus der Frankfurter Schule – an den Kapazitäten, die Charakteristika Blochs wie die aktive Konkretisierung des Verhältnisses Poesie-Philosophie zu erfassen.⁹⁰ Es blieb oft bei der Übernahme von Parolen, die versteift irritierten; so wurden

manchmal die Anhänger und Verehrer Blochs zu den – posthum – belehrenden, die dem Philosophen der Hoffnung womöglich den Weg zum Postmodernismus wiesen.

In der Situation des Zerfalls und Niedergangs des »real existierenden Sozialismus« und der intensiven Proklamierung des »Endes des utopischen Zeitalters« (Joachim Fest) war die – grobe, aber sehr ansprechende – Identifikation Blochs mit dem Sozialismus für die Wirkungsmöglichkeiten seines Werkes vernichtend.⁹¹ Die Darstellung Blochs als Philosophen des Sozialismus ging oft zusammen mit dem Hinweis auf seine schillernde politische Haltung: Emblematisch stellt sie die Gleichzeitigkeit der Arbeit in den USA am Naturrechtsbuch mit der Verteidigung der Stalinschen Prozesse dar. Diese erschütternde Parallelität bleibt eine offene Frage; in der ideologischen Stimmung der achtziger Jahre besiegelte sie die Vernichtung der Werkwirkung. Die Gegenstimmen von seiten der Forschung vermochten nicht der allgemeinen Abwendung entgegenzuwirken.⁹² Von nun an ging die Bloch-Wirkung in den Untergrund; man konnte den Widerklang von Blochs Sprache aus den Arbeiten von Blochs Tübinger Zeitgenossen wie dem Rhetoriker Walter Jens, aber auch anderen Tübinger Geisteswissenschaftlern wie Hermann Bausinger oder Gotthard Wunberg heraushören; man hört ihn im Wortschatz einer ganzen Generation.⁹³

Das Verschwinden des Politischen aus dem »Verstehenshorizont« der achtziger Jahre brachte auch zum Verschwinden das Interesse an der mit dem Politischen (des realen bzw. überhaupt des Sozialismus) assoziierten Philosophie. Dabei ist die politische Dimension am Werk von Bloch zwar unverzichtbar, aber sie ist nicht von einer ein für allemal definierten Formation abhängig.⁹⁴

Grundlegend ist das bisher kaum Gesehene: die Wahr-sagung, nicht die küstent-fahrende Umschreibung des Bestehenden, sondern die – wiederholte – Frage »Wozu das alles?«, wie sie im Vorwort zu *Das Prinzip Hoffnung* steht, die Frage des zu erfüllenden Projekts der Aufklärung: »Was ist der Mensch?«

In einer Situation der Unterordnung unter menschenfremde Zwecke (Tangenten der Kapitalbewegungen), nach der Zerschlagung der Idee einer menschengerechten sozialen und ökonomischen Organisation und der Bildungsidee, nach der Tilgung der kritisch-postulierenden subjekthaften Instanzen, unter Überflutung von indifferentem Wissen, bei der Verbreitung der postmodernen Ästhetik, die nur eine melancholische Einsicht in Ohnmacht, Umsonst und Alles-Gleiche gewährt und welche von der Apriorität der Computermedialität des unendlichen – bis zur *nausea* – zusammenhanglosen Einerlei bekräftigt wird – eröffnet sich endlich der Blick auf die originäre Absicht Blochs Werkes.

Aus dem Dunst der zeitbedingten, oft konjunktur- oder modegeleiteten Aneignungen und Interpretationen taucht nun, nachdem jener gefallen ist, in den wie traumhaften Vergegenwärtigungen, winzigen Erinnerungen an Gesten, Worte, Stimmungen – das Menschengesicht des Philosophen. Man wird sich seiner einzelnen

Züge gewahr: des Begegnungswillens, der Sensibilität gegenüber dem Geringsten und der allumfassenden Horizonte des Nachdenkens, der Frische der Aufnahme, Offenheit des Gedankens, der erinnernden und vorausweisenden Phantasie, der Unbedingtheit des Guten, welches niemals etwas apriorisch Definiertes ist, sondern aus dem Gelebten, aus Unbehagen, Leiden, Qual und Sehnsucht, Traum hervorgeht. Wie ein Spieler, ein »Räuber«, ging dieser Philosoph zwischen den Demarkationslinien der erstarrenden Welt, wie der letzte Gerechte, der nicht alles ertrug, sondern es »umstellte«, damit es fähig wurde, zu bedeuten und so würdig zu bestehen. Er stellte um, »rettete« ins Erzählen, welches nicht mimetisiert, nicht ausstreut, sondern aus den Stücken des Zerfallenen ein undefinierbares Neues bildet, ein *Je-ne-sais-quoi* des Menschseins. Ein »sehr ernsthaftes Spiel«, das Fundament hat.

Anmerkungen

- 1 Ernst Bloch: *Kritische Erörterungen über Rickert und das Problem der modernen Erkenntnistheorie*, Ludwigshafen a. Rh. 1909.
- 2 Zu *Geist der Utopie* siehe den Aufsatz der Verfasserin: *Wann lebt man eigentlich? Die Suche nach der »zweiten« Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs »Geist der Utopie«*, in: *Bloch-Almanach 19*, 2000.
- 3 Die Werke von Ernst Bloch werden nach der Gesamtausgabe im Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, und mit folgenden Siglen zitiert (das zweite Datum ist das Erscheinungsjahr bei Suhrkamp der überarbeiteten Ausgabe): *Geist der Utopie*, 1918 (GU); *Geist der Utopie*, Suhrkamp Frankfurt/Main 1923, 1964 (GU 2); *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, 1921, 1969 (TM); *Spuren*, 1930, 1969 (S); *Erbschaft dieser Zeit*, 1935, 1962 (EZ); *Das Prinzip Hoffnung*, 1959 (PH); *Literarische Aufsätze*, 1965 (LA); *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, 1969 (PA); *Politische Messungen. Pestzeit. Vormärz*, 1970 (PM); *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, 1972 (MP); *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, 1975 (EM); *Tendenz - Latenz - Utopie. Ergänzungsband zur Gesamtausgabe*, 1978 (TLU); Werke außerhalb der Gesamtausgabe: *Durch die Wüste*, 1923, 1964 (DdW); *Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie*, hg. von Ruth Römer und Burghart Schmidt, Suhrkamp 1985, 4 Bände (LV); *Briefe 1903-1975*, hg. von Karola Bloch, Jan Robert Bloch, Anne Frommann, Hanna Gekle, Inge Jens, Martin Korol, Inka Mülder, Arno Münster, Uwe Opolka und Burghart Schmidt, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985 (Br); *Logos der Materie. Eine Logik im Werden. Aus dem Nachlass 1923-1949*, hg. von Gerardo Cunico, Frankfurt/Main 2000 (LM). Die Manuskripte und Dokumente aus dem Nachlaß (jetzt Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen a. Rh.) werden nach dem Verzeichnis des Ernst-Bloch-Archivs der Universität Tübingen nachgewiesen, wo sie bis 1996 aufbewahrt blieben (EBAT).
- 4 Zur Entsprechung des Essays zur »Theorie des Lebens« und zum »aktuellen Teil« in Blochs philosophischem System siehe GU, 336, 338 und Br, 71, 190.
- 5 Georg Lukács: *Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper*, in: *Die*

- Seele und die Formen*. Berlin 1911, wiederabgedruckt: Neuwied und Berlin 1971, S. 7.
- 6 Ebd., S. 17.
- 7 Ebd., S. 18.
- 8 Der Kritik des kulturell-philosophischen Lebens der Gegenwart folgt im Aufbau des Buches das Kapitel *Der Impuls Nietzsches*.
- 9 *Durch die Wüste* ist eine Version des immer wieder unternommenen Dialogs Blochs mit Lukács, siehe *Br*, 114. Dieser Dialog wird in mehreren Passagen von *GU* geführt, im Aufsatz *Aktualität und Utopie. Zu Lukács' »Geschichte und Klassenbewußtsein«*, in: *Der neue Merkur*, 7 (1923/24), dann: *PA*, in *S* (»Anhang: Das Niemandsland«), in Goethe-Kapiteln von *PH*, *MP*.
- 10 Man hat diesen Konstruktionszusammenhang übersehen. Zudeick urteilt, daß »philosophische Anekdoten« im Anhang zu *DdW* »ersichtlich keinen rechten Ort haben« (Peter Zudeick: *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch - Leben und Werk*, Moos und Baden-Baden 1985, S. 100). Laura Boella spricht von Blochs »Unsicherheit« über den Stellenort des Erzählerischen in seinem Werk (*Pensare e narrare*, in: Ernst Bloch: *Tracce*, italienische Übersetzung von Laura Boella, Milano 1989, S. VII).
- 11 *DdW*, 102; auch in *PA*, 204–210.
- 12 Diese Problematik wird im *Spuren*-Text *Störende Grille* behandelt.
- 13 Vgl. *PH*, 982 f.
- 14 Es reicht, die Zeitungen vom Anfang der dreißiger Jahre durchzuschauen, um festzustellen, wie zersprengelt und unentschieden die politische Situation Deutschlands war. Man kann auf diesem Hintergrund deutlicher die Dimension und Methoden des »einigenden«, sich der propagandistischen und ästhetischen Mittel bedienenden faschistischen Eingriffs einschätzen und auf der anderen Seite Blochs Scharfsinn und die Dimensionen seines Gegenentwurfs.
- 15 *Erbschaft dieser Zeit* wurde in erster Linie in der Situation des Kampfes mit dem Faschismus gelesen, als die Kritik einer spätbürgerlichen, auf »Zerstörung der Vernunft« basierenden Entwicklung. Sie wurde im Zusammenhang der marxistischen Klassenkampftheorie gelesen: als Entdeckung des revolutionären Potentials der Bauern und Kleinbürger (Zu diesem Punkt siehe die Diskussion mit Hans Günther: *Erbschaft dieser Zeit?*, in: *Internationale Literatur*, 6(1936)3, der das Buch scharf kritisierte. Bloch reagierte mit einer Antwort, *Bemerkungen zu Erbschaft dieser Zeit*, ebd., Nr. 6 (dann *PA*, 31–53), der die Replik von Günther, *Antwort auf Ernst Bloch*, ebd., Nr. 8, folgte). Ein weiterer Kontext für *Erbschaft* war die Diskussion um die Problematik des kulturellen Erbes des Marxismus, und insbesondere um die Einstellung zur Kunst der Moderne wie auch um die Konzeption der Literatur der Revolution. Später diskutierte man *EZ* vom Standpunkt der Möglichkeiten, die Doktrinen des »real existierenden Sozialismus« zu berichtigen, und schließlich als eine Theorie der Pluralität und Irratio in der Geschichte (zu diesem Aspekt siehe vor allem: Remo Bodei: *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli 1979; Beat Dietschy: *Gebrochene Gegenwart. Ernst Bloch. Ungleichzeitigkeit und Geschichtsbild der Moderne*, Frankfurt/Main 1988). Diese in den ersten Punkten genannte, seinerzeit »heiße« Problematik, hat sich nun antiquiert, und lebendig bleibt an *Erbschaft* die darin lange vor der *Dialektik der Aufklärung* gestellte Problematik der Rationalität, die Bloch als das Problem der Fähigkeit der Vernunft stellt, das Gute über die »Dialektik der Bilder« zu bestimmen.
- 16 Blochs Mühe um die verbindende Sinnbildung ist also nur in beschränktem Maße mit der »Volksfrontpolitik« gegen den Faschismus zu assoziieren.

- 17 Völlig verfehlt erweist sich die Wirkung des Buches auf Lukács. Seine unveröffentlichte Rezension von *EZ* erfolgt in einer politisch-taktischen Kode, ist eine sozusagen politische Rechtfertigung des künstlerisch-philosophischen Charakters des Buches: Georg Lukács: *Die Erbschaft dieser Zeit*. Maschinenschrift, EBAT, Mappe 202 (entstanden 1935 in Moskau), Kopie aus Lukács-Archiv Budapest, LAK II/103.20. Lukács bezeugt Bloch unter anderem »gesunden plebejischen Instinkt« und »Verurteilung der bürgerlichen Kultur weit hinter die imperialistische Periode zurück« (S. 10). Er kritisiert den »Idealismus« an Blochs Vorgehensweise, und gleichzeitig stellt er an ihr eine unbeabsichtigte kritisch-vernichtende Wirkung fest: »Diese widerspruchsvolle Selbstaufhebung seiner Methode durch ihre Anwendung auf konkretes Material gibt dem Leser eine Hoffnung, daß diese idealistisch-mystische Methode nicht die letzte Phase von Blochs Entwicklung sein muß, daß seine ehrliche und tapfere Mitarbeit am Kampfe gegen den Faschismus ihm dazu helfen wird, den heute vorhandenen schroffen Widerspruch zwischen seiner klaren politischen Stellungnahme gegen den Faschismus und seinen philosophischen Konzessionen an die idealistisch reaktionären Strömungen zu überwinden« (S. 20). Auf Blochs Darstellung von Brecht bezogen, heißt es: »Der Fall Brecht würde eine sehr ernsthafte Untersuchung erfordern« (S. 15).
- 18 Mit seiner Problematik der Ratio der augenblickhaft-poetischen Sinnbildung konnte Bloch kaum wissenschaftlich-pragmatistisch ausgerichtete Marxisten und überhaupt Zeitgenossen erreichen. Das geschah sogar bei den ihm nahestehenden Personen wie Joachim Schumacher, Schriftsteller und Musikologe, der mit Bloch das Problem seiner »schwierigen Sprache« diskutierte, siehe: *Br*, 466 f., 478 f., 483 f. Schumacher plädierte im Namen »der ohnmächtigen, ja namenlosen Majorität« für das »gemeinverbindliche Was und Damit«, für die »Mitteilung entdeckter Dinge, die unser aller werden sollen« in einfachen Formulierungen, ohne »Virtuosität« und »montierten Glanz«. »Die Avantgarde allein siegt nicht« (*Br*, 485 f.). Die Diskussion ist wegen »grundsätzlicher verschiedener Meinung« (*Br*, 489) unterbrochen worden. Ähnlich unverstanden blieb Blochs sprachliche Arbeit seitens Hermann Brochs: »I . . . und jetzt habe ich das neue Buch von Ernst Bloch »Erbschaft dieser Zeit« (Oprecht, Zürich) gelesen, eine durchaus amüsante, durchaus geistreiche Kritik dieser Zeit vom marxistischen Standpunkt aus. Wenn es gelänge, in der Übersetzung die Härten des sehr eigenwilligen Blochschen Stils zu glätten, so meine ich, daß sich für dieses außerordentlich lebendige Buch in Amerika ein Leserkreis finden müßte.« Brief an Ruth Norden, 16.2.1935, in: Hermann Broch: *Briefe*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1981, S. 335. In der Bemühung, seine Zeitgenossen zu erreichen, verständlich, homogen mit dem gebräuchlichen Begriffapparat zu werden, wird Blochs Sprache stellenweise beschwörend, donnernd und erschwert durch den marxistischen Wortschatz.
- 19 Bertolt Brecht, Brief an Bloch von Anfang-Mitte Juli 1935, *Briefe I*, in: *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (weiter als *GBFA* zitiert), hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Frankfurt/Main 1988 ff., Bd. 28, S. 511 f. Zu dem Briefwechsel Brecht-Bloch siehe Erdmut Wizisla: *Ernst Bloch und Bertolt Brecht: Neue Dokumente ihrer Beziehung*, in: *Bloch-Almanach*, 10 (1990). Siehe auch: Anna Czajka: *Rettung Brechts durch Bloch?*, in: *The Brecht Yearbook - das Brecht-Jahrbuch*, 17 (1993).
- 20 Brief Blochs an Bertolt Brecht, 16.7.1935; zitiert nach Wizisla: *Ernst Bloch und Bertolt Brecht*, S. 93.
- 21 Den Anfang seiner literarischen Produktivität datiert Bloch auf 1907; so in: *Zeitgenossen*, eine Sendung des SWF vom 7.4.1974, Tonbandabschrift EBAT, unkatalogisiert.

- 22 Die Formulierung stammt aus dem Briefwechsel mit Siegfried Kracauer, der Hauptquelle der Informationen über die Entstehung und Veröffentlichung von Blochs literarischen Aufsätzen, *Br*, 291. Eine andere Quelle sind Blochs Briefe an seine spätere Frau, *Das Abenteuer der Treue. Briefe an Karola 1928-1949*, hg. von Anna Czajka, Frankfurt/Main, im Druck.
- 23 Vgl. *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt/Main 1975, *Einleitung*, und Gudrun Klatt: *Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre*, Berlin 1984.
- 24 Aus Ernst Blochs Vortrag auf dem Schriftstellerkongreß, in: *Paris 1935. Erster Internationaler Kongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente*, hg. von Wolfgang Klein, Berlin 1982, S. 324, erweiterte Version unter den Titel *Marxismus und Dichtung*, *LA*, 129.
- 25 In dem auf 1931 datierten Aufsatz *Poesie im Hohlraum* heißt es: »Poesie« stehe hier für den ganzen Kreis subjektiv zutreffender, das heißt auch objektiv antreffender Imagination i. . ., also auch – mutatis mutandis – für Malerei, Musik, sogar für Philosophie, sofern sie sich auf Humanisierung der Welt versteht.« (*LA*, 119).
- 26 Ich knüpfe an Blochs Titel *Das Märchen geht selber in der Zeit* (*LA*, 196-199) an, wo gerade der »freibleibende, durch die Zeiten schwebende Charakter« der für Bloch zentralen literarischen Form, des Märchens, herausgestellt wird.
- 27 *GU*, 367.
- 28 Siegfried Kracauer: *Der Detektiv-Roman*, in: Kracauer: *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1971.
- 29 Ein Dokument davon ist der auf September 1924 zu datierende Text *Bilder des Déjà vu* (*LA*, 232-242).
- 30 Siehe Bertolt Brecht: *Kehren wir zu den Kriminalromanen zurück!*, in: *GBFA*, Bd. 21.
- 31 *Br*, 297.
- 32 *Br*, 357 f.
- 33 *Br*, 302. Das Hauptproblem bei den Veröffentlichungen Blochs in der *Frankfurter Zeitung* war ihr unerwünschter Kommentarteil, siehe die Diskussion über die Publizierung von *Zeitechnik* (*Br*, 297, 299 f). Das kann einer der Gründe dafür sein, daß die Erstfassungen von den literarischen Aufsätzen oder *Spuren*-Texten, die in der *Frankfurter Zeitung* erschienen sind, sich von den endgültigen Fassungen um den kommentierenden Teil unterscheiden.
- 34 Ein Teil von den unveröffentlichten Texten und Erstfassungen der gedruckten Aufsätze ist von Friedrich Dieckmann und Jürgen Teller im Band Ernst Bloch: *Viele Kammern im Welthaus. Eine Auswahl aus dem Werk*, Frankfurt/Main 1994, und in einer Auswahl von Gert Ueding: *Fabelnd denken. Essayistische Texte aus der »Frankfurter Zeitung«*, Tübingen 1997, abgedruckt worden.
- 35 Eine dreifache Aufgabe hätte die kommentierende Arbeit an den Aufsätzen: 1) die »kulturkritischen« Aufsätze der beiden ersten Teile der Buchausgabe 1965 (mitsamt der außerhalb der Ausgabe gebliebenen Texte wie zum Beispiel *Über den deutschen Schulaufsatz*) in bezug auf ihre Gegenstände in ihrem kritischen Wert zu konkretisieren, 2) die konzeptuellen Beiträge Blochs zu den weitverzweigten Auseinandersetzungen seiner Zeit (Psychoanalyse, Gestalttheorie, Neufassungen der Epik) auszuwerten, 3) die Elemente seiner eigenen immanenten Methodik zu rekonstruieren. Die Kommentrarbeit sollte auch die Werkgeschichte erschließen: die Fluktuation von Blochs Interessen feststellen und datieren. Im Fall der literarischen Aufsätze

- läßt sich zum Beispiel anhand von mehreren nicht in die Gesamtausgabe aufgenommenen Texten die Arbeit Blochs an interkulturellen Themen und danach an einer Art »philosophischer Geographie« (Br, 378) feststellen.
- 36 Angesichts Blochs intensiver Arbeit am System, wovon die Materialien im Nachlaß zeugen, verwundert die These von Ujma über den Gang des Werkes in den dreißiger Jahren: »Eine Wende zum Systemdenken kam jedoch auch nicht in Frage I. I.« Christina Ujma: *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, Stuttgart 1995, S. 114. Es ist übrigens eines der seltsamen Leitmotive der Bloch-Forschung, sein Systemdenken trotz Tausender darüber geschriebener Seiten zu übersehen.
- 37 Bloch spricht von der Nachreife seiner Werke. Dazu eine Stelle aus einem Brief an Karola: »Ich glaube, dass die meisten meiner Schriften erst in dieser Nachreife erscheinen werden. Hauptsächlich, weil jetzt ja keine Klasse (nicht mehr und noch nicht) lebt, die sie aufnehmen und tragen kann. Sodann, weil den Aufnehmenden erst in diesem Abstand der riesige Sachzusammenhang aufgeht. (Der Respekt tut dann auch das Seine).« Ernst Bloch an Karola Piotrkowska, Brief aus [Berlin] Cladow, 27. August 1932, in: *Das Abenteuer der Treue* (siehe Anm. 22). Siehe auch den Aufsatz von Bloch *Müssen Bücher Schicksale haben?* (LA, 556–560).
- 38 Zum »Lehrbuch mit Paragraphen« siehe die oben zitierte Antwort an Brecht.
- 39 Die äußeren Lebensbedingungen dürften in bezug auf das Werk nicht entscheidend sein. Zwar ist die Verwirrung in Blochs dreißiger Jahren bekannt: ständiger Wohnortwechsel, wechselnde persönliche Beziehungen, ungeordneter Tagesablauf. Bloch klagt darüber im Brief an Karola: »Schlimm an Berlin ist, dass ich zu nichts komme (Drittes Reich ist zwar geschrieben, Kepler unter der Maschine). Wo nichts ist, bin ich auch menschlich sehr viel; eine bezaubernde Persönlichkeit. Und da ich nachts besonders gern lebe, wird es meist vier Uhr, bis ich nachhause [sic] komme. Dann lese oder schreibe ich noch etwas, um zu mir zu kommen. Den nächsten Morgen kann man sich vorstellen; so geht es nicht weiter. Grosse Dinge kann man nur auf dem Land schaffen. Der kleine Wall des Häuschens und eine Frau als der anmutigste Weltgeist.« *Das Abenteuer der Treue* (siehe Anm. 22), Brief ohne Orts- und Datumsangabe, wohl aus Berlin, etwa 23.–25. Oktober 1930. Die Emigration hat Blochs Leben nicht erleichtert, der äußere Zwang scheint es freilich auf die Rettung des Werkes diszipliniert zu haben.
- 40 Aufgenommen in *LM*, 373–394.
- 41 *LM*, 547, frühere, gestrichene Fassung einer Passage aus *LM*, 377.
- 42 Es wird in ihnen der schon im »Zehlendorfer Manuskript« (1923) skizzierte Systementwurf mit dem Titel *Der absolute Augenblick* entwickelt, siehe *LM*, 13–49.
- 43 Siehe Karola Bloch: *Aus meinem Leben*, Pfullingen 1981, sowie die Briefe Blochs an Joachim Schumacher und Adolph Lowe. Von einer »Ruhe fürs Werk« in der Emigrationszeit, wie Zudeick das amerikanische Kapitel betitelt, konnte keine Rede sein (Zudeick: *Ernst Bloch - Leben und Werk*, S. 163). Nur Blochs »gereifter Wille zum Werk« konnte diese schwierige Zeit zu einer der konzentrierten Arbeit am philosophischen System »transformieren«.
- 44 An Schumacher, Februar-März 1942, *Br*, 528.
- 45 Ebd.
- 46 An Schumacher, 24. Oktober 1942 und 30. April 1946, *Br*, 535 und 566.
- 47 An Schumacher, 24. Mai 1945, *Br*, 552.
- 48 An Schumacher, 30. Juli 1945, *Br*, 558.
- 49 An Schumacher, 3. September 1946, *Br*, 584.

- 50 An Schumacher, 1947, *Br.*, 586; an Lowe, 17. Juni 1947, *Br.*, 762; an Metzger, 9. August 1942, in: Ernst Bloch / Arnold Metzger: *Wir arbeiten im gleichen Bergwerk. Briefwechsel 1942-1972*, hg. von Karola Bloch, Ilse Metzger, Eberhard Braun, Frankfurt/Main 1987, S. 19.
- 51 Sie sollte den Titel *Utopian World Pictures* tragen, Brief an Lowe, 14. November 1944, *Br.*, 745.
- 52 Zur Geschichte des Buches siehe die (nicht fehlerfreie) Darstellung von David Karlsson: *Von Cambridge, Massachusetts, nach Leipzig, DDR. Zur Entstehung von Ernst Blochs »Das Prinzip Hoffnung«*, in: *Bloch-Almanach 15*, 1996.
- 53 Über Blochs Peripetien mit den amerikanischen Herausgebern, unter anderen mit Alfred Mendel von »The Living Thought Library«, berichtet Zudeick: *Ernst Bloch - Leben und Werk*, S. 177 f.
- 54 An Schumacher, 1948, *Br.*, 594.
- 55 »Richtig plaziert werden meine Sachen ohnehin erst in einer Gesamtausgabe sein; ich hoffe, sie noch zu erleben«; »I. . . I ich kann kein Papier mehr sehen. Es ist zuviel, diese pausenlose Manuskript-Schreiberei, jetzt schon seit so vielen Jahren.« (An Schumacher, *Br.*, 581, 585) Und nach dem angenommenen Ruf nach Leipzig: »Ich geniere mich und sehne mich nach meinem Traume wieder I. . . I [man] sieht, was für ein Nebbich man war. Ein Outsider, ein Dilettant, verglichen mit den Meistern wie den Herren Professoren Liebert oder v. Aster oder gar Spranger.« (*Br.*, 593).
- 56 Von Blochs weltentrückter Versenkung ins Werk zeugen viele Begebenheiten und Äußerungen. Im Abschiedsbrief an Hermann Broch vor der Übersiedlung aus den USA nach Leipzig schreibt er zum Beispiel: »Das neue Buchmanuskript habe ich S. 681 sozusagen mitten im Satz unterbrochen und werde am neuen Schreibtisch fortfahren, als wäre nichts geschehen. Es ist ja auch nichts geschehen.« (*Br.*, 846; bei dem von den Herausgebern unerkannten Manuskript handelt es sich um *Vernunft und Materie*, *LM*, 179–216). Diese Aussage verbindet sich mit viel früheren Eintragungen im *Gedenkbuch für Else Bloch-von Stritzki* (1921): »Oft war mir das Leben in seiner Eintönigkeit nur dadurch erträglich, daß ich es als Mittel zur Arbeit, zur durchbrochenen Langeweile verbrauchte; und vor allem, daß ich wußte, dieses und jenes und das Folgende ist ja doch nicht dein Leben. Auch war und ist mir meine Philosophie stets wie ein Palast, in dem ich wohne, in dessen Gemächern, Gärten ich mich ergehe, den ich durch Anbauen vergrößere, innen unablässig schmücke und »bedeuten« lasse, »bedeutend« mache.« (*TLU*, 25).
- 57 »Item, das muß mir passieren. Meine Überraschung ist naturgemäß groß. Amor fati hatte ich als Theologe der Revolution, nicht im mindesten, doch: I will take it. Mit aller Energie und Hintergründigkeit eines solchen Taking I. . . I Haltet den Daumen. Ich selber verhalte mich zu der Sache nicht anders wie zu einer Art recht gesteigerter dentistry. Samt dem zugehörigen Degout vor der Störung, Erinnerung und Trauer, gewiß, aber nie ohne Hoffnung und Freude.« (An Schumacher, 1948, *Br.*, 597).
- 58 Mit seines Vaters »windschieferm Gehen« in der DDR setzt sich Jan Bloch auseinander. Zu Blochs DDR-Periode sind nach 1989 mehrere Veröffentlichungen erschienen: Volker Caysa u.a. (Hg.): *»Hoffnung kann enttäuscht werden«*. *Ernst Bloch in Leipzig*, Frankfurt/Main 1992; Ruth Römer: *Erinnerungen an Ernst Bloch*, in: *Bloch-Almanach 10*, 1990; Michael Frantzke (Hg.): *Die ideologische Offensive. Ernst Bloch, SED und Universität*. Leipzig 1992; Anna-Sabine Ernst, Gerwin Klinger: *»Wenn es mich nicht überzeugt, kann ich keine Selbstkritik üben«*. *Die Verhandlung gegen Ernst Bloch im »Kulturbund« der DDR*, in: *Bloch-Almanach 12*, 1992; dieselben: *Von bürgerlichen Gelehrten und braven Parteisoldaten*, in: *Bloch-Almanach 14*, 1995. Ihre

- einzelnen Episoden behandelte auch oft in den neunziger Jahre die Presse. Eine erschöpfende Einschätzung dieser keineswegs schwarz/weiß zu zeichnenden Periode steht offenbar noch aus.
- 59 Brief an Joachim Schumacher, *Br*, 597. Siehe auch zu Blochs erster Tätigkeit nach der Annahme des Rufs nach Leipzig: »Jetzt gehe ich an die Sichtung und Einordnung meiner uferlosen und doch heimatlosen Manuskripte aus den letzten zwanzig Jahren.« (Ebd., 593) Siehe auch Karola Bloch: *Aus meinem Leben*, S. 186.
- 60 Manfred Riedel: *Tradition und Utopie*, Frankfurt/Main 1994, S. 25, und Verena Kirchner: *Im Bann der Utopie. Ernst Blochs Hoffnungsphilosophie in der DDR-Literatur*, Heidelberg 2002.
- 61 Siehe Jürgen Jahn: *Ernst Bloch und der Aufbau-Verlag. Eine Dokumentation*, in: *Bloch-Almanach 13*, 1993.
- 62 Siehe Karola Bloch: *Aus meinem Leben*.
- 63 Anna Czajka: *In der Landschaft von Hegel und Schelling*, in: *Tübinger Blätter*, 1997, S. 19–22. Zudeick: *Ernst Bloch - Leben und Werk*, S. 295 f., Briefe an Siegfried Unseld, *Br*, 887–893.
- 64 Karlheinz Weigand: »Müssen Bücher Schicksale haben?« *Über Ernst Blochs Beziehungen zu Bibliotheken und Verlagen*, in: *Bloch-Almanach 5*, 1985.
- 65 An Unseld, *Br*, 889.
- 66 Gerardo Cunico: *Utopicum im logischen Durchgang*, in: *Jahrbuch der Ernst-Bloch-Gesellschaft*, 1992/93, S. 62; ders.: *Logik utopischen Denkens und Seins*, in: *LM*, 453.
- 67 Nach der Aussage von Karola Bloch, in: Anna Czajka: *Rozmowa z Karola Bloch*, in: *Literatura na Swiecie*, 23(1981)7, S. 81 f.
- 68 Zu Nietzsches Konzepten der Geschichte und der Rhetorik siehe: Franz-Hubert Robling: *Plastische Kraft. Versuch über rhetorische Subjektivität bei Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Bd. 25, 1996. Zu Blochs Urteil über Windelbands *Lehrbuch* siehe Ernst Bloch: *Leipziger Vorlesungen zur Philosophie des 20. Jahrhunderts*, in: *Bloch-Almanach 9*, 1989, S. 18 f.
- 69 *Br*, 577 f., 840.
- 70 Ein Beispiel dieser Darstellungsweise ist die Vorlesung über Leibniz, die folgendermaßen anfängt: »Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) ist ein großer Landsmann von uns, geboren in Leipzig, ging in die Nikolaischule in der Ritterstraße, in dieselbe, in die auch Richard Wagner ging. Mit ihm tritt nun wieder ein Deutscher in die Geschichte der Philosophie ein, und zwar sehr schulmäßig, sehr großartig. Wir werden [...] einen schulgerechten, studierten Philosophen [zu bewundern haben], dem aber das Studium nicht geschadet hat.« (*LV*, III, 118) Zum »Gönner« von Leibniz heißt es: »Dieser Bursche, dieser Kurfürst und spätere König von England, ein armseliger und frecher Tropf, hat ihn wie einen Waschlapfen, wie einen Schuljungen, wie einen Hund behandelt, und Leibniz ließ sich das gefallen.« (*LV*, III, 121). Die Aufmerksamkeit wird außer auf die Hauptschriften von Leibniz auf seine Briefe gelenkt, »in denen man sieht, wie etwas auf dem Feuer steht und kocht: Die Frage wird gerade behandelt.« (*LV*, III, 123).
- 71 Dieses Verfahren hat ihm im Fall der Ausgabe der politischen Aufsätze im Band *Politische Messungen. Pestzeit. Vormärz 1970* große Unannehmlichkeiten eingebracht und zu einer historisch textgetreuen Ausgabe *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934–1939*, 1972, gezwungen, siehe Zudeick: *Ernst Bloch - Leben und Werk*, S. 296 f.
- 72 Blochs Umschreiben seiner Texte als Aktualisierungsverfahren ist doppelt mißverstanden worden: einerseits als »Fälschung«, andererseits als Empfehlung zur Ver-

- nachlässigung des philologischen Aspekts seines Werkes. Zu Blochs Technik der Umschreibung siehe Gert Ueding: *Ernst Bloch in Tübingen*, in: *Philosophen des 20. Jahrhunderts in Porträts*, hg. von E. Nordhofen, Königstein i.T. 1980, S. 164 f.
- 73 Blochs Verständnis von »Aufrichtigkeit« fällt mit dem der »Aktualität« zusammen, wie es aus dem Briefwechsel mit Siegfried Kracauer hervorgeht, *Br*, 275.
- 74 Eine solche Darstellung wäre freilich, nach der Auswertung der Textfassungen und Manuskripte, eine der dringenden Aufgaben für die Forschung.
- 75 Zu dieser die literarische Form berücksichtigenden Disposition des Werkes Blochs siehe Benno Reifenberg: *Spuren. Zu dem ersten Band der Schriften von Ernst Bloch*, in: *Frankfurter Zeitung*, 23.11.1930; auch in: *Ernst Blochs Wirkung*, Frankfurt/Main 1975.
- 76 *GU* 2, 346.
- 77 Siehe der Text *Das Staunen* mit seiner Empfehlung der Meditation als »morgendlicher Übung des Instinkts« (S, 218).
- 78 *Revueform in der Philosophie*, *EZ*, 369. Siehe auch Briefe an Lukács, wo Bloch Schriften in dialogischer Form erwägt, *Br*, 114, 151. Unter einigen pseudonymen, vermutlich Bloch zuzuschreibenden Texten in der *Frankfurter Zeitung* aus den Jahren 1931–1941 finden sich Paradoxa und Dialoge.
- 79 Ernst Bloch: *Über Eigenes selber*, in: *Morgenblatt für Freunde der Literatur*, 2.11.1959, Nr. 14, S. 2.
- 80 In die Rekonstruktion von diesen zwei Erbschaftslinien zerfällt das Buch von Riedel: *Tradition und Utopie*.
- 81 Zur Überwindung der geschichtlichen Antinomie zwischen dem Sinnlichem und Abstraktem, Einzelem und Allgemeinem in dem augenblickhaften Sinnbild siehe das Manuskript *Sinnlich-Einzelnes in der Kategoriengeschichte (Signaturen, Urphänomene)*, *LM*, 138–153.
- 82 Siehe dazu der Brief Blochs an Efraim Frisch: »Ich weiß, daß meine Arbeit nicht untergeht, daß das Prinzip, das ich in die Welt gebracht habe, diese nicht mehr verläßt; aber die unübertreffliche Vergeblichkeit meiner Produktion unter den Zeitgenossen macht mir dennoch keine Freude.« Zitiert nach Zudeick: *Ernst Bloch - Leben und Werk*, S. 100. Zu der Wirkungslosigkeit von Blochs Büchern siehe auch Rainer Hofmann: *Montage im Hohlraum. Zu Ernst Blochs Spuren*, Bonn 1977, S. 15. Auch in der BRD war Ernst Bloch besorgt um die enge Wirkung seiner Bücher: »Es fehlt die Sekundärliteratur. Da ist ein solcher Hiatus, solcher Riß im Verständnis dieser schwierigen Sachen, die ja zum Teil vollkommen neue Sachen sind, über die sogar die Worte fehlen und gar noch die Begriffe, die man erst machen muß, daß der Übergang zu dem Publikum, auch zu einem gebildeten Publikum oder gelehrten Publikum schwer ist. Dazu müßte Sekundärliteratur sein, zureichende und die zureichende ist noch nicht da, dann würde es vermutlich schlagartig anders werden. Und die fehlt, es dauert oft sehr lang, bis sowas eingetreten ist. Um ein großes Beispiel zu sagen: bei Kant dauerte es 15 Jahre bis nur eine Ahnung da war.« *Zeitgenossen*, S. 196 (in der Abschrift die Wiederholungen der gesprochenen Rede weggelassen).
- 83 Jahrzehntlang dauerte es zum Beispiel, bis eine gründliche Lektüre der Musikphilosophie in *GU* einsetzt, siehe der Verfasserin »*Wann lebt man eigentlich?*«.
- 84 Formulierungen aus Blochs Traum von der – messianischen – Wirkung seines Werkes in einem Brief von 1911 an Lukács: »Georg, ich versichere Dich, alle Menschen, in Rußland und bei uns im Westen, werden sich wie an der Hand genommen fühlen, sie werden weinen müssen und erschüttert und in der großen bindenden Idee

erlöst sein; und nicht nur einmal, wie man schwach vor Tannhäuser und Wagners heiliger Kunst erschauert, sondern in allen Stunden; und das Irren hört auf, alles wird von einer warmen und zuletzt glühenden Klarheit erfüllt; es kommt eine große Leibesgesundheit und eine gesicherte Technik und gebundene Staatsidee und eine Architektur und Dramatik, und alle können wieder dienen und beten, und alle werden die Stärke meines Glaubens gelehrt und sind bis in die kleinsten Stunden des Alltags eingehüllt und geborgen in der neuen Kindlichkeit und Jugend des Mythos und dem neuen Mittelalter und dem neuen Wiedersehen mit der Ewigkeit. Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin, werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.« *Br*, 67.

85 An Lowe, 1948, *Br*, 777 f.

86 Die theologische Linie der Bloch-Rezeption zeichnen Namen wie: Jürgen Moltmann (*Theologie der Hoffnung*, München 1964), Wolf-Dieter Marsch, Helmut Gollwitzer, Carl Heinz Ratschow, Gabriel Martin, Harvey Cox, Paul Schütz, Josef Pieper, Johannes B. Metz, Alfred Jäger, Richard Schaeffler.

87 Siehe die Arbeiten von Renate Damus, Karl Kränzle, Oskar Negt, Helmut Schelsky, Leszek Kolakowski, Ralph Christensen.

88 Man spielt hier an eine Stelle bei Bloch an, wo die fundamentale Funktion des Augenblicks mit der Konstruktion des Dogenpalastes in Venedig verglichen wird: vom »leichten Maßwerk« wird dort »eine wuchtige Mauer« getragen (*GU*, 23, 135).

89 Davon gibt es natürlich Ausnahmen wie die Edition Ernst Bloch: *Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917-1919*, hg. von Martin Korol, Frankfurt/Main 1985.

90 Zum »Hapern« im Lauf der Tübinger Bloch-Seminare siehe die Berichte, die im Text von Czajka: *In der Landschaft von Hegel und Schelling*, S. 19-22, wiedergegeben sind.

91 Joachim Fest: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991.

92 Zu diesen nicht vielen, dazu an entlegenen Orten veröffentlichten Stimmen gehören: Peter Zudeick: »Die beste aller Welten«. Zu Joachim Fests Utopiekritik, in: *Lettre internationale*, 4(1991)15, S. 91 f.; Helmut Fahrenbach: *Blochs Philosophie des Sozialismus - im Zwielflicht der heutigen Lage sozialistischer Theorie, Bloch?* (sic!), in: *Jahrbuch der Ernst-Bloch-Gesellschaft*, 1992/93; Burghart Schmidt: *Zu: Wie man mit Bloch diskutiert*, in: Ebd.; Wolfdietrich Schmied-Kowarzik: *Bloch und die kritische Philosophie der Praxis*, in: *VorSchein*, 15, Dez. 1996; Peter Zudeick: *Ernst Blochs Sozialismuserständnis*, in: Ebd.

93 Am lautesten wurde freilich diese Sprache - in ihrer äußeren Schicht, als Übernahme und Mißbrauch ihres Wortschatzes - auf den Tagungen der CDU, in der Sprache der Wirtschaftswissenschaftler (zum Beispiel: »Prinzip Bundesbank«, *FAZ*, 2.11.1998), der Forza Italia von Silvio Berlusconi.

94 Es ist aber nicht so, als wollte man mit dem Urteil zu Blochs Wirkungsgeschichte dem Politischen in seinem Werk jede Bedeutung absprechen; es geht um ein komplexeres und differenziertes Verständnis des Politischen. Es geht darum: 1) das Politische im Werk Blochs im Zusammenhang mit der ganzen poetisch-metaphysischen Anstrengung seines Werkes zu sehen; 2) um die Auffassung des Politischen als eines philosophischen Konzeptes, das auf dem Akt der Vergegenwärtigung beruht und ihn permanent in Gang setzt, und nicht um die Politik im Sinne einer direkt anwendbaren Taktik, fertiger Urteile und Lösungen. Bei der Beurteilung der realen Verhältnisse übertraf Bloch oft bei weitem seine Zeitgenossen (Einschätzung des Ersten Weltkriegs), oft scheiterte er vollkommen. Aber wo er Recht behält, ist die Betonung der politischen Dimension der sich aus dem menschlichen Zusammen-

sein herleitenden Bedingungen der Freiheit des Menschseins. Diese Bedeutung des Politischen und ihrer Modi müßte rekonstruiert werden. Auf jeden Fall müßten die Aussagen Blochs zu politischen Angelegenheiten in ihrem geschichtlichen Kontext aufgefaßt werden, und es müssen, bevor sie in ihrer Triftigkeit eingeschätzt werden, von den konkreten Fällen politisch-philosophische Kategorien abgezogen werden. Das betrifft zum Beispiel das Problem der Gewalt: Es müßte anders beurteilt werden in den dreißiger Jahren in Deutschland und heute, wo einerseits politische Veränderungen gewaltlos verlaufen (wie im Polen der achtziger Jahre) und wo sie andererseits parallel verlaufen zu einer maßlosen alltäglichen Gewalttätigkeit (wie im ehemaligen Jugoslawien, in der sogenannten Dritten Welt), ganz zu schweigen von der gegenwärtigen Situation nach dem 11. September. Das Verständnis des Politischen erfordert, wiederholen wir, eine Auffassung im Zusammenhang des ganzheitlichen philosophischen Anliegens, der Frage nach Grund und Sinn, die sich bei Bloch um das Sinnbild stellt. Ein Sinnbild, das heute nur als ein fragiles, eines des Augenblickes aufgefaßt werden kann, wahrgenommen von einem in der Welt lebenden Subjekt (Bin). Ein poetisch-rhetorisches Sinnbild, das unser Natürliches mit dem Künstlichen, darin: die Erinnerung, die Tradition mit dem Unbekannten verbindet. Es ist ein *Je-ne-sais-quoi* unserer pulsierenden undeutlichen Identität, unsere Wahrheit, die alles Wissen zu regieren hat, die die fertigen Konzepte, Theorien und Taktiken in Frage stellt und eine neue Theorie erfordert. Gerade das ist unentbehrlich bei der Aufnahme des Blochschen Politikkums: lebendiges Sichwahrnehmen, Nachdenken und Selbstkorrektur. Sinnlichkeit und Spekulation, diese immer getrennten Vermögen; an deren Auseinanderhaltung scheiterte die Aufnahme von Bloch und vieles andere. So hat man sich mit der Absicht der Herstellung der Bedingungen für freies Menschsein an die politische Arbeit begeben (wie Lukács' ethischer Denker), aber die Politik wurde mit Tatsachenwissenschaft betrieben, mit Taktik, abgetrennt vom Pulsschlag der Aktualität, von Rosa Luxemburgs Erwartung des richtigen Augenblicks. Der Untergang dieser politischen Versuche brachte zur Situation, wo politisches Denken als eines der Bedingung von Freiheit überhaupt begraben worden ist. Desto deutlicher ist an Bloch nicht nur der systematische Zusammenhang des Politischen zu erblicken, sondern auch der Akzent auf dem Sinnbild, auf der ästhetischen Sensibilität als Ausdruck des Humanums, der Akzent (um der menschengerechteren Ordnungen willen) auf der unauflösbaren Verbindung von beiden: vom sinnlichen und vom nachdenkenden Vermögen. Wie nie kommt es heute auf die ästhetische Sensibilität an, die mehr denn je bedroht ist von den die Sinnlichkeit besetzenden Technologien. Die ästhetische Wahrnehmung hat mit dem politischen Nachdenken im oszillierenden Verhältnis zu stehen. Unabdingbar ist die von der Aktualität ausgehende Beziehung zum ästhetischen Gut der Tradition. Nicht umsonst wäre dann die menschliche Geschichte, nicht bedroht wäre die Natur, mit der man – zunächst ästhetisch – eine Verbindung suchen würde. Das natürlich nicht durch fertige Taktik, sondern durch Mühe gegen die Gefahr der Erstarrung, der Erschlaffung der Menschen, denn: »immer wieder fallen wir zurück und müssen wandern.« Ernst Bloch: *Durch die Wüste*, Berlin 1923, S. 146.

Paul Peters

Mysteriöse Übergänge

Anmerkungen zu einem Motiv bei Volker Braun¹

I. »Auf eine unüberschreitbare Grenze gestoßen / Hast du, so heißt es / Eine überschreitbare überschritten.«² Diese Zeilen aus Brechts Gedicht auf den gescheiterten Grenzübergang Walter Benjamins 1940 in den Pyrenäen könnten dann auch, wenn auch bei radikal verändertem Vorzeichen, als Motto über dem ganzen Schaffen des Autors und Grenzgängers Volker Braun stehen. Denn auch sein ersehnter ›Übergang‹ drohte zu scheitern – und ist dann schließlich auch gescheitert – bei dem Zusammenstoß mit schier unüberwindlichen Hürden, auch hier solche, wie es sich herausstellte, der Macht, also ebenfalls bürokratisch-politischer Art; und auch Braun sah sich aufgefordert, bei der vergeblichen Suche nach dem einen, verwehrten Übergang dann auch alle anderen Möglichkeiten des Übergangs – die denkbaren wie die unausdenkbaren – auszutesten. Dabei ist der, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, wohl nächstliegende Übergang für einen Schriftsteller von Brauns Herkunft und politischer Überzeugung – der erhoffte in den Sozialismus – paradoxerweise gerade der, der sich dann als glatt undurchführbar erwies. Denn gemäß dem einstigen tschechischen Witz von den zwei Stadien in der Entwicklung des Sozialismus – die Schwierigkeiten der Entwicklung, und die Entwicklung der Schwierigkeiten – ist Brauns Werk also schon früh gezeichnet von der Blockade, die sich zwischen dem ›realen Sozialismus‹ und der Verwirklichung des Marxschen Emanzipationsprogramms aufat. So ist sein Werk wie kaum ein anderes reich an Übergängen, welcher Reichtum aber gleichzeitig die bald ausdrückliche, bald verborgene Klage und Elegie um einen einzigen verwehrten, verfehlten und gescheiterten Übergang darstellt: um jenen Übergang, in dem alle anderen hätten münden sollen, den Übergang in die von Marx evozierte menschliche Gemeinschaft. Ja, geradezu unübersehbar die Übergangs-Formen, die sich da bei Volker Braun anbieten – sie reichen von dem berechtigten ›vom Ich zum Wir‹ bis zu dem tückischen von Subjekt zu Subjekt – und dies mit Vorliebe in der verschärften Form von Mann zu Frau – bis hin zu den bei diesem so sprachbewußten Autor bisweilen nicht weniger brenzligen und gefährlichen Übergängen vom Subjekt zum Objekt, von Substantiv zum Verb, gar von Wort zu Wort; zum Schluß befähigte Volker Braun diese eigentümliche Kampferprobtheit in den Übergängen als einzigen unter den ›klassischen‹ DDR-Autoren, sogar den für ihn Unausdenkbarsten aller Übergänge – den in den

Kapitalismus – schreibend zu bewältigen. Im folgenden indes werden zwei wohl ähnlich prekäre, die Gesamtheit des Œuvres durchziehende Braunsche Übergänge exemplarisch untersucht: zunächst der von Leben und Tod, und anschließend der wohl nicht weniger bedenkliche von Leben – und Text.

II. In einer bewußt unterkühlt und sachlich, doch gleichzeitig in hochdramatischer Kleist- und Seghers-Diktion gehaltenen Anekdote Volker Brauns heißt es: »In der Silversternacht 1973 geriet ein hoher Funktionär der Arbeiter-und-Bauern-Inspektion in Streit mit seinem zwanzigjährigen Sohn, einiger politischer Blödigkeiten wegen, die sich ereignet hatten, ich weiß nicht, ob er betrunken war, ich halte das nicht für nötig, er verwies den Sohn des Hauses und warf ihn die Treppe hinab. Der blieb im nächsten Stockwerk liegen, reglos. Den Vater ergriff panische Furcht, er eilte in die Wohnung zurück, hielt sich die Folgen seiner Mordtat vor Augen, riß sein Fenster auf und stürzte sich auf die Straße, wo sein Schädel zerschmetterte. Der Sohn hatte leichte Hautabschürfungen. . .«³

Das ist, unter DDR-Bedingungen – die ja selber durch eine unüberschreitbare Grenze definiert waren –, das böse Spiel der überschreitbaren und nicht überschreitbaren Grenze. Da, in dem Vater- und Sohnkonflikt, beide Kontrahenten auf die unüberschreitbare Grenze – die Grenze des Erlaubten, der politischen Sagbar- und Unsagbarkeiten – stoßen, gelangen beide in dem politischen Familienzwist stracks und unverhofft an jene Grenze, die jedem in seinem irdischen Dasein in jedem Augenblick offensteht: die Grenze vom Leben zum Tode. Der eine überschreitet sie dann gleichsam nur partiell und scheinbar – obwohl die tödliche Absicht in dem verhängnisvollen Schubs als unheilvolles Potential bereits mitschwingt, und der Tod folglich in dem Schubs bereits vorhanden ist, als böser Geist gleichsam schon heraufbeschworen. Dennoch stirbt der so Herunter- und Hinausgeworfene ja nur zum Scheine. Damit hätte der Vater Glück, wenn er durch das Unheil hindurch, das er schon bereit war, in Kauf zu nehmen, für Glück noch offen wäre. Er aber, von dem das unheilvolle Potential, die tödliche Absicht ausging, realisiert sie dann tatsächlich: an sich selbst. Dabei hat man nur zu deutlich das Gefühl, er tut dies – das Überschreiten der überschreitbaren Grenze –, indem er noch ganz im Banne der unüberschreitbaren Grenze steht. Das heißt, weniger das bloße zwischenmenschliche Entsetzen über den scheinbaren Totschlag an dem eigenen Sohn treibt hier den Funktionär zur Selbstentleibung, als die Rücksicht auf den für ihn womöglich noch katastrophaleren Verlust am Status und gesellschaftlichem Ansehen, den die Mordtat mit sich bringt. So stirbt er noch im Zeichen dessen, wofür er zu töten bereit war: die gesellschaftliche Rücksichtnahme, die Aufrechterhaltung des politischen Tabus. Denn diese, so gibt uns der Autor, indem er die Anekdote festhält, zu verstehen, sind noch mächtigere Schranken als die kreatürlichen und sittlichen von Todesangst und Mordverbot. Wie bei Brecht erhellt hier also schlagartig die überschreitbare die un-

überschreitbare Grenze, der Tod, der Gang ins Jenseits die Erstarrung im Hier und Jetzt. Gleichzeitig erklärt der Autor Braun aber diese DDR-spezifischen gesellschaftlichen und politischen Fragen damit ebenfalls zu solchen von Leben und Tod; denn auch sie haben einen ähnlichen Grad an elementarer menschlicher Dringlichkeit, an existentiellern Ernst erreicht. Und es ist eben dieses in der Anekdote brenzlige Spiel von den Übergängen – den politischen wie den kreatürlichen, den imaginären wie den realen, den urplötzlichen, offenkundigen und schockierenden wie den unterschweligen, unsichtbaren und vertrackten –, das allenthalben in Volker Brauns Werk zu beobachten ist.

III. In der Novelle *Unvollendete Geschichte* sollte der Autor dann ausführen, was als Frage in der knappen Anekdote von ihm aufgeworfen war: das zwischenmenschliche Ineinander der kreatürlichen und politischen Übergänge. In diesem »Romeo und Julia im Staate«¹ ist freilich wie in dem Shakespeareschen Stoff und Vorbild jener magische »Übergang« von einem menschlichen Subjekt zum anderen, den die Liebe darstellt, bereits auch in einem umfassenderen Sinn Überschreitung: sowohl politische Tabuverletzung wie auch soziale Übertretung. Die Liebe ist damit Politikum ersten Ranges, denn sie verrät die wahre Lage des politischen Körpers, sei's nun in dem veronesischen Duodezstaat oder in der deutschen demokratischen Republik. Denn wie die Liebenden Romeo und Julia bei Shakespeare die Fehde der verfeindeten Häuser Montague und Capulet magisch überbrücken, den tödlichen Gegensatz, den drohenden unkittbaren Riß durch das Gemeinwesen durch den bloßen Fakt ihrer Verbindung sowohl kühn herausfordern wie auch potentiell aussöhnen, verhält es sich bei Brauns Liebenden Frank und Karin. Gehören sie doch zwei sehr unterschiedlichen und bisweilen – so scheint es der Autor andeuten zu wollen – auch befehdeten und gegensätzlichen Fraktionen des sie umgebenden Gemeinwesens an: Oben und Unten, Basis und Überbau, Volk und Staat, Regierende und Regierte. Frank als Sohn einer marginalen und bereits halbwegs kriminalisierten Familie der realsozialistischen Unterklasse, Rebell und Außenseiter, Karin als sonst brave und integrierte Tochter einer mittleren angepaßten wohlhabenden – mitunter erstickend kleinbürgerlichen – Funktionärsfamilie. So umfaßt diese Liebe wie bei Shakespeare die sich widerstrebenden Pole und Extreme der Gesellschaft, wird zum Medium, in dem diese Extreme ebenso utopisch wie tragisch kommunizieren können. Gerade in diesem Sinne ist die Liebe dieses Paares ja ebenfalls auch skandalös. Denn die beiden Liebenden erzwingen durch die Tatsache ihrer Verbindung die konfliktbeladene Begegnung, das jähe Aufeinanderprallen der beiden sonst gegeneinander abgedichteten und entfremdeten Sphären, jener von Karin dann für sich entdeckten »zwei Welten, in demselben Land«.⁵ Insofern ist die Liebe als Übergang und als Verbindung, als mögliche Überbrückung jener gefährlichen Kluft zwischen den gesellschaftlichen Polen und Fraktionen, hier auch Übertretung:

Denn schon jene Kluft als eine solche zu erfahren und zu benennen, rührt ja im realen Sozialismus an Unsagbares, an das Tabu schlechthin der bestehenden Verhältnisse, und doch kann die besagte Kluft nicht eher überwunden werden als dann, wenn sie erst bewußt als Kluft erlebt, benannt, gezeigt wird. So läßt die Liebe, die als natürlichste und drängendste Form aller menschlichen Übergänge die Hürde nehmen will – die Trennung vom geliebten Objekt aufheben – die Hürde um so greller aufleuchten. Das Unüberschreitbare, das sozialpolitische Gefälle, macht sich somit mit einemmal fest am Überschreitbaren, ja, an scheinbar durch das menschliche Gefühl bereits Überschrittenem, und die Grenze, welche das Staatsgebilde DDR kennzeichnet, wird nicht einfach gegenüber dem rivalisierenden Staatsgebilde gezogen, sondern zieht sich als Riß durch das Gemeinwesen. Dabei ist der hier so schockhaft angesprochene unmögliche Übergang nicht einfach der am äußerlichen Rand der Staatsgrenze – der freilich auch zur Sprache kommt – sondern der im Inneren, der Übergang zu offenen und politisch unbefangenen, zu im Sinne der gegebenen festgefahrenen Herrschaftsstruktur aufgebrocheneren und ›herrschaftsfreien‹ Verhältnissen. Diese unnatürliche Blockade versperrt dann alle Übergänge, und die Liebe, welche von Natur aus alle Schranken überwinden möchte, sieht sich zwangsläufig dann auch mit dieser letzten Schranke konfrontiert.

Vielleicht hat genau aus diesem Grund der Autor Braun hier wie auch sonst in seinem Werk immer wieder sehr einprägsame und nuancierte Worte für jenen selbstverständlichen und nichtselbstverständlichen, jenen natürlichen und mehr als natürlichen Übergang gefunden, der durch die Vereinigung von Mann und Frau verkörpert wird. Denn was bei diesem Übergang Gelingen und Mißlingen, Kommunikation und Scheitern wären, ist kein Statisches und ein für allemal Gegebenes, sondern setzt sich immer wieder von neuem erst zusammen, steht immer wieder von neuem auf dem Spiel: Und gerade dieses Einmalige und Inkalkulierbare eines jeden erotischen Übergangs von einem Subjekt zum anderen, in der Liebe wie im Liebesakt, ist von dem Autor Braun immer wieder mit bemerkenswerter Subtilität eingefangen worden; vielleicht auch in dem akuten, auch politisch motivierten Wissen um die Bedeutung, um das ungeheuer Offene aller solcher Übergänge. Das findet dann gerade in der *Unvollendeten Geschichte* seine für diesen Autor klassische Ausformung. So tut sich bei dem damaligen offiziellen Polit-Terminus von der Republikflucht, wie so oft bei den Wörtern bei Volker Braun, ein wahrer Abgrund auf: Denn ›republikflüchtig‹ sind diese beiden Liebenden, und mit ihnen der Autor, nicht indem sie auf einem anderen geographischen Terrain, sondern indem sie innerhalb der bestehenden Staatsgrenzen zu einer anderen Republik aufbrechen wollen, ja, bewußt- unbewußt schon längst dorthin aufgebrochen sind. Doch bevor sie dorthin gelangen können, muß der zunächst abgewiesene junge Mann, nachdem ihn die Geliebte auf für ihn wie auch für sie unbegreifliche Weise aufgrund des Drucks vom Staat wie auch vom

Elternhaus verlassen hat, in ganz andere Räume: in Todesräume. So dreht er in seiner Verzweiflung den Gashahn auf. Und man spürt: Nicht der Akt, so melodramatisch unbeholfen und traurig ungeschickt wie das Leben selbst, sondern der daraus resultierende Zustand interessiert hier den Autor: ein Zustand ›zwischen Tod und Tod, und Leben und Leben‹, der auf der rein äußerlichen Handlungsebene erst den erforderlichen Druck des Entsetzens schafft, damit die entsprechenden Instanzen nun halbwegs zur Besinnung kommen, die festgefahrenen Strukturen halbwegs aufgebrochen werden; daß Frank bei seinem Akt der Überschreitung die gewohnte Gestalt als Mensch und Lebender verläßt, ermöglicht es auf eine ebenso zwingende wie unerklärliche Weise den anderen, aus ihrem Zustand der Entmenschtheit, des puren Charaktermaskendaseins selber wieder etwas herauszutreten, selbst vermenschlichtere Gestalt wieder anzunehmen. Die ›ungeheuerliche Begebenheit‹ der Novelle ist damit nicht nur der ihm aufgenötigte Gestalt- und Zustandswechsel Franks, sondern auch das damit korrespondierende Extrem, die wundersame Rückverwandlung von sozialpolitischen Funktionsträgern in Menschen. Gleichzeitig stellt Franks dramatischer Zustandswechsel auf der Ebene der inneren Handlung so etwas wie einen notwendigen Übergang – durch den ›Tod‹ hindurch – zu einer anderen Form des Seins dar, die hier dann letztlich doch die Form eines anderen Lebens annimmt. Denn der Text pendelt nun wild und feberkurvenartig zwischen Tragik und Erfüllung, ebenso wie der Protagonist zwischen Tod und Leben schwebt. ›Lebensgefahr‹ sagt man wohl dazu, und alles was man von dem Ausgang dieses Textes sagen kann, ist, daß die beiden Liebenden am Ende vielleicht nicht mehr in der Todes-, aber durchaus in der Lebensgefahr noch schweben – in jener Gefahr, welche die Unwägbarkeit des Lebens, gerade auch der Aufbruch in ein aus allen festgefühten Strukturen wieder herausgelöstes und ungebundenes Leben, darstellt. Denn beide haben sie dann zum Schluß ebenfalls wo nicht auch die äußere Gestalt, so jedoch die innere Verfaßtheit und Zusammensetzung verändert. Und beide sind sie, obzwar noch Lebende, auch gestorben, denn beide haben sie den Vorfall, die ungeheuerliche Begebenheit, eigentlich nicht überlebt: Sie sind nicht mehr die, die sie waren, und können und werden es auch nie wieder sein.

Gerade dieses aber, daß sie durch diesen ›Tod‹ hindurchgegangen sind, ermöglicht ihnen dann diese andere Form des Lebens. Jedoch mündet der Text, der zwar in pointiertem Gegensatz zu dem Shakespeareschen Vorbild haarscharf an der Tragödie vorbeigeht, nicht schon deshalb im Utopischen. Er verweigert sich vielmehr sowohl dem rein positiven wie auch negativen *exemplum*, wohl weil beide von seiten des Lesers nur zu einer falschen Katharsis, zu einem identifikatorischen oder nicht-identifikatorischen, aber gleichermaßen deplazierten Aufatmen führen würden; weil beide wohl den Prozeß so oder so festschrieben und zum Abschluß brächten, der hier schlechterdings unabgeschlossen bleiben muß. Denn nicht tragisch und nicht glücklich geht hier Brauns Geschichte

als »unvollendet« aus, sondern offen: Und nicht ins Unglück und nicht ins Glück werden die beiden Liebenden entlassen, sondern ins Leben. »Hier begannen«, heißt es dann, als beide Liebende bei Franks Entlassung aus dem Krankenhaus sich in einer eher zaghaften, tastenden, unsicheren, als überschwenglichen Begegnung umarmen, »während die eine nicht zuende war, andere Geschichten.«⁶ Das läßt zwar nicht gerade die übliche Vorstellung vom märchenhaften Schluß anklängen, wohl aber den faktischen, zutiefst nüchternen wie zutiefst ernüchternden der meisten deutschen Volksmärchen: »Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute«, wobei in jedem kindlichen Gemüt die Frage dann unweigerlich aufkommt: Ja wie und wo leben sie denn? Und das ist genau die Frage, die dieser Text seiner Leserschaft auch am dringlichsten stellen möchte: Wie es mit diesem Paar, das den Zustand des Gemeinwesens doch verkörpert, wohl denn weitergeht. Aber bemerkenswert auch die rein formale Innovationskraft, mit der hier, nicht zuletzt aufgrund eines Zwangs in der Sache, die Epik, die romanhafte Erzählform umgebogen und gar umgepolt wird. Erwarten wir doch, sagt einmal Walter Benjamin, das Ende eines Romans mit leichtem Entsetzen, weil es – gleichviel ob der Roman glücklich oder tragisch ausgeht – für uns als Leser den Tod des Helden, der identifikatorischen Person mit sich bringen werde; jedoch nicht so bei Volker Braun. Seine Texte sind alle getragen von dem Willen, auch im formalen Sinne »nicht auf den Tod sondern auf das Leben« hin zu erzählen:⁷ Und so wohnt fast allen Braunschen Texte eine Art Todes- wie auch Lebenstrieb inne: ein tragender Impuls, nicht nur das im Text dargestellte Leben bis durch die letzte Grenzüberschreitung des Todes hindurchzuführen; sondern ein entsprechender und korrespondierender Drang, auch den Text selbst bis an die letzte Grenzüberschreitung des Imaginären – bis zum wirklichen und gelebten Leben hin – zu bringen.

IV. Denn immer wieder bringt dieser Autor, von dem man trotz aller formalen Innovationskraft durchaus noch die altbackene Formel gebrauchen kann, daß er der Schriftsteller einer »Idee« sei, gerade dem Leben, dem ungestalten, nackten rohen Leben, seine unverblühten Huldigungen dar. Und es ist diese unbeirrbare Verwurzelung, diese unausrottbare Bodenhaftung im Leben, von der Volker Braun als Schreibender zweifellos seine beste Kraft bezogen hat, und die ihn immer wieder – das Vorbild von Sancho Pansa und Don Quixote drängt sich auf – vor den Entgleisungen der Idee zwar nicht gerettet, aber diese kontrapunktisch, bald kopfschüttelnd, bald spöttisch, bald mit abgründig-ausufernder Komik und Ironik hat kommentieren lassen. Das Leben ist die Referenz des Schriftstellers, zumal des Epikers, als welcher im Laufe seiner Karriere der Schriftsteller aller Gattungen Volker Braun sich wohl, zu seiner eigenen Überraschung, am ehesten entpuppt hat: Ihm gehört die primäre Loyalität des Schreibenden, eine Loyalität, von der Braun, trotz aller Sirenengesänge der Idee, dann auch nie abgerückt ist. Oder

wie er seinerzeit einem skeptischen linientreuen Redakteur beschied, der ihn gefragt hatte, wo er da wohl hingerate: »sich habe an die Wirklichkeit zu geraten, die zum allergrößten Teil außer mir ist, und von ihr muß ich ausgehen, um zu etwas Wirklichem zu kommen.«⁸

Dabei ist indes anzumerken, daß das Verhältnis von Leben und Idee in der wechselhaften Geschichte der Marxschen Theorie bereits in dieser eigentümlichen, von Braun dann weiter modulierten Konstellation präfiguriert ist. Denn im Praxis-Begriff verweist die Theorie noch in ihrem erhabensten Moment auf das Leben als die eigentlich höhere Instanz: und dies sowohl als Korrektiv – die Theorie habe sich vor der Instanz des Lebens auszuweisen – wie auch als Ziel: Die Theorie selbst habe ja als Praxis in das Leben wieder einzugehen. Es gehört also wesensmäßig zur Marxschen »Idee«, keine solche bleiben zu wollen. Und so sieht sich Volker Braun als Schreibender dem »Leben« gleich zweifach verpflichtet: sowohl als seinem eigentlichen und gleichsam unveräußerlichen Gegenstand als Schriftsteller wie auch als dem eigentlichen Gegenstand jener ihn auch als Schreibenden bis in die Grundfasern motivierenden Marxschen Idee. Denn in einem verhängnisvollen Doppelsinn wollten bei ihm in seiner Darstellung Text Leben, und Leben Text werden. Mit anderen Worten: Volker Braun macht sowohl als Schriftsteller wie Marxist auf die »Idee« die Probe. Daß diese Probe dann ebenso heroisch, tragisch und überhöht wie banal, komisch und grotesk ausfällt, ist bei dem generellen Umgang der Menschen mit erhabenen Ideen wohl nicht weiter zu verwundern. So böte diese großangelegte historische Quichotterie den Anblick eines riesigen und alle Dimensionen des Menschlichen umfassenden Spektakels, von dem Franz Kafka in seiner Erzählung über Sancho Pansa schreibt, daß man als Chronist und Augenzeuge davon »eine große und nützliche Unterhaltung« hätte, »bis an sein Ende«.⁹ Mag sein, daß Volker Braun sich in seiner Pankower Abgeschiedenheit bei der Beobachtung der sich um ihn aufziehenden sozialistischen und antisozialistischen Weltgeschicke bisweilen wie ein solcher Chronist und Augenzeuge, ein solcher Sancho Pansa vorgekommen ist. Wäre man da nur nicht, wie der lächerliche und bedauernswürdige, allzumenschliche und irgendwo doch heroische Hidalgo, in diese tragikomischen Weltgeschicke selbst mit Haut und Haar verstrickt. Und auch Volker Braun, als Sancho Pansa, war da so quichottisch wie pankowsch, war realsozialistisch verstrickt. Denn daß die Idee – die Marxsche – nun angeblich realisiert werden sollte, nicht an irgendeinem fernen Ende und Ort der Weltgeschichte, sondern hier, vor der eigenen Haustür, das machte ja die besondere Braunsche Verstrickung aus. Es potenzierte und schraubte die Spannung von Idee und Leben, von den möglichen und unmöglichen Übergängen, auf jene ganz spezifische Braunsche Höhe. Denn auf der einen Seite die anfängliche Euphorie und wachsende Beklemmung, daß die Idee sich jetzt erfüllen oder nicht erfüllen könnte; auf der anderen das sich immer wieder einstellende Dilemma, entweder die Idee vor dem Leben, oder aber das Leben

vor der Idee zu schützen. Denn was tun, wenn die beiden gerade in dem Moment ihrer groß angekündigten historischen Versöhnung sich mit einemmal gar nicht so recht vertragen, ja wenn die Idee sogar Miene machte, als Ideologie das Leben plattzuwalzen? In diesem Moment ergriff Volker Braun Partei für das Leben, ohne der Idee abtrünnig zu werden.

V. Denn das Leben ist nicht nur notwendiges Korrektiv bei Volker Braun – und auch nicht fernes Ziel. Das Leben ist ein Fest. Ein in jedem Augenblick unseres irdischen Daseins durch die Adern pulsierendes Mysterium und Fest. Und nichts bezeugt wie auch begründet jene unbeirrbare Loyalität des Schreibenden dem Leben gegenüber, nichts hat ihn mit solcher Sicherheit gegen die drohende Degradierung einer Idee zur Ideologie gefeit, nichts läßt ihn uns als Leser auch in den fragwürdigsten Momenten seines Beharrens auf der Idee so ganz entwaffnen als diese unerschütterliche und allgegenwärtige Gewißheit um das Leben als Geheimnis und als Fest. So auch in den Unterhaltungen von Hinze und Kunze, jenem Paar, wo der Epiker Braun das allzu realsozialistische Herr-und-Knecht-Verhältnis, das er doch abschaffen wollte, zunächst einmal verewigt hat, und dabei seine stets verquer und antagonistisch Dialogisierenden wie folgt gemeinsam staunen läßt: »Hinze unterließ nie, sich laut zu wundern, im Fall der Fahrstuhl ausfiel, das Brot nicht frisch in der Kaufhalle lag oder der Kellner nicht flugs herbeigerte. Der traut sich was, moserte er, die sind wohl nicht bei Trost, was fällt dem bei, die hat wohl einen zu laufen! Kunze lehnte sich diesmal im Stuhl zurück. Du wunderst dich, Jugendfreund, ich auch. Ich wundere mich aber, daß es in der Regel klappt. Das Erstaunliche ist, daß die Leute auf Arbeit gehn, jedweden Tag, zu nachtschlafener Zeit springen sie aus den Federn, in die volle Bahn! Durch Schneewehen notfalls. Das Unglaubliche: die Brötchen rollen in die Hallen. Das Aufregende: Kollege Bierbichler versieht seinen Dienst. Hat er es nötig? Er kennt nichts andres mehr. Es klappt, es rollt, es geht seinen Gang. Was ist denn los? Es ist nicht zu fassen. Und er piff der Bedienung durch die Finger.«¹⁰

Das Wunder, das Staunenenswürdige, das Unglaubliche, das Aufregende für unsere beiden Gesprächspartner: das Funktionieren und das Aussetzen des Funktionierens. Aber erst – wie so oft bei ihrer Unterhaltung – wenn wir die scheinbar so entgegengesetzten Aussagen beider addieren – oder besser gesagt, kombinieren –, kommen wir zu einem durchaus brauchbaren und nichtlinearen Ergebnis, das exponentiell in eine andere Qualität umschlägt: Denn was die beiden Charaktere beschreiben und worüber sie so staunen – jenes stetige Funktionieren und Aussetzen des Funktionierens –, ist bei näherem Zusehen ja das Leben selbst. Und darüber kommt auch unser Autor aus dem Staunen nie heraus.

Das fängt schon bei dem frühen und jungen Dichter an, in der ostzonalen Gründerzeit und Aufbruch- und Aufbauphase von Brigadenstück und Produktionsromantik. Von deren Kollisionen von aufbäumendem neuem Leben und bereits

sich zementierenden Machtstrukturen haben die frühen Werke Heiner Müllers und Volker Brauns, hat Frank Beyers Film von der *Spur der Steine* wohl die bleibendsten artistischen Zeugnisse hinterlassen. Jener Produktionsromantik jedoch noch ganz verfallen, ließ sich der Lyriker Braun damals zu der folgenden kollektivistischen Hymne hinreißen:¹¹

Wenn wir schon wackeln in der unnachgiebigen
Erdsuppe
Wenn wir schon wackeln und schwitzen an diesen
lumpigen Handbaggern
Unter der blauen Sonnenfahne, wenn wir schon
schwitzen

Eh sie die Sonne hochziehn und für die paar Piepen
Für den versengten Rücken und Dreck im Ohr und
billige Blutwurst
Und für getrocknete Felder und Butter, Leute, Butter!

Ja, für Butter, mit diesen erbärmlichen Handbaggern,
schaufeln wir
Uns die Brust voll Ruhm und Hoffnung, schaufeln ein
Vaterland her
Eh sie noch richtig hochkommt, die Sonne, über den
Gräben im Rhinluch

So soll, in einer eigentümlichen Mutation des standardisierten Metaphern-Plunders aus Vorkriegssozialdemokratie und Stalinzeit, dazu mit einem leichten Anflug Majakowski, die Sonne als Butter über der Landschaft des Sozialismus aufgehen. Die Kollegen der Brigade, die dabei vielleicht eher an die Prämien und Sonderschichtzulagen dachten, werden sich bedankt haben, und von den Butterbergen, die im Zeichen der kapitalistischen Überproduktion die EU-Landschaft bald zuschütten werden, ist ebenfalls hier nichts zu spüren. Was aber zu spüren ist: der Morgen, die Maschinen, das allmähliche Übergehen des maschinellen Rhythmus in den individuellen wie kollektiven Körper, der seltsame Zusammenklang des so disparaten Ganzen, von Handbagger, Blutwurst und Sonnenlicht. Ob der Dichter dem aufgehenden sozialistischen Gestirne mit diesem Pöan ein Denkmal gesetzt hat, bleibe dahingestellt. Außer Frage aber steht, daß er damit dem Morgen im Rhinluch ein Denkmal setzte. Und das ist vielleicht eher die vornehmste Aufgabe des Dichters: der Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit der konkreten, sinnlichen Erfahrung die Treue zu bewahren und sie irgendwie in Worte zu fassen versuchen. Von dieser Aufgabe ist Volker Braun – welche sonstigen Aufgaben er sich auch gestellt haben mag – dann auch prinzipiell nie abgewi-

chen. Die Sonne der Zukunft hat er vielleicht nicht beschwören können – wohl aber damals im Rhinluch den gewissen und gelebten Morgen. Was für den Schreibenden gewiß kein Geringeres ist.

Wenn aber das dumpf Gelebte mit der irrlichternden Idee partout nicht in Einklang zu bringen war, so war dieses handfest Gelebte vielleicht gegen die sich verflüchtigende Idee – bzw. deren bisweilen ebenso schwer faßbare Vertreter auf Erden – noch auszuspielen. So geschehen in dem wohl launigsten und wahrhaft abgründig-komischsten DDR-Sitten- und Unsittengemälde, dem *Hinze-Kunze-Roman*, der pikaresken Epopöe von dem Funktionär und seinem – Sancho Pansa läßt grüßen – treuherzigen und duldsamen Fahrer.¹² Hier folgt auf den hohen und noch gerade abgebogenen tragischen Ernst von der *Unvollendeten Geschichte* die unbändige Groteske, und Romeo und Julia weichen dem lüsternen Satyrspiel von Hinze und Kunze. Wie auch: Lisa. Denn auch die Ehefrau des ersteren, des durch nichts zu echauffierenden Chauffeurs Hinze, ist – wie könnte es anders sein? – vor dem Zugriff des letzteren, des ebenso herumkutschierten wie herumkutschierenden Funktionärs Kunze nicht sicher, obzwar es mit dieser Lisa, wie mit fast allen Braun-Frauen, dann auch ihre besondere Bewandnis hat. Denn Frauen sind im Braunschenschen Kosmos wohl weniger das zweite, als das dritte Geschlecht, das *tertium datur* der in der patriarchalen Machtstruktur verankerten Dichtotomie, des Gegen-, Mit- und Ineinander von Herr und Knecht. Da tanzen Frauen aus der Reihe. Und so spannt sie, die der Kunze zum Scheine zunächst dem Hinze ausspannt, zum Schluß ihrerseits das ganze Gespann dann aus. Doch dazu gehört auch die Erleuchtung, die bei dem ersten Beischlaf den in das damals noch unrekonstruiert plebejische Prenzlberg hereingefahrenen Kunze, der sonst ja eher im Vorortbungalow weilt, mit einmal überkommt. Auch hier also mysteriöse Übergänge und fast unzulässige Vermischungen der Sphären, ja im wahrsten Sinne: Fremdgehen. Denn bei offenem Fenster stürmen aus dem Hinterhof auf den sonst vorsorglich da draußen im Kaderviertel im strengsten Wahrnehmungsentzug gehaltenen Kunze noch nach dem deliziösen Akt die verbotensten, prickelndsten Sinneseindrücke ein. So will die frisch Geliebte ihn noch ansprechen, jedoch da winkt der so sonderbar Ergriffene ab: »Er hörte nicht darauf; er hörte Stimmen. HIER IST DER SENDE FREIES BERLIN. Kunze richtete sich auf. Das Fenster stand offen: ein Hinterhof. Kunze observierte, mit grausendem Interesse, die unerwartete Umwelt. Dunkle fleckige Häuser, Balkons zum Absturz bereit, auf denen alte Ehepaare saßen, Karten spielten, oder das glotzte aus Fensterhöhlen berieselt vom Gegner schamlos in die Nähe. Ziegelwände wie rohes Fleisch. Zwei gestutzte und buschig wieder ausbrechende Bäume. Angesammeltes Volk über den Rabatten dem Sperrmüll den Schuppendächern unbekümmert debattierend, wenn nicht überhaupt der Feind. Das hielt die Wäsche raus den Streit die Fernsehstrippe. HIER IST DAS DEUTSCHE FERNSEHEN MIT DER TAGESSCHAU.«¹³

So wird Kunze, der sonst über die Grenzen zu wachen hat, selbst entgrenzt. Er treibt in seiner Heimatstadt nun Exotismus, eine Art kommunistisches Slumming; das Leben im Kiez kommt ihm nun so wild und gefährlich vor wie einst bei den Apachen, und es bröckeln die Fassaden. »Scheen, det Leben hier«, meint dazu Lisa, aber ihr Geliebter will das Fenster schließen. »Ein Lärm. Die haben Nerven –«, sagt der, der vielleicht dabei die eigenen, denen mit einmal so unerhört zugesetzt wird, fast schon verloren hat. Aber die so widerspenstig Willige läßt dies gar nicht zu: »Det laß uff. Jenieß det mal.« Einmal noch im Roman wird der so Verdienstvolle auf verdienter Kur sich in die strenge Zucht einer ihn behandelnden Dominatrix hineinbegeben. Indes wird er schon hier von der renitenten Lisa gehörig in Behandlung genommen: Er soll sein zartes machtausübendes Organ dem täglichen Hinterhofkonzert aussetzen. Wenig fehlt, und man könnte das gesamte Œuvre Volker Brauns mitunter auch als ein solches an die kollektive Adresse der DDR-Nomenklatura geschicktes Hinterhofkonzert begreifen. Kunze soll nun darin baden und zergehen, wie man in heilsamen Wassern die so lange angesammelten Schäden und Gebrechen allmählich wieder auskuriert.

VI. Aber wenn Kunze immerhin in solcher Form das wahre, das prickelnde, das richtige, das verbotene Leben zumindest gelegentlich flüchtig streift – es gibt Braunsche Ausbrüche, die einen wesentlich höheren Schwierigkeitsgrad haben als der erotische Ausflug aus dem Bungalow zum Leben an der Basis. Namentlich wenn einer aus der verschollenen Basis zu einem anderen Leben durchstoßen möchte, sieht das, mitunter auch auf der rein formalen Ebene der Darstellung, sogar noch drastischer aus. So bei dem ersten Braunschen Helden überhaupt, dem Kipper Paul Bauch aus dem gleichnamigen, wenn auch vielfach umbenannten und umbetitelten Stück.¹⁴ Mit dieser Arbeit wollte Braun, wie er sagte, den »Anspruch des Einzelnen auf seine Realisierung« auch und gerade in dem sozialistischen Arbeitskollektiv zur Gestaltung bringen, ein angesichts des schier unbegrenzten Anspruchs des besagten Individuums Bauch sowie der herrschenden Bedingungen in der Industrieproduktion – nicht nur in DDR-Betrieben – wohl reichlich utopisches, um nicht zu sagen quichottisches Unterfangen. Utopisch, ja quichottisch war indes nicht nur die Problemstellung des Stückes, sondern auch seine Form. Denn mit seiner Problematik, dem berüchtigten Übergang »vom Ich zum Wir«, der Integration des Individuums mit seinem persönlichen Glücksanspruch in das Kollektiv der sozialisierten Arbeit, siedelt Braun sein Stück thematisch unmißverständlich in dem Bereich des Brigadestücks an: also eines der wenigen genuinen und heute fast ganz in Vergessenheit geratenen kulturrevolutionären Experimente der DDR, wo noch an die Impulse einer operierenden – unmittelbar in das Leben der arbeitenden Menschen eingreifenden – Kunst und Literatur geknüpft wurde, wie sie die revolutionäre deutsche Avantgarde um

Brecht, Eisler, Heartfield und Benjamin, wie sie die sowjetische von Tretjakow, Majakowski und Meyerhold seinerzeit modellhaft realisiert hatte.¹⁵

Erinnern wir uns: Es ging damals darum, den so restriktiven Begriff der Kultur selber aufzusprengen, sie aus ihren gegen das täglich gelebte Leben und die große Bevölkerungsmasse hehr abgedichteten Räumen, den ›heiligen Hallen‹ der Konzert- und Theatersäle, des Bildungsprivilegs, des privatistischen und feierabendlichen Konsums, herauszubrechen: Die Kultur sollte hinaus in Straße und Betrieb, und dabei auch den alten Makel ihres bloß kontemplativen, schöngestigen und passiven Charakters ebenfalls abstreifen; unmittelbar mit den großen öffentlichen Auseinandersetzungen, den Lebens- und Überlebensfragen von Politik und Gesellschaft wie mit den konkreten Sorgen und Problemen der Bevölkerungsmehrheit verflochten werden; sowie auch, und kaum weniger wichtig, mit den Örtlichkeiten des täglichen und produktiven Lebens – Schule, Betrieb, Kino, Auditorium und Versammlungshalle. Dort sollten Dialog und Aktivierung sowohl der Kunst wie auch der Kunstaufnehmenden dann auch endlich wirklich stattfinden. So das – von dieser Avantgarde bisweilen quantitativ wie qualitativ so eindrucksvoll umgesetzte – ›operative‹ Programm: Aber mit der Zerschlagung und Unterdrückung der sowjetischen Avantgarde im Zeichen der Stalinschen Säuberungen und der staatsoffiziellen Doktrin vom ›Sozialistischen Realismus‹ – die unter anderem die Kultur wieder streng auf ihre konventionelle, feierabendliche und kontemplativ-affirmative Rolle festlegte – versanken solche Impulse; und auch die heimgekehrten Exilanten Brecht, Eisler, Heartfield – obwohl offizieller Verehrung als *grand old men* und Aushängeschilder der sozialistischen Kultur noch sicher – hatten in der DDR einen schweren bis unmöglichen Stand, als es darum ging, ihre operative Kunst zu praktizieren oder umzusetzen. Lediglich Brecht erzielte mit seinem umstrittenen aber geduldeten Berliner Ensemble da einen begrenzten Erfolg. Denn er hatte zwar endlich ein Theater – aber auch nicht mehr als das.

Denn um dieses ›Mehr‹ war es einen Augenblick gegangen: dank jener Bewegung, welche in der Gründungs- und Aufbauphase der DDR die ›Brigadestücke‹ hervorrief – Stücke, die unmittelbar am Arbeitsplatz die aktuellen Fragen der neuen Organisation der Arbeit thematisierten. Und auch Brecht – der seine Lehrstück-Ästhetik ja nie preisgab – unterstützte umsichtig diese Impulse, ohne sie direkt gegen die offizielle Politik der Wiederestablierung des konventionellen Theaterbetriebs auszuspielen. Jedoch stand dieses eine Zeitlang tatsächlich zur Debatte. In einem jener seltenen Momente, wo wirklich utopische Momente in der DDR zum Durchbruch kamen, war nämlich die Forderung laut geworden, die Theaterruinen Ruinen sein zu lassen, und zwar gerade um des Theaters willen: Dieses sollte nun ein für allemal in die unmittelbaren Lebenszusammenhänge der Bevölkerungsmehrheit hineingetragen werden und dort eine der alten musealen Sprechbühne für immer verschlossene Wirkung entfalten.¹⁶ Die Schrei-

benden sollten lieber nach dem operativen Modell den direkten Kontakt zum ›Leben‹ und den Lebenden suchen, und so wurde auf dem Territorium der DDR von den Jüngeren ein letztes Nachhutgefecht der historischen Avantgarde ausgefochten. Volker Braun, dessen schriftstellerische Anfänge, wie wir gesehen haben, mit seiner Zeit als Aktivist im ›Bau‹ zusammenhängen, ist damit als Autor sowohl vermittelt über Brecht und Eisler wie auch in der eigenen Biographie und Physis von diesem kulturrevolutionären Drang durchaus noch mit erfaßt worden. Ein für spätere und gediegenere DDR-Kulturverhältnisse ungewohnt scharfer Wind des kulturellen Umsturzes wehte also dem noch werdenden Schriftsteller am Handbagger im Rhinluch um die Ohren. Und so liegt immer ein operierender Hauch um seine Texte, auch dann, wenn sie sich nach außen hin – Novelle, Roman, Historiendrama, Naturgedicht – vielleicht eher traditionell geben; wie es in ihnen auch immer eine innewohnende Spannung der Zerspaltung gibt, wo die Texte über ihren Charakter als bloßen Text hinauswollen und in Leben umschlagen. Sie akzeptieren nämlich jene Grenze des Realen und Imaginären nicht, von der Benjamin beispielsweise sagt, daß sie Darsteller und Publikum im Theater so »wie die Toten von den Lebendigen« scheidet.¹⁷

Denn auch diese Grenze wird am Ende des Braunschen Erstlings von den Kippen von dem maßlosen Draufgänger und Utopisten Bauch gesprengt: oder, wenn man so sagen will, gekippt. Die Person Bauch, die alles in Frage gestellt hat – von der Organisation des Betriebs bis zu dem ›Betrieb‹ schlechthin –, stellt dann noch zum Schluß seinen Status und seine Rolle als Person im ›Theaterbetrieb‹ in Frage. Noch bevor das Publikum das Theater verlassen kann, verläßt er selbst – im emphatischsten Wortsinn – die Bühne, tritt aus der Rolle, pellt sich da heraus wie aus der eigenen, alten Haut. Denn dort, wo bei der Handlung in dem Stück die dramatischen Spannungen sich auf die Frage seines Bleibens oder Nichtbleibens im bestehenden Kollektiv zuspitzen, entscheidet er sich urplötzlich für das – schlechthinige – Gehen. Denn es ist seines Bleibens nicht im bloß Imaginären, und so bricht er nun selber auf – ins Reale. Er, der alle festgefahre- nen Strukturen in Frage stellte, stellt zum Schluß also auch noch diese festgefahrene aller Strukturen in Frage. Dem unausweichlichen ›Ende der Vorstellung‹, wo Darsteller und Stück wieder in das Nichts der erloschenen Lichter und leeren Bühne zurücktreten, kommt er damit – als völlig unberechenbare, sprich lebendige Person – so geschickt wie unverhofft zuvor, weicht ihm aus oder überspringt ihn einfach wie ein gewitztes Tier die Falle. Statt sich dem gewohnten Gang der imaginären Dinge zu fügen, der Zurücknahme ins Insubstantielle, schließt er sich viel eher dem Publikum der Lebenden an, um wie sie – das Theater, die alten vorgeschriebenen Rollen, endlich wieder hinter sich zu lassen und als vollkommener Utopist ins völlig Ungewisse und Unbegrenzte, ins schöne Nirgendwo des Lebens zu stürzen – das ebenfalls erneut als dieses Unbegrenzte zu erfahren der Zuschauer nun auch die Möglichkeit bekommen soll. Oder wie es heißt:¹⁸

BAUCH *langsam*: Ich geh nicht. Wegen euch? Weil ihr das sagt, nein. Im Gegenteil. – Ich geh von selbst. Vielleicht, ich geh jetzt fort! Ich geh fort aus dem Betrieb. Dann bin ich fort. Das geht. Ja, ich glaube, das geht. *Seine Bewegungen werden sicherer, kräftiger*. Das ist richtig. Das ist ein Entschluß, den ich faß, um den ich nicht herumkomm l . . l.

Ich geh ja! – Das war längst nicht alles, was ich mache. Im Gegenteil, ich hab fast nichts gemacht hier. Jetzt werde ich etwas machen.

hebt die Arme: Jetzt fang ich erst an! l . . l Was kann man, was kann das für ein Leben sein! – *Ruhig*: Ich habe fast nichts gemacht. *Langsam ab*.

Vor unseren – wie vor den eigenen – Augen gewinnt die bis dahin bloß imaginäre Person Bauch Substanz: Denn erst jetzt wird er auch – realer – Körper; seine »Bewegungen werden sicherer, kräftiger«, er kann sogar – konnte er es etwa davor noch nicht? – wie ein Neugeborenes die Arme heben. Denn allein diese Entscheidung, sich zu substantivieren, ist »richtig«, der – umwerfende – Entschluß, den er faßt und um den er ja nicht herumkommt. Bislang hat er als ein nur Insubstantielles »fast nichts gemacht«, aber jetzt – als Realer – fängt er erst an, und wird »was machen«: »Was kann das für ein Leben sein!« Nicht also stellt nur hier, gemäß der Aristotelesschen Mimesis, das Reale die Frage nach der ›Lebensechtheit‹ an das Abgebildete und Imaginäre: Das Imaginäre stellt vielmehr die Frage nach der Lebensechtheit an die Lebenden wie an das Reale. Denn in diese Frage entläßt zum Schluß des Stückes der auf- und ausbruchtrunkene Held sich – und die Zuschauer.

VIII. Über den weiteren Verbleib des Kippers Bauch ist nichts bekannt – er hat sich dann als real und substantiell gewordener verduftet, scheint in jenem Unbegrenzten sich spur- und restlos aufgelöst zu haben. Dagegen haben andere Personen aus dem Braunschenschen Werk sich ja zwischenzeitlich wieder aus der Wirklichkeit gemeldet. Über Frank und Karin wissen wir zum Beispiel – nach Mitteilung des Autors nach Sichtung seiner Stasi-Akte –, daß ihr damaliges wie weiteres Leben dann auf eine solche Weise verlaufen ist, daß sein Bericht darüber – wie könnte es anders sein? – sowohl ganz erschüttert wie vollauf bestätigt wurde.¹⁹ Und auch Volker Braun war so gut, als substantivierter Insubstantieller, als insubstantieller Substantieller, als Realer und Imaginärer uns aus dem eigenen Œuvre Meldung zu erstatten. Denn auch der Bericht von Hinze und Kunze als Fiktion und Imaginäres mündet im Handstreich, durch jenen gewagten Kunstgriff, den wir getrost den Braunschenschen *salto mortale* nennen können, im Gegenwärtigen und Realen. Denn nicht nur Hinze und Kunze: Auch Autor und Text bilden hier ein seltsames, ein komisches, ein auseinanderstrebendes und doch aneinander gekettetes Paar. So will der Autor sich zwar in den Text, aber der Text

will sich auch in den Autor einmischen. Und so vermischt Braun ganz neu die Karten des Imaginären und Realen: »Sie fuhrn weiter, aber ich kann nicht so fortfahren in diesem Text l. . . l. Zumal nicht mehr nur über Kunze getifelt wird, auch über Hinze, und womöglich über mich: der ich es schreibe, der ich es nicht begreife; und ihr macht das mit. . . Wie halten wir das aus?«²⁰

Vielleicht um diese Frage zu beantworten, nimmt der Text nun eine andere Wendung, und die Erzählung erzählt nun vom Erzähler: »Aber ich schrieb nicht weiter ich fuhr, mein eigener Kutscher, zu einer Lesung nach Dresden um mich meiner Leser zu versichern.« So sieht man ihn also, als fiktive Realität und reale Fiktion, an jenem Benjaminschen Scheitel genau angesiedelt, der den Darsteller vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen trennt, den Autor als Hauptdarsteller seiner selbst, vor seinem Publico, will heißen noch über ihm, auf der Kippe, am steilen Abhang zum nicht mehr nur dargestellten, sondern zum gelebten Leben hin: »Die Diskussion begann, und ich saß noch im Lichte, sie im Schwarzen; ich antwortete ins Mikrofon, sie mußten verlegen brüllen. Ich hob einen der beiden hohen Scheinwerfer aus dem Gras und drehte ihn ins Publikum, um es zu erkennen. Und saß doch wieder aufs Podium erhoben, eine ungleiche Lage, aus der wir uns entließen. Aber nun umstanden sie den Tisch, ich stand auf. Nun konnten wir uns was flüstern.«

Autor und Publikum diskutieren also nicht nur: Sie spielen immer noch Hinze und Kunze, leben in jener erstarrten, hierarchischen und vertikalen Paarung, die, soll es zu einer genuinen Kommunikation kommen – soll auch richtig gelebt werden können –, aufgebrochen werden muß. »Da sah ich, mit dem ersten Blick, eine junge Person dicht vor mir in der zweiten Reihe, nicht groß, ein runder freundlicher Kopf, das helle Haar fest herum, helle von innen beleuchtete Augen. Sie fragte nichts, sie sah mich unverwandt an, und ich sah sie unverwandt an, auch als ich ihr den Rücken kehrte und mich den Fragen eines Experten gegenüber sah. Wie Kunze, in Hinzes Wagen, aus dem Fenster starrend einem Rock hinterher.«

Wie der so begehrrliche Kunze ist unser Autor nun auch begierig, einmal aus der Isolationshaft der Vertikalen auszubrechen und hinein in die Horizontale, wenn nicht der Begattung, so zumindest der Kommunikations- und Erfahrungsmöglichkeit gegenüber diesem so aufregenden anderen – diesem wirklichen, diesem sich anbietenden – Leben um ihn, vor ihm und vielleicht dann endlich nicht mehr unter ihm. In diesem Moment geht also in ihm eine Verwandlung vor. Er, der bislang eben nur Darsteller war, kippt um – nach dem Bauchschen Vorbild – ins Wirkliche. Er hört auf, von sich selbst nur Chiffre und Abziehbild zu sein und wird: realer Körper. Er wird sogar durch die magische Einwirkung dieses Anderen – wie er mit Befremden feststellt – er selbst: »Ich schnappte nach Luft, ich redete dummes Zeug. Der Schweiß brach mir aus der Maske. Ich wandte mich nach unendlich langer Zeit wieder herum und merkte wie in der Bewegung ein ande-

rer Kopf aus meinem Rumpf schnellte mit mühelos fröhlichem Gesicht meine unbeachteten Arme wie die eines selbstsicheren Boxers zu schlenkern begannen mein Mund eine irrsinnige Qualle in den Sog geriet. Der fröhliche Kerl stieg in meinem ganzen Körper schaukelte sich darin daß die Äste flogen l. . . Ich hatte mich in der Hand, aber was hatte ich da l. . . Ich runzelte nur die Stirn wie ein überfahrener Chef. Und doch hätte ich mich umarmen mögen, den unvorsichtigen Fahrer, die gesenkte Sau! Die Frau betrachtete meine Verwandlung, ohne zu erschrecken. Sie schien alles zu begreifen, was ich nicht begriff. . . was ich beschreibe.«

Durch diese Epiphanie des Aufbrechens der hierarchischen, erstarrten Strukturen – auch zwischen Autor und Zuhörer – wird für einen utopischen Augenblick gleichsam Leben – als Präsenz im eigenen Körper, als genuine Erfahrung anderer – möglich. Der immerwährende Gegensatz, aber noch mehr die fatale Komplementarität vom Hinze und Kunze, vom Chauffeur und Dienstherrn, dieser so festgefügte gesellschaftliche Grundtext der Gängelung, Normierung, Anpassung und Subalternität ist damit außer Kraft gesetzt, wie die Möglichkeit eines alternativen Umgangs der Menschen miteinander aufleuchtet. Der Text von der Hierarchie sprengt sich also selbst, indem er vorgetragen wird. Und darum ist es besonders einem Autor zu tun, der seinen Text nicht nur schreibt, sondern – wie es scheint – auch lebt: »Ich setzte mich in den Wagen, mein eigener Fahrer, der sich anweist, und selber denkt, und stiere stumm aus Fenster den Fremden nach.«

So kulminiert der Text unverhofft in der Präsenz des Autors wie in seinem Präsens. Das Epos handelt vom Vergangenen: der Roman aber, in dem ursprünglichen Ingenium und revolutionierenden Impuls seiner Form, vom Gegenwärtigen. An dieses Ingenium der Form knüpft Volker Braun hier an, indem er den Roman der DDR-Gegenwart schreibt. Mehr: Er treibt es auf eine ungeahnte Spitze. Wo andere, auch bedeutendste Autoren vor dieser Gegenwart auswichen – auch Christa Wolf und Heiner Müller siedelten ja ihre großen Auseinandersetzungen mit der DDR-Gesellschaft in der klassischen Antike an –, ist Braun bei allem Respekt da grundsätzlich andere Wege gegangen. Denn solches Zurückweichen wäre für ihn eine unzulässige Kapitulation und Preisgabe dessen gewesen, dem immer, wie wir gesehen haben, seine erste und unverbrüchliche schriftstellerische Loyalität gehörte und was der Berliner und Jerusalemer Kabbalist Scholem einmal das undurchdringlichste aller mystischen Geheimnisse nannte: das Mysterium des unmittelbar Gelebten.²¹ Zu diesem Mysterium – nach der ganzen aus Rand und Band gebrochenen Chronik vom *circulus vitiosus* und *perpetuum mobile*, vom Auf-der-Stelle- wie Aufs-Gas-Treten seiner so herrischen und knechtischen Helden bei allen ihren Irrfahrten – ist am Schluß der Romancier, als Geisterfahrer seines eigenen Textes, dann doch durchgebrochen. So ist – in der utopischen Antizipation – der Autor bei sich angekommen am Ende der Übergänge.

Anmerkungen

- 1 Autor und Redaktion danken Herrn Rolf Jucker für die Zustimmung zur etwa gleichzeitigen Veröffentlichung des vorliegenden Aufsatzes, der für den von ihm herausgegebenen Band *Volker Braun in Perspective* (Amsterdam 2004) erarbeitet wurde.
- 2 Bertolt Brecht: *Über den Freitod des Flüchtlings WB*, in: *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt/Main und Berlin, Bd. 15, S. 48.
- 3 Volker Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Halle/Leipzig 1991, Bd. VI, S. 10. Im folgenden zitiert als *Texte* mit Band- und Seitenangabe.
- 4 Volker Braun: *Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende*, Frankfurt/Main 1998, S.106. Brauns später entstandene und für das Verständnis des Textes wichtige Nachworte zu der Erzählung sind nicht in Bd. IV der *Texte*-Ausgabe aufgenommen, der den Haupttext der Novelle enthält.
- 5 *Texte* IV, S. 20.
- 6 *Texte* IV, S. 70.
- 7 Braun: *Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende*, S. 96.
- 8 *Texte* IV, S. 130.
- 9 Franz Kafka: *Die Wahrheit über Sancho Pansa*, in: *Beschreibung eines Kampfes*, New York 1946, S. 96.
- 10 *Texte* VII, S. 20.
- 11 *Texte* I, *Jugendobjekt*, S. 59. Hier leicht gekürzt.
- 12 Der Roman erschien 1985 sowohl in einer ostdeutschen wie westdeutschen Ausgabe. Die DDR-Ausgabe des Mitteldeutschen Verlages enthält das wichtige Nachwort von Dieter Schlenstedt. Er wird hier zitiert nach Bd. VII der *Texte*-Ausgabe.
- 13 *Texte* VII, S. 100 f.
- 14 Vgl. dazu Jay Rosellini: *Volker Braun*, München 1983, S. 32 ff.
- 15 Die im deutschen Kontext klassische Formulierung dieser Position ist Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: *Schriften*, Bd. 2, S. 683–701. Über Tretjakow, wohl den Urheber des Begriffs des Operativen, unterrichtet Fritz Mierau: *Erfindung und Korrektur*, Berlin 1976; wichtige Texte Tretjakows sind versammelt in Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde*, Berlin 1985.
- 16 Über diese Impulse berichtet die offizielle DDR-Theatergeschichte von Werner Mittenzwei (Hg.): *Theater in der Zeitenwende*, Berlin 1972, Bd. 2, S.17–30; aus eher kritischer und revisionistischer Sicht dann Christa Hasche, Traute Schölling, Joachim Fiebach: *Theater in der DDR*, Berlin 1994, S. 176–178.
- 17 Benjamin, in: *Schriften*, Bd. 2, S. 519.
- 18 *Texte* I, S. 184 f.
- 19 Braun: *Die Unvollendete Geschichte und ihr Ende*, S. 99–116, S. 121 f.
- 20 *Texte* VII, S. 212ff.
- 21 Gershom Scholem, zitiert in *Benjamin über Kafka*, hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt/Main, S. 75.

Charity Scribner

Von »Leibhaftig« aus zurückblicken

Verleugnung als Trope in Christa Wolfs Schreiben

In ihrem Buch *Post-Fascist Fantasies* nennt die psychoanalytische Kritikerin Julia Hell Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* »Mauerroman«¹. Im Jahre 1963 veröffentlicht – zwei Jahre nach dem Mauerbau –, erforscht *Der geteilte Himmel* die umstrittenen Gelände der Teilung Deutschlands und der Kulturpolitik des Kalten Krieges. Wie Hell haben viele bei ihren Versuchen, Wolfs literarische Darstellung der Deutschen Demokratischen Republik und der Ideale, die sie zu realisieren suchte – besonders die Entwicklung sozialistischer Kollektive –, zu schildern, auf diesen Roman verwiesen. Und doch ist es problematisch, ihn als »Mauerroman« zu bezeichnen. Die Mauer spielt nie explizit eine Rolle in *Der geteilte Himmel*.

In seiner Analyse dieser Vermeidung nennt Andreas Huyssen die Berliner Mauer eine »Tabuzone« in Wolfs Werk; sie zählt mit zu anderen Leerstellen in ihrem Werk: der Aufstand im Jahre 1953, der Prager Frühling 1968, der Schießbefehl.² In der Tat ist es erst in Wolfs letzter Erzählung, *Leibhaftig*, daß die Mauer konkretisiert wird. Mehr als vierzig Jahre nach der Barrikadierung der deutsch-deutschen Grenze und mehr als ein Jahrzehnt nach ihrem Abriß scheint es leicht, Wolfs Schwachpunkt anzuführen, um ihr Werk als scheinheilig abzutun. Doch das würde bedeuten, daß man Wolfs einzigartige Perspektive auf die Politik des Erinnerns vernichtet, die in hohem Grade mittlerweile das aktuelle deutsche Denken bestimmt. Denn in der Erinnerungspolitik enthalten sind die Chiffren der Verleugnung: die Verweigerung einer traumatischen Wahrnehmung. Wenige Autoren sind in der Lage, eine genauere Auslegung dieser Chiffren zu liefern als Christa Wolf.

Obwohl Wolf die Befestigung der Grenze zwischen den beiden Teilen Deutschlands umgeht, sucht dieses Ereignis jede Seite von *Der geteilte Himmel* heim und liefert ein Gerüst für die Erzählung – eben durch seine auffällige Abwesenheit. In der Tat organisiert sich ein Großteil von Wolfs Schreiben um die Tropen von Mauern und Grenzen – deren Errichtung, deren Zerstörung. Die politische Dimension dieser Tropen ist entscheidend für das Verständnis nicht nur ihrer frühen Werke, sondern auch der unlängst entstandenen. Was das Genre betrifft, so entwickelt Wolf die Geschichte von *Der geteilte Himmel* nach den ästhetischen und politischen Maßgaben des sozialistischen realistischen

Ankunftsromans, des Romans des Erlangens bewußter Reife. Was geschieht, wenn die dem zugrunde liegenden Produktionsverhältnisse aufhören zu bestehen? In *Leibhaftig* und *Medea: Stimmen* löst sich diese Erzählstruktur, die den *Geteilten Himmel* definierte, in ein Stimmennetz auf. Wenn man diese drei Romane vergleichend liest, kann man die begrifflichen und formalen Spannungen, mit denen Wolfs Nachwende-Aufsätze in *Auf dem Weg nach Tabou* beladen sind, erkennen: die Dynamik nicht nur zwischen Wahrheit und Leugnung, sondern auch zwischen Wissen und Glauben, Fakt und Fiktion. Die Konzentration dieses Artikels auf die Verleugnung öffnet einen neuen Zugang psychoanalytischer Kritik zu Wolfs Werk.

In den letzten Jahren ist die Verleugnung zu einem Interessengebiet für Kritiker geworden, die die benachbarten Gebiete der Trauer und der Melancholie betrachten, zwei mnemotechnische Modi, welche die Psychoanalyse herkömmlich als eine geschlossene Zweiheit ansah. In seiner klassischen Studie *Trauer und Melancholie* definiert Freud die Arbeit des Trauerns nicht nur als Transfer libidinöser Energien von dem verlorenen Objekt (eine Person, ein Land, ein Ideal) auf ein anderes Objekt, sondern auch als die Aufhebung der materiellen Anwesenheit des verlorenen Objekts. Zur Gegenunterscheidung ist Melancholie der Zustand, in welchem das Subjekt auf seiner narzißtischen Identifikation mit dem verlorenen Objekt besteht. Entgegen Freuds Meinung haben einige Kritiker unlängst den begrifflichen und ethischen Vorrang der Melancholie behauptet.³ Hier besteht die allgemeine Übereinstimmung darin, daß nach einem Verlust immer ein Rest bestehen bleibt, den die Trauer nicht integrieren kann. Und doch besteht eine Möglichkeit, jegliche einfache Privilegierung von Melancholie zu befragen und der üblichen Interpretation zu widerstehen, die die Anstrengung der Trauer der diesbezüglichen Unfähigkeit der Melancholie gegenüberstellt. Denn ein dritter Erinnerungsmodus – Verleugnung – kompliziert diese Gegenüberstellung. Verleugnung erlaubt dem Subjekt, seine oder ihre Haltung dem verlorenen Objekt gegenüber zu spalten, so daß der Verlust des Objekts gleichzeitig angenommen und abgelehnt wird. Eine sorgfältige Ausarbeitung der Verleugnung als Modus der Erinnerungsarbeit stellt sich nicht nur auf der Ebene der literarischen Analyse, sondern ebenfalls im Register der politischen, insbesondere der postkommunistischen Kultur.

Erinnert sei an zwei Szenen des Films *Der geteilte Himmel* aus dem Jahre 1964, der auf Wolfs Roman basiert und in Zusammenarbeit mit ihr produziert wurde.⁴ In der ersten Szene ermahnt ein Werkleiter seine Kollektive zu erhöhter Produktion. Das Gesicht einer Arbeiterin, Rita Seidel, schwebt unmittelbar im Vordergrund. Obwohl ihre Züge zu nahe sind, um von der Kamera klar wahrgenommen zu werden, verdeckt Ritas verschwommener Kopf einen Teil der Szene, die sich vor ihr abspielt. In der zweiten Szene, einer der letzten im

Film, tritt Rita deutlich und scharf hervor, während hinter ihr ein Zug vorbeischießt. Wie der Film, so erzählt auch der Roman nicht nur eine Geschichte über den Sommer 1961, sondern er zeichnet auch Ritas Reise von den verschwommenen Grenzen der Mädchenjahre zu der besagten Vorhut des sozialistischen Fortschritts auf. Die Gebote der industriellen Arbeit beachtend, findet Rita ihren Platz innerhalb der Pläne des Kollektivs. Der Wechsel von Verschwommenheit hin zur Schärfe führt den *Geteilten Himmel* zu seiner herkömmlichen Schlußfolgerung, wahrer Sozialismus könne nur innerhalb der Ostblockländer gedeihen. Gleichzeitig verhüllt dieser Wechsel jedoch auch das, was Wolf bereits in diesem sehr frühen Roman zu befürchten schien: Sich auf eine Figur zu konzentrieren bedeutet, andere aus dem Bild fallen zu lassen. Wolfs Optik kann entweder das Individuum oder das Kollektiv erfassen, aber nicht beides.

Der geteilte Himmel erreicht seinen Höhepunkt im Sommer 1961, als Rita sich entscheiden muß, ob sie sich ihrem Verlobten Manfred bei der Grenzüber-schreitung nach Westberlin am Grenzübergang Friedrichstraße anschließen soll. Sie entscheidet sich zur Heimkehr, doch wieder in der Fabrik, leidet sie unter dem ganzen Gewicht ihrer Entscheidung, ihre Verlobung aufgelöst zu haben. Als zwei Zugwaggons auf sie zurasen, wird sie in einem Moment selbstmörderischer Verzweiflung bewußtlos und fällt auf die Schienen. Da Ritas Ohnmacht zu jenem Zeitpunkt stattfindet, da die Mauer gebaut wird, wird es ihr möglich, angenehmerweise aus der politischen Krise herauszutreten.⁵ Als sie ihr Bewußtsein wiedererlangt, hat die Mauer das Stadtbild neu definiert und wird sich in die Köpfe aller Deutschen als ein Symbol einer geteilten Nation, eines geteilten Europas und einer geteilten Erinnerung einprägen.

Geteilte Erinnerung. – Die beiden letzten Jahrzehnte des real existierenden Sozialismus und die ersten Jahre des vereinten Deutschlands, insbesondere wie Wolf sie wiedergibt, dienen bei der Untersuchung politischen Engagements bzw. dessen Ablehnung als privilegierte Objekte. Möglicherweise kann die DDR nur im nachhinein verstanden werden, da ihre Kultur das Produkt zweier Verleugnungen war. Erstens suchte der Staat das Bild des faschistischen Mitläufers als das herkömmliche Bild deutscher Identität auszulöschen und an seiner Statt das Profil des neuen sozialistischen Arbeiters zu prägen. Und dann, seit der Wiedervereinigung, wurden die Ostländer dazu gedrängt, das sozialistische Vermächtnis aufzugeben und somit ihre kollektive Identität weiter zu verschleiern. Nach Wolfs Rückkehr zum Mythos in ihrem ersten Nachwenderoman *Medea* holt sie in *Leibhaftig* die Reflexion der Nötigungen im geteilten Berlin nach. Indem sie die in die Länge gezogene Hospitalisierung einer Frau eingehend erzählt, macht Wolf die Krankheit zu einer Metapher für den Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus. Der Eigenname der Patientin wird niemals ausgesprochen, doch Wolf beruft sich unter dem Zeichen des Körpers auf sie.

Sie ist *leibhaftig*, körperlich, materiell – ein echter menschlicher Körper, der die Labilität der DDR widerspiegelt. Wie Martina Caspari argumentiert, behandelt die Erzählung sowohl die Angelegenheit von körperlicher Erfahrung als auch die Fragen »nach der Schuld, dem Bösen, dessen bildliche und gleichzeitig eben nicht nur bildliche Inkarnation, der Leibhaftige, eine mephistophelische Figur, ist.«⁶ Obwohl die Patientin für eine Schriftstellerin gehalten wird, transportiert ihr Gebrechen sie an einen Ort, an dem Worte nicht ausreichen (»wohin es sie jetzt treibt, dahin reichen die Worte nicht«⁷). Indem die Grenzen des Bewußtseins überschritten werden, führt die dichte Erzählung zu einem Gefilde über die sozialistisch-realistischen Formeln von *Der geteilte Himmel* hinaus. In Wolfs reichem Werk stellen *Der geteilte Himmel*, *Medea* und *Leibhaftig* die wesentlichste Ausarbeitung von Verleugnung dar. Der erste Teil dieses Artikels beschränkt seinen Blick auf diese drei Romane.

Die Patientin aus *Leibhaftig* erhebt sich aus ihren Fieberträumen im Krankenhaus und mustert Berlin, sich einer filmischen Welle von Erinnerungen öffnend. Stimmen aus der Vergangenheit steigen auf. Der Standpunkt der Protagonistin wechselt von der ersten Person hin zur zweiten, bis hin zur dritten.⁸ Sie schwebt über die modernen Ruinen Ostberlins und erforscht die unterirdischen Labyrinth von Deutschlands vergrabener Vergangenheit. Ihre Odyssee verzeichnet den asbestbeladenen Palast der Republik (der 1973–74 gebaut wurde, »gebaut, um unterzugehen«⁹) und hebt die Vorkriegskeller aus, in denen sich die Berliner sowohl vor Bomben als auch vor der Deportation in die Todeslager versteckten. Diese Momente strukturellen und ethischen Versagens fallen ineinander: der Ost-West-Übergang an der Friedrichstraße ist »ein Schlachthof«¹⁰; später, in dem verfallenden Kellerversteck, unternimmt sie einen abrupten Schnitt vom Krieg zu 1989 und wieder zurück zur Zeit des Krieges. Im Untergrund ist die Erzählerin erstaunt, als sie ein Schild findet: »MAUER-DURCHBRUCH. Ein Reflex, schreckhaft: Welche Mauer! Aber diese Mauer hier wurde vor langer Zeit durchbrochen«¹¹. Von diesem Einschub direkter Ansprache bewegt sich *Leibhaftig* im weiteren entlang verschiedener Erzählperspektiven. Dieses subjektive Netz ermöglicht zum ersten Mal in Wolfs Entwicklung ein kritisches Eingeständnis der Teilung Berlins. Als das Immunsystem der Patientin streikt, wird sie durch ein Mittel gerettet, das aus dem Westen kommt. Ein Bote mit permanentem Visum wird eilig nach Westberlin gesandt und bringt das entscheidende Medikament gerade noch rechtzeitig zurück.

Sechs Jahre vor *Leibhaftig* veröffentlicht, antizipiert *Medea* das lose Stimmennetz von Wolfs letzter Erzählung, doch wagt sich dieser Roman nicht auf dasselbe Feld unverhohlener politischer Kritik. Hier erzählt eine Reihe von Stimmen die Geschichte. Diese verschiedenen Erzähler – Jason, Akamas und Medea selbst – übertreten die Grenzen, die innerhalb der realistischen Erzählung errichtet sind, und bestärken daher das Bild des Zusammenbruchs als ein Leitmotiv von

Medea. Medea erzählt von ihren Reisen zwischen Kolchis und Korinth und realisiert, daß sie sich seit langem mit einem Schutzwall gegen die Zweifel verteidigt, die nun ihre Erinnerung verfolgen.¹² Sowie sie sich mit ihrer eigenen Vergangenheit abfindet, werden diese Schranken durchlässig. »Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein [...] Wir müssen uns in das Innerste unserer Verknennung und Selbstverknennung hineinwagen, einfach gehen, miteinander, hintereinander, das Geräusch der einstürzenden Wände im Ohr.«¹³

Die Kulturphilosophen Oskar Negt und Alexander Kluge, Wolfs Zeitgenossen, sehen Medea als eine Furie, die in dem Schwellenraum zwischen Kolchis, ihrer Heimat, und Korinth, ihrem Zufluchtsort, in Rage verfällt. Wolf stimmt damit überein. Mit ihren eigenen Worten steht Medea ihr »als eine Frau auf der Grenze zwischen zwei Wertsystemen vor Augen«¹⁴. Wolf legt eine neue Betonung auf die Beziehung zwischen Medea und Glauke, König Kreons Tochter. Durch ihre Freundschaft wird es dem Leser ermöglicht, eine andere Dimension von Medeas Persönlichkeit zu sehen. Mehr als eine Medizinfrau, mehr als eine Prophetin wird Wolfs Medea zu einer wahrhaftigen Hypnotiseurin, zu einer Seherin der Vergangenheit. Sie ermutigt Glauke zur Rückkehr an den Ort einer lange unterdrückten Erinnerung: der Mord an ihrer Schwester Iphinoe. Medea erklärt, daß Glaukes Kampf, ihre Erinnerungen zu begraben, ihren Geist nur geschwächt haben. Ihre Versuche, »Unvereinbares miteinander zu vereinbaren« ziehen sie in die Abgründe der Depression.¹⁵ Verleugnung hat sie krank gemacht.

Die Verleugnung als eine ordnende Trope in *Der geteilte Himmel* zu identifizieren, und später auch in *Medea*, heißt, Julia Hells begründende psychoanalytische Interpretationen von Wolfs Werk zu verstärken. In *Post-Fascist Fantasies* identifiziert sie außerdem eine konstitutive Spaltung in Ritas Charakter – eine Spaltung von Genderidentifikationen.¹⁶ Unter einer Fülle von Lesarten, die Hell in Betracht zieht, entschließt sie sich letztendlich, den Roman als »a response to an unformulated trauma, as the sudden recognition of being firmly inscribed in a specific narrative and locked into its limited subject positions« zu sehen.¹⁷ Bezeichnenderweise versteht Hell Ritas »geschlossene« Subjektivität als »hysterisch«.¹⁸ Diese Prämisse – auf dem Freudschen Konzept der Neurose basierend – bietet eine nützliche Perspektive auf die Lücke zwischen Ritas imaginärer (femininer) und symbolischer (maskuliner) Identifizierung. Doch sie bringt die Dynamik psychotischer Verleugnung nicht angemessen zur Sprache, die in so vielen von Wolfs Werken zu finden ist (vor allem in den hier untersuchten). An einer Stelle gesteht Hell selbst das Potential einer Lesart von *Der geteilte Himmel* ein, die den Antagonismus zwischen Geschichte und Erinnerung bevorzugen würde: »[...] like many of those committed to the construction of an alternative socialist Germany, Wolf understood the building of the Wall as a means

of giving reforms a chance within the GDR, so we might read this beginning – Rita's moment of not-being conscious – as a stepping outside of the historical continuum (i.e., the GDR's history).«¹⁹

Unmittelbar nachdem sie diese Fragerichtung eröffnet hat, kehrt Hell allerdings zur ihrer Argumentationslinie über die Sexualpolitik der Erzählung zurück. Gegenüber dem Schwachpunkt von Verleugnung betont Hell Ritas ödipales Dilemma. Daher wird die tief historische Wertigkeit von Wolfs Schreibart nur teilweise angesprochen. – Untersuchen wir nun die Trope der Verleugnung, um eine neue Perspektive auf den historischen Antagonismus zu gewinnen, mit dem Wolfs Entwicklung beladen ist – von *Der geteilte Himmel* bis hin zu *Medea* und *Leibhaftig*.

Zunächst: In den frühen zwanziger Jahren begann Freud die emotionalen Konsequenzen der Art des gespaltenen Denkens in Betracht zu ziehen, das Iphinoe in *Medea* krank macht. Indem er die Bedingungen des Fetischismus untersuchte, vermutete er, daß die Beharrlichkeit zweier nebeneinanderstehender Haltungen – was man glaubt gegen das, was man weiß – eine enorme und sogar verheerende Einwirkung auf das psychische Leben habe. In *Abriß der Psychoanalyse* (1940) theoretisierte Freud diesen Konflikt als »die Ichspaltung«. ²⁰ Doch bereits in seiner Studie *Fetischismus* (1927) hatte Freud begonnen, sich verschiedene Grundmomente von Ablehnung vorzustellen, von denen der wichtigste das Aufkommen der Kastrationsangst ist. ²¹ Wenn das Kind entdeckt, daß seine Mutter keinen Penis besitzt, sucht es nach einem Fetisch, um seine beiden widersprüchlichen Haltungen zur Realität zu verdecken und zu versöhnen. Das Kind zieht sowohl die »externe« Realität in Betracht (Ich sehe und weiß, daß meine Mutter keinen Penis hat. . .), und streitet sie ab, um sie mit dem zu ersetzen, was es sich wünscht (. . . aber ich glaube trotzdem, daß sie »ihn hat«).

In Wolfs Neuerzählung *Medea* gibt es so etwas wie einen Fetisch: Es ist Medeas Kleid, das sie an Glauke weitergibt. Dieses anmutige, wallende Gewand symbolisiert Medeas Wissen und Macht. Sie trug es, zusammen mit dem Haarband ihrer Priesterin, als sie sich um die Kranken und Leidenden Korinths kümmerte. Doch obwohl Medea Glauke das Kleid als Zeichen ihrer Freundschaft und gemeinsamen Wissens überreicht, laden Kreons Machenschaften das Geschenk neu auf. Der König plant, Medeas Ehe mit Jason zu zerstören und dann Jason mit Glauke zu vermählen, um weiterhin seine Macht zu sichern. Das Gewand wird zum Hochzeitskleid. Es verlockt Glauke dazu, zur Braut zu werden.

Octave Mannonis psychoanalytische Überlegungen bieten eine andere Sichtweise auf *Medea*. Die Logik der Verleugnung – *je sais bien, mais quand même. . .* « (Ich weiß ja, aber trotzdem. . .) schließt sich Glaukes psychotischer Spaltung zwischen Wissen und Glauben an. ²² Wie Mannoni argumentiert, steht ein Fetisch für das Abstreiten des bewußten Wissens; er verkörpert den Ausdruck

»aber trotzdem.« Obwohl Glauke zugesteht, daß Medea Korinths Korruption zum Opfer fallen wird, benutzt sie das Kleid, um ihren eigensinnigen Glauben zu materialisieren, daß die Stadt auf Gerechtigkeit fußt.²³ Als ihr fetischistischer Verteidigungsmechanismus nachläßt, fordert das Kleid, das sie trägt, seinen Tribut. Am Tage von Medeas Verbannung aus Korinth ist Glauke in ihrer Kammer eingesperrt. Bei der erstbesten Gelegenheit schlüpft die Prinzessin in Medeas Kleid und flüchtet in den Hof. Sie windet sich den Weg entlang zu dem Wunschbrunnen, zu eben jenem Ort, an dem Medea ihr die Erinnerung an Iphinoes Tod abgeschmeichelt hatte. Glauke steigt auf den Rand und fällt in die Leere.

Wolf hat dieses melancholische Fallen an verschiedenen Stellen ihres Schreibens inszeniert. Ritas Fall auf die Eisenbahngleise in *Der geteilte Himmel*, der als Selbstmordversuch gedeutet werden kann, verzögert die Produktion, doch im Laufe der Zeit bringt diese Unterbrechung sie den anderen Mitgliedern ihrer Brigade näher. Ein solches Moment der Solidarität tritt auf, als Ritas Kameraden sie im Sanatorium besuchen, um ihre Genesung zu befördern. Der Suizid ist ebenfalls ein Motiv in *Leibhaftig*: Ein Gegenspieler der Patientin namens Urban erhängt sich, nachdem er seine hochrangige Parteiposition zu verlieren droht. Wolf erzählt ihren früheren Disput über die Krise der DDR. Während Urban sich weigert, den Sozialismus aufzugeben, selbst wenn alles, was von ihm übrigbleibt, eine Fassade ist, sieht die Patientin die DDR als ein Endspiel. Zweideutige Formulierungen knapp verfehlend – dies ist Wolfs ausweichender Stil –, hält sie inne und bemerkt dann: »Du weißt ja, was das heißt, wenn man nur noch zwischen falschen Alternativen wählen kann.«²⁴ Sie sieht durch die Schichten der Verleugnung, die die Partei bedecken.

Dieses kritische Erkunden der »subjektiven Authentizität« hat sich verschärft, während Wolfs Schreiben den historischen Einschnitt von 1989 überquerte. In einem Interview aus dem Jahre 1974 in den *Weimarer Beiträgen* hat Wolf subjektive Authentizität als das beschrieben, was einzig durch gelebte Erfahrung geformt worden ist – die Spuren der Autor-Perspektive.²⁵ Wolf versucht, eine solche Authentizität innerhalb der Textstruktur, die sie aufbaut, zu erhalten. Versagen würde in ihren Augen bedeuten, ihre eigene persönliche Geschichte durch die Stimme einer unsichtbaren, allwissenden Erzählerin zu tilgen. Wenn Wolf die Authentizität von Literatur beschreibt, denkt sie nicht an die herkömmliche Erzählphantasie, die »Geschichten erzählt«, sondern eher an die Fähigkeit der Autorin als eine »echte Person«, *sich selbst* als die Erzählerin neu zu erfinden. Was sie die »vierte Dimension« der Stimme der Erzählerin nennt, inspiriert die utopische Phantasie. Sie beherbergt das Potential für eine authentische Kollektivität, in welcher Leser und Schriftsteller möglicherweise ihre Kräfte vereinen können.²⁶

Dieses literarische Projekt wird in Wolfs Nachwendetexten *Medea* und *Leib-*

haftig noch wirksamer – in der Tat geben diese vielen der Ideale und Ereignisse von Wolfs eigener gelebter Erfahrung literarische Form. Und doch sind zur selben Zeit die Stimmen von Medea und der Patientin Teil der literarischen Fiktion. Sie vermitteln die Handlung aus einer Position zeitlicher Distanz oder Verrückung, aber sie sind nicht mit Wolfs realer Stimme identisch. Die individuellen Ansichten der Protagonistinnen artikulieren deren fiktionale Subjektivität. Dies unterscheidet die zwei letzten Romane von *Der geteilte Himmel*, der beinahe ausnahmslos von einer Position der Allwissenheit erzählt wird. Doch selbst innerhalb der Konventionen des Ankunftsromans schien Wolf sich dieser vierten Dimension bewußt zu sein. In *Der geteilte Himmel* antizipiert Ritas Interesse an der Kraft der Lyrik, »die sehr große Dunkelheit des noch Ungesagten zu erhellen«,²⁷ die Parallele, die Wolf in ihrem Brief an Braun dreißig Jahre später ziehen wird. Wie in den verschwommenen Konturen der postkommunistischen Landschaft zu steuern sei, wenn man lediglich mit »einem unsichtbaren Kompaß« ausgerüstet ist, fragt sie.²⁸ Dieser mangelhafte Kompaß könnte jedoch schon immer ihr einziges wahres Werkzeug gewesen sein. Wolfs literarische Bestrebung, »ich zu sagen«, ist immerhin eine ihrer bedeutendsten begrifflichen Erfindungen. Die Schwierigkeit, sich zu ihrer einzigartigen Subjektivität gegen die kollektive Strömung zu bekennen, hat sich nie verringert. Dieser Prozeß ist noch genauso »graben in einem dunklen Stollen« wie zu der Zeit, als sie zu schreiben begann.²⁹ Obwohl Wolf einräumt, daß es ein unendbares Projekt ist, besteht sie darauf, »die eigene Lage zu artikulieren«,³⁰ sowohl für sich selbst, als auch für andere.

Wolf behauptet seit langem, daß subjektive Authentizität nicht nur die literarische Vorstellungskraft aufrecht erhält, sondern auch utopische Hoffnung. In der Tat bringt uns dies an die Grenze von Authentizität und Verleugnung, die so viele ihrer Werke strukturiert, insofern als, wie Wolf argumentiert, Literatur Wahrheiten verkörpert, die das historische Dokument nicht artikulieren kann. Sie bemerkt, daß eine der dringendsten Aufgaben zeitgenössischer Autoren darin besteht, die Geschichte der DDR »neu zu schreiben«, die voller Widersprüche ist, da sie entweder durch unvollständige Quellen überliefert wurde (historische Studien, die in Westeuropa und Nordamerika veröffentlicht wurden), oder durch die Geschichtsbücher, die von Beamten herausgegeben wurden. In einem Essay aus dem Jahre 1993 über dieses Vermächtnis nimmt Wolf einen Ton an, der den Medeas widerhallen läßt. Sie beharrt: »I. . . I ich sage: Nein, »die Wahrheit« über diese Zeit und über unser Leben müsse wohl doch die Literatur bringen.«³¹

Diese Aussage stimmt mit einer anderen aus einem Briefwechsel mit Jürgen Habermas aus dem Jahre 1991 überein. Hier identifiziert Wolf Literatur als das Mittel, das ihr half, ihren Weg aus der Voreingenommenheit, dem Vorurteil und der Hemmung zu finden. »Beim Schreiben kann man ja nicht lügen«, sagt

sie Habermas, »sonst wird man blockiert«³². Wolfs Entgegnung beschwört die *Was bleibt*-Kontroverse bei jeder Gelegenheit herauf, obwohl Habermas sie selbst zu keinem Zeitpunkt in seinem Eröffnungsbrief erwähnt.³³ Doch ihr Unwille oder ihre Unfähigkeit, von der Wahrheit zu sprechen, ohne das Wort in Anführungszeichen zu setzen, rückt die Fragen nach Wolfs eigener Stasi-Mitarbeit nur noch mehr ins Zentrum. Hat Wolf der Sicherheit anderer Bürger geschadet, als sie in den frühen Jahren der DDR als eine »inoffizielle Mitarbeiterin« diente? Versäumte sie wichtige Gelegenheiten, sich offen gegen das Regime zu äußern, vor allem in den späten siebziger und achtziger Jahren, als ihr eigener literarischer Erfolg ihr eine vorläufige *carte blanche* hätte gewähren können? Diese Ambivalenz kehrt in *Leibhaftig* wieder, als die Patientin sich in einem »Zwischenreich«, an der Schwelle zwischen zwei Reichen befindet, in dem sie bemerkt, daß sie sich wohlfühlt. »I. . . I warum kann ich nicht fragen, doch etwas in mir weiß die Antwort: weil I. . . I alle Unterscheidungen aufhören, gut und schlecht, wahr und unwahr, richtig und falsch nicht mehr gelten.«³⁴

Habermas beschreibt den Prozeß des Niedergangs des Sozialismus als eine »nachholende Revolution«. Er betrachtet ihn weniger als ein welthistorisches Ereignis denn als ein Beispiel für eine verkümmerte bürgerliche Gesellschaft, die darum ringt, sich dem Erfolg ihres westlichen Pendantes anzupassen.³⁵ Habermas verteidigt seine Überzeugung, daß das gesamte 20. Jahrhundert Osteuropas, vom Oktober 1917 bis hin zur Rückbesinnung auf Demokratie in Prag und Leipzig in den späten achtziger Jahren, keine Folgen für den Westen habe. Er lehnt die Rolle des Staatssozialismus innerhalb der letzten Stadien der europäischen Moderne ab und übergibt ihn dem Mülleimer der Geschichte.³⁶ Wie wir in *Medea* sehen, begeht Wolf ihre eigenen Akte der Verleugnung: Insbesondere entschuldigt sie Medea von ihrer Verantwortung für den Tod ihrer Söhne. Wolf erklärt Euripides' Erzählung von Medeas Straftaten plausibel als die ideologischen Überreste des westlichen Patriarchats und nähert sich somit einer doppelten Verleugnung, einer, die ihr sehr nahegeht. Man könnte argumentieren, daß Wolf Medea wiederbelebt, um ihre eigene kathartische Verleugnung zu inszenieren: Bisher hatte Wolf noch keine ausführliche Rechenschaft über ihre Zusammenarbeit mit dem DDR-Regime abgelegt, sowohl als eine Stasi-Mitarbeiterin als auch auf allgemeiner Ebene als eine Autorin, die von den Zensoren begünstigt wurde.

Der Medeakomplex. – Während Wolf in einem frühen Text wie *Der geteilte Himmel* das Arbeitskollektiv als einzigen Katalysator authentischer Solidarität versteht, erkundet sie in *Medea* die Ränder der Gesellschaft – das, was aus dem Kollektiv ausgeschieden wurde. Dieser dezentrierende Verlauf der Erinnerungsarbeit durchdringt Wolfs Schreiben und stellt die hier betrachteten drei Werke in einen Zusammenhang vor allem mit *Nachdenken über Christa T.*, *Kindheits-*

muster und *Kein Ort. Nirgends*. Im letztgenannten Werk gleicht Wolfs Auffassung vom Patriarchat als dem Verursacher der Krise dem, was Max Horkheimer und Theodor W. Adorno als den Dominationswillen des modernen Mannes identifizieren. Deren kulturpolitische Analyse blickt zurück auf die mimetischen Künste und Praktiken vormoderner Kulturen, vor allem auf die der klassischen Mythologie, als eine Flucht vor der Dialektik der Aufklärung. Wolf begutachtet ebenso die griechische Literatur, um ihre ausgestoßenen und mißverstandenen Antihelden zu retten, die widerstandsfähige Vorhut von Frauen mit der Gabe der Prophezeiung und des Heilens, selbst unter Todesgefahr. Doch vielleicht lenkt Wolfs Konzentration auf die Psyche die Aufmerksamkeit des Lesers von sozialen Themen ab, Bilder der Solidarität, Bilder des Kollektiven verschwinden beinahe aus *Medea*. Medea wird so von ihren Anstrengungen, Glauke zu hypnotisieren und in die Vergangenheit zu ziehen, in Anspruch genommen, daß sie Gefahr läuft, die Verbindung mit ihrer eigenen sozialen Realität zu verlieren. So, wie Medeas spirituelles Heilen zunehmend zur Hypnose wird, erfindet Wolf die Seherin neu als Protopsychoanalytikerin. Was an den Rand tritt, sind Fragen der Arbeit, was sowohl die Zusammenarbeit zwischen Leser und Autor betrifft als auch die literarische Darstellung der arbeitenden Frau.

Während *Der geteilte Himmel* authentische kollektive Erfahrung einzig in der konkreten Realität der DDR lokalisiert, verschiebt *Medea* diese Erfahrung auf das Reich der Vorstellungskraft. Kollektive Hoffnung erhält sich paradoxerweise selbst in der absoluten Einsamkeit der Autorin. Wolfs Medea zieht sich von sozialer Realität lediglich zurück, um sich eine neue Form von Kollektivität ausmalen zu können. Für Jason riskiert sie alles, was ihr lieb ist, eine Entscheidung, die ihr tragisches Schicksal bestimmt. Ihre unsagbare Liebe für diesen Mann aus Korinth treibt sie dazu, Kolchis, ihre Eltern, die ganze ihr bekannte Welt aufzugeben, um sich am Ende gezwungen zu finden, Jason verlieren zu müssen. Dieser doppelte Verlust verbindet *Medea* mit dem doppelten Verlust, der in Wolfs eigenem Leben verfolgt werden kann, zumindest in der Biographie, die sie für ihre Leser in ihren letzten Essays skizziert hat. Bei ihrem Oszillieren zwischen Fiktion und Realität landet Wolf zwischen beiden.

Während Wolf in *Der geteilte Himmel* das Individuum innerhalb des Projekts kollektiver Arbeit situiert, so schließt *Medea* die subjektive Stimme der Autorin aus. Keiner dieser Romane liefert ein lebensfähiges Modell der Vermittlung zwischen subjektiver Authentizität und kollektivem Gedächtnis. Es gibt jedoch zwei kurze Essays, die Wolf in den frühen neunziger Jahren geschrieben hat, die eben solch eine Vermittlung aufzeigen: *Selbstanzeige* und *Nagelprobe*. Darüberhinaus vermeiden diese Texte die Aporien der Verleugnung.

Selbstanzeige, die kurze Einführung zu *Auf dem Weg nach Tabou*, eine Samm-

lung von Arbeiten, die Wolfs eigenes postkommunistisches Passionsstück festhält, definiert die Rolle der Autorin neu. Literatur, so erklärt Wolf hier, muß bearbeiten. Sie sollte als eine Stätte kollektiven Arbeitens betrachtet werden. »Eine Art Mit-Schrift wäre mein Schreibideal«, beginnt sie, »I. . .] viele und vieles schriebe mit, das Subjektivste und das Objektivste verschränkten sich unauflösbar, wie im Leben.«³⁷ Solch ein Text, der das Subjektive und das Objektive miteinander verschränkt, würde eine Person zeigen, die sich nicht »entblößen« müßte.³⁸ Diese prekäre Balance könnte nur in der Kooperation von Lesern und Schriftstellern erreicht werden, denn nur auf diese Art und Weise würde ein Griffel der Lebensspur so genau wie möglich folgen. Die Hand, die ihn hielt, wäre, mit Wolfs Worten, »meine Hand und auch nicht meine Hand.«³⁹

Diese Bestätigung kooperativer Arbeit, die auf Wolfs weitblickendes *Lesen und Schreiben* (1971) zurückkommt, taucht mit erneuter Kraft in *Leibhaftig* wieder auf. Kora Bachmann, die Anästhesistin, tut mehr, als lediglich Betäubungsmittel zu verabreichen. Wie eine Sendbotin begleitet sie die phantasierende Patientin durch den deutschen Hades.⁴⁰ Ihre mnemonische Durchreise wirkt heilend: Die Patientin erholt sich nur durch ihre Mitarbeit bei den Bemühungen des Ärzteteams. »Es war I. . .] ein schweres Stück Arbeit mit Ihnen«, bekennt Kora am Ende. Die Kooperation zwischen den beiden Frauen bringt Schreiben mit Medizin zusammen: Der Schmerz, den die Patientin in ihrer Seele empfindet, wird von Kora als körperliches Krankheitssymptom wahrgenommen. »[Wir haben] den gleichen Beruf«, beobachtet Kora (160).⁴¹

In den stürmischen Jahren, die unmittelbar auf die Wende folgten, wurde die kritische Schärfe von Wolfs Schreiben pointierter. Die Kräfte, die in *Auf dem Weg nach Tabou* wirken, sind nicht mimetisch; der ›Blick‹ dieser Texte ist »betroffen, jedoch nicht vom Bodensatz ungeklärter Ressentiments getrübt«⁴². Wolf kommt dieser Art des Sehens in ihrem Essay aus dem Jahre 1992, *Nagelprobe*, am nächsten. Hier bezieht Wolf sich auf das Bild *Melancholia* (1532) von Lucas Cranach dem Älteren, ein Bild mit eigentümlich fetischistischer Intensität.⁴³ Wolf konzentriert sich auf Cranachs sitzende Melancholiafigur, hinter welcher das Bild einer Jagdszene hängt. Wolf fühlt den heißen Atem der Jäger auf ihrem Genick, hört ihr Zetergeschrei und bildet sich ein, die Jagd sei bereits bei ihr angelangt. Sie projiziert sich selbst in die Szene und riskiert einen Blick nach hinten auf die Gesichter ihrer Angreifer. Schockiert, ihre eigene Gestalt zu sehen, die sie nicht erkennen will, realisiert sie, daß sie schon die ganze Zeit sich ihr eigenes Urteil verkündet hat. »Nicht wahr«, fragt Wolf, während sie auf ihre eigenen Unzugänglichkeiten zeigt, »all unser Wohltun und Unschuldig-bleiben-Wollen ist ja vergeblich.«⁴⁴ Eine verzweifelte Frage, doch eine, die trotzdem zentral für das psychische Leben vieler ProtagonistInnen Wolfs ist.

In ihren Nachwendeschriften plaziert Wolf sich selbst an dasselbe Kreuz, wo

sich die gefährdeten Heldinnen ihres Schreibens befinden, den Ort, an dem der Geschichtsverlauf auf das individuelle Subjekt übergreift. Wolf zwingt sich die Frage auf, wie sie der Welt ihre literarische Signatur einprägen kann. Wie Medea mit ihren letzten Worten erklärt, kann man diese Frage nur sich selbst stellen; es gibt niemand anders, den man fragen kann.¹⁵ In *Nagelprobe* dehnt Wolf diese literarische Befragung auf ihre eigene Vergangenheit aus, ein Prozeß, der zwischen Paroxysmen des Selbstvorwurfs und der Transsubstantiation der Mühe des Schreibens in eine Philosophie der Hoffnung schwankt.

Medeas letztes Zugeständnis, daß Wut alles ist, was ihr noch bleibt, läßt Wolfs verrufene Aufzeichnungen in *Was bleibt* nachhallen.¹⁶ Doch sowohl *Medea* als auch *Was bleibt* beziehen sich auf ein gründendes Moment in der deutschen Literatur, nämlich Hölderlins Gedicht *Andenken*. In den letzten Monaten, bevor Hölderlin in lähmende Geisteskrankheit verfiel, verfaßte er dieses Gedicht, das die währende Macht der Dichtung lyrisiert. »Was bleibet aber, stiften die Dichter«, schrieb er. In *Medea* erhält Wolf Hölderlins Einsicht aufrecht, indem sie aus den Worten der Heldin einen vorläufigen Ort aufbaut, von dem aus gesprochen wird. Was die Eindringlichkeit von *Nagelprobe* erklärt, vor allem, wenn sie in Zusammenhang mit der Kontroverse von *Was bleibt* gesehen wird, ist die unheimliche Verdoppelung von Wolfs intimer Selbstbefragung und ihr Bewußtsein darüber, daß sie unter staatlicher Überwachung steht. Der starre Blick, den die Stasi auf sie wirft, verschärft Wolfs eigene Perspektive, auch auf ihre Zusammenarbeit mit dem Geheimdienst. Was sie wahrnimmt, ist die Errichtung neuer Schranken auf den Flecken vergangenen Abbruchs. Kritikern, die Wolfs Nachwendeschreiben als verspätete Versuche der Entschuldigung abtun, entgeht ein Schlüsselmerkmal der Werke, eines, das Wolfs schriftstellerische Integrität bezeugt: Weit davon entfernt, die Rolle einer schönen Seele anzunehmen, die der totalitären Beobachtung unterlag, kehrt Wolf ihre Kenntnis der Überwachung gegen sich selbst. Und sie, mehr als sonst jemand, weiß, wie der Schaden anzurichten ist.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Maria Euchner

Anmerkungen

- 1 Julia Hell: *Post-Fascist Fantasies: Psychoanalysis, History, and the Literature of East Germany*, Durham 1997, S. 164.
- 2 Andreas Huyssen: *After the Wall: The Failure of German Intellectuals*, in: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995, S. 58.
- 3 Für Beispiele von Texten, die die Ethik der Melancholie herausarbeiten, siehe Anne Anlin Cheng: *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden*

- Grief, Oxford 2002, und Douglas Crimp: *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, MIT Press 2002.
- 4 Christa Wolf (zusammen mit ihrem Mann Gerhard Wolf) hat nicht nur *Der geteilte Himmel* in ein DEFA-Drehbuch umgearbeitet, sondern hat sich auch mit Konrad Wolf über die Regie und die Bearbeitung des Films beraten. Später arbeitete sie mit an der Verfilmung mehrerer weiterer ihrer Texte, wie *Fräulein Schmetterling* (1965/1966) und *Selbstversuch* (1972). Für eine ausgezeichnete Analyse des Filmes *Der geteilte Himmel* siehe Katie Trumpener: *Divided Screen: The Cinemas of Postwar Germany*, Princeton, in Kürze erscheinend.
- 5 Jacques Lacan zufolge ist die Ohnmacht – la syncope, der plötzliche Anfall von Bewußtlosigkeit – die Reaktion auf einen traumatischen Überschuß von Gefühlseindrücken. In *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* entlehnt Lacan das aristotelische Konzept von *tuché*, um die Art der »versäumten Begegnung« zu beschreiben, die Rita in diesem Teil von *Der geteilte Himmel* konfrontiert. Innerhalb der Logik der Psychoanalyse entsagt diese Reaktion der Tätigkeit. Sie ist eher ein Blackout als eine Bezeugung, denn das wahre Trauma – wie auch die wahre Ekstase – übertrifft die Kapazität des Subjekts, es zu bezeugen. Siehe Jacques Lacan: *Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1979, S. 175.
- 6 Für eine Analyse von Wolfs Bezügen auf Goethes *Faust* und auf klassische Literatur im allgemeinen siehe Martina Caspari: *Im Kern die Krisis: Schuld, Trauer und Neuanfang in Christa Wolfs Erzählung »Leibhaftig«*, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)1, S. 135.
- 7 Christa Wolf: *Leibhaftig*, München 2002, S. 51.
- 8 Hier ist das »du« eine andere Figur – der Ehemann – nicht die Protagonistin selbst, wie es der Fall in *Kindheitsmuster* ist.
- 9 Wolf: *Leibhaftig*, S. 146.
- 10 Ebd., S. 25.
- 11 Ebd., S. 112.
- 12 Christa Wolf: *Medea: Stimmen*, München 1996, S. 35.
- 13 Ebd., S. 9 f.
- 14 Christa Wolf: *Hierzulande. Andernorts. Erzählungen und andere Texte, 1994-98*, München 1999, S. 167.
- 15 Wolf: *Medea*, S. 151.
- 16 Hell: *Post-Fascist Fantasies*, S. 165.
- 17 Ebd., S. 183.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 183.
- 20 Vgl. Sigmund Freud: *Die Ich-Spaltung im Abwehrvorgang*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1973, S. 59–61, sowie *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1993. Feministinnen haben Freuds Auffassung von Verleugnung bestritten und ein neues Feld der Untersuchung auf die Frage nach »weiblichem Fetischismus« artikuliert. Siehe beispielsweise Naomi Schor: *Female Fetishism: The Case of George Sand*, in: Susan Rubin Suleiman (Hg.): *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard 1986; Emily S. Apter: *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell 1991; Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge 1992, und Laura Mulvey: *Fetishism and Curiosity*, British Film Institute 1996.
- 21 Sigmund Freud: *Fetischismus*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, S. 311–317.

- 22 Octave Mannoni: »*Je sais bien, mais quand même*«, in: *Clefs pour l'imaginaire, ou, l'autre scène*, Paris 1969.
- 23 Um zu beweisen, daß der Fetischist die wahrgenommene Realität (»la réalité constatée«) vollständig akzeptiert, stellt Mannoni das Beispiel mit Freuds Patientin dar, der, indem er die Begegnung nicht anerkennt, die ihm bewies, daß die Frau keinen Penis hat, nicht den Glauben behauptet, sie habe tatsächlich einen. Der Patient bindet sich eher an einen Fetisch, weil sie keinen hat. »Non seulement l'expérience n'est pas effacée, mais elle devient à jamais ineffaçable, elle laisse un stigma indelible dont le fétichiste est marqué à jamais.« Vgl. Mannoni: *Je sais bien, mais quand même*, S. 11.
- 24 Wolf: *Leibhaftig*, S. 182 f.
- 25 Hans Kaufmann: *Gespräch mit Christa Wolf*, in: *Weimarer Beiträge*, 6/1974.
- 26 Joachim Walther: *Christa Wolf*, in: *Meinetwegen Schmetterlinge: Gespräche mit Schriftstellern*, Berlin 1973.
- 27 Wolf: *Der geteilte Himmel*, S. 124.
- 28 Christa Wolf: *Rückäußerung: Auf den Brief eines Freundes*, in: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-94*, Köln 1994, S. 270.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Christa Wolf: *Berlin, Montag, den 27. September 1993*, in: *Auf dem Weg nach Tabou*, S. 295.
- 32 Ebd., S. 154.
- 33 Bis 1989 publizierte Wolf die meisten ihrer Werke mit der Billigung des Kulturministeriums der DDR. Sie schrieb nicht nur in erster Linie – vor allem in den ersten Jahrzehnten ihrer Karriere – für ein Publikum ostdeutscher Leser, die am Kollektivleben arbeiteten, sondern sie hatte sogar einmal ernsthafte Pläne, eine prominente Position im Zentralkomitee der Partei anzunehmen. Als öffentliche Intellektuelle ist Wolfs eigenes Leben von der ostdeutschen Geschichte beeinflusst. Als »Nationalautorin« genöß sie viele Privilegien, während sie die staatliche Überwachung durch die Stasi ertrug. Dann, in den frühen neunziger Jahren, kurz nachdem sie *Was bleibt* veröffentlicht hatte, eine Geschichte, die ihre Jahre der Staatsüberwachung aufzeichnet, entdeckten Journalisten Dokumente, die bewiesen, daß Wolf selbst mit demselben Spionagebüro in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren zusammengearbeitet hatte. Jörg Magenau: *Biographie Christa Wolfs* liefert den aktuellsten Bericht über Wolfs Stasibeziehungen: Jörg Magenau: *Christa Wolf. Eine Biographie*, Berlin 2002. Für eine frühe Übersicht der *Was bleibt*-Kontroverse, siehe Thomas Anz (Hg.): *Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München 1991.
- 34 Wolf: *Leibhaftig*, S. 142
- 35 Vgl. Jürgen Habermas: *Die nachholende Revolution*, Frankfurt/Main 1990; außerdem Andreas Huyssens Analyse dieses Werkes und seiner Wirkung: *After the Wall: The Failure of German Intellectuals*, in: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995, vor allem S. 45 f. Zu Habermas' späterer Auffassung von der deutschen Vereinigung vgl. *Die Normalität einer Berliner Republik: Kleine politische Schriften VIII*, Frankfurt/Main 1995.
- 36 An dieser Stelle wäre es interessant zu verfolgen, inwiefern Habermas' eigene Sicht der DDR jegliche Leistungen des Sozialismus und seines Kulturerbes möglicherweise verleugnet.
- 37 Christa Wolf: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-94*, Köln 1994, S. 9.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Martina Caspari identifiziert die verschiedenen Assoziationen, die sich mit Kora Bachmanns Namen verbinden – er funktioniert als Huldigung an Ingeborg Bachmann und greift auf die antiken Figuren der Kore und Persephone zurück. »Kora Bachmann ist die Figur, die der Ich-Erzählerin in ihrer Krise zur Seite steht, auf der einen Seite die kritische Stimme und das Realitätsprinzip verkörpernd, gleichzeitig aber auch die schöne Begleiterin und Führerin durch das Schattenreich. Eine durch Verbindlichkeit, Liebe und Humanismus geprägte Freundschaft, der es an klassisch-antiken Vorbildern nicht fehlt.« (*Im Kern der Krisis*, S. 136).

41 Wolf: *Leibhaftig*, S. 156, 184, 160.

42 Wolf: *Selbstanzeige*, S. 9.

43 Über Fetischismus in Cranachs Gemälden siehe Josephine Le Foll: *Cranach fétichiste*, in: *Beaux Arts Magazine*, 126 (September 1994).

44 Christa Wolf: *Nagelprobe*, in: *Auf dem Weg nach Tabou*, S. 166.

45 Vgl. Wolf: *Medea*, S. 236.

46 Andreas Huyssen beobachtet, daß die *Was bleibt*-Kontroverse dem »Einfrieren« der kritischen Aufnahme ihrer Werke diene. Es war, als gipfelte und implodierte ihre gesamte Entwicklung in diesen Tagebüchern (*After the Wall*, S. 60–66).

Henk Harbers

Die leere Mitte

*Identität, Offenheit und selbstreflexives Erzählen in
Brigitte Burmeisters Roman »Unter dem Namen Norma«*

Der 1994 erschienene Roman *Unter dem Namen Norma*¹ ist sofort als wichtiger Beitrag zur sogenannten Wendeliteratur verstanden worden.² Nun ist der Begriff »Wendeliteratur« vor allem ein – notwendigerweise vereinfachendes – Hilfsmittel der Literaturgeschichtsschreibung der frühen neunziger Jahre. Wirklich interessante literarische Werke lassen sich damit nicht einfangen. So wird auch die vorliegende Analyse zeigen, daß eine Reduktion auf die Wende-Thematik Burmeisters Roman keineswegs gerecht wird. Zugleich wird aber deutlich werden, daß der formale und thematische Reichtum dieses Romans tatsächlich seinen Bezugspunkt findet in den politischen und gesellschaftlichen Geschehnissen, die mit der Wende von 1989/1990 (und danach) verbunden sind. Im Zentrum der Analyse stehen Fragen, die für jede literarische (wie übrigens auch wissenschaftlich-historiographische) Repräsentation gelten: Wie sehr konstituiert die Form der Darstellung das Dargestellte? Wie lassen sich falsche Ideologisierungen und Vereinfachungen vermeiden? Das sind Grundfragen der modernen Literatur – Fragen, mit denen sich Brigitte Burmeister ausführlich befaßt hat und die in *Unter dem Namen Norma* eine entscheidende Rolle spielen. Ich möchte dabei konkret vor allem zwei Dinge herausarbeiten, die in den bisherigen Analysen meines Erachtens unterbeleuchtet geblieben sind: erstens den Zusammenhang der selbstreflexiven Erzählweise Burmeisters mit der Frage nach einer möglichen Identität als Ex-DDR-Bewohner und zweitens den Zusammenhang der Fragen von Liebe und Freundschaft mit der Problematik des deutsch-deutschen Verhältnisses nach der Wende. Es soll gezeigt werden, wie es Brigitte Burmeister gelingt, innerliterarische Reflexion, individuell-psychologische Probleme *und* die politische Wende-Thematik zu einer Einheit zu machen.

Im Roman wird berichtet von den Geschehnissen an zwei Tagen aus dem Leben der Übersetzerin Marianne Arends, die in Berlin-Mitte, im ehemaligen Ostteil der Stadt, lebt. Es sind der 17. Juni und der 14. Juli 1992 – zwei geschichtliche Revolutionstage also. Der Leser lernt im ersten Teil mehrere Mitbewohner des Hauses, in dem Marianne wohnt, kennen. Es geht dabei oft um Probleme, die mit der Situation nach der Wende zu tun haben: die Schwierigkeiten, die durch die Umstellung auf die neuen Verhältnisse verursacht wer-

den, der Umstand, daß Mariannes Mann Johannes inzwischen im Westen Arbeit und Wohnung gefunden hat, oder der IM-Verdacht, der gegen Margarete Bauer ausgesprochen wird und der Marianne (die diesen Verdacht für ein denunzierendes Gerücht hält) zeitweise von ihrer Freundin Norma (die dem Gerücht zu glauben geneigt ist) entfremdet. Aber auch Dinge, die auf den ersten Blick weniger mit der Problematik der Wiedervereinigung zu tun haben, spielen eine wichtige Rolle: Mariannes Erinnerungen an Geschehnisse aus ihrer Jugend und der späteren DDR-Zeit, der Briefwechsel von Minna König mit ihrer Freundin Clara (Claire) in Amerika, die Liebe zu Johannes, die sich entwickelnde neue Beziehung zu Norma. Im zweiten Teil des Romans kehrt Marianne aus dem Westen zurück, wo sie einige Wochen in der Wohnung ihres Mannes verbracht hat. Der Aufenthalt hatte in einer Katastrophe geendet: Auf einer Party hat Marianne einer Nachbarin die – frei erfundene – Geschichte von ihrem Leben als Stasi-Informantin unter dem Namen Norma erzählt. Ihr Ehemann erfährt davon und ist geneigt, die Geschichte für halbwegs wahr zu halten – was das definitive Ende der Ehe bedeutet. Zurück in Berlin, schließt Marianne mit der wirklichen Norma einen Freundschaftsbund.

Die Erzählerin reflektiert also ihr Leben nach der Wende, erinnert sich an Geschehnisse aus früheren Zeiten und spürt in der Konfrontation mit ihrem Ehemann Johannes – der sich noch eine Zeitlang für die Ideale des Neuen Forums eingesetzt, nun aber der ehemaligen DDR endgültig den Rücken gekehrt hat und an der DDR kein gutes Haar mehr läßt – immer wieder das Bedürfnis, ihre Identität als in der DDR Aufgewachsene zu verteidigen. Das ist keine einfache Aufgabe. Denn das Bild von der trägen, grauen, rückständigen DDR, das Johannes ihr vorhält, wird durch augenfällige Tatsachen belegt. Auch Marianne sieht den Unterschied zwischen den angenehmen neuen Zügen der Bundesbahn mit ihrem freundlichen und adrett gekleideten Personal und den schäbigen Zügen mit mürrischen Kontrolleuren aus der DDR-Zeit (S. 177–182). Auch sie sieht den Unterschied zwischen ihrer dunklen, relativ engen Wohnung in einem etwas verfallenen Mietshaus in Berlin-Mitte und den hellen, geräumigen Siedlungshäusern in der Nähe von Mannheim, wo Johannes nun lebt. Sie läßt sogar ihre fingierte Tochter Emilia – die nur eine andere Stimme ihrer selbst ist³ – im Zug nach Berlin sagen: »Ich wette, daß niemand aus diesem großen Wagen, diesem Großraumwagen, in ein so häßliches Haus und eine so bescheidene Wohnung zurückkehrt wie du.« (S. 177) Und wenn Johannes in einem Telefongespräch (das Marianne sich übrigens nur ausdenkt) von dem »trägen, nivellierenden Selbstbewußtsein« (S. 55) der DDR spricht oder in einem (wirklich stattgefundenen) Streit die DDR verbindet mit einem »Qualm aus Wunschenken, Verlogenheit und Anbiederei, hinter dem man sich wechselseitig verachtete, einander mißtraute und sich aus dem Weg ging, wo immer möglich« (S. 94), so hat er dafür jeweils gute Argumente.

Umgekehrt, wenn in Mariannes Wahrnehmung von Westdeutschen doch etwas vom Klischee der arroganten Wessis durchschimmert, wird sofort deutlich, daß es ihre subjektive Wahrnehmung ist, durch die dieses Bild überhaupt erst entsteht. Marianne leidet unter einem gewissen Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den sich in ihren Augen selbstsicher bewegenden Westdeutschen. Ein westliches Paar in einer Ostkneipe hat für sie etwas, das keiner der anderen Gäste (aus dem Osten) besitzt: eine »Ausstrahlung von Unantastbarkeit, diese sanfte Autarkie von Lebewesen, denen es an nichts fehlte« (S. 86). Eine ähnliche Unterlegenheit spürt Marianne während der Wochen in Johannes' neuem Haus und besonders auf dem Gartenfest, wo sie dann ihre erfundene Geschichte von der IM Norma erzählt. Sie erzählt diese Geschichte einer Frau, die mit ihrem gutgemeinten Wohlwollen gegenüber der ostdeutschen Marianne gerade den Eindruck einer gewissen »Wessi«-Überheblichkeit erwecken muß. Zugleich aber spürt Marianne selber, daß dieser Eindruck sehr wohl mit ihren eigenen Minderwertigkeitsgefühlen zu tun hat: Diese Frau besitzt in ihren Augen so ganz und gar die liebenswürdige Selbstgewißheit, die sie an sich selbst vermißt.⁴

Trotzdem weigert Marianne sich, die negativen Urteile von westlicher Seite über die DDR einfach zu akzeptieren. Der ganze Roman besteht aus dem – manchmal fast verzweifelten – Versuch, die eigene Vergangenheit, das Leben in der DDR, im nachhinein nicht einfach und pauschal zu verdammen, sondern als die eigene Vergangenheit und Identität, auch unter den neuen Verhältnissen, anzunehmen. In den 1991 mit Margarete Mitscherlich geführten Gesprächen hatte Brigitte Burmeister eine solche Pauschalkritik schon abgelehnt: »Aber ich wehre mich gegen eine Art der Kritik, die schon wieder kritiklos ist, weil sie in Bausch und Bogen alles für schlecht erklärt, was war.«⁵ Und an anderer Stelle sagt sie da, wenn Mitscherlich alle negativen West-Vorurteile gegen die DDR aufzählt: »Noch etwas zu diesem DDR-Bild, das Sie beschrieben haben. Es setzt sich aus Beobachtungen zusammen, die sich Punkt für Punkt bestätigen lassen: Das alles gibt es. Aber eben nicht nur das und nicht durchweg. Die Einzelheiten sind nicht erfunden, aber das Ganze ist falsch.«⁶

Burmeister will nichts beschönigen, aber auch nicht ein vereinfachendes Negativbild akzeptieren. Ins Positive gewendet, bedeutet das ebenfalls, daß von einer einfachen, ungebrochenen Identität nicht die Rede sein kann. Marianne will nicht den gleichen Fehler machen, den sie in einem für den Roman sehr bedeutsamen Satz ihrem Mann vorwirft: »Du machst den entscheidenden Fehler, sagte ich, eine vertrackte Mischung aufzulösen, damit etwas Eindeutiges herauskommt.« (S. 95) Die Identität, die Marianne sucht, wird notwendigerweise kompliziert sein, widersprüchlich, nicht eindeutig, eine Identität der Schwäche, des Zweifels und der Ungewißheit. Marianne nennt Norma und sich selbst Menschen »von gestern« (S. 61) oder sich und damit die Ex-DDR-Bürger »wir

Ehemaligen« (S. 182). Das ist zugleich Selbstironie und eine Art von Liebeserklärung. Die DDR und Mariannes Leben in ihr sind ihre Vergangenheit – und die will sie sich nicht amputieren lassen.

In kleinen Details wird im Roman immer wieder darauf hingewiesen, daß man eben Teil einer längeren Geschichte als der des politischen Augenblicks ist. Schon mit dem Anfangssatz des Romans wird dies angedeutet: »Es ist ein großes Haus, hundert Jahre alt.« (S. 7) Auch die Bäume, die dort stehen, »waren schon vor dem Krieg da oder sind nachgewachsen« (S. 7). Die Schwestern König in ihrer Wohnung mit den unausgebesserten Kriegsschäden (S. 28 f.) erinnern Marianne an die Kontinuität der Geschichte, so daß sie bei einem Ausruf »Es brennt!« (S. 25) von Norma sofort an den Reichstag denkt – was Norma zur etwas verärgerten Frage bringt: »Kannst du nicht aufhören mit diesen Kriegsgeschichten?« (S. 29). Das Erlebnis der Maueröffnung am 9. November 1989, dieses »große Fest, das niemand organisiert, die ganze Stadt gefeiert hatte« (S. 21), hat Marianne wie alle einen Augenblick lang glauben lassen, »Ihn, welch kurzer Zeit sich das ändern, unsere Stadthälfte neu aussehen, Leben hier wie dort dasselbe sein und man die alten Zugehörigkeiten nicht mehr spüren, sie nur im Rückblick gelegentlich zitieren würde l. . .!« (S. 29). Stattdessen weiß sie nun, daß »die wirkliche Zeit unüberschbar ihre eigenen Wege ging, maßlos und verwirrend«; und: »Dafür liebte ich sie in gefestigten Augenblicken« (S. 30). Nach einer Diskussion mit Johannes im Frühjahr 1990 liegt Marianne nachts wach und hört eine Amsel singen: »Sie war wieder da, die Amsel in unserem Hof und sang, als hätte sich nichts verändert in der Zeit l. . .! zurückgekehrt mit ihrer Melodie, derselben von Generation zu Generation, für mich jedenfalls ohne Unterschied unsere Amsel, laut in der Morgenstille zwischen den hohen Mauern, wo sie, dachte ich, im übernächsten Jahr und sofort flöten würde, unter welcher neuen Ordnung auch immer. l. . .! Ich werde in den Vogelschutzbund eintreten, sagte ich vor mich hin, als hättest du es im Schlaf hören können.« (S. 32)

Marianne bekennt sich trotz allem zu ihrer Geschichte. Nach dem Besuch im Westen sieht sie zwar um so schärfer, wie verkommen ihre kleine Wohnung in Berlin ist: »Aber es ist meine Wohnung.« (S. 215) Diese Haltung hat Wolfgang Emmerich dazu gebracht, den Roman in der »heiklen Zone« der »Ostalgie« anzusiedeln.⁷ Das scheint mir aber kaum zuzutreffen. Nirgendwo wird die DDR-Vergangenheit beschönigt oder wieder herbeigesehnt. Verklärung wird genauso wenig akzeptiert wie eine pauschale Verdammung. Beides wäre eine Simplifizierung der komplexen Wirklichkeit. Gerade aber diese Komplexität wollen die Romane von Burmeister einfangen.

Und genau dabei spielt die selbstreflexive Poetik dieser Romane eine entscheidende Rolle. Brigitte Burmeister schreibt in einer Erzähltradition, die in der DDR schon früh und exemplarisch von Christa Wolf vertreten wurde. In Wolfs Roman *Nachdenken über Christa T.* (1968) tritt am Ende der Nachbar

Blasing auf, der handliche Geschichten erzählt, in denen aber »alles sich verfestigt«,⁸ so daß alles Leben darin abgetötet wird. Christa T. dagegen betont, daß sie sich bei ihren Schreibversuchen »vor den Festlegungen scheute«.⁹ Genau diese Festlegungen vermeidet im Roman Christa Wolf selber. Es wird aus einer radikal persönlichen Perspektive erzählt, wobei die Chronologie der Berichterstattung fortwährend durch Reflexionen, Vermutungen, Vor- und Rückblicke gebrochen wird. Das Bild der Dinge, das so entsteht, ist fragmentarisch, subjektiv, voller Zweifel – eben das Gegenteil einer klassisch geschlossenen Erzählung mit einem geschlossenen Weltbild, wie sie im traditionellen sozialistischen Realismus verlangt wurde.

Wie Christa Wolf – und das sogar noch stärker poetologisch reflektierend – schreibt auch Brigitte Burmeister Romane, die sich jeder Geschlossenheit und Eindeutigkeit widersetzen. Als professionelle Romanistin hat Burmeister sich ausführlich mit dem französischen *Nouveau Roman* beschäftigt.¹⁰ In der Abhandlung, die sie darüber veröffentlicht hat,¹¹ beschreibt sie, wie Autoren wie Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon und Michel Butor nicht länger »die Aufdeckung von Wesen, Wahrheit, objektiver Ordnung der Welt«¹² anstreben, sondern durch radikale Subjektivierung der Erzählweise die gewohnten Schweisen in Frage stellen wollen. Das führte, so Burmeister, zu einer »kritischen Reflexion der Erzählmittel selbst«.¹³ Der Roman wird »sich selbst zum Gegenstand der Kritik und Veränderung«.¹⁴ Genau das gilt auch für die Romane von Brigitte Burmeister – im Kontext der Postmoderne würde man von »Metafiktionalität« sprechen. Ihr erster Roman *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*¹⁵ steht, wie inzwischen in verschiedenen literaturwissenschaftlichen Beiträgen festgestellt wurde,¹⁶ sehr stark unter dem Einfluß der Auseinandersetzung mit dem *Nouveau Roman*. Der Roman besteht aus Briefen, die der dreißigjährige Angestellte David Anders während eines einjährigen Arbeitsaufenthaltes in der Zentralbehörde seines Arbeitgebers an seine Angehörigen zu Hause schreibt. Aber am Ende ist nicht mehr deutlich, ob nicht auch Anders selber nur Teil eines fiktiven Romangeschehens ist. Wie Mirjam Gebauer feststellt, wird hier das »fiktive Universum zum verwirrenden Zeichenlabyrinth, in dem jede Wahrheit nur eine Frage der Auslegung ist«, und wird die Erzählung selber zur »Geschichte des Erzählvorgangs«.¹⁷

Burmeisters zweiter Roman, *Unter dem Namen Norma*, ist viel mehr als ihr Erstling auf die konkrete historische Wirklichkeit bezogen. Hier geht es, wie Gebauer formuliert, nicht wie in ihrem ersten Roman um einen »Ausbruch aus einer vorgegebenen Ordnung«,¹⁸ sondern – nach der Wende – um Fragen der Identität, der Zugehörigkeit zum Eigenen. Gebauer schließt daraus, daß Burmeister mit diesem Roman eine poetologische »Wende« vollzogen habe, vom »Abenteuer des Erzählens« zum traditionelleren »Erzählen des Abenteurers«. So radikal aber wie hier behauptet wird, scheint sich mir die Erzählhaltung nicht

geändert zu haben. Ich möchte hier eher die Kontinuitäten in der Erzählweise Burmeisters hervorheben. Nicht nur wird in *Unter dem Namen Norma* ebenfalls fortwährend das Erzählen selber reflektiert, auch die Stoßrichtung ist die gleiche: gegen das traditionelle, geschlossene, auf Eindeutigkeit zielende Erzählen.¹⁹ Die hier behauptete Kontinuität wurde inzwischen auch bestätigt durch den dritten Roman von Brigitte Burmeister, *Pollock oder die Attentäterin*.²⁰ Hier wird die Geschichte eines Mannes erzählt, der unter den Nazis am Krieg teilgenommen hat, dann in der DDR eine relativ hohe Position aufgebaut hat, bis er in Schwierigkeiten geriet, in den Westen floh und da wieder erfolgreich wurde: deutsche Zeitgeschichte also. Aber durch die mehrfache Verschachtelung des Erzählvorgangs (die Erzählerin erzählt, wie eine Journalistin die Geschichte erfährt von der Freundin des Biografen des betreffenden Mannes) wird viel mehr über die unumgängliche perspektivische Brechung und Subjektivität des Erzählens erzählt als über die tatsächliche Lebensgeschichte dieses Mannes.

Unter dem Namen Norma bedeutet, wie wir noch sehen werden, auch: unter dem Namen des Romans. Burmeisters Romane reflektieren immer zugleich die Komplexität der Wirklichkeit und die Frage, wie man diese Komplexität wiedergeben kann: also das Erzählen selber. Das fängt gleich auf der ersten Seite an. Marianne beschreibt hier das Haus, in dem sie wohnt. Andere Häuser in der Gegend sind inzwischen neu verputzt, wodurch seine graue Häßlichkeit um so deutlicher wird, so daß man beim Anblick dieses Hauses über die Einwohner Bescheid zu wissen glaubt: »eine graue, grämliche Masse« (S. 7). Wer aber genauer hinschaut, sieht »Einzelne, die lächeln oder zufällig bunt sind und das Gesamtbild verwischen, so daß sich wenig Allgemeines mehr sagen läßt« (S. 7). Einige Seiten weiter erinnert Marianne sich an den Geschichtslehrer Meinert, der keine »Geschichten« erzählen und behandeln wollte, sondern nur »die Geschichte im Singular« (S. 13). Das Allgemeine steht bei Burmeister unter Verdacht; Wirklichkeit wird nur im Besonderen, im Individuellen greifbar.

Marianne kommt nachts nach Hause, hört die leisen Geräusche überall im Haus und reflektiert darüber, wie man das Ganze darstellen könnte: Da müßte man alles Gesprochene gleichzeitig festlegen können. »Flitzen durch die Treppenhäuser, um zu sammeln, worüber sie reden in einem bestimmten Augenblick, den Gesamthalt der Sprechgeräusche festhalten – ein utopisches Unterfangen [...] nichts Besonderes müßte gesagt werden, ganz im Gegenteil, auf die normale Rede käme es an [...] Polyphonie im Hinterhof [...]« (S. 128)

Ein solches Erzählen muß notwendigerweise vielschichtig und fragmentarisch sein – genau wie Burmeister Marianne erzählen und sich erinnern läßt. Als Kind hörte Marianne ihre Tante Ruth von der Insel Rügen schwärmen; wenn sie ihre Tante aber bat, von dieser Schönheit zu erzählen, bekam sie nie mehr zu hören als Ausrufe wie »Dieses Licht über der Küste! Dieser herrliche Sand!« (S. 100), was sie immer enttäuschte: »Ich wollte richtige Geschichten

hören, nicht das, was ich zu hören bekam, wenn Tante Ruth von Rügen sprach.« (S. 101) Dieses Verlangen nach richtigen Geschichten, nach Geschichten, die eindeutige Einsichten vermitteln, kennt Marianne immer noch. Sie läßt es ihre fingierte Tochter Emilia formulieren: »Was mir total fehlt, zum Beispiel, ist die Übersicht, was hier so läuft l. . l und deshalb fehlt mir, um auf deine Frage zu antworten, auch das Interesse an dieser Vergangenheit, solange nicht jemand loslegt, wie sich das gehört: Es war einmal – l. . l.« (S. 121) Schon früher im Roman hatte Marianne einmal davon gesprochen »die Wahrheit erfahren« (S. 18) zu wollen, nämlich über die Vergangenheit des von ihr gehaßten neuen Hausmeisters Kühne. Hier, aus ihrem Haß heraus, will gerade Marianne, die in den Streitgesprächen mit Johannes immer auf der Nuance besteht und ihm den schon zitierten Vorwurf der falschen Eindeutigkeit macht, plötzlich »die Vergangenheit aufrollen« (S. 19), um diesen Kühne verurteilen zu können. Mit Recht staunt Norma darüber: »Klarheit, Wahrheit, der entscheidende Augenblick. Und das ausgerechnet von dir!« (S. 18)

Normas Staunen ist verständlich, denn es ist sonst immer Marianne, die nur allzu gut weiß, wie trügerisch diese Sehnsucht nach Klarheit und eindeutiger Wahrheit ist: So entstehen die vorschnellen Urteile. Und gerade die will sie verhindern. Statt alles aufklärende Geschichten über die Vergangenheit zu erzählen, berichtet sie immer nur assoziativ von einzelnen Details. Wenn sie einen Brief von Claire mit »dünnem Strichmuster« sieht, erinnert sie das an die Kunststoffplatten von früher und dadurch erinnert sie sich wieder an das Gemüsegeschäft von Griebenow, von dem sie dann zu erzählen anfängt (S. 162). Marianne beklagt sich sogar darüber, daß sie sich nur »an ein paar Einzelheiten« (S. 164) erinnert. Wenn es mehr wären, so denkt sie, könnte sie mehr erzählen; aber auch dann würde sie mit ihren Geschichten nicht die von Emilia gewünschte Übersicht verschaffen: »Ich würde erbarmungslos ausführlich sein und nichts auslassen l. . l Ich hätte mit all meinen Erinnerungen immerhin die Urteilsgeschwindigkeit abgebremst.« (S. 165) Darum geht es in diesem Erzählen: die Urteilsgeschwindigkeit abbremsen.²¹ Deswegen möchte Marianne sich wieder an alle Einzelheiten von früher erinnern, so daß sie sich sogar in ihrer Phantasie vorstellt, daß sie einen Zettel ans Mitteilungsbrett hängt mit der Aufforderung, ihr beim Sammeln von Erinnerungen zu helfen (S. 167). Oder sie stellt sich vor, daß sie einen Gesprächskreis eröffnet, in dem jeder seine Biografie erzählt (S. 168). Aber sie weiß zugleich, wie illusorisch ein solches Unternehmen sein würde, und ihre Phantasien enden wieder in der Vorstellung von einer gleichzeitigen Aufnahme aller Stimmen im Haus (S. 170). Der erste Teil des Romans ist so der Versuch Mariannes, in immer neuen Anläufen ein Bild der eigenen Gegenwart und Vergangenheit zu konstruieren, das die ganze Komplexität dieses Lebens einfängt. Zugleich spürt und reflektiert sie immerfort die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens.

In diesem ersten Teil ist der Motor des Ganzen die wachsende Entfremdung zwischen ihr und ihrem Mann. Sie möchte ihn nicht verlieren und will ihn davon überzeugen, daß sein Weg – einen radikalen Schlußstrich ziehen und vom vergangenen Leben nichts mehr wissen wollen – nicht der richtige sein kann. Aber gegen seine neu gewonnene Eindeutigkeit kommt sie mit all ihren Zweifeln und Widersprüchen nicht an. Und so kommt es im zweiten Teil, der eigentlichen Klimax der Romanhandlung, zum Zusammenbruch ihrer Beziehung. Marianne fühlt sich bei Johannes im Westen nicht zu Hause, wird von ihm subtil gedemütigt und kommt sich auf dem Gartenfest deplaziert vor.

Und da erzählt sie dann Corinna King die von vorn bis hinten erlogene Geschichte von sich als Stasi-Informantin unter dem Namen Norma. Norma ist natürlich an erster Stelle der Name ihrer Freundin, nach der sie sich immer mehr sehnt, und die im zweiten Teil mehr oder weniger die Stelle von Johannes in Mariannes Leben übernimmt. (Im zweiten Teil ist das angesprochene Du auch nicht mehr Johannes, sondern Norma.) Aber hier geht es um mehr: Mit dieser Geschichte tut Marianne das, wonach sie sich auch im ersten Teil schon hin und wieder sehnte, was sie sich da aber gerade verboten hatte: Sie erzählt auf Eindeutigkeit hin. Noch bevor sie weiß, was sie erzählen wird, weiß sie den fatalen ersten Satz, mit dem sie ihre Geschichte anfangen wird: »Es ist an der Zeit, daß Sie die Wahrheit über mich erfahren.« (S. 223) Und nun wird eine klassisch einfache, geschlossene Geschichte ohne Leerstellen erzählt, das absolute Gegenteil des offenen und fragmentarischen Erzählens des weiteren Romans. Marianne ist sich dessen genau bewußt. Wenn Corinna King sie fragt, ob es neben dem Bruder aus der angefangenen Erzählung noch mehr Geschwister gibt, antwortet sie: »Nein, nur diesen Bruder. Je mehr Personen, desto schwieriger, sie unterzubringen, nicht wahr?« (S. 227) In dieser Geschichte hat Marianne endlich eine eindeutige Identität, die auch noch gut zum allgemeinen Bild der DDR paßt: Ein »tragisches Opfer« (S. 242) nennt Corinna King sie nun. Diese falsche Geschichte von Norma ist gleichzeitig die Geschichte vom falschen Roman. (Daß der Leser so mit den Worten »Norma« und »Roman« spielen darf, wird am Ende des Romans noch einmal nahegelegt, wenn da mit den Worten »Kormoran«, »Normachor« und »Roman« gespielt wird [S. 284]).²²

Vor solchen falschen Geschichten und dadurch hergestellten falschen Identitäten warnt Max in seiner feierlichen Kneipenansprache zum Freundschaftsbund zwischen Marianne und Norma – einem Bund, der »unter dem Namen Norma« (S. 283) geschlossen wird: »Und sind wir auf dem richtigen Weg, wenn wir unsere Identität in geschlossener Fülle suchen, in Lückenlosigkeit? Ich warne vor dem Horror vacui. I. . . I So wie auch ihr, denke ich, denen Umbruch und Trennungen Löcher in das Leben gerissen haben, die Risse in eurem Lebenslauf nicht besetzen wollt mit den schwarz-weißen Steinchen stimmiger Geschichten.« (S. 283)

Genau das geschieht in einem ›richtigen‹ Roman nicht. Da bleiben Dinge offen. Im vorliegenden ›richtigen‹ Roman – *Unter dem Namen Norma* – bleibt sogar die wichtigste, die zentrale Frage leer, unbeantwortet: Weshalb hat Marianne diese Geschichte erzählt? Das will Johannes sofort wissen. Aber Marianne kann nur beschreiben, wie der erste Satz ihr einfiel und der Rest sich dann ergab (S. 250). Im immer heftiger werdenden Streit suggeriert sie noch einige Erklärungen: daß sie nicht länger die typische Mitleid-Ossi sein wollte (S. 251), oder daß sie gerade diese Geschichte erzählt hat, weil die Wessis so gerne einem solchen »Zuschnitt von erwartungsgemäßen Gruselbildern« (S. 252) glauben.²³ Aber im Grunde weiß Marianne selber nicht die Antwort: »Ich hätte sagen müssen: Ich weiß wirklich nicht, warum ich erzählt habe, was ich erzählt habe.« (S. 253) Das kann Johannes nicht akzeptieren; seine Erklärung ist, daß die IM-Geschichte dann wohl auf Wahrheit beruht. Auch Norma stellt die Frage nach dem Warum, und Marianne kann wieder keine wirkliche Erklärung geben: Sie »breitete Erinnerungen aus im Bogen um die *leere Mitte*, den Beweggrund, nach dem sie gefragt hatte« (S. 250, Hervorhebung H. H.). Marianne fürchtet nun, daß Norma wie Johannes glauben wird, daß an der Geschichte etwas Wahres ist – aber Norma sagt nur (mit demselben Ausdruck, den später Max benutzt): »Horror vacui l. . . l das erträgt der Mensch eben nicht, eine Handlung ohne erkennbaren Grund. Da muß er etwas an die *leere Stelle* setzen, ist doch verständlich l. . . l.« (S. 255, Hervorhebung H. H.) Norma erträgt die leere Stelle, und darum kann Marianne deren Namen als den Namen des Freundschaftsbundes vorschlagen.

Jetzt bekommen auch andere Stellen im Roman eine vertiefte Bedeutung. So zum Beispiel die ersten Zeilen des Romans, in denen von dem Haus, in dem Marianne wohnt, gesprochen wird: »Der Stadtteil, in dem das Haus steht, hieß weiter Mitte, als er längst Rand war, dahinter Niemandsland, von der Schußwaffe wurde Gebrauch gemacht. Mitten in der Stadt Leere, l. . . l.« (S. 7) Die Worte ›Mitte‹ und ›Leere‹ bekommen eine leitmotivische Funktion: Wenn es um die Frage geht, weshalb Margarete Bauer Selbstmord begangen hat, glauben viele zu wissen, daß das mit ihrer angeblichen IM-Tätigkeit zu tun hat, aber für Marianne ist der Sturz vom Balkon »irgendwo im Leeren geschehen« (S. 42). Und wenn zu Mariannes Empörung einige Hausbewohner die Wahrheit einmal wieder allzu gut zu kennen glauben und im Hof eine Art von Gerichtsverhandlung mit dem braven Herrn Bärwald anstellen, steht dieser »in der Mitte« (S. 145), und Marianne denkt: »l. . . l in der Mitte ein Sündenbock« (S. 150).

Die Mitte des Romans, der Beweggrund für Mariannes entscheidende Tat, den falschen Roman von der IM-Tätigkeit, bleibt leer, und der Leser des richtigen Romans sollte keinen *horror vacui* haben, keine alles erklärende Wahrheit finden wollen. In einem Interview antwortet Brigitte Burmeister mehrere Male, sobald sie nach einer einheitlichen Interpretation (etwa des Freundschafts-

bundes) gefragt wird, daß es eben mehrere Deutungsmöglichkeiten gibt.²⁴ Ihre Romane entstehen, wie sie sagt, mehr oder weniger improvisierend, »peu à peu l. . .] bei der Arbeit.«²⁵ Aber das bedeutet nicht, daß man nicht doch nach Zusammenhängen suchen kann. Im selben Interview sagt Burmeister auch, daß sie beim Schreiben immer zurückliest und dann mit jedem Satz das schon Geschriebene »in Korrespondenz zu bringen [versucht] mit dem, was neu entsteht.«²⁶

So gibt es im Roman noch eine Reihe von Motiven, die man auf diese Weise – immer im Bewußtsein der prinzipiellen Mehrdeutigkeit – in eine Korrespondenz zu bringen versuchen könnte. Ein erster Versuch zeigt gleich, wie vorsichtig man hier vorgehen muß. Ein auffällig häufig auftauchendes Motiv ist das der ›Stille‹. Bei oberflächlicher Lektüre könnte man vermuten, daß ›Stille‹ (positiv konnotiert) mit der Sphäre der DDR, mit dem Unterlegenen, dem ›Ehemaligen‹ verbunden wird – gegenüber dem härteren, lauten Westen. Gleich am Anfang wird das auch suggeriert: Marianne spricht von dem Haus in Berlin als »dämmerig und still«; Johannes fordert mehr »Rücksichtslosigkeit« von ihr und spricht von »finster und öde« (S. 8). An anderer Stelle wird von der »stillen Gegend« im Ostteil gesprochen, im Kontrast zu der »Geschäftigkeit der anderen Stadthälfte« (S. 113). Die Amsel singt »in der Morgenstille« (S. 32), und die Kaninchen in Berlins leerer Mitte, die nach dem Fall der Mauer und der dort nun anfangenden Geschäftigkeit in den Tiergarten geflohen waren, kehren abends an ihren früheren Ort zurück, »wenn es dort still geworden ist« (S. 24). Eine »leichte« (S. 248) Stille herrscht zwischen Marianne und Norma. Im Westen dagegen nimmt Marianne das laute Sprechen wahr (S. 209). Aber bei näherem Hinsehen liegen die Dinge nicht so einfach. Auch im Westen, in der schönen Siedlung, gibt es diese Stille (S. 209, 275). Dabei ist Stille auch nicht immer positiv konnotiert: Sie kann stören (S. 12) oder mit Verfall (S. 77), Tod (S. 171) oder Mangel an Gespräch (S. 232) verbunden sein. Der vorwiegende Eindruck der Verbindung von (positiver) Stille und Leben im Osten verschwindet nicht ganz, wird aber gleichzeitig uneindeutig gemacht.

Ein anderer, ungleich wichtigerer Themenkomplex ist der der Liebe und der Freundschaft. *Unter dem Namen Norma* ist auch die Geschichte vom Verlust einer Liebe und dem Gewinnen einer Freundschaft (oder auch Liebe). Beide sind eng mit der politischen Thematik und der Suche nach einer neuen Identität verbunden. Marianne trennt sich von ihrem Ehemann, der sich für den Westen und die Karriere entscheidet, und schließt einen Freundschaftsvertrag mit Norma, die im Osten bleibt und höchstens über Teilnahme an einer sozialistisch inspirierten Kommune in Südfrankreich nachdenkt (S. 198 f.). Man kann durchaus den Versuch wagen, die Reflexion über und das Erzählen von Liebe und Freundschaft im Roman mehr oder weniger direkt auf die deutsch-deutschen Verhältnisse zu beziehen. Nahegelegt wird eine solche Lesart, wenn

man andere Freundschaftsverhältnisse im Roman in die Interpretation einbezieht. Da ist an erster Stelle der Briefwechsel zwischen Minna König und ihrer Freundin Clara Lentz, die 1927 nach Amerika ausgewandert ist und seitdem Claire Griffith heißt.²⁷ Sie haben bis zum Lebensende in den achtziger Jahren nie aufgehört, sich zu schreiben; die Freundschaft hat die Jahre überdauert. Marianne – die sich selber vor die Entscheidung gestellt sieht, ob sie ihrem Mann in den Westen folgen soll – interessiert an diesem Briefwechsel vor allem die von Claire immer wieder gestellte Frage, ob Minna nicht besser daran getan hätte, Deutschland zu verlassen und zu ihrer Freundin zu ziehen. Aber, so glaubt Marianne zuletzt, das hätte vielleicht auch das Ende der Freundschaft bedeutet: »I. . . I und bin auf der Stelle überzeugt, den verschwiegenen Grund einer Beziehung zu wissen I. . . I weil ihr verdammtes Glück hattet, Claire und Minnie, mit der Entfernung zwischen euch, ihr wußtet gar nicht, welches Glück.« (S. 156)

Freundschaft, so folgert Marianne, gedeiht offenbar nur, wenn die Nähe nicht zu groß ist. So stellt sie sich vor, wie das bisher gute Verhältnis zwischen Frau Samuel und ihrer Schwester im Westen beim ersten Besuch dieser Schwester seit 1961 in die Brüche geht. In ihren Vorstellungen ruft Frau Samuel am Ende aus: »Also, wenn mir einer gesagt hätte, daß die Einheit so aussehen würde.« (S. 160) Brigitte Burmeister arbeitet diese kleine Phantasie in die Erzählung vom Briefwechsel ein, so daß das Thema Freundschaft nun direkt mit dem deutsch-deutschen Verhältnis verbunden wird. Distanz und Eigenständigkeit sind in den Augen Burmeisters auch da zu kurz gekommen. In einem Interview sagt sie: »Ich wollte keine Wiedervereinigung mit Westdeutschland. I. . . I zwei deutsche Staaten wollten wir.«²⁸

So kann man auch das Verhältnis Johannes–Marianne–Norma direkt auf das deutsch-deutsche Verhältnis beziehen.²⁹ Schon der Augenblick, wo sie sich kennenlernen, ist bezeichnend: am Abend, als die Mauer fällt.³⁰ Von jetzt an wird die Beziehung zu Johannes brüchiger und die zu Norma enger. Allmählich wird die Stellung von Johannes in Mariannes Leben von Norma übernommen. (Auch ohne direkt von einem lesbischen Verhältnis sprechen zu müssen, geht aus ihren Beschreibungen deutlich hervor, daß das Verhältnis zu Norma für Marianne auch eine erotische Komponente besitzt.³¹) Bedeutend scheint mir vor allem die Gemeinsamkeit in der Art, wie Marianne in einem jeweils prägenden Augenblick sowohl Johannes wie auch Norma wahrnimmt. Im ersten Teil des Romans erinnert sie sich plötzlich in einem haarscharfen Bild an einen gemeinsamen Urlaub mit Johannes. In einer schönen Oktoberlandschaft im Kaukasus sieht sie ihn plötzlich, »wie ich ihn noch nie gesehen hatte, der vollkommen Andere, so schön in diesem Augenblick, daß es mir einen Stich gab, wie bei einem verletzenden Satz, bei einem Abschied, aber der Schmerz war betäubt von etwas Feierlichem ohne Rührung, leicht und wach und im Bewußt-

sein eines unaufhebbaren Abstands, zum ersten Mal ohne Schrecken, ohne Trauer enteignet von diesem anderen Ich, das nie meines gewesen und lebendig gewesen war ohne mich, schön in seiner Freude, auf der Welt zu sein I. . I.« (S. 107 f.)

Die Worte ›Stich‹, ›Schmerz‹, ›Abschied‹ suggerieren zunächst etwas Negatives, aber es geht genau um das Gegenteil: Erst eine solche Liebe, die sich der Nicht-Identität bewußt ist, die nicht besitzt und den Anderen den Anderen sein läßt, ist das Ideal. Dieses Bild, sagt Marianne, hat ihr Gedächtnis aufbewahrt, ›durchdrungen vom Bedeutsamen des Augenblicks I. . I ein Sinnbild trennender Liebe, dachte ich, mein liebstes Bild von Johannes« (S. 107). Ein ähnliches Bild von Norma am Abend des 9. November 1989 steht ihr genauso deutlich vor Augen: ›Einmal, als ich herantrieb, stand sie ganz still, sah mich nicht, sah vielleicht niemanden, war nur Anblick.« (S. 190). Sie war »so natürlich allein« (S. 191), heißt es dann. In beiden Beziehungen, in der scheiternden wie in der sich anbahnenden neuen, geht es um eben diese Dinge: um die nötige Distanz, die gegenseitige Eigenständigkeit, um die Möglichkeit ›trennender Liebe.³² Johannes läßt Marianne diesen Spielraum nicht und besiegelt damit das Ende ihrer Ehe. Aber auch Marianne muß da lernen. Wenn sie sich mit Norma streitet, weil diese in ihren Augen allzu leicht das Gerücht von der IM-Tätigkeit Margarete Bauers für wahr hält, fragt Marianne Norma, ob diese im Zweifelsfall »einer Aktennotiz oder dem Wort eines Menschen, dem du vertraust« (S. 60) glauben würde – und sie nimmt sich als Beispiel. Norma zögert, aber antwortet, daß sie für niemand die »Hand ins Feuer legen« (S. 60) würde. Marianne fühlt sich verletzt und versucht, sich mit scheinbar logischen Argumenten gegen die Verletzung zu wehren, was dann zu der Entfremdung im ersten Teil des Romans führt. Sie verlangt in diesem Augenblick zu viel Einheit, sie gewährt zu wenig Distanz. Aber schon nach wenigen Tagen sieht Marianne ein, daß Norma mit ihrem Zögern und ihrer Antwort Recht gehabt hat, ja sogar, daß gerade diese Antwort »Zukunft für unsere Freundschaft« (S. 154) bedeutet.

Die politische Lesart dieser Dinge bietet sich an. Die Entscheidung, die Johannes (West) von Marianne (Ost) verlangt: Einen radikalen Schlußstrich ziehen und der Vergangenheit abschwören, würde die Aufgabe ihrer Eigenständigkeit bedeuten. Von Anfang an ist eigentlich deutlich, daß das nicht gut gehen kann. Marianne träumt anfangs (S. 48 ff.) zwar noch von einer ungetrübten Zusammengehörigkeit (indem alle, wie »Mitglieder einer Familie« [S. 48], Margarete Bauer begraben), aber sie weiß schon, daß dieses Wunschbild »an der Wirklichkeit vorbeilgeht« (S. 56). In der gegebenen Konstellation muß Marianne sich entscheiden, und sie tut dies schließlich – ohne sich dessen in dem Augenblick so genau bewußt zu sein – durch die falsche Geschichte von der IM Norma. Das macht den Weg frei für die Freundschaft mit der richtigen Norma, der am Ende ironisch-feierlich in einem Bund besiegelt wird. Norma steht für

die Verbindung der DDR-Vergangenheit mit einer möglichen Zukunft. Das utopische Revolutionsdenken wird nicht ganz und gar verabschiedet, wie die zwei Tage, an denen erzählt wird, dem Tag des Aufstandes vom 17. Juni und dem 14. Juli der Französischen Revolution, symbolisieren, ebenso wie der Freundschaftsbund nach Ideen des Revolutionärs Saint-Just. Aber Utopie und Revolution werden auch nicht so einfach ins Positive gewendet, wie die Interpretationen von Beth Alldred und von Christine Cosentino suggerieren.³³ Der 17. Juni ist auch der Tag der Unterdrückung des Volksaufstandes (Marianne erinnert sich nur allzu gut daran; S. 70), und Saint-Juste wird von Marianne beschrieben als einer, der davon überzeugt ist, »in die Reihen der großen Seelen mit Auftrag zu gehören l. . . I erbarmungslos und ohne Skrupel« (S. 264), »mitverantwortlich für die 2663 Hinrichtungen« (S. 270).

Trotzdem wird der Freundschaftsbund zwischen Norma und Marianne mit einer feierlichen Rede von Max besiegelt. Aber nicht im Namen irgendeiner Ideologie oder einer festgefühten Identität, sondern im Namen der Unvollständigkeit (»Euer Bund fügt Ungleiche zusammen, zwei Unvollständigkeiten l. . . I und eben darin liegt seine Chance«; S. 283) und im Bewußtsein der Komplexität: »Fürchten wir nicht das Knäuel, sondern fürchten wir den Alexander oder wie auch immer, der sich anheischig macht, es mit einem Hieb zu durchschlagen.« (S. 283) Der Bund wird besiegelt »unter dem Namen Norma« (S. 283), weil Norma für Marianne das einzig wirklich Utopische und Paradiesische repräsentiert: die absolute Offenheit. »Normas Blick, auf einen fernen Horizont gerichtet, ging ins Leere, fixierte einen Punkt im Unsichtbaren. Ihre Augen bewegten sich kaum, waren ohne Ausdruck, die *blanke Offenheit*, als finge das Dasein erst an, als wäre der vierzigste Geburtstag nächstens ihr erster, die Welt noch Entdeckung vor dem Zerfall in gut und schlecht l. . . I.« (S. 275 f., Hervorhebungen H. H.)

So kann dieser Roman *Unter dem Namen Norma* heißen, weil *Norma* die leere Stelle erträgt – und weil im (richtigen) *Roman* die Mitte leer ist.

Anmerkungen

- 1 Brigitte Burmeister: *Unter dem Namen Norma. Roman*, Klett-Cotta, Stuttgart 1994; hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 2 Siehe zum Beispiel Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig 1996, S. 501 f.; Volker Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*, Stuttgart–Berlin–Köln 1995, S. 76–89.
- 3 Sowohl Emmerich (*Kleine Literaturgeschichte der DDR*) als auch Wehdeking (*Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*) lassen Marianne Arends mit einer wirklichen Tochter in Berlin leben – was nicht nur durch eine genaue Lektüre der Szenen mit

- Emilia ausgeschlossen wird, sondern auch schon durch die Passage, wo Marianne von Margarete Bauer sagt, daß sie »mit Kind ohne Mann« lebt und sie selber mit »Mann ohne Kind« (S. 39).
- 4 So hat Marianne im ersten Teil von sich erzählt, daß sie sich als Mädchen immer ein anderes Gesicht gewünscht hat (S. 74) – und jetzt glaubt sie, ein Gesicht zu sehen, »das mit seinem Spiegelbild seit je und noch jetzt in Eintracht und Wohlgefallen leben konnte« (S. 219).
- 5 Margarete Mitscherlich/Brigitte Burmeister: *Wir haben ein Berührungstabu. Zwei deutsche Seelen - einander fremd geworden*, München-Zürich 1993, S. 49.
- 6 Ebd., S. 66.
- 7 Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 502.
- 8 Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.*, Darmstadt und Neuwied 1969, S. 166.
- 9 Ebd.
- 10 Übrigens lehnte Christa Wolf 1968 im Essay *Lesen und Schreiben* den *Nouveau Roman* Robbe-Grillet wegen Mangel an subjektivem Widerstand gegen die dingliche Welt noch entschieden ab. (Christa Wolf: *Lesen und Schreiben. Aufsätze und Prosastücke*, Darmstadt und Neuwied 1972, S. 201–203).
- 11 Brigitte Burmeister: *Streit um den Nouveau Roman. Eine andere Literatur und ihre Leser*, Berlin 1983.
- 12 Ebd., S. 17.
- 13 Ebd., S. 18.
- 14 Ebd.
- 15 Brigitte Burmeister: *Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde. Roman*, Darmstadt 1988 (Erstveröffentlichung: Verlag der Nation, Berlin 1987).
- 16 Dieter Schlenstedt: *Brigitte Burmeister: Anders oder Vom Aufenthalt in der Fremde*, in: *Weimarer Beiträge*, 35(1989), S. 637–645; J.H. Reid: *Writing Without Taboos: The New East German Literature*, New York u.a. 1990, S. 89–92; Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 311 f.; Mirjam Gebauer: *Vom »Abenteurer des Berichtens« zum »Bericht eines Abenteurers«*. *Eine poetologische »Wende« im Schreiben von Brigitte Burmeister*, in: *Weimarer Beiträge*, 44(1998), S. 538–553.
- 17 Gebauer: *Vom »Abenteurer des Berichtens« zum »Bericht eines Abenteurers«*, S. 542.
- 18 Ebd., S. 550.
- 19 Die Rolle, die die Hauptpersonen in beiden Romane spielen, ist allerdings eine umgekehrte: David Anders möchte gern so geordnet schreiben, daß er in »das Wesen der Dinge« (*Anders*, S. 5) eindringt, scheitert aber fortwährend daran; Marianne Arends sehnt sich zwar manchmal nach einem solchen Erzählen, hat es aber längst als falsche Ideologie erkannt. Übrigens kann der Nachname von Marianne: Arends, durchaus als ein Anagramm von Anders aus dem ersten Roman gelesen werden. Siehe auch Beth Alldred: *Two Contasting Perspectives on German Unification: Helga Schubert and Brigitte Burmeister*, in: *German Life and Letters*, 50(1997), S. 170.
- 20 Brigitte Burmeister: *Pollock oder die Attentäterin. Roman*, Stuttgart 1999.
- 21 Bezeichnenderweise hat in der falschen IM-Geschichte, die Marianne erzählt, der ideologisch unbeirrbar Vater ein »energisch aussiebendes Gedächtnis« (S. 229).
- 22 Als einen anderen versteckten Hinweis könnte man die letzten Zeilen der Szene lesen, wo Marianne Norma nach ihrem Nachnamen fragt: »Ja, was sind schon Namen, sagte ich, Schall und Rauch. Das wollte sie nicht gesagt haben, sagte Norma.« (S. 192).
- 23 Diese Erklärung hebt auch Brigitte Burmeister selber in einem Interview hervor. (vgl. Anm. 24, S. 268)

- 24 Kerstin Gaddy: *Interview mit Brigitte Burmeister (Washington, D.C., 15. April 2000)*, in: *Monatshefte*, 93(2001), S. 265–272.
- 25 Ebd., S. 271.
- 26 Ebd.
- 27 Die Geschichte der Schwestern König, die hier so zur Sprache kommt, hat Brigitte Burmeister zu einer etwas ausführlicheren Erzählung unter dem Titel *Abendspaziergang* verarbeitet im Erzählband *Herbstfeste. Erzählungen*, Stuttgart 1995.
- 28 Gaddy: *Interview mit Brigitte Burmeister*, S. 267.
- 29 Auf das hiermit verwandte Motiv der deutsch-deutschen Vereinigung als sexuelle Vereinigung oder als Hochzeit gibt es einen Hinweis in Julia Kormann: *Literatur und Wende. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989*, Wiesbaden 1999, S. 264.
- 30 Auf die Bedeutsamkeit dieses Zusammenfallens weist auch schon Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, S. 81, hin.
- 31 In einem Interview läßt Brigitte Burmeister übrigens auch eine lesbische Beziehung als mögliche Lesart durchaus gelten (Gaddy: *Interview mit Brigitte Burmeister*, S. 271). Die Stelle, wo am direktesten klar wird, daß es sich für Marianne um mehr als nur Freundschaft handelt, lautet folgendermaßen: »I. . . I unsere Freundschaft – das passende Wort, hätte ich leise zu der Frau gesagt, möchte ich, wie Sie gewiß verstehen, hier in aller Öffentlichkeit nicht aussprechen –, von der ich wünsche und hoffe, sie währt so lang wie unser Leben.« (S. 154).
- 32 Um diese Problematik geht es auch in den zwei Jugendfreundschaften, an die Marianne sich erinnert: Bei Ellen fühlte sie sich schuldig, weil sie eine Verliebtheit vor ihr verheimlichte (S. 51 f.), bei Jutta fürchtete sie sich vor dem Bruch der Beziehung, wenn sie ihre Meinung zum Aufstand vom 17. Juni 1953 sagen würde (S. 67 f.).
- 33 Alldred: *Two Contasting Perspectives on German Unification*, S. 165–181; Christine Cosentino: *Ostdeutsche Autoren Mitte der neunziger Jahre: Volker Braun, Brigitte Burmeister und Reinhard Jirgl*, in: *The Germanic Review*, 71(1996), S. 177–194. Sowohl Alldred als Cosentino sprechen von Saint-Juste als Hoffnungsträger; aber dieser wird von Marianne gerade auch als fanatischer Verteidiger des Terrors dargestellt. Cosentino spricht außerdem von der Utopie eines auf »dem Konzept einer konstruktiven Streitkultur beruhend[en] Freundschaftsbundesl« (S. 183). Aber die »Streitkultur« der Männer, an der Norma und Marianne nicht teilhaben, bekommt im Roman eine ausgesprochen negative Wertung: »Wer Streitkultur hat, hat eben auch eine dicke Haut« (S. 61), und wenn einer der jungen Männer in der Kneipe sich von seiner Freundin bedienen läßt, ohne sie weiter auch nur zu bemerken, heißt es: »Er muß ja streiten. I. . . I Die ganze Runde, ein Rudel Menschheitsverbesserer, sich sie dir an. I. . . I Ab nach Tibet, würde ich sagen, damit sie Demut lernen.« (S. 262 f.)

Petra Renneke

Erinnerte Kindheit im Labyrinth der Sprache

Barbara Honigmanns Roman »*Alles, alles Liebe!*«

Barbara Honigmann¹ knüpft in ihrem Roman *Alles, alles Liebe!* (2000)² an das Genre Briefroman ihres Debüts *Roman von einem Kinde* (1986)³ an. Sie führt auch in vielem den Ton weiter, der bereits diesem ersten Text seine besondere, eigenwillige Färbung gab. Es ist ein unverwechselbarer, unnachahmlicher Ton. Daß diesem Ton, den die Honigmann-Kritik bisher häufig als »einfach«, mitunter beinahe »kindlich«, von einer »Naivität der höheren Art« gerühmt hat, eine ausgeprägte Sprachreflexion zugrunde liegt, soll im zweiten Teil dieses Beitrags gezeigt werden.

Erinnerte Kindheit und verzeichnete Landschaften. – Erinnerte Kindheit im SED-Staat funktioniert weder als vermeintliche Idylle – verzeichnete Selbstbildnisse und Landschaften, so der ursprüngliche Titel von Honigmanns Debüt – noch als Identifikationsmuster für Anna, die Protagonistin in Honigmanns Roman *Alles, alles Liebe!*. Anna, eine junge jüdische Frau, sieht aus wie eine Zigeunerin und assoziiert damit das Bild der »schönen Jüdin«. Dieses Bild der abendländischen Kulturgeschichte avanciert zur »Metapher für die doppelt Andere«⁴, in der die »Phantasmen über das andere Geschlecht mit denen über das »Jüdische« eine exotische Verbindung eingehen.«⁵ So schreibt Anna an Eva: »Liebe Eva! Das erste Wort, das ich in Prenzlau hörte, war »Zigeuner«. Jemand rief es mir nach, kaum daß ich ein paar Schritte aus dem Bahnhof getan hatte, auf der Suche nach meinem Hotel. Aber soviel ich mich auch umgesehen habe, da war kein Mensch und kein Hotel, weit und breit.« (*AaL*, 5)⁶

Anna verläßt zum ersten Mal die Stadt ihrer Kindheit, Berlin, und geht als Regisseurin an ein Provinztheater in Prenzlau, etwa hundert Kilometer im Norden der Hauptstadt. Wie bei einem Filmschnitt legt sie die Kleider einer Künstlerexistenz in der Berliner Boheme am Rande der offiziellen sozialistischen Wirklichkeit ab. Zurück läßt sie ihre Mutter, ihren Geliebten Leon und ihre Freunde, an die sie zahlreiche Briefe schreibt. Auf dem Weg der Orts- und Identitätssuche einer jungen Frau durchkreuzt Barbara Honigmann die scheinbare Provinzidylle in diesem Briefroman, dessen ursprünglicher Titel »Provinzbrieft« lautete. Dabei bedient sich die moderne »Heldin« Anna eines altmodischen (bei Frauen in der Romantik) beliebten Mediums. Und das Festhalten an

diesem Medium ›Brief‹ verläuft diametral zum Verlust der Liebe zu ihrem Geliebten Leon. Denn Briefe, die im Zeitmoment des »Heute« geschrieben werden, kommen ja niemals im »Heute« an.

Der Roman – Ende der neunziger Jahre in Straßburg geschrieben – wirft einen Blick zurück auf die Mitte der siebziger Jahre in der DDR.

Der äußere Zeitrahmen dieses Romans ist leicht überschaubar. Anna schickt den ersten Brief an ihre Freundin Eva am 1. November 1975. Dieses Datum ist auch der Todestag von Pier Paolo Pasolini, der an diesem Tag in Ostia – am Meer, unweit von Rom – von einem Strichjungen, wahrscheinlich seinem Liebhaber, ermordet wurde.⁷ Unausgesprochen bleibt die Nähe zwischen Liebe und Tod an jenem Tag.

Erzählt wird von der permanenten »Annäherung«⁸ einer Frau »inmitten dieser Ortslosigkeit« bereits in *Roman von einem Kinde*, die auf der Suche nach ihrem Platz im Leben ist, da, wo man weiß, wie alles geht: »Es ist ja auch manchmal so ein Gefühl, wenn man abends in die hellen Fenster vom gegenüberliegenden Haus sieht l. . l. Da ist alles so friedlich und glücklich in sich abgeschlossen, und ich werde dann ganz sehnsüchtig und denke, da, dort, hinter diesem Fenster, in diesem Haus, da wissen sie, wie alles gehen muß. Und ich möchte hingehen und anklopfen und fragen, ob ich reinkommen und ob ich auch dort wohnen darf, und dann möchte ich immer mit diesen Menschen zusammenbleiben.«⁹

Diese Annäherung und Toposforschung wird in *Alles, alles Liebe!* fortgesetzt; weil die Freunde Eva und Alex begriffen haben, daß »wir doch nicht unser ganzes Leben wie beim Kindergeburtstag sitzen könnten, so schrecklich aufgeregt und gleichzeitig gelangweilt« (*AaL*, 84). In dem gleichen Freundschaftsbrief an Anna beschreiben Eva und Alex ihre Befindlichkeiten als ein atmosphäres Moment – ein Vakuum – zwischen »Innen«, der Künstlerkolonie, und »Draußen«, der Gesellschaft unter realsozialistischen Bedingungen: »Annalieschen! l. . l wieder gejammert l. . l wie lahmgelegt wir alle sind, daß wir ewig nur in Phantasien leben, wie nichtig und flüchtig unsere mittelmäßigen Lasterhaftigkeiten sind und daß wir immer noch vor Sehnsucht vergehen. l. . l Draußen ist die häßliche Gesellschaft der ›Verwachsenen‹, die wir verachten, von der wir uns abgekoppelt und der wir doch so wenig entgegenzusetzen haben, obwohl wir uns dauernd gegenseitig zu Künstlern erklären l. . l.« (*AaL*, 84 f.)

Der Freundschaftsbrief als Kultobjekt in Reminiszenz an die Romantik und Fetisch des Widerstands rangiert in diesem Roman neben den Liebesbriefen zwischen den beiden Protagonisten Anna und Leon. Mit der Inszenierung dieses Freundschafts- und Liebeskults – wie er sich in der subversiven Lebenswelt der Einsiedelei ausschnittsweise konfiguriert – zitiert Honigmann zugleich den Freundschaftskult der europäischen Romantik. So schreibt Anna an Alex in einem Brief, Prenzlau, 10.11. datiert: »Im übrigen ist Freundschaft auch schwie-

riger als Liebe. Es ist oder scheint mir schwieriger, jenseits von Liebe Vertrauen zueinander zu gewinnen, vielleicht, weil das Herz die körperliche Nähe leichter aufbewahren kann, weil es selbst Körper ist.« (*Aal*, 37)

Eine bislang in der Wahrnehmung und Rezeption dieses Werkes unterschätzte ›Nebenrolle‹ spielt die DDR-Realität der siebziger und achtziger Jahre. Sie fungiert als eine Gegenwelt innerhalb der im Roman *Alles, alles Liebe!* geschilderten Künstlerkolonie. Die Ortssuche reflektiert Honigmann in der Retrospektive auf ein geteiltes Land: die ehemalige DDR und die Stadt ihrer Kindheit als eine geteilte Stadt, seit dem Mauerbau 1961.

Als Kind jüdischer Emigranten, die 1947 nach Deutschland zurückkehrten, wuchs Honigmann im antijüdischen Klima der elitären DDR-Nomenklatura¹⁰ auf. Sie gehörten zu jener Generation von Reemigranten, die als Kommunisten in die sowjetische Besatzungszone zurückkehrten, um die Utopie des Sozialismus zu verwirklichen. Zu ihnen zählten auch die Eltern des befreundeten Schriftstellers Thomas Brasch (1945–2001). Sein Vater war SED-Funktionär sowie stellvertretender Kulturminister (1965–1968).¹¹ Der heute in Israel lebende Schriftsteller Hans Noll,¹² Sohn des DDR-Funktionärs und Schriftstellers Dieter Noll, und Peter Kahane gehören zu dieser ›Vater-Sohn-Generation‹, für die Thomas Brasch den sich vom Autor längst verabschiedeten Titel *Vor den Vätern sterben die Söhne*¹³ geprägt hat. Peter Engelmann zählt ebenfalls zu den Künstlern und Intellektuellen im Abseits der Väter-Verstrickungen in die ehemalige SED-Nomenklatura. Namen wie Karl Mickel, Klaus Schlesinger, Adolf Dresen, Einar Schleaf, Barbara Honigmann, Thomas, Klaus und Peter Brasch stehen nicht nur für die Generation, der zwischen 1935 und 1955 Geborenen, Vorkriegs-, Kriegs- und hier speziell Nachkriegskinder, die ihre Kindheit und Jugend in der frühen DDR verbracht haben, sondern für eine Generation der ganz spezifischen Prägungen, die sie lebenslänglich wie Tattoos auf ihrer Haut tragen.¹⁴ Die jüdische Herkunft der Eltern dieser Generation der ›Väter‹ vor den Söhnen war ein Tabu. Es existierte eine verschwindend kleine jüdische Gemeinde in Ostberlin. Die Fragen jüdischer Identität, jüdischen Selbstverständnisses oder Fragen nach der Tradition, dem jüdischen Erbe und Vermächtnis begann man erst mit Beginn der Perestrojka 1986 öffentlich zu diskutieren.

Der äußere Zeitrahmen und die innere Zeit, die vergangen schien und nie wirklich vergeht, bilden in diesem Roman eine entscheidende virtuelle Schnittstelle des Erzählens. Diese doppelte Zeit- und Erzählebene spiegelt den Makro- und Mikrokosmos der Freunde in Opposition zur Vätergeneration der kommunistischen Reemigranten. Eva schreibt in einem Brief an Anna aus Meiningen, den 13.11.75: »Ich glaube, unsere Eltern sind in Wirklichkeit nie aus ihrem Exil zurückgekehrt, und alles, was sie sich eingeredet haben über ›Neuaufbau‹ und ›Neubeginn‹ in der alten Heimat, war ein noch größerer Selbstbetrug als ein ›beginning anew‹ in den Ländern des Exils, in England, Amerika l. . . l. Ich

habe oft gehört, daß die Rabbiner nach der Vertreibung der Juden aus Spanien eine Rückkehr in dieses Land für alle Zeiten verboten haben, und diese Entscheidung finde ich einleuchtend und vernünftig, weil es sozusagen das Gebot ist, du sollst dir keine Illusionen machen.« (*Aal*, 42)

Eva übersetzt frei ein Gebot aus dem hebräischen Gesetzestext in dieser Briefpassage: »du sollst dir keine Illusionen machen«. Honigmann porträtiert in dieser Einsiedelei¹⁵ die Kinder dieser Generation, deren Eltern weder Juden noch Deutsche waren oder sein wollten und damit bar jeder Identität eine zwiespältige Paria-Existenz führten. Sie hatten das von Hannah Arendt analysierte – mit der Emanzipation korrespondierende – Doppelgesicht der Assimilation nicht erkannt und verloren mit dem Scheitern der sozialistischen Utopie zugleich ihre (nicht nur politische) Heimat. Diese (politische) Heimatlosigkeit zog eine generelle Ortlosigkeit und Fremdheit nach sich – inmitten der Rückkehr in die selbstgewählte erste und zugleich zweite Heimat. Die Frage der Kinder an ihre Väter: »Was wolltet ihr um Himmels willen in der DDR?«¹⁶ blieb unbeantwortet. Ein mögliches Erklärungsmuster der Väter: »Ich bin ein Urenkel der Aufklärung l. . l. Außerdem bin ich ein deutscher Jude, ein jüdischer Deutscher l. . l. Ich gehöre hierher, auch wenn es mir hier kühl und leer ums Herz ist«¹⁷, greift in der Kindergeneration nicht, die in Deutschland besonders lange Kinder ihrer Eltern blieben.

Honigmann teilt die Erinnerungen ihrer Eltern an das Exil, die Flucht nach England, die Vertreibung aus Nazi-Deutschland nicht. Nur in Form der Kindheitserinnerungen,¹⁸ daß ihre Freunde wieder nur Kinder von Emigranten waren, deren Väter an die Utopie des Sozialismus glaubten und bei dessen Aufbau und der Verwirklichung dieser Utopie mitwirkten, solange, bis diese sich als das entpuppte, was sie war: »Kein Ort nirgends«. »DDR-spezifisch war, daß es dort noch weniger Juden gab als in der Bundesrepublik.¹⁹ l. . l Sie waren keine ›displaced persons‹ l. . l. Es gab nicht nur das Problem mit Israel, sondern auch die Tatsache, daß man die Existenz des Judentums an sich negierte.²⁰ Man mußte schon einen sehr starken Willen haben, um sein Judentum zu behaupten. Vom religiösen Judentum will ich gar nicht reden, weil das vollkommen verpönt war.«²¹

An die Tochter Honigmann ist nur fragmentarisch die Geschichte weitergegeben worden, das, was ihre Eltern ausmachte; Teile dieser DDR-Geschichte²² – als Kontrapunkt zu den wesentlichen Fragmenten dieser Familiengeschichte: die Flucht in eine künstlerisch elitäre Einsiedelei, in der der Traum anderer Utopien und Visionen, unter anderem der einer freien Künstlerexistenz inmitten der DDR-Nomenklatura und Elite NVA-Kadettenschule²³, geträumt wurde. In einem Brief an Anna schreibt Leon: »Dein ganzer Freundeskreis, Eva und Alex allen voran, gehen mir nämlich auf die Nerven, Dein ›jüdischer Kreis‹, Deine Theatergruppe und das Philosophenkleblatt aus dem ›Espresso‹, die

drei bescheuerten Peter mit Stefan.« (AaL, 159)²⁴ Leons Abrechnung geht im gleichen Brief weiter: »In Deinem jüdischen Kreis stellt ihr euer Jüdischsein heraus und kokettiert damit. Ihr seid aber bloß eingebildete Juden, denn ihr seid deutsch bis auf die Knochen, gerade darin, daß ihr euch so gerne als Anwohner von Jerusalem seht. Eure Eltern sind Bonzen und Funktionäre, die dieses Scheißland mitzuverantworten haben, in dem ihr euch so unglücklich fühlt.« (AaL, 159) Leon spielt in diesem Brief auf einen tabuisierten Aspekt an: Judentum und jüdische Identität als Pose, als Spiel und Koketterie; nicht zuletzt um den Tatbestand der Identität des Deutschseins bis auf die Knochen zu verwischen.

Der Roman markiert auch das Schwellenmoment, an dem die Rolle »Kind meiner Eltern« endgültig ausgespielt ist. Das Zeit- und Schwellenmoment zeichnet auch das Bild der Familiengenealogie, wo zwischen Tod und den Kindern dieser Vätergeneration niemand mehr steht, und wo man gewahr wird, daß es schwer ist, der Geschichte und den Geschichten der Eltern zu entkommen. Wieder geht es um eine Vergangenheit, die nicht vergeht, und trotz des Ablaufens der Zeit, zahlreicher Häutungen und komplizierter Abnabelungsprozesse akut bleibt.

Zwischen den Zeilen dieses Zitats steht, daß diese Kindergeneration ein schweres Erbe angetreten hat. Sie traten in den Satz ein: *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Die Künstlerkolonie stellt somit einen kleinen Ausschnitt eines Mikrokosmos dar, der ein Porträt des Scheiterns abbildet. Verpaßt hat diese Eltern- generation, mit der sich Honigmann auf eine andere Weise als Thomas Brasch auseinandersetzt, die Vermittlung des Judentums. Es handelt sich hierbei um nicht weniger als eine Leerstelle und fehlende Hinterlassenschaft. Hierin beschreibt Honigmann auf ganz subtile und schwer zugängliche Weise eine spezifische »Todesart«.

So entsteht in Honigmanns *Eine Liebe aus nichts* (1991)²⁵ im Zeitmodus der erinnernden Retrospektive unter anderem eine klassische Abarbeitungsgeschichte als – verborgene, rezeptionsgeschichtlich vernachlässigte – Referenz an diese Väter-Generation, die im Vakuum lebt, in einer Zeit der Tabus und der Zeit- waisen. Honigmann greift nicht nur das Ellis-Insel-Motiv in diesem Roman auf. Sie erzählt von der Eiszeit zwischen Vater und Tochter, der Hoffnung und dem Scheitern des gesellschaftlich fest codierten »Ordnungssystems« der Vater- Tochter-Beziehung (mit zahllosen Zuschreibungen, wie etwas zu sein und zu funktionieren hat) und skizziert damit den Abschied, das Loslassen, den »Vater- mord« – allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Er findet statt, ist allerdings im gesellschaftlich strukturimmanenten System und Mikrokosmos »Familie« so nicht vorgesehen. Der Erinnerungs- und Erzählprozeß der Ich-Erzählerin setzt mit dem Tod des Vaters in Weimar ein. Nur wenige Monate nach ihrer Ankunft in Paris heißt es sogleich wieder Abschied nehmen. Tod, Ankunft und Abschied koinzidieren auf unheimliche Weise.

Spielerisch, als ironisch gebrochener Selbstkommentar, bezeichnet sich Honigmann in ihrer Vermittlerrolle zwischen den jüdischen Intellektuellen in der DDR-Einsiedelei als »Rahel« vom Prenzlauer Berg²⁶ und markiert damit einen verlorenen aber auch verschwiegenen Ort innerhalb der Kulturgeschichte der Moderne. Dabei geht es nicht nur um verlorene, verschüttete Orte innerhalb der jüdischen, abendländischen Kulturgeschichte, sondern auch um Abnablungsprozesse. Nicht zuletzt in einer spezifischen Atmosphäre zwischen Aufbruch und Scheitern, flanierenden Bohemiens und verkrachten Künstlerexistenzen kommen Erinnerungen als sedimentierte Gefühle in *Alles, alles Liebe!* voll zum Tragen. Honigmann zeichnet in dieser Künstlerkolonie nicht nur den von Paul Michael Lützel in seiner Rezension *Album der Freunde aus der »Scheiß-DDR«*²⁷ des Romans erinnerten romantischen Freundschafts- und Liebeskult, sondern bewahrt vor allem auch ein bestimmtes atmosphärisches Zeitmoment.

The Summer of love der Hippie- und Protestgeneration und seine ausgehängten Idole entpuppen sich als Herbstzeit. Erinnert sei an Jim Morrison (Thomas Braschs Gedicht über ihn wird im Roman intertextuell zitiert), an Bob Dylan²⁸ mit seinen legendären Songs *Baby, stop crying* und *Father of night*, an Patti Smith, porträtiert von Annie Leibovitz und Robert Mapplethorpe, sowie an Jimmy Hendrix oder an Leonard Cohen mit seinen Songs *Dance me to end of love* und *Heart with no companion*. Hier wird mehr vermittelt als die viel propagierte freie Liebe, die in den Songs von Dylan und Cohen an Sprödigkeit nicht zu überbieten ist. Das Lebensgefühl einer ganzen Generation wird transparent.

Die bleierne Zeit, Herbst 1975, dieses spezifische atmosphärische Moment, das Thomas Brasch in seinem letzten Text *Mädchenmörder Brunke* – 1999, also ein Jahr vor Honigmanns Roman erschienen – herauskristallisiert: »*Als falle eine Zeit, die mir schon für immer vergangen schien, plötzlich wieder über mich her, wie ein großes Lachen aus einem längst zerfallenen Haus. Wie eine riesige Faust, aus einem unbekanntem Wasser auftauchend und nach mir greifend, als wolle sie mich in die Tiefe und ins Weite ziehen, wo du mich lehren wirst, was ich immer lernen wollte, das Lieben und das Lassen.*«²⁹ Die einleitenden Sätze des ersten Kapitels »Ein unglückliches Beginnen« von Braschs Roman lauten: »Ich war offensichtlich an den Folgen jenes Unglücks gestorben, das ich erwartet hatte, seit mir das Lieben abhanden und ich mir auf diese Weise vor Jahren vollständig abwesend geworden war.«³⁰

Die ortlose, suchende aber keineswegs abwesende Protagonistin Anna beherrscht die hohe Kunst des (Los-)Lassens nicht. Diametral hierzu inszeniert sie in den Briefen an ihren Geliebten Leon eine absolute – wenngleich vergebliche – Liebe aus nichts. Und gerade diese ungeheure Präsenz und das seit der Romantik wieder akut werdende und korrespondierende Medium des Briefes führt zu Irritationen bei Leon. Es kommt zum sukzessiven Prozeß der Distan-

zierung von dieser Frau, die ihm immer fremder wird. Gesuchte Nähe verläuft sich in zunehmender Entfernung; bis Anna ihm gleichsam abhanden kommt. Leon ergeht es wie vielen seiner (postmodernen) Zeitgenossen: Er muß den Begriff »Liebe« im Lexikon nachschlagen und das »Alephbet« ganz von vorne lernen.

Daß diese emphatisch einseitig von Anna zelebrierte Liebe in zahllosen Sehnsuchtszeilen, in Warteszenen auf Bahnhöfen in Prenzlau und Berlin oder in Leons ihr fremd bleibender Wohnung schon von Anfang an die Zeichen des Scheiterns birgt, zeigt der Birnbaum im Ostberliner Hinterhof, der nach und nach seine Blätter und Früchte verliert. Leon greift in seinem ersten Brief an Anna das Bild vom Birnbaum auf: »Am Birnbaum in meinem Hof hängen nur noch zwei Birnen und fast gar keine Blätter mehr.« (*AaL*, 9) Sukzessive verliert der Baum (der Erkenntnis) seine Früchte und Blätter. Am Ende der gescheiterten Liebe steht er kahl im Hinterhof. In seinem Abschiedsbrief schreibt Leon an Anna: »Draußen ist Orkan. Das freut mich. Kleiner Weltuntergang. Hoffentlich überlebt es mein Birnbaum.« (*AaL*, 160) Was deshalb unaufhaltsam – wie das Fallen der letzten Blätter und Birnen vom Baum – folgt, ist der Tod; allerdings nicht der Tod Leons infolge des von Brasch beschriebenen »Unglücks«. Diese Todesart bleibt in ihrer Verweisfunktion in den Texten Barbara Honigmanns opak – das »Andere«, das Unbenennbare, das »Dritte«, das scheinbar alles oder vieles zeigt und gleichzeitig verbirgt, wie in Hauffs Märchen vom dritten Wunsch.

Und so haben die Kinder von Eltern, die weder Juden noch Deutsche waren, schlichtweg das Alephbet nicht gelernt, wenn sie sich nicht mit eigener Kraft aus diesem Vakuum befreien und orientierungslos durch die Welt streunen. Sie werfen in hellerleuchtete Fenster einen Blick, der auf Menschen fällt, die wissen, wie alles geht. Das bedeutet auch: Diese von der Ich-Erzählerin in *Roman von einem Kinde* sehnsuchtsvoll betrachteten Menschen sind bereit, die Gabe des Lebens wie des Todes anzunehmen. So gibt Leon Anna den »Todesstoß« hin zum Leben: »I . . I und dann Anna, weißt Du was, dann dreh Dich um, zum Leben und weg von mir. Von mir kommt bloß der Tod in der Form der Kleinkarietheit. Es gibt an mir nichts Griechisches oder Romantisches I . . I auch mein Horizont ist nur von den geviertelten Tomaten und geachtelten Äpfeln begrenzt, die mir meine Mutter hinstellt, und ab und zu von einer Frau, die mich aushält, um die Dinge einmal bei ihrem Namen zu nennen. Ich bin nichts als das Nichts, und der Schauer, der davon ausgeht, den hast du mit Liebe verwechselt.« (*AaL*, 141)

Figuren wie Anna, Eva und Leon markieren bei Honigmann, daß Wissen und Sterblichkeit koinzidieren. Doch wie kann dieser festgeschriebene Text der abendländischen Kulturgeschichte durchquert werden? Erkenntnis und Reflexionsfähigkeit allein reichen nicht aus, um den Verlust der Liebesfähig-

keit aufzuhalten. Das *Lieben* und das *Lassen* – die unwiderstehliche Nähe zwischen beiden – ist eine Lektion, die Anna erst verstehen muß.

Der Versuch des Schreibens als eine der letzten großen Liebes- und Sprachutopien in einer Zeit des Abgesangs von Utopien steht zwischen Honigmanns Augenaufschlag und ihrem eigensinnigen Blick. Sie erinnert in ihrem Roman *Alles, alles Liebe!* intertextuell an Federico Garcia Lorcas *Bernarda Albas Haus*, eine Parabel von Diktatur und Tyrannei und zugleich eine Geschichte der Weltliteratur, an deren Ende der klassische Liebestod steht. So inszenieren die Berliner Freunde in einer Privatwohnung Lorcas *La Casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España*, nachdem Anna als Regisseurin des Wiener Volksstücks *Der Furchtsame* von Philipp Hafner gescheitert war und entlassen wird, da sie sich ins Prenzlauer »sozialistische Theaterkollektiv« nicht reibungslos einfügen läßt.

Die 20jährige Adela, jüngste der fünf Töchter Bernardas, die den zukünftigen Mann Pepe el Romano ihrer Schwester Angustia begehrt, begehrt Selbstmord. Wie im Kontext der *Bernarda*-Proben formuliert, geht es auch um die Suche nach Sprache im Kryptogramm der Schrift und der zu interpretierenden fremden Texte: »Sanda: Jedenfalls müssen wir noch eine andere deutliche Sprache als die der Worte finden. Gesten, Geräusche, Körpersprache. Die Räume zwischen den Körpern und den Dingen – eine Choreografie.« (*AaL*, 57)

Es geht um die Stillstellung des Wortes im Gestus. Sanda plädiert für eine *andere* Sprache – jenseits der Worte und arbiträren Zeichen(systeme). Es ist eine Sprache der Räume zwischen den aufklatschenden Körpern zweier Menschen, den Räumen zwischen den Dingen, Gesten, Gebärden. Sanda und auch Thomas verlangen die Choreographie einer lautlosen Körpersprache, wo die erotische Körperspannung den (Bühnen- und) Sprachraum zerreißt und sprengt. Sprache avanciert zum Fremden, als das Unberührbare, Nicht-Mitteilbare. Sie kommt so zur Darstellung, ohne aber identifizierbar zu sein. Im Hinblick auf eine von Thomas geforderte andere, moderne Theaterästhetik als Sprachästhetik wird Schweigen zur Sprache in den Zwischenräumen einzelner Gesten und Gebärden. Bewegungen und verhinderte Bewegungen entpuppen sich als Balanceakt der Annäherung und Entfernung zwischen Personen und Körpern.

Bereits zu Beginn des Protokolls des *Bernarda*-Treffens vom 15.11.75, das Alex als Anlage 1 an Anna und Eva schickt, sinniert Sanda über die ästhetischen Möglichkeiten des Theaters und über Sprache als Schweigen zwischen den Körpern auf der Bühne: »Sanda: Bernardas erstes Wort heißt ›Ruhe‹ und das letzte heißt ›Schweigen‹. Das ist es, was wir spielen müssen, dieses Schweigen und die unendlichen Entfernungen zwischen den Personen und die unendliche Entfernung nach ›draußen‹. Ric: Die Bewegungen also, bzw. die verhinderten Bewegungen in den Zwischenräumen.« (*AaL*, 55)

Thomas (hinter dem, kaum verhüllt, der Dramatiker Thomas Brasch zu er-

kennen ist) betritt die Bühne des Romans und die Probesthne der *Bernarda-*Inszenierung und erteilt Ratschlge für die Transformation des Stcks in die heutige Zeit. Anzeichen für eine andere (Bühnen-)Ästhetik, wie er sie in seinen Theaterstücken, Übersetzungen und Bearbeitungen konzipiert: »Thomas: Nach dem, was ich neulich bei eurer Probe gesehen habe, finde ich, daß ihr euch dem Stück zu sklavisch unterwerft, statt es aufzubrechen und ihm eine gegenwärtige Dimension zu geben. So macht ihr bloß Kunstgewerbe. I. . .] Eventuell den Grundriß übernehmen, aber dann diese viel zu klassische Dramaturgie aufbrechen, eigene Texte dazwischenschneiden oder auch so etwas wie »Leben Lorcas« einmontieren I. . .] auf zwei oder drei Podien spielen, aber auch das nicht stur, hier Berlin und dort Andalusien. Die klassische Dramaturgie verlassen, eure eigene Ratlosigkeit mit hineinnehmen! Wenn ihr wollt, schreibe ich euch das Stück ganz um.« (*AaL*, 58 f.)

Honigmann wählt das Genre »Brief« natürlich ganz bewußt als Medium der Inszenierung, nicht zuletzt, um an die große Tradition des Briefromans im 18. Jahrhundert zu erinnern sowie um den hier gültigen Text an den Kontext wieder anzubinden und alte, verschüttete Konnotationen der Sprache zu restituieren. So verrät der pathetische Schreibstil von Annas Briefen dramatische Gefühlswallungen, die mit dem nüchternen Gestus der Briefe Leons an sie konterkariert werden. Annas Gefühlswahrheit steht hier gegen die falschen Verhältnisse. Die Ideen der Selbstaufopferung und des Verzichts sind im herbstlichen *Summer of Love* keineswegs fremd. Honigmann konfrontiert Annas moralische Haltung mit dem Programm der freien Liebe, wie sie Leon auch praktiziert. Spielerisch mit einem ironischen Augenzwinkern inszeniert Honigmann Leon als tragischen griechischen melancholischen Helden, Doryphoros mit dem Splitter in der Ferse. So schreibt er an Anna: »Du weißt nicht mehr, wie ich aussehe, Anna? Also wollte ich Dir ein Bild mitschicken, bin extra zum Bode-Museum gefahren, aber natürlich hatten sie keine Postkarte vom Doryphoros, von dem Du meinst, ich würde ihm ähneln. Das hast Du in Deinem Überschwang ja schon in der Einsiedelei dauernd gesagt, wo wir alle nackt herumgelaufen sind wie im Paradies.« (*AaL*, 35)

Der Weg ins Paradies ist allen Helden Honigmanns versperrt. Denn der Ort ist die Paradoxie. Das bedeutet: Erst in der absoluten Paradoxie, Ellis Island³¹ – einem (imaginären) Ort, der nicht mehr existiert, der nicht nur für die Ich-Erzählerin in *Eine Liebe aus nichts* zur Heimat wird –, findet die Ich-Figur ihren Platz im Leben, da, wo man weiß, »wie alles gehen muß« (*RvK*, 10 f.). Ellis Island avanciert zur »Urchiffre des Transitorischen jeder Reise«³², wie Hartmut Steinecke konstatiert, das heißt zu einem kurzzeitigen Aufenthalt in kulturellen Zwischen- und Grenzräumen, in denen jüdisches und abendländisches Wissen – jenseits von Bindestrich-Diskursen – ein Paar bilden: untrennbar über den Tod hinaus. Das Plädoyer für den Liebestod hat Honigmann schon

vor langer Zeit gehört: Die zunehmende Komplexität von Wissen ist gleichzeitig seine Reduktion. Mit abgeschnittenen Augenlidern, dennoch ironisch zwinkernd, so scheint es, »outet« sich der postmoderne Held Leon (nach Eco) als sein antikes Vorbild Doryphoros von Polyklet. Ganz beiläufig mit der »unerträglichen Leichtigkeit des Seins« zitiert Honigmann in diesem Bild die abendländische Kulturgeschichte und verknüpft ihre Spurensuche nach verschwiegenem jüdischen Wissen mit okzidentalischen Denk- und Wissenssystemen, mit seinen arbiträren, antagonistischen und dualistischen Zeichensystemen, in denen die Paradoxie kein Ort nirgends ist. Allerdings erinnert schon Aristoteles daran, daß der Doryphoros als die berühmteste Statue von Polyklet das Gleichgewicht der Gegensätze symbolisiert: das Denken in Gegensätzen als Grundlage – nicht als Widerspruch – der Harmonie.

Die Kindheit der Sprache. – Wenn die Kindheit Honigmanns kein Zurück zu den Wurzeln bedeutet, und die Kindheitsmuster nicht vom Tora-Judentum geprägt waren, dann mußte die Wiederannäherung an das religiöse Judentum über andere Identifikationen erfolgen. Sie wußte um die »Wiedereroberung des Judentums aus dem Nichts«. ³³ Und hier spielen der Minderheitenstatus der Ostberliner jüdischen Gemeinde, die Schriften und die Begegnung mit Gershom Scholem eine wichtige Rolle.

Die Erzählung *Doppeltes Grab* nimmt eine Schlüsselposition in *Roman von einem Kinde* ein. Sie schildert Honigmanns Begegnung mit Fania und Gershom Scholem im Dezember 1981 und den gemeinsamen Besuch des jüdischen Friedhofs Berlin-Weißensee – mit den Inschriften von Scholems Eltern und seiner Brüder Werner und Erich –, kurz vor Scholems Tod im Februar 1982. Honigmann legt Scholem ein wichtiges Zitat in den Mund: »Weil es ein starkes Gefühl von mir selber ist, haben wir mit Scholem an diesem Tag über all diese Sachen gesprochen, und er hat uns sehr bestärkt in diesem Gedanken« ³⁴: »Es heißt: Wandere aus, in ein Land der Torakenntnis (. . . und sprich nicht, daß sie zu dir komme, denn nur, wenn du Gefährten hast, wird sie sich dir erhalten. Sprüche der Väter 4,18). Jerusalem wäre gut, New York wäre gut, London wäre gut, sonstwo wäre gut, aber Deutschland ist nicht mehr gut für Juden. Hier kann man nichts mehr lernen, also hat es keinen Sinn zu bleiben, es ist viel zu schwer. Wie das gehen soll, daß ihr dahinkommt, weiß ich nicht, aber ich werde es mir überlegen.« (*RvK*, 94)

Dieser Besuch verdeutlicht Honigmann die in der Kleist-Preis-Rede – fast zwei Jahrzehnte später – als einen zentralen Aspekt formulierte abgewandte Seite des Mondes, das heißt die (ausgeblendete) rabbinische und talmudische Seite des Judentums. Scholem ist nicht zuletzt der Verfechter der Unmöglichkeit einer deutsch-jüdischen Symbiose – einer Position, die auch Honigmann vertritt. Und das doppelte Grab Scholems in Jerusalem und Berlin verlängert

die Spaltung zwischen Judentum und Moderne über den Tod hinaus. Das Ende dieser Erzählung markiert eine Inschrift, wie bereits den Anfang des Textes: »GERHARD G. SCHOLEM / geb. 1897 in Berlin gest. 1982 in Jerusalem« (RvK, 97).

Diese Inschrift deutet nicht nur den Lebensweg Scholems an, sondern auch, daß der Weg der jüdischen Tradition versperrt und zum Teil verschüttet ist: »Wir räumten das Grab frei von altem Laub und den Zweigen, Ästen und halben Bäumen und von dem maßlosen Efeu, das über alle Gräber klettert, von einem zum anderen, von Grab zu Baum und von Baum wieder zu Grab, und sich alles nimmt und alles verschlingt, bis die ganze steinerne Ordnung wieder zu einem Wald verwächst und nicht nur der Körper der Toten, sondern auch dieses ganze Werk der Erinnerung an ihn wieder zu Erde wird. »Da braucht man eine Axt, wenn man das Grab eines Vorfahren besuchen will, um sich einen Weg durch die angewachsene Zeit zu schlagen«, sagte Scholem.« (RvK, 89)

Diese Inschrift offenbart Honigmann das Geheimnis der Schrift, in Form eines ungelesenen Kryptogramms.

Sprachtheoretische Ansätze. – Barbara Honigmann »übersetzt« in ihrem Roman *Alles, alles Liebe!* – so meine These – ihr »Lieblingsgebot«, das sie in dem Katalog *Von Namen und Sammlungen*³⁵ der letzten Münchner Ausstellung ihrer Bilder und Selbstporträts (2002) zitiert. Sie macht damit gleichzeitig jene verstummte Tradition in ihrem Text »hörbar«, von der Gershom Scholem spricht. »I. . . Ich erinnere ihn [ihren Sohn, P. R.] daran, wie oft wir darüber gesprochen haben, dass unter den vielen Geboten, die den Juden angetragen sind, unser »Lieblingsgebot, wenn ich so sagen darf, jenes ist, das heißt: *Du sollst das Leben wählen*. Genauer gesagt lautet es: *»Das Leben und den Tod habe ich vor dich hingegen, die Segnungen und die Verwünschungen, wähle das Leben, damit du lebst, du und deine Nachkommen.«* (VNuS; Hervorhebungen P. R.)

Eine betörend klare Sprache wird in diesem Gebot gesprochen, die Kommentatoren und Auslegungen des Talmuds auf den Plan ruft. Allerdings, so Honigmann: »Die Kommentatoren sind sich in seltener Weise einig darüber, dass es auf die Wahl ankommt, die uns keiner abnehmen kann. Leben heißt wählen können.« (VNuS)

Mit ihren Ausführungen und Reflexionen über Sprache und Schrift, verankert in einer jüdischen Tradition, stellt sich Barbara Honigmann in einen innerjüdischen Diskurszusammenhang, der genauer betrachtet werden soll. Er kann zeigen, welcher vielschichtige ästhetische Kontext hinter den von ihr eher angedeuteten als ausgeführten Hinweisen steht. Eine zentrale Rolle nehmen dabei die Überlegungen von Gershom Scholem und Walter Benjamin ein.

Wenn »das Judentum aus seiner Sprache« herzuleiten ist – so Scholems erste der *95 Thesen über Judentum und Zionismus* (1918)³⁶ –, wie konfiguriert

sich modernes Judentum dann in der Sprache Honigmanns? Wie beantwortet Honigmann die »jüdische« Frage nach der Sprache? Versucht sie an diese jüdische Sprach-Tradition anzuknüpfen, im Kontext von Scholems These, »ob die besondere Bindung der Juden an die Sprachwelt von ihrer Jahrtausende langen Beschäftigung mit heiligen Texten, mit der Offenbarung als sprachlicher Grundtatsache und deren Reflexion in allen Sprachsphären abzuleiten sei? Oder radikaler formuliert: Handelt es sich hierbei um ein »Verfallensein an die Sprache?« Honigmann knüpft an Scholems These an, wenn sie laut reflektiert: »Ich begriff, daß Schreiben Getrenntsein heißt und dem Exil sehr ähnlich ist, und daß es in diesem Sinne vielleicht wahr ist, daß Schriftsteller sein und Jude sein sich ähnlich sind, wie sie nämlich vom Anderen abhängen, wenn sie auf ihn einreden, mehr oder weniger verzweifelt. Es gilt ja auch für beide, daß eine zu große Annäherung an den Anderen für sie gefährlich ist, und eine völlige Übereinstimmung mit ihm ihren Untergang befördert.«³⁷

Die Väter-Generation hatte versucht, sich über ihre deutschen Bücher in die deutsche Kultur einzuschreiben: »Mein Urgroßvater, mein Großvater und mein Vater haben davon geträumt, in der deutschen Kultur zu Hause zu sein, sie haben sich nach ihr gesehnt, sich ihr entgegengestreckt und unglaublich verrenkt, um sich mit ihr vereinigen zu können.« (Ddd, 45)

Die Rolle der Vorkämpfer und die Sprache der Väter waren ausgespielt. Sie hatten zwar viel geredet und geschrieben, aber nichts erreicht. Ihre Sprache legt Zeugnis ab von lauter Vergeblichkeit und Worten, die umsonst gewesen waren. Denn ihre Worte gingen in den Assimilationsprozeß auf: »Vielleicht waren es aber die falschen und deshalb vergeblichen Worte gewesen? Und ich müßte nun, wenn ich unbedingt auch wieder schreiben wollte, mit anderen Worten reden, noch einmal anders, ganz von vorne anfangen.« (Ddd, 50 f.)

Mit dem verschlossenen Paradies ihrer Vorväter vor Augen, den gescheiterten »Träumen der besseren Kreise des Breslauer Bildungsbürgertums« und den zahlreichen Bildern von Schiefwegen des Denkens im Kopf setzt Honigmann sich vor ein weißes Blatt Papier, beginnt die Geschichte ihrer Väter zu erforschen und schreibt seit vielen Jahren an einem einzigen (ganz) langen Text (vgl. Ddd, 49) über die großen Themen eines Lebens wie Erlösung, Liebe und Tod: »ich will von den »großen Dingen« sprechen, nur davon, von Exil und Erlösung, aber nicht in der Sprache der Vorkämpfer, die alles wissen, und deren Worte ihre Ideen vor sich hertragen, sondern so wie es dem Ratlosen entspricht, der Worte sucht, für die verstreuten Erinnerungen und vagen Bilder, die in seinem Innern herumschwimmen. Diese Worte findet er im Alltag, es sind eher die banalen Wörter »aus nichts« l. . .!«. (Ddd, 51)

Honigmann entwirft hier die Utopie einer Sprache mit Wörtern »aus nichts«, die mit einer Liebesutopie korrespondiert, wie sie in ihren Romanen *Eine Liebe aus nichts* und *Alles, alles Liebe!* aufscheint und scheitert. Die Wörter sind

dabei eher banal und nicht artistisch stilisiert. Sie tragen kein »falsches Wissen« oder Ideen vor sich her. Sie entsprechen eher dem Gestus der Ratlosigkeit als der salonfähigen, allseitig umtriebigen Eloquenz.

Die entscheidenden Fragen, die sich an diesem Schnittpunkt stellen: Begibt sich Honigmann auf die Suche nach einer Sprache, die mit der Sprache der »Offenbarung und Tradition als wesentliche religiöse Kategorien im Judentum« korrespondiert? Steht Honigmann mit diesem Sprachkonzept in einem ständigen Dialog, um die verstummte Tradition wieder hörbar werden zu lassen und die mit Gott selbstverschränkte Schöpfung aus Nichts in der Sprache ihrer Prosa darzustellen? Das in *Roman von einem Kinde* gesuchte Lösungswort, das nur – wenn überhaupt – »Einer« weiß, kann in diesem Kontext auch als Lösung »Schöpfung aus Nichts« gelesen werden. Wie sieht nun diese Poetologie einer Sprache Honigmanns aus?

Mit dem kryptischen Text der Tora auf dem Tisch – wie auf ihrem Bilderzyklus *Mes amies et moi* (Teil I, 1997; Teil II, 2002), der gerade diesen Moment des Beginnens der Lektüre in den aufgeschlagenen Schriften mit den fremden Schriftzeichen und das Blättern darin festhält – beginnt nun ein dreifacher »Übersetzungsprozess«. Honigmann überträgt zunächst die hebräischen Schriftzeichen in deutsche, auf der Grundlage der deutschen Übersetzung des Frankfurter Rabbiners Samson Raphael Hirsch. In einem zweiten Schritt werden anhand der Kommentare von Raschi und anderen die zunächst unverständlichen Gebote der Tora »übersetzt, in Form der wortgetreuen Übertragung. In einem dritten Schritt bindet Honigmann die Wörter an ihre verlorenen Kontexte zurück, aus denen sie häufig infolge von Säkularisierungsprozessen und falschen Deutungsmustern herausgelöst wurden, und restituiert dabei alte, verschüttete Wortbedeutungen. Denn Wörter wie »Grazie«, »ungraziös«, »Haltung«, »Offenbarung«, »Erlösung« geraten mehr und mehr aus säkularen Blickfeldern und finden sich erst in der Dichtung von Kleist, einigen anderen Dichtern und in der heiligen Schrift wieder.

Dabei beschreibt Honigmann den hermeneutischen Prozess als Dialektik zwischen Annäherung an den Text und zunehmender Distanz im Verstehen. Das bedeutet auch: Die hebräischen Schriftzeichen bleiben rätselhaft und können niemals aufgelöst werden: »I. .I gerade sehr gelehrte Frauen sind wir ja nicht, jedenfalls nicht, was die Torakenntnisse anbelangt, deswegen eben wollen wir sie ja studieren; nicht unbedingt zur Belehrung, eher ist es ein Wunsch nach Berührung mit dem Text, in einer vagen Suche nach Bedeutung.« (*IdZ*, 34)

Und dieser Selbstkommentar, der Wunsch nach Berührung mit dem Text und seine Transkription, assoziiert nicht nur Scholems Formulierung vom Verfallensein an die Sprache, sondern auch die im *Roman von einem Kinde* formulierte Sehnsucht nach der Berührung mit einer Feder oder einer golde-

nen Kugel. Es sind die Fragen nach Herkunft, Zugehörigkeit »zu unserem Volk«, wobei das Possessivpronomen »unser« ins Auge fällt, Fragen des Auserwähltheits, um, nach der Katastrophe der Vertreibung und des anhaltenden Exils, Rückhalt, Sicherheit und Gewißheit im Leben neu zu finden: »Wir fragen uns oft, was es eigentlich auf sich hat mit unserem Stamm, unserem Volk, dem zuzugehören wir gegen oder zumindestens ohne unseren Willen ausgewählt sind, und seinem Gesetz, welchen Sinn wir darin finden können, und ein bißchen suchen wir danach ja auch in dem Buch, das wir studieren, weil wir sonst vielleicht ewig nur weiter zwischen Stolz und Überdruß navigieren, die keiner Wirklichkeit standhalten.« (*IdZ*, 36)

Honigmann verschaffte sich Zugang zu den hermetischen Schriften von Samson Raphael Hirsch, seinen *Neunzehn Briefeln über das Judentum* (1836)³⁸ und seiner Bibelübersetzung: »Damals, vor über zehn Jahren, haben wir mit unserem Torastudium einfach vorne angefangen, bei Bereschit bara³⁹ Elokim, also bei der Erschaffung des Himmels und der Erde. Da sitzen wir dann um den Tisch herum, jede hat einen Chumasch, also den Text der Bibel selbst, eine französische Übersetzung, ich habe allerdings die deutsche von Hirsch und verschiedene Kommentare, vor sich l. . l natürlich den von Raschi, der sowieso immer knapp ausfällt, und zwar um so knapper, je rätselhafter der Text ist. l. . l je näher wir dem Text kommen, desto unklarer erscheint er uns, und, fortschreitend, finden wir uns vom Verstehen immer nur weiter entfernt.« (*IdZ*, 34)

Der Text der Tora, als ein Gesetzestext, mit dem man sprichwörtlich »Vor dem Gesetz« steht, lehrt unter anderem das »Alephbet« des Lebens, die Kunst zu sehen, zu wählen, zu entscheiden, wie die Botschaft des Textes des Lieblingsgebots vermittelt. Das bedeutet: Das Aleph (»Atem«) ist nicht nur der erste Buchstabe des hebräischen Alphabets, sondern auch jenes Aleph, mit dem im hebräischen Text der Tora das erste Gebot beginnt. Das erinnert an die Komplementarität von Wort und Gebot, wie sie Honigmann in ihrer Rede *Das Gesicht wiederfinden*¹⁰ formuliert. So transkribiert und vermittelt Honigmann »jüdisches Wissen«.¹¹ »Wie jeder weiß, sind die 10 Gebote (eigentlich 10 Worte) auf zwei Tafeln gegeben worden; so daß sich auf jeder Tafel in einer Reihe von fünf jeweils zwei Gebote gegenüberstehen, einander zugewendet, sich spiegelnd, in einem offensichtlich engen Zusammenhang, den die Gelehrten und Kommentatoren zweier Jahrtausende nicht müde geworden sind, zu begründen und darauf zu bestehen, daß die Gegenüberstellung von / I. Ich bin (oder wie Hirsch übersetzt: ich sei) dein Gott, der dich aus dem Lande Mizraim aus der Sklaverei geführt hat. / Und / 6. Du sollst nicht morden / als ein weiterer Ausdruck des Bundes zwischen Gott und den Menschen gelesen werden kann und darauf hinweist, daß der Mord an einem Menschen immer ein Angriff auf Gott ist.«¹²

Die Reflexion über Sprache und Schrift spielt in Scholems Studien über Mystik – einem wesentlichen Beitrag zur Geschichte des Judentums – eine

zentrale Rolle. Bei der Auseinandersetzung mit Scholems Sprachstudien liegt die Betonung ausdrücklich auf Sprachtheorie als einem Aspekt der ästhetischen Theorie. Damit schreibt Scholem gleichsam die Geschichte eines abgeschlossenen Diskurses innerhalb der jüdischen Historiographie und zugleich eine ›Gegengeschichte‹. In dem Aufsatz *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* konzentriert Scholem seine Studien zur Geschichte der Kabbala am eindeutigsten auf sprachtheoretische Gesichtspunkte, wenn er als Ausgangsbasis die Vernehmbarkeit des Wortes Gottes in der »Schöpfung aus Nichts«¹³ und in der menschlichen Sprache benennt. Stéphane Mosès¹⁴ hat gezeigt, daß Scholem in diesem Aufsatz – und darin liegt seine Relevanz in bezug auf Honigmann – lange Zeit zurückliegende, verstreut konzipierte sprachtheoretische Überlegungen gesammelt hat. Sigrid Weigel liest ihn spekulativ als verborgene Dichtungstheorie.¹⁵

Scholem konstatiert: »Alles, was ihnen Idem Volkl offenbart wurde, was Israel hörte, war nichts als jenes Aleph, mit dem im hebräischen Text der Bibel das erste Gebot beginnt, das Aleph des Wortes ›Anochi, Ich. Dies scheint mir in der Tat ein überaus bemerkenswerter und nachdenklich stimmender Satz. Der Konsonant Aleph stellt nämlich im Hebräischen nichts anderes dar als den laryngalen Stimmansatz l . . l, der einem Vokal am Wortanfang vorausgeht. Das Aleph stellt also gleichsam das Element dar, aus dem jeder artikulierte Laut stammt. l . . l Das Aleph zu hören ist eigentlich so gut wie nichts, es stellt den Übergang zu aller wahrnehmbaren Sprache dar.«¹⁶

In der Gegenüberstellung der zehn Gebote oder der zehn Worte auf zwei Tafeln – Gebot und Wort korrelieren hier miteinander –, spiegelt sich das hebräische Wort für Gesicht, als eine Mehrzahl von Gesichtern, die in einer ständigen Bewegung der Zu- und Abwendung, der des Sich-Annäherns und Sich-Entfernens in Verbindung miteinander bleiben. Zugleich verrät die Anordnung der zehn Gebote (oder zehn Worte) die Dialektik des Verstehens zwischen Annäherung und zunehmender Entfernung, wie sie Barbara Honigmann in ihrer Rede *Das Gesicht wiederfinden* zum Ausdruck bringt. Scholems (kabbalistische) Deutung der beiden Gesetzestafeln lautet: »Die ersten Tafeln, die dem Moses noch vor dem Rückfall in den heidnischen Kult gegeben wurden, waren die Gesetze für eine erlöste Welt und stellen eine Offenbarung vom Baum des Lebens her dar. Sie waren das Gesetz der Freiheit. Hierauf bezog die spiritualistische Exegese der Tikkunei Sohar das berühmte Wort der Mischna über die ersten Tafeln, von denen die Tora sagt: ›Und die Tafeln wurden ein Werk Gottes‹ (Exodus 32:16), – die Schrift war Schrift Gottes, eingegraben (hebr.: charuth) in die Tafeln.« Das Wort ›charuth‹ kann aber auch ›cheruth‹ gelesen werden, was Freiheit bedeutet. »l . . l Die Tora vom Baum des Lebens, die auf den ersten Tafeln stand, hat noch keiner gelesen. Nur die zweiten Tafeln sind Israel zur Verwirklichung überliefert worden und geben die Tora wieder, wie sie

unter der Herrschaft des Baumes der Erkenntnis und der Unterscheidung, der auch der Baum des Todes heißt, gelesen wird. Mit der Erlösung aber werden die ersten Tafeln wieder aufgerichtet werden, eine Tora, in der die Restauration des paradisischen sich mit der Utopie des noch nie Gehabten, noch nie Vollziehbaren verbindet.«⁴⁷

Das Wort avanciert zum Gebot, zum Gesetzestext. Das Wort Gottes, und sein absoluter unaussprechbarer Sinn, steht vor dem Gesetz. Christoph Schmidt erinnert daran, daß dieses unbegreifliche Wort, »von dem es übrigens im hebräischen Urtext des Sinai-Berichts heißt, daß das Volk es gar nicht hören, sondern nur »sehen« konnte [...] eine unerhörte Metapher listl für den symbolischen Bruch, der jeder Übersetzung wie Tradition und Kabbala je schon eingeschrieben ist.«⁴⁸ Scholem spricht von einer Triade der Begriffe Wahrheit – Offenbarung – Sprache und davon, daß im Medium der menschlichen Sprache das Wort Gottes hörbar wird, als die entscheidende Erbschaft des Judentums an die Religionsgeschichte; und er meint damit zugleich eines der wichtigsten Vermächtnisse innerhalb der abendländischen Kulturgeschichte: »Der Anfang [oder auch: das Wesen] deines Wortes ist Wahrheit« sagt ein in der kabbalistischen Literatur viel zitiertes Wort des Psalmisten (119:160). Wahrheit war in dem zuerst vom Judentum konstituierten Sinn das Wort Gottes, das akustisch = sprachlich vernehmbar war. [...] Die unlösliche Verbindung des Begriffs der Wahrheit der Offenbarung mit dem der Sprache, indem nämlich im Medium der menschlichen Sprache das Wort Gottes vernehmbar wird, wenn anders es ein solches Wort Gottes in der menschlichen Erfahrung gibt, das ist wohl eine der wichtigsten, vielleicht sogar die wichtigste Erbschaft des Judentums an die Religionsgeschichte.«⁴⁹

Scholem stellt die entscheidende Frage nach der »Innenseite« der Sprache: »was ist diese »geheime« Dimension der Sprache«, und konstatiert, daß die »immanente Dimension der Sprache« im heutigen Kontext »etwas an ihrer Struktur listl, was nicht auf Mitteilung eines Mitteilbaren ausgerichtet ist«⁵⁰. Ausgangspunkt für diese streitbare Theorie der Ästhetik bildet die Sprache des Menschen, »um in ihr die Sprache der Offenbarung, ja sogar die Sprache als Offenbarung zu finden«⁵¹, und die Ausgangsthese, daß das »Wesen der Welt Sprache«⁵² sei. So lautet Scholems Kernthese: »Das ist der Punkt, aus dem die mystischen Sprachtheorien der Religionen herkommen, der Punkt, wo Sprache zugleich Sprache der Offenbarung sein soll wie auch Sprache der menschlichen Vernunft, wie Johann Georg Hamann mit großartigem Lakonismus die Grundthese der Sprachmystik bezeichnet hat: »Sprache – die Mutter der Vernunft und Offenbarung, ihr A und O.«⁵³

Scholems Reflexionen über Sprache stehen in einem Dialog mit Benjamins Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*. Bei Benjamin lautet die Passage, in der er sich ebenfalls auf Hamann beruft: »Die

Gleichsetzung des geistigen mit dem sprachlichen Wesen ist aber in sprachtheoretischer Hinsicht von so großer metaphysischer Tragweite, weil sie auf denjenigen Begriff hinführt, der sich immer wieder wie von selbst im Zentrum der Sprachphilosophie erhoben hat und ihre innigste Verbindung mit der Religionsphilosophie ausgemacht hat. Das ist der Begriff der Offenbarung. I. . . Hierin aber kündigt sich an, daß allein das höchste geistige Wesen, wie es in der Religion erscheint, rein auf dem Menschen und der Sprache in ihm beruht, während alle Kunst, die Poesie nicht ausgenommen, nicht auf dem allerletzten Inbegriff des Sprachgeistes, sondern auf dinglichem Sprachgeist, wenn auch in seiner vollendeten Schönheit, beruht. »*Sprache, die Mutter* der Vernunft und *Offenbarung*, ihr A und Ω «, sagt Hamann.«⁵⁴ Benjamin schreibt im November 1916 in einem Brief an Scholem: »Im übrigen aber versuche ich in dieser Arbeit mich mit dem Wesen der Sprache auseinander zu setzen und zwar so weit ich es verstehe: *in immanenter Beziehung auf das Judentum* und mit Beziehung auf die ersten Kapitel der Genesis.«⁵⁵

Benjamin bezieht seine frühen sprachtheoretischen Schriften dezidiert auf das Judentum. Dazu studierte er unter anderem die bereits erwähnten *Neunzehn Briefe über Judentum* sowie Joseph Molitors (einem Schüler Franz von Baaders) anonym veröffentlichte vierbändige Studie *Philosophie der Geschichte oder über die Tradition* (1837–1857) als auch Wilhelm von Humboldts *Sprachphilosophische Schriften* und Fritz Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*.⁵⁶ Benjamin definiert gleich zu Beginn die Aufgabe der Sprachtheorie: »Die Ansicht, daß das geistige Wesen eines Dinges eben in seiner Sprache besteht – diese Ansicht als Hypothese verstanden, ist der große Abgrund, dem alle Sprachtheorie zu verfallen droht, und über, gerade über ihm sich schwebend zu erhalten ist ihre Aufgabe. Die Unterscheidung zwischen dem geistigen Wesen und dem sprachlichen, in dem es mitteilt, ist die ursprünglichste in einer sprachtheoretischen Untersuchung, und es scheint dieser Unterschied so unzweifelhaft zu sein, daß vielmehr die oft behauptete Identität zwischen dem geistigen und sprachlichem Wesen eine tiefe und unbegreifliche Paradoxie bildet, deren Ausdruck man in dem Doppelsinn des Wortes $\Lambda\Omega\Xi$ gefunden hat.«⁵⁷

Thomas Regehly konstatiert in seinem Aufsatz *Näheres zum »sofern«*. *Überlegungen zu Benjamins Sprachaufsatz von 1916*: »Eine erstaunliche Äußerung. Welcher moderner Sprachtheoretiker – vorausgesetzt, er hätte sich überhaupt darauf eingelassen, eine »Wesensbestimmung« seiner Arbeit zu geben – würde seine Aufgabe auf diese Weise formulieren?«⁵⁸ Benjamin präzisiert: »Oder genauer: jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das »Medium« der Mitteilung. Das Mediale, das ist die *Unmittelbarkeit* aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre *Magie*.«⁵⁹

Es geht Benjamin um die Unterscheidung zwischen dem geistigen Wesen der Sprache, das sich im »Sich« ausdrückt, und um das sprachliche Wesen. Benjamin konstatiert in seinem Sprachaufsatz: »Es ist die Sprache in jedem Falle nicht allein Mitteilung eines Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren.«⁶⁰ Diese Kernpassage erinnert an die oben zitierte Aussage von Scholem, daß die »immanente Dimension der Sprache etwas an ihrer Struktur listl, was nicht auf Mitteilung eines Mitteilbaren ausgerichtet ist«.

Alfred Hirsch stellt – in bezug auf Menninghaus' Studie *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (1980) – zwei wichtige Fragen: »Welche Theorie der Sprache liegt lihl zugrunde? Und welche sprachphilosophische Tradition ist tatsächlich entscheidend für das Denken Benjamins?« Hirsch interpretiert Benjamins frühe Sprachtheorie als ein markantes Denkbild. Er diskutiert Benjamins sprachtheoretischen Topos ausdrücklich nicht als einen sprachmystischen Ansatz und nicht auf der Ebene der *Säkularisierung* der mystischen Topoi: »Er sieht daher in der »Un-mittel-barkeit der Sprache – und er denkt hier »Unmittelbarkeit« mit dem Doppelsinn des Nicht-Mittel-Seins der Sprache und des Keine-Distanz-zu-ih-Habens – ein »Grundproblem der Sprachtheorie«.⁶¹

Das »Alpha und Omega der Sprache« ist also ein *Zugleich* von Ratio und Offenbarung bei Benjamin und Scholem. Im Anschluß an die Sprachtheorie von Hamann und Benjamin sieht Scholem die immanente Dimension der Sprache in der *Sprache der »Dichter«* restituiert, überliefert, transkribiert und bewahrt: »Diese Tradition, die ihre eigene Dialektik hat, verwandelt sich und geht eventuell auch in ein leises und verhauchendes Flüstern über, und es mag Zeiten geben, wie die unsere, wo sie nicht mehr überliefert werden kann und wo diese Tradition verstummt. Das ist dann die große Krise der Sprache, in der wir stehen, die wir auch den letzten Zipfel jenes Geheimnisses, das einmal in ihr wohnte, nicht mehr zu fassen bekommen. I . . I Was die Würde der Sprache sein wird, aus der sich Gott zurückgezogen haben wird, ist die Frage, die sich die vorlegen müssen, die noch in der Immanenz der Welt den Nachhall des verschwundenen Schöpfungswortes zu vernehmen glauben. Das ist eine Frage, auf die in unserer Zeit wohl nur die Dichter eine Antwort haben I . . I, die eines mit den Meistern der Kabbala verbindet I . . I: der Glaube an die Sprache als ein, wie immer dialektisch aufgerissenes, Absolutum, der Glaube an das hörbar gewordene Geheimnis in der Sprache.«⁶²

Damit schreibt Scholem gleichsam die Geschichte eines ausgeschlossenen Diskurses innerhalb der jüdischen Historiographie und zugleich eine »Gegen-geschichte«. Der Aufsatz *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* bezeichnet den Text Scholems, in dem er seine Studien zur Geschichte der Kabbala am eindeutigsten auf sprachtheoretische Gesichtspunkte konzentriert, wenn er als Ausgangsbasis die Vernehmbarkeit des Wortes Gottes in der »Schöpfung aus Nichts«⁶³ und in der menschlichen Sprache benennt. Scholem reflek-

tiert: »Der Begriff einer Schöpfung aus Nichts, also des Schöpferischen schlechthin, bildet eines der großen Themata in der Theologie der monotheistischen Religionen. Ist es doch im Grunde der Sinn jeder anderen Schöpfung, die Welt neu zu machen, wieder herzustellen, das Gestaltlose zur Gestalt zu bringen, *refaire le monde*, um mich einer Formulierung von Mircea Eliade zu bedienen. I. . .] Schöpfung aus Nichts bildet aber das Stichwort für eine Vorstellung, die sich im bewußten, ja provokatorischen Gegensatz zu allen solchen früheren Vorstellungen vom Schöpferischen entwickelt hat.«⁶⁴

Diese Zitate zeigen: Hier liegt ein gleichsam unglaubliches, unerhörtes, verschwiegenes Wissen verborgen, wenn Scholem konstatiert: »Der Schöpfungsmythos bleibt beim »Wunder des Anfangs« stehen. I. . .] nicht aus dem Worte, sondern durch das Wort wird geschaffen.«⁶⁵ Mit Verweis auf Samson Raphael Hirsch differenziert Scholem: »Alles andere Schaffen ist nur ein Herstellen, ein Ausarbeiten, aber allein der in der absoluten Freiheit tätige Gott schafft aus Nichts.«⁶⁶ Das bedeutet: daß Benjamins und Scholems frühe sprachtheoretische Studien wie kommunizierende Röhren in einen (stillschweigenden) Dialog miteinander treten.

Im Hinblick auf die These der »Übersetzung« von Honigmanns Lieblingsgebot sei abschließend daran erinnert, daß Eva in ihrem Freundschaftsbrief an Anna vom 13.11.1975, wie oben bereits angedeutet, ein Gebot aus dem hebräischen Gesetzestext in dieser Briefpassage: »du sollst dir keine Illusionen machen« (*AaL*, 42) frei »übersetzt«. Der sehnsüchtige Blick in die hellen Fenster, da, wo man weiß, wie alles geht, um nicht länger wie beim Kindergeburtstag zu sitzen, erinnert auch an das »Gebot« zu sehen im Sinn der *aisthesis* und der (inneren) Anschauung, sich zu entscheiden, um einen Platz im »Haus« des Lebens zu finden und einnehmen zu können. Leon gibt Anna in der entscheidenden Abschiedsszene den Todesstoß hin zum Leben, um sich von der Illusion, dem Schauer, den sie mit Liebe verwechselt, zu befreien. Denn das Leben und der Tod sind vor ihr hingegeben worden, genauso wie die zehn Gebote oder Worte oder Gesetze auf den zwei Tafeln – den Gesetzestafeln. So lesen sich die zwei Prosatexte *Roman von einem Kinde* und *Alles, alles Liebe!* als jeweils sich gegenüberstehende, einander zugewandte, sich spiegelnde Texte, zum Teil ineinander verschränkt wie Wort und Gebot bzw. Gesetz, die in einem offensichtlichen sehr engen Zusammenhang stehen. Und in dieser Anordnung auf nur einer Tafel lassen sie sich wie ein einziger langer Text lesen – als ein unendlicher Kommentar zu den (Lieblings-)Geboten des heiligen Textes. Denn dieser ist nicht mehr so leicht entzifferbar, lesbar bzw. hörbar. Die Buchstaben werden somit sichtbar und wahrnehmbar als Fragmente des Kryptogramms einer verborgenen, verschwiegenen Schrift. So lesen sich Liebes- und Sprachutopie, Textanalyse und Sprachtheorie bei Honigmann wie die beiden sich ständig bewegenden und einander zugewandten Seiten eines Gesichts und nur eines Textes.

Anmerkungen

- 1 Einen ersten Überblick über die jüngeren jüdischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit einer ausführlichen Bibliographie enthält der Band Sander L. Gilman, Hartmut Steinecke (Hg.): *Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah. Beiträge des internationalen Symposions 26.-29. November 2000 im Literarischen Colloquium Berlin-Wannsee*, Berlin 2002 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 11). Vgl. darin Petra Renneke: *Bibliographie zur deutsch-jüdischen Literatur besonders der »Generation nach der Shoah«*, S. 237–263, über Barbara Honigmann S. 250–255. Die Bibliographie entstand im Rahmen des von Hartmut Steinecke (Universität Paderborn) und Sander L. Gilman (University of Illinois at Chicago) durchgeführten Forschungsprojekts »Deutsch-jüdische Literatur der Gegenwart«, der Stiftung »Deutsch-Amerikanisches Akademisches Konzil/German-American Academic Council« (DAAK/GAAC) (Bonn/Washington) im Kontext des TransCoop-Programms.
- 2 Barbara Honigmann: *Alles, alles Liebe!*, München 2000. Zitate aus diesem Roman werden künftig im Text unter der Sigle *AaL* nachgewiesen.
- 3 Über den Roman *von einem Kinde* und einige weitere Schriften Honigmanns habe ich ausführlich gehandelt in dem Aufsatz *Kryptogramme der Schrift. Barbara Honigmanns Roman von einem Kinde*, in: Paul Michael Lützel und/and Stephan K. Schindler (Hg./Ed.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook*, Vol. 3, Tübingen 2004. Daher gehe ich hier nur kurz auf die früheren Werke ein.
- 4 Sigrid Weigel: *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Zur Einführung*, in: Inge Stephan, Sabine Schilling u.a. (Hg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln [u.a.] 1994, S. 3.
- 5 Ebd., S. 2.
- 6 Vgl. die Szene bei Richard Chaim Schneider: *Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute*, Berlin 2000, S. 367.
- 7 Barbara Honigmann »zitiert« hier nicht nur eine »Todesart«, sondern einen italienischen Schriftsteller (1922 in Bologna geboren und in der ländlichen Idylle des Friaul aufgewachsen), der zu den provozierendsten europäischen Filmregisseuren zählt. Er fungiert durchaus in der Rolle des unangepassten Revoluzzers für die Künstlergruppe in der DDR der siebziger Jahre. Pasolini verarbeitet im Film, in der Lyrik, seinen neorealistischen Romanen und Schauspielen häufig christliche, marxistische und psychoanalytische Elemente zu einer radikalen Ästhetik, wie sie die Figur Thomas in Honigmanns Roman einfordert.
- 8 Georges Perec: *Annäherungen an was?; in: Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler*. Aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmlé, Bremen 1991, S. 7–10 (*L'infra-ordinaire*, Paris 1989). Perec beschreibt den Impuls für Suchbewegungen: »Hinter dem Ereignis muß es einen Skandal geben, einen Riß: l. . .] Wo ist das, was wirklich geschieht, das, was wir erleben l. . .] das Infra-Gewöhnliche, das Hintergrundgeräusch l. . .]? Wir verschlafen unser Leben in einem traumlosen Schlaf. Aber wo ist unser Leben? Wo ist unser Körper? Wo ist unser Raum? Etwas von der Verwunderung wiederfinden l. . .], die uns geformt halt. Das, was wirklich befragt werden muß, ist der Ziegelstein l. . .] unsere Zeiteinteilung, unsere Rhythmen. Das befragen, was für alle Zeit aufgehört zu haben scheint, uns in Verwunderung zu

- versetzen. I. . I Es liegt mir viel daran, daß sie [die Fragen, P.R.] trivial und belanglos erscheinen mögen: es ist nämlich genau das, was sie ebenso wesentlich, wenn nicht gar wesentlicher macht als sovieler andere, über die wir vergebens versucht haben, unsere Wahrheit zu erfassen.« (S. 7 ff).
- 9 Barbara Honigmann: *Roman von einem Kinde. Sechs Erzählungen*, Darmstadt 1986, S. 10. Der Nachweis erfolgt künftig im Text unter der Signle *RvK*.
- 10 Dagmar C.G. Lorenz: *From Antifascism to Judaism [Barbara Honigmann]*, in: *Keepers of the Motherland. German Texts by Jewish Women Writers*, Lincoln-London 1997 (Texts and Contexts), S. 208-215.
- 11 Horst Brasch verlor 1968 sein Amt, als Thomas Braschs Protest gegen die »Sozialistische Tragödie der Dummheit«, gegen die Niederwerfung des Prager Frühlings, des »Kindertraums von einem Sozialismus ohne Panzer« (Heiner Müller) für zwei Jahre in Hohenschönhausen inhaftiert wurde.
- 12 Ab 1992 Chaim Noll.
- 13 Thomas Brasch: *Vor den Vätern sterben die Söhne*, Berlin 1977.
- 14 Honigmann spricht in ihrem Nachruf auf Thomas Brasch davon, daß sich insbesondere seine Gedichte, wie das von ihr zitierte *Wieviele sind wir eigentlich noch* (aus Braschs *Papiertiger*), durch einen »Gestus des Bilanzierens und Abschiednehmens« auszeichnen (Barbara Honigmann: *Wieviele sind wir eigentlich noch? Erinnerung an Thomas Brasch*, in: *Theater heute*, 12/2001). Radikalisiert könnte man die These untersuchen, daß diese Prägungen, wie sie sich im Werk von Honigmann und insbesondere von Brasch finden, als eine ganz spezifische »Todesart« konfigurieren.
- 15 Barbara Honigmann verwendet in ihrem Roman *Alles, alles Liebe!* bewußt den Begriff »Einsiedelei« anstelle von Künstlerkolonie.
- 16 Barbara Honigmann: *Selbstporträt als Jüdin*, in: *Damals, dann und danach*, München 1999, S. 13. Der Textnachweis erfolgt unter der Signle *Ddd*.
- 17 Ebd., S. 14.
- 18 Daß Kindheit und das Gefühl, zu Hause zu sein, nicht immer kompatibel sind, zeigt Peter Szondi in einer eindrucksvollen Briefpassage vom 24. Januar 1970 an Gershom Scholem: »I. . I weil ich es *verlernt habe, zu Hause zu sein* (ich war es in meiner Budapester Kindheit so wenig wie in Zürich und streng genommen auch in anderem Sinn bei meinen Eltern nie). Das ist eine Krankheit, die man vielleicht mit der Rosskur I. . I heilen könnte; I. . I.« Christoph König, Thomas Sparr (Hg.): *Peter Szondi. Briefe*, Frankfurt/Main 1993, S. 303 (Hervorhebung P. R.).
- 19 Vgl. Robin Ostow: *Jüdisches Leben in der DDR*, Frankfurt/Main 1988. Ostow konstatiert: »wollte ich I. . I in Erfahrung bringen I. . I den Ausgleich der deutlichen Widersprüche zwischen der internationalistischen, man könnte fast sagen »Schmelztiegel-Ideologie der Kommunisten und dem Partikularismus, der jeder spezifisch jüdischen Organisation anhaftet.« S. 20 f.
- 20 Die jüdische Gemeinde in Ostberlin zählte 1971 ca. 450 Mitglieder – von insgesamt 7070 Juden in Ostberlin nach der Shoah – und 1984, zum Zeitpunkt der Ausreise Honigmanns, ca. 200 Mitglieder (vgl. Ostow, ebd., S. 40).
- 21 Anonyml: *Barbara Honigmann - Ein Portrait*, in: *Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur*, 4(1997) 13, S. 23.
- 22 Wie Monika Richarz betont, »betrachten sich die meisten dieser Kommunisten keineswegs als Juden und weigern sich nach wie vor, der Jüdischen Gemeinde beizutreten«. Monika Richarz: *Jeus in Today's Germanies*, in: *Leo Baeck Instiute Year Book XXX*, London 1985, S. 127.
- 23 Thomas Brasch als »Kopf« der Künstlerkolonie zählte zu einem der ausgewählten

- Meisterschüler dieser elitären Ausbildungsschmiede der Ex-DDR. Gehirnwäsche statt brainstorming und Visionen, so Braschs Resümee in *Vor den Vätern sterben die Söhne*.
- 24 In dieser autobiographischen Passage zitiert Honigmann kaum verschlüsselt die Namen (Peter Honigmann, Peter Engelmann, Peter Brasch), die zu dem Kreis junger jüdischer Künstler und Intellektueller in der DDR der siebziger Jahre zählten. (Diesen Hinweis verdanke ich Barbara Honigmann aus einem Gespräch am 11.10.2002.) Im Kontext der Bedeutung jüdischer Namen spiegelt sich im Namen Peter der 200 Jahre andauernde Assimilationsrausch, den Honigmann in ihrer Kleist-Preis-Rede skizziert. Vgl. *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*, in: *Sinn und Form*, 53(2001)1. Vgl. auch Luc Bondy: »Hier ist es zu schön, da können wir nicht bleiben«, *Laudatio für den Kleist-Preis an Barbara Honigmann*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.10.2000.
- 25 Vgl. Renneke: *Kryptogramme der Schrift*.
- 26 »Daß ich jüdisch war, paßte natürlich noch besonders gut zu dieser Salonrolle, sie hätten auch »Rahel« vom Prenzlauer Berg sagen können, denn ähnlich wie sie war eben auch ich ganz auf die Rolle der Vermittlerin beschränkt, bestand mein Werk hauptsächlich aus langen Briefen und der Inszenierung unglücklicher Liebesromane.« (*Ddd*, 54 f).
- 27 Paul Michael Lützel: *Album der Freunde aus der »Scheiß-DDR«*, *Ein Briefroman Barbara Honigmanns*, in: *Die Zeit*, 16.11.2000. Vgl. Paul ÓDoherty: *German-Jewish Writers and Themes in GDR-Fiction*, in: *German Life and Letters*, 49(1996), S. 271–281.
- 28 Vgl. das Gedicht von Thomas Brasch: *Und der Sänger Dylan in der Deutschlandhalle*, in: *Der schöne 27. September*, Frankfurt/Main 1980, S. 39. Brasch schrieb dieses Gedicht im Anschluß an seinen Besuch des Dylan-Konzerts in Berlin 1978. Ein Interview mit Brasch nach dem Konzert platzte, da Dylan während des Konzerts mit Eiern von Linken der 68er Generation beworfen wurde. In Braschs Gedicht heißt es: »I. . I ausgepiffen angeschrien mit Wasserbeuteln beworfen / von seinen Bewunderern, als er die Hymnen / ihrer Studentenzeit sang im Walzertakt und tanzen ließ / die schwarzen Puppen I. . I / Die Wetter schlagen um: / Sie werden kälter. / Wer vorgestern noch Aufstand rief, / ist heute zwei Tage älter.«
- 29 Thomas Brasch: *Mädchenmörder Brunke*, Frankfurt/Main 1999, S. 7 (Hervorhebung im Original). Der Protagonist Brunke erscheint bereits in Braschs Filmbuch *Domino* aus dem Jahr 1982 und in seinem Theaterstück *Lieber Georg* (1989).
- 30 Ebd.
- 31 Die Ich-Erzählerin im Roman *Eine Liebe aus nichts* im Dialog mit ihrem Geliebten Jean Marc: »Ellis Island ist meine Heimat. Ach, sagte Jean Marc, Ellis Island gibt es doch schon lange nicht mehr.« (S. 57) – »Einmal habe ich den kleinen Aufsatz von Georges Perec angeschleppt und meinen Freundinnen den letzten Satz vorgelesen: »Diese Worte, die für mich mit dem Wort Jude unauflöslich verbunden sind: die Reise, die Erwartung, die Hoffnung, die Unsicherheit, der Unterschied, die Erinnerung, und diese beiden schwer zu fassenden, unsteten und flüchtigen Begriffe, die sich unaufhörlich gegenseitig in ihrem flackernden Licht spiegeln, und die heißen Land der Geburt und gelobtes Land.« Barbara Honigmann: *In der Zerstreuung oder meine sephardischen Freundinnen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Magazin), Oktober 1997, S. 34–38. Weitere Textnachweise unter der Sigle *IdZ*. Vgl. den abweichenden Wortlaut bei Georges Perec: *Ellis Island. Beschreibung eines Projekts*, in: Perec: *Geboren 1936*. Aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmlé, Bremen

- 1993 (*Je suis né*, Paris 1990), S. 95–103 (*Récits d'Ellis Island*, in: *Recherches*, 38 (1979), S. 51–54).
- 32 Hartmut Steinecke: *Reisen über Grenzen. Ein DDR-Trauma in der Nachwende-Literatur*, in: *Passagen. Literatur - Theorie - Medien. Festschrift für Peter Uwe Hohendahl*, Berlin 2001, S. 160.
- 33 »Für je verrückter uns die anderen erklärten, um so heroischer kamen wir uns vor und schufen uns einen neuen Mythos: die Wiedereroberung unseres Judentums aus dem Nichts.« Barbara Honigmann: *Gräber in London*, in: *Ddd*, 29.
- 34 Ariane Thomalla: *Von Ost-Berlin nach Straßburg. Gespräch mit der deutsch-jüdischen Schriftstellerin Barbara Honigmann*, in: *General-Anzeiger*, 19(1986)11. Der Titel dieses Interviews assoziiert den Titel von Scholems Autobiographie *Von Berlin nach Jerusalem* (1971), der sich als programmatisch für das Leben eines Zionisten erweisen sollte, der bereits 1923 mit ausgezeichneten Tora- und Kabbalakenntnissen Deutschland verließ.
- 35 Barbara Honigmann: *Von Namen und Sammlungen* (Ausstellungskatalog), München: Galerie Hasenclever 2002 (unpag.). Nachweis unter der Sigle VNuS.
- 36 Peter Schäfer, Gary Smith (Hg.): *Gershom Scholem. Zwischen den Disziplinen*, Frankfurt/Main 1995, S. 289.
- 37 Barbara Honigmann: *Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir*, in: *Ddd*, S. 39–55.
- 38 Ben Uziel [Samson Raphael Hirsch] (Hg.): *Neunzehn Briefe über Judentum*, 1. Aufl., Frankfurt/Main 1836. Wie verbreitet diese Studie war, zeigt, daß 1911 eine 4. Auflage erscheinen konnte.
- 39 Scholem erläutert das hebräische Wort bara, das sich wie ein Kommentar zum Honigmann-Zitat liest: »Die jüdischen und christlichen Theologen des Mittelalters beriefen sich gleichermaßen auf eine Erklärung des hebräischen Wortes für Schaffen, bara, das im ersten Vers der Bibel benutzt wird und das ihr zufolge eben Schaffen aus Nichts bedeute.« Gershom Scholem: *Schöpfung aus Nichts und Selbstverschränkung Gottes*, in: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/Main 1970, S. 56.
- 40 Barbara Honigmann: *Das Gesicht wiederfinden*, in: *Deutsch-jüdische Literatur*, S. 232–236.
- 41 Im *Selbstporträt als Jüdin* konstatiert Honigmann: »Jüdisches Wissen hatten meine Eltern verschwiegen oder hatten es selbst nicht gehabt.« (*Ddd*, 15) Vgl. Jens Mattern, Gabriel Motzkin u.a. (Hg.): *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès*, Berlin 2001.
- 42 Honigmann: *Das Gesicht wiederfinden*, S. 235.
- 43 Scholem: *Schöpfung aus Nichts*, S. 53–89.
- 44 Stéphane Mosès: *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt/Main 1994.
- 45 Sigrid Weigel: *Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie. Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit*, in: Stéphane Mosès, Sigrid Weigel (Hg.): *Gershom Scholem. Literatur und Rhetorik*, Köln [u.a.] 2000.
- 46 Gershom Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960, S. 47.
- 47 Gershom Scholem: *Die Krise der Tradition im jüdischen Messianismus*, in: *Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt/Main 1981, S. 187 f.
- 48 Christoph Schmidt: *Vor dem Gesetz. Zur Dialektik von jüdischer Moderne und politischer Theorie*, in: Ashraf Noor (Hg.): *Erfahrung und Zäsur. Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne*, Freiburg/Br. 1999, S. 137. Deutlich wird an Schmidts Position,

- daß für eine Theorie der Moderne (dezidiert nicht jüdischen Moderne) die Rückbenennung auf die Tradition (unter anderem des Judentums) als Basis fungiert.
- 49 Gershom Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in: *Judaica* 3, S. 7.
- 50 Ebd., S. 8 und S. 9.
- 51 Ebd., S. 9.
- 52 Ebd., S. 10.
- 53 Ebd., S. 9. Scholem zitiert Hamann aus einem Brief an Jacobi von Ende 1785; vgl. Karl Widmaier (Hg.): *Johann Georg Hamanns Schriften*, Frankfurt/Main 1980, S. 122 (Faksimile-Titel der Ausg. Leipzig 1921).
- 54 Walter Benjamin: *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: Benjamin: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2, Frankfurt/Main 1988, S. 15 f.
- 55 Christoph Göttsche und Henri Lonitz (Hg.): *Walter Benjamin: Briefe*, Frankfurt/Main 1995, S. 343 [Hervorhebung P.R.I.
- 56 Vgl. hierzu Gershom Scholem: *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 1975, S. 33, 48, 50, 53.
- 57 Benjamin: *Über die Sprache*, S. 10.
- 58 Thomas Regehly: *Näheres zum ›sofern‹. Überlegungen zu Benjamins Sprachaufsatz von 1916*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.): *global benjamin* 1, München 1999, S. 331. Regehly akzentuiert eine Auseinandersetzung vor »dem Hintergrund einer reflektierten Hermeneutik der Faktizität, derzufolge Verstehen primär ›weltlich ist.« (S. 332).
- 59 Benjamin: *Über die Sprache*, S. 11 (Hervorhebung im Original).
- 60 Ebd., S. 12.
- 61 Alfred Hirsch: *Gespräch und Transzendenz. Eine Untersuchung zur Konzeption der sprachlichen Fremderfahrung bei Walter Benjamin und Franz Rosenzweig*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.): *global benjamin* 2, München 1999.
- 62 Gershom Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/Main 1970, S. 69 f.
- 63 Scholem: *Schöpfung aus Nichts*, S. 53–89.
- 64 Ebd., S. 53. Scholem konstatiert: »Die Rede von ›Schöpfung aus Nichts‹ ist spät. Als Lehre ist sie in den klassischen Urkunden der monotheistischen Offenbarungsreligionen noch gar nicht gegeben. I. . . Die Formel hat ihren Ursprung im Judentum I. . . Die Rede von der Schöpfung aus Nichts ist für sie der Ausdruck der absoluten Freiheit des Schöpfers, der imstande ist, ein Sein zu setzen, das nicht er selber ist. Gott vermag, was keinem menschlichen oder engelischen Wesen vergönnt ist: Er schafft aus dem reinen Nichts.« (Ebd., S. 55 f.).
- 65 Ebd., S. 54 und S. 56. Scholem zitiert hier Hermann Cohen: *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, 2. Aufl., Leipzig 1929, S. 78 (1. Auflage Leipzig 1919). Scholem stand bekanntlich in Opposition zu dem Neukantianer Cohen.
- 66 Ebd., S. 56. Scholem fügt ein Hirsch-Zitat hinzu, das im Hinblick auf Honigmanns Berufung auf Hirsch durchaus Relevanz hat: »So definiert z. B. Samson Raphael Hirsch, der bekannteste jüdische Bibelkommentator des 19. Jahrhunderts in deutscher Sprache, den Satz von der Schöpfung aus Nichts: ›Alles, Stoff und Form, alles Seiende ist aus dem freien allmächtigen Schöpferwillen hervorgegangen. Frei steht und waltet noch heute der Schöpfer über Stoff und Form aller Wesen, über die Kräfte, die im Stoffe wirken, über die Gesetze, nach welchen sie wirken, und über die Formen, die sie gestalten‹ (im Torakommentar zu *Genesis* 1:1).« (Ebd., S. 56 f.; Hervorhebungen im Original).

Christian Rakow

Fragmente des Realen

Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss' »Die Ermittlung«

Es gehört zum topischen Inventar des Schreibens über Auschwitz, daß allem, was von der Vernichtung zu sagen ist, bereits ein Index der Unsagbarkeit anhaftet. So notiert Peter Weiss unter dem Eindruck des Frankfurter Prozesses 1964: »Zur *Endlösung*: es ist ja nur unsere Generation, die etwas davon weiß, die Generation nach uns kennt es schon nicht mehr. Wir müssen etwas darüber aussagen. Doch wir können es noch nicht. Wenn wir es versuchen, mißglückt es.«¹

Das Projekt, die »Endlösung« zu versprachlichen, zeichnet sich gegen einen Horizont seines Mißglückens ab. Jegliche Aussage ist zunächst und zuerst ein *Versuch*. In zwei der Eintragung nachfolgenden Arbeiten ist diese Problematik auf sehr unterschiedliche Weise reflektiert. Das Prosastück *Meine Ortschaft* exponiert den Gestus des Versuchens, forscht nach den Differenzen und Widersprüchen im Schreiben des Vergangenen. Die Ortschaft Auschwitz, die einen festen Bezugspunkt in der Bio-/Topographie des Exilautors markiert, präsentiert sich beim Rundgang als zerfallende, gleichsam entschwindende Stätte. Imaginative Annäherungen an ihre historische Realität werden im Text umgehend reflektiert und relativiert: »Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah. Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. Nur wenn er selbst von einem Tisch gestoßen und gefesselt wird, wenn er getreten und gepeitscht wird, weiß er, was dies ist. Nur wenn es neben ihm geschieht, daß man sie zusammentreibt, niederschlägt, in Fuhren lädt, weiß er, wie dies ist.«²

Zwischen dem *Faßbaren*, das in Beziehung zum Erleben und damit zur 1. Person steht, und dem, was bloß zur *Kenntnis* gelangt, verläuft ein unaufhebbarer Bruch. Er trennt das potentielle Opfer von jenen, die das Lager erfuhren. In der Akzeptanz dieser Trennung und den gleichzeitigen Versuchen, sie imaginativ zu überwinden, entstehen die oszillierenden Schreibweisen des Textes. Bis in kleinste Formulierungen reicht das Widerspiel von Setzungen und Zurücknahmen. Entsprechend endet *Meine Ortschaft* unentschieden über die Historizität oder Aktualität der Lagerwelt: »Jetzt steht er nur in einer *untergegangenen* Welt.

Hier kann er nichts mehr tun. Eine Weile herrscht die äußerste Stille. Dann weiß er, es ist *noch nicht zuende*.«³

Die textuellen Ambivalenzen und die Selbstreflexivität, mit der in *Meine Ortschaft* die Thematik der »Endlösung« ausgearbeitet ist, fehlen, so scheint es, dem bis heute namhafteren, zweiten Beitrag, den Peter Weiss unter dem Eindruck des Frankfurter Auschwitzprozesses veröffentlicht. Das Theaterstück *Die Ermittlung* verschiebt die Perspektive von der Inkommensurabilität realen Erlebens und sekundären historischen Wissens auf die reine Positivität historischer Aussagenbildung, indem es mit konkreten Materialien des Prozesses operiert. Was dabei verlorengeht, ist die sichtbare Problematisierung jener Aneignungsverfahren, ist der Versuchscharakter der Wissensformierung. So etwa läßt sich eine prominente Kritik zusammenfassen, die James E. Young in seinem 1988 erschienenen Buch *Beschreiben des Holocaust* gegen *Die Ermittlung* vorbringt.⁴ Weiss übernehme authentische Äußerungen aus dem Gerichtsverfahren gegen Mulka und anderes Auschwitzpersonal teilweise modifiziert, teilweise wortwörtlich in den Theatertext, ohne seine eigene Arbeit transparent zu machen. Dadurch entstehe eine »Rhetorik des Faktischen«, die ihre Auswahlprozesse und damit ihre standortgebundene Perspektive verschleierte und in diesem Sinne ideologisch werde. Tatsächlich aber, so Young, lasse sich *Die Ermittlung* deutlich auf Prämissen des wissenschaftlichen Materialismus und dessen politisch-ökonomisches Verständnis der Ereignisse von Auschwitz zurückführen.⁵

Youngs Kritik, so prononciert sie auftritt, schließt in ihren Überlegungen an einen Konsensus an, der die Diskussionen zur *Ermittlung* immer schon getragen hat: Das Stück möge gelesen werden wie eine historiographische Abhandlung. Mehr noch, es lasse eine Geschichtsphilosophie erkennen, die wenigstens drei Punkte umfaßt: Der Text behaupte, daß sich das Lager Auschwitz als *System* beschreiben läßt. Er beharre dabei zweitens auf der *Aktualität von Auschwitz* – nicht nur in dem offensichtlichen Sinne, daß Täter, Opfer und Geschehnisse im Lager als Gegenstand des Prozesses, den das Stück aufnimmt, gegenwärtig sind, sondern dahingehend, daß der *Funktionszusammenhang*, der das System Auschwitz hervorbrachte, nach wie vor wirksam sei. Und drittens schildere er diesen Funktionszusammenhang als Hervorbringung der *kapitalistischen Wirtschaftsordnung*.⁶ Eine solche Rückführung des literarischen Faktums auf seinen thetischen Ertrag folgt der impliziten Voraussetzung, daß es wie wissenschaftliche Zugangsweisen eine Dokumentation vergangenen Geschehens darstelle. Vergleich und Bewertung nach Maßstäben historischer Richtigkeit sind dann nicht weniger als der Preis, den das Stück zu zahlen hat, wenn es sich explizit in Feldern fremder Wissensbildung bedient. Mit dem Material handelt es sich auch die Grundlage fachspezifischer Beurteilungen ein.

Was in dieser Auffassung zu kurz kommt, ist eine Reflexion auf die Komple-

xität der materiellen Aneignung, aus der ein Text wie *Die Ermittlung* entsteht. Die Aussagen⁷ des Theaterstückes fügen sich keineswegs in einen dokumentarischen Rahmen. Genau darin unterscheiden sie sich von ihren Quellen, dem Frankfurter Prozeß oder den historischen Darstellungen.⁸ Die dokumentarische Funktion einer Aussage, das heißt der Status, ein Beweisstück (lat. *documentum*) zu sein, setzt eine Beweisordnung voraus, ein System von Grundsätzen und Schlußfolgerungsregeln, dessen Geltung institutionell abgesichert ist. Diese Ordnung läßt sich im literarischen Raum aber nicht rekonstruieren. Und dadurch geht der Aussage beim diskursiven Transfer genau jene Dimension verloren, die ihren Wahrheitswert festlegt: ihre regelgemäße Verknüpfung, ihr Beweiszusammenhang.

I. An der Ordnung des Strafprozesses läßt sich diese diskursive Differenz exemplarisch umreißen. Um, wie es das Ziel des Strafverfahrens ist, eine »materiellrichtige« und »gerechte« Entscheidung zu fällen,⁹ obliegt es dem Richter, den in der Anklageschrift bezeichneten Sachverhalt sowohl nach *inneren* Komponenten (persönlichen Kriterien des Täters) wie *äußeren* Komponenten (sachliche Kriterien der Tat) zu rekonstruieren.¹⁰ Die Entscheidung erfolgt im aktuellen Strafprozeßrecht nach dem Grundsatz der »freien richterlichen Beweiswürdigung« (StPO, § 261), ist also, anders als in der gemeinrechtlichen Beweistheorie der *Constitutio Criminalis Carolina*, keinen festen Urteilsregeln unterworfen.¹¹ Statt dessen situiert sie sich in einem Handlungsraum, dessen Reichweite einerseits durch die gesetzlichen Vorschriften der Strafprozeßordnung begrenzt ist, andererseits durch die schriftlich kaum kodifizierten praktischen Regeln in der Ausübung des Richteramtes. Letztere betreffen die soziale Interaktion innerhalb des Gerichtes und die Ausbildung des richterlichen Habitus.¹² Die Verfahrensregeln der StPO sind dagegen in direkter Weise bindend, da hier Verstöße und in der Konsequenz das Urteil über die Rechtsmittel der Berufung und der Revision angefochten werden können.¹³

Grundlage der Entscheidungsfindung sind die in der Hauptverhandlung ausgebreiteten Beweise. Als Beweismittel fungieren der Zeuge (StPO, §§ 48–71), der Sachverständige (§§ 72–85), Urkundenbeweise (§§ 249 ff.) und der Augenschein (§§ 86–94), wobei den persönlichen Beweismitteln (Zeuge, Sachverständiger) nach dem Unmittelbarkeitsprinzip und dem Mündlichkeitsprinzip Vorrang eingeräumt wird (§ 250).¹⁴ Das bedeutet, die Aussagen sind vor Gericht persönlich zu vertreten. Auf diese Weise werden Aussage und Sprecher unmittelbar miteinander verkoppelt. Das Mündlichkeitsprinzip regelt die Möglichkeit, über die Zeugenvernehmung (§ 69 Abs. 1, 2) die Geltung der Aussage zu bestimmen, indem der Sprecher in bezug auf die Subjektposition der Aussage eingeschätzt wird. Subjektposition meint hier die spezifische Situation, die durch die Aussage festgeschrieben ist: also den Beobachtungsstand- und

-zeitpunkt, Beobachtungsmodus usw. Ob der Zeuge diese Subjektposition erfüllt, läßt sich hauptsächlich nach den Kriterien der Aussagefähigkeit und Glaubwürdigkeit feststellen.¹⁵ In beiden Fällen betrachtet man die Einzelaussage in einer Serie mit weiteren Aussagen desselben oder anderer Zeugen, wobei sowohl Regelmäßigkeiten (zum Beispiel die Konstanz und Ergänzbareit über längere Befragungszeiträume) als auch Diskontinuitäten (etwa als Beweis einer ungesteuerten Aussageweise) relevant werden.¹⁶

Erst in einem solchen Geflecht erhält die Aussage ihren Status als entscheidungsstützendes Beweismittel. Hier entsteht ihre dokumentarische Wahrheitsfunktion, wird sie Teil des richterlichen Urteils, das den »tatsächlichen Sachverhalt«, wie er im Verfahren nachzuweisen ist, festschreibt. Der konstruktive Charakter dieser Wahrheitsfindung kann dabei selbst kein internes Moment des Beweisverfahrens sein. Vielmehr gilt innerhalb des Prozeßrahmens die korrespondenztheoretische Annahme, der verhandelte Sachverhalt bestehe unabhängig von subjektiver Betrachtung und Zeugenschaft.¹⁷ Das ist die heuristische Regel, von der die Sichtung und Bewertung der Beweismittel, das heißt die Prozeßhermeneutik, abhängen. Für eine Betrachtung auf zweiter Stufe stellt sie sich hingegen als diskursive Regel dar. Und als solche ist sie allein diskursiv anfechtbar. Eine Revision des Urteils, das heißt des Schuldspruchs auf Grundlage des »wahren Sachverhaltes«, kann nicht die zugrunde liegende Überzeugung *an sich*, das sogenannte »Wahrheitsbild«, anfechten, sondern lediglich einzelne *Verfahrensfehler* in der Urteilsfindung. Der Weg der Wahrheit führt nicht auf den unverstellten Sachverhalt. Er führt zu den Ordnungen des Prozesses.

Diskursive Regulierungen bestimmen nicht nur das justitielle Beweisverfahren, sondern auch das zweite Referenzfeld, an das *Die Ermittlung* anknüpft – die Historiographie. Auch hier wird ein »tatsächliches« vergangenes Geschehen über ein Aussagennetz rekonstruiert. Anders als im Strafprozeß entfallen für die historiographische Materialgewinnung größtenteils die Prinzipien von Mündlichkeit, Unmittelbarkeit, die Fragemöglichkeit und die Sanktionierung der Wahrheitspflicht von Zeugen. Insofern sie von *schriftlichen* Quellen ausgeht, liegt deren Produktion außerhalb ihrer Reichweite. Es fehlt der lebendige Zeuge und damit die Möglichkeit, das Primärmaterial zu präzisieren und weiteres zu generieren. Statt dessen bewegt sich die Geschichtsschreibung im Feld vorhandener Aussagen, aus denen sie durch Recherche, Auswahl und Auswertung ihr diskursives Material erstellt und textuell verarbeitet, um letztlich »wahre Aussagen« über ein vergangenes Geschehen zu machen.

Die Arbeitsschritte hängen eng miteinander zusammen, ja sie beeinflussen ihre Ergebnisse gegenseitig. Dennoch lassen sich die jeweiligen Regeln nicht vollständig aufeinander abbilden. Die Quellensichtung und -kritik wird beispielsweise nicht durch die narrativen oder rhetorischen Prinzipien der Textgenese geregelt, gemäß dem Motto, daß, wer eine gute Story erzählen wolle,

schon das entsprechende Material in den Archiven finde.¹⁸ Vielmehr spielen hier quantitative Kriterien eine Rolle – der Umfang des verwendeten Materials bezüglich einer relativen Vollständigkeit (dem Feld aller möglichen Aussagen), sowie die *Repräsentativität* des Materials, das heißt die Bestimmung relevanter Aussagen, die sich nicht zuletzt aus der Anschlußfähigkeit an andere Aussagen, die im historiographischen Diskurs bereits akzeptiert sind, ableitet. Richard J. Evans hat in seiner Darstellung des David-Irving-Prozesses die für gewöhnlich unausgesprochen angewandten Regeln geschichtswissenschaftlicher Beweisführung ausführlich behandelt und vorgeführt.¹⁹ Was er sichtbar macht, ist das »Fundament historiographischer Praxis«, deren Kenntnis und Beherrschung darüber entscheidet, »wer als professioneller Historiker gilt und wer nicht.«²⁰ Daß es ein Zivilprozeß war, in dem der »Grundlagenstreit« um historische Wahrheit ausgetragen wurde, deutet dabei an, in welcher Weise auch die Historiographie Mittel und Wege hat, um ihren institutionellen Rahmen zu sichern und die Wissensbildung zu sanktionieren.²¹

In einer regulierten und gesicherten diskursiven Praxis, wie sie die Rechtsprechung und die Geschichtsschreibung besitzen, funktioniert die Aussage als Beweisstück. Aus dem über Recherche und Ermittlung präfigurierten Raum der Möglichkeiten – das sind alle Aussagen zu einem Geschehen – wechselt sie in den Raum des Faktischen als wahre Aussage im Urteils- oder Geschichtstext. Sie wird zum Dokument im Rahmen eines *informativen*, das heißt tatsachenaussagenden Diskurses.

In Peter Weiss' *Die Ermittlung* hingegen bekommt die Aussage einen anderen Status. So heißt es in der Anmerkung zum Stück: »Die 9 Zeugen referieren nur, was hunderte ausdrückten.« (S. 259)²² Die Ökonomie des theatralen Diskurses kontrahiert die Aussagen. Damit entfällt verständlicherweise die Kongruenz zwischen Aussagesubjekt und Sprecher. Die Zeugen fungieren nicht mehr im Sinne des juristischen Beweismittels. Einige Zusammenziehungen verändern zudem das Aussagedenotat. So schließt der *Gesang vom Ende der Lili Tofler* mit den Worten: »Jedesmal, wenn ich Lili traf / und sie fragte / wie geht es dir Lili / sagte sie / mir geht es immer gut« (S. 355). Der Ausspruch »mir geht es immer gut« stammt von einer Frau namens Mala Zimetbaum²³ und wird, aus der Perspektive eines informativen Diskurses, falsch auf Lili Tofler bezogen. Falsche Prädikationen aber beschädigen die Aussagefähigkeit eines Sprechers und stellen so seine Zeugenschaft infrage.²⁴ Was diese Beispiele erkennen lassen, ist, daß im theatralen Diskurs ein *Hiatus zwischen Aussage und Sprecher* verläuft. Der Zeuge, der für die Richtigkeit der Aussage einstehen könnte, ist abwesend. Das Dokument verändert durch den Import in das literarische Feld seine Seinsweise. Es verliert seinen diskursiven Rahmen und wird so zum *Fragment*.

Als Fragment steht die Aussage in einer Spannung. Sie beschreibt etwas,

ohne dessen Wahrheit festzulegen. Sie drückt eine Proposition aus, aber die Wirklichkeit des bezeichneten Sachverhaltes muß in anderen Diskursen, nach anderen Regeln bestimmt werden. Gleichzeitig mit diesem Verlust an denotativer Qualität läßt sie die eigene Materialität hervortreten. An dem Fragment zeigen sich Strukturen und kulturelle Schemata, die in einem informativen Diskurs nicht zur Sprache kommen, die unbemerkt verklingen. Im theatralen Raum gewinnen sie Resonanz. Hier öffnet sich die fragmentarische Aussage inmitten zweier Pole: zwischen der reinen Zeichenordnung und der Tatsachennähe, zwischen Syntaktik und Semantik.²⁵ Die Kunst der Dokumentarliteratur besteht darin, die fragmentarische Aussage in diesem Spannungsfeld zu halten.

An der Makrostruktur der *Ermittlung* verdeutlicht sich das Spannungsverhältnis des dokumentarischen Theaters. Um das Stück ist ein umfangreiches Netz von Paratexten geknüpft, das seine Beziehung zum Ausgangsmaterial herstellt und markiert. Die bibliographische Liste der Erstausgabe erfüllt hier eine ebensolche Funktion wie die diversen Epitexte, die Interviews, Kommentare (zum Beispiel die *Notizen über das Dokumentarische Theater*) und Notizbücher. Dieses »Beiwerk« des Stückes signalisiert die fremde Herkunft der theatralen Aussagen und ermöglicht so, die nirgends explizit erwähnte Verbindung zwischen der dargestellten Gerichtssituation und den Frankfurter Auschwitzprozessen 1963–1965 zu ziehen. Im Vorwort zur *Ermittlung* ist des weiteren die konkrete textuelle Aneignung beschrieben. Das Stück, so heißt es dort, beschränke sich auf ein »Konzentrat von Aussagen«, und dieses »soll nichts anderes enthalten als Fakten, wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache gekommen sind« (S. 259). In der Referenz auf die Verhandlungen in Frankfurt ist gleichzeitig das eigene Konstruktionsprinzip angezeigt – die Konzentration. Konzentration bedeutet auch eine Reduktion von »emotionalen Kräften« und »persönlichen Erlebnissen und Konfrontationen«, wie sie beim Prozeß auftraten (S. 259).

Gegenüber diesen Bekräftigungen des mittelbaren Wirklichkeitsbezugs verweist die Anordnung des Materials in elf Gesängen zu je drei Abschnitten auf eine innerliterarische Konfiguration. Die Bezeichnung »Gesang« und die Gesamtzahl von 33 Abschnitten erstellen ein Muster, das sich vom Ausgangsprojekt, einer Bearbeitung von Dantes *Divina Commedia*, in der Auschwitz den *Purgatorio*-Teil übernehmen sollte, herleitet. Ebenso korrespondiert die Zahlenstruktur mit der Numerierung der Häftlinge und der Lagerorganisation.²⁶ Dadurch zeigt das Strukturelement ein *Zugleich* von außer- und innerliterarischer Intertextualität. Eine entsprechende Doppelung liegt in Titel und Untertitel vor: Während der Name »Ermittlung« sowohl auf juristische Verfahrensweisen wie auf die offene *Fragestellung* des Stückes selbst anspielt und damit wirklichkeitsbezogen funktioniert, hebt der musikalische Gattungsname »Oratorium« seinen Kunstcharakter und die Differenz zum extratheatralen Raum hervor. Schließlich ist schon das Sprechen im Theater und damit die Präsentation der

Aussagen nach Artikulation, Lautstärke usw. verschieden vom Sprechen außerhalb.²⁷ Darüber hinaus legt der Begriff den *nicht-dramatischen*, nicht handlungsorientierten Ablauf des Stückes fest und bringt es so in eine abweichende Beziehung zum vorwiegend dramatisch geprägten Kanon der Theaterliteratur.

Die Spannungen zwischen Wirklichkeitsbezug und nicht-informativer Funktion, die sich an der Makrostruktur der *Ermittlung* ablesen lassen, machen die Besonderheit des dokumentarliterarischen Projektes aus. Seine Überschreitungen, seine Anknüpfung an Tatsachendiskurse fallen immer auch mit der Rückbestätigung des literarischen Raumes zusammen. In dem fragmentarischen Verweis auf das Reale tritt die eigene Materialität des Textes hervor und verlangt nach einem veränderten diskursiven Zugriff, nicht zuletzt nach einem literarischen Zugang.²⁸ Anders als in *Meine Ortschaft* liegen in *Die Ermittlung* die Spannungen und Ambivalenzen somit nicht auf der Textoberfläche, sondern in der Rahmung. Hier ist der Doppelstatus des Textes markiert. Ihn in die eine oder andere Richtung aufzulösen, bedeutet, ihm seine Besonderheit zu nehmen.

II. Die Rahmung des Stückes markiert die diskursive Verschiebung des Materials und seinen Zugewinn an Valenz. Aber *Die Ermittlung* besitzt darüber hinaus auch binnenstrukturelle Merkmale, die ihre Differenz zu informativen Diskursen unterstreichen und dadurch eindimensionalen, auf den Aussagegehalt fixierten Lesarten zuwiderlaufen. Das soll anhand der eingangs genannten Thesen der Standardrezeption verdeutlicht werden.²⁹ Der Systemcharakter von Auschwitz, den das Stück erkennen läßt, läßt sich an den Tendenzen zur Entindividualisierung belegen. Es fehlen Zeugennamen, der Ortsname »Auschwitz«; Opfergruppen, insbesondere die Juden, werden nicht genannt; vielfache Satzkonstruktionen mit *haben + Infinitiv mit zu* anonymisieren, zumindest aus der Perspektive der Angeklagten, das Agens der Gewaltausübung. Persönliche Charakteristika des Sprechens (zum Beispiel Akzente, Dialekte) sowie Gemütsäußerungen treten hinter die Aussagen zurück. Diese Reduktionen sind zugleich Teil einer Entpsychologisierung, mit der das Stück Fragen nach persönlicher Schuld hinter die Erkenntnis des *äußeren Geschehens* zurücktreten läßt. Seine Aufmerksamkeit gilt den Ordnungsvorgängen: Statistiken, Zählungen, Regeln von Auswahlprozessen und dem System von Anreizen, das in den Erwähnungen von Zusatzrationen für die Erfüllung von »Sonderaufgaben« (S. 270, 398) und dem Anstieg in den Dienstgraden (S. 422) deutlich wird. Hier erscheinen die Einzelelemente von Auschwitz (Tötungen und Arbeit) als funktional aufeinander bezogen. Explizit ist der Zusammenhang im *Gesang vom Lager* ausgeführt, wo Hierarchisierung (auch in den Häftlingsgruppen: »Je besser es einem gelang / seine Untergebenen herabzudrücken / desto sicherer war seine Position«, S. 299) und Arbeitsverteilung (»Überleben konnte nur der / dem es während der ersten Wochen gelang / irgendeinen Innendienst zu bekommen«,

S. 293) als konstitutive Ordnungselemente erklärt werden. Sie regulierten die »Machenschaften des Systems«, das in gewisser Form, wie der Zeuge 3 zusammenfaßt, das Verhalten von »Lagerpersonal« und Häftlingen annäherte (S. 334 f.). Entindividualisierung und Entpsychologisierung, bei gleichzeitiger Akzentuierung der Ordnungsformen des Lagers, machen also das aus, was das Stück an Systembeschreibung vorbringt.

Gegenüber diesen Ausrichtungen des Textes stehen jedoch leitmotivisch solche Passagen, die die Unvorhersehbarkeit, die Regellosigkeit des Tötens im Lager veranschaulichen. Der gesamte *Gesang vom Ende der Lili Tofler* beschreibt ein Verhalten, das nicht den Taktiken des Überlebenskampfes, von denen die Ordnung abhing, gehorcht, sondern sie geradezu umkehrt. Ähnliche singuläre Handlungsweisen werden vom Lagerarzt Flage erwähnt.³⁰ Es ist also keinesfalls so, daß im Text konsequent und bruchlos die Systematik der Lagerwelt geschildert wird. Die Systemaspekte werden vielmehr durch Momente von Kontingenz konterkariert. Auch die Thesen, nach denen das Stück einen aktuellen, ökonomisch motivierten Wirkungszusammenhang von Auschwitz unterstellt, stützen sich auf eine Textkohärenz, die so nicht besteht. Ihre Quellen liegen in einzelnen Figurenreden: »Ich kam aus dem Lager heraus / aber das Lager besteht weiter.« (S. 338) Der Ankläger konstatiert bei der Verteidigung eine »Fortsetzung / jener Gesinnung l. . . l / die die Angeklagten in diesem Prozeß schuldig / werden ließ.« (S. 447) Eine der prägnantesten Stellen, wiederum vom Zeugen 3, lautet: »Wir / die noch mit diesen Bildern leben / wissen / daß Millionen wieder so warten können / angesichts ihrer Zerstörung / und daß diese Zerstörung an Effektivität / die alten Einrichtungen um das Vielfache / übertrifft.« (S. 336) Da sie an die Ausführungen des Zeugen über den Verwertungsapparat anschließt, in dem »der Ausbeutende in bisher unbekanntem Grad / seine Herrschaft entwickeln durfte / und der Ausgebeutete / noch sein eigenes Knochenmehl / liefern mußte« (S. 336), wird hier die Aktualität des *Prinzips Auschwitz* am Fortbestehen des ökonomischen Systems festgemacht.

Es sind dieses jedoch, daran bleibt zu erinnern, Figurenaussagen, die keinem ausgearbeiteten Metadiskurs entspringen, sondern vielmehr als *Diskurssetzen* anderem Reden, zum Beispiel Tathergangsbeschreibungen, Ortsbeschreibungen und Begriffsklärungen, nebengeordnet sind. Das Stück führt keineswegs einen monologischen Diskurs. Viel eher gleicht es einem Katalog. Die Textgestaltung changiert zwischen deskriptiver und explikativer Themenentfaltung. Argumentative oder narrative Muster, wie sie etwa eine Geschichtsschreibung benötigt, sind hingegen kaum vorhanden. Entsprechend gibt es weder eine Fabel noch die dazugehörenden durchgehaltenen Handlungsträger. Die Reihung der Ereignisse gehorcht *weniger* einer kausalen und finalen³¹ als vielmehr einer *topographischen* Ordnung, nach dem Schema: Was geschah in welchem Teil des Lagers? In der Syntax dominieren Satzverbindungen über

Satzgefüge, so daß die einzelnen Feststellungen und Berichte in verhältnismäßig loser Verbindung stehen. Auf diese Weise rückt das Stück als Ganzes näher an die Form der Chronik als an eine Geschichtsschreibung.

Die parataktische Binnengliederung der *Ermittlung* manifestiert aber nicht allein eine Differenz zu den informativen Quelldiskursen. Mit der Abwesenheit übergreifender argumentativer und narrativer Schemata, die in der Textgliederung die Fragmentierung des dokumentarischen Materials wiederholen, ist eine Lücke gegeben, die durch eine neue Ordnungsfunktion ausgefüllt werden kann – nicht mehr durch einen thetischen, den Beweisgehalt des Textes rekonstruierenden Zugang, sondern durch einen materialen, der die sprachliche Organisation beleuchtet. Anstelle von Hierarchien sind hierbei die Regelmäßigkeiten und Häufungen im Text von Belang, oder anders ausgedrückt: Die Parataxe verschiebt die Aufmerksamkeit von der syntagmatischen auf die paradigmatische Textachse.

Zu den Regelmäßigkeiten der Syntax gehören die vielfachen passivischen und gerundivischen Ausdrucksformen, zudem die Verbreitung eines agensabgewandten Satzbaus, durch die das geschilderte Handeln als notgedrungen und verantwortungsfrei ausgegeben wird. Durch die Verwendung des Modalpartikels »nur« sind zudem Vorgänge relativiert und wird der Handlungsbereich der Sprecher als eingeschränkt dargestellt. In der Lexik dominiert eine euphemistische Terminologie für den Umgang mit den Opfern, die auf einer Warenbegrifflichkeit («Stück«, «Sachen») beruht. Diese Sprachformen stehen in einem paradigmatischen Rahmen, den Robert Cohen im Anschluß an Theodor W. Adorno als nationalsozialistischen Jargon (*nazi jargon*) bezeichnet hat.³² Der Jargon ist ein Reden, das vom Objekt des Leidens ablenkt, es zum Verschwinden bringt. Seine Abstraktion vom konkreten Handlungsgeschehen korreliert dabei mit einer Entsubjektivierung. Deshalb ist, wie *Die Ermittlung* vorführt, das Reden des Jargons auch nicht diskret auf die Opfer- oder Tätergruppen verteilt, sondern umfaßt beide. Es gehört in den Bereich der Routinen, die den uniformierenden, systemischen Aspekt des Lagers ausmachen.

Aber die Leistung der *Ermittlung* besteht nicht nur darin, jargongemäße Redeweisen zu exponieren. Sie durchbricht die Routinen zugleich, das heißt, im Sinne der russischen Formalisten, sie *entautomatisiert* den Jargon.³³ Diese sprachkritische Dimension läßt sich an drei Verfahren nachweisen: der Übersetzung, der Enttabuisierung und der szenographischen Detaillierung. Die Übersetzung ist selbst ein Element der dargestellten Gerichtssituation: Wenn zum Beispiel der Angeklagte Stark dunkel von »Verlegung« und »Überstellung« spricht, dann forciert der Text umgehend, über die vermittelnde Figur des Richters, die Aufklärung dieser Begriffe. So wird übersetzt: »Verlegung« bedeutet Internierung im Lager, »Überstellung« Tötung in den Gaskammern (S. 360 f.).

Die Enttabuisierung setzt dagegen jenseits der explikativen Passagen ein. Sie

beginnt, wo die Phänomenebene jener Vorgänge beschrieben wird, die sich hinter den abstrakten Ausdrücken verbergen. Wie die Aussagen Starks verdeutlichen, besitzt der Auschwitzjargon ein präzises Begriffsraaster, in dem die Termini klar voneinander abgegrenzt sind. Gegen diese Wohlgeordnetheit setzt *Die Ermittlung* ihrerseits Vermischungen: Aus dem Bunker, heißt es, mußten »die Leichen / mit Stangen herausgekratzt werden« (S. 412) – eine Vermischung von Mensch und Stein. An den Leichen seien »Fliegenschwärme« gewesen (S. 388) – Mensch und Tier. Zum Rauch der Krematorien meint ein ehemaliger Rangierarbeiter: »Ich dachte mir / das sind die Bäckereien« (S. 265). Später lautet es: »Die Transporte kamen an / wie warme Brötchen« (S. 298) – die Verschränkung von Tod und Nahrung (Leben). Gleiches gilt für die Zyklon-B-Behälter, die »wie Kaffeebüchsen« aussahen (S. 421). Am zahlreichsten sind die Stellen, in denen der (sterbende) Mensch mit seinen Ausscheidungen verbunden ist, sei es, daß er beschmiert ist, wie die Leichen in den Gaskammern (S. 437), daß er sich aus dem Exkrementbottich ernährt (S. 287) oder direkt seinen Urin trinkt, wie die Häftlinge im Bunker (S. 412). In allen Fällen ist der menschliche Leib offen gegenüber seiner Umwelt, fallen die Schranken zwischen ihm und dem Anderen.

Während also im Jargon die Begrifflichkeit abstrakt und klar begrenzt ist, zeigen die Nahbeschreibungen Ereignisse, die durchzogen sind von Zersetzung, Vermischung und Ungeschiedenheit. Es sind gezielte Indiskretionen und Tabubrüche, die hier die Wirkung ausmachen und den Mantel von *Tarnung* und Geheimhaltung, der das »Geheimnis Auschwitz« ausmacht, zerschneiden.³⁴ Sie klagen ein, was die faschistische Rhetorik auszublenden versucht: das grausame Sterben und die Unsauberkeit des Todes. Durch die Juxtaposition von Jargonelementen und detaillierten, enttabuisierenden Ereignisberichten wird die verschleierte, die verdeckende Funktion jener durchsystematisierten Sprache aufgezeigt.

Das dritte sprachkritische Verfahren ist mit dem vorherigen bereits verknüpft, setzt aber einen anderen Akzent. Während die Tabubrüche teilweise auf text-externe Gebote von Schicklichkeit und Geschmack antworten oder schlicht auf die Regel, daß der Tod zwar kein »schönes«, aber zumindest ein würdevolles Thema ist, funktioniert die szenographische Detaillierung intern. Von den Verknüpfungen im Jargon, den *en passant* Erwähnungen von Schlägen, Mißhandlungen und Erschießungen, sind hier einzelne Nahbeschreibungen individuellen Sterbens abgesetzt: »Im Herbst 1943 / sah ich früh morgens im Hof von Block Elf / ein kleines Mädchen / Es hatte ein rotes Kleid an / und trug einen Zopf / Es stand alleine und hielt die Hände / an der Seite / wie ein Soldat / Einmal bückte es sich / und wischte den Staub von den Schuhen / dann stand es wieder still / Da sah ich Boger in den Hof kommen / Er hielt das Gewehr / hinter seinem Rücken versteckt / Er nahm das Kind an der Hand / es ging ganz brav mit / und ließ sich mit dem Gesicht / gegen die Schwarze Wand stellen /

Das Kind sah sich noch einmal um / Boger drehte ihm den Kopf wieder gegen die Wand / hob das Gewehr / und erschloß das Kind« (S. 379).

Die Detailansichten (roter Rock, Zopf, Schuhputzen) und die Zuspitzung durch das nochmalige Umdrehen des Kindes stellen eine komplexe Szene her, die der Schroffheit sonstiger Gewaltberichte (zum Beispiel »wenn einer nicht mitkam / schlug IBednarekI ihn mit einem Schemel zusammen«, (S. 295) eine geradezu visuelle Ausarbeitung entgegensetzt. Wo der Jargon eine Mechanik des schnellen Tötens redupliziert, da wird eine szenographische Detaillierung, wie das Umdrehen des Kindes, zum Störfall, der das Ausgeschlossene in den Registraturen der Vernichtung gegen diese behauptet.

Gleiches zeigt der Mord an einem Jungen: »Da war draußen ein Lastwagen vorgefahren / mit einer Fracht von Kindern / Ich sah es durch das Fenster der Schreibstube / Ein kleiner Junge sprang herunter / er hielt einen Apfel in der Hand / Da kam Bogner aus der Tür / Das Kind stand da mit dem Apfel / Bogner ist zu dem Kind gegangen / und hat es bei den Füßen gepackt / und mit dem Kopf an die Baracke geschmettert / Dann hat er den Apfel aufgehoben / und mich geholt und gesagt / Wischen sie das da ab an der Wand / Und als ich später beim Verhör dabei war / sah ich / wie er den Apfel aß.« (S. 312 f.) Der Apfel ist das unscheinbare Moment, das aus den Auflistungen herausfällt. Aber gerade als eine solch »kleine« Konkretion unterläuft es die Allgemeinheit der jargongemäßen Begrifflichkeit. Wo jene die sinnliche Darstellung ihres Gegenstandes verdeckt, da legt die szenographische Detaillierung sie offen.

Übersetzung, Enttabuisierung und szenographische Detaillierung sind in dieser Weise sprachkritische Verfahren, die das paradigmatische Sprechen des Jargons konterkarieren und ihn dadurch entautomatisieren, das heißt seiner verdeckenden Selbstverständlichkeit berauben. Es sind Verfahren, deren Signifikanz nicht aus dem Aussagegehalt des Stückes abgeleitet wird, sondern aus dem Vergleichen textueller Regelmäßigkeiten und Abweichungen. Die Konstruktion der Auschwitzwelt im Jargon ist in dieser Hinsicht erst beschreibbar, wenn die Aussagen nicht mehr als Beweisstücke betrachtet werden, wenn sie der Aufgabe, Fenster zur Welt zu sein, entledigt sind. Daß eine solche Beschreibung möglich, ja gefordert ist, läßt *Die Ermittlung* sowohl in der paratextuellen Rahmung wie in der parataktischen Binnengliederung erkennen. Hier ist der Doppelcharakter des Materials markiert, als Verweisung auf informative Diskurse, wie den Gerichtsprozeß oder die Historiographie, und als autonome sprachliche Anordnung. Weil sowohl die textexternen Beziehungen der diskursiven Aneignung als auch die innerliterarische Figurierung präsent gehalten werden, lassen sich die Aussagen des Stückes weder als rein selbstreferentiell begreifen, noch in einen direkten Beitrag zur Geschichtsphilosophie von Auschwitz auflösen. Eben darin besteht die Qualität, die dem Stück durch den stofflichen Transfer zukommt: Es situiert sich auf dem schmalen Grat zwischen (vermitteltem)

Wirklichkeitsbezug und Zeichenimmanenz – nicht als Beweismittel in einer diskursiven Formation, aber auch weit entfernt vom Raum der ortlosen Semiose, der Fiktionalität.

Anmerkungen

- 1 Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971. Erster Band*, Frankfurt/Main 1982, S. 211.
- 2 Peter Weiss: *Meine Ortschaft*, in: Weiss: *Rapporte*, Frankfurt/Main 1968, S. 124.
- 3 Ebd. (Hervorhebungen vom Verf.).
- 4 James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, übers. von Christa Schuenke, Frankfurt/Main 1992, S. 110–136. Mit den Einwänden Youngs setzt sich eingehend auseinander: Jean-Michel Chaumont: *Der Stellenwert der »Ermittlung« im Gedächtnis von Auschwitz*, in: Peter Weiss. *Neue Fragen an alte Texte*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Opladen 1994; ebenso Robert Cohen: *The Political Aesthetics of Holocaust Literature: Peter Weiss's »The Investigation« and Its Critics*, in: *History and Memory: Studies in the Representation of the Past*, 10(1998)2.
- 5 Vgl. Young: *Beschreiben des Holocaust*, S. 131.
- 6 Arbeiten, die das Stück unter diesen Aspekten erfassen, sind Legion. Ich verweise für die erste These exemplarisch auf Erika Salloch: »Zu beweisen ist im dokumentarischen Theater, daß es den Menschen gibt, zwar nicht als Individuum, aber als funktionierenden Bestandteil des Apparates.« Erika Salloch: *Peter Weiss' »Die Ermittlung«. Zur Struktur des Dokumentartheaters*, Frankfurt/Main 1972, S. 14. Punkt zwei und drei sind expliziert bei: Peter Hanenberg: *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, Berlin 1993, S. 75; Manfred Haiduk: *Der Dramatiker Peter Weiss*, Berlin 1969, S. 149 f.; Rolf D. Krause: *Faschismus als Theorie und Erfahrung. »Die Ermittlung« und ihr Autor Peter Weiss*, Frankfurt/Main-Bern 1982, S. 420 ff.; im Anschluß an Krause bei Christoph Weiß: *Die Ermittlung*, in: *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*, hg. von Martin Rector und Christoph Weiß, Opladen-Wiesbaden 1999. Gegen eine Reduktion des Stückes auf die Kapitalismuskritik wendet sich auf überzeugende Weise Robert Cohen (*The Political Aesthetics of Holocaust Literature*).
- 7 Der Begriff »Aussage« wird hier wie im gesamten Aufsatz ausschließlich im linguistischen Sinne verwandt, als syntaktisch geschlossene Einheiten mit propositionalem Gehalt.
- 8 Zu den vorrangigen Prätexten gehören Bernd Naumanns Prozeßberichte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und Weiss' eigene Aufzeichnungen, die unter dem Titel *Frankfurter Auszüge im Kursbuch* veröffentlicht wurden. Darüber hinaus nennen die ersten Auflagen des Stückes eine Liste verschiedener Geschichtsbücher.
- 9 Siehe den *Heidelberger Kommentar zur Strafprozessordnung* von Lemke/Julius/Krehl/Kurth /Rautenberg/Temming, Heidelberg 1997. Einleitung, Rn 1. Zur Erläuterung auch: Theodor Kleinknecht, Lutz Meyer-Gößner: *Strafprozessordnung, Gerichtsverfassungsgesetz, Nebengesetze und ergänzende Bestimmungen*, 43. neubearb. Aufl., München 1997, § 264, Rn. 1–2.
- 10 Vgl. Gerhard Fezer: *Strafprozessrecht*, Bd. 2 (Schwerpunkte Hauptverfahren, Rechtsmittel), München 1986, S. 165.

- 11 Über die Historie der Strafprozeßprinzipien siehe Rudolf Stichweh: *Zur Subjektivierung der Entscheidungsfindung im deutschen Strafprozeß des 19. Jahrhunderts*, in: André Gouron u. a. (Hg.): *Subjektivierung des justiziellen Beweisverfahrens*, Frankfurt/Main 1994.
- 12 Einen Einblick hierin gewährt Günter Pohl: *Praxis des Strafrichters*, Heidelberg 1987.
- 13 Vgl. zu Revisionsgründen und damit zur Begrenzung der Freiheit der Beweiswürdigung Hans Dachs: *Die Revision im Strafprozeß. Bedeutung für die Praxis der Tatsacheninstanz*, 6. Aufl., München 2001, Rn 409-422.
- 14 Zur näheren Erläuterung: *Heidelberger Kommentar* (wie Anm. 8), § 250, Rn 1, und Einleitung, Rn 27.
- 15 Ebd., § 261, Rn 27f. Dazu ausführlich Ulrich Eisenberg: *Persönliche Beweismittel in der StPO. Eine kommentierende Erläuterung der Vorschriften zum Beschuldigten, Zeugen und Sachverständigen*, München 1993, Rn. 862-969. Weiter zur forensischen Aussagenpsychologie Friedrich Arntzen: *Psychologie der Zeugenaussage. System der Glaubwürdigkeitsmerkmale*, 3. Aufl., München 1993.
- 16 Daß ein »überzeugendes« Zeugnis in seiner Bekundung und seinem Würdigungsanspruch Berührungspunkte zum literarisch-rhetorischen Sprechen aufweist, soll hier nur am Rande von Belang sein. Der grundlegend prozessuale Charakter des juristischen Zeugnisses, das durch die richterliche Befragung mitgestaltet wird, und seine pragmatische Funktion im Rahmen eines an das Urteil anschließenden Schuldspruchs markieren, im Sinne der hier vorliegenden Diskussion, seine Differenz zur literarischen Sphäre. Zur näheren Erörterung der Verbindung von Recht und Literatur siehe Thomas Weitin: *Vom Zeugen und Überzeugen. Überlegungen zum Recht und zur Literatur*, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)2, bes. S. 194-198.
- 17 Zur Auseinandersetzung zwischen Realismus und Diskurs- bzw. Sprachspieltheorie in den Rechtswissenschaften siehe für erstere Position Karl Heinz Gössel: *Ermittlung oder Herstellung von Wahrheit im Strafprozeß? Vortrag gehalten vor der Juristischen Gesellschaft zu Berlin am 2. Juni 1999*, Berlin-New York 2000; für die Gegenposition Walter Grasnick: *Wahres über die Wahrheit - auch im Strafprozeß*, in: *140 Jahre Goldthammer's Archiv für Strafrecht. Eine Würdigung zum 70. Geburtstag von Paul-Günter Pötz*, hg. von Jürgen Wolter, Heidelberg 1993. Jeweils mit weiterer Literatur.
- 18 Seit Hayden Whites *Metahistory* und seiner Aufsatzsammlung *Auch Klio dichtet* provoziert diese Vorstellung die Geschichtswissenschaft. Unter den neueren Entgegnungen legt Richard J. Evans den Akzent auf die Praxis historiographischer Arbeit: Richard J. Evans: *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, übers. von Ulrich Speck, Frankfurt/Main-New York 1999. Zum verkürzten Rhetorikbegriff von White vgl. Carlo Ginzburg: *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, übers. von Wolfgang Kaiser, Berlin 2001, bes. S. 47-62.
- 19 Richard J. Evans: *Der Geschichtsfälscher. Holocaust und historische Wahrheit im David-Irving-Prozess*, übers. von Udo Rennert, Frankfurt/Main-New York 2001.
- 20 Lorraine Daston: *Die unerschütterliche Praxis*, in: Rainer Kiesow, Dieter Simon (Hg.): *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt/Main-New York 2000, S. 19.
- 21 Die Nähe von Jurisprudenz und Historiographie kann bis in die Textstrukturen reichen, wie Dan Diner unter dem Begriff der »Gerichtsförmigkeit des historischen Diskurses« ausgeführt hat. Dazu Dan Diner: *Der Holocaust im Geschichtsnarrativ - Über Variationen historischen Gedächtnisses*, in: Stephan Braese (Hg.): *In der Spra-*

- che der Täter. *Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, Opladen-Wiesbaden 1998, S. 19 ff.
- 22 Sämtliche Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf Peter Weiss: *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, in: Weiss: *Stücke I*, Frankfurt/Main 1976.
- 23 Vgl. Salloch: *Peter Weiss' »Die Ermittlung«*, S. 115.
- 24 Die Überlegungen betreffen nicht den weiten Zeugenbegriff, zum Beispiel bei Shoshana Felman und Dori Laub, M.D., die das Zeugnis als komplexen Zusammenhang mit historischer, klinischer und poetischer Dimension behandeln. Bedeutsamkeiten im performativen Vollzug der Zeugenschaft, auf die sich die Autoren konzentrieren, erhalten ihre Signifikanz aus dem Bezug zur geltenden historischen Wahrheit und hängen sich somit von einem engen Begriff von Zeugnis ab, der auch der Dokumentarliteratur zugrunde liegt. Vgl. Shoshana Felman, Dori Laub, M.D.: *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York-London 1992, S. 41 f. und 59 f.
- 25 In dieser Weise konkretisiert, läßt sich die Analyse von Klaus Harro Hilzinger durchaus unterstützen, der das Zitat (die Aussage im Theater) auf der »Grenze von Fiktion und Wirklichkeit« situiert. Klaus Harro Hilzinger: *Montage des Zitats. Zur Struktur der Dokumentarstücke von Peter Weiss*, in: Rainer Gerlach (Hg.): *Peter Weiss*, Frankfurt/Main 1984, S. 268.
- 26 Hanenberg: *Peter Weiss*, S. 69.
- 27 Über die musikalischen Bühnenbearbeitungen, die diese Differenz erhärten, siehe Matthias Kontarsky: *Trauma Auschwitz. Zur Verarbeitung des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*, Saarbrücken 2001.
- 28 Für eine literarische Intertextualitätsanalyse siehe Marita Meyer: *Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust*, St. Ingbert 2000.
- 29 Für die folgende Diskussion vgl. die in Anm. 6 genannte Literatur.
- 30 Gleiches gilt für die Erwähnungen des Lagerarztes Flage, von dem es heißt: »Der Lagerarzt Flage zeigte mir / daß es möglich war / zwischen den Tausenden / noch ein einzelnes Leben zu sehn« (S. 331 f.). Vgl. auch Sanitätsgrad Flacke (S. 301).
- 31 Diese sind in der Geschichte der Lili Toller, mit dem Schema Brief - Entdeckung - Untersuchung / Folter - Ermordung, vorhanden (S. 343-355).
- 32 Cohen: *The Political Aesthetics of Holocaust Literature*, S. 48.
- 33 Die Automatisierung entspricht der Jargonwerdung der Sprache. So heißt es bei Victor Šklovskij: »Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges« (Victor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*, in: Juri Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, 5. Aufl., München 1994, S. 15). Die Entautomatisierung als literarische Gegentendenz dazu ist ein klassisch avantgardistisches Kunstkonzept. Daß das Werk von Peter Weiss im Zusammenhang mit den Motiven und Verfahren der Avantgarde zu sehen ist, darauf hat erstmals Karl Heinz Bohrer hingewiesen: Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie. Oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 62-88 (*Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement - Die Geschichte des Individualisten*).
- 34 Aleida Assmann: *Auschwitz - das Geheimnis der Geheimnisse*, in: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle*, Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*, München 1997, S. 18.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2004
50. Jahrgang

Michael Franz Rezeption antiker Persönlichkeitsmodelle in der

Gegenwart ■ *Enno Stahl* Auf der Suche nach Averroës ■ *Bärbel Lücke*

Elfriede Jelineks »Bambiland und zwei Monologe« ■ *Eric Mandel*

Longos Film »Johnny Mnemonic« ■ *Michal Ben-Horin* Musik einer

Erinnerungspoetik ■ *Christof Forderer* Forster und Desmoulins zur

Politik des Terrors

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2004

50. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fürnberg und
Hans-Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à € 20,-)
beträgt € 80,-;
Einzelheftpreis € 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon (01) 513 77 61,
Telefax (01) 512 63 27.
e-mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien)

und *Michael Franz* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Alexander von Bormann* (Amsterdam), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (New York), *Anselm Haverkamp* (Frankfurt/Oder, New York), *Ursula Heukenkamp* (Berlin), *Vladimir Krysin* (Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Gerald Stieg* (Asnières), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Baltimore)

Autoren dieses Heftes

Ben-Horin, Michal – The Hebrew University of Jerusalem, German Department, Mounts Scopus, Jerusalem 91905, Israel

Düwell, Susanne Dr. – Troschelstraße 9, D-53115 Bonn

Fontius, Martin, Prof. Dr. – Köpenicker Straße 266, D-12683 Berlin

Forderer, Christof – 19 allée du Père Julien Dhuit, F-75020 Paris

Franz, Michael, Prof. Dr. – Märkische Allee 252, D-12679 Berlin

Goebel, Eckart, Dr. habil. – Oranienstraße 29, D-10999 Berlin

Guthmüller, Marie – Käthe-Niederkirchner-Straße 18, D-10407 Berlin

Hoffmann, Daniel, Prof. Dr. – Sybelstraße 17, D-40239 Düsseldorf

Jürgens, Hans-Joachim, Dr. – Bergstraße 33, D-30890 Barsinghausen

Lücke, Bärbel, Dr. – Bockhorster Weg 2, D-21682 Stade

Mandel, Eric – Kluckstraße 35, D-10785 Berlin

Mix, York-Gothart, Prof. Dr. – Wilhelm-Röppeke-Straße 6a, D-35039 Marburg/Lahn

Stahl, Enno, Dr. – Merheimer Straße 129, D-50733 Köln

Weidner, Daniel, Dr. – Brunnenstraße 39, D-10115 Berlin

Redaktionsschluss: 28. April 2004

Inhalt

<i>Michael Franz</i> Personalfigur oder Selbst ohne Eigenschaften? Zur Rezeption antiker Persönlichkeitsmodelle in der Gegenwart	325
<i>Enno Stahl</i> Auf der Suche nach Averroës. Fundamentalisten, deutsche Sufis und andere Vexierbilder	344
<i>Bärbel Lücke</i> Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudsehen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks »Bambiland und zwei Monologe«. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse	362
<i>Eric Mandel</i> Kino, Körper und Wahrnehmung in »Johnny Mnemonic« (Robert Longo, 1995)	382
<i>Michal Ben-Horin</i> Musik einer Erinnerungspoetik. Fallstudie über deutschsprachige und hebräische Literatur nach 1945	404
<i>Christof Forderer</i> Volonté générale, Menschenrechte, öffentliche Meinung. Georg Forsters und Camille Desmoulins' Auseinandersetzung mit der Politik des Terrors	427

Diskussion - Bericht - Rezensionen

<i>Eckart Goebel</i> Das Verbrechen der Schönheit. »Jüngling« bei Germaine Greer, Wilhelm Trapp, Philippe Besson und Jamie O'Neill	447
<i>York-Gothart Mix</i> Selbstversuch eines Intellektuellen. Anlässlich Pierre Bourdieus »Ein soziologischer Selbstversuch«	455
<i>Hans-Joachim Jürgens</i> »Kartografie als ästhetischer Prozeß«. Symposium an der Universität Hannover	458
<i>Martin Fontius</i> Reimar Müller: Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca	463
<i>Daniel Hoffmann</i> Andreas B. Kilcher, Otfried Fraisse (Hg.): Metzler Lexikon Jüdischer Philosophen. Philosophisches Denken des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart	465
<i>Marie Guthmüller</i> Juan Rigoli: Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXsiècle	468
<i>Daniel Weidner</i> Walter Erhart: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit	474
<i>Susanne Düwell</i> Madleen Podewski: Kunsttheorie als Experiment. Untersuchungen zum ästhetischen Diskurs Heinrich Heines	477

Michael Franz

Personalfigur oder Selbst ohne Eigenschaften?

Zur Rezeption antiker Persönlichkeitsmodelle in der Gegenwart

Der im vergangenen Jahr verstorbene britische Philosoph Bernard Williams hat 1993 sein Buch *Shame and Necessity* vorgelegt.¹ Williams verheißt eine Befreiung der Antike – vor allem aus den Banden einer universalistischen Fortschrittskonzeption von Evolution und Geschichte; nach deren Maßstäben müssen den Griechen »primitive Ideen des Handelns, der Verantwortung, der ethischen Motivation und der Gerechtigkeit« zugeschrieben werden, »die im Laufe der Geschichte durch ein wesentlich komplexeres und feineres Netz von Vorstellungen ersetzt worden sind, in denen sich eine reifere Form der ethischen Erfahrung niederschlägt.«²

Es geht Williams nicht um die Fortschreibung der Tradition nach dem Muster einer übergreifenden europäischen Entwicklungskontinuität, sondern um die Aufspaltung einer solchen Kontinuität. Er sieht sich in der Schuld der Cambridge Ritualists, die uns daran gewöhnt hätten, an die Gesellschaften des antiken Griechenland mit Methoden heranzutreten, die denen der Kultur- anthropologen ähnlich seien und neue Wege zur Entzifferung der Mythen und Rituale gebahnt hätten. Die Anthropologie der Antike habe uns die Griechen fremd gemacht und einen Sinn für ihre Andersheit erzeugt, der erst erlaubt, konkret historisch nach Ähnlichkeiten und Unterschieden zu fragen. Die Antike aus einer übergreifenden Entwicklungskontinuität herauszusprengen, ist Mittel und Voraussetzung dafür, sie als »historische Formation« wiederzugewinnen. Auch wenn die antike Kultur ihren geschichtsphilosophisch privilegierten Status verloren hat, sieht Williams die Europäer in einem besonderen Verhältnis zu den »alten Griechen«. Ohne blind zu sein für das, »was die Geschichte der europäischen Herrschaft zerstört oder beiseitegeschoben hat«, sei das, »was wir von den Griechen lernen können«, wenn wir sie mit neuen Augen sehen, Bestandteil eines soziokulturellen Selbstverständigungsprozesses, in dem Figuren des Europäischen zur Debatte stehen. Hauptgegenstand von Williams' Buch ist die Relevanz antiker Persönlichkeitsmodelle für die gegenwärtige Ethikdebatte.³ Er artikuliert vor allem seinen Unmut am weiterhin nachwirkenden irigen Ideal, das Selbst von allem loslösen zu können, »was eine Person kontingenterweise ist«, an der Idee eines »charakterlosen Selbst«, eines »moralischen Selbst ohne Eigenschaften«.⁴

Williams betrachtet es als eine Projektion des isolierten moralischen Selbst als einer Figur der neuzeitlichen Ethik auf die Antike, wenn Bruno Snells Diktum, »bei Homer fühlt sich der Mensch noch nicht als Urheber seiner eigenen Entscheidung«⁵, immer noch weithin unwidersprochen bleibt, obwohl Homer durchaus eine Vorstellung davon hat, »was es heißt, sich zu fragen, was zu tun ist, und was es heißt, zu einer Schlußfolgerung zu kommen, um dann auf der Basis dieser Schlußfolgerung etwas Bestimmtes zu tun – genau das ist es, was eine Entscheidung ausmacht«⁶. Williams bewertet die homerischen Helden als moralische Akteure, weil sie für ihre Handlungen und selbst für nicht intendierte Handlungsfolgen, soweit sie anderen Menschen Schaden oder Unheil bringen, mit ihrer ganzen Person einstehen; er rekonstruiert ein Handeln, in dem inneres und äußeres Verhalten noch nicht auseinanderfallen, ein Persönlichkeitsmodell, das noch nicht vom Körper-Seele-Dualismus zerrissen ist, und eine praktizierte Ethik der Verhaltensweisen und ihrer kulturellen Formen und Traditionen, den Sitten, von der sich noch keine »für sich frei werdende Innerlichkeit« (Hegel) als Moralbewußtsein abgespalten hat.⁷ Aber wie faßt Williams die »ganze Person«, deren Kohärenz noch nicht durch die »Einheit der Seele«, die Seele als »inneren Akteur« gestiftet wird? Person ist der durch Eigennamen identifizierte, in seiner vollen Körperlichkeit agierende Akteur, der auch dann Verantwortung übernimmt, wenn er seine Handlungen nicht auf eine bewußte Intention, sondern nur auf Ate (Verblendung) zurückführen kann. Zugleich betont Williams die performative Verfaßtheit der Person, die bereits durch das griechische Grundwort *prosopon* angezeigt wird.

Ohne die Konzeptualisierungs- und Problematisierungsweisen, die sich anhand der Geschichte der Termini *prosopon*, *schema* und *charakter* verfolgen lassen, kann die Eigenart griechischer Persönlichkeitsmodelle in ihrer performativen, physiologischen, physiognomischen, ethischen und politischen Mehrdimensionalität nicht erfaßt werden. Dem soll im folgenden nachgegangen werden.

Ein Gesicht zeigen. – »Prosopon« hat ein breites Bedeutungsspektrum; es reicht von Gesicht über Fassade, Front zur Maske und schließt in der Folge ebenso die Büste oder das Porträt ein, wie mit der Entstehung des Theaters, insbesondere mit der Einführung des zweiten und des dritten Schauspielers, auf den vom Bühnenakteur verkörperten Handlungsträger des Dramas verwiesen wird; die Hypokriten agieren als Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten. Hieraus hat sich der Begriff der Rolle entwickelt. Dieser erst seit dem 16. Jahrhundert gebräuchliche Ausdruck verweist weniger auf die Maske als auf die Kultur des (handgeschriebenen) Buches. Rotulus bezeichnet den Papierstreifen, auf dem der Part eines Schauspielers niedergeschrieben war.

Rollenbewußtsein setzt Rollendistanz voraus, die erst mit dem Theater aufkommt und lebenspraktisch erst im Hellenismus artikuliert wird (vom Kyniker

Teles, von den Stoikern Ariston, Panaitios, Epiktet und anderen). Das Theater wurde gleichsam zum Modell für das Auseinandertreten des Individuell-Eigentümlichen (*to idion*) und des Status sowie der Vielfalt funktional bestimmter Positionen in konkreten gesellschaftlichen Anforderungs- und Gestaltungsfeldern. Dennoch kann die Verallgemeinerung von *prosopon* zum Handlungs- bzw. Funktionsträger auf der Bühne wie auch in der »gesamten Tragödie und Komödie des Lebens« (Platon, *Philebos*, 50 b) nicht vom Theater hergeleitet werden, das seinerseits auf die Grundbedeutung »Gesicht, Gesichtsausdruck« zurückgegriffen hat, um diese Bedeutung, übertragen auf die Maske als Medium einer kulturell codierten Pathognomik, gleichermaßen zu spezifizieren und zu verallgemeinern. Zweitens dürfte die Tatsache vorrangig gewesen sein, daß eine Gesellschaft, die sich durch eine vom agonalen Prinzip geprägte Schamkultur auszeichnet, eine Hypokrites-Theates-Struktur (Actor-Spectator-Struktur) des sozialen Verkehrs impliziert. Und in diesem Zusammenhang kommt dem Gesicht bereits bei Homer nicht nur eine expressive, sondern auch eine performative, handlungswirksame Schlüsselfunktion zu. Signifikant sind die Stellen in der *Ilias* und der *Odyssee*, an denen *prosopon* explizit verwendet wird.⁸ Aias verbreitet durch seinen Gesichtsausdruck freudige Wonne auf griechischer Seite, gewaltigen Schrecken bei den Trojanern (*Ilias* VII, 211–215). Achill streut sich rußigen Staub aufs Haupt und entstellt sein blühendes Antlitz, als er von Patroklos' Tod hört (*Ilias* XVIII, 23 f.). Hephaistos wäscht mit einem Schwamm das Gesicht, bevor er, begleitet von seinen künstlichen Jungfrauen, den ersten Automatenfiguren, Thetis anhört, die einen Schild für ihren Sohn Achill bestellt (*Ilias* XVIII, 414). Athene verschönt Penelope, nachdem sie in dieser die Absicht geweckt hat, »sich den Freiern zu zeigen, um so die Gemüter der Fürsten / Heißer noch zu entflammen und so dem Sohn und dem Gatten / Noch verehrungswerter und hehrer zu scheinen als vordem« (*Odyssee* XVIII, 160–162). Der in Schlaf versetzten Penelope werden himmlische Gaben verliehen: nicht nur wird ihr Gesicht gesalbt, die Göttin läßt sie auch »größer und voller den Blicken erscheinen / In noch schönerem Glanz wie elfenbeinernes Schnitzwerk.« (*Odyssee* XVIII, 192–196) Hier wird das Gesicht bereits zum Mittel einer Inszenierung, ohne daß Penelope eine andere Rolle übernimmt. Doch es gehört allein schon zum Status, ein bestimmtes, kulturell codiertes Gesicht zu zeigen, das einer um keinen Preis verlieren darf. Ein solches Statusgesicht vorausgesetzt (das in bildkünstlerischer Darstellung zugleich als Zeitgesicht faßbar wird), kann das Gesicht in vielfältiger Weise expressiv-performativ eingesetzt werden, um den eigenen Bestrebungen Nachdruck zu verleihen oder auch um diese zu verbergen. Letzteres wird Achill zum Ärgernis: »Denn verhaßt wie die Tore des Hades ist immer der Mann mir, / Der im Herzen es anders verbirgt, wie anders er redet« (*Ilias* IX, 309–314).

Gesichter sind Mittel der Simulation und Dissimulation. Sie werden vor al-

lem in der *Odyssee* wie Masken gebraucht, um als ein anderer zu erscheinen, ohne es zu sein. Götter metamorphosieren Gesichter und Gestalten. Doch Odysseus' Metamorphosen schaffen ein Identitätsproblem für seinen Sohn; Telemachos weigert sich, den durch Athenes Eingreifen plötzlich verjüngten und im Status erhöhten Fremdling als seinen Vater zu identifizieren: »Nein, du bist nicht mein Vater Odysseus, sondern ein Dämon / Täuscht mich I. . .!« (*Odyssee* XVI, 194 f.) Odysseus versichert dem Sohn, es werde ihm fürderhin kein anderer Odysseus erscheinen, und erklärt seine erneuerte Gestalt als Werk der Athene: »Sie verwandelt mich so – was sie beschlossen, vermag sie – / Bald zum Bettler gestaltet und bald auch wieder zum frischen / Mann, dem schöne Kleider die jungen Glieder umschmiegen. / Leicht vermögen die Götter, die weit den Himmel bewohnen, / Sterbliche zu verklären und sie entstellend zu beugen.« (*Odyssee* XVI, 208–212)

›*psyches hexis*‹ und ›*somatos morphe*‹. – In der Bedeutungsgeschichte von *prosopon* nimmt die Medizin einen wichtigen Platz ein. Hippokrates gibt im *Prognosticum* die Anweisung, in akuten Krankheiten zuerst auf das Gesicht des Kranken zu achten. Bestimmte Veränderungen werden als Krankheitszeichen beschrieben: »spitze Nase, hohle Augen, eingesunkene Schläfen, die Ohren kalt und zusammengezogen, die Ohrklappen abstehend; die Haut im Gesicht hart, gespannt und trocken. Die Farbe des ganzen Gesichtes grünlich oder grau.«⁹ Es gibt für den hippokratischen Arzt kein Gesicht ohne Körper, dessen Erkrankungen sich ebenso im Gesicht ausdrücken wie die Krankheiten der Psyche (Melancholie, Mania und andere). Die Gesichtszeichen der Krankheit sind nicht isoliert zu bewerten, sondern müssen zu anderen Zeichen am ganzen Körper in Beziehung gesetzt werden. Eine wesentliche Funktion hat *prosopon* im Wechselverhältnis mit *schema* (Körperhaltung) und *kinesis* (Bewegungsweise) in der antiken Physiognomik, deren unterschiedliche Ansätze in der pseudoaristotelischen Schrift *Physiognomonika*¹⁰ diskutiert werden. Die Physiognomik ist ein spezielles Feld der antiken Indiziensemiotik; es geht um die Wahrscheinlichkeit von Zeichenschlüssen aus evidenten Merkmalen. Eine Schlüsselfrage ist die Unterscheidbarkeit unzuverlässiger und sicherer (zwingender) Zeichen. Die naheliegende Unterscheidung zwischen beständigen und dem vorübergehenden Zeichen führt in ein physiognomisches Paradoxon: Zeichen einer beständigen Beschaffenheit können nicht kommen und gehen, sie müßten den Sachverhalt, den sie anzeigen, ständig begleiten. Seelenregungen (*pathemata*) dagegen, die in den vom Physiognomiker herangezogenen körperlichen Zeichen keinerlei Veränderung hervorrufen, liefern auch keine Zeichen, die dem Anspruch der Physiognomik als einer spezifischen Techne Genüge leisten. Der Gegenstandsbereich der Physiognomik mußte eingegrenzt werden: Physiognomiker beschäftigten sich mit natürlichen affektuellen Prädispositionen und mit hinzuerwor-

benen Dispositionen, die eine Umstellung physiognomisch relevanter Zeichen bewirken können. Der Physiognomiker bezieht seine Zeichen »aus den Bewegungen, aus den Körperhaltungen, aus den (Haut- und Gesichts-) Farben, aus den Verhaltensweisen, wie sie sich im Gesicht zeigen, aus dem Haar, aus der Glätte der Haut, aus der Stimme, aus dem Fleisch, aus den Körperteilen, aus dem gesamten Typus des Körpers« (*Physiognomonika* 806a). »Zwingender als aus den Körperteilen wird das Zeichen erfasst aus den sich zeigenden (beobachtbaren) Verhaltensweisen sowie aus den Bewegungen und Körperhaltungen.« (*Physiognomonika* 806b) Dies wird nicht nur postuliert, sondern an Beispielen vorgeführt (der Tapfere, der Feige, der Schamlose, der Hochgemute, der Kleinmütige usw.). Der Physiognomiker kann sich nicht auf ein einziges Zeichen verlassen; wenn mehrere Zeichen in einem Punkt zusammenstimmen, dürfte die Wahrscheinlichkeit größer sein. Insgesamt geht es jedoch um mehr als um Ausdrucksemiotik. Das Eigentümliche der *Physiognomonika* ist darin zu erkennen, daß sich der Verfasser nicht auf ein indiziensemiotisches Ausdrucksverhältnis von Psyche und Soma beschränkt, sondern von einer Wechselwirkung ausgeht: »Es scheint mir, daß Psyche und Soma miteinander wechselwirken (*sympathein allelois*). Wenn der Habitus der Seele (*psyches hexis*) sich ändert, ändert sich mit ihm die Gestalt des Körpers (*somatos morphe*) und umgekehrt, wenn die Gestalt des Körpers sich ändert, ändert sich mit ihr auch der Habitus der Seele.« (*Physiognomonika* 808b) Angezeigt wird die Wechselwirkung von Soma und Psyche dadurch, daß sich affektuelle Veränderungen (nicht allein im situativen, sondern auch im habituellen Sinne) und körperliche Veränderungen wechselseitig analog zuordnen lassen. Die Wechselwirkung wird als gemeinschaftliches Vollbringen bestimmt.

Psyches hexis ist mehr als die Summe der einzelnen Konstituentien *dianoia*, *ethos* und *pathemata*. *Hexis* ist bekanntlich ein Grundwort der aristotelischen Ethik; es bezeichnet eine Grundhaltung im Umgang mit den Affekten, die zum Handeln motivieren. Tugenden erlangt der Einzelne auf der Grundlage seiner Prädispositionen (*dynameis*) durch Tätigkeit (*energeia*) in einem Feld von Beziehungen: »Durch das Verhalten im kommerziellen Verkehr (*synallagma*) werden wir gerecht oder ungerecht [...] Aus gleichen Tätigkeiten erwächst der gleiche Habitus. Daher müssen wir uns Mühe geben, unseren Tätigkeiten einen bestimmten Charakter zu verleihen [...]« (Aristoteles *Nik. Eth.* 1103b) Ein Habitus wird in dem Maße als eine Tugend angesehen, wie er dazu verhilft, Affekte zu regulieren. Umgekehrt müssen aber auch Habitusformen des Zuviel und des Zuwenig unterschieden werden. Mit dem Verweis auf Habitusformen gewinnt die Physiognomik eine spezielle ethische Relevanz.¹¹ Das setzt voraus, daß Habitusformen in bestimmten Grenzen veränderbar sind – sie sind nicht unveränderlich angeboren – und daß sich auch die Körperform nicht grundlegend, aber in Hautfarbe und -tonus, in Kondition, Haltungen, Bewegungsweisen

usw. verändern kann: Veränderungen in der körperlichen Hexis zeigen Veränderungen in der *psyches hexis* an. Damit werden Bewegungsweise (*kinesis*), Körperhaltung (*schema*) und Gesichtsausdruck (*ton prosopon ethos*) zugleich physiognomisch relevante Zeichen für Habitusformen. Diese Zeichen haben bei Aristoteles nicht nur eine expressive, sondern auch eine performative, handlungswirksame Dimension. Es sind Zeichen, deren Bedeutung in Kontexten des sozialen Verkehrs generiert wird; vielfach sind es soziale Distinktionszeichen; es sind androzentrische Zeichen, es sind Zeichen, die die Hellenen-Barbaren-Differenz anzeigen. Sie implizieren Wertmaßstäbe und Verhaltensvorschriften.¹²

Die Schematisierung des Prosopon. - Gerade weil die einzeln aufgeführten Schemata, Kineses, Prosopa zusammen einen aufschlußreichen physiognomischen Zeichenkomplex bilden, in dem der einzelne sein Gesicht zeigt, können sie *pars pro toto* zu *prosopon* zusammengezogen werden. Auf der anderen Seite zeichnet sich als historische Tendenz eine Schematisierung (Figuralisierung) des zum gesamtkörperlich agierenden sozialen Akteur verallgemeinerten Prosopon ab, die zuletzt im römischen Persona-Begriff resultierte. Schemata bezeichnen in den *Physiognomonika* die menschlichen Körperhaltungen, die nicht statisch, sondern in einer Abfolge von Bewegungen gefaßt werden und sich als Bewegungsstil ausprägen. Schema verweist seinen Grundbedeutungen nach auf Körperhaltung, -stellung, -geste und wird zugleich als Synonym für Gestalt, Form und Beschaffenheit verwendet: In dieser Hinsicht differenziert sich *schema* als Tanzfigur, Schlachtordnung und sogar Staatsform bzw. -verfassung. Ein spezieller Aspekt ist der Glanz der Erscheinung, der sich auch zum Schemen verflüchtigen kann und mit Konnotationen wie Schein oder Verstellung verbunden ist. Die ontologische Bedeutung von *schema* reicht bis in den mikrophysikalischen Bereich der Atome hinein. Die Atomisten Leukipp und Demokrit führten das Seiende auf kleinste invariante unzerschneidbare Formen (*atomoi ideai*) zurück, die sich nach Gestalt und Größe unterscheiden und in ständiger Bewegung befinden; elementare Atomverbindungen lassen sich durch Lage und Anordnung der Atome charakterisieren. Demokrit benutzte die Termini *rhysmos* (*rhythmos*), *trope* (Sich-Wenden) und *diathige* (Berührungsweise), was den kinetischen Ansatz seines Denkens unterstreicht. Die Bezeichnung *rhysmos* (*rhythmos*) ist durch den Doppelsinn von Gestalt und Wiederholung (im Sinne eines regelmäßig wiederkehrenden Musters) bemerkenswert: Es geht hier um Gestalten, die nur in der Bewegung existieren und zugleich bestimmte Bewegungsfiguren bilden oder (das zeigt die Übertragung des Rhythmos-Begriffs auf die bildende Kunst) reale Bewegung in Strukturmuster der Bewegungsdarstellung übersetzen. Aristoteles gab Demokrits Bezeichnungen durch eigene Termini wieder: *rhysmos* durch *schema* (Gestalt), *diathige* durch

taxis (Anordnung), trope durch thesis (Lage). Dank der mitschwingenden Bedeutung der Körperhaltung zeigt *schema* die Nähe der Gestalt zum Körper an, und zwar nicht nur im Ruhezustand, sondern im Bewegungsvollzug. Symptomatisch hierfür sind Ausdrücke wie *schemation* (Tanz) oder *schematopöia* (Gebärdenspiel, Pantomime).

Insbesondere für die Karriere des Terminus *schema* (lat. *figura*) innerhalb der Rhetorik ist die Abweichung von einer Normallage konstitutiv. Das beginnt bereits bei Aristoteles, der die Wendung *schema tes lexeos*, die äußere Form und Beschaffenheit des sprachlichen Ausdrucks, prägt (*Rhetorik* 1401a und 1408b) und in jeweils unterschiedlicher Weise die poetische wie die rhetorische Diktion durch die »Abkehr von der allgemein gebräuchlichen Redeweise« charakterisiert (*Rhetorik* 1404b).¹³ Später wird Quintilian definieren: »Eine Figur ist i. . . I eine Gestaltung der Rede, die abweicht von der allgemeinen und sich zunächst anbietenden Art und Weise.« (Quintilianus, *Institutiones oratoriae* IX, 1, 4) Quintilian führt die *schemata lexeos* auf die generativen Prinzipien Mutatio, Adiectio, Detractio und Ordo zurück.¹⁴ Schemata sind Abweichungen vom Gewöhnlichen, von der überkommenen festen Ordnung (II, 13, 8 –12), von der Reihenfolge, in der etwas geschehen ist (IV, 2, 83). Konstitutiv für Schemata ist sowohl der Aspekt, »daß sie in bestimmter Weise gestaltet sind« als auch der zweite Aspekt, »daß sie die Rede wandeln, weshalb sie auch »Bewegungen« heißen« (IX, 1, 2). Symptomatisch ist der mehrfach wiederholte Vergleich von Schemata und wechselnden Körperhaltungen (»so wie wir auch sitzen, uns lagern, zurückschauen«, XI, 1, 11) und mit Statuen: »Denn der gerade stehende Körper zeigt wohl am wenigsten Anmut: lasse man doch nur das Gesicht geradeaus blicken, die Arme herabhängen, die Füße glatt nebeneinander gestellt: ein starres Werk wird es sein von oben bis unten. Die Schmiegsamkeit der Linien, die ein solcher Körper zeigt und – ich möchte sagen – ihre Bewegung ergibt den Eindruck von Handlung und Gefühlsbewegung.« (II, 13, 9) Das ist die zu Quintilians Zeiten längst eingebürgerte Abwertung der archaischen Plastik in ihrem starren Achsensystem zugunsten der neuen Ansätze der Bewegungskunst in der griechischen Klassik: »Manche zeigen eine Laufhaltung und ungestüme Bewegung, andere sitzen oder sind gelagert i. . . I Gibt es etwas so Verrenktes oder Angespantes wie den berühmten Diskuswerfer des Myron? Wenn indessen jemand dies Werk als nicht aufrecht genug tadeln wollte, zeigte er da nicht nur, wie fern er ist von dem Verständnis für diese Kunst, in der doch gerade darin das Neue und Schwierige liegt, das besonders zu loben ist?« (II, 13, 10)¹⁵

Vom Charakter zur Personalfigur. - Die Schematisierung des Prosopon (Figuralisierung der Person) hat dazu beigetragen, *prosopon* das volle Gewicht des Körpers in seinen Haltungen und Bewegungsweisen zu geben, um zugleich der

performativen Verfaßtheit der Person Nachdruck zu verleihen. Das In-Haltung- und-Stellung-Bringen (*schematizein*) in Handlungs- und Zeichenvollzügen war dreifach orientiert: am kulturellen Code der Schemata, an den Kriterien der Physiognomik (man mußte im sozialen Verkehr damit rechnen, physiognomisch »gelesen« zu werden) und an der rhetorischen Actio-Lehre, die vor allem im Hellenismus immer weiter ausgearbeitet wurde.¹⁶

Zur Bezeichnung einer Rolle im Sinne eines speziellen Funktionsträgers außerhalb des Theaters hat Xenophon den Terminus *prosopon* in der *Kyropädie* verwendet. Doch erst der Stoiker Ariston, der Kyniker Teles und die Stoiker Panaitios und Epiktet haben das Individuum als sozialen Akteur mit einem bestimmten Status und in verschiedenen Funktionen durchgängig als *prosopon* bezeichnet und den Terminus in dieser Bedeutung zu einem festen Begriff gemacht, für den Cicero im lateinischen *persona* das für die weitere Begriffsgeschichte maßgebliche semantische Äquivalent gefunden hat.¹⁷

Alternativ zu *prosopon* hat Theophrast den Terminus *charakter* in die Ethik eingeführt. Die *charakteres ethikoi* (so auch der Titel seiner Schrift) umreißen Verhaltensfiguren, in denen sich konstitutionell bedingte und im sozialen Verkehr verfestigte Dispositionen mit performativen Verhaltenszügen verbinden (Redensarten, Körperhaltungen, Bewegungsweisen, Umgangsformen). Theophrast spezifizierte einen Terminus, dessen Bedeutungsspektrum vom Graveur über dessen Stichel bis zur eingravierten Marke reichte, vom Prägestempel bis zum Wertzeichen auf Münzen und Siegeln, von der graphischen Figur und vom Buchstaben bis zur rhetorischen Stilgattung¹⁸, vom individuellen Unterscheidungsmerkmal für Sachen und Personen bis zum Typ. Die seit Theophrast in der Ethik gebräuchlichen Charakterbegriffe lassen sich nicht auf einen Nenner bringen. Theophrasts Unterscheidungsmerkmal ist ein jeweils isolierter partikulärer Verhaltenszug, in der Regel eine verbreitete Untugend, die in einem Charakter personal verankert wird. So entstehen Charaktertypen von hervorstechender Einseitigkeit, das heißt, der Charakter bleibt im Hegelschen Sinne abstrakt, weil die lebendige Individualität unter einen einzigen Gesichtspunkt subsumiert wird.¹⁹ Aristoteles hat den Charakterbegriff nicht verwendet. Als Handelnde und sich Betätigende zeichnen sich die Menschen bei ihm durch einen Habitus aus, der sich im Spannungsverhältnis zwischen natürlichen Prädispositionen und aktiver Selbstformung im sozialen Verkehr gebildet hat. Tugenden im aristotelischen Sinne sind jedoch nicht nur Dispositionen, sondern soziale Verhaltensqualitäten, die einer bestimmten Wertung und Selbstbewertung unterliegen. Im Gegenzug zu Theophrast nahm Epiktet den Charakterbegriff auf, um einen dauerhaften Typus mit individueller Eigentümlichkeit zu verschmelzen (*Encheiridion* c. 33); in der Weise spricht er beispielsweise vom Charakter des Diogenes (*Diatribai* 3, 22)²⁰. Allerdings stellt auch Epiktet Charaktertypen einander gegenüber (*Encheiridion* c. 48), die sich zum Beispiel darin

unterscheiden, wie weit sie jeweils Nutzen oder Schaden nur von den äußeren Umständen oder vor allem von sich selber erwarten.²¹ *prosopon* wird zuweilen als Synonym für *charakter* im erläuterten Sinne gebraucht, in der Regel aber als Bezeichnung für soziale Rolle (*Diatribai* 2, 10)²².

Insgesamt lassen sich *prosopon* wie auch *charakter*, ob beide Termini nun voneinander unterschieden oder synonym gebraucht werden, als körperlich fundierte und performativ akzentuierte Verhaltensfiguren beschreiben, die in verschiedene Merksysteme eingetragen sind: Medizin, Physiognomik, Politik, Ökonomik, Ethik. Doch erst in dem Maße, wie sich im *Prosopon* (oder im *Charakter*) das *Idion*, das Individuell-Eigentümliche, zur Geltung bringt, wird *Prosopon* zur Personalfigur. Das ist bei Aristoteles noch nicht der Fall. Gewiß gibt es bei ihm den ontologischen Vorrang des materiellen Einzelseienden, bezeichnet als *atomon* (was Cicero durch *individuum* übersetzt), als *to kath' ekaston* (Einzelding). Aristoteles spricht von den Individuen, er geht von ihnen aus, denn sie bilden im Felde des menschlichen Zusammenlebens die »ersten Substanzen«, die konkreten Einzelwesen in ihrer Selbständigkeit und unabhängigen Existenz, die zugleich in vielfacher Hinsicht der Kontingenz unterliegt. Den konkreten einzelnen werden Dispositions- und Verhaltenseigenschaften zugeschrieben, die als Prädikate Allgemeines bezeichnen. Das Individuum ist das Hypokeimenon, dem das Allgemeine (*kategoroumenon*) prädiert wird. Die *Diaphora* jedoch, die nicht selber eine Art bilden, das heißt in einer Gattung eine Unterklasse abgrenzen, kommen bei der Berücksichtigung des *Idion*, des Eigentümlichen (lat. *proprium*), nicht in Betracht. Dennoch bleibt dem *Idion* ein beträchtlicher Spielraum: Der einzelmenschliche Akteur kann nicht nur, sondern muß im Akt des Wählens, im Treffen der Mitte, im Erfassen des rechten Zeitpunkts Kompetenzen erweisen, die sich nicht nach einer Regel gewinnen lassen. Aristoteles präsentiert nicht eine Regel, sondern eine Figur, die seiner Ethik den spezifischen Zuschnitt gibt: die Figur des *phronimos*.²³

Erst der Stoiker Panaitios verleiht dem *Idion* (*proprium*) den Status einer nicht subsumierbaren Differenzqualität. Panaitios schreibt dem Individuum vier *prosopa* zu, die es in einer Art Personalunion kombinieren muß. Cicero hat das Modell in seiner Schrift *De officiis* referiert und kommentiert.²⁴ Panaitios geht davon aus, »daß wir von der Natur gleichsam mit zwei Personen ausgestattet sind: die eine davon ist eine gemeinsame daher, weil wir alle teilhaftig sind der Vernunft und des Vorzugs, durch den wir uns auszeichnen vor den Tieren l. . l.; die andere aber eine, die in besonderem Sinne den einzelnen zugeteilt ist. Wie es nämlich bei den Körpern sehr große Unterschiede gibt, l. . l., so zeichnen sich im Geist (*in animis*) noch größere Verschiedenheiten ab.« (*De officiis* I, 107) »Und zu den zwei Personen l. . l. fügt sich eine dritte, die irgendein Zufall oder ein Zeitumstand auferlegt, ferner eine vierte, die wir uns selbst aufgrund unseres persönlichen Urteils zumessen. l. . l. Nobilität, Ehrenstellen, Reichtum

und Machtmittel l. .] werden – dem Zufall anheimgestellt – von den Umständen bestimmt.« (*De officiis* I, 115) Vom gattungsspezifischen Potential ist nur personalitätsbildend, was sich der einzelne aufgrund seiner körperlichen Konstitution und seiner psychischen Prädispositionen effektiv anzueignen vermag. Dies ist in bestimmter Sicht wichtiger für die Wahl der eigenen Lebensart und -führung als der Zufall der Geburt und die Gunst oder Ungunst der Zeitverhältnisse. Panaitios räumt auch die Möglichkeit von Irrtum und Korrektur in der Wahl der Lebensform ein: »Wenn die Zeitumstände diese Änderung begünstigen, dann werden wir sie leichter und ungehinderter durchführen; wenn nicht, dann ist sie unmerklich und Schritt für Schritt herbeizuführen l. . l.« (*De officiis* I, 120)

Panaitios behandelt *prosopon* als körperlich fundiertes einzelmenschliches Insgesamt von gattungsspezifischen Potentialen, natürlichen Prädispositionen, sozialen Rollen bzw. Funktionscharakteren und individueller Selbstformung, aber zugleich verdeutlicht er, daß *Prosopon* nicht die Signatur einer homogenen Ganzheit ist, sondern eine dissoziative Struktur anzeigt.²⁵ Panaitios berücksichtigt das ins *Prosopon* eingeschriebene *Idion* in doppelter Hinsicht: als naturwüchsige Disposition und körperliche Konstitution (zweite *persona*) und als Selbstformung und Wahl der Lebensform (vierte *persona*). Dadurch verliert der Mensch seine abstrakte Singularität als Mitglied der Gattung (erste *persona*), an deren Potential er keineswegs nach Gutdünken partizipieren kann. Die individuellen Aneignungsmöglichkeiten werden durch den Zufall der Geburt und die Gunst oder Ungunst der Zeitverhältnisse beschränkt (dritte *persona*).²⁶

Der Spezialisierungs- und Professionalisierungsschub im Hellenismus ergab zusammen mit der Aufwertung des privaten Lebens und den ausgedehnten Betätigungsmöglichkeiten für Privatpersonen ein nicht nur in beruflicher Vielfalt differenziertes soziales Rollenrepertoire von bisher nicht gekannter Reichhaltigkeit. Mit dem Zerfall der Bürgeridentität wuchs die Distanz zwischen Individualität und Funktionscharakter und wurde auch bewußter wahrgenommen. Umgekehrt steht die Individualität aber nicht außerhalb des Rollengefüges, das sich dem einzelnen als ungleiche Verteilung von Handlungsmöglichkeiten darbietet. Die individualisierte Personalfigur kann sich nur in der Personalunion ihrer verschiedenen Konstituentien behaupten, und eben diese Interaktion verschiedener Figuren in einer Personalfigur konstituiert das Personalitätsmodell des Panaitios.²⁷

Individualisierungsschub, Professionalisierung, Funktionsverlust der Polis als Daseinsmitte verstärken aber auch das historische Auseinandertreten von Sitte und Moralität (als ethischer Selbstreflexion der Handelnden), doch wird diese Spaltung bei Panaitios nicht zur unwiderrüflichen Abgrenzung und Entgegensetzung. Das Innere, das sich als eigentümliches Vermittlungsglied im Bereich der Moralität etabliert, bleibt auf das Äußere bezogen; der moralische

Akteur verliert auch seine psychophysische Fundierung nicht aus den Augen. Das Vier-Prosopa-Modell verdankt seine Vorzüge vor allem einigen Grundentscheidungen, durch die sich Panaitios von bestimmten stoischen Schulmeinungen unterscheidet. Dies betrifft vor allem folgende Hauptpunkte: (1) die Infragestellung der Autarkie der Tugend und die Aufwertung der Adiaphora, insbesondere Gesundheit und Wohlstand; (2) das Abrücken vom stoischen Begriff der Vorsehung verbunden mit der Ablehnung der Mantik; (3) die Befreiung der stoischen Teleologie von anthropozentrischen Deutungen des Naturganzen; (4) die Korrigierbarkeit auch von Charakterfehlern; (5) der Zufallsfaktor in der Chancenverteilung (Kontingenz von Zeitumständen und Familienverhältnissen), der die unabänderliche Vorgegebenheit der sozialen Rolle relativiert und nicht Hinnahme, sondern Auseinandersetzung verlangt.

Gedankenspiele im forensischen Licht. - Erst in der Neuzeit, insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert, wurde auseinandergerissen, was Panaitios in sein Modell eingebunden hatte. Symptomatisch für das Auseinanderreißen der verschiedenen Personae ist auf der einen Seite die Geschichte des soziologischen Rollenbegriffs, auf der anderen Seite die Reduktion von Moralität auf Innerlichkeit, wie sie sich bereits in Shaftesbury's Spaltung des Charakterbegriffs in »character in the world« und »real charakter« abzeichnet.²⁸ Shaftesbury rezipierte weniger Panaitios als Epiktet, dessen ansatzweise vorgenommene Differenzierung von Charakter (gleichsam als Inbegriff der vierten Person) und sozialer Rolle (Prosopon in der Reduktion auf die dritte Person) er zugespitzt hat. Die vierte Person wird tendenziell auch von der zweiten Person abgelöst, in der Panaitios körperliche Konstitution und psychische Prädispositionen des Individuums zusammengefaßt hatte. Von Locke wissen wir, wie sehr er Ciceros Schrift *De officiis* geschätzt hat, in der dieser das Vier-Personae-Modell des Panaitios zur Diskussion gestellt hatte. Auf den ersten Blick scheint auch Lockes Trennung von Mensch (in seiner physischen Einzelexistenz) und Person, von animalischer und personaler Identität den Auseinanderfall von Moralität und Sitte anzuzeigen. Die Identität des physischen Einzelmenschen besteht nach Locke »in dem einen zweckmäßig organisierten Körper, der von einem bestimmten Zeitpunkt ab in stetig fließenden, mit ihm verbundenen Partikeln der Materie – unter einer einheitlichen Organisation des Lebens – seine Existenz fortsetzt« (*Essay Concerning Human Understanding*, II, 27, 6).²⁹ Für den Status der Person ist der körperliche Lebenszusammenhang dagegen nicht ausreichend. Person ist der Mensch nach Locke als ein denkendes intelligentes Wesen, ausgestattet mit Vernunft und Reflexionsfähigkeit, das sich als sich selbst, das heißt als dasselbe zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten denkende Ding erfassen kann; dies vermag nur das Bewußtsein zu leisten, das von Locke als Insgesamt der internen Operationen aufgefaßt wird. Personalität wird durch

die »Identität des fortdauernden Bewußtseins« konstituiert. Locke erläuterte die Differenz von Mensch und Person an einem Gedankenexperiment: »Nehmen wir an, die Seele eines Fürsten, die das Bewußtsein des vergangenen Lebens des Fürsten mit sich führt, träte in den Körper eines Schusters ein und beseelte ihn, sobald dessen eigene Seele ihn verlassen hätte. Jeder sieht ein, daß der Schuster dann dieselbe *Person* sein würde wie der Fürst und nur für dessen Taten verantwortlich. Aber wer würde sagen, es sei ein und derselbe *Mensch*? I. . . die Seele würde trotz all ihrer fürstlichen Gedanken keinen andern Menschen aus ihm machen.« (*Essay* II, 27, 15)³⁰

Folgenreich wurde dieser fiktive Fall insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Personal-Identity-Debatte innerhalb der angelsächsischen analytischen Philosophie.³¹ Die Protagonisten dieser Debatte überboten einander in immer gewagteren Gedankenexperimenten, die zugleich immer stärker in den Bereich der AI- und AL-Forschung hineinführten. Die Pointe dieser wechselseitigen Überbietungsversuche liegt darin, daß ausgerechnet Bernard Williams maßgeblich zu dieser Debatte beigetragen hat.³² Er erfand den Fall von Karl, der über alle Erinnerungen von Götz von Berlichingen verfügt. Nach Locke hätte Williams die Weiterexistenz des Götz im Körper von Karl zugestehen müssen, wäre ihm nicht der Verdopplungseinwand eingefallen. Er gab Karl einen Bruder Robert, der über die gleichen Erinnerungen verfügt. Dies führt zu der absurden Konsequenz, daß Götz in zwei numerisch verschiedenen Körpern gleichzeitig existiert. Gegen Locke folgerte Williams daher, daß die Identität einer Person ohne Rekurs auf den Körper nicht zu bestimmen bzw. jeglichen Inhalts beraubt ist. Sydney Shoemaker schuf den Fall Brownson: Die Gehirne von Brown und von Robinson werden operativ aus beider Schädel entfernt und bei Wiedereinsetzung vertauscht. Nur der Patient mit Robinsons Körper und Browns Gehirn überlebt. Ist Brownson mit Brown identisch, oder wer ist er sonst? David Wiggins teilt gedankenexperimentell Browns Gehirn in zwei Hälften und implantiert beide Gehirnhälften in zwei verschiedene Körper, in denen sie Bewußtsein erlangen. Wer ist mit Brown identisch? Brown 1 oder Brown 2, oder keiner von beiden? Williams überbot noch einmal alle anderen: Er dachte sich eine Maschine, welche die in einem Gehirn gesammelten Informationen speichern und anschließend in ein anderes Gehirn übertragen kann. Ohne chirurgischen Eingriff entstehen auf diese Weise eine A-Körper-Person mit B's Informationen im Gehirn und eine B-Körper-Person mit A's Informationen im Gehirn. Jetzt werden beide in ein Dilemma geführt: Vor der Übertragung sollen sie unabhängig voneinander entscheiden, wer nach der Übertragung 100 000 Euro erhalten oder gefoltert werden soll. Wer erinnert sich an welche Entscheidung, um sie im nachhinein zu bereuen oder gutzuheißen? Es bleibt am Ende nur, das Körperkriterium auf das Gehirn bzw. einen erinnerungsfähigen Teil des Gehirns zu begrenzen oder aber die Eindeutigkeitsforderung an die Identitäts-

relation aufzugeben. Wiggins hat schließlich daran erinnert, daß Lockes Konzeption der Person mit der Vorstellung von einer individuellen Biographie verknüpft war. »Weil dadurch eine Saite in uns zum Klingen gebracht wurde, schien uns auch das mentale Verknüpftsein so wichtig zu sein. Wenn dem aber so ist, dann hat jeder Theoretiker des mentalen Verknüpftseins, der an den Punkt gelangt ist, an dem er aus Verzweiflung den Begriff einer artikulierten, unbegrenzt erweiterbaren, individuellen Biographie zu opfern bereit ist, schon den Ast abgesägt, auf dem er saß.«³³ Und Wiggins fragte sich, ob ein Leben ohne erfahrungsfundierte Erinnerung, die auch Wünsche umfaßt, etwas anderes sei denn ein Weiterleben als stumpfsinniges Wesen, nicht aber als Person.³⁴

John Locke allerdings fand für die Differenz von animalischer und personaler Identität eine juristische Klammer; er griff auf den römischen Rechtsbegriff der Person zurück. Zur Klarstellung personaler Identität definierte Locke »Person« als forensischen Terminus, der sich auf Handlungen und ihre relevanten Folgen bezieht. Der Terminus setzt intelligente Akteure voraus, die sich sowohl Gesetze geben können als auch fähig sind, Glück und Elend zu erleiden: »Diese Persönlichkeit (*personality*) erstreckt sich vom gegenwärtigen Dasein in die Vergangenheit zurück nur durch das Bewußtsein, durch das sie beteiligt und verantwortlich wird [. . .] Deshalb kann es [das am eigenen Glück interessierte Wesen, M. F.] an allen vergangenen Handlungen, die es nicht mit Hilfe des Bewußtseins mit dem gegenwärtigen Ich vereinigen oder ihm *zueignen* kann, nicht mehr interessiert sein als an Handlungen, die überhaupt nicht stattgefunden haben.« (*Essay II*, 27, 26)³⁵ Locke steht in der Tradition der Panaitios-Cicero-Rezeption, der er auch die Grundbegriffe der Aneignung und Selbsteignerschaft (*selfownership*) entnimmt, um sie auf das Problem der personalen Identität anzuwenden. Bemerkenswert sind vor allem die Verbindungen, die Locke herstellt: zwischen der Funktion des Gedächtnisses und der Urhebererschaft (Authentizität) von Handlungen, zwischen dem Glücksbegehren und der Rechtsfähigkeit, zwischen der Selbstzuschreibung von Handlungen und dem Eigentum eines jeden Menschen an seiner eigenen Person. Vor allem der letzte Punkt ist historisch innovativ. Indem Locke eines jeden Menschen »*Property in his own Person*« auf »*the Labour of his Body, and the Work of his Hands*« ausdehnt, begründet er nicht nur die Arbeitstheorie des Eigentums, die die traditionelle Okkupationstheorie ablöst, sondern gibt der Personalität zugleich eine ökonomische und eigentumsrechtliche Dimension.³⁶ Zugleich hat Lockes Personalitätsmodell eine performative Dimension: die retrospektive Selbstzuschreibung von Handlungen und Handlungsfolgen im Sinne einer verantwortlichen Urhebererschaft (Authentizität) wird auch als eine semiotische Operation im Spannungsfeld von Selbstachtung und Billigung/Mißbilligung vollzogen: Gesellschaftliche Wirksamkeit erlangt sie als ein Zeicheneffekt in einem Feld der Operationalität. Personen, wie Locke sie begreift, sind Selbstbeobachter und

verantwortliche Akteure im Doppelsinn des Forensischen, die als rechts- und zurechnungsfähige Personen zugleich im »forensischen Licht« (Cicero *Brutus*, 32) agieren, das heißt im Forum der Öffentlichkeit wie im Verkehr des Marktes, auf dem Menschen, Waren und Zeichen zirkulieren.

Wer gibt dem Selbst die Person zurück? – Das Bemerkenswerteste an Williams' Vorstoß besteht darin, innerhalb der Ethik (oder Moralphilosophie) die Frage nach Personalitätsmodellen aufgeworfen zu haben, die eines zu leisten vermögen: dem moralischen Selbst eine körperlich fundierte, in sozialen Kontexten agierende *Person* zurückzugeben. Hierin ist nicht impliziert, die Aufgaben der Ethik auf die Konzeptualisierung und Problematisierung von Personalitätsmodellen zu beschränken. Dies ist ein Vorwurf, der namentlich die Tugendethik häufig trifft und auch ein Grund dafür sein mag, Williams der Tugendethik zuzurechnen. Doch die Autoren, die heute unter dem Sammelnamen »Tugendethik« zusammengefaßt werden, vertreten ganz unterschiedliche Ansätze und Positionen: Unter ihnen gibt es Relativisten und Universalisten, Externalisten und Internalisten, so daß die pauschale Zurechnung nicht viel besagt. Was die meisten miteinander verbindet, ist das neu erwachte Interesse an der Aufgabe, den Charakter eines moralischen Akteurs zu beschreiben, wie Amelie Oksenberg Rorty formuliert: »Da aber die moralische Praxis fundamental abhängig ist vom Charakter der Akteure – von ihrem Verhalten und ihren Motiven – und da die Strukturen gesellschaftlicher und politischer Institutionen jene Motive und Gewohnheiten in zentraler Weise präformieren, bleibt Moralphilosophie unvollständig, wenn sie ihre Analysen der moralischen Prinzipien und Ideale oder der Bedingungen von Moral nicht auf den Charakter des moralischen Akteurs und die Frage, wie dieser am besten auszubilden sei, ausrichtet.«³⁷ Als Gefahr wird jedoch häufig ein neuer Dualismus signalisiert: Charakter vs. Handlungen. In seiner Kritik an der Tugendethik hat Robert B. Loudon dafür plädiert, »daß unsere moralische Theorie uns dazu befähigen muss, Handlungen unter Absehung von Handelnden zu bewerten.«³⁸ Zur Begründung verweist Loudon auf nichtintentionale gesellschaftliche Effekte von Einzelhandlungen, bleibt aber insgesamt dem Modell der Einzelhandlung verpflichtet; er geht nicht den Schritt von einer Handlungs- zu einer Prozeßtheorie, die auch nach ethischen Aspekten von Invisible-Hand-Prozessen fragt, also von Prozessen, die hinter dem Rücken der involvierten Akteure ablaufen.

Im moralphilosophischen Diskurs über Person/Personalität spielt die Antike-Rezeption eine große Rolle. Auch für die Tugendethik ist der Rückgriff auf die Antike kennzeichnend. Maßgebliche Tugendethiker wie Alasdair MacIntyre, Martha Nussbaum oder Amelie Oksenberg Rorty verstehen sich entweder selber als Neoaristoteliker oder wehren sich nicht dagegen, als solche bezeichnet zu werden. Die Antike-Rezeption im Diskurs über Personalitätsmodelle läßt

einen interdisziplinären Ansatz erkennen. Dies bezieht sich vor allem auf die Diskussion zwischen Philosophen wie Bernard Williams, Alasdair MacIntyre, Amelie Oksenberg Rorty, Martha Nussbaum und Althilologen wie Christopher Gill. Zugleich wird die Situation der Wissenschaften thematisiert, in der Personalitätsmodelle heute verhandelt werden. MacIntyre betont die Kluft zwischen der Sphäre der Naturwissenschaften und der Sphäre moralischer Konzepte und Urteile; sie habe es unmöglich gemacht, andere als spezialistische Konzepte von Person hervorzubringen, denen jeder übergreifende Begründungszusammenhang fehlt.³⁹ Christopher Gill hingegen hält eine Verschränkung natur- und moralphilosophischer Sichtweisen, wie wir sie bei Aristoteles fänden, nicht nur für möglich, sondern auch für geboten.⁴⁰ Für Gill gehören Personalitätsmodelle zu den übergreifenden normativen Konzepten einer Gesellschaft; in der Antike glaubte man, solche Konzepte auf Naturtatsachen gründen zu können, was zugleich als Voraussetzung dafür betrachtet wurde, ethische Konventionen und Normen zu legitimieren. Darin erblickt Gill eine objektivistische (oder objektivierbare) Ethikbegründung, die zwar heute als »naturalistischer Fehlschluß« abgetan werde und sich dennoch aufdränge. Dies lasse eine Hauptfrage gegenwärtiger Debatten erkennen: Ist das Konzept der Person notwendigerweise spezifisch für menschliche Wesen, oder könnte es in einer Weise definiert werden, die gegenüber verschiedenen Arten von Lebewesen und auch anderen Formen des Seins neutral ist?⁴¹ Die moderne Unterscheidung zwischen dem Status der Individuen als Personen und als menschliche Lebewesen ist längst problematisch geworden, wie auch die Debattenlinien im Diskurs über personale Identität erkennen lassen. Aus dieser Situation heraus erklärt Gill auch die Aktualität antiker Personalitätsmodelle, in denen Personalität als untrennbar von unserer komplexen psychophysischen Beschaffenheit als menschliche Lebewesen aufgefaßt wurde. Hier treffen sich Gill und Williams; letzterer hat jedoch eine Pauschalkonfrontation antiker und moderner Personalitätsmodelle vermieden. So erfreulich es sein mag, daß in der Ethik wieder Personalitätsmodelle diskutiert werden, kann diese Diskussion doch ebensowenig der Moralphilosophie überlassen werden wie vormals der Psychologie. Personalitätsmodelle können heute nurmehr Gegenstand eines Interdiskurses sein, der für die Kooperation und den Meinungsstreit zwischen vielen Forschungsrichtungen offen ist: Literaturforschung, Theaterwissenschaft und Mediengeschichte sind ebenso gefragt wie Hirnforschung, Genetik und Computerwissenschaften.

Anmerkungen

- 1 Im Titel der deutschen Übersetzung wird Williams' Originaltitel um den Schuldbegriff ergänzt oder erweitert: *Scham, Schuld und Notwendigkeit*. Überdies ist – offenbar zur Plausibilisierung des ohnehin korrigierten Titels – ein Untertitel hinzugefügt, um dem Leser jegliche Überraschung zu ersparen: *Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*. Berlin 2000. Dies ungeachtet der klaren Feststellung Williams': »Es geht überhaupt nicht darum, irgendetwas *wiederzubeleben* l. . . l.« Ebd., S. 7.
- 2 Ebd., S. 5. »Die Männer und Frauen Homers, so sagt man uns, waren keine *moralischen* Akteure; folgt man einer besonders einflussreichen Theorie l. . . l, waren sie nicht einmal Akteure.« Ebd., S. 6.
- 3 Wenn im folgenden von Personalität statt von Persönlichkeit gesprochen wird, so erfolgt dies im Bewußtsein dessen, daß das Merkmals- und Kriterienbündel, das seit Kant im Begriff der Persönlichkeit zusammengefaßt wird, auf der einen Seite selber ein spezifisches konkret historisches Personalitätsmodell umreißt. Auf der anderen Seite fehlen diesem Modell gerade die Aspekte, unter denen antike Personalitätsmodelle für uns interessant werden: (1) die physiologischen Fundierungsverhältnisse; (2) die Ausrichtung auf den sozialen Verkehr; (3) die performative Verfaßtheit; (4) das Artifizielle im Natürlichen (Rhetorizität, Figuralität).
In Personalitätsmodellen werden unter den Ermöglichungsbedingungen einer bestimmten Kultur und Gesellschaft individuelle Lebensstrategien im Wechselverhältnis von Dispositionen und Dispositiven, Ansprüchen und Kontingenzen durchgespielt. Personalitätsmodelle gelten zugleich als Modelle kultureller Selbstbeschreibung, fokussiert auf den Rang und die Kriterien individueller Selbständigkeit und Eigentümlichkeit in Relation zu gesellschaftlich differenzierten und distribuierten Anforderungs- und Gestaltungsfeldern. Schließlich handelt es sich um Modelle praktizierter Ethik, soweit die individuelle Verantwortlichkeit für Handlungen und Handlungsfolgen (auch in Ansehung von Invisible-Hand-Prozessen) konzeptualisiert und problematisiert wird.
- 4 Williams: *Scham, Schuld und Notwendigkeit*, S. 184 f.
- 5 Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen 1980 (5., durchges. Aufl.) S. 36.
- 6 Williams: *Scham, Schuld und Notwendigkeit*, S. 41.
- 7 Vgl. G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 12., Frankfurt/Main 1999, S. 36. Hegels Konzeption vom historischen Auseandertreten von Sitte und Moralität (»im eigentlichen Sinne« der »Innerlichkeit der Überzeugung und Absicht«) ist als Topos in der Gegenüberstellung antiker und moderner Personalitätsmodelle noch heute wirksam, so in Christopher Gills Pauschalkonfrontation objektiv-partizipatorischer und subjektiv-individualistischer Konzepte von Personalität. Vgl. Christopher Gill: *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford 1996.
- 8 Homer wird in der Übersetzung von Thassilo von Scheffer zitiert: Homer: *Ilias. Verdeutsch von Thassilo von Scheffer*, Leipzig 1938; Homer: *Odysee. Verdeutsch von Thassilo von Scheffer*, Leipzig 1938.
- 9 Hippokrates: *Prognosticum II*, in: Walter Müri (Hg.): *Der Arzt im Altertum. Griechische und lateinische Quellenstücke von Hippokrates bis Galen mit der Übertragung ins Deutsche*, München-Zürich 1986, S. 109.

- 10 Aristotle: *Minor Works. On Colours - On Things Heard - Physiognomics - On Plants - On Marvellous Things Heard - Mechanical Problems*. With an english translation by W. S. Hett, London-Cambridge Mass. 1963 (Loeb Classical Library).
- 11 Medizin und Physiognomik haben die Fundierungsverhältnisse und die Mehrdimensionalität des in der *Nikomachischen Ethik* entwickelten Persönlichkeitsmodells nachhaltig mitgeprägt. In der aristotelischen Habitusethik gewinnt das Persönlichkeitsmodell über die psychophysische und die performative Dimension hinaus eine politische und eine ökonomische (noch keine chrematistische, auf expansiven Erwerb bezogene) Dimension. Das zeigt die Bedeutsamkeit des kommerziellen Verkehrs für die Konzeption der proportionalen Gerechtigkeit.
- 12 Die in ihrem diagnostischen Wert stets umstrittene Physiognomik suchte sich auf humoralpathologische Grundlagen zu stützen und physiognomisch relevante Unterschiede auch aus spezifischen Säftemischungen abzuleiten: Idiosynkrasien mit konstitutionellen Auswirkungen, aber auch mit Einflüssen auf Wahrnehmungsweisen, Vorstellungsinhalte, Wertungsverhalten. Im Melancholie-Kapitel der pseudoaristotelischen *Problemata Physika* wird die typenbildende Kraft der Säfte exemplifiziert. Verweise auf Melancholie und Humoralpathologie finden sich auch in den *Physiognomonika* (800b). Aus dem Ansatz, die typenbildende Kraft der Säfte in ihren verschiedenen Idiosynkrasien zu untersuchen, entwickelte sich die spätere Temperamentenlehre, die durch das Zusammenspiel von Humoralpathologie, Physiognomik und Charaktereologie gekennzeichnet ist.
- 13 So wie Aristoteles den Terminus Schema in die Rhetorik eingeführt hat, so hat er ihn auch als Figur eines Syllogismus und als geometrische Figur spezifiziert.
- 14 Quintilian wird nach der deutschen Übersetzung von Helmut Rahn zitiert: Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis Oratoriae. Libri XII*, hg. und übersetzt von Helmut Rahn in zwei Teilen, Darmstadt 1988.
- 15 Im XII. Buch gibt Quintilian einen kurzen Abriss der Geschichte der griechischen Plastik von der Archaik bis zum Hellenismus (XII, 10, 7-10).
- 16 Vgl. Burghard Fehr: *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Bad Bramstedt 1979.
- 17 Dies hat zugleich zu einer Begriffserweiterung durch die Einbeziehung des juristischen Bereichs geführt, dem der lateinische Terminus *persona* genuin zugehört. Ebenso hat die Funktionalisierung von *prosonon* als erste, zweite, dritte Person in der hellenistischen Grammatik den Begriff um das Bewußtsein eines perspektivischen Hin- und Herwechsels bereichert.
- 18 Vgl. Demetrios: *Peri hermeneias*, in: Aristotle: *Poetic*, edited and translated by Stephen Halliwell. Longinus: *On the Sublime*, translation by W. H. Fyfe, revised by Donald Russel. Demetrios: *On Style*, edited and translated by Doreen C. Junes, based on W. Rhy Roberts, Cambridge, Mass.-London 1995 (Loeb Classical Library).
- 19 Vgl. G. W. F. Hegel: »Wer denkt abstrakt?«, in: Hegel: *Werk*, Bd. 2: *Jenaer Schriften 1801-1807*.
- 20 Epiktet. Teles. Musonios: *Ausgewählte Schriften. Griechisch-Deutsch*, hg. und übers. von Reinhard Nickel, Darmstadt 1994, S. 224.
- 21 Ebd., S. 65.
- 22 Ebd., S. 174.
- 23 Hieran wird deutlich, daß auch Aristoteles' Habitusethik ein Persönlichkeitsmodell impliziert. Dies war auch der Ausgangspunkt für die Relektüre der *Nikomachischen Ethik* innerhalb der zeitgenössischen Tugendethik. Zu den wichtigsten Vertretern

- zählen unter anderen Alasdair MacIntyre (*Geschichte der Ethik im Überblick. Vom Zeitalter Homers bis zum 20. Jahrhundert*, Weinheim 1995; *Der Verlust der Tugend. Zur moralischen Krise der Gegenwart*, Frankfurt/Main–New York 1987; *Three Rival Versions of Moral Enquiry: Encyclopaedia, Genealogy and Tradition*, Notre Dame, Indiana 1990), Amelie Öksenberg Rorty (Ed: *Identities of Persons*, University of California Press 1976; *Essays on Aristotle's ethics*, University of California Press 1980; *Mind in action*, Bacon Press 1988; *Ein literarisches Postscriptum: Charaktere, Personen, Selbste, Individuen*, in: L. Siep [Hg.]: *Identität der Person. Aufsätze aus der amerikanischen Gegenwartphilosophie*, Basel 1983.), Martha C. Nussbaum (*The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge 1994; *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton/New Jersey 1994; *Vom Nutzen der Moraltheorie für das Leben*, Wien 2000.)
- 24 Cicero wird in der Übersetzung von Heinz Gunermann zitiert: Marcus Tullius Cicero: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch und Deutsch*, übersetzt, kommentiert und hg. von Heinz Gunermann, Stuttgart 1976.
- 25 Ironischerweise hat Bruno Snell an den homerischen Helden eine dissoziative Struktur bemängelt. Achilles oder Odysseus reden mit ihrem Thymos, als wäre dieser ein spezielles Körperorgan. Aber diese dissoziative Struktur wird auch in der Polisdemokratie in der Norm der Bürgeridentität, die das Idion unter Verdacht stellt, nur formal überwunden. Natürlich ist Panaitios' Vier-Prosopa-Modell ein Produkt des Hellenismus, in dem die Bürgeridentität zerfallen ist.
- 26 Vgl. Michael Franz: *Von Gorgias bis Lukrez. Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie*, Berlin 1999, insbesondere das sechzehnte Kapitel »Das Persona-Modell des Panaitios«, S.413–435.
- 27 In modernen Dramaturgien wird mitunter der Figur-Begriff als Alternative zum Charakterbegriff verwendet. Statt in psychologischer Motivierung Charaktere zu entwickeln, stellen Schauspieler Figuren vor Augen, die in einem nichtessentialistischen, experimentellen, heuristischen Sinne Personalfiguren sind. Darüber hinaus wurde mit der dramaturgischen Konvention gebrochen, nach der ein Darsteller in der Regel eine Personalfigur durchzuhalten habe. Im Spiel der Akteure kann es zu einem Wechsel der Personalfiguren kommen, die umgekehrt jeweils von mehreren Akteuren gespielt werden können. Schließlich kann gänzlich darauf verzichtet werden, Personalfiguren zu entwerfen. In einem solchen Fall wird oft von einem figurenlosen Theater gesprochen. Doch auch wenn es keine Personalfiguren mehr gibt, heißt das keineswegs, daß im Spiel der Akteure keine Figuren mehr gebildet werden: Bewegungsfiguren, Figuren des gestischen Spiels, der körperlichen Vollzüge, Konfigurationen, die sich als Beziehungsfiguren in Vorgängen aufbauen, verschieben, verändern. Der Figur-Begriff ist reichhaltiger als der Begriff der Personalfigur.
- 28 Anthony Ashley Cooper IIIrd Earl of Shaftesbury: *The Philosophical Regimen*, in: *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, ed. by Benjamin Rand, London–New York 1900 (Reprint Bristol 1995, p. 191).
- 29 John Locke: *Über den menschlichen Verstand*, revidierte Übersetzung von C. Winckler, Berlin 1962, Bd. 1, S. 415.
- 30 Ebd., S. 426 f.
- 31 Vgl. Michael Quante (Hg.): *Personale Identität*, Paderborn–München–Wien–Zürich 1999.
- 32 Vgl. Bernard Williams: *Problems of the Self. Philosophical Papers 1956–1972*, Cambridge 1973.
- 33 David Wiggins: *Die Sorge, am Leben zu bleiben*, in: Quante (Hg.): *Personale Identität*, S. 191; vgl. David Wiggins: *Needs, Values, Truth*, London 1987.

- 34 Symptomatisch für wachsendes Unbehagen war auch Kathleen Wilkes' Buch unter dem Titel *Real People. Personal Identity without Thought Experiments*, Oxford 1988.
- 35 Locke: *Über den menschlichen Verstand*, S. 436.
- 36 John Locke: *The Second Treatise of Gouvermen*, in: Locke: *Two Treatises of Gouverment*, ed. with an introduction and notes by Peter Laslett, Cambridge 1996, p. 287. Vgl. Michael Franz: *Das Feld der Operationalität. Zur fundamentalen Rolle der Semiotik bei John Locke*, in: Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner in Zusammenarbeit mit Bernhard Siegert, Robert Stockhammer (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000. Lockes Auffassung von personaler Identität ist in ihrem Merkmals- und Kriterienkatalog in das subjektiv-individualistische Personalitätsmodell eingegangen, das Christopher Gill dem objektiv-partizipatorischen Modell der Antike pauschal gegenübergestellt hat. Gill trifft zwar bestimmte Tendenzen der Locke-Rezeption, aber seine eigene Lesart ist nicht minder einseitig. Er vernachlässigt den Zusammenhang von Moralität und Sitte in Lockes performativ ausgerichteter Ethik als Zweig der Praktiké, die sich mit den »modes of action« befaßt. Das Handeln, das in ethischer Hinsicht die Dimension eines (am Lust/Unlust-Indikator ausgerichteten) Präferenzverhaltens annimmt, reguliert sich durch das »Gesetz der Anerkennung«, das nicht auf äußerer Zwangsandrohung beruht. Zu den Wertungsinstanzen der ethischen Verhaltensregulation zählte Locke auch die Clubs of Men, deren Hervorhebung noch vor der Gründungswelle der Clubs in der Regierungszeit von Queen Anne an eine Gesellschaft wie die Royal Society denken läßt, der Locke seit 1669 angehörte und die nach dem Vorbild des Rota Club von James Harrington verfaßt war.
- 37 Amelie Oksenberg Rorty: *Die Vorzüge moralischer Vielfalt*, in: Wolfgang Edelstein, Gertrud Nunner-Winkler, Gil Noam (Hg.): *Moral und Person*, Frankfurt/Main 1993, S. 49.
- 38 Robert B. Loudon: *Einige Laster der Tugendethik*, in: Klaus Peter Rippe, Peter Schaber (Hg.): *Tugendethik*, Stuttgart 1998, S. 195.
- 39 Alasdair MacIntyre: *Persons and Human Beings. Review of C. Gill (ed.): »The Person and the Human Mind«*, in : *Arion* (3rd Series), 1, p. 192 f.
- 40 Vgl. Gill: *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy*, p. 439 ff. Vgl. auch Christopher Gill (Ed.): *The Person and the Human Mind: Issues in Ancient and Modern Philosophy*, Oxford 1990.
- 41 Vgl. ebd., p. 425.

Enno Stahl

Auf der Suche nach Averroës

Fundamentalisten, deutsche Sufis und andere Vexierbilder

»Suche die Wahrheit, und sei es auch in China.« (Sufi-Slogan)

»Er schrieb mit sicherer Gelassenheit, von rechts nach links; seine Gewandtheit im Aufstellen von Syllogismen und im Ausspinnen weitläufiger Paragraphen hinderte ihn nicht, die kühle Tiefe des Hauses, das ihn umgab, wohltuend zu empfinden.«¹ So lautet der Beginn von Jorge Luis Borges' Geschichte *Averroës auf der Suche*. Der arabische Arzt und Philosoph Ibn Ruschd, bei uns Averroës genannt, sitzt in seinem Haus in Córdoba, jener Stadt, von der es heißt, sie habe bereits im 10. Jahrhundert eine halbe bis eine Million Einwohner gezählt, habe über 80 000 Werkstätten und Geschäfte, 900 öffentliche Bäder, 300 Moscheen und 50 Krankenhäuser besessen.² Hier fließen die Geistesblüten von Okzident und Orient zusammen und kulminieren in einem Jahrhundert des Aufschwungs, das wenig später der Zerstörungswut der Reconquista zum Opfer fallen wird. Averroës also sitzt in seinem Garten und arbeitet an seinem Werk *Tahafut-ut-Tahafut* (Zerstörung der Zerstörung), das die Erwiderung auf das *Tahafut-ut-falasifa* (Zerstörung der Philosophie) des Mystikers Al-Ghazali darstellt. Ein leichtes Unbehagen überkommt ihn, nicht wegen der Auseinandersetzung mit Al-Ghazali, sondern wegen eines Problems, das Averroës mit seinem Aristoteles-Kommentar hat, es sind die zwei Worte »Komödie« und »Tragödie« aus der Aristotelischen Poetik, die niemandem in der islamischen Welt etwas sagen. Wie der Zufall es will, gerät Averroës unwissentlich in den Bannkreis der Wahrheit: Bei einem Abendessen mit dem berühmten Reisenden Abulcásim Al-Ashari berichtet dieser von einem eigenartigen, bemalten Holzhaus in China, in dem maskierte Gestalten eine Geschichte aufführten, ein Theaterstück also. Keiner der Anwesenden kann sich einen Reim darauf machen, auch der Reisende selbst nicht.

Borges' Geschichte ist natürlich ein poetischer Reflex auf die Kantsche Dichotomie von den blinden Anschauungen und den leeren Begriffen³: Averroës, der nur die Worte kennt, aber kein Bild damit verbindet, muß ebenso in seinem Verständnis scheitern wie der Reisende, der sich allein auf seine Sinneswahrnehmung stützen kann, das, was geschieht, aber nicht zu deuten vermag. Borges bedient sich für diese literarische Fiktion der Tatsache, daß es in der

islamischen Welt verpönt ist, Menschen und Tiere darzustellen.⁴ Bei aller Fortschrittlichkeit des damaligen islamisch-philosophischen Denkens fräste diese religiöse Vorgabe eine kulturelle Lücke.

In heutigen Termini ist das eine Erzählung über die Notwendigkeit von Transferprozessen, die hier Begriff und Anschauung zusammengebracht, zu einer gegenseitigen Ergänzung der Wissenskontexte geführt hätten. Kulturtransfer, wie er sich im Córdoba des 12. Jahrhundert zumindest für eine Zeitlang ereignet hat, ist »als dynamischer Prozeß zu betrachten, der drei Komponenten miteinander verbindet, und zwar 1. die Ausgangskultur, 2. die Vermittlungsinstanz, und 3. die Zielkultur. Zu hinterfragen sind die Objekte, Praktiken, Texte und Diskurse, die aus der jeweiligen Ausgangskultur übernommen werden. Den zweiten Bereich bildet die Untersuchung der Rolle und Funktion von Vermittlerfiguren und Vermittlungsinstanzen (Übersetzer, Verleger, Wissenschaftler, Universitäten, Medien, Verlage etc.) I. . . I Im Zusammenhang mit der Zielkultur stehen die Selektionsmodi ebenso wie die Formen der Aneignung und der produktiven Rezeption (Übersetzung, kulturelle Adaptionsformen, Formen der kreativen Rezeption, Nachahmung) im Mittelpunkt des Interesses.«⁵

Das islamische Andalusien ist ein – bislang historisch unikes – Sinnbild einer intellektuellen Durchmischung muslimischer und christlicher Traditionen, und Averroës (1126–1198) ist Kristallisationspunkt dieses Brückenschlags. Er war zunächst als Arzt und Richter tätig, bis er 1169 vom Dichter Ibn Tufail, Verfasser des wirkungsmächtigen Sufi-Romans *Hayy ibn Yaqzan* (Sohn des Wachsamem, das heißt Sohn Gottes), beim Kalifen Abu Yusuf Ya'qub eingeführt wurde. Dieser beauftragte Averroës mit der Abfassung des berühmten *Aristoteles-Kommentars*⁶, der ausgesprochen folgenreich sein sollte.⁷ Erst auf diesem Wege, nämlich in der arabischen Übersetzung, gefolgt von den Interpretationen Averroës⁷, gelangte die aristotelische Philosophie ins Bewußtsein des christlichen Europas. Die Wirkungsgeschichte dieses Werkes ist vielsagend: Bei den Scholastikern stand Averroës' Versuch, islamischen Glauben und Erkenntnisse der Philosophie in Einklang zu bringen, zunächst hoch im Kurs. Unter der Führung des niederländischen Philosophen Siger von Brabant formierte sich die Strömung des »Averroëismus«, er und seine Mitstreiter behaupteten, daß die philosophische Wahrheit unabhängig von kirchlichen Dogmen gelte. Das richtete sich gegen die Glaubensvorstellung Augustins, der gelehrt hatte, daß der Mensch sich bei der Suche nach der Wahrheit allein auf seinen Glauben stützen könne (*Confessiones XIII, 20, 28*⁸). Damit waren Einheit und Vormachtstellung der römisch-katholischen Doktrin gefährdet, ein Dilemma, von dem erst Thomas von Aquin die Kirche befreite. Ihm gelang es, klerikale Glaubensgewißheiten und Vernunftseinsichten als gegenseitige Ergänzung zu erklären, einige theologische Wahrheiten, etwa Christi Wiedergeburt, erschlossen sich allein durch Offenbarung. Andere, etwa die Zusammensetzung von

Dingen, seien empirisch zu entschlüsseln (*universale ut natura in particularibus - ut intentio abstracta in intellectu*). Die Existenz Gottes dagegen sei sowohl durch die Vernunft als auch durch Offenbarung einsichtig.

Damit hatte der Mohr seine Schuldigkeit getan: Averroës, vordem als Vermittler und Interpret des aristotelischen Rationalismus nützlich, war jetzt überflüssig geworden – Claus Leggewie weist auf einige exemplarische Bild Darstellungen hin, unter anderem eine Altartafel des italienischen Malers Traini in St. Catarina zu Pisa: »Sie zeigt den Triumph des heiligen Thomas von Aquin, des bedeutendsten Theologen und Philosophen des europäischen Mittelalters, über Averroës, und zwar in einer ziemlich drastischen Form: Averroës windet sich wie ein Wurm vor dem Titanen der Scholastik.«⁹

Auch im eigenen Lande, dem er die griechische Philosophie ebenso entscheidend nahegebracht hatte, war Averroës kein Glück beschieden. Die schon bei Borges erwähnte Auseinandersetzung mit dem philosophischen Mystiker Al-Ghazali (1059–1111), »eine arabische Variante des Universalienstreits«¹⁰, hatte für ihn fatale Folgen. Al-Ghazali hatte sich gegen zwei berühmte arabische Denker gewandt: Al-Farabi (875–950) und Ibn Sina (=Avicenna) (980–1037), die versucht hatten, aristotelische und neuplatonische Philosophie miteinander zu verbinden. Al-Ghazali bekämpfte mit erkenntniskritischen Mitteln¹¹ alle Teile des griechischen Denkens, die seiner Meinung nach in Konflikt mit den Grundsätzen des Islams standen.¹² Averroës reagierte darauf mit seiner Schrift *Zerstörung der Zerstörung* (s. o.), in der er die grundsätzlichen Ziele von Religion und Philosophie sowie beider Interpretationsmethoden als identisch setzte. Das war den orthodoxen Vertretern der islamischen Gemeinde (*fuyaha*) ein Dorn im Auge, 1195 angeklagt beim Kalifen, fiel er in Ungnade und wurde in den Ort Lucena bei Córdoba verbannt. Seine Bücher, mit Ausnahme der naturwissenschaftlichen Schriften, wurden verbrannt. 1198 wurde er amnestiert und nach Marrakesch an den Hof des Kalifen gerufen, wo er kurz darauf starb. Nach Córdoba kehrte er erst als Leiche zurück, auch dies Kulturtransfer im buchstäblichen Sinne, denn – so erinnerte sich der große Sufigelehrte Ibn 'Arabi – das Lasttier war zur Linken beladen mit Averroës' sterblichen Überresten, zur Rechten mit seinen Büchern, seinem gesamten Werk. Ibn 'Arabi, der dieser Prozession als junger Mann beiwohnte, fragte sich bei diesem Anblick: »Wie gerne wüßte ich, ob er sein Leben als erfüllt ansah?«¹³

Was meint er damit? Klingt bei ihm Zweifel an, daß ein eher analytisch als spirituell ausgerichteter Geist wie Averroës die wahre Einsicht, den echten Frieden gefunden haben könnte? Vielleicht hebt er auch darauf ab, daß Averroës – tatsächlich wie in Borges' Geschichte, allerdings aus anderen Gründen – bis zu einem gewissen Grade gescheitert war. Statt einer liberalen, rational fundierten Sicht des Islams, wie er sie vertrat, hatte eine orthodoxe Haltung obsiegt, mit Folgen nicht nur für sein eigenes Schicksal. Nein, auch die Sufis, mit denen

Averroës sympathisierte, ohne sich ihnen selbst zugehörig zu fühlen¹⁴, sahen sich in Andalusien nun offener Verfolgung ausgesetzt. Ibn 'Arabi floh im selben Jahr nach Nordafrika.

Ist das bereits die Fratze des Islam, die uns hier begegnet? Hat sich der Fundamentalismus heutiger Tage schon viel früher manifestiert? Ist er womöglich doch eine logische Konsequenz aus einem kriegerischen Charakter der Religion selbst, wie uns seit dem 11. September 2001 besonders eine Aufsatzreihe im *Merkur* glauben machen will?¹⁵ Dazu muß man sehen, daß schon die Wortprägung »Fundamentalismus« nicht auf einen islamistischen, sondern auf einen christlichen Kontext zurückgeht: Ursprünglich bezeichnet der Begriff eine »strenggläubige Richtung der evangelischen Kirche in den USA gegen Bibelkritik und Naturwissenschaft; kompromißloses Beharren auf politischen oder religiösen Grundüberzeugungen«¹⁶ (wie man das etwa beim gegenwärtigen US-Präsidenten beobachten kann). Und Rudolf Burger weist darauf hin, daß der Islam – anders als das Christentum – strenggenommen nicht fundamentalistisch sein *kann*, weil er seiner Natur nach immer schon *ist*. Weder habe es jemals eine explizite Korankritik gegeben noch eine wirkliche Trennung zwischen Staat und Kirche, daher gebe es für einen »Fundamentalismus« außerhalb dessen keinen echten Angriffspunkt: »Der Islam ist als Orthodoxie vor allem eine Orthopraxis, die das gesamte Leben bestimmt.«¹⁷ Fundamentalisten in dem Sinne, wie wir sie heute verstehen, als gewaltbereite oder gar terroristische Gruppen, die den »Gottesstaat« anstreben und »sich allein auf den militanten Aspekt des Heiligen Kampfes (Dжихад)«¹⁸ beziehen, haben sich erst unter dem Eindruck des anti-kolonialistischen Kampfes konstituieren können. Ein Vorläufer mag die »Mahdibewegung« im Sudan des 19. Jahrhunderts gewesen sein¹⁹, die heutigen radikalen Islamisten dagegen gehen zurück auf die »Muslimbruderschaft« (gegründet erst 1928 in Al-Isma'iliya), deren Zentrum sich seit 1932 in Kairo befindet.²⁰ Hiervon spalteten sich verschiedene radikale Strömungen ab, für die sich besonders seit der islamistischen Revolution im Iran bei uns der Begriff »Fundamentalismus« eingebürgert hat. Es ist also ein von außen kommendes, ein von der westlichen Welt angeheftetes Etikett. Mit ihm geht der Transfer eines Begriffbildes einher, das, wie gesehen, auf westlichen Vorstellungen fußt.

Gerade vor diesem Hintergrund liefert ein Film des ägyptischen Regisseurs Youssef Chahine eine interessante Lesart des Problems, die wiederum Klaus Theweleit zu einer Fundamentalismus-Analyse aus ganz anderer Perspektive veranlaßt. Der Film *Das Schicksal* (1997) spielt in Córdoba um 1200, und sein Protagonist ist wiederum Averroës, Ibn Ruschd. Gezeigt wird das sinnenfrohe Leben im mittelalterlichen »melting pot« aus Mauren, Christen, Juden und Zigeunern, jedoch dunkle Mächte sind am Werk, islamische »Fundamentalisten«, die durch Ränke und Mord den liberalen Herrscher zu stürzen versuchen. Das gelingt ihnen schließlich, indem sie sich mit christlichen Fundamentalisten,

spanischen und französischen Kreuzrittern, verbündet (die später bekanntlich, nicht im Film, aber in der Geschichte die muslimischen »Gotteskrieger« restlos von europäischem Boden jagten). Eine freie Bearbeitung des historischen Vorbilds, gewiß, und natürlich auf aktuelle Ereignisse gemünzt. Theweleit nämlich sieht darin ein heute gängiges politisches Procedere: Wie in Chahines Film würden systematisch funktionierende soziale Gefüge destabilisiert, »indem man die inneren Konfliktlagen, die zwischen verschiedenen Gruppierungen einer Gesellschaft immer auch bestehen, durch Intrigen anheizt und intensiviert, mit einem fundamentalistischen Orden eine militarisierte Gegenkraft aufbaut, nach und nach alle konfliktbereiten Teile bewaffnet, und schließlich zu ethnischen Pogromen bläst«. ²¹ Alsdann presche die »Kavallerie« (hier: Amerikaner und Europäer) heran, um das Schlimmste zu verhindern (das heißt ihre eigenen geo-strategischen Interessen zu wahren). Nach diesem Modell seien, laut Theweleit, die Balkan-Kriege ebenso abgelaufen wie die »Befriedung« Afghanistans, im Kampf um das Kaspische Öl deute sich der nächste Konflikttherd bereits an. ²² Hinter fundamentalistischen Umtrieben kann also manches stecken, mitunter hegemoniale Absichten anderer, die im Verborgenen wirken, die Ursachen sind polymorph und nicht auf das Wesen des Islam zurückzuführen. Vielmehr ist dieser in der Vergangenheit wie jede andere monotheistische Religion einer beständigen Dialektik von orthodoxen und liberal-reformistischen Glaubenskonzeptionen à la Averroës ausgesetzt gewesen.

Geschichte ist stets ein Konstrukt, das jene schaffen, die sie schreiben, da sie herrschen. Trotz verschiedener anerkennender Stimmen ²³ wurde das, was der Okzident dem arabischen Einfluß zu verdanken hatte, lange Zeit unter den Tisch gekehrt ²⁴: seien es heilkundliche und naturwissenschaftliche Erkenntnisse, Erfindungen wie Kompaß, Baumwolle, Pulver, Rechenbrett und Ziffern oder die Anfänge aufklärerischen Denkens. Noch in den sechziger Jahren äußerte der Historiker und Orientalist Grunebaum an prominenter Stelle: »Es läßt sich kaum sagen, daß das muslimische Spanien in seiner politisch gefestigten Zeit auf das übrige Europa eingewirkt habe; was der christliche Westen ihm verdankt, war antikes Erbe in Philosophie und Wissenschaft, islamisch neu durchdacht und arabisch formuliert, das vom 12. Jahrhundert an, gefiltert in den wieder christlich gewordenen Zentren – zumal Toledo, dem Sitz umfassender Übersetzungsarbeit –, auf lateinisch zugänglich wurde.« ²⁵ Wenn solche offensichtlichen Residuen und Übernahmen islamisch-maurischer Kultur schon heruntergespielt wurden, wie sehr gilt das dann für jenes, das bereits in den Ursprungsländern verketzert wurde, bzw. das sich selber der Heimlichkeit bediente, der Rätselsprachen, um nicht dem Bann der Religionswächter anheimzufallen?

Die Rede ist vom Sufismus. Nicht erst seit dem Sieg der konservativen Theologen in Córdoba hat die islamische Mystik allzu große Deutlichkeit in ihren

Aussprüchen vermieden. Aus zweierlei Gründen: Zunächst einmal herrschte die Vorstellung, daß eine intime Kenntnis ihrer Gegenstände, die über die sichtbare Welt hinausgehen, für Uneingeweihte nur verwirrend oder gar gefährlich sein könnte. Auch Averroës, der selber nicht den Weg des Sufis ging, äußerte sich dementsprechend.²⁶ Zum anderen hat das mit der inneren Methodik des Sufismus zu tun, der eine direkte Unterweisung durch einen Sufi-Lehrer zwingend vorsieht: »das akademische Studium des Sufismus ohne praktische Einübung und Erfahrung listl ein Sufismus ohne sein wesentliches Element.«²⁷ Sufis errichten keine festgefügt Systeme, sondern wirken durch das unmittelbare Beispiel. Dieser Gedanke der personalen Überlieferung (*baraka*) erklärt, wieso neben Textrelikten, Theorie und Lyrik aus Sufikreisen, auch eine Vielzahl von Anekdoten aus dem Leben berühmter Meister im Schwange ist, Geschichten von ihren Aussprüchen und Wundertaten, die häufig mündlich tradiert zu sein scheinen. Denn die Sufi-Lehrer strebten nicht nach historischer Wirksamkeit, nach der Bildung religiöser oder politischer Institutionen, sondern eine sufische Schule entstand, »wie jede andere natürliche Gegebenheit, um zu blühen und zu vergehen, nicht aber um Spuren mechanischer Rituale oder anthropologisch interessante Relikte zu hinterlassen.«²⁸

Um so erstaunlicher ist es, daß die »Kette der Überlieferung« nie abriß, daß die verborgenen Einflüsse des Sufitums bis heute auf esoterische oder seinsphilosophische Strömungen wirken, aber nur selten erkannt werden. Dennoch ist der Sufismus nicht okkult, allenfalls in dem Sinne, »daß er einen anderen Pfad verfolgt als den von Dogmen und Autoritäten als wahr bezeichneten. Sufismus behauptet, daß diese letztere Einstellung nur einen Teil, nur eine Phase der menschlichen Gesamtentwicklung darstellt.«²⁹

Entstanden ist der Sufismus aus frühen anachoretischen Bestrebungen, die Herkunft des Wortes ist umstritten, manche leiten es ab von *suf*, dem Wollgewand der Asketen³⁰, andere von *safa* (rein), Henry Corbins Lesart, gestützt auf eine Notiz aus dem 10. Jahrhundert (aber ebenfalls umstritten³¹), bezieht Sufi auf das griechische *Sophia* (Weisheit)³², was ein weiteres Beispiel für den antiken Kulturtransfer zwischen Orient und Okzident, für die arabische Rezeption hellenistischer Ursprünge wäre. Sicher ist, daß der Sufismus in synkretistischer Manier Einflüsse aus griechischer Philosophie, Neo-Platonismus, indischen und christlichen Lehren amalgamiert und mit dem Islam in Einklang gebracht hat.³³ Möglicherweise ist der Name Sufi sogar schon vor Mohammed aufgekommen.³⁴ Er breitete sich dann mit dem Islam in der gesamten arabischen Welt aus, bis nach al-Andalus, nach Persien, Indien und Afrika. Die Sufi-Literatur war sehr vielgestaltig, umfaßte Poesie, Lehrwerke, Kommentare klassischer Texte, aber auch Briefe und Sammlungen von Aussprüchen. Das älteste erhaltene Handbuch, Abu Nasr as-Sarradjs *Kitab al-luma'* (Schlaglichter über das Sufitum), stammt aus dem 10. Jahrhundert und enthält umfangreiche Beschreibungen

sufischer Sitten, Erzählungen von magischen Worten und Handlungen berühmter Sufimeister.

Die beiden Schwerpunktthemen des Sufismus sind das Einheitsbekenntnis mit Gott (*tauhid*) und die Liebe als eigentliches Wesen Gottes.³⁵ Der Weg des Derwische wurde mehr oder weniger genau systematisiert, verschiedene Zustände und Stationen des mystischen Pfades (*tariqa*) mußten durchschritten werden, bis die Schüler »zur absoluten Zufriedenheit mit Gottes Ratschluß gelangt waren, nichts mehr erhoffend als Seine unerklärliche Gnadenmacht, ob sie sich nun in Gnade oder Züchtigung zeigte.«³⁶ Erst in der völligen Aufgabe eigenen Willens und Wollens war Gotterkenntnis möglich: »ihr Ziel war, »zu werden, wie sie waren, als sie nicht waren und nur Gott alleine bestand, d. h. die Spaltung in Subjekt und Objekt aufzuheben und in die göttliche Einheit zurückzukehren.«³⁷ Dort angekommen, stellt sich jener Zustand ein, den Meister Eckart (der von der arabischen Mystik kaum unberührt gewesen sein dürfte) als *unio mystica* bezeichnete, in den Worten des Sufis Rasa'il al-Djunaidis: »Das Heraustreten aus der Enge der Spuren der Zeitlichkeit in die Weite des Hofes der Ewigkeit hinein.«³⁸

Spektakulärster Ausdruck der Liebeserfüllung in der Vereinigung mit Gott war die berühmte Sentenz *ana'l-Haqq* (»Ich bin die schöpferische Wahrheit«, das heißt auch: »Ich bin Gott«) des iranischen Mystikers Al-Halladsch, der dafür in Bagdad hingerichtet wurde. Bis heute ist er eine umstrittene, von der Orthodoxie abgelehnte Figur geblieben, die dennoch in der mündlichen Überlieferung des Volkes lebendig ist.³⁹ Europäische und islamische Forscher haben in seinen Aussprüchen frühe Anzeichen eines allumfassenden Pantheismus gesehen, andere betrachteten ihn gar als »heimlichen Christen« oder auch nur als gewöhnlichen Geisteskranken.⁴⁰ Jedenfalls ist er zum Vorbild ekstatischer Mystiker geworden, die »über die Verzückung nur noch die eine Wahrheit zu künden suchten«⁴¹. Sein Schüler Fariduddin 'Attar berichtete: »Jemand fragte Halladsch: »Was ist Liebe?« Er antwortete: »Du wirst es heute und morgen und übermorgen sehen.« Und an diesem Tage hackten sie ihm die Hände und Füße ab, am nächsten Tage hängten sie ihn, und am dritten Tage gaben sie seine Asche in den Wind.«⁴²

Das Feld der literarischen Emanationen sufischer Lebensweisheit und Einsicht ist kaum zu überblicken. Ibn 'Arabi, *Shaykh al-Akbar* (=der Größte Meister), soll allein über 400 Bücher geschrieben haben, von denen heute noch 150 erhalten, jedoch nur wenig in europäische Sprachen übersetzt sind.⁴³ Maulana Dschelaleddin Rumi, der nicht nur als großer Sufi, sondern auch als einer der wichtigsten Lyriker persischer Sprache gilt, hat an die 60 000 Lehrverse verfaßt, von denen Annemarie Schimmel 1978 einige hundert in ihrer Monographie über den »Begründer des Ordens der Wirbelnden Derwische« übertragen hat. Ein zentrales Genre sufischer Poesie war die Liebeslyrik, besonders für

Rumi, dem sie »Zentrum und Achse seiner Dichtung«⁴⁴ war, ja, erst seine tiefe platonische Hingebung zum Freund und Mystiker Schamseddin ließ ihn zum Dichter werden⁴⁵, und alle seine Verse dienen dazu, sie zu feiern, gilt sie ihm doch als Vorstufe zur wirklichen, himmlischen Liebe. Gleichzeitig muß die Dichtung vor der Größe ihres Gegenstands versagen:

Die Feder eilt im Schreiben, kaum zu halten –
Kommt sie zur Liebe, muß sie gleich zerspalten.
Wie ich die Liebe auch erklären will –
Komm' ich zur Liebe, schweig' ich schamvoll still.
Erklärung mag erleuchten noch so sehr,
Doch Liebe ohne Zungen leuchtet mehr.⁴⁶

Ähnlich dichtete Ibn 'Arabi im *Dolmetsch der Sehnsüchte*:

Mein Herz ward fähig, jede Form zu tragen:
Gazellenweide, Kloster wohlgelehrt,
Ein Götzentempel, Kaaba eines Pilgers,
Der Tora Tafeln, der Koran geehrt:
Ich folg' der Religion der Liebe, wo auch
Ihr Reittier zieht, hab' ich mich hingekehrt!⁴⁷

Die geistige Liebe kann alles sein, alles werden, sie ist eine Verwirklichung des Atems Gottes und speist sich aus der unmittelbaren, ungeteilten Erfahrung der Dinge. Denn jede sinnliche Erfahrung ist zugleich Ausdruck des Göttlichen, das den Dingen innewohnt. Auch bei Ibn 'Arabi zeigt sich, verklausulierter als bei al-Halladsch, eine pantheistische Note. Ziel dieser Liebe ist letztlich, den körperlichen Bereich zu transzendieren:

Ich sprach zu jeder Gurrenden auf Zweigen
im Dickicht mit verzweigten Klageweisen:
Sie weint um den Gefährten ohne Tränen,
doch strömen mir vom Lid der Trauer Zähren –
Ich sprach zu ihr, nachdem die Augenlider
mit reichen Tränen meine Lage zeigten:
»Weißt etwas du von denen, die ich liebe –
Ob sie im Zweiges-Schatten ruhen?«⁴⁸

Diesem etwas mysteriösen Text aus derselben Sammlung folgt ein Kommentar des Dichters, der ihm seinen eigentlichen Bedeutungsbereich zuweist – der Dialog, den das Gedicht inszeniert, richtet sich nicht etwa auf materielle

Wesenheiten, sondern auf die Geisterwelt (die ohne Tränen weint), der Dichter befindet sich zwar auf derselben Wirklichkeitsstufe (der reinen Vergeistigung), ist zugleich aber weiter an seinen Körper gebunden (er weint »materiell«, mit Tränen). Er nutzt den Kontakt zu diesen »von der Welt der Natur getrennten Geisterlnk⁴⁹, um sich nach denen, die er liebt, zu erkundigen, ob es ihnen gut gehe in jener anderen Welt, zu der er bislang keinen Zugang hat (das heißt, ob sie die Seligkeit erlangt haben). Sein Streben dient dem nämlichen Ziel, dem Erkennen der göttlichen Wahrheit, »so daß ich sehe, wie ich den Schleier von meinem Auge hebe und sehend bezeuge, was in meinem Sein ist!⁵⁰ An dieser Stelle bezieht sich Ibn 'Arabi explizit auf al-Halladschs Ausspruch *ana'l-Haqq*, allerdings in sehr diplomatischer Manier, indem er beiläufig die Frage aufwirft, ob dessen Weg der Einheitserfahrung eventuell zur Erkenntnis des Ewigen führen könnte.

Andere Sufis waren noch vorsichtiger und entwickelten neben solchen hermetischen Anspielungen einen komplexen Code der Verschlüsselung, den Idrîs Schah ausführlich beschreibt.⁵¹ Diese geheime Sprache ist »nicht nur ein System von Chiffren, welches verhindern soll, daß Uneingeweihte Dinge verstehen, auf die sie sich nicht richtig einstimmen können. Sie soll auch die Verbindung zu einer größeren Realität herstellen, und so ist sie tatsächlich ungeheuer kompliziert.«⁵² Auf einer ersten Ebene werden etwa den Buchstaben des arabischen Alphabets Ziffern zugewiesen, nun kann man zum Beispiel einen geheimen Buchtitel wählen, dessen Zahlenwerte addieren und das Ergebnis in Hunderter, Zehner und Einer aufteilen, woraus sich neue Codebuchstaben ergeben. Nach diesem Schlüssel sei etwa der Titel *Tausendundeine Nacht* gebildet⁵³, um den Eingeweihten darauf hinzuweisen, daß sich in diesem Buch verschlüsselte Lehrgeschichten der Sufis verbergen. Auf Basis solcher kryptologischen Operationen untersucht Schah in irritierender (wenn auch wissenschaftlich nicht wirklich haltbarer) Weise die Einflußwege bestimmter Sufi-Geheimnisse in der abendländischen Geschichte. So weist er auf sprachliche Analogien und übereinstimmende Chiffrier-Systeme bei frühen Sufizirkeln und europäischen Geheimbünden hin, beispielsweise den »Carbonari« oder verschiedenen Freimaurerorganisationen. Hier wie dort, behauptet Schah, ließen sich buchstaben- und zahlenmystische Codierungsverfahren belegen, die sich auch in der Emblemik und der Baukunst entsprechend abprägten. Er kommt zu dem Ergebnis: »Diese Methode chiffrierter Chiffrierungen, der Gebrauch von Buchstaben und Zahlen, die nur der Eingeweihte versteht, ist charakteristisch für Derwisch-Dichter, und da man diesem Verfahren in beiden Systemen zu häufig begegnet, als daß man es noch als ein bloß zufälliges Zusammentreffen ansehen könnte, ist sein Gebrauch bei den Freimaurern und Sufis identisch.«⁵⁴

Ein Beispiel für die Übermittlung derartiger Botschaften ist übrigens unser

oben gewähltes Motto: »Suche die Wahrheit, und es sei es auch in China.« Der verdeckte Sinn dieser scheinbaren Nonsense-Formel ist eine Beschreibung des Sufi-Weges, »China« nämlich steht – entschlüsselt – für die »Sammlung des Geistes«, ein Entcodierungsverfahren, das im übrigen sowohl bei der arabischen als auch der persischen Version dieser Sentenz funktioniert.⁵⁵ Man mag das hanebüchlein finden, aber ist es wirklich ein Zufall, daß der Reisende in Borges' zitierter Geschichte ausgerechnet nach China gefahren ist? Daß er dort einen Abglanz der Wahrheit entdeckte?

Wie dem auch sei, die Parallel-Geschichte sich ergänzender Geheimbünde, die Schah in seinem einflußreichen Buch⁵⁶ entwirft, wird durch Reaktionen aktueller Freimaurerverbände gestützt. Ein anonymes Bruder der Freimaurer-Loge »Am Rauhen Stein« geht in einem via Internet verbreiteten Text den Gemeinsamkeiten sufischer Lehren mit dem eigenen Kodex nach und kommt zu dem abschließenden Ergebnis: »Parallelen zur Freimaurerei zeigen sich also viele, auf den verschiedensten Ebenen.«⁵⁷ Er steht mit seiner Meinung nicht allein, angeregt durch Schahs Ausführungen, hat eine ganze Reihe heutiger Freimaurer oder ihnen nahestehender Gruppierungen sich dem Thema gewidmet, mit ähnlichem Resultat.

Es ist also nicht ausgemacht, wo überall sufische Rückstände sich niederschlagen haben mögen, welchen Anteil sie womöglich an der inneren Entwicklung der abendländischen Zivilisation besitzen könnten. Zumal auch bekanntere Beispiele dafür existieren, etwa der arabische Einfluß auf die Troubadour-Lyrik (von der Gottesminne zur Frauenverehrung ist der Weg letztlich nicht weit). Wolfram von Eschenbachs *Parzival* beruht nach dessen eigener Aussage auf einer arabischen Quelle, auch die Gralsvorstellung scheint auf eine Sufi-Idee ursprünglicher Reinheit zu verweisen.⁵⁸ Ja, nach Malkowski sei selbst Dantes *Göttliche Komödie* die Bearbeitung eines arabischen Originals.⁵⁹ Sicher zu belegen ist der Einfluß sufischen Denkens auf Johann Wolfgang von Goethe (bekanntlich ebenfalls Freimaurer!), dessen *West-östlicher Divan* [1819] ausdrücklich davon zeugt: »Nord und West und Süd zersplittern / Throne bersten, Reiche zittern, / Flüchte du, im reinen Osten / Patriarchenluft zu kosten, / Unter Lieben, Trinken, Singen, / Soll dich Chisers Quell verjüngen.«⁶⁰

Mit diesen Versen beginnt das Werk, und sie verweisen bereits auf zentrale Sufi-Motive: den »reinen« Osten, das »Lieben«, die ekstatische Trunkenheit der Dervische, ihr meditativer Gesang, der ihnen dazu dient, in transzendente Zustände zu geraten. »Chisers Quell« – jener eigentümliche Kopfbegriff der Metapher bezeichnet den unsichtbaren und ewiglebenden Meister der Sufis⁶¹, jenen *khidr* oder *chadir*, der – analog zum jüdischen Ahasver – stets auf der Wandschaft ist und der Ibn 'Arabi mehrfach auf seinem Lebensweg erschienen war.⁶² Es ist bekannt, wie intensiv sich Goethe mit dem Koran und den Schriften persischer und arabischer Lyriker auseinandersetzte, neben Hafis unter ande-

rem auch mit den mystischen Dichtern 'Attar, Dschami, Nisami und Rumi. Letzterem widmete er ein eigenes Gedicht im *Divan*:

Verweilst du in der Welt, sie flieht als Traum,
Du reisest, ein Geschick bestimmt den Raum;
Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du fest zu halten,
Und was dir blüht, sogleich wird es veralten. (WA I, 6, S. 90)

Wie ähnlich klingen Rumis eigene Zeilen über die Vergänglichkeit des irdischen Seins, über die Flüchtigkeit diesseitiger Erfahrung:

Bist du ein irdener Ball,
fliegst du zum Himmel nicht auf;
Wenn du zerbrichst und wirst Staub,
schwebst in die Lüfte du bald. . .
Bleibst du jedoch hier im Staub
Jahre und Jahre hinfort,
Ort um Ort treibst du vorbei,
Würfel in Spielers Gewalt! . . .⁶³

Den starken Anteil des Ostens an der abendländischen Kultur leugnet Goethe nicht, für ihn ist beides sinnfällig ineinander verwoben, die Synthese als Ergebnis des erfolgten Transfers ist nicht mehr rückgängig zu machen:

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen lass' ich gelten;
Also zwischen Ost- und Westen
Sich bewegen, sei's zum Besten! (WA I, 6, S. 276)

Ist Goethe daher explizit ein Sufi gewesen, wie Malkowski insinuiert?⁶⁴ Oder wenigstens ein Muslim? Gewiß steht er dem Christentum äußerst kritisch gegenüber und schreibt, auf das Kreuzifix gemünzt: »Mir willst du zum Gotte machen / Solch ein Jammerbild am Holze!«. Seine Affinität zum Islam bringt er nicht nur im *Divan*, sondern auch an diversen anderen Stellen zum Ausdruck (zum Beispiel in Briefen an Carlyle [WA IV, 41, S. 270], an Louise Adele Schopenhauer [WA IV, 49, S. 87] oder Zelter [WA IV, 33, S. 123]). Für den schotti-

sehen Sufi-Meister Schaikh 'Abd al-Qadir al-Murabit ist das Grund genug zu der Annahme, »daß Europas größter Dichter und der Ruhm der deutschen Sprache und ihres geistigen Lebens gleichzeitig auch der erste Muslim des neuzeitlichen Europas ist.«⁶⁵. Folglich tauft er ihn feierlich – im Auftrag der muslimischen Gemeinde von Weimar – rückwirkend auf den Namen Muhammad Johann Wolfgang von Goethe, ein Schelm, der Böses dabei denkt! Immerhin mag das als Beleg dafür gelten, daß Goethes Islam-Bild Akzeptanz bei heutigen Muslimen findet, eher als adäquat denn als verzerrend empfunden wird.

Das dürfte im Falle Friedrich Rückerts (1788–1866) nicht anders sein, denn der Orientalist und Dichter tat sich als einer der ersten adäquaten Übersetzer arabischer und persischer Lyrik hervor, so übertrug er Ghaselen Hafis' und Dschamis, Dichtungen Saadis und Nisamis. Aus dieser intimen Kenntnis orientalischer und sufischer Lyrik resultierte sein eigenes Werk östlich inspirierter Dichtung, zunächst einmal eine Sammlung von 44 Ghaselen, die er 1820 unter dem Namen Dschelaluddin Rumis herausbrachte. 1823 folgten seine *Östlichen Rosen*, die gleich zu Beginn Goethes *Divan* ihren etwas holprigen Tribut entrichten: »Wollt ihr kosten / Reinen Osten, / Müßt ihr gehn von hier zum selben Manne, / Der vom Westen / Auch den besten / Wein von jeher schenkt' aus voller Kanne«⁶⁶. Auch sonst erschöpfen sich seine Verse in klischeebehafteter Adaption der orientalischen Originale: Was in diesen verinnerlichte Metaphorik des Einheitsbekenntnisses und der Gottesliebe, wird bei Rückert zumeist verdinglicht. Wie bei Rumi durchziehen »Wein« und »Liebe« leitmotivisch seine Lyrik, sufische Symbole wie die »Rose« oder der »Mundschenk« werden erwähnt, aber alles bleibt bloßes Bild, es gibt keinen doppelten Boden, keine Transzendenz:

Wenn ich eine Quelle wüßte,
Die von laut'rem Weine flösse,
Zu ihr zög' ich in die Wüste,
Daß ich ungestört genösse.
Eine Hütte wollt' ich bau'n,
So daß über ihre Schwelle
Flösse aller Wein der Quelle,
Ringsum baut' ich einen Zaun.
Menschen sollten mir nicht kommen,
Mir den reinen Quell zu trüben,
Doch erlaubt ich's, daß die frommen
Thiere zu mir her sich hüben [sic]!
Die Gazelle sollte springen,
Nachtigall den Gruß erwiedern,
Wenn ich trunken wollte singen
Stellen aus Hafisens Liedern.⁶⁷

Die Zeilen verraten recht deutlich Rückerts verzerrtes Verständnis islamischer Mystik: Der Wein-Quell in der Wüste ist ein Symbol für das Labsal der Wahrheits-erfahrung, symptomatisch aber, daß er sie nicht teilen möchte. Trotz aller Ver-rästelungsstrategien ist jedoch der Sufismus nicht exklusiv, sondern offen für diejenigen, die bereit sind, sich ernsthaft auf den Weg zu machen. Bei Rückert wird dieser enge Zusammenhalt von Erkennen und Weitergabe des Erkannten zugunsten eines individualistisch-schwelgerischen Naturempfindens aufgege-ben, in eifersüchtiger Weise möchte der klassizistisch orientierte Europäer die Früchte des Wissens und der spirituellen Ekstase für sich behalten, was dem geselligen Charakter der Sufi-Lehre zutiefst widerstrebt. An anderen Stellen kommt er der Wahrheit näher, etwa im Gedicht *Liebesandacht*:

O sei in keinem Augenblick
Mein Herz! von Rausch und Liebe leer.
O wirf die Welt dir vom Genick,
Und deine Ichheit wirf ins Meer.
[. .]
Wenn du den Himmel hast in dir,
So ist dir Tod und Leben gleich. [. .]⁶⁸

Diese Ode an Hafis formuliert die Grundgedanken der sufischen Weltentsagung, sie mündet in der unmittelbaren Gotteseinigkeit, die sich über die Dualität von Tod und Leben erhebt, wie wir bei al-Halladsch gesehen haben (auch ihm hat Rückert übrigens einen Text gewidmet⁶⁹).

Im Anschluß an Goethes *Divan* weihten sich auch andere Lyriker wie Platen, Daumer, Bodenstedt oder Stieglitz einer solchen orientalisierenden Dichtung, ja, es entstand eine regelrechte Manier daraus, die Heinrich Heine in seinem Gedicht *Oestliche Poeten* [1826] verspottete:

Groß' *merite* ist es jetzo, nach Saadis Art zu girren,
Doch mir scheint's *égal* gepudelt, ob wir östlich, westlich irren.
Sonsten sang, bey'm Modenscheine, Nachtigall seu Philomene;
Wenn jetzt Bülbül flötet, scheint es mir denn doch dieselbe Kehle.
Alter Dichter, Du gemahnst mich, als wie Hameln's Rattenfänger;
Pfeifst nach Morgen, und es folgen all die lieben, kleine Sänger.
Aus Bequemlichkeit verehren sie die Kühe frommer Inden,
Daß sie den Olympus mögen nächst in jedem Kuhstall finden.
Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
Essen sie zu viel, die Armen, und vomiren dann Ghaselen.⁷⁰

Der »alte Dichter« ist natürlich Goethe, den Heine jedoch von seiner Kritik ausnahm, im Gegenteil: In der *Romantischen Schule* lobte er den *West-östlichen Divan* in höchsten Tönen.⁷¹ Auch Rückert wiederum, dessen *Östliche Rosen* der Gedichttitel persifliert, bezeichnete er an anderem Ort als »le magnifique Frédéric Ruckert«⁷². Diese für Heine recht typische Ambivalenz hat ihren Grund: Er selber hatte nur wenige Jahre zuvor ein romantisches Mauren-Drama, die Tragödie *Almansor* [1821], publiziert, in der er sich nur allzu begeistert vom »edlen Maurenthum«⁷³ gezeigt hatte. Relativ distanzlos instrumentalisiert und verherrlicht er darin die Muslime, um Korruption und Verlogenheit der christlichen Herrscher zu konterkarieren.⁷⁴ Dieses überaus positive Bild des Islam und des »Morgenlands« durchzieht Heines gesamtes Werk, allerdings muß man sagen, daß er sich seiner beschönigenden Einschätzung durchaus bewußt war. Für Heine spielte der »reale Orient«, den er aus geographischen Veröffentlichungen seiner Zeit kannte⁷⁵, nur eine sekundäre Rolle, ihn interessierte »jener fabelhafte, abentheuerliche Orient l. . . I., den wir aus Kreuzzügtraditionen und 1001 Nacht uns zusammengeträumt – ein real unrichtiger aber in der Idee richtiger, Poesie-Orient.«⁷⁶

Heine begreift den Osten also als Allegorie, er stellt »einfach den positiven Gegenpol zu seiner nördlich-abendländischen Heimat dar, und zwar in klimatisch-landschaftlicher und in geistig-idealistischer Hinsicht.«⁷⁷ Die islamische Mystik findet trotz vereinzelter Sufi-Begriffe im *Almansor*⁷⁸, trotz seiner Kenntnis sufischer Dichter wie Dschami, Saadi und Nisami⁷⁹ bei Heine keinen entscheidenden Niederschlag.

Seine (bewußt) subjektive Rezeption ist aber symptomatisch: Malkowski vermag eine Vielzahl von Persönlichkeiten der europäischen Zeitgeschichte zu nennen, die sich an irgendeiner Stelle, bei irgendeiner Gelegenheit positiv zum Sufitum oder zum Islam geäußert haben, ob es nun Dichter und Denker wie Montaigne, Pascal, Baudelaire, Rilke, Werfel, von Hofmannsthal und Meyrink waren, Politiker wie Bismarck, Hammarskjöld und de Gaulle. Oder Maler und Galeristen wie Baselitz, Kiefer, Warhol, C. O. Paeffgen, Mary Bauermeister, Heiner Friedrich, Franz Dahlem. Dieses kontinuierliche Interesse an östlicher Religiosität und Denkungsart ist gewiß bemerkenswert und ein Beleg dafür, wie sehr sich islamische Traditionen in Europa manifestiert haben.

Aber nur zu oft – so steht zu vermuten – handelt es sich um eine oberflächliche und kurzzeitige Attraktion, angeregt durch die okkulten Ingredienzien des Sufitums, die vermeintliche Exotik und Farbenpracht der islamischen Alltagskultur.⁸⁰ Hollywoods opulente Filmproduktionen, die zu Dutzenden und Aberdutzenden Geschichten aus *Tausendundeine Nacht* adaptierten⁸¹, mit ihren bunt wallenden Kostümen, den Pumphosen, Eunuchen und Haremstänzen, all das trug einen guten Teil mit bei zu einem »romantisch«-verkitschten Bild, das mit der sozialen, religiösen und kulturellen Realität der islamischen Länder nichts zu tun hat.

Diese mediale Projektion wurde in den letzten zwei Jahrzehnten sukzessive überwuchert von jenem anderen Vexierbild, dem der haßerfüllten Mullahs, der aufgebracht und fanatisierten Massen, das unsere Fernsachrichten seit der Revolution in Teheran nicht müde werden, uns zu zelebrieren. Projektionen aber sind beide.

Borges' *Averroës-Geschichte* endet auf eine abrupte und verblüffende Weise, der Protagonist betrachtet sich im Spiegel, und hier reißt der Faden der Erzählung: »Was seine Augen erblickten, weiß ich nicht, weil kein Geschichtsschreiber seine Gesichtszüge überliefert hat. Ich weiß nur, daß er jäh entschwand, wie von einem lichtlosen Feuerstrahl getroffen, und daß mit ihm das Haus und der unsichtbare Springbrunnen entschwanden und die Bücher, die Manuskripte, die Tauben und die vielen Sklavinnen und die zitternde mit dem roten Haar und Farach und Abulcásim und die Rosenbüsche und am Ende gar der Guadalquivir.«⁸² Auch Borges kennt nicht mehr als den bloßen Namen, den Begriff, ihm fehlt die sinnliche Erfahrung, erst durch sie aber »werden uns Gegenstände gegeben, und sie allein liefert uns Anschauungen«⁸³. Er *weiß* letztlich nicht, wer Averroës gewesen ist, was für ein Mensch, wie er aussah, wie er tatsächlich lebte, wie seine Welt, seine Umgebung beschaffen war.

Wieder so ein Sinnbild: »Averroës« – das ist der Araber und seine Kultur an sich, das historisch Fremde, die Möglichkeit zum Kontakt ist ausgelöscht worden, seit 1492 existiert nurmehr die Frontstellung, die Satelliten streuen bilaterale Zerrbilder über die Demarkationslinie.

Wie in Borges' *Geschichte*, so ist uns allen das wahre Bild der islamischen Kultur zersprungen, ein Bild, das wir nie wirklich verstanden haben und noch immer nicht verstehen. Durch oktroyierte Kriege verblaßt es immer mehr, die Gelegenheit zu Verständigung und wechselseitigem Transfer, sie verflüchtigt sich mit.

Anmerkungen

- 1 Jorge Luis Borges: *Averroës auf der Suche*, in: Borges: *Labyrinth*, München 1979, S. 75.
- 2 Vgl. Gunda Wieneke: *Averroës - der >Kommentar<*, in: *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Nr. 27 (Herbst 2000) im Internet-Archiv der Zeitschrift unter der Adresse: <http://www.matices.de/27/averroes.html>.
- 3 Siehe Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Wilhelm Weischedel, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1980, unter anderem S. 306 f.
- 4 Anscheinend gab es in früheren Zeiten kein ausdrückliches Bilderverbot des Islams, erst nach dem 9. Jahrhundert entstand ein kulturell begründetes »Unbehagen, ja eine deutliche Feindseligkeit gegen figurale Kunst«. (Gustav Edmund von Grunbaum: *Der Islam*, in: *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte in 10 Bänden*, hg. von Alfred Heuß, Golo Mann, August Nitschke, Berlin-Frankfurt/Main 1960-64, 5. Bd., S. 127 f.

- 5 Helga Mitterbauer: *Moderne - Wien und Zentraleuropa um 1900*, in: *Newsletter Moderne*, 2(1999)1, S. 23.
- 6 Vgl. Uwe Topper: *Sufis und Heilige im Maghreb*, München 1991, S. 101.
- 7 Vgl. dazu *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*, hg. von Bernd Lutz, 2. Aufl., Stuttgart 1995, S. 62.
- 8 »l. . J quibus imbuti et initiati homines corporalibus sacramentis subditi non ultra proficerent, nisi spiritaliter viveret anima gradu.«
- 9 Claus Leggewie: *Alhambra - der Islam im Westen*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 113. Sein Einfluß auf das jüdische Denken war dagegen groß, er wurde so stark rezipiert und kommentiert, »daß man ihn« - nach Aussage der *Encyclopaedia Judaica* - »ebenso gut zur jüd. wie zur arabischen Literatur zählen kann«. (Vgl. *Encyclopaedia Judaica. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart*, 10 Bde., Berlin 1928-1934 (dann abgebrochen), Bd. 3, S. 766.
- 10 Wieneke: *Averroës - der >Kommentar<*, o. S.
- 11 Zur Erkenntnistheorie Al-Ghazalis vgl. Al-Ghazali: *Der Erretter aus dem Irrtum*, übers. und hg. von 'Abd-Elamad 'Abd-Elhamid Elschazli, Hamburg 1988, S. 3-11.
- 12 Vgl. ebd. das Kapitel »Die Philosophie«, insbes. S. 24 zum »schädlichen« Einfluß der Metaphysik.
- 13 Vgl. Topper: *Sufis und Heilige im Maghreb*, S. 76.
- 14 Vgl. ebd., S. 114 ff.
- 15 In mehr oder weniger ausgewogener Weise, jedoch stets mit einem suggestiven Unterton finden sich solche Anklänge etwa bei Rainer Brunner: *Friedlich, unfriedlich? Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Islam*, in: *Merkur*, Nr. 633, 56(2002)1; Daniele Dell'Agli: *Schläft ein Krieg in allen Köpfen. Über Religion und Totalitarismus*, ebd.; Stegfried Kohlhammer: *Populistisch, antiwissenschaftlich, erfolgreich. Edward Saids »Orientalismus«*, in: *Merkur*, Nr. 636, 56 (2002)4; ders.: *Islam und Toleranz. Duldung, Ausbeutung, Demütigung*, in: *Merkur*, Nr. 639, 56(2002)7. Weit angemessener sicher Rudolf Burger: *Die islamistische Verschärfung*, in: *Merkur*, Nr. 635, 56(2002)3, wobei ein solches Umfeld sein übriges tut.
- 16 Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*, neu hg. von Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh 1997, S. 511, Sp. 1 und 2.
- 17 Burger: *Die islamistische Verschärfung*, S. 188
- 18 *Lexikon Arabische Welt. Kultur, Lebensweise, Wirtschaft, Politik und Natur im Nahen Osten und Nordafrika*, hg. von Günter Barthel und Kristina Stock, Wiesbaden 1994, S. 219.
- 19 Vgl. Burger: *Die islamistische Verschärfung*, S. 189.
- 20 *Lexikon Arabische Welt*, S. 436.
- 21 Klaus Theweleit: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode*ll, Frankfurt/Main-Basel 2002, S. 12.
- 22 Vgl. ebd., S. 13-60.
- 23 Étwa Johann Gottfried Herder in seinem Aufsatz *Spruch und Bild insonderheit bei den Morgenländern*, in: *Werke in 2 Bänden*, 2. Bd.: *Geschichtsphilosophische Werke*, hg. von Karl-Gustav Herold, München-Wien 1953, S. 543-558 und an anderen Stellen.
- 24 Vgl. dazu W. Montgomery Watt: *A History of Islamic Spain*, Edinburgh 1969, und ders.: *Der Einfluß des Islam auf das Europäische Mittelalter*, Berlin 1988.
- 25 von Grunbaum: *Der Islam*, S. 113.
- 26 »Die [mystischen] Deutungen dürfen also den Volksmassen nicht ausgesetzt werden, nicht einmal in Gebetsbüchern und theologischen Abhandlungen. I. . I Darum muß

- man angesichts eines Textes, von dem bezweifelt wird, daß er nur den allen zugänglichen äußeren Sinn habe, ausdrücklich erklären – da ja die Kenntnisnahme seiner Deutung für die Vielen nicht möglich ist –, daß es sich um etwas Dunkles handle, von dem nur Gott selbst das Wissen besitze.« Aus: *Entscheidende Abhandlung über die Übereinstimmung von Religion und Philosophie*, in: *Philosophie und Theologie von Averroës* hg. und übers. von M. J. Müller, München 1851–1875, hier zitiert nach Topper: *Sufis und Heilige im Maghreb*, S. 115 f.
- 27 Idries Schah: *Die Sufis. Botschaft der Derwische. Weisheit der Magier*, Düsseldorf-Köln 1980, S. 7.
- 28 Ebd., S. 8.
- 29 Ebd., S. 9.
- 30 Vgl. Annemarie Schimmel: *Gärten der Erkenntnis. Texte der islamischen Mystik*, Düsseldorf-Köln 1982, S. 9.
- 31 Vgl. Stefan Malkowski: *Allahs Diener in Europa. Denker und Dichter im Dialog mit dem Islam*, Zürich-Düsseldorf 1997, S. 20: Malkowski führt den Begriff auf die »Sufis« (Wächter) der Bibel zurück.
- 32 Henry Corbin: *L'imagination créatrice dans le Soufisme d'Ibn Arabi*, Paris 1957/1975, S. 30, Anm. 5.
- 33 Vgl. Schimmel: *Gärten der Erkenntnis*, S. 10.
- 34 Vgl. Schah: *Die Sufis*, S. 37, und Malkowski: *Allahs Diener in Europa*, S. 13.
- 35 Vgl. Schimmel: *Gärten der Erkenntnis*, S. 13.
- 36 Annemarie Schimmel: *Einleitung* zu Al-Halladsch: »O Leute, rettet mich vor Gott«, *Worte verzehrender Gottessehnsucht*, hg., übers. und eingel. von Annemarie Schimmel, Freiburg im Breisgau 1985, S. 15.
- 37 Ebd.
- 38 Abu Nasr as-Sarradj: *Kitab al-Luma'. Schlaglichter über das Sufitum*, übers. und hg. von Richard Gramlich, Stuttgart 1990, Kap. 15,3 (S. 68).
- 39 Vgl. Schimmel: *Einleitung* zu Al-Halladsch: »O Leute, rettet mich vor Gott«, S. 8 f.
- 40 Vgl. ebd., S. 10 f.
- 41 Ebd., S. 8.
- 42 Aus: Fariduddin 'Attar: *Tadhkirat al-auliya* (=Heiligenbiographien), hier zitiert nach: Schimmel: *Gärten der Erkenntnis*, S. 42.
- 43 Vgl. Topper: *Sufis und Heilige im Maghreb*, S. 63 und Anm. 60.
- 44 Annemarie Schimmel: *Rumi. Ich bin der Wind und du bist das Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers*, Düsseldorf-Köln 1978, S. 171.
- 45 Ebd.
- 46 Zitiert nach ebd., S. 173.
- 47 Zitiert nach: *Gärten der Erkenntnis. Texte aus der islamischen Mystik*, S. 143.
- 48 Zitiert nach ebd., S. 142.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd., S. 143.
- 51 Schah: *Die Sufis*, S. 155–183.
- 52 Ebd., S. 156.
- 53 Nach Idries Schah könnte der Ursprungstitel zum Beispiel *Umm e Qissa* (=Quelle der Aufzeichnung; Prototyp der Erzählung) geheißen haben, vgl. ebd., S. 157.
- 54 Ebd., S. 166.
- 55 Ebd., S. 162.
- 56 Es ist im Jahr 2000 bereits in die elfte Auflage gegangen.
- 57 L.S.: *Sufis - Die Freimauer des Ostens?* (<http://www.internetloge.de/arstzei/lssufi.htm>).
-

- 58 Vgl. Malkowski: *Allahs Diener in Europa*, S. 37 f.
- 59 Wie auch sonst gibt Malkowski in seiner populärwissenschaftlich orientierten Schrift keine Belege für die Behauptung, Dantes Werk sei »nach *geltender Auffassung* [Hervorhebung E.S.] l. . .] eine meisterliche literarische Bearbeitung« (ebd., S. 38) einer Schrift Ibn ʿArabis.
- 60 *Goethes Werke*, I. Abth., 6. Bd.: Typoskript der ›Weimarer Ausgabe von 1887–1919, München 1987, S. 6 (in der Folge zit. als *WA* I, 6 usw.).
- 61 Vgl. Malkowski: *Allahs Diener in Europa*, S. 48.
- 62 Vgl. Topper: *Sufis und Heilige im Maghreb*, S. 67–70.
- 63 Schimmel: *Rumi*, S. 142.
- 64 Vgl. Malkowski: *Allahs Diener in Europa*, S. 42 ff.
- 65 Schaikh ʿAbd a-Qadir al-Murabit: *Anerkennung Goethes als Muslim*, Weimar, 19. Dezember 1995 (veröffentlicht im Internet unter: <http://www.abdulgabi.de/verschieden/goethe.htm>, außerdem in englisch unter diversen Adressen).
- 66 Friedrich Rückert: *Gedichte. Neue Auflage*, Frankfurt/Main 1847, S. 311.
- 67 Ebd., S. 335.
- 68 Ebd., S. 317.
- 69 Vgl. Schimmel: *Einleitung zu Al-Halladsch: »O Leute, rettet mich vor Gott!«, S. 26 f.*
- 70 Heinrich Heine: *Reisebilder Zweyter Theil: Die Nordsee*, in: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1973–1997, Bd. 6 (bearb. von Jost Hermand), S. 165 f.
- 71 Heinrich Heine: *Die Romantische Schule*, in: Ebd., Bd. 8 (bearb. von Manfred Windfuhr), S. 160 f.
- 72 Heinrich Heine: *De l'Allemagne*, in: Ebd., Bd. 8, S. 257.
- 73 Heinrich Heine: *Almansor*, in: Ebd., Bd. 5 (bearb. von Manfred Windfuhr), S. 47.
- 74 vgl. dazu Mounir Fendri: *Halbmond, Kreuz und Schibboleth. Heinrich Heine und der islamische Orient*, Hamburg 1980, S. 73.
- 75 Vgl. seine Notiz zu Freiligrath, in: Heine: *Gesamtausgabe*, Bd. 10 (bearb. von Jan-Christoph Hauschild), S. 328.
- 76 Ebd., S. 328.
- 77 Fendri: *Halbmond, Kreuz und Schibboleth*, S. 177.
- 78 Vgl. Malkowski: *Allahs Diener in Europa*, S. 64 f.
- 79 Vgl. Heines Brief an Moses Moser vom 21. Januar 1824, in: *Heines Briefe. Säkularausgabe*, Bd. 20: *Brief 1815–1831*, bearb. von Fritz H. Eisner, Paris 1970, S. 136 f.
- 80 Das gesteht sogar Malkowski letztlich ein, der ansonsten recht zwanglos jeden auch nur entfernten Sympathisanten des Islams gleich zum Sufi-Jünger erhebt.
- 81 Zum Beispiel *The Thief of Baghdad*, USA 1924, GB 1940, GB/USA 1978; *Sindbad the Sailor*, USA 1947; *Son of Sindbad*, USA 1955; *The Seventh Voyage of Sindbad*, USA 1958; *Thousand and one Nights*, USA 1945.
- 82 Borges: *Labyrinth*, S. 83.
- 83 Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 69.

Bärbel Lücke

Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Watermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer

*Elfriede Jelineks »Bambiland und zwei Monologe«.
Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse*

»Was holt man sich nun aus diesem riesigen Lager, in das wir
Künstlerinnen und Künstler hineinspringen, was holen wir
uns da heraus und auf welchen Wegen tragen wir es davon?«

Elfriede Jelinek

1. Vom Ereignis schreiben, vom Ereignis sprechen - eine Einleitung

»Mit einer kleinen, gemeinen Installation eröffnet Elfriede Jelinek auf ihrer Homepage www.elfriedejelinek.com ihre Redeschlacht um den Irak«: So kündigte Theaterheute Elfriede Jelineks Stück *Bambiland* an.¹ Zu sehen ist das Foto eines kleinen Rehs in Walt-Disney-Manier vor Tannen »aus dem Spielzeuggeschäft«, mit denen »man Spielzeugeisenbahnen dekoriert.«² Die »Redeschlacht« gelangte im Dezember 2003 unter der Regie von Christoph Schlingensiefel erstmalig am Wiener Burgtheater zur Aufführung³, und wenn die Presse sich anschließend noch keine »Meinungsschlacht« lieferte, so erfolgte die schließlich nach der Inszenierung in Zürich – Elfriede Jelinek hatte das Stück dafür um zwei Monologe, *Irm H.* und *Margit C.* sprechen, erweitert –, wo Schlingensiefel die *Installation Attabambi - Pornoland. Reise durchs Schwein* im Februar 2004 auf die Bühne brachte.⁴ Es mag befremden, daß der Irakkrieg, der zwar offiziell beendet, aber immer noch mit Schreckensmeldungen Thema der Nachrichten ist, schon jetzt auch Thema eines Bühnenstücks, ja mehr als das, ein »rituelles Orgien- und Hysterientheater« ist, das Elfriede Jelinek selbst folgendermaßen kommentiert: »Dieser Text ist ein Amalgam aus Medienberichten zum Irak, und Schlingensiefel hat es mit dieser überwältigenden visuellen Ebene nochmals amalgamiert.«⁵ Wäre dann vielleicht Robert Menasse zuzustimmen, wenn er im *Zeit*-Interview in bezug auf Jelinek äußert: »Ich glaube mittlerweile, dass es unerheblich geworden ist, als Schriftsteller eine Reinheit der Sprache zu verteidigen – also diese sprachpolizeiliche Tradition eines Karl Kraus fortzusetzen. [...] Ich habe manchmal beim Schreiben Lust, einen Text zu schreiben, der so

lallt, wie die Mediensöße lallt. Aber dann denke ich wieder, wenn ich Elfriede Jelinek lese, die auf diese Weise arbeitet, dass das nicht funktioniert, weil es ein tautologischer Akt ist.«⁶

Ein Ziel dieses Aufsatzes ist es nun aufzuzeigen, daß Jelineks Text nicht nur *imitatio* des korrupten Bestehenden ist, sondern gleichsam eine phylo- und psychogenetische Ausleuchtung der Ursachen der Ereignisse, sowohl des Ereignisses vom 11. September als auch des Irakkrieges selbst. Das andere Ziel wird sein zu zeigen, daß ihr keines dieser Erklärungsangebote zu einem geschlossenen Ursache-Wirkungskreis gerinnt, sondern durch die Ironie der Sprache in den Bedeutungen wie Deutungen disseminiert, sich also zerstreut, auffaltet und supplementiert.⁷ Auch wenn es unter diesem sprachphilosophischen Aspekt erst recht problematisch sein mag, die Autorin als »Analystin« ihrer Kunst zu befragen, soll hier eine Rede Jelineks herangezogen werden, die zum Teil methodologisch relevant für die Analyse selbst sein wird, weil nämlich Jelinek mit *Bambiland*, vor allem aber mit den *Monologen*, nicht nur ein Ereignis reflektiert – den Irak- oder Dritten Golfkrieg in Zusammenhang mit dem 11. September –, sondern es auch unternimmt, diesem Ereignis-Amalgam aus Krieg, Medien und Religion mit der Psychoanalyse Freuds, Lacans, Gross⁸ auf die Spur zu kommen: »Was sind das überhaupt für Ereignisse, über die wir schreiben?« fragt sie. »Sie sind nicht einfach ein Verlauf von etwas, das sich prompt verläuft und wieder eingefangen werden muss, und dann haben wir erst recht den Faden verloren. . . .!« Und auf die immanente Frage, wie denn diesen »Ereignissen« beizukommen sei, antwortet sie: »Die Psychoanalyse könnte jedenfalls, denke ich mir, für den Künstler eine Technik sein, diesen Schutthaufen zu durchwühlen, den wir gesammelt haben (oder der uns hingeschüttet worden ist), aber der Künstler will oft gar nicht wissen, wer spricht, im Sinn, daß er wissen würde wollen, wer er ist, der da spricht, sondern er will erreichen, daß ein Etwas in ihm spricht l . . .!«⁹

Das Ereignis, um das es hier geht, der Irakkrieg, ist eines, das seine Vorgeschichte nicht nur im Terroranschlag des 11. September 2001 in New York hatte, sondern schon im sogenannten Zweiten Golfkrieg von 1991, den der Vater von George W. Bush, George Bush, initiiert hatte. Wenn die Burgtheater-Redaktion ausführt: »Das Bambiland ist ein mittlerweile die Welt umspannendes Entertainment-Disneyland, das mit dem Irakkrieg dank medialer Vermittlung eine neue Dimension und einen neuen Namen bekommen hat: Wartainment«¹⁰, so gilt das bereits für den von Krieg von 1991. Den nämlich nennt Jean Baudrillard eine »Orgie der Simulation«, was so viel heißt wie, es war nur Als Ob (»als ob es sich um einen Atomkrieg handelte«), ein »Szenario«, ein »wargame in Kleinformat l . . .!«¹¹ Wie Jelinek in *Bambiland* die Medien zugleich imitieren, ironisch überbieten und ihre Wirkung im Sinne der aristotelischen Katharsis transparent machen wird, so sieht Baudrillard im Zweiten Golf-

krieg ein Ereignis, das allein in den Medien stattfindet: »Wenn man nur einen Bruchteil dessen ernst nimmt, was in den Fernsehnachrichten geschieht, ist man schon reingefallen« (JK, 102). Und so ist es nur konsequent, daß er das Ereignis des Krieges als reales verschwinden läßt: »Mit gewissem zeitlichen Abstand oder schon jetzt l. . .] wird man *Der Golfkrieg hat nicht stattgefunden* wie eine Science-Fiction-Geschichte lesen können, wie eine glühend heiße, leibhaftige *Vorwegnahme* [Hervorhebung B.L.] eines Ereignisses l. . .]« (JK, 103 f.). In seinem Vortrag *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* weist Derrida diese Auffassung Baudrillards entschieden zurück, obgleich er zugesteht, daß Ereignisse medial gemacht und nicht abgebildet werden: »Ich vertrete da einen ganz anderen Standpunkt als Jean Baudrillard, der gesagt hat, der Golfkrieg habe nicht stattgefunden. l. . .] Ich würde sagen, daß man die Mechanismen l. . .], das Televisuellwerden dieser Ereignisse oder ihre Verwandlung in Simulakren, unendlich analysieren müßte. Man müßte das auf politisch-historischer Ebene tun, ohne, wenn möglich, dabei zu vergessen, daß Ereignishaftes stattgefunden hat, das sich auf keinen Fall reduzieren läßt. l. . .] Das ist das Unsagbare: Das sind die Toten, zum Beispiel die Toten.«¹²

Und wie, so wäre zu fragen, gelingt Elfriede Jelinek die »unmögliche Möglichkeit«, vom Ereignis zu sprechen? Und von welchem? Denn nachdem sie zu Beginn ihres Textes Aischylos und den *Persern* gedankt hat, beginnt ihr großer vielstimmiger Monolog (das Paradoxon sei erlaubt): »Schon durchdringt schon dringt hindurch die Sonne, erster Bote des Leids«, und unversehens befindet man sich weit vor unserer Zeitrechnung, genauer: 480 v.d.Z., nach der Schlacht von Salamis. Hatte schon Baudrillard in bezug auf den Zweiten Golfkrieg festgestellt: »Es gibt viele Analogien zwischen dem Trojanischen und dem Golfkrieg« (JK, 105), so geht nun Jelinek nicht ganz so weit zurück – und statt in den Mythos in die Historie: »Zehn Jahre nach der Schlacht bei Marathon (490 v.d.Z.), die dem Ansturm des Perserkönigs Dareios gegen Griechenland Halt gebot, zog dessen Sohn Xerxes mit einer ungeheuren Land- und Seemacht gegen Hellas zu Felde. Er hatte die Absicht, die Niederlage seines Vaters zu rächen, das Land der Griechen zu unterjochen und es zu einer Provinz seines Landes zu machen.«¹³ Die Ähnlichkeiten liegen auf der Hand. Aber es ist nicht allein die Wiederkehr des Immergleichen im Ereignis, es sind nicht die inhaltlichen und formalen »Anleihen« (archaisierender Ton, Funktion eines »eingelagerten« Chores), die den Text so eindringlich machen. Es ist vor allem das immer wieder beschworene Leid – eine quasi-anthropologische Konstante in allen über die Jahrtausende erlittenen Kriegen –, mit dessen Benennung in diesem ersten Satz über alle Disney-Bambiland-Szenarien hinweg an die Toten gemahnt wird – in einem Akt gleichsam archaischen Eingedenkens.

2. Das Ereignis des Textes: Der Text als Falschgeld?
Zur »chorischen« Struktur von »Bambilands«

Derridas Analyse von Baudelaires kleiner Erzählung *La fausse monnaie* (im Anhang übersetzt mit »Das falsche Geldstück«) kann man – und in diesem Zusammenhang wird sie hier wichtig – als eine »Erzähltheorie« in nuce bezeichnen (»narration« ist auch Jelineks Text), und das heißt, daß Derrida hier seine Poetik der Gabe entfaltet. Ein kleiner Abstecher in den Text selbst sei hier gestattet: Das falsche Geldstück, das bei Baudelaire mit Absicht einem Bettler gegeben wird, ist eine zwiespältige Gabe. Der moralisierende Freund des Gebers, zugleich Erzähler, resümiert: »In meinem elenden Gehirn l. . . entstand erstmals die Vorstellung, ein solches Verhalten sei nur entschuldbar, wenn es dem Verlangen entsprang, in dem Leben dieses armen Teufels ein Ereignis zu schaffen, vielleicht gar die verschiedenen möglichen Folgen zum Schlimmen oder Guten festzustellen, die ein falsches Geldstück in der Hand des Bettlers nach sich ziehen kann.«¹⁴ Um es so kurz wie möglich zu machen: Für Derrida wird *jeder* Text zu möglichem Falschgeld, und das heißt: Das Lesen eines Textes, das von jeher ein »Glaubensakt« zwischen Autor und Leser zu sein schien, »ein Phänomen von Kredit und Vertrauen«, ein »fiduziärer Vertrag«, der den Erzähler an das Wahr-Sagen bindet (und damit wird die Literatur »an den Kredit und folglich an das Kapital, an die Ökonomie und an die Politik« gebunden, ja an die Religion, *F*, 129), wird nun zur »Gabe«, die den Kreislauf des »ökonomischen Tausches« unterbricht. Denn wie das falsche Geldstück den Bettler zum reichen Mann machen oder ins Gefängnis bringen kann, kann jeder Text – als mögliches Falschgeld – für den Leser zum Ereignis werden, das ihn erhebt oder niederdrückt, das in ihm weiterwirkt und das er weiter schreibt; denn: »Der beglaubigte Unterzeichner setzte ihn [den Text, B.L.] einer Dissemination ohne Rückkehr aus« (*F*, 133), der Autor (Unterzeichner) trennte ihn von sich ab, als ob er »tot wäre«¹⁵. Und: »Keine Gabe [und keine Vergebung, B.L.] ohne das Eintreten eines Ereignisses, kein Ereignis ohne die Überraschung der Gabe« (*F*, 155). Wenn Elfriede Jelinek sich zum einen auf Aischylos beruft und zum andern beteuert: »Der Rest ist auch nicht von mir. Er ist von schlechten Eltern. Er ist von den Medien« (*bam*, 1), so möchte man fragen, wo das mögliche Ereignis des Textes liegen könnte, wenn der Unterzeichner erst gar keinen fiduziären Vertrag mit dem Leser mehr eingeht. Und die Antwort kann auch nur eine mögliche sein, wenn sie die Kraft des Ereignisses gerade in der ironischen Erzählhaltung und damit der Subvertierung aller scheinbar übernommenen Positionen verortet: Genau das, alle Positionen zu subvertieren, ist die Funktion der verschiedenen Stimmen, des »Chors« in *Bambiland*. Wenn Baudrillard Recht hat, daß: »die Medien dasjenige [sind], welches die Antwort für immer untersagt«, weil in der »Abstraktheit« der »Einseitigkeit der Kommu-

nikation« »das System der sozialen Kontrolle und Macht«¹⁶ gründet, so appelliert der Jelineksche Text, der ein einziger Chor zu sein scheint, der »wir« sind, das »Volk«, paradoxerweise gleich an »uns«, an uns »alle« (*bam*, 9), die wir nicht nur Leser, sondern auch Fernsehzuschauer und Ölverbraucher sind. Es ist diese Appellstruktur, die ein Ereignis schaffen kann, verbunden mit der subversiven Kraft der alle Affirmation und Identifikation wieder sprengenden Ironie: »Schon durchdringt schon dringt hindurch die Sonne, erster Bote des Leids, zu dem Herrn, wie heißt er nur, jeder weiß, wie er heißt«, und man mag denken: George W. Bush heißt er, obgleich auch Christliches (Herr Gott, Herr Jesus) mitzuschwingen scheint, und man mag sich ebenso fragen, ob denn das Leid der »Hungernden« und »Dürstenden« (Amerikaner? Iraker?) gleich zu welchem Herrn überhaupt durchdringt. Die Topologie der Wüste evoziert alle religiösen Strömungen und Stigmata, und nicht erst, seit der (Herr-)Gott Bush heißt und ein martialischer Gott ist, auch wenn er keine »Marsriegel« ißt, so wenig wie die Tomahawk Cruise Missile, die ihre Energie eher »aus Geschwindigkeit und Masse« (*bam*, 2) bezieht, aber auch wie ein »Kriegsgott« ist: »Sagten Sie [wieder die Appellstruktur, B. L.] der Kriegsgott sei bogenstark? Also er ist schon stark, aber anders stark« (*bam*, 19) – und wie so oft werden Gegenwarts- und Vergangenheits-ebene (*Die Perser*) ineinander verschränkt.

Anders als beispielsweise im *Sportstück*, wo Jelinek ausdrücklich darauf besteht, daß »griechische Chöre, einzelne, Massen« in Sportbekleidung auftreten, und wo sie detaillierte Anweisungen zum Chorführer gibt, ist in *Bambiland* keinerlei dialogische Struktur vorgegeben, sondern der »Chor« besteht gleichsam aus den wechselnden chorischen Stimmen, die mal die Stimmen der amerikanischen Soldaten sind, die durch Bambiland-Irak marschieren (»bitte, wir sitzen hier schon tagelang fest, genau 90 km vor Bagdad«, *bam*, 7), mal die der TV- und Ölkonsumenten daheim am Bildschirm oder an den Stammtischen der Welt (»Also ich sag, wies ist: Obwohl nicht entsprossen einem Stamm von Autobesitzern, habe ich doch ein gewisses Interesse am Öl«, *bam*, 8), mal die des amerikanischen »Volkes«: »Mit uns. Die wir jede Fremdherrschaft ablehnen und uns selbst am fremdesten sind. I. . I Wir sind das einzige Land, wo der einzelne Mensch noch wichtig ist« (*bam*, 9). Und schließlich ist da immer wieder die Stimme eines (Erzähler-, Beobachter-)Chorführers, der auktorial – aus der Nullfokalisierung – (ironisch) kommentiert, in diesem Fall mit Nietzsche: »Moral als Instinkt und Verneinung des Lebens, das wollen sie. Man muß aber die Moral vernichten, um das Leben zu befreien«, *bam*, 11). Und immer wieder die große Klage (Anklage?), wenn einer aus dem »Babyloniervolk« seine Stimme erhebt: »Mein Sohn, meine Söhne, meine zwei Söhne, meine drei Söhne I. . I. Alle weg« (*bam*, 1). Und wenn der antike Chor ein »Sprecher- oder Sängerkollektiv« war, das »das Volk« repräsentierte und das Handeln des »Helden« »deutete und wertete«¹⁷, so ist nun nicht mehr zu fragen, wer das Volk sei,

sondern: Wer ist der »Held«? Etwa das amerikanische Heer? Denn wenn »es« spricht (aber spricht es denn mit »seiner« Stimme oder schon amalgamiert mit der eines ironischen Erzählers? Und wie zuverlässig ist ironisches Sprechen?¹⁸), versteht es sich als »erwählte Schar des Herrn« (des divinisierten »Helden« Bush), und hier wird nicht nur der religiöse Topos der Erwählung ironisch okkupiert, sondern die metaphysisch dichotomisierte Sprache des »Herrn« wird im Wortspiel entlarvt: »sonst schlagen I. . . I die Städter [die Iraker, B.L.] der erwählten Schar [dem amerikanischen Heer, B.L.] noch die Schädel ein und damit eine ganze Welt der Gefühle, wie nur wir nur wir im Westen sie kennen, und eine Welle des Hasses, wie nur die dort sie kennen« (*bam*, 1,2). Hier wird zunächst eine binäre Opposition aufgebaut von (guten) Gefühlen vs. Haß. Eine solche Opposition muß aber kollabieren (und damit die Metaphysik von Gut und Böse¹⁹), wenn der abstrakte Terminus »Gefühle«, der ja der Oberbegriff ist, dem Unterbegriff »Haß« opponiert wird – die Symmetrie des Binarismus implodiert, und Jelinek überbort diesen ironischen Gestus noch, indem sie nach dem »Weg« der Gefühle fragt: »Wo führen sie uns hin? Zur Befreiung des Volkes führn sie uns hin. I. . . I Wir greifen zum Raub, wenn wir was wollen. Es raubt uns den Verstand, wenn wirs nicht kriegen. Wo ist jetzt das ganze Öl hin, ungenutzt?« (*bam*, 2) Nicht nur die logische Ungleichheit bringt die Dichotomie zu Fall, sondern auch die nachträgliche Besetzung der (zunächst positiv besetzten) »Gefühle« mit Gier und Raub. Der »deutende und wertende« Chor des Volkes (des Heeres, der »Herde«) führt den »Gesang« der Divinisierung ihrer (Regierungs-)Herren weiter, stilisiert sich selbst zur Stimme des Propheten (»Ich künd [B.L.] es euch«) und verkündet die Notwendigkeit der Kriegsgewinne für die Herren Cheney (»Halliburton«) und Bush: »Die müssen auch Aufträge kriegen« (*bam*, 3); denn: »Wir sind die Kunden [B.L.]« (*bam*, 12). Erst durch die perfide Kombination von Sakralisierung der Mächtigen und Instrumentalisierung der Ohnmächtigen verschmilzt die medial verdummte »Stimme« des Volkes mit der aufklärerischen des subversiven Erzählers als Chorführer: »Er wird alles wieder aufbauen, der Herr von der Energiewirtschaft, I. . . I der Herr der Bilanzfälschungen, der Herr der Vettern« (*bam*, 3). Die Funktion, die Schiller zum Beispiel dem Chor zuweist, nämlich »sich über Vergangenes und Künftiges, I. . . I über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen«²⁰, wird mit Jelineks »integriertem« Chor ironisch pervertiert, wenn die amerikanischen Soldaten sagen: »Da kommen welche in Zivil mit so weißen Fahnen, gelt, die wagen sie zu tragen, und dann schießen sie auf uns. I. . . I Es ist nicht gerecht. Es ist kein gerechter Krieg« (*bam*,5). Und die Ironie überbort, wenn das »große Resultat« lautet: »Es ist ein ungerechter Krieg. Immerhin findet er unter Ungleichen statt, das ist doch schon mal was« (*bam*,5).

Die Rede vom »integrierten Chor« scheint insofern irreführend zu sein, als das Paradox des »viestimmigen Monologs« (eher: Poly-logs) dazu verführt, den

Text tatsächlich als Monolog zu lesen, weil die Vielzahl der Stimmen durch die Ironie zuweilen wie eingeebnet erscheint. Und doch fokussiert die Ironie auch immer scharf die Redepositionen, zum Beispiel, als der schwadronierende Berichterstatter²¹ burschikos sagt: »Mal was andres«, und dann die Geschichte vom irakischen Polizisten erzählt, der mit einer kleinen Pistole die Tomahawk-Rakete abgeschossen haben soll. Da wird aus dem Chor von Greisen des persischen Staatsrats bei Aischylos der Chor der plötzlich »alt aussehenden« TV-Gläubigen: »Vergönnt hier uns Greisinnen und Greisen, daß wir noch solch Leid hören, aber auch solche Erfindungskraft von Leuten« (*bam*, 12).

Und zum Schluß dürfen »wir«, die wir uns im Chorgesang verausgabt haben, zuhören, denn nun spricht »Gott« Bush persönlich: »Ich als Gott sehe es nicht als Problem an, ob wir mit uns zufrieden sind oder nicht« (*bam*, 24). Hier wird die Verquickung von Macht, religiös-mythologischer Selbsterhöhung und Moral noch einmal über die Erzählposition eingeholt und nicht über die Verschränkungsfiguren, wie noch zu zeigen sein wird. »Gott« Bush (das ist er freilich auch aus der Sicht der TV- und Macht-Gläubigen, die ihm ergeben sind als »Bush, unserm Herrn«, *bam*, 11) »rechtfertigt« seine Raketen und Bomben: »Da haben wir diese ganzen Streubomben geschmissen, Tausende umgebracht l. . . l, egal, wir haben das zu Recht gemacht. l. . . l Denn wie sieht's bei den Bösen aus? Denen muß man sagen: »Die Menschen sollen keine Bomben sein« (*bam*, 24). Wie Religion, Macht (Krieg) und Medien im Text enggeführt werden, soll als nächstes an den Verschränkungsfiguren als sprachlich-poetischem Verfahren Elfriede Jelineks untersucht werden.

2.1 Verschränkungsfiguren von Religion, Macht und Sexualität: Der Krieg, die Medien und die Bedeutung des Phallischen. - Der Chor der Kriegsanhänger (die Kämpfer in der Wüste? die eingeschworene Nation?) sieht im Präsidenten George W. Bush, dem Sohn, den Gesandten und Garanten für die »Mission« der »Befreiung vom Bösen« – so wie Jesus von seinem Vater gesandt war, die Menschen vom Bösen zu erlösen, also: »Jesus W. Bush« (*bam*, 5). Und so ist es nur konsequent, daß es heißt (und wer spricht?): »Jesus zum Beispiel und seine Jünger waren eins, weil sie sich so liebgehabt haben wie die Rehmutter ihr Kitz, wie wir unser Land« (*bam*, 23) – das so zum Bambiland geworden ist. Wenn hier Religion, Patriotismus (Macht) und Disneyland ineinander verschränkt werden, so ist es naheliegend, wiederum an Baudrillard zu erinnern, der sagt: »Disneyland existiert, um das ›reale‹ Land, das ›reale‹ Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren l. . . l. Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real. Los Angeles und ganz Amerika, die es umgeben, sind bereits nicht mehr real, sondern gehören der Ordnung des Hyperrealen und der Simulation an«²², wobei Hyperrealität meint, daß das (nicht abbildende) Bild die Realität erst bestimmt, ihr also vorausgeht. Die im folgen-

den zu untersuchenden Verschränkungsfiguren sollen sich sowohl auf Religion und Medien als auch Religion und Waffen (als stellvertretend für Krieg bzw. Macht) beziehen, wobei jeweils nur ein Beispiel herausgegriffen werden soll. Der Chor spricht: »I. . . I an unsere Götterbilder können sie auch den Brand legen, aber nicht an unser Öl und auch nicht an unseren Fernseher, den behalten wir, unsren Altar, der darf nicht spurlos fort I. . . I! Der ist unsre Leuchtpurmuniton« (*bam*, 2). Die »Leuchtpurmuniton« scheint gleichsam zu bekräftigen, daß es eine »strategische Illusion« ist, an eine »kritische Ver-Wendung der Medien zu glauben«²³; sie sind vielmehr Fetisch geworden, »wahre« Kultstätte der »Ware« Religion. Denn die »wahre« Religion ist die vollkommene Vergottung des Mediums Fernsehen, das zum eigentlichen »Altar« geworden ist, auf dem der kritische Verstand, die Rationalität, geopfert wird. Und da der Bildschirm zum eigentlichen Bild Gottes wird, ist es nur konsequent, wenn der Chor bestätigt: »I. . . I nur wir kennen Gott und haben erkannt, wir wollen ihn nicht I. . . I, wir Verführer des Bildes allein. Wenn wir ins Haus kommen, dann drehn wir das Bild sofort an« (*bam*, 2). Ganz ähnlich wie Baudrillard sieht auch Derrida in der Virtualität der Medienbilder die große Gefahr des Realitätsverlustes, die die Menschen eher zu Verführten des Bildes macht: »Wenn man die Virtualisierung und Spektralisierung, das Gespenstischwerden des Bildes oder der Wahrnehmung denken will, die sich heute auf dem Feld der Technik vollziehen, wenn man das virtuelle *Ereignis* denken will – denn im Grunde ist die Frage ›Ist es möglich vom Ereignis zu sprechen?‹ auch die Frage nach der Virtualität I. . . I, dann müssen wir unsere Logik des Möglichen und des Unmöglichen außer Kraft setzen.«²⁴ Daß sich von hier aus ein Bogen zurück zur eingangs gestellten Frage schlagen läßt, scheint zu bestätigen, daß wir in einer virtuellen Welt des Bildes gleichsam gefangen und gefesselt sind wie in der platonischen Höhle (die auch ein erkenntnistheoretisches Problem aufwirft). Und als habe das Gebot des hebräischen Gottes »Du sollst dir kein Bildnis machen« zurückgeschlagen, manifestiert sich Gott nun in den vielen »Göttern«, die an dem »Altar« Bildschirm verehrt werden und die ihn unendlich supplementieren (ergänzen und ersetzen). Für den Chor der Gläubigen heißt einer von ihnen zum Beispiel Cheney: Auch ihm wird gehuldigt als dem »heiligen Herrn« (*bam*, 3) – und den »Wein« zur heiligen Eucharistie liefert er gleich mit in Form des »goldelnen Saftles« irakischen Öls (*bam*, 3); denn: Es »wird gewinnen Halliburton« (im Krieg der Götter und des Geldes). Und wenn Bush auf »Camp David« gegen »Goliath« Blair antreten muß (*bam*, 3) – ironisches Wortspiel –, so rückt der Chor das wieder zurecht: Jesus-Bush bleibt der gute »Hirte«, der die »Herde« vor sich hertreibt, sein Volk, das die Nietzscheschen »Herdentugenden«²⁵ (*bam*, 12) besitzt, weil es »so lieb gegen die Sandneger kämpft« (*bam*, 4). Läßt Aischylos den Krieg des Vaters und des Sohnes konsequent ganz im Irdisch-Historischen, merkt man dem Chor der »amerikanischen« »Perser« die Anstrengung an, die

Geschichte als Heilsgeschichte und in »Jesus W. Bush« tatsächlich den Erlöser und Messias zu sehen: »Aber kann es sein l. . . I., daß Jesus wirklich weniger ist als sein Vater? l. . . I. Noch wehrt sich Jesus W. Bush, gottgleich genannt zu werden, aber wir werden ihn schon noch überzeugen. Er ist Gottes Sohn« (*bam*, 5). Und schließlich ist die Trinität komplett, denn es »kann nur einen geben, in Dreien. Rumsfeld, Cheney, Bush«. Eine Stimme aus dem Chor (der Chorführer-Erzähler?) kommentiert: »Na, wenn Sie mich fragen, ich glaube, es sind etliche mehr, und dann stürzt ihnen ihre ganze schöne Religion zusammen« (*bam*, 5). Die Religion aber »existiert« (und in den *Monologen* wird den Fragen nachgegangen, woher sie kommt und was sie mit Krieg zu tun hat), unendlich supplementiert durch die Mächtigen, die Medien und die Missiles. Wenn auch auf der einen Seite die Kriegswaffen verramscht und verhökert werden wie Ausverkaufsware (»falls Sie jetzt gleich eine brauchen, Stückpreis der Standardausführung, ohne Warhead l. . . I., der kostet extra, da kann man nix machen: \$ 650 000«, *bam*, 6), so sind sie doch gerade als »Präzisionsmunition«, als Geschosse, die »intelligenter sind als der Mensch« (*bam*, 7), zugleich Sinnbild göttlicher Ratio und phallischer Macht. Auf den Zusammenhang von Technik und Metaphysik hat schon Gianni Vattimo in seinen Heidegger-Analysen hingewiesen: »Die Technik jedoch stellt, entsprechend ihrem umfassenden Anspruch, alle Seienden in ursächlichen, vorhersehbaren und beherrschenden Verhältnissen tendenziell miteinander zu verbinden, die höchste Entfaltung der Metaphysik dar. Hier liegt die Wurzel der Unmöglichkeit, die Errungenschaften der Technik der metaphysischen Tradition entgegenzusetzen: es handelt sich um unterschiedliche Momente eines einzigen Prozesses.«²⁶ In *Glaube und Wissen* fragt Derrida: »Ist die Doppeltheit [des Maschinenhaften und des Glaubens, B.L.] nicht zum Beispiel das, was ein Phallus l. . . I. bedeutet – ein Phallus oder vielmehr das *Phallische*, die *Wirkung des Phallus*, die nicht zwangsläufig die Eigenart des Mannes sein muß? [Vielmehr, B.L.] dessen *phantasma*, griechisches Wort für dessen Gespenst, dessen Geist, dessen Doppelgänger oder dessen Fetisch? Ist es nicht die *kolossale Automatizität* der Erektion?«²⁷ Erektion und Samenerguß²⁸ zusammengenommen ergeben erst gewissermaßen die Pointe: »[E]s ist genau dieser Überschuß, der den Bereich des Todes eröffnet, den man mit dem (exemplarisch »phallischen«) Automaten in Verbindung bringt, mit der Technik, der Maschine, der Prothese, der Virtualität, kurz: den Dimensionen des auto-immunitär Supplementären, des Supplementären der Selbstaufopferung – Todestrieb.«²⁹ Am Schluß von *Bambiland*, als Bush-Sohn mühsam überzeugt ist, Menschensohn und Gott zu sein (»mein Vater reicht mir grad einen Zettel rein, auf dem steht, daß auch ich Gott bin«, *bam*, 24), feiert er gleichsam eine Orgie des Macht-Fetisch Phallus, die in der Verschränkungsfigur von Technik, Religion und Sexualität kulminiert: »Schauen Sie, die GBU-28 habe ich doch eigens entwickelt, um die tief im Erdreich verborgenen iraki-

sehen Kommandozentralen zu treffen. I. . .] Jetzt bin ich der Arsch des Menschen, dann müßte ich sein Mundstück werden und ihm gleichzeitig einen blasen« (*bam*, 25). Und aus der Beobachter-Perspektive kommentiert der Chor: »Na endlich spritzt der ab. Ich hab schon geglaubt, der kommt überhaupt nicht mehr« (*bam*, 26). In *Schurken* geht Derrida in der Zusammenführung von (göttlicher) Macht und Demokratie zurück auf Platon und Aristoteles, aber auch auf die »vatermörderische Theogonie«, nach der Zeus seinen Vater Kronos beerbte: »Zeus ist ein Sohn. Es gibt da einen Stamm. Die Niederlage des Vaters, die Tötung des Urvaters*, wie Freud sagen würde, der Vatermord und der Königsmord stehen durchaus in gewisser Verbindung mit einer genealogischen Interpretation der demokratischen Gleichheit als eines Sohnes- und Geschwisterverhältnisses I. . .I, um den *kratos* im *demos* zu teilen.«³⁰ Und *kratos* ist bekanntlich die Macht – bei Jelinek freilich nicht mehr Macht des Volkes; denn das Volk folgt als (Freudsche) »Urhorde« (*bam*, 7) seinem »Heerführer«, dem »Völkerfürsten, mit des Szepters Macht betraut« (*bam*, 12): »denn wir sind alle. Nur einige wenige sind mehr« (*bam*, 8) – was schon Orwell wußte. Und um die Verschränkung von Macht und Religion einmal in der Theorie aufzuweisen, noch einmal Derrida in einem etwas längeren Zitat: »Ob es sich nun um einen Urmythos handelt oder nicht, auf jeden Fall ist diese theogonische Mythologie der Souveränität Bestandteil, wenn nicht Ausgangspunkt eines langen Zyklus politischer Theologie, die – paternalisch und patriarchalisch zugleich – sich in der männlichen Linie Vater-Sohn-Bruder [Bush-Vater, Bush-Sohn und all die »Brüder« Cheney etc., B.L.] fortpflanzt.I. . .] Diese Theogonie oder politische Theologie wurde I. . .] wiederbelebt oder abgelöst von der »modernen« politischen Theologie der monarchischen Souveränität und darüber hinaus von der uneingestanden (und nicht minder phallozentrischen, phallo-paterno-filio-fraterno-ippo-zentrischen) politischen Theologie der Volkssouveränität – mit einem Wort: der demokratischen Souveränität.«³¹ Der *demos*, der Chor, die Stimme des Volkes (und des impliziten ironischen Kommentators) soll das letzte Wort zum Krieg haben: »Wenn alle gleich sind, ist weniger Stolz für jeden da, aber es wird ein Fest, wenn die Menschen fest bleiben in ihrem Stolz, das Empfinden auszuschalten« (*bam*, 19).

3. *Irm H. : Von der Totemmahlzeit zum Krieg oder:
Vom Vatermord zum Völkermord*

Als wolle sie die Frage, die der Chor in *Bambiland* stellt (»Erst einmal eine Frage: Meinen Sie, diese Religion ist es überhaupt wert, daß man so um sie kämpft?«, *bam*, 22), ein für allemal beantworten, läßt Jelinek *Irm* und *Margit* sprechen, und sie begeben sich auf eine Reise in die tiefsten Abgründe des

kollektiven Unbewußten der Menschheit – zum Ursprung der Religionen – und zum Ursprung der Kriege?: »Aber am gefährlichsten sind Menschen in ihrem Kampf für das höchste Gut, für Gott. Man nennt das oft »religiösen Fanatismus«, aber das ist doppelt gemoppelt: »Fanatismus« kommt von lateinisch *fanum* – das Heilige. Fanatismus ist die Geisteskrankheit der Frommen.«³² Dabei nimmt sich Irmis Monolog fast wie eine Etüde aus, während Margit furios in die Tastatur von Freud, Lacan und Gross greift und bravourös eine musikalisch-literarische Grotteske spielt. Der Monolog *Irmis sagt* soll deshalb nur knapp auf sein für die Beantwortung der Frage wichtigstes »Thema« hin untersucht werden.

Wenn *Bambiland* mit der Verschränkung von Sexualität und Religion endet, nimmt Irm diese Figur wieder auf, indem sie reflektiert, warum der Sex – oder, um mit Freud zu sprechen, Eros, als Trieb und Gegenpol zu Thanatos, dem Todestrieb – so viele »Antriebe« brauche, zum Beispiel »Religion, Kultur, Krieg, Sport« (I, 1). Als zentrale Komponente bringt sie dabei den Inzestwunsch ins Spiel, in Freudscher Formulierung die Ödipusfixierung: »Die Schwänze, die wollen springen wie die Lachse, es treibt sie was zurück zur Mama« (I, 1); der Mann erscheint dabei zunächst als der paradigmatische »Jäger«, nur, »daß unser Geschlechtsapparat, unser Jagdapparat, monatelang nicht abzustellen ist« (I, 2). Wenn Irm beklagt, daß das universale Körperbild allgegenwärtig sei, während es »eine Zeit gegeben« habe, »in der die Menschen durch das Denken genießbar« (I, 7) waren, prangert sie eine Kulturindustrie an, wie sie schon bei Horkheimer/Adorno analysiert wurde – wie auch das Jagdparadigma bei Horkheimer/Adorno zu finden ist³³: »Das [Denken, B.L.] ist aber lange vorbei: Jetzt werden [die Menschen] durch Muskelstärke, Schönheit, Jugend und Körperfähigkeiten genießbar« (I, 7). Genau diese Jagd nach Schönheit und Sex in den ewigen Jagdgründen der ubiquitären Körper wird vor dem Hintergrund der Ödipusfixierung lesbar als die nicht abgelöste Freudsche »Urszene«, die inzestuöse Einheit von Mutter und Sohn, der der Vater mit der Kastrationsdrohung begegnet und so den Haß des Sohnes auf den Vater (und den »Ödipuskomplex«) erzeugt³⁴. Verständlicher wird das für den Zusammenhang in beiden Monologen allerdings in der mehr strukturalen Lesart von Lacan. Die »Urszene« entspricht dann dem Lacanschen »Spiegelstadium«³⁵, der Mutter-Kind-Dyade, in der das Kind die verlorene Einheit oder Ganzheit im »Spiegel« der Mutter wiederfindet, die den traumatischen Mangel kompensiert. Nach Lacan ist *jedes* Begehren nach phantasmatischer Vollkommenheit, *jedes* Begehren nach imaginärer Erfüllung, Allmacht, Ganzheit oder Erlösung (gleichgültig, welcher »Signifikant« das Begehren strukturiert³⁶) »Inzest«, Verharren im Imaginären; denn erst der »Dritte«, der »Vater«, der »phallische« Signifikant des Symbolischen, der im-Namen-des-Vaters die Dyade aufbricht, das »Inzestverbot« ausspricht – das »Gesetz« – , ermöglicht es dem »Kind«, »erwachsen« zu werden, indem es den Mangel (an Ganzheit, Vollkommenheit, Heil) nicht mehr endlos in ewigen Spie-

gelbildern seiner selbst suchen muß, nicht mehr im endlosen Sex, der das Begehren, begehrt zu sein, stillte, nicht mehr im endlosen Krieg, der das Begehren, allmächtig zu sein, stillte, nicht in der Religion, die das Begehren, zur Vollkommenheit erlöst zu sein, stillte: Denn jedes Erfüllungsversprechen bleibt im Imaginären, ist ein bloßer Mechanismus von Autoimmunisierung³⁷, ist narzißtische Bespiegelung seiner selbst. Wenn Irm sich fragt, was sie an dem Mann, dem »Jäger«, der sie verließ, so faszinierte, so deckt sie mit der Antwort den imaginären »Inzest« auf und liefert einmal mehr eine Verschränkungsfigur: »Es war die Macht, aus einem indifferenten Menschen wie mir, wie ein Religionsgründer, ein Volk zu formen, das ihn anbetet, das ihn in Zukunft immer wieder anbeten muß, damit er es erlösen kann« (I, 2). Gegen Ende ihres Monologs wird ihr Ton furioser und kündigt gleichsam Margit an. Zunächst aber muß sie sich noch angesichts der Tatsache, daß »jedes Ereignis überdeterminiert ist und so viele Ursachen hat, dass wir sie gar nicht fassen können«, die Frage beantworten: »Warum bitte ist dieser Krieg ausgebrochen?« (I, 6) Statt einer rationalen Antwort aber folgt ein Szenario des Schlachtens und Fleischessens (»Bis eine ganze Gesellschaft einmal Menschenfleisch essen wird«, I, 8), Bilder eines sowohl archaischen Kannibalismus als auch eines zum Beispiel im Irak gefundenen Massengrabes (»Kisten voller Menschenknochen sowie Funde gerösteten Menschenfleisches«), bei dem es nur ein Tabu gibt: »Man kann alles essen, nur den Schwanz nicht« (I, 8) – warum das so ist, wird allerdings erst in Margits Monolog deutlich. Hier sind es vor allem Szenarien, die Freuds Totemmahlzeit aus *Totem und Tabu* zu visualisieren scheinen, und danach gilt: Die »Darwinistische Urhorde«, die Freud an den Anfang der historisch-mythologischen Menschheitsgeschichte stellt, lebte so, daß nur der Urvater »alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt«, bis diese sich eines Tages zusammentaten, den Vater erschlugen und roh verzehrten: »Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalischen Wilden selbstverständlich.«³⁸ In einer späteren Schrift kommentiert Freud: »An diesem Kannibalismus braucht man keinen Anstoß zu nehmen, er ragt weit in spätere Zeiten hinein« – zum Beispiel findet er sich im symbolischen Kannibalismus der christlichen Eucharistie (TT, 530 und 437): »Nur so wird man Gott, der jeden Sonntag Tausenden als Essen dient«, M, 8). Mit der ersten Totemmahlzeit beginnt, nach Freud, das Inzestverbot, das »Gesetz« des Vaters. Die inzestuösen Wünsche aber werden nur verdrängt, sie bestehen weiter und entfalten ihr gewaltiges Potential für Neurosen. Die Folge des Inzestverbots ist aber nicht nur der Ödipuskomplex, das Begehren der Mutter, sondern jedes Begehren nach Heil und Erlösung: In der Totemmahlzeit sieht Freud folglich auch den Beginn der Religion, denn ab da wird der imaginierte Vaterersatz wirksam: »An die Stelle der Tiere treten menschliche Götter« (TT, 531), dann die Muttergottheiten und schließlich, als Wiederkehr des Verdrängten, die Vater-Götter. Die Totemmahlzeit

lebt aber auch weiter in jedem Wunsch der Einverleibung von Opferfleisch³⁹, denn darin lebt der alte Glaube an die Kraft des Mana weiter, wobei Mana die »geheimnisvolle Macht« ist, »die an einer Person oder Sache haftet« (TT, 312). Wenn Irm vom erogenen Körperbild bis zu den Bildern von Menschen-schlachtung und -verzehr kaum ein Bild (von Fleisch) ausläßt, dabei sowohl den Voyeurismus der Menschen kritisiert (»Dabei kann man sich alles anschauen, was es gibt, aber nein, was man sehen will, ist Fleisch Fleisch Fleisch«, I, 8) als auch den Fleisch-Masochismus-Sadismus (»Fleisch! Heiliger Schmerz, seliggesprochener Schmerz, heiliggesprochener Schmerz«, I, 8), so ist noch einmal an Derrida zu erinnern, der, indem er Religion und Sexualität unter dem Begriff »Krieg« zusammenführt, von »doppelter Schändung« spricht: »Eine neue Grausamkeit verbindet also in Kriegen, die auch Religionskriege sind, die am weitesten fortgeschrittene Berechenbarkeit mit einer relativen Roheit, die es unmittelbar mit dem eigenen Körper aufnehmen möchte, mit der *sexuellen* Sache«⁴⁰, das heißt auch mit Selbstverstümmelung bis hin zum Selbstopfer – beim Selbstmordattentat.

4. Margits Monolog: Von matriarchalen Mythen zur Psychoanalyse (Freud - Lacan - Gross)

»Eine Kunst, die sich nicht traut, durch die letztmöglichen Fragen der Unbewußtseinspsychologie hindurchzugehen, ist nicht mehr Kunst.«

Otto Gross

Wenn Margit bereits gegen Ende ihres wortgewaltigen Monologs die Frage stellt: »Entsteht so Religion?« (M, 19), so nimmt sie gleichsam Irm's Frage wieder auf und macht damit zugleich deutlich, daß das Potential weltanschaulich-religiös motivierter Gewalt sich möglicherweise nicht in Freuds Vaternord-Erklärung erschöpft, obgleich alle Fleisch-Opfer – und die Selbstmordattentäter des 11. September wären solche – mit dem Totemismus zusammenhängen mögen, gleichsam als phylogenetische »Informationen« im menschlichen Körper. Wenn Margit zu sprechen anfängt, spricht sie als Mutter-Zombie – als seien nach den Urvätern nun die Urmütter als »Modell« abzuhandeln –, als eine der vielen Jelinekschen Wiedergängerinnen und Untoten⁴¹, die aus einem Zwischenreich von Leben und Tod heraus sprechen⁴²: »Ich bin ausgerechnet auf meinem bevorzugten Wunderwundenwanderweg [man beachte die »Wucht« der Alliteration, B.L.] zu Gott getötet worden.« Wenn sie allerdings wenig später sagt: »Aber kaum hatte ich mich danach umgeschaut« (nach den »Marterln«, den »blauweißen Bergen«, die gleichsam den bayrischen und österreichischen Katholizismus zu evozieren scheinen), da »war mir schon sein Sohn geboren worden« (M, 1), so

wird klar: Margit-Maria-Mutter-Gottes ist es, die spricht (was nach der Begegnung mit »Jesus W. Bush« schon fast zu erwarten war), und damit verortet sie sich bereits in patriarchalischer Spätzeit, menschheitsgeschichtlich gesehen, aber auch, weil sie die Familienordnung als patriarchalisch-vaterrechtliche reflektiert (»Die Mutter hat nie Recht, immer nur der Vater!«), die Empfängnis als Vergewaltigung (»Ein Gefühl, wie es jedes weibliche Tier hat, von einem l. . .l. Stoßen, einem zu Boden Werfen«) und die Geburt als etwas »Brutales l. . .l., ähnlich einer schweren Operation ohne Narkose« (*M*, 1). Damit nimmt Jelinek Otto Gross' sich an Freud anlehrende Destruktionssymbolik auf, nach der aus den ursprünglich harmonischen »Triebkomponenten« (*M*, 3) – »sich selbst nicht vergewaltigen lassen und andere nicht vergewaltigen wollen«¹³ – in Folge des »Sündenfalls«, nämlich der »Abkehr vom freien Mutterrecht der Urzeit« (*D*, 95), der »sadistisch-masochistische Erscheinungskomplex« von »Willen zur Macht und Selbstaufhebung« geworden ist (*D*, 87). Denn das »menschheitsgeschichtliche menschheitsumfassende Trauma« (*D*, 88) ist nicht gewesen, den Vater zu ermorden, sondern die Frau zu unterwerfen und in der patriarchalischen Familienordnung die oben genannten ursprünglichen »Grundinstinkte« (*D*, 88; *M*, 3) – Jelinek arbeitet Gross zum Teil wortwörtlich ein – so zu pathogenisieren und zu deformieren, daß aus dem Wunsch, sich selbst nicht vergewaltigen zu lassen, der Wille zur Macht (hier bezieht sich Gross auf Alfred Adler) und aus dem Wunsch, nicht zu vergewaltigen, die Selbstaufhebung wird. Genau diese Begriffe verwendet Margit-Maria, wenn sie überlegt, wo denn die »Triebkomponente« hingegangen sei, »in diesem schrecklichen Kampf zwischen Machtwillen und Selbstaufhebung«; denn der »Grundinstinkt will sich schon selbst erhalten, ist aber noch zu klein dafür, hängt da noch von den Eltern ab l. . .l., von der Selbstaufhebung, von den Freuden der totalen Selbstaufhebung« (*M*, 3) – von da aus wird der Weg zur Mutter *aller* Märtyrer (auch des Mohamed Atta, aus dessen Testament Jelinek »wörtlich« zitiert) nicht mehr weit sein. Aber zunächst gilt es noch bei Maria zu bleiben, der Mutter Jesu, die Empfängnis und Geburt in der Grossschen Destruktionssymbolik anhand seiner Tiersymbolik weiterführt: »Gott hat sich seinen Sohn mühsam abgerungen und im Ganzen in mich hineingesteckt l. . .l. In die gestopfte Gans« (*M*, 5) und – wiederum ganz eng am Wortlaut von Gross' Beispiel von der gebärenden Frau, die dem Arzt, der seinen Traum erzählt, als ohne Narkose operiertes »Schwein« und dann als »Hündin« erscheint (*D*, 78 f.: »Ich empfinde dunkel, man habe eine Phlegmone angenommen«): »Engel rufen verzweifelt seinen Namen, den Namen Gottes, meines Sohnes, weil sie vergessen haben l. . .l., das Schwein einzupinseln« (*M*, 6); »man habe bei der Mutter einen Entspannungsschnitt machen müssen, die Wunde ist eine furchtbare Verletzung in der Leistenbeuge bei dieser alten Hündin«; eine »Ane-mone oder Phlegmone« (*M*, 10). Als zusammenhängend mit der infantilen Destruktionssymbolik, die nur auf Grund der Tabuisierung aller »sexuellen und

generativen Vorgänge« entstehen konnte, so daß Frauen, die Kinder bekommen, als »hündisch« und »schweinisch« angesehen werden (*D*, 79), muß es nun auch erscheinen, daß sich Margit-Maria nur noch als verdinglicht wahrnehmen kann. Ihr Leib wird zum »Backrohr« (*M*, 14), aus dem der Sohn, »der Braten«, dann herauskommt und »Gericht wird« (*M*, 7). An diesem Punkt der Analyse erscheint es angebracht, den Komplex der Speise- und Gerichte-Metaphorik an den von matriarchalischem Kannibalismus, Menschenopfer und Eucharistie anzubinden. Denn Margit ist nicht nur Maria-Mutter-Gottes, sie ist auch Mari¹⁴, die große matriarchalische Muttergöttin, und weist damit zurück in das nach Gross »Goldene Zeitalter und Paradies der Urzeit« (*D*, 88). Als Maria-Mari spricht Margit schon gleich zu Anfang, wenn sie diejenigen erwähnt, die zwar nun »bei ihrem Herrn sind«, dort »verpflegt« werden, »auch wenn sie erst mal Verpflegung werden müssen«, der »Nächste« müsse aber »jünger sein und nicht so fett!« (*M*, 1): Und dieser jüngere, dieser Sohn, der darf auch noch »jetzt alles machen, was er will l. . l. und wenn einer den dringenden Wunsch besitzt, sich den Penis abbeißen zu lassen – mein Sohn macht ihm das« (*M*, 4). Es ist dies das Paradigma des matriarchalen Sakralkönigtums mit der Verehrung der Großen Göttin, deren Gemahl zugleich ihr »Sohn« und manchmal ihr »Bruder« war (Isis und Osiris). Wenn die »irdische Stellvertreterin der Göttin in der Gestalt der Königin« die Heilige Hochzeit (Hieros Gamos) vollziehen wollte, war es am Nachfolger, den »Sohn«, den alten König, den »Vater«, der allerdings nie der biologische Vater war, da es »kein Erbfolge- und Erstgeburtsrecht« (*WF*, 559) gab, zu töten. Dieser Tötung ging immer die Kastration voraus: Der Penis des Vaters wurde gegessen¹⁵, damit die Kraft an den Sohn überging (Mana), und mit der Opferung des alten Königs – »ein Prototyp der Kreuzigungszeremonie« (*WF*, 810) – wurde dieser zum Gott (Sakralkönig): »Er stieg in den Himmel auf und vereinigte sich dort mit dem himmlischen Vater – dem ersten Menschenopfer und Ur-Totenvater.«¹⁶ Im Matriarchat sind Kastration (die »Blendung«, vgl. noch die »patriarchale« Margit-Jocaste: »Wo habe ich die Stricknadeln, die für die Blendung seiner Augen vorgesehen waren?«, *M*, 13) und Kannibalismus Teil des religiösen Opfer-Erlöser-Rituals; Walker weist darauf hin, daß in Jesus verschiedene Mythen – mythische Erlösergötter – zusammenflossen, die alle kastrierte Sakralkönige bzw. Söhne waren, wie Adonis (Adonai), Osiris und Attis (*WF*, 477). Wenn Margit-Maria-Mari sich von ihrem »Sohn verabschieden [will, B.L.I, wenn er hinauszieht, um die leckere Seitenwunde zu schlecken von seinem anderen Onkel«, so ist das nicht nur eine Anspielung auf Jesus, sondern auch auf Parzival und die Kastrationswunde des Amfortas: »Da ist jetzt jedenfalls ein Loch. Das ist alles, was von seinem Geschlecht geblieben ist l. . l. diese schöne Wunde« (*M*, 17) – Ausdruck der Keuschheit des Mannes und der Sündhaftigkeit der Frau, aber auch des Vulva-Neids.

Und Margit-Maria-Mari ist auch der Prototyp der islamischen Mutter, die

vielleicht die irakische Mariham ist, die mit jedem Sohn, den sie zur Welt bringt, einen Menschensohn (im Jelinekschen Wortspiel »Menschenkoch«) gebiert, der »sich ja gerade dem Genuß nicht hingeben« will, sondern »nur Gott«, der »Attentäter« Mohamed Atta zum Beispiel, der »Märtyrer« (M, 6). Das klingt dann so: »Eine vorbildhafte Märtyrermutter sucht hier auf ihre eigene Art Anschluß, hören sie mich?« (M, 8) Sie, die »Heldenmutter und die Gotteskriegerin« (M, 8), macht »die Frau zur Form, in der der Märtyrer wächst heran«, denn: »Man kann mich zum Beispiel als Urbild der islamischen Frau in einen Rahmen spannen und mich zu einem Mutterbild, nein: Musterbild machen« (M, 11). Jelinek rechnet hier ab mit den Frauen, die, mit Lacan zu sprechen, im »Inzest« verhaftet bleiben, in der Mutter-Kind-Dyade der imaginären Ganzheit und Vollkommenheit, und die »Ablösung« nicht vollziehen (»Ja, es ist leider nötig, daß du mich als Primärobjekt aufgibst«, M, 21). So ist es nur konsequent, daß der Märtyrersohn ein »Erwählter« ist, der den (tatsächlichen) Inzest mit der Mutter meidet, weil er die imaginäre Erlösung (das Phantasma) in Gott sucht, im Kampf für das Heilige: »Schleckt der diese Wunde, der Idiot, der mein Sohn ist, aber dass er meine Fut schleckt, auf die Idee kommt er natürlich wieder mal nicht!« (M, 14) Und wenn dieser Sohn Atta heißt, dann gilt für ihn: »Aber die Person, die den Bereich seiner Genitalien wäscht l. . . I, das soll ein guter Muslim sein und Handschuhe tragen« (M, 19).⁴⁷ Und obwohl alle diese Erlöser-Söhne, diese Gottesbesessenen und Frauenverächter, in jeden Tod zu gehen bereit waren und sind, folgen sie doch nur den im Patriarchat pathogen gewordenen »Grundinstinkten«, den sado-maso-Trieben »Wille zur Macht« und »Selbstaufhebung«, die dann manchmal zugleich wirksam werden (bei den sogenannten Selbstmordattentätern) – in Selbstmord und Mord. Den Grund dafür macht Elfriede Jelinek mit Freud, Gross und Lacan im Inzest aus, denn: »Spricht man von Inzest, so meint man nicht die wahre Aufhebung des Mangels – das ist unmöglich –, sondern die Realisierung des Phantasmas vollkommener Erfüllung.«⁴⁸ Derrida spricht vom »Trieb des Heilen« als der einen der beiden Quellen der Religion (neben dem Treuhänderischen): »Dieser reaktive Zug ist ein Prozeß *opfernder Entschädigung*, will sagen: er stellt den Versuch dar, das Heile und Heilige zu restaurieren, das er selbst gefährdet und bedroht.«⁴⁹

Wenn Freud also im Zusammenhang mit dem Vatermord der Urhorde fragt: »Wo bleibt in diesem Zusammenhang die Religion?« und antwortet: »Ich meine, wir haben ein volles Recht, im Totemismus mit seiner Verehrung eines Vaterersatzes l. . . I – wir dürfen im Totemismus, sage ich, die erste Erscheinungsform der Religion in der menschlichen Geschichte erkennen«, so spielt Jelinek dieses historisch-mythische Paradigma in ihren Kannibalismusbildern durch. Aber sie bleibt dabei nicht stehen, sondern führt die »mythische Historie« da weiter, wo Freud einsilbig stehenbleibt. Mit Gross und Lacan öffnet sie aber auch die historisch-mythischen Modelle zur Psychoanalyse und stellt den Zusammen-

hang von Religion, Krieg und Sexualität in einen gesellschaftlichen Bezug. Bei Freud gründet sich die Religion auf ein Verbrechen und ein Trauma, das Vatermord heißt; bei Gross auf ein Trauma, das »Muttermord« heißt; bei Lacan auf die nie abgelöste inzestuöse Beziehung zur Mutter. Margit-Maria-Mari-Mariham spielt alle Modelle durch und zieht schließlich das Fazit zu dem letzten, dem Inzest-Modell. Denn sie sieht, daß die Erlösungsoffer- und Attentäter-Märtyrer-Söhne einfach »nie erwachsen« werden: »I. . .] deshalb nennt man sie Söhne, stöhn« (M, 7). Und deshalb muß sie sich von dem einen ihrer »Söhne«, Mohamed Atta, besonders verabschieden: »I. . .] adieu, adieu, mein Todespilot, mein Märtyrer, der noch auf dem Topferl sitzt und nach Erlösung schreit und schließlich doch nur Gericht wird, nicht einmal vor Gericht kommt« (M, 7). Den infantil gebliebenen Söhnen ordnet sie die infantil gebliebenen Mütter zu: »Infantilisiert durch Kind und Kindhaben und Kindliebhaben pfui Teufel« (M, 12). Nicht nur für die islamische Welt mit dem Phänomen des islamistischen Fundamentalismus, auch für den so aufgeklärten Westen mag also gelten: »Die ungelösten inneren Konflikte und die Konfliktsymbolik, die als ihr Ausdruck aus dem Unbewußten kommt, entstehen durch den Druck von übermächtigen und unerträglichen Tatsachen der umgebenden Gesellschafts- und Familienordnung.«⁵⁰

5. Nachtrag: Zur Entstehung der Religionen (und der Kriege). Aus Elfriede Jelineks Rede »Zur Eröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums«

Dieser Nachtrag soll zu dem an *Bambiland* und den zwei *Monologen* Aufgezeigten ohne Kommentar hinzugefügt werden. Jelinek bezieht sich in dieser Rede auf Hermann Broch, der, »seinem Freund Canetti ähnlich«, »den Massenwahn in seiner »Massenwahntheorie« zu fassen gesucht hat«. Darin betont er die »Gratifikation für das Ich«, von der nach Jelinek viel zu wenig gesprochen wird, und die darin besteht, daß das Ich aufgeht »in der verhetzten Masse, die ihre Opfer benennt, sucht und vernichten will«: »Man bekommt sich und sogar noch etwas mehr als sich wieder zurück, solange man mit und in der Masse, der Lynchhorde, schwimmt. I. . .] Andererseits verlieren gleichzeitig alle, die Gesellschaft rinnt, durch ihre inneren Verletzungen, immer mehr aus, anstatt daß sie etwas gewinnen würde. Die Gemeinschaft wird quasi religiös, das Fragen wird überflüssig, ja gefährlich. Primitive Gesellschaften, Horden, Gruppen können, laut Broch, durch den Blutmythos an Irrationalität gewinnen, also überhaupt: gewinnen, weil sie vorher nichts Einigendes hatten, aber für das stadtbekannte Kulturvolk der Deutschen und Österreicher, das sich in seinem Denken und seinen Werken immer der Humanität verpflichtet hatte, bedeutet es einen Rationalverlust.«

Der Leser möge diese kurzen Ausführungen in seine Auseinandersetzung mit den Texten und der Analyse einbeziehen.

Anmerkungen

- 1 Das Zitat entstammt der website von Theaterheute: *www.theaterheute.de*. Alle nun folgenden Zitate aus *Bambiland* und den beiden *Monologen* entstammen der Homepage von Elfriede Jelinek *www.ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fwaehle.htm*, im folgenden zitiert als Sigle *bam* bzw. *I* und *M* mit den entsprechenden Seitenangaben der Homepage.
 - 2 *www.theaterheute.de*, S. 1.
 - 3 »Aufführung« heißt hier, daß Schlingensiefel den Jelinek-Text seinen »Ausdrucksmit-telln – Film, Performance, Musik« unterlegte, so daß die an ihn gerichtete Aufforde-rung der Autorin: »Machen Sie damit, was Sie wollen!« offensichtlich »nicht auf taube Ohren« stieß: *www.burgtheater.at*, S. 3.
 - 4 Nachzulesen sind die Kritiken ebenfalls auf einer website: *www.schlingensiefel.com*.
 - 5 Ebd., S. 3.
 - 6 Robert Menasse: *Wir brauchen Ketzer*, in: *Die Zeit*, 4. März 2004, S. 54.
 - 7 Vgl. dazu Bärbel Lücke: *Semiotik und Dissemination. Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks »Prosa« »Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr«*, Würzburg 2002, S. 88 ff. und 93ff.
 - 8 Am Anfang des Monologs *Irm* sagt Jelinek: »Diesmal habe ich es mit Freud ver-sucht«, am Ende von *Margit* bedankt sie sich bei Dr. Otto Gross.
 - 9 Elfriede Jelinek: *Zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatori-ums*, in: dies.: *Homepage*, aa.O., S. 2.
 - 10 *www.burgtheater.at*, S.1.
 - 11 Jean Baudrillard: *Die Illusion des Krieges. Den Krieg durch die Zeichen des Krieges ersetzen*, in: *Die Illusion des Endes*, Berlin 1994, S. 101. Im folgenden unter dem Sigle *IK*.
 - 12 Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003, S. 58 und 59.
 - 13 Aischylos: *Die Perser*, Nachwort von Curt Woyte, Leipzig (Reclam) o.J., S. 59.
 - 14 Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, S. 128. Im folgenden unter dem Sigle *F*.
 - 15 Jacques Derrida: *Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jacques Derrida*, Wien 2000.
 - 16 Jean Baudrillard: *Requiem für die Medien*, in: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 91.
 - 17 Otto F. Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frank-furt/Main 1994, S. 99.
 - 18 Vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, S. 95 ff.
 - 19 Den dialektischen Umschlag von »Gut« zu »Böse« zeigt Derrida am Beispiel der »Schurkenstaaten« (der »Achse des Bösen«) auf: »l. . . l William Cohen l. . . l kündigte an, die Vereinigten Staaten seien bereit, gegen jeden Schurkenstaat einseitig l. . . l militärisch zu intervenieren, wann immer ihre vitalen Interessen auf dem Spiel stün-den l. . . l – ensuring uninhibited access to key market, energy supplies, and strategic resources l. . . l.«: »Am 11. September wurden die Vereinigten Staaten von der UNO offiziell ermächtigt, als Schurkenstaaten zu handeln«: Jacques Derrida: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt/Main 2003, S. 146.
 - 20 Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, S. 99.
-

- 21 »Vielleicht ist er einer von den »embedded journalists«, wie Aischylos selbst einer war. Aber Jelinek »dreht die »Achse« polemisch um: BAMBILAND berichtet vom Krieg nicht aus der Sicht der Opfer – welcher Opfer? –, sondern aus der Kamera-Pespektive der mitkriegenden Beobachter der Beobachter – uns.« *www.burgtheater.at*
- 22 Jean Baudrillard: *Die Präzession der Simulacra*, in: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 25. Wenn Baudrillard fortfährt: »Unsere Welt möchte kindlich sein«, so nimmt er damit einen Topos des Religiösen auf, wie ihn die Psychoanalyse Lacans herausgearbeitet hat (das Verharren im Spiegelstadium der imaginären Ganzheit), auf die im Zusammenhang mit den *Monologen* einzugehen sein wird.
- 23 Baudrillard: *Requiem für die Medien*, S. 101.
- 24 Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, S. 41 f.
- 25 Daß der »gute Hirte« auch zum »Führer« werden kann, dem das Volk als »Herde« blind folgt, macht eine andere Stimme des Chores geltend: »Voll Blutgier in den Augen I. . . I jagt ein jedes Volk vorwärts, dem Führer hinterher« (*bam*, 19) – und in Anspielung an Israel und den Nahen Osten: »Ich glaube, von den Juden geht das alles aus I. . . I.« Dann aber – diesmal in Anspielung an den Völkermord an den Juden –: »Die trifft es immer, die Juden. Die haben das so oft erlebt, die merken das schon gar nicht mehr. I. . . I Bitte, die Deutschen sind wieder im falschen Klima« (*bam*, 22).
- 26 Gianni Vattimo: *Der Nihilismus als Schicksal*, in: Vattimo: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990, S. 46.
- 27 Jacques Derrida: *Glaube und Wissen*, in: Jacques Derrida, Gianni Vattimo: *Die Religion*, Frankfurt/Main 2001, S. 78.
- 28 Zu Samenerguß (Überschuß) gehören assoziativ die Clusterbomben, Streubomben, letztlich auch die Atombombe. Heisenberg rekonstruiert im Gespräch mit C. F. Weizsäcker dessen Äußerung, »man hätte die technische Möglichkeit der Atombombe im großen Zusammenhang sehen sollen, nämlich als Teil der globalen wissenschaftlich-technischen Entwicklung. I. . . I.« Daß Amerika sie über Japan abwarf »zu einem Zeitpunkt, in dem über den Sieg bereits entschieden ist«, »schwächt eben das Zutrauen zur guten Sache Amerikas, macht die Mission Amerikas unglaublich«: Werner Heisenberg: *Über die Verantwortung des Forschers*, in: *Quantentheorie und Philosophie*, Stuttgart 2003, S. 88.
- 29 Derrida: *Glaube und Wissen*, S. 85.
- 30 Derrida: *Schurken*, S. 35.
- 31 Ebd., S. 36.
- 32 Uta Ranke-Heinemann: *Ein Abschied vom Glauben, aber nicht von der Liebe*, in: *Hamburger Abendblatt*, 13./14. März 2004, S. 8.
- 33 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1973, S. 12.
- 34 Vgl. dazu auch Friedrich A. Kittler: *Dichter. Mutter. Kind*, München 1991.
- 35 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: Lacan: *Schriften I*, Weinheim-Berlin 1986, S. 61 ff.
- 36 Vgl. dazu auch Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1990, S. 101 ff.
- 37 Vgl. dazu Derrida/Vattimo: *Die Religion*, S. 86.
- 38 Sigmund Freud: *Totem und Tabu*, in: Freud, *Studienausgabe*, Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft und Ursprünge der Religion*, Frankfurt/Main 2000, S. 425 und 426. Im folgenden unter Signle TT.
- 39 Vgl. dazu Derrida: »Früher hatte man es in den verschiedenen Religionen (die »großen Monotheismen« nicht ausgeschlossen) mit dem menschlichen *Opfer* zu tun. Es

handelte und es handelt sich stets um das Opfer des Lebendigen, vor allem und mehr denn je im Zusammenhang mit der Massenzucht und der Massenschlachtung l. . . I.« Derrida geht hier auch auf die symbolische »Fleischfresserei« ein: »Ich meine jenes, was in den abendländischen Kulturen noch an das Opfer gebunden bleibt, bis hin zu den industriellen opferbringenden und »fleischfressend-phallogozentrischen Bewerkstellungen.« Derrida: *Glaube und Wissen*, S. 83.

40 Ebd., S. 88.

41 Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*, Hamburg 1995.

42 Genau da verortet Derrida die Bedeutung, die *différance*, das Sprechen und die Schrift: »Die Schrift ist keine unabhängige Bedeutungsordnung, sie ist ein abgeschwächtes Sprechen und eine noch nicht ganz und gar tote Sache: ein Lebend-Totes l. . . I., ein aufgeschobenes (*différée*) Leben, ein scheinbares Atmen.« Jacques Derrida: *Dissemination*, Wien 1995, S. 162.

43 Otto Gross: *Über Destruktionssymbolik*, in: Gross: *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Hamburg 2000, S. 86. Im folgenden unter Sigle *D*.

44 Vgl. zu »Mari« Barbara Walker: *Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon*, Frankfurt/Main 1993, S. 662 ff.; im folgenden unter Sigle *WF*.

45 Erst in patriarchalischer Zeit wird der Verzehr des Penis tabuisiert: »Die l. . . I Geschichte von Jakob und dem Gott-Mann wurde vor allem in der Bibel eingefügt, um das jüdische Tabu zu untermauern, daß der Penis nicht gegessen werden durfte (Genesis 32/33), was vormals Brauch der Sakralkönige nach ihrer Thronbesteigung war.« Walker: *Das geheime Wissen der Frauen*, S. 527.

46 Interessanterweise geht Freud sowohl in *Totem und Tabu* als auch in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* auf das Mutterrecht ein, das nach dem Mord am Vater und der Totemahlzeit – Verzehr des Vaters als Form des Kannibalismus – am Ursprung der Religionen steht: »An einer nicht leicht bestimmbar Stelle dieser Entwicklung traten große Muttergottheiten auf, wahrscheinlich noch vor den männlichen Göttern, die sich dann lange Zeit neben diesen halten.« Freud: *Totem und Tabu*, S. 531 und 428.

47 Vgl. zu Mohamed Attas Testament: Gerhard Wisniewski: *Operation 9/11. Angriff auf den Globus*, München 2003, S. 70–72.

48 Widmer: *Subversion des Begehrens*, S. 113.

49 Derrida: *Glaube und Wissen*, S. 45 und 49.

50 Gross: *Über Destruktionssymbolik*, S. 87.

Eric Mandel

Kino, Körper und Wahrnehmung in »Johnny Mnemonic« (Robert Longo, 1995)

Die Kamera folgt einem Ball aus kreisenden Ziffern und Buchstaben. Er schnell schwerelos durch eine Umgebung aus geometrischen Formen, leuchtenden Streifen und schnell an uns vorbeischießenden Symbolen. Die eingeblendete Schrift informiert über Ort und Zeit des Geschehens: Internet, 2021. So beginnt *Johnny Mnemonic*¹ – mit einer Visualisierung des Datenstroms des Internet, einer Visualisierung des Cyberspace. Der Begriff Cyberspace beschreibt dabei seinerseits, innerhalb der Kunstform, der er entstammt – der Literatur – eine Visualisierung: die grafisch dargestellte und immersiv erlebbare Summe aller vernetzten Daten. Als Erfinder des Begriffes sowie des Synonyms »Matrix« und den wesentlichen Parametern seiner Erscheinung – vor allem die Repräsentation von Daten als dreidimensionale geometrische Gestalt – gilt der kanadische Autor William Gibson. In seiner Short Story *Burning Chrome*², dem Prototyp für seinen einflussreichsten, 1984 erschienenen Roman *Neuromancer*, definiert Gibson die Erscheinung und die wesentlichen technischen Voraussetzungen des Cyberspace: »The matrix is an abstract representation of the relationships between data systems. Legitimate programmers jack into their employers' sector of the matrix and find themselves surrounded by bright geometries representing the corporate data. Towers and fields of it ranged in the colorless nonspace of the simulation matrix, the electronic consensus-hallucination that facilitates the handling and exchange of massive quantities of data.«³ »Cyberspace itself,« schreibt Adam Roberts als Versuch einer Definition des literarischen Cyberspace, »is not a real space, but a notional space, a metaphorical space. In Gibson's novel it is described in literal, visual terms, although the narrative repeats several times that it is not a literal or visual space, but rather a nonspace.«⁴

Mit seiner Erfindung gelang Gibson, laut seinem Kollegen und Freund Jack Womack, »wovon jeder Schriftsteller träumt. Er hat die Welt verändert [. . .] Der Roman [*Neuromancer*] war eine Vorausahnung, eine Schätzung unserer Zukunft, die auf einer spezifischen Uminterpretation unserer Gegenwart gründet. Und erst durch die Mitwirkung des Lesers, durch sein »Getroffensein«, mutiert diese Ahnung zu etwas Eigenständigem von aktueller Bedeutung, auch wenn Gibson also [. . .] nichts mit der Erschaffung von Cyberpunk zu tun hatte [. . .], so

hat er doch im ureigensten Sinn den *Cyberspace* erschaffen. Nicht bloß das Wort, nein, den Ort.⁵

Gibson hat somit einen Begriff ins kulturelle Gedächtnis der westlichen Industrienationen eingespeist, der in vielerlei Hinsicht als visionär gelten kann, in vielerlei Hinsicht auch als »self-fulfilling prophecy«, insofern von der Filmindustrie über die Werbung bis hin zu den Herstellern von Computerhard- und -software sich fast jeder an Gibsons Modell hielt, wenn es darum ging, einen spezifischen, nämlich durch unser Verhältnis mit binärer Datenverarbeitung definierten, »anderen Raum« vorzustellen. In der einen oder anderen Form verweisen alle diese ästhetischen Anstrengungen immer zurück auf den *Cyberspace* in *Burning Chrome* und *Neuromancer*. Womacks Verweis auf den Begriff »Cyberpunk« erinnert dabei daran, daß Gibson, worauf später noch einzugehen sein wird, seinen Entwurf weniger im Sinne einer Utopie als einer Dystopie verfaßte, als spielerische Formulierung eines kulturellen Unbehagens, die ein ganzes Subgenre der Science-Fiction-Literatur kennzeichnen sollte und eben unter dem Begriff Cyberpunk subsumiert wurde.

Johnny Mnemonic war zur Zeit seiner Veröffentlichung nicht der erste Film, der sich des *Cyberspace* annahm, aber er markierte nach einigen eher schau-stellerisch als dramaturgisch oder literarisch interessanten Ansätzen eine Rückbesinnung des Science-Fiction-Films auf Gibsons originäre Ideen, die in mittlerweile erschienenen Romanen und Short Stories immer komplexere Gedanken über das Verhältnis von Mensch und Maschine in einer absehbaren Zukunft entwickelten. Im ersten Teil des Aufsatzes soll die Rolle von Gibsons *Cyberspace* in der literarischen und filmischen Science-Fiction kontextualisiert werden. Der zweite Teil gibt, vornehmlich der Verständlichkeit halber, eine Skizze des Films *Johnny Mnemonic* und setzt ihn ins Verhältnis zur zugrunde liegenden Short Story. Dabei sollen auch die für Teil 3 wesentlichen Stellen und Charaktere vorgestellt werden. Teil 3 schließlich greift verschiedene für das Thema Kino, Körper, Wahrnehmung entscheidende Punkte auf und setzt den Film ins Verhältnis zu einigen charakteristischen Diskursen. Gegebenenfalls wird dabei ergänzend auf Gibsons Gesamtwerk zurückgegriffen, vornehmlich auf die *Neuromancer-Trilogie*, deren soziales, wirtschaftliches und politisches Setting dem von *Johnny Mnemonic* ungefähr entspricht.

Cyberspace und Cyberpunk in Film und Literatur. – *Johnny Mnemonic* war nicht der erste Film, der seinen Hauptreiz daraus zog, darzustellen, was eigentlich nicht darstellbar ist: das Geschehen *auf der anderen Seite des Bildschirms*. Genau diese Worte benutzt der Film *Tron* (Steven Lisberger, 1982)⁶, um seine Zuschauer in die Spiegelwelt der Computer einzuführen: Mit hohem filmtechnischem Know-How kreierte die Disney-Studios eine von Gitternetzlinien und leuchtenden Vektoren strukturierte Welt, die sich von einem tiefschwarzen

Hintergrund abhob, der unendliche Tiefe und Leere suggerierte. In dieser Welt wurden Computerprogramme durch menschliche Schauspieler in weißen, mit fluoreszierenden Schaltkreisen überzogenen Anzügen repräsentiert. Und aufgrund einer in der damals durch *Star Wars* (George Lucas, 1977) und *Der Dunkle Kristall* (Jim Henson & Frank Oz, 1982) erfolgreichen modernen Spielart der Kino-Fantasy durchaus üblichen Handlungslogik gelangte sogar einer der menschlichen Akteure, ein Vertreter der damals ebenfalls zu einiger Popularität kommenden Hacker, genau wie Alice in Lewis Carrols Roman, in die Welt hinter dem Spiegel, nur nicht durch einen Kaninchenschacht, sondern mit Hilfe einer rätselhaften Strahlenkanone. Ebenso wie in *Alice in Wonderland* wurden komplexe mathematische Zusammenhänge durch fabulöse, aber menschenartige Wesenheiten repräsentiert, an die Stelle von Hierarchien oder Paradoxien traten in *Tron* binäre Rechenvorgänge und Computerlogik⁷.

Diese Eroberung des anderen Raumes durch das Kino läßt sich weniger als ein für das SF-Subgenre entscheidender Schritt lesen, sondern vielmehr als ein für das gesamte Kino gültiger, selbstreflexiver Vorgang, handelt es sich beim Kino ja bereits selbst um einen *anderen Raum*, eine virtuelle Realität, die achsensymmetrisch zur Realität der Zuschauer aufgebaut ist, mit der Leinwand gleichzeitig als Achse und Fenster. Vor allen Dingen war, zum Zeitpunkt von *Trons* Fertigstellung, die Visualisierung des Innenlebens eines Computers eine Attraktion, erschloß lediglich einen neuen phantastischen Schauplatz unter vielen – nicht einmal den attraktivsten, denn ferne Sternenwelten, postapokalyptische Wüstenszenarien oder sogar das Innere des menschlichen Körpers wurden in den folgenden Jahren vom Fantasy-Kino weit ausgiebiger bereist als die virtuelle Realität, die heute gemeint ist, schon weil die Rechnerkapazität der damaligen Special-Effects-Werkstätten nicht viel mehr an optischem Schauwert aufbringen konnte als relativ starre Vektorenmuster und Lichteffekte.

Ebenso wie für die Literatur ergibt sich für den Film eine Unterscheidung zwischen Science-Fiction und Fantasy – letztere verstanden als Gattung, die den Exotismus, das Moment des Phantastischen vielfach durchvariierte, dabei aber den tatsächlichen Anteil wissenschaftlicher Fiktion herausstrich: Es war gleichgültig, wie der Überlichtsprung der *Enterprise* oder George Lucas' *Millenium Falcon* vonstatten ging. Wichtig war, daß es funktionierte, um eine Handlung voranzutreiben, die freilich keine aktuelleren Fragen stellte als die meisten anderen populären Filmstoffe, seien diese die Artus-Sage, Robin Hood oder der zweite Weltkrieg. Filme wie *2001 - A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1969) oder *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1971) dagegen, die tatsächliche Fragen an die soziale und wissenschaftliche Beschaffenheit der Zukunft formulierten, lagen bereits weit zurück. Während das Kino unbekümmert Fantasy-Stoffe verwertete, kam es in der literarischen Science-Fiction zu einem radikalen Neudenken des Genres. William Gibsons erste Kurzgeschichten erschienen Anfang

der achtziger Jahre in den Science-Fiction-Magazinen *Shadows* und *Universe* und stellten inmitten eines boomenden Marktes für »Sword&Sorcery«-Stoffe eine Rückbesinnung auf die Ausrichtung der Science-Fiction-Magazine des sogenannten »Goldenen Zeitalters« des Genres um die Mitte der vierziger Jahre dar. Medium dieser Epoche waren zahlreiche Magazine, in denen Fortsetzungsromane oder Short Stories erschienen. John W. Campbell repräsentierte beispielsweise mit dem von ihm herausgegebenen Magazin *Astounding Science-Fiction* eine Genreauffassung, die sich strikt dem wissenschaftlichen Anteil fantastischer Literatur widmete, weswegen er auch darauf achtete, Autoren mit wissenschaftlichem Hintergrund zu verpflichten: So zählten zu seinen Autoren mit Robert A. Heinlein ein ehemaliger Marineoffizier mit naturwissenschaftlicher Ausbildung, mit Lee Correy (= G. Harry Stine) ein Raketeningenieur, mit George O. Smith ein Radioingenieur; der Autor J.J. Coupling war Kommunikationsforscher, und hinter dem Pseudonym William Morrison steckte der Chemiker Joseph Samachson.⁸ Schäfer weist in seiner Untersuchung nach, daß nichtsdestotrotz beide Richtungen, die wissenschaftlich-nüchterne und die versponnen-fantastische zu gleichen Anteilen in der SF-Literatur verteten waren, und vor allem: daß sie zu gleichen Anteilen zu mehr oder weniger subtiler Form von Ideologiekritik taugten (ebenso wie ein Großteil der Erzählungen rein affirmativ blieb)⁹. In den siebziger Jahren verschob sich das Verhältnis zu einem Ungleichgewicht, in dem der Fantasy die Rolle der eskapistischen, affirmativen Variation des von Tolkien gelieferten Blueprints zukam, die Science-Fiction dagegen an die soziale und wissenschaftliche Realität der Gegenwart anknüpft: »Die Erfindung der Zukunft ist Vergangenheit, und nur retrospektiv scheint erklärbar, wie der Prozeß des Erfindens vonstatten geht,« konstatierte Michael Gruteser.¹⁰

Mit dem Auftauchen von Gibsons Geschichten sowie denen seiner Kollegen Bruce Sterling, Jack Womack, Michael Swanwick und der nachträglichen Würdigung des Werkes von Phillip K. Dick – dieser speziell geadelt durch die Verfilmung seiner Erzählung *Do Robots Dream of Electric Sheep?* als *Blade Runner* (Ridley Scott, 1984) – meldete sich eine neue Generation von Schreibern, die wieder an präziser Ausformulierung möglicher Gesellschaftsmodelle interessiert war, das heißt: die technische Entwicklung unter dem Vorzeichen aktueller Tendenzen weiterdachte und die sozialen Utopien durch lakonisch geschilderte Dystopien ersetzte, in denen es weder Helden noch Happy-Ends gab. Protagonisten dieser Stories kommen im günstigsten Fall mit dem Leben und etwas Erfahrungsgewinn davon, am übergeordneten Machtgefüge vermögen sie nichts zu ändern. Damit erfüllten sie Grutesers stark vereinfachende These von der progressiven SF-Literatur im Gegensatz zur reaktionären Fantasy: »Im Gegensatz zu Fantasy war Science-Fiction fast immer freigeistig und linksgerichtet. Im Gros überwiegen die Dystopie und der Zweifel an der Technik, und mit dem

wohl am häufigsten wiederentdeckten und somit inzwischen renommiertesten Autoren Phillip K. Dick, verweist der Pessimismus mitunter direkt auf die Gegenwart.«¹¹

Aufgrund der popkulturell geprägten Ästhetik, der zum Teil sarkastischen bis zynischen Zeichnung der Welt und ihrer Charaktere etablierte sich für die Schreiber um Gibson, Sterling et al. der Term *Cyberpunk*. »Die ursprüngliche Bezeichnung hat mit ›Cyber‹ die Komponente einer wissenschaftlichen Phantastik, die mit der Ergänzung ›Space‹ versehen die Tradition der populären Space Opera fortsetzte,« definiert Marcus Stigleger. »Der Begriff ›Punk‹ bezeichnete ursprünglich die Komponente einer sozialen Phantastik, die im verschlingenden System der kapitalistischen Gesellschaft für das Individuum nur noch die Position des Outlaws, des gesellschaftlich ausgesonderten Punks eben, bereit hält.«¹² Fast jeder der genretypischen Romane geht von einer historischen Kontinuität aus, die sich als den technischen Entwicklungen jeweils anpassungsfähig erweist, die sozialen, ökonomischen und politischen Bedingungen der Gegenwart also bruchlos fortführt. Auf die vor allem in der Nachkriegs-SF beliebte Zäsur durch atomare oder ökologische Katastrophen wird im allgemeinen verzichtet. Gibsons beiläufiger Hinweis auf die »Ruinen Bonns« in *Neuromancer* spielt die Zerstörung der Stadt während eines atomaren Schlagabtauschs auf einen Kollateralschaden auf dem Weg eines ständig sich erneuernden entfesselten Kapitalismus herunter, in dem die Nationalstaaten so gut wie nichts, die global agierenden Wirtschaftskonzerne, gemäß dem wachsenden Einfluß japanischer Ökonomie-Ethik, »Zaibatsus« genannt, und deren Schattenseite, das mittlerweile komplett in der japanischen Yakuza aufgegangene organisierte Verbrechen, alles kontrollieren. Die meisten von Gibsons Helden sind dabei nichts als Spielbälle dieser Machtverflechtungen, und als Charakterentwicklung bleibt ihnen häufig nichts weiter als das Erringen eines Grades an Bewußtsein über ihre Position.

Die Matrix ist dabei zunächst nichts weiter als die Verlängerung von erbitterten Kämpfen der konkurrierenden Wirtschaftsmächte um Informationen in den immateriellen Raum, in dem Diebstahl und Manipulation von Daten an die Stelle von physischen Spionage- und Crime-Topoi treten. Wer heute die Beschreibung der Gibsonschen Matrix liest, sollte leicht einsehen, warum es zehn Jahre dauerte, eine derartige Welt in ihrer ganzen, umfassenden Ausdehnung visuell umzusetzen (es gibt keine Krümmung des Raumes, keine meteorologische Trübung der Sicht, die Geschwindigkeit, mit der dabei operiert wird, ist eine direkte Umsetzung eines Tastaturbefehls, also mit den physikalischen Gesetzmäßigkeiten in der Realität nicht zu vergleichen).

Zehn Jahre nach Gibsons Ideen eines virtuellen Raumes, nach fiebrhafter Forschung daran in der realen Welt, der Erfindung des Head Mounted Display etc. wurde die virtuelle Realität als Hauptthema eines SF-Filmes aktuell: Basierend auf einer Kurzgeschichte von Stephen King, handelte *The Lawnmower*

Man (Brett Leonard, 1991) von einem für King-Sujets typischen, einfältigen Gartenarbeiter, der mit Hilfe von Virtual-Reality-Technologie zu überdurchschnittlicher Intelligenz, aber, aufgrund der Manipulation des Experimentes durch »die Regierung«, auch zu tödlicher Aggression und Rachegefühlen befähigt wird. Hier zeichnet sich bereits das Grundthema einer SF ab, die bewußt Abstand nimmt vom Fantasy-Kino der achtziger Jahre: Die neuen Technologien (AI, VR, Internet, etc.) werden in der Regel als logische Konsequenz technischer Entwicklung vorgestellt, ihre zunächst positive Konnotation durch den »Mißbrauch« zu militärischen Zwecken, individueller Bereicherung oder ähnliches gestört und in Frage gestellt. Die computeranimierten Sequenzen, die die VR-Erfahrung darstellen, sind für die Handlung kaum entscheidend, für das Produkt jedoch um so mehr: Sie sind die Hauptattraktion des Filmes, und auch der eigentliche Anlaß, ein Sequel zu produzieren. Dementsprechend blieb in den folgenden Jahren und den folgenden Produktionen, die VR zum Thema hatten, stets die Frage, *wie* virtuelle Realität visualisiert wird entscheidender als metaphysische Reflexionen darüber. Die entsprechende Sequenz stellt den technischen Höhepunkt dar und nimmt eine dramaturgische Schlüsselposition ein, ebenso wie die finale Raumschlacht den Höhepunkt jeder *Star Wars*-Episode.

Vernetzt - Johnny Mnemonic. – Bei *Johnny Mnemonic* diente nicht nur eine gleichnamige Kurzgeschichte William Gibsons als Vorlage, Gibson verfaßte auch das Drehbuch. Insofern ist der Film *Johnny Mnemonic* von Gibsons Ideenwelt kaum zu trennen, und dementsprechend schürte das Projekt berechtigte Hoffnungen in der Gemeinde der SF-Freunde. Schließlich dockte der Film damit an eine bereits stark ausformulierte (wenn auch bei weitem nicht geschlossene) Dystopie an, die mit effekt- und schauwert-orientiertem, affirmativem Mainstream-Kino schwer vereinbar sein sollte. Wie sich herausstellte, war die Besorgnis angebracht.

Eine erste Schwierigkeit der adäquaten Umsetzung des Stoffes tauchte in der Übertragung vom Kurzgeschichtenformat zur Drehbuchfassung auf: Die Geschichte war zum einen zu kompakt für einen »abendfüllenden« Film, mußte also um einige Handlungsstränge und Charaktere erweitert werden. Zum anderen beinhaltete sie dabei derart komplexe Elemente, daß sie nur durch umständliche Beschreibungen oder Abweichungen zu einer plausiblen Handlung gebündelt werden konnten. Daher sei zunächst die Binnenhandlung vorgestellt, anschließend die Synopsis des Films.

Binnenhandlung der Kurzgeschichte. – Der Datenkurier Johnny Mnemonic trifft sich in einer Bar in einer nicht näher spezifizierten Metropole einer ebenso unbestimmten Zukunft mit seinem Hehler Ralfi, der jedoch, wie J. M. gerüchte-weise erfahren hat, überraschenderweise einen Preis auf seinen Kopf ausgesetzt

hat. Beim Versuch, Ralfi zu entführen, wirbt J. M. die Leibwächterin und Straßenkämpferin Molly an, Ralfi wird kurz darauf von einem Agenten der omnipotenten Yakuza getötet – die japanische Mafia hat es auf Johnnys aktuelle Datenladung abgesehen. Gemeinsam mit Molly flieht J. M. vor seinen Verfolgern, mittlerweile der Möglichkeit beraubt, die seine Schwierigkeiten verursachenden Daten aus dem in seinen Kopf implantierten Speicherplatz entfernen zu können. Ihre Flucht führt sie zunächst zu einem von der Armee mit Ultraschall-Technik versehenen Delphin-Cyborg, der aus Informationsresten den Zugangscode zum Implantatspeicher knackt. Anschließend erfolgt von einem Piratensender aus die Warnung an die Yakuza: Die Daten werden der Öffentlichkeit frei zugänglich gemacht, wenn der Assassine nicht abgezogen wird. Der setzt die Verfolgung jedoch fort, und Molly und Johnny schlagen den Weg zu den Lo-Teks ein, Mitglieder einer Subkultur, die in einem aus Industrieschrott zusammengebauten Reich namens »Heaven« hoch über der Stadt leben. In einer für ritualisierte, von Musik begleitete bzw. selbst Klänge erzeugende Zweikämpfe gebauten Arena kommt es auf Mollys Wunsch hin zum finalen Duell zwischen ihr und dem Yakuza-Killer, dem sich dieser kurz vor seiner drohenden Niederlage durch einen selbstmörderischen Sprung in die Tiefe entzieht.

Filmhandlung. – Um den kompakten Stoff in eine abendfüllende Handlung zu transferieren, wurde die Kernhandlung um einige Erzählstränge ergänzt, vor allem auf der Seite der Gegenspieler um Charaktere erweitert und technische Details, die in der Erzählung nur knapp erläutert werden, deutlicher herausgestellt. Schließlich machen sie den Schauwert des Filmes aus. So werden wir zu Beginn Zeugen des Datentransfers von Diskette in Johnnys Kopf, ebenso wie seiner eigenmächtigen – und lebensgefährlichen – Speichererweiterung. Dem Datentransfer schließt sich sofort eine Actionsequenz an: Die Daten erweisen sich als gestohlen, und die Geschädigten schicken ein Kommando in das Hotel, um die Diebe und den Kurier zu vernichten. J. M. entkommt als einziger dem konspirativen Treffen und macht sich auf die Suche nach dem Empfänger, nach New Jersey. Beim Kampf ging allerdings eine Serie von nach dem Zufallsprinzip aus dem Fernsehen kopierten Bildern verloren, die, an den Bestimmungsort von Johnnys Reise gefaxt, als Schlüssel zum Herunterladen der Daten dienen sollen. In New Jersey angekommen, macht sich Johnny auf die Suche nach dem Empfänger, wird aber noch von einer weiteren Motivation angetrieben: die Wiederherstellung seiner Erinnerungsfähigkeit, die er früher der Fähigkeit, Daten zu transportieren, opfern mußte. An dieser Stelle treffen sich Film- und Vorlagehandlung. Nur haben die Verfolger nun auch ein Gesicht bekommen: Es handelt sich hier nicht um die Yakuza, sondern um die Agenten des Pharmakonzerns Pharmacom, bzw. seine amerikanische Niederlassung, die Yakuza-Gangster anheuerte, um die Daten wiederzuerlangen.

Ein rätselhaftes Gesicht erscheint unaufgefordert auf dem Fernsehbildschirm des amerikanischen Pharmacom-Repräsentanten Takaheshi und fordert diesen auf, die Daten nicht an seine Bosse in Taiwan zurückzugeben, sondern sie zum Wohl der Menschheit einzusetzen. Später wird sie sich als Pharmacom-Gründerin Anna Kalman zu erkennen geben, oder vielmehr: als eine nach ihrem Tod als Software fortexistierende Repräsentation ihrer Erinnerungen und Intentionen. Bei den Daten handelt es sich indes um eine Formel, mit der die verheerende Epidemie NAS, »das schwarze Zittern«, geheilt werden kann. Dies verursacht bei Johnny Mnemonic einen Interessenkonflikt, da es nun nicht mehr nur um seinen eigenen Kopf geht, sondern um die Möglichkeit, einer großen Gruppe Menschen zu helfen, einschließlich seiner ebenfalls erkrankten neuen Begleiterin – die im Film übrigens nicht Molly heißt, sondern Jane. Über verschiedene Stationen gelingt es schließlich, die Daten mit Hilfe des Delphins Jones zu entfernen, mit den Mitteln der Lo-Teks zu veröffentlichen sowie alle Verfolger zu töten.

Dramaturgische Konsequenzen. - Die Dramaturgie konzentriert sich also in der zweiten Filmhälfte vor allem auf die Jagd nach dem »McGuffin« (das heißt ein Objekt, dessen eigentliche Funktion es ist, die Handlung voranzutreiben, ohne sich selbst zu enthüllen) – oder, wie die Rezension des Films auf der Internetseite »Jabootu's Bad Movie Dimension«¹³ feststellt, auf mehrere »McGuffins«: erstens die Daten selbst, zweitens die notwendigen Zufallsbilder und für den Auftraggeber gar Johnnys kyrogenetisch eingefrorener Kopf. Damit einher geht Johnnys innerer Konflikt: Während der Charakter in Gibsons Kurzgeschichte keinerlei moralische Entwicklung durchmacht, sondern am Ende eine – mühselig errungene – Optimierung seiner Arbeitsmöglichkeiten feststellt¹⁴, fügt der Film der Figur eine zusätzliche Motivation hinzu: Johnnys privates Interesse gilt, neben einem Luxusleben, das ihm sein Job ermöglicht, der Rekonstruktion seiner Langzeiterinnerung, sprich: seiner Kindheit, die er dem Speicherplatz in seinem Kopf opfern mußte. Die Entdeckung, er trage als Kurier die Heilformel für die Epidemie NAS im Kopf, führt dabei zu einem Konflikt und fordert die Entscheidung zwischen egozentrischer und zynischer Existenz oder verantwortungsvollem, altruistischem Handeln. Jabootu's Bad Movie Dimension vermerkt dazu, daß die sich in die Tiefe des Raumes öffnende Kameraeinstellung, die Johnny, Jane und deren Helfer Spider beim Betreten des stillgelegten, als Lazarett genutzten Bahnhofs zeigt, die Szene in *Gone with the Wind* zitiert, in der Scarlett O'Hara angesichts der Verwundeten auf dem Bahnhof erstmals Mitgefühl erlebt.

Das Entscheidende an der Jagd nach den Daten ist, daß sie tatsächlich in beiden Welten stattfindet, der physischen wie der virtuellen Realität. Johnnys erster Ausflug ins Internet konzentriert sich dabei noch auf die technischen

Details und die Struktur des Netzes bzw. der Navigation darin, zeigt aber auch die Funktionsweise eines Virus und die Möglichkeit seiner Gegner, Johnnys Position zu erkennen. Die virtuelle Realität öffnet der Handlung einen weiteren Kampfplatz.

Im Showdown, zumindest im digitalen, sind die Zustände chaotischer, die Bedrohung tödlicher (Gibson macht in seiner *Neuromancer*-Trilogie deutlich, daß es durchaus möglich ist, einen in die Matrix eingesteckten Benutzer zu töten: Die Verbindung von Elektronik und Nervengewebe und Synapsen stellt diese Möglichkeit her), und die Geschwindigkeit, mit der die Repräsentationen von Johnny und dem Delphin Jones operieren müssen, um den Zugangscode zu Johnnys Datenspeicher zu knacken, ist deutlich höher. Somit gelingt es, dem ohnehin unlogisch, unübersichtlich und unglaublich inszenierten »realen« Showdown einen zweiten hinzuzufügen.

Raum und anderer Raum. – Nur ein geringer Teil von *Johnny Mnemonic* spielt tatsächlich in der virtuellen Realität der Matrix, dennoch muß die Matrix, muß das Netz, als zentrale Größe in Gibsons Werk, und damit auch im Film *Johnny Mnemonic* gelten. Zu vernachlässigen sind seine Funktion als Handlungsraum, als erweiterte Kampfzone im Gut/Böse-Konflikt des Filmes, sowie der reine Schauwert seiner Darstellung. Auch das filmisch überaus traditionsreiche Doppelgänger-Motiv wird in der Verdoppelung der Welt durch die Matrix nicht angeschnitten. Von Signifikanz ist allerdings die technisch-soziale Funktion des Netzes. Wie oben erwähnt, prägte Gibsons Vision entscheidend die Auffassung von virtueller Realität im heutigen kulturellen Bewußtsein der westlichen Welt. Zum andern gibt es bereits seit den siebziger Jahren, also seit der Frühphase des Internet, bzw. seinen Vorläufern wie ARPANET oder zivilen Netzwerken wie WELL, einen Diskurs über die soziale Relevanz des Netzes, wobei eine Seite den hierarchielosen, offenen Kommunikationsraum hervorhebt, die andere, pessimistische, das Netz nur als eine Verlängerung der bekannten Macht-sphären betrachtet, die sämtliche Machtstrukturen der industrialisierten bzw. in einigen privilegierten Regionen postindustriellen Gesellschaft lediglich reproduziert. »Unseres Erachtens erlauben die neuen Kommunikations- und Informationstechnologien insbesondere in der Form eines ineinander verwobenen elektronischen Netzes eine massive Ausweitung und Ausgestaltung derselben (allerdings technologie-gestützten) Anwendungen, die schon Benthams panoptisches Prinzip nahelegten. Was diese Technologien unterstützen, ist tatsächlich dieselbe Verbreitung von Macht und Herrschaft, nun aber befreit von den architektonischen Einschränkungen des von Bentham vorgestellten steinernen Prototyps. Auf der Grundlage der »Informationsrevolution« wird nicht allein das Gefängnis oder die Fabrik, sondern die gesellschaftliche Gesamtheit als hierarchisch geordnete, disziplinierende panoptische Maschine funktionieren.«¹⁵ Dies

prophezeiten schon früh kritische Netz-Aktivisten, und nicht nur die aktuelle Entwicklung, sondern auch Gibsons Matrix scheinen ihnen Recht zu geben. Sie verstehen dabei Benthams Panopticon, wie Foucault empfahl, als »eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.«¹⁶ Foucault skizzierte das panoptische Prinzip als Mechanismus zur »Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt.«¹⁷

Nicht anders stellt es sich bei Gibson dar: Seine Charaktere müssen in einer Welt agieren, in denen digitale Vernetzung sämtliche Abläufe des sozialen Lebens durchsichtig macht: Geldtransfer, Tele-Kommunikation sowie selbstverständlich jeder Online-Gang sind registrierbar und zurückverfolgbar. So kann im Film die Yakuza Johnny mühelos orten, als der von einem Computershop aus versucht, die Bestimmungsadresse seiner Daten zu ermitteln. Gibson jedoch billigt es seinen Helden zu, durch den Erwerb von technischem Know-How die Kontrollmechanismen der Macht zu unterwandern und mitunter sogar zu gefährden. Nicht selten finden sie sich dabei allerdings als Marionetten der potenten Konzerne und Interessengruppen wieder, die diesen Zustand um jeden Preis aufrechterhalten wollen. Aber ohnehin handelt es sich bei keinem von Gibsons Helden um einen Revolutionär. Erst der Johnny Mnemonic des Films rettet mehr als seinen eigenen Kopf – verglichen mit Case und Molly aus *Neuromancer* oder Chevette und Rydell aus der *Virtual Light*-Trilogie für einen Gibson-Charakter überdurchschnittlich viel.

Plastische Chirurgie / Cyborgs. – Mit Ausnahme von Spider und Takeshi verfügen alle Protagonisten über maschinelle Erweiterungen oder Modifikationen ihrer Körper: Johnny ersetztte Partien seines Gehirns, namentlich das Langzeitgedächtnis, durch einen Speicherplatz für elektronische Daten. Die Leibwächterin Jane ließ sich vom chirurgiekundigen NAS-Underground-Aktivisten Spider mittels Implantaten die Reflexe optimieren, der *Preacher* genannte Auftragskiller verdankt seine übermenschlichen Kräfte einer Reihe künstlicher Glieder und Gelenke. Als Takeshi dem namenlosen Yakuza-Killer begegnet, begrüßt er ihn mit den Worten: »I see you have turned your shame into an asset«. Den in Yakuza-Manier zum Zeichen früheren Versagens abgetrennten Daumen hat der Assassine durch einen in einem krallenförmigen Metallgewicht mündenden Faden ersetzt, den er als Peitsche einsetzen kann. In der Kurzgeschichte handelt es sich um einen »monomolekularen« Faden, in Longos Film geht von ihm ein laserartiges Leuchten aus. All diese Applikationen dienen den Benutzern der Technologie in der Regel zur Effizienzsteigerung auf ihrem jeweiligen Spezialgebiet. Johnny, der aus einfachen Verhältnissen kommt, gelang damit ein sozialer Aufstieg, dem er sogar seine Kindheitserinnerung opferte. Jane sichert es ebenfalls das Einkommen und bewahrt sie vor übleren Jobs. Janes literari-

sche Vorlage Molly, ein wesentlich komplexerer Charakter, der in mehreren Gibson-Geschichten eine Rolle spielt, liefert dazu die Hintergründe: In *Neuromancer* erzählt sie ihrem Partner Case, daß sie vor ihrer Berufung als *street samurai* ihren Körper für eine besondere Art der Prostitution zur Verfügung stellte. Durch eine bestimmte, in Gibsons Welt zum populärsten Medium avancierte, Technik namens Simstim (= simultaneous stimuli) funktioniert ihr Körper damit als Träger benutzerdefinierter pornographischer Programme, während ihr Bewußtsein ausgeschaltet bleibt. Nach einem tödlichen Zwischenfall und der anschließenden Flucht aus dem Etablissement investierte sie das dort verdiente Geld in Chiba, dem ostasiatischen Mekka für plastische Chirurgie und Cyborg-Dienstleistungen, indem sie sich Klängen unter den Fingernägeln anbringen ließ, die bei Bedarf hervorschnellen. Die Applikation ermöglicht also auch hier – im begrenzten Rahmen – einen sozialen Aufstieg. Die Gegenspieler dagegen betrachten ihre Optimierungen als Konsequenz ihres Berufes, bzw. im Falle des ›Preachers‹ wohl als notwendiges Medium eines pathologischen Tötungsdranges.

Die Manipulation des eigenen Körpers ist ein Gibsonsches Leitmotiv, das darüber hinaus noch vielfältige andere Funktionen und Motivationen verbindet: In der zugrunde liegenden Short Story beobachtet Johnny die modellierten Gesichter der Lo-Teks: »I wondered how they wrote off tooth-bud transplants from Dobermans as low technology.«¹⁸ Es handelt sich also um ein konsequentes Weiterspinnen subkultureller Rituale und Codes wie Piercing, Branding, Tätowierungen etc., die, ebenso wie die Technologie, immer näher an bzw. in den Körper gelangen. Der Hehler Ralfi dagegen ließ sich sein komplettes Gesicht nach dem Vorbild seines Lieblingspopstars verändern: ›Christian White‹, dem Frontmann der ›Aryan Reggae Band‹ (eine amüsante *contradictio in adjecto*, die als kleiner Seitenhieb auf die bis zur Beliebigkeit wuchernden Zeichenkonstruktionen der Postmoderne gelesen werden kann). Für derartige Spitzfindigkeiten bietet die Literatur gegenüber dem Film natürlich den besseren Nährboden: Was Gibson damit in einem Nebensatz an Figurenzeichnung und Charakterisierung erreichen kann, stellt den Film vor große Probleme, da jede Nebeninformation den Handlungsfluß zu bremsen droht. Wie ungenau der Regisseur Robert Longo bei der Inszenierung derartiger Ideen vorgeht, zeigt seine Darstellung von Ralfis Bodyguards, den ›Magnetic Dog Sisters‹, einer weißen und einer afroamerikanischen Amazone. Während Johnny sich in der Short Story nicht zu erinnern vermag »which one had originally been male«¹⁹, macht Longo das mehr als klar: Die weiße Leibwächterin trägt als Insignien ein Make-up im Stil des frühen britischen Punk, bei der farbigen Schwester handelt es sich um einen ungleich muskulöseren Transvestiten, der mit verstellter, hoher Stimme spricht und das Verhalten an den Tag legt, das der Regisseur für »tuntig« halten mag.

Festzuhalten bleibt, daß die Manipulation und Veränderung von physischen Eigenschaften bis hin zu Geschlecht und Ethnie zum Alltag in Gibsons Welt gehört. Wie verhält sich diese Fiktion zu den Überlegungen der Gender-Theoretikerin Donna Haraway und ihrem Schlüsseltext *Ein Manifest für Cyborg?* »Cyborgs sind Geschöpfe der Post-Gender-Welt. Nichts verbindet sie mehr mit Bisexualität, präödpaler Symbiose, nichtentfremdeter Arbeit oder anderen Versuchen, organische Ganzheit durch endgültige Unterwerfung der Macht aller Teile unter ein höheres Ganzes zu erreichen.« Weiter schreibt Haraway: »Die Cyborg überspringt die Stufe ursprünglicher Einheit, den Naturzustand im westlichen Sinn. Hierin besteht ihre illegitime Verheißung, die dazu führen könnte, seine Teleologie des Krieges der Sterne zu untergraben.«²⁰ Am Beispiel des Gibson-Charakters Porphyre läßt sich zeigen, daß Gibson eine ambivalente Einstellung gegenüber dieser Hoffnung einnimmt, seine Cyborg-Charaktere sowohl affirmative wie oppositionelle Techniken repräsentieren. In Gibsons Roman *Mona Lisa Overdrive* erzählt Porphyre, ein in der Unterhaltungsindustrie arbeitender Haar-Designer, dessen Schädel von einer unheimlichen Symmetrie ist, die nur aus Designerlaboren stammen kann, seiner Arbeitgeberin Angie: »When I was a child, I was white«²¹. Selbst ethnische Grenzen sind bei Gibson für die plastische Chirurgie durchlässig geworden. Daß dies keinen Bruch, sondern eine konsequente Fortführung neoliberaler Ästhetik im Sinne einer toleranten »neuen Mitte« der Industrienationen ist, zeigt die Debatte um Michael Jackson, der Porphyres umgekehrten Weg einschlug. Der afroamerikanische Kritiker Stanley Crouch bemerkt in seinem Essay *Man in the Mirror*, daß die Ablehnung seiner linksliberalen, farbigen Kollegen »von einem die rassistische Differenz reproduzierenden Provinzialismus ausgeht« und kennzeichnet Jacksons Umwandlung von »black« nach »white« als Ausdruck des amerikanischen Traumes, der darin besteht, »daß eine Identität improvisiert und sozial funktionieren kann, solange sie nicht die Freiheit aller anderen beeinträchtigt.«²² Daß besagter amerikanischer Traum Gibsons Albtraum eher zu bedingen als zu widersprechen scheint, liegt auf der Hand, vor allem was die Mittel betrifft, mit denen dieser Traum zu verteidigen oder auch offensiv durchzusetzen gepflegt wird. Allerdings hat er sich in Gibsons Welt dem japanischen Traum gegenüber sogar als unflexibel und unterlegen erwiesen und darf deshalb nur noch innerhalb dessen existieren. Porphyres Beispiel entlarvt »Blackness« als einen erwerblichen Markenartikel, als der er in der Werbung und in der Unterhaltungsindustrie bereits tatsächlich genutzt wird. Der schwarze Körper in der Sportschuhwerbung wird semantisch kolonialisiert, indem ihm Eigenschaften wie Ursprünglichkeit und Anmut eingeschrieben werden. Mit der Möglichkeit des käuflichen Erwerbs ist diese Kolonialisierung abgeschlossen, Blackness endgültig kulturelles Kapital geworden, auf einem Zeichenmarkt, den die herrschenden Verhältnisse kontrollieren: Bei Gibson eben Medien und Wirtschaft.

Geschlechterkonstruktion. – Obwohl wir es also bei den »Magnetic Dog Sisters« und vielen anderen Charakteren aus Gibsons Welt zumindest der Idee nach mit »Gendernauten« zu tun haben, ist die Rollenverteilung bei *Johnny Mnemonic* so klar und überraschungsarm wie in einem John Ford-Western: Obwohl Jane eingangs als hocheffiziente Bodyguard eingeführt wird, die durchaus auch die Initiative ergreifen kann, weicht diese Eigenschaft ab der Filmmitte einem erwachenden Gefühl für Johnny und ihrem Hadern mit ihrer Krankheit, bzw. der Aussicht auf Heilung. Im Showdown muß sie sich von Johnny retten lassen und in Jabootus Rezension wird zu Recht gefragt, wo die Reflexe und die Kampffähigkeit geblieben seien, mit denen sie eingangs vorgestellt wurde. Wieder einmal lohnt es sich, ihr literarisches Vorbild Molly zu betrachten, vor allem in Kombination mit ihren jeweiligen männlichen Partnern.

Case, der Protagonist in *Neuromancer* ist ein »Jockey«, ein Dienstleister, der seine Fähigkeiten an der Steuerkonsole (»Deck«) in den Dienst von Wirtschaftskriminalität und Industriespionage stellt, um im Cyberspace an fremde, geschützte Daten heranzukommen, indem er das ICE bricht, Gibsons Kürzel und gleichzeitige Metapher für *Intrusion Countermeasures Electronics*. Bei seinem spektakulären Auftrag wird ihm die »Street Samurai« Molly zur Seite gestellt. Während Case in der Matrix arbeitet, muß sie die physischen Probleme aus der Welt schaffen. Sie ist eine durchtrainierte Killerin und noch dazu sehr schön. Case dagegen verabscheut, wie alle Jockeys, Körperlichkeit, »das Fleisch«, vernachlässigt seine Gesundheit und nimmt am liebsten Drogen, um den Eindruck der Realität abzdämpfen. Dabei handelt es sich um ein Aufbrechen der tradierten Rollenverteilung von Mann und Frau im Krieg. Virilio bemerkt, unter Verweis auf die griechische Mythologie und das Starsystem der US-Filmindustrie, daß »bei der Gründung oder Wiederherstellung eines jeden Militärstaats [...] stets eine Reihe von Machtübertragungen zwischen männlichen Kriegerinnen und logistischen Gattinnen sich vollzieht«, um in der Fußnote zu spezifizieren: »Die Frau half dem Mann also zweimal, auf die Welt zu kommen: bei seiner Geburt und dann, wenn sie ihn zum Krieger machte. Als erstes Transportmittel der Gattung – während der Schwangerschaft und für das Kleinstkind – und als erste »logistische Unterstützung« begründete die Frau den Krieg.«²³

Enttäuschenderweise reproduziert *Johnny Mnemonic* – in genauer Umkehrung der Funktionen von Molly/Jane und Case/Johnny – dieses reaktionäre Schema. Erweist sich Molly in der Short Story tatsächlich als so kompetent, wie sie am Anfang verspricht, indem sie den Finalkampf gegen den Yakuza-Agenten allein durchführt, bleibt Johnny die Rolle des Zuschauers und Chronisten des Kampfes. Im Film dagegen sehen wir den Krieger Johnny an seinem Rechnerplatz sitzen, während er der Logistikerin Jane diktiert, welche Komponenten er für seinen Online-Waffengang braucht.

Gedächtnis. – Ein Leitmotiv der Erzählung von Johnny Mnemonic ist sein Verhältnis zum Gedächtnis: Zum einen ist das Wiedererlangen seines persönlichen Gedächtnisses die Motivation hinter seinen Handlungen. Die von ihm verwendete artifizielle Speichertechnologie ist zum anderen seine Arbeitsbasis: Sein Kopf funktioniert als mobiles Gedächtnis für fremde Daten, er ist eine wandelnde Festplatte, nötig für Daten, die aus Sicherheitsgründen nicht den Weg durch den Cyberspace nehmen, sondern reale Flugkilometer hinter sich bringen müssen. Und Gedächtnis ist schließlich eine der Zentralmetaphern für die Struktur des Netzes, in welchem Johnny und seine Gegner navigieren, um ans Ziel zu gelangen: Es stellt in gewissem Sinne ein kollektives Gedächtnis dar, einen virtuellen Riesenspeicher, der von einer Anzahl Nutzern mit Daten gefüttert werden kann, und diese Daten sind für ebensoviele Leute einsehbar und weiterverwertbar.

Gibsons Erfindung des »erlebbaren« Netzes ermöglicht ihm interessante Gedankenexperimente, mit denen er zum Teil klassische Science-Fiction-Topoi weiterspinn: Was passiert mit einem leistungsstarken Rechner, der eine Intelligenz simuliert und in der Matrix eine Umgebung vorfindet, die ihm Handlungsmöglichkeiten und Aktionsraum gibt, wie der Mensch sie durch die atembare Atmosphäre und die physikalische Welt vorfindet? Was geschieht, wenn die darstellbaren Daten eines Menschen in Binärcodes übersetzt werden und damit sein Gedächtnis in der Matrix verbleibt?

Gibsons Bücher kommen immer wieder auf solche Sonderfälle der vernetzten und mit Hochgeschwindigkeitsrechnern operierenden Welt zurück: Zum einen die A.I.s (= Artificial Intelligences), menschliche Intelligenz simulierende Großrechner wie »Wintermute« aus *Neuromancer*, der die Vorgänge im Buch in Gang setzt. Die andere Erscheinungsform von Grenzexistenzen zwischen Mensch und Maschine sind Konstrukte wie Dix, die Flatline: Erinnerungen, Wissen, Verhaltensweisen werden vor dem Ableben eines Menschen in binären Code verwandelt und konservieren eine »Persönlichkeit«, genauer: Die Konstruktion einer Persönlichkeit über die eigene Lebensdauer hinaus. Beide Formen von Wesenheiten unterliegen dabei übrigens strengen Restriktionen, deren Einhaltung von der sogenannten »Turing-Polizei« überwacht wird. Gibson geht es dabei durchaus um den philosophischen Diskurs darüber, wo Menschsein beginnt, und wo es endet.

In der Konsequenz macht es für die Handlung jedoch keinen Unterschied. Im Gegenteil: Wintermute tötet die Beamten der Turing-Polizei, die Case davon abhalten wollen, seine Aufgabe zu erfüllen. Und die von ihm bezweckte, am Ende von *Neuromancer* erfolgreich durchgeführte Fusion mit einer anderen A.I. löst Prozesse aus, in deren Verlauf immer neue Wesenheiten im Netz erscheinen, die die Handlung vorantreiben. Einige davon benutzen als Repräsentationsform die Namen Legba, Baron Samedi oder Maman Brigitte,

Charaktere aus dem Voodoo-Glauben: *Loa*. Damit öffnen sie für Gibsons Stories eine neue Spielebene, die mit der der Menschen verflochten ist wie die der Götter und Helden in der Antike.

Einer dieser nicht oder nicht mehr menschlichen Charaktere ist Anna Kalman, die Gründerin von Pharmacom, die ihre Daten im Netz konserviert hat, dort als Sammlung von Gedächtnis und Intentionen »weiter lebt« und von dort aus in die Handlung eingreift. »A ghost in the machine«, wird Takaheshis erstaunte Reaktion im Untertitel übersetzt, und die Theaterterminologie stimmt in doppelter Hinsicht: Wie die A.I. Wintermute aus *Neuromancer* existiert sie sowohl in der Maschine(nwelt des Internet) als auch als selbständig handelnde Macht in der Dramaturgie. Wie die Geister in Dramen von Shakespeare oder Ibsen erscheint sie als Agentin einer anderen Sphäre, die über ihren Tod hinaus die Geschehnisse des irdischen Verlaufes beeinflusst. Ihr Gebiet ist keine Geisterwelt mehr, sondern der Cyberspace, in welchem sie den Protagonisten entgegentritt. Ihr freies Handeln und Walten in diesem Raum verschafft ihr Informationsvorsprünge, und vor allem ist ihre physische Existenz nicht durch die Gefahren des Netzes bedroht. Sie ist »reiner Geist«, ein Faktor, mit dem niemand gerechnet hat und der im Hintergrund die Fäden hält. Während alle Charaktere wie Bodentruppen nur einen geringen Teil des Geschehens verfolgen und einordnen können, befindet sie sich auf einer Art Feldherrenhöhe. Ihre Übersicht ist größer, ihre Strategie weitreichender. Ihr Gegenspieler in dieser »Führungskaste« innerhalb des Ensembles ist Takaheshi, der von seinem Wolkenkratzer-Büro aus operiert und über die Macht verfügt, seine Truppen hinter Johnny und Jane her zu schicken. Er bleibt unsichtbar hinter virtuellen Angestellten, die er die Verhandlungen führen läßt, er aktiviert den tödlichen »Preacher« und das Sturmkommando, das »Heaven« ausheben soll. Als Teil der Firmenhierarchie verhält er sich loyal zu den Zielen seines japanischen Aufsichtsrates. Als Anna Kalman ihn kontaktiert, sprechen zwei Gleichgestellte miteinander, sieht man von der Art und Weise ihrer Existenz ab. Sie versucht, ihn argumentativ auf ihre Seite zu bekommen. Auf der dramaturgischen Ebene liegt die Parallele zu Göttergestalten, die wie bei Homer über das Schicksal der Menschen entscheiden, nahe: Takaheshi, dessen Trauer über den Tod der Tochter mehrmals erwähnt wird, repräsentiert ein väterliches Prinzip, das durch seine Attribute Besonnenheit, Autorität, Rationalität und Weisheit gekennzeichnet ist. Anna Kalman steht dagegen für ein mütterliches Prinzip, das über den Tod hinaus über ihr Kind (Pharmacom) wacht und die Attribute Mitgefühl, Wachsamkeit und Gerechtigkeit vereint. Sie wendet sich an Johnny, als wolle sie ihn schützen, ihre Erscheinung, wenn auch fremdartig (nämlich immer nur auf einem Fernsehmonitor), ihre Stimme und Mimik versprechen Fürsorge, Geborgenheit und Schutz. Dabei existiert sie, wie die Flatline Dix, nur in Schaltkreisen. Es liegt darin ein utopistisches Moment, der Gedanke, in der Matrix eine soziale Welt wiederzu-

finden, in der die herrschaftsstrukturierenden Dichotomien männlich/weiblich, human/inhuman etc. irrelevant sind, doch selbst Gibson mag nicht ganz und gar auf ihre tradierten Vorzüge verzichten. Nicht nur in *Johnny Mnemonic*, sondern auch am Schluß der *Neuromancer*-Trilogie, als die mittlerweile vollends in die Matrix übergesiedelte Quasi-Familie Count Bobby, Angie, das Konstrukt des Softwarehellers »Fin« und eine weitere A.I., sich auf den Weg in eine »andere« Matrix machen, die ihren Ursprung im Sternensystem Alpha Centauri hat, scheint die Matrix immer wieder als der bessere Raum auf, als Glücksversprechen: Als Case in *Neuromancer* endlich in die Matrix zurückkehrt, nachdem die Rache der von ihm hereingelegten Auftraggeber ihn für Jahre ins unfreiwillige Exil beförderte, ist das für ihn gleichbedeutend mit einer Heimkehr: »Inner eye opening to the stepped scarlet pyramid of the Eastern Seaboard Fission Authority burning beyond the green cubes of Mitsubishi Bank of America, and high and very far, he saw the spiral arms of military systems, forever beyond his reach. And somewhere he was laughing, in a white-painted loft, distant fingers caressing the deck, tears of release streaking his face.«²¹

Als verwackelte Super 8-Bilder schließlich von Johnny Mnemonics wiedergewonnener Erinnerung zeugen, ist eine frappierende Ähnlichkeit zwischen seiner Mutter und Anna Kalman zu erkennen. Tatsächlich werden beide von Barbara Sukowa gespielt. Damit wird zwischen Johnny und Anna eine Verbindung geschlossen: Sah es eine ganze Weile so aus, als könne Johnny entweder seinen Kopf (= seine Erinnerungen) *oder* eine große Zahl Todgeweihter retten, ermöglicht ihm Annas Hilfe beides. Sie, die bereits beide für den Film zentralen Attribute, Gedächtnis und Mitgeföhl, vereint, erweist sich als »menschlicher« als Johnny, dem es an beidem mangelt, und schließlich als Geburtshelferin für seine neue Persönlichkeit, die erinnert und mitfühlt. Eine utopische Lesart würde darin den im Turbokapitalismus entfremdeten Menschen sehen, der mit Hilfe einer selbstgeschaffenen, aber von außen an ihn herantretenden Sphäre zu Ende geboren wird und Menschlichkeit erkämpfen kann. Diese Sphäre ist gekennzeichnet durch eine sonderbare Vermischung aus Wissenschaft (Binär-codes als Grundlage) und Mythos: Mythos vom kollektiven Gedächtnis, vom Meisterwerk menschlicher Intelligenz und damit auch von einer neuen Evolutionsstufe: Von Wesenheiten wie den A.I.s, die für ihr Erscheinen wieder auf Techniken der Mythologie zurückgreifen: Sie erscheinen nicht als das, was sie sind (Programme), sondern als das, was sie waren (Anna Kalman) oder als etwas, was Menschen begreifen können, um den Kontakt zu erleichtern: Wintermute nutzt ebenfalls Bilder aus Cases Erinnerungen, um ihm in der Matrix zu begegnen, und die *Loa* im zweiten Teil der *Neuromancer*-Trilogie nehmen die Gestalten und Attribute tradierter Voodoo-Gottheiten an, um eine subkulturelle Vereinigung afro-amerikanischer Hacker zu manipulieren.

Biopolitik. – Während es in der Short Story *Johnny Mnemonic* weniger darum ging, welche Daten Johnny in seinem Kopf trug, als vielmehr, wem sie gehörten (nämlich der Yakuza, und das reicht als Legitimation für größte Besorgnis völlig aus), erfand Gibson für die Drehbuchversion einen Hintergrund für die Verstrickungen um die begehrten Daten: Sie enthalten die Heilungsformel für NAS, im Film auch: »The Black Shakes«, eine tödliche Krankheit, die, wie der Techniker und Mediziner Spider nahelegt, von einer Art Elektrosmog bzw., in seinen Worten und wenig konkret »information overload«, verursacht wird. Die eingeschalteten Yakuza-Jäger arbeiten auch nicht aus eigenem Interesse, sondern im Auftrag der Firma Pharmacom (eine Abwandlung von pharma.com bzw. Pharma-Kommerz). Diese will die Formel niemals veröffentlichen, da, wie Spider es ausführt, Behandlung mehr Geld einbringt als Heilung. All das wirkt mehr als konstruiert, ist aber notwendig, um aus dem egoistisch, unbewußt und erinnerungslos handelnden Einzelgänger Johnny Mnemonic qua schleppender Katharsis einen mitfühlenden und erinnernden Menschen zu machen, der Liebe, Teamgeist und Respekt für andere Menschen entwickelt. Darüber hinaus reißt Drehbuchautor Gibson damit einen weiteren Diskurs an, der in seinen Büchern eine weniger entscheidende Rolle spielt: die Biopolitik. Nach Michel Foucaults Definition handelt es sich dabei »um eine Gesamtheit von Prozessen wie das Verhältnis von Geburt- und Sterberaten, den Geburtenzuwachs, die Fruchtbarkeit einer Bevölkerung usf. Diese Prozesse der Geburten- und Sterberate, der Lebensdauer haben gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung mit einer ganzen Menge ökonomischer und politischer Probleme die ersten Wissensobjekte und die ersten Zielscheiben biopolitischer Kontrolle abgegeben.«²⁵. Es handelt sich nach Foucault um eine in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgetretene Machttechnologie, die als ihr Objekt nicht das zu kontrollierende und zu disziplinierende Individuum erfaßt, sondern eine Ansammlung von statistischen Daten überwacht und auswertet. Der Zugriff der Macht vollzieht sich über Gesundheitsprogramme, Versicherungssysteme sowie die Pharma-Industrie regulierende Gesetze. »Zu diesem Zeitpunkt gegen Ende des 18. Jahrhunderts geht es nicht um Epidemien, sondern um etwas anderes, das man Endemien nennen könnte, das heißt Form, Natur, Ausdehnung, Dauer und Intensität der in einer Bevölkerung herrschenden Krankheiten. Mehr oder weniger schwer ausrottbare Krankheiten, die anders als die Epidemien nicht unter dem Blickwinkel zunehmender Todesursachen betrachtet werden, sondern als permanente Faktoren – so werden sie behandelt – des Entzuges von Kräften, der Verminderung der Arbeitszeit, des Energieverlustes und ökonomischer Kosten, und zwar ebenso sehr aufgrund des von ihnen produzierten Mangels wie der Pflege, die sie kosten könnten. Kurz, Krankheit als Bevölkerungsphänomen: nicht mehr als Tod, der sich brutal auf das Leben legt – das ist die Epidemie – sondern als permanenter Tod, der in das Leben hin-

einschlüpft, es unentwegt zerfrisst, es mindert und schwächt.«²⁶ Der Blick der Bio-Macht auf das Leben im Sinne einer Kosten-Nutzen-Rechnung hat seinen Ursprung in Gibsons Zukunft nicht wie in Foucaults 18. Jahrhundert (und auch noch in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts) im staatlichen Souverän, sondern gewinnt neue Brisanz aus der Tatsache, daß die international vernetzte Wirtschaft sich bereits allen Reglementierungen der Politik entzogen hat.

Wie Michael Hardt und Antonio Negri nachwiesen, ist Biomacht mittlerweile nicht mehr allein ein Mittel des staatlichen Souveräns, sondern hat eine Funktion innerhalb eines weit umfassenderen Komplexes eingenommen, welcher, als Mischung aus staatlicher, kultureller und ökonomischer Machtausübung, die Sphäre des Politischen verlassen hat.²⁷ Gibson und Longo nehmen den Begriff der Bio-Macht jedoch weitaus wörtlicher, indem sie auf die Epidemie zurückgreifen, die bei Foucault ja gerade nicht als für die Funktionsweise der Biomacht typisches Muster gilt, diese jedoch in einen aktuellen Zusammenhang stellen, indem sie Ursachen und Heilungsmöglichkeiten als Bestandteile des Machtdiskurses vorstellen: Mit der Erklärung »information overload« macht Spider das Krankheitsbild zwar nicht plausibel, stellt aber klar, daß es sich um eine aktuelle Form von Zivilisationskrankheit handelt. Prekärer liegt der Fall der Heilung: Schließlich handelt es sich bei Johnnys Ware um die mögliche Heilungsformel, die der Urheber Pharmacom bewußt zurückhält, da das langfristige Therapieren sich als profitabler erweist als eine definitive Heilung. Somit stellen Gibson und Longo die Bevölkerung, die Summe der Körper, als einen Kampfschauplatz des global vernetzten Wirtschaftskampfes von unreguliert agierendem Kapital vor, eine drastische, verkürzte, filmkompatible Version von Foucaults Bio-Macht, die zwar nicht unbedingt stichhaltig ist²⁸, die Dimensionen von vertikalen gesellschaftlichen Konflikten und die Möglichkeit, sie mit Hilfe von Bio-Technik zu führen, jedoch filmisch gut verdeutlichen kann.

Zusammenfassung. – An der Oberfläche verhandelt der Film *Johnny Mnemonic* eine Geschichte aus dem »spy/crime genre Gibson is working in«²⁹, angereichert durch futuristisches Design, technische Attraktionen und reichlich, wenn auch nicht besonders effektiv inszenierter, Action. Im Kern allerdings handelt es sich um eine Variation des Themas, das Peter Biskind für den Paradigmenwechsel im Hollywood der späten siebziger Jahre von den kritischen, vielschichtigen Werken des New Hollywood (personifiziert durch Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Hal Ashby oder Bob Rafelson) zur familienfreundlichen Blockbuster-Strickmethode von *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) und *Close Encounter of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977) analysierte: »Die Regierung setzt alle Hebel in Bewegung, um dem Volk eine wichtige Wahrheit vorzuenthalten, und nur ein völlig normaler Durchschnittsbürger ist in der Lage, das

Ganze zu durchschauen.«³⁰ Zwanzig Jahre nach *Jaws* hat sich dieses Muster als fester Bestandteil des kulturellen Kollektivbewußtseins etabliert, von ihm geht also keinerlei Kritik am gesellschaftlichen Machtgefüge aus, es erinnert die Autoritäten bestenfalls daran, das amerikanische Freiheitsideal höher zu achten, als es in der Praxis den Anschein hat, und zeugt demnach von einer unterschweligen Autoritätshörigkeit. Biskind verweist mit Recht auf die am Ende der *Indiana Jones*- wie auch am Ende der *Star Wars*-Trilogie stehenden Generations-Versöhnungen, die Wiedervereinigung des rebellischen Sohnes mit der Vaterfigur. In *Johnny Mnemonic* übergibt Takahashi Johnny schließlich das fehlende Bild des Zugangscodes und komplettiert damit die Trias Vater, Mutter (Anna Kalman) und Sohn (Johnny). Kernhandlung und Oberflächenreize sind also ganz im Stil eines affirmativen Blockbusters gehalten, in den sich sogar patriotische Kritik am wachsenden Einfluß japanischer Wirtschaftsmacht in den USA hineinlesen ließe. . .

Dennoch nutzt *Johnny Mnemonic* insofern die Möglichkeiten des post-modernen Kinos, als der Film es zuläßt, einen komplexen Subtext zu transportieren, namentlich die Spuren des Gibson-Universums, die trotz ungelinker Montage und fahriger Handlung nicht gänzlich unleserlich gemacht wurden. Inwiefern das Genre Cyberpunk im allgemeinen und Gibson im besonderen tatsächlich subversives Potential besitzen, ist eine nähere Betrachtung wert: Oben wurden zwei mögliche Definitionen des Terms »Punk« in Cyberpunk angeführt: Stigleger bezieht ihn auf die ProtagonistInnen bzw. ihre Position innerhalb der Gesellschaft, wobei »Punk« im Sinne einer Fremdbeschreibung, einer Stigmatisierung als Outlaw fungiert. Eine alternative Definition von Cyberpunk zielt auf die Haltung der Autoren: Der Zustand tiefer gesellschaftlicher Entfremdung äußert sich in einer ironischen Spiegelung und Zuspitzung der Fremdbeschreibung an der eigenen Inszenierung. Diese Strategie mag politisch völlig ungerichtet erscheinen, ist aber Verbindung aus kulturellem Unbehagen und ästhetischer Reflexion auf einer spielerischen Ebene. Die kühle Distanz, mit der Gibson eine Welt entwirft, läßt die technischen Bedingungen ihrer Sujets unkommentiert wirken. Die Dissidenz der Lo-Teks stellt in ihrer expliziten Stoßrichtung bereits eine Ausnahme in Gibsons Geschichten dar, in denen keine wirkliche Opposition gegen den entfesselten Kapitalismus existiert, die Gibson aber ebenfalls subtil zu unterwandern versteht, indem er wiederholt darauf hinweist, daß die Lo-Teks bestimmte Segnungen der fortgeschrittenen Technologie durchaus zu schätzen wissen und damit dem Zeitgeist, den sie zu bekämpfen vorgeben, mitunter auf den Leim gehen. Dieses komplexe Verhältnis der Autoren zur von ihnen entworfenen Zukunft spricht Samuel Delany in seiner Analyse zum Cyberpunk an: »Cyberpunk is pro-tech, it's apsychological – Cyberspace exists merely as a technological consensus. Without that technology it could not exist, be entered or function. It's much closer to Popper's notion of

World-3 (the world of text and data that interweaves and stabilizes the world of human beings) or Chardin's Noosphere (the circle of abstract knowledges presumed to be generated by and encircling the biosphere) than it is to anything internal or psychological.«³¹. Das ist, wie gezeigt werden soll, kein Widerspruch zu einem gewissen Quantum an Kritik: »Simultaneously, the technology in this imaginative universe is almost always threatening, alienating, a negative quantity,«³² konstatiert Roberts in Hinblick auf Gibsons *Neuromancer*-Trilogie. Und Womacks eingangs zitierte Würdigung spricht beim Verhältnis von Fiktion und Gegenwart explizit von einer »Uminterpretation« der Gegenwart, also einer alternativen Lesart, die das System des globalisierten High-Tech-Liberalismus amerikanischer Prägung als einzigen Hoffnungsträger des demokratischen Gedankens inklusive Freiheit, Menschenrechte etc. anzweifelt und, mitunter mit beißendem Humor, bloßstellt und widerlegt. Die zusammengetragenen Themenkomplexe lassen dabei folgende Verortung von *Johnny Mnemonic* zu:

Erstens: Das Thema der Kolonialisierung der Wahrnehmung durch neue Medien, der Diskurs um das Internet – ist es das perfekte Panopticon oder hierarchiefreies Feld der kollektiven Intelligenz? – werden kaum exponiert, sondern vielmehr als Bedingung des für die Geschichte notwendigen Settings angenommen: Zwischen den heutigen Debatten und der fiktionalen Nutzung der neuen Medien existiert eine bruchlose historische Linie, nach wie vor stellt das Netz nichts weiter als eine Verlängerung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse in den anderen Raum dar. Dabei stellen die gesellschaftlichen Zustände des Jahres 2021 eine aus der Perspektive der Macht tolerierbare Verschärfung des Armutgefälles der heutigen Zeit dar.

Zweitens: Nanotechnologie, plastische Chirurgie, technische Aufwertung des Körpers markieren einen verstärkten Zugriff des Kapitalismus auf den Körper: Gegen die Utopie des befreiten Körpers, der der Geschlechtsdichotomie entkleideten Cyborg durch Haraway oder Verfechtern des Internet (Howard Rheingold) stellt Gibson eine Dystopie, in der der Körper ständiger Aufwertung unterzogen worden ist, um seinen Marktwert zu behaupten: Cyberspace-Jockeys, Medienstars, Bodyguards, Assassinen – alle Modifikationen der Körper verdeutlichen seinen Warencharakter, im Charakter der Molly/Jane manifestiert sich die Nähe von schwer erkämpfter Freiheit und Prostitution. Die zweite Kategorie der Cyborgs (Porphyre, Ralfi, Magnetic Dog Sisters) scheint Haraways Hoffnungen zu verhöhnen, indem sie sich als dekadente »fashion-victims« erweisen. Die Einführung der Krankheit NAS schließlich verweist auf Kontrollmechanismen der Bio-Macht nach der Definition von Foucault.

Drittens: Schließlich docken die Figuren der Anna Kalman und des technisch optimierten Delphins Jones an das klassische Science-Fiction-Sujet der Künstlichen Intelligenz an, wie erwähnt ein Leitmotiv von Gibsons Romanen,

seiner Linie allerdings schon etwas entfremdet: Die im *Neuromancer* auftauchende Figur Dix, verfügt zwar über keinen Körper mehr, dafür jedoch über das Bewußtsein einer A.I., mit dem er der Frage nachgehen muß, ob dies nun gleichbedeutend mit »Leben« ist. Anna Kalman dagegen erscheint als zweifellos be-seeltes, mütterliches Wesen ohne Körper. Somit zieht der Film den Reiz allein aus dem dramaturgischen Effekt (Allgegenwärtigkeit, strategischer Vorteil), zieht aber aus dem Problem der Konstruktion von Intelligenz keinen weiteren Reiz.

Johnny Mnemonic flirtet zwar mit seinem subversiven Potential und inszeniert es als *radical chic* – mit Ice-T und Henry Rollins sind zwei Nebenrollen mit prominenten Vertretern anti-autoritärer Subkultur besetzt –, zieht es aber durch seine konventionelle Inszenierung und die oben erwähnten Mängel und Inkonsequenzen immer wieder auf ein konturloses Konvolut von Reizen, *gadgets* und Referenzen hinunter, ohne sich – ganz im Sinne der allgemeinverträglichen Blockbuster-Mentalität – für eine Richtung wirklich entscheiden zu wollen.

Anmerkungen

- 1 Deutscher Verleihtitel: *Vernetzt - Johnny Mnemonic*.
- 2 Erstmals erschienen 1981 im *Omni magazine*.
- 3 William Gibson: *Burning Chrome*, New York 1987, S. 169 f.
- 4 Adam Roberts: *The New Critical Idiom - Science-Fiction*, London 2000, S. 172.
- 5 Jack Womack: *Vorwort* zur deutschsprachigen Jubiläums-Ausgabe von: William Gibson: *Die Neuromancer-Trilogie*, München 2000, S. 11.
- 6 Referenzfilme werden in der Klammer durch den Namen des Regisseurs und das Jahr des amerikanischen Kinostarts spezifiziert: Quelle: <http://us.imdb.com>
- 7 Ein »Update« der Alice-Welt für das Informationszeitalter lieferte der Autor Jeff Noon mit dem Roman *Automated Alice*, London 1997.
- 8 Martin Schäfer: *Science-Fiction als Ideologiekritik? Utopische Spuren in der amerikanischen Science-Fiction-Literatur 1940-1955*, Stuttgart 1977, S. 89.
- 9 Ebd., S. 312 ff.
- 10 Michael Gruteser: *Paranoia ist berechtigt*, in: *Testcard # 10: No Future*, Mainz 2001, S. 176.
- 11 Ebd.
- 12 Marcus Stigleger: *Die Zukunft ist innen*, in: *Testcard # 10: No Future*, S. 186.
- 13 <http://www.jabootu.com/johnny.htm>
- 14 »With Jones to help me figure things out, I'm getting to be the most technical boy in town.« William Gibson: *Johnny Mnemonic*, in: *Burning Chrome*, New York 1986, S. 22.
- 15 Kevin Robins, Frank Webster: *Cybernetic Capitalism: Information, Technology, Everyday Life*, in: Wasko/Mosco (Hg.): *The Political Economy of Information*, Wisconsin 1988. Zitiert nach: Howard Rheingold: *Virtuelle Gemeinschaft - Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers*, Bonn-Paris-Reading, Mas. lu.a.l 1994, S. 352.
- 16 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1976, S. 264.

- 17 Ebd., S. 258.
- 18 Gibson: *Johnny Mnemonic*, in: *Burning Chrome*, S. 14.
- 19 Ebd., S. 2.
- 20 Donna Haraway: *Ein Manifest für Cyborgs*, in: Claus Pias u.a.: *Kursbuch Medientheorie*, Stuttgart 1999, S.465 f.
- 21 William Gibson: *Mona Lisa Overdrive*, London 1995, S. 196.
- 22 Stanley Crouch: *Man in the Mirror*, in: Diedrich Diederichsen (Hg.): *Yo! Hermeneutics - Schwarze Kulturkritik - Pop, Medien, Feminismus*, Berlin 1993, S. 150.
- 23 Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt/Main 1989, S. 75 f.
- 24 William Gibson: *Neuromancer*, London 1984, S. 69.
- 25 Michel Foucault: *Leben machen und sterben lassen - Die Geburt des Rassismus*, in: Sebastian Reinfeld, Richard Schwarz, Michel Foucault: *Bio-Macht*, Duisburg 1992, zitiert nach <http://www.momo-berlin.de/Foucault-Vorlesung-17-03-76.html>
- 26 Ebd.
- 27 Antonio Negri, Michael Hardt: *Empire*, Cambridge, Mass.-London 2000, S. 27 ff.
- 28 »The filmmakers seem to realize that a heroic quest to keep a corporation from profiting by eradicating a horrible plague doesn't exactly have that oomph! necessary to engage the audience. So they tell us instead that they can't allow Pharmacom to get back the cure because then they'd . . . sit on it. For as Spider rather unconvincingly explains, »You keep that thing in your head and nobody can save you. Plus, the cure is gone forever.« »Huh?! What?! Why would the cure be »gone forever?« Are we to believe that Pharmacom is going to hide it away somewhere, or even destroy it, presumably because they're an Evil Corporation?! Good Lord, Marx wouldn't try to get that one by us! I mean, why the hell did they go to the trouble to develop it then? As already noted, even the idea that Pharmacom would keep the cure tightly restricted, in order to squeeze sums of money from desperate Fat Cats, makes no sense. I mean, we keep hearing about how many people have NAS. Even a Hollywood screenwriter should be able to figure out that Companies profit more by taking a little dough from a huge number of people than a lot of dough from a small number of people. Why do they think Tom Cruise makes \$20 million a picture?« Jabootu's Bad Movie Dimension, <http://www.jabootu.com/johnny.htm>
- 29 Roberts: *The New Critical Idiom*, S. 169.
- 30 Peter Biskind: *Easy Riders Raging Bulls*, Hamburg 2000, S. 630.
- 31 Samuel Delany: *Silent Interviews. On Language, Race, Sex, Science Fiction and some Comics*, Hanover, PA-London 1994, S. 176.
- 32 Roberts: *The New Critical Idiom*, S. 169.

Michal Ben-Horin

Musik einer Erinnerungspoetik

Fallstudie über deutschsprachige und hebräische Literatur nach 1945¹

Nach 1945 trägt die Literatur eine neue Last. Die Frage der Repräsentation ist nun mit einer Katastrophe verbunden. Es ist eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, mit den Gegenständen der Erinnerung und des Vergessens, in der sich die Fragen der Sprache selbst – die Fragen nach dem Sinn des Schreibens, der Darstellung und der Dokumentation – neu erschließen lassen. Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, die Poetik einer Erinnerungsarbeit in der deutschen, österreichischen und hebräischen Literatur nach 1945 zu rekonstruieren, indem die Verwendungsweise musikalischer Diskurse als Grundlage einer Erzählkunst exemplarischer Texte geprüft wird.² Der Aufsatz widmet sich den folgenden Romanen: *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass, *Malina* (1971) von Ingeborg Bachmann, *Beton* (1982) und *Auslöschung* (1986) von Thomas Bernhard, *Rosendorf Quartett* (1987) und *Der Schatten von Rosendorf* (2001) von Nathan Shacham, *Vom Wasser* (1998) von John von Düffel und *Die Katze und der Schmetterling* (2001) von Yoel Hoffmann.

Es sind Texte von Autoren, die den Versuch unternommen haben, sowohl die semiotischen Elemente der musikalischen Sprache als auch einen spezifischen Diskurs über Musik in die literarischen Arbeiten zu übertragen, um eine Art von poetischem Gedächtnis zu rekonstruieren. Es sind poetische Räume der Wiederholungen, in denen verdrängte und verlorene Geschichten aufgedeckt und reflektiert werden. Es ist letztlich jedoch eine infragestellende Poetik der Spuren und Anspielungen, eine Literatur der Dissonanzen, die die Katastrophe der Vergangenheit zu Wort zu bringen versucht.

In seinem umstrittenen Essay *Lufkrieg und Literatur* untersucht W.G. Sebald das Versagen der deutschen Literatur, die »Katastrophe«, hier die Vernichtung der deutschen Städte, zu dokumentieren. Er begründet diese Verweigerung damit, daß die Literatur sich nach einer absoluten »Nullstunde« sehnte.³ An einer Stelle merkt Sebald an, daß sogar die Musik eine Funktion in der Politik der Verdrängung erfüllte, und zwar schon in der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Es waren symphonische Finale oder »Gesänge aus der sinnfrohen Rokokowelt in Straussens zauberischer Musik«, die während der Bombardierung der deutschen Städte im Radio gespielt wurden,⁴ als wären die harmonischen Klänge dazu geeignet, die Geräusche der Zerstörung zu übertönen. In der Tat kann die

Musik auch im Dienst des Vergessens eine Rolle spielen. Dieser Aufsatz zeigt jedoch, daß die Literatur, die mit disharmonischen Klängen und Strukturen einer »anderen Musik« verbunden ist, eine Art anderer Erinnerung anbieten kann.

1. Erinnerungspoetik: »die Hinwendung zur Musik«. – Die Schwierigkeiten des Diskurses über die Darstellung des »Undarstellbaren« nach 1945 sind schon weithin bekannt. Es war vor allem Theodor W. Adorno, der 1949 das Thema in bezug auf die Frage der Literatur bzw. der Lyrik radikal formulierte.⁵ Auf der anderen Seite hat der »Historikerstreit« (1986–89) die Komplexität solcher Fragen im Rahmen der Geschichtsschreibung gezeigt. Mehrere und verschiedene Positionen weisen auf die methodologischen und konzeptuellen Schwierigkeiten jedes Versuches hin, die »Katastrophe« zu beschreiben oder darzustellen. Sogar die Geschichtswissenschaft muß auf ihre traditionellen Methoden verzichten, wenn sie das Ereignis »Auschwitz« zu historisieren versucht.⁶ In seinem Buch *Heidegger und »die Juden«* sprach Lyotard von einer Poetik der »Undarstellbarkeit«, die als Gegensatz zur »Politik des Vergessens« zu betrachten und insofern auch als ein alternativer Raum zu den historiographischen Diskursen zu verstehen wäre.⁷ In diesem Kontext stellt Lyotard, der sich auch auf Adornos Negative Theorie wiederholt bezieht, die Frage nach der Möglichkeit der Kunst bzw. der Musik, eine andere Darstellungsweise zu eröffnen: »Wollte man fragen: warum eine Ästhetik? Warum diese einzigartige Hinwendung zu den Künsten, zur Musik?, so lautete die Antwort: Weil die Frage des Zerfalls die Frage nach dem Nicht-Sinnlichen, oder wie ich sagte, einer Anästhesie, ist.«⁸ Lyotard zufolge kann ein Zugang zu bestimmten Arten des Vergessens allein über die Ästhetik bzw. die Musik gewonnen werden, um das Vermögen der Erinnerung des Verfallenen zu stimulieren.

Ein Ausgangspunkt der Diskussion über die Affinität musikalischer Sprache zu bestimmten poetischen Formen des Gedächtnisses wäre tatsächlich über die Werke und das Denken Adornos zu gewinnen. In seinem Buch *Philosophie der neuen Musik* schreibt Adorno, daß »im Medium der Musik unverstellt leibhaftige Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert [werden]«.⁹ Adorno nach wäre die atonale Musik von Arnold Schönberg, die die »Emanzipation der Dissonanz« ermöglichte¹⁰ und die »musikalische Prosa« weiterentwickelte,¹¹ ein solches Dokumentationssystem, das traumatische Eindrücke und Regungen aufzeichnet. Und darin liegt auch ein Erinnerungsvermögen des »Undarstellbaren«. Es ist bekannt, daß Adornos Musikanalyse bzw. die Beethoven-Kritik oder seine Schönberg-Lektüre zu kritisieren sind.¹² Vor allem im Fall Schönbergs gab es seit den sechziger Jahren neben verschiedenen kulturellen Interpretationen bzw. solchen, die sich mit Schönbergs »jüdischer Identität« beschäftigen,¹³ auch Forschungen, die mit dem hochstrukturierten Charakter von Schönbergs atonaler Musik argumentieren.¹⁴ In solchen Analysen werden auch die symmetri-

sehen Formen dieser Musik betont. Adornos musikalischer Diskurs, auch wenn er Fall eines »misreading« ist, eröffnet eine kulturelle Perspektive aus der Welt der neuen Musik,¹⁵ die einen wichtigen Einfluß in mehreren Kontexten hat und deren Echo auch in den poetischen Welten der deutschsprachigen Literatur nach 1945 zu hören ist.

Die moderne Musik erfindet laut Adorno also zugleich eine neue Dokumentationsart und Erinnerungsweise, die sich aus disharmonischen Klängen zusammensetzt. Wie aber läßt sich die dissonante Struktur der neuen Musik in poetische Texturen literarischer Werke übertragen? Eine Art solcher Transformation ist in den Arbeiten Julia Kristevas zu finden, in denen die semiotischen, »musikalischen« Elemente der Sprache aus psychoanalytischer Perspektive analysiert werden. Nach Kristeva ist ein präziser Ausdruck der Musikalität in der Sprache zu finden, den sie »Polylogue« nennt. Es ist eine Struktur, in der die semiotischen Elemente jeden semantischen Sinn stören.¹⁶ Man könnte die polylogischen Reihen, die das Gleichgewicht der semantischen Systeme stören, mit asymmetrischen Ausdrucksformen vergleichen. Die Asymmetrie dokumentiert Störungen, Zerrissenheit, Bruchstücke, die in der Symmetrie nicht zu sehen sind.¹⁷ In diesem Sinne trägt sowohl die asymmetrische Form als auch dessen Eindruck und Effekt die Spuren eines »Risses«. Eine ähnliche Interpretation kann man auch über den Allegorie-Begriff gewinnen, den Walter Benjamin in seinem Buch über das deutsche Trauerspiel des Barocks geprägt hat. In der Allegorie sah Benjamin eine besondere Poetik einer kulturellen Erinnerung. Die Allegorie ist eine ästhetische Form, in der die Ruinen oder die Bruchstücke einer Weltanschauung eingeschrieben sind.¹⁸ Die Allegorie dokumentiert die Geschichte als eine Katastrophe, sie zeigt das Wesen der Vergangenheit als Riß.

Sowohl die Atonalität der neuen Musik als auch die Allegorie des Trauerspiels oder die Montagetechnik der Avantgarde sind semiotische Systeme, die aus fragmentarischen Reihen und disharmonischen Kombinationen aufgebaut werden.

Musikalische Strukturen, die in literarische Texte übertragen werden, können so neue Konzeptionen einer Erinnerungspoetik erschließen und auf diesem Weg auch auf einen neuen Begriff von Dokumentation verweisen. Insofern läßt sich die »Musikalität« in Werken deutschsprachiger und hebräischer Literatur als die Möglichkeit einer »poetischen Erinnerung« aufzeigen. Diese Möglichkeit trägt hier die Bedeutung eines poetischen Verfahrens, das mit der Produktivität musikalischer Strukturen und Diskursen verbunden ist und sich der Fragwürdigkeit des Zeugnisses, des Gedächtnisses und der Dokumentation widmet. Um die unterschiedlichen Verfahren der Rückkehr in die Vergangenheit anhand ästhetisch-musikalischer Mittel zu beleuchten, müssen erst geeignete Kategorien noch gefunden werden. In diesem Aufsatz soll allerdings der Schwerpunkt auf zwei Hauptebenen der musikalisch-literarischen Affinität liegen.¹⁹

(a) *Thematische Intertextualität*: Die historische und soziologische Welt der Musik ermöglicht es der Literatur, dem musikalischen Diskurs zahlreiche thematische Komponenten (Quellenelemente) zu entleihen, die als kulturelle Codes funktionieren können.²⁰ Solche Codes, die durch verschiedene Hinweise und Anspielungen gesetzt werden, so etwa Namen von Komponisten, Titel musikalischer Werke, Fachbegriffe usw. bereichern die literarischen Verfahren und sind in manchen Fällen sogar tragende Elemente der Narrative selbst, in denen die Fragen der Vergangenheit verhandelt werden; Richard Wagner und die »nationale Musik«, Mendelssohn-Bartholdy und die »entartete Musik«, Schönberg und die »avancierte Musik« sind nur einige Beispiele dafür.²¹

(b) *Strukturen und Formen*: Die Grundlagen der musikalischen Sprache wie Rhythmus und Tonrepetition können als Teil einer besonderen linguistischen Kombinatorik eine dynamische Textur bilden, deren Struktur bzw. Satzrepetition und Wortspiele die phantasmatischen »Stimmen« des Gedächtnisses vernehmbar werden läßt.²² Insofern können solch gleichzeitige Darstellung von mehreren literarischen Stimmen (nach dem Prinzip der musikalischen Polyphonie) oder die Übertragung von Struktur- und Tondissonanzen aus der modernen Musik eine eigentümliche Repräsentationsart der Vergangenheit produzieren.

2. »Zersang« des versehrten Körpers (Grass, Düffel). – In Günter Grass' erstem schon weltberühmten Roman *Die Blechtrommel* wird das Trommeln als besonderes Medium des Erinnerungsverfahrens zu Gehör gebracht. Die musikalischen Texte im Werk von Grass, die eine Vermischung musikalischer Stile (Kinderlieder, Tanzmusik, Jazz, nationale oder internationale Hymnen, Anspielungen auf klassische Werke Beethovens und Wagners) enthalten, gewinnen dort eine zentrale Rolle.²³ Dazu tauchen im Roman Elemente akustischer Dissonanz auf: das »Geschrei«, das »Schreiende zu singen« oder das »Zersingen«.²⁴ Diese Elemente kann man zusammen mit formalen Aspekten syntaktischer Strukturen fassen, die sich gezielt gegen die Semantik der Sprache selbst richten. Repetitionen von Klängen und Rhythmen durch Wortspiele, Zitate aus Kinderliedern und anderes bilden eine polyloge Textur, die die Funktionen der Musik in die Sprache überträgt.

Am Ende seiner oft zitierten Rede *Schreiben nach Auschwitz*, in der er sich auf das »Adorno-Gebot« bezogen hat, spricht Grass über das Brandmal als Allegorie der Erinnerungskultur Deutschlands.²⁵ Trotz seines Widerstands Adornos Anspruch gegenüber sei seine Literatur bzw. die Danzig-Trilogie, sein erster Versuch, auf die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs zu reagieren,²⁶ auch als ein Dialog mit Adornos Konzept von »Ästhetik des Bruchs« anzusehen, das sogar in seinen Lektüren über Schönberg zu finden ist. Oskar, die Hauptfigur und zugleich Erzähler des Romans, ein buckliger Kleinwuchs, trägt an seinem Körper das Brandmal, das die Zerstückelung der Sprache verkörpert. Diese

Zerstückelung, die in der oben erwähnten Rede in eine Allegorie des Gedächtnisses – eine Wunde der Sprache – verwandelt ist, taucht in mehreren Varianten im Laufe des Textes auf: Es sind zum Beispiel die Rückennarben, die über schwere Erfahrungen erzählen, oder eine Schrotttrommel, die auf die Lebensgeschichte des Trommlers hinweist.²⁷ Oskars anarchistisches Benehmen in der Welt ist mit asymmetrischen Formen und dissonanten Ausdrücken verbunden. In einer der beeindruckendsten Szenen des Romans bringt Oskar Chaos in eine NS-Veranstaltung, indem er die symmetrischen Formen der offiziellen Musik stört: »Was ist das, eine Tribüne?«, fragt Oskar und muß daraufhin sofort antworten: »Ganz gleich für wen und vor wem eine Tribüne errichtet wird, in jedem Falle muß sie symmetrisch sein.«²⁸ Seine Aversion gegen die Symmetrie der NS-Bühne weckt seinen Widerstand: Er setzt sich unter die Bühne und trommelt seine eigene Musik. Der Marschrhythmik entgegen trommelt Oskar den Dreivierteltakt eines Walzers bzw. die *Blaue Donau* von Strauss und andere Tanzmusik. In diesem Sinne funktioniert der Walzer nicht mehr als Mittel des »schönen Scheins«, sondern eher als subversives Element, das die Symmetrie unterbricht.

Der verborgene Rhythmus, der unter der Bühne getrampelt wird, zerstört den formellen Zweivierteltakt des Marsches, der auf der Bühne gespielt worden ist, und das »Gesetz ging flöten und [der] Ordnungssinn«,²⁹ so daß der reine, symmetrische, narbenlose Schein des Raums sich radikal verändert. Dadurch wird eine Dialektik der Symmetrie dargestellt: Es ist das Heimliche, das zum Unheimlichen geworden ist, die Rationalität, die sich als Irrationalität entbirgt. Es ist die Tribüne, auf der eine Allegorie des entstellenden Prozesses des Faschismus inszeniert wird. Und über den Faschismus sagt Bebra, die »Mephistopheles-Figur« des Romans: »Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unseren Untergang predigen.«³⁰

Ein akustisches Romanmotiv, das mit der Dynamik der Zerstörung verbunden ist, ist das »Glaszersingen«, das Oskar so gut kann. Grass hat dieses Motiv in breite Teile der Romanhandlung eingearbeitet, um das anormale Organ Oskars vorzuführen. Die Erzählkunst ist insofern auch mit der destruktiven Seite der Musik verbunden.³¹ Und diese Affinität ist nicht nur thematisch, sondern auch linguistisch zu spüren. Es sind syntaktische Phänomene in Grass' Prosa, die eine Art von Dissoziation darstellen. Es sind Wiederholungen von Wörtern und Sätzen, mit denen Grass die Einheit und die Kohärenz des Narrativs stört und eine alternative »Geschichte« konstruiert.³² Diese Geschichte entdeckt das Abnorme, spiegelt die Perversität, zerbricht den »schönen Schein«. Über semiotische Vorgänge und akustische Dissonanzstellungen werden die Spuren des Unbewußten in eine Sprachbewegung als fortgesetzter, unendlicher Prozeß des Widerstands eingetragen.

Ein anderes Beispiel, das die Affinität musikalischer Vorstellungen zur Poetik einer Erinnerungsarbeit aufweist, stammt aus einem erst kürzlich erschienenen literarischen Werk, dem Roman *Vom Wasser* von John von Düffel. Dieser Roman wurde von einem Autor geschrieben, der den Krieg nur aus Erzählungen kennt. Der Krieg ist für Düffel keine biographische Erfahrung. Gerade deswegen muß aber das Werk von Düffels als Erinnerungsprojekt gelesen werden. Der Roman erzählt von fernen Generationen, von Kriegen und anderen kollektiven Katastrophen, die nun zum Thema einer Erinnerungspoetik geworden sind. Auch in *Vom Wasser* herrscht das Bild einer Selbsterstörung vor. Düffel erzählt von mehreren zerstörten Existenzen, deren Unglück tief in der Geschichte des Krieges begründet liegt. Es ist vor allem der Fall einer Klavierspielerin, in dem die Prozesse einer Zerstörung thematisiert werden. Der kranke Körper der Musikantin, einer »Tochterkrüppelpianistin«³³, ist der Agent einer dekonstruktiven Musikalität. Der nach einer chirurgischen Operation versehrte Körper der Spielerin spiegelt ein musikalisches System, das nur disharmonische Klänge und »aufschreiartige Gesänge« produziert.³⁴ Das ist die »Katzenmusik«,³⁵ die auch die Zerrissenheit der deutschen Geschichte allegorisiert.

Der Ich-Erzähler berichtet über diese merkwürdige Pianistin, die »älteste und kinderlose Tante«,³⁶ die er schon in seiner Kindheit kennengelernt hatte. Aus dem Blickwinkel des Kindes war sie ein verschmähtes Kuriosum, eine absurde Musikmaschine, die nur entstellte Klänge musizieren konnte: »Sie war das leibhaftige Gegenteil von »musikalisch«, ein bloßer Apparat aus Sehnen, Knöcheln, Fingerkuppen, der die Noten nur so herunterhämmerte, der die Tasten wie Knöpfe drückte und dazu Melodien schmetterte wie ein überdrehtes Grammophon l. . . Wir zuckten zusammen bei ihrem dröhnenden Akkordanschlag und den aufschreiartigen Gesängen.«³⁷

Von seinem Großvater erfährt der Erzähler ihre Geschichte: Sie war der Fall eines begabten Mädchens, bei dem »die Musik durch die Zahl und die Zahl durch die Musik l. . . zu höchster Schönheit und Vollkommenheit gelangte«. ³⁸ Dann aber wurde ihr psychisches Gleichgewicht durch eine abgründige Paranoia gestört, und das Mädchen »fühlte sich von Zahlen verfolgt, von Tönen angegriffen«. ³⁹ Nach einer Operation ist sie eine Musikerin geworden, die einen »unaufhörlichen Zahlenstrom« »herunterbrabbelte«. ⁴⁰ Die Dialektik von Symmetrie, Zahl und Ordnung ist auch hier, wie bei Grass, unübersehbar. Ein Körper, der ein Symbol für Ausgeglichenheit und Harmonie gewesen war, ist nun eine Allegorie für die Unheimlichkeit geworden: Der versehrte Körper, der nur noch »zerstörte Musikalität« und »entstellten Gesang« produziert, ⁴¹ ist zum Zeichen eines dekonstruktiven Musiksystems geworden, eines Tonsystems, das auf unlogischen Zahlenreihen basiert.

Der Ich-Erzähler sucht den Ursprung der Zerstörung in der Vergangenheit, in einer verborgenen Geschichte. In der Tat entdeckt er, daß das Unglück sei-

ner Tante mit dem Zweiten Weltkrieg verknüpft ist: Es ist die Geburt eines »Bastards der Geschlechter«,⁴² eines Mädchens, das den Gerüchten nach die Tochter eines französischen Häftlings sei, eines »Fremden«, der sich in Deutschland während des Krieges aufgehalten habe. Die Klavierspielerin verkörpert insofern eine hybride Identität, die Jahre später in ihrer Krankheit, die die schönen und harmonischen Melodien zerstört, zum Ausdruck kommt.

In der musikalischen Sprache der Klavierspielerin kann man variierte Elemente aus dem atonalen und seriellen Musiksystem bzw. Mustern der Dissonanzen oder Zahlenreihen erkennen. Ihre Anwesenheit in der literarischen Welt repräsentiert darum eine besondere Art von Erinnerungsstruktur; sie ist ein musikalischer Sprachkörper, dessen Stimme ein Unglück aus der Vergangenheit und zugleich das gescheiterte Bewußtsein der Gegenwart verkörpert. Die Last der Vergangenheit ist in der Zukunft zu finden, und insofern gibt es überhaupt keine Befreiung aus dem Unglück. Düffels literarische Welt bezeichnet in diesem Sinne die Struktur einer ewigen Rückkehr des Verdrängten, und über diese Bewegung – denn der Ich-Erzähler kehrt ins Wasser zurück und spielt damit auf sein künftiges Verschwinden an – findet der Roman sein Ende.

3. Klang, Wiederholung, Zwang (Bachmann, Bernhard). – Die Werke Ingeborg Bachmanns (1926–1973) und Thomas Bernhards (1931–1989) gehören dem Feld der österreichischen Literatur an.⁴³ Daher muß jede Diskussion, die ihre Werke betrifft, einen spezifischen historischen Kontext voraussetzen, nämlich die verdrängte Nazi-Vergangenheit in Österreich. Der »Anschluß« (1938) wurde im österreichischen kulturellen Gedächtnis als eine »deutsche Besetzung« verstanden. Österreich hat sich mehr als ein (weiteres) Opfer der Nazis verstanden und weniger, wenn überhaupt, als ihre Mittäter und Mitläufer.⁴⁴ Diese verlogene Identität kommt in den Werken Bachmanns und Bernhards auf eine dialektische Weise zum Ausdruck. Einerseits produziert diese Literatur einen starken Widerstand gegen die Tendenzen des Vergessens und der Flucht aus der Verantwortung, andererseits entwickelt sie zugleich auch wieder andere Opfer-Narrativ.

Eines der präzisesten Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur, das eine immanente Verbindung zwischen Musik und Erinnerungspoetik darstellt, ist der Roman *Malina* (1971) von Bachmann.⁴⁵ In diesem Roman werden musikalische Zitate aus dem atonalen Werk *Pierrot Lunaire* Schönbergs (1912) thematisch und formal bearbeitet, um eine zerrüttete Identität vernehmlich werden zu lassen, in der die Struktur eines historischen Bruchs eingepreßt ist.⁴⁶ Das avantgardistische »Melodrama« Schönbergs bzw. die Anwendung der »Sprechstimme« war an sich schon Teil einer Suche nach einer avancierten musikalischen Sprache, die sich von traditionellen Formen weitestgehend befreit hatte.⁴⁷ In seiner Musik versuchte Schönberg einen alltäglichen und prosaischen

Horizont zu eröffnen, vor dem die Geworfenheit des modernen Subjektes stärkeren Ausdruck finden sollte.

Im Roman *Malina* reagiert Bachmann auf Schönbergs Verfahren, obwohl ihr künstlerischer Ausgangspunkt schon ein anderer ist: Nicht die Öffnung der musikalischen Sprache zum Alltäglichen, sondern die Erschließung der alltäglichen Sprache zu einer neuen Musikalität ist die Aufgabe der Poetik Bachmanns. Innerhalb des Romans nimmt der musikalische Intertext eine Doppelbedeutung an: Einerseits steht er für die Vorkriegsexistenz, eine Art Leben ohne Schuldbewußtsein und Opfergefühl – eine Existenz, die von der Todesangst, von der Perspektive der »Todesarten« immer noch befreit ist.⁴⁸ Andererseits erinnert er an den Verlust und die Erkenntnis, daß eine Rückkehr in das vergangene Zeitalter, in die Zeit, »in der ich alles gehabt habe, in der die Heiterkeit die richtige Heiterkeit war«, nicht mehr möglich ist: »Dann ist alles lädiert, beschädigt, gebraucht, benutzt und schließlich zerstört worden.«⁴⁹ In dieser zwiespältigen Deutung liegt eine Kritik jeden Versuches, der Verantwortung zu entsagen und die Vergangenheit in einen Mythos zu verwandeln.⁵⁰ Das »Ich«, die Erzähl-Figur, ist in dem Versuch gescheitert, die Erinnerung nostalgisch zu verklären. Es kann sich nicht mehr an die Zeit vor dem »Krieg«, das heißt an eine Zeit ohne Gewalt, Mißbrauch und Angst, erinnern; das »Ich« Bachmanns findet sowohl in den Träumen als auch in der Wirklichkeit nur noch Krieg und keinen Frieden mehr. Was dem »Ich« gewöhnlich erscheint, ist nur die »überschnappende Stimme«, der krachende Sprechgesang Pierrots.⁵¹ Jene imaginäre Stimme taucht in einer der figurativen Szenen des Romans auf, in der sie das Bewußtsein eines Verlustes der Erzähl-Figur intoniert: Ein »Ich«, das über das Wasser fährt, beschreibt seine Lebensbahn als eine unendliche Reise durch dunkle Geschichten, als Rückbewegung, die ins Nichts führt, in einen ewigen Abschied und den Tod: »Ich höre immerzu eine Musik: Und träum hinaus in selge Weiten I. . I. ich bin in Venedig, ich denke an Wien, ich schaue über das Wasser und schaue ins Wasser, in die dunklen Geschichten, durch die ich treibe. Sind Ivan und ich eine dunkle Geschichte? Nein, er nicht, ich allein bin eine dunkle Geschichte.«⁵²

So vermischt sich die Phantasie über »weite Welten«, die als Anspielung auf Schönbergs Werk zu verstehen ist, mit einer traumatischen Identität des erzählenden Ich.⁵³ In dem Roman ist die nostalgische Vorstellung der Kindheit durchgehend mit der Erfahrung eines Schocks verbunden, die an die Unbegreiflichkeit des Dings der Sprache selbst gemahnt. An diesen Grenzorten aber springen musikalische Polylogue-Reihen an die Oberfläche der Literatur: »Krackkrak gebrochen damdidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrrak dadidam«.⁵⁴

Zugleich werden in der literarischen Sprache auch musikalische Vortragsbezeichnungen erwähnt, die eine Gleichzeitigkeit von Stimmen und Narrativen

konstruieren. Solche Sprachphänomene verzeichnen den besonderen Widerstand des »Ichs« gegen den gewalttätigen Versuch des Liebhabers von Malina, ihre traumatische Wunde zu heilen und der Vergessenheit anheimfallen zu lassen. Es ist ein Kampf um die Sprache, den das »Ich« führen muß, ein Kampf um die Erinnerung. Die Ich-Figur träumt von körperlicher Folter, die zum Teil an die Mord-Systeme und Vernichtungsmittel der Nazis erinnert. Die »Todesarten« in Bachmanns Werk lernen die Formen einer Gewalt, deren Sinn vom Holocaust-Diskurs nicht zu trennen ist.⁵⁵ Später in ihren Träumen leidet die Ich-Erzählerin an gebrochenem Genick, zerrissener Zunge, blinden Augen, doch auch in der wirklichen Welt entdeckt sie rote Flecken auf ihrer Haut und stellt sich mehrmals ihren verstümmelten, verbrannten Körper vor. Das Subjekt in Bachmanns Roman kann sich nicht aus seinen Albträumen, die als körperliche Symptome auftreten, befreien. Dafür ruft es die Musik, die als eine besondere Sprachform funktioniert.⁵⁶ Aber der Versuch, sich zu erinnern, der eigens als Erzählverfahren dargestellt wird, ist vergeblich und wird scheitern: »Ich: (senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.«⁵⁷

Im Scheitern des Erinnerungsvermögens, das mit Musik-Zitaten, musikalischen Vortragsbezeichnungen und betont semiotischen Strömungen verknüpft ist, wird aber dennoch eine Geschichte erzählt. Es ist ein fragmentarischer Text, dessen Sprachformen einen Eindruck von Gleichzeitigkeit produzieren, in dem auch die Stimmen der Vergangenheit noch hörbar wären. Es ist eine Literatur, in der ein Widerstand gegen das Vergessen und zugleich eine Suche nach einer Opfer-Identität nicht zu trennen sind. Und auch in diesem Sinne funktioniert die Musikalität des Romans Bachmanns als Zeugnis von destruktiven Vorgängen und Verzicht, als Klang unbewältigten Gedächtnisses.

Es sind auch die Werke Thomas Bernhards, in denen syntaktische Formen, Satzstrukturen und Sprachrhythmen mit Elementen musikalischer Systeme verknüpft sind. Man erkennt dort Tonrepetitionen (in der Form von Alliterationen), Polyphonien und überhaupt eine Vielzahl akustischer Phänomene.⁵⁸ Über diese Strategien bearbeitet Bernhard die Neurose eines »Wiederholungszwangs« und stellt sie als Prinzip einer Erinnerungspoetik dar.⁵⁹ Seine Figuren beherrschen die Sprache des »Polylogues«, wie es in den Romanen *Beton* und *Auslöschung* zu lesen ist. Dort sind, neben dem Dialog mit der »musikalischen Prosa« Schönbergs,⁶⁰ auch zahlreiche Beispiele von »entsetzlichen«, »verheerenden« oder »kreischenden« Stimmen zu finden,⁶¹ die mit Adornos ästhetischem Diskurs der Dissonanz (und Dissidenz) verbunden sind.⁶² Beide Romane reflektieren den »Zwang« der Erzähl-Figur, die auch ein Doppelgänger Bernhards sein könnte; beide sind schon ewig auf der Flucht aus Österreich und seiner NS-

Vergangenheit, aber wie bei einer paradoxen, endlos variierten Bewegung werden sie in ihren Schriften, Träumen oder Geschichten immer wieder von jenem Österreich eingeholt.⁶³ Rudolf, der Erzähler in *Beton*, versucht vergeblich, die Biographie des zur NS-Zeit boykottierten Komponisten Mendelssohn-Bartholdy zu schreiben. Murau, der Sprecher in *Auslöschung*, entwickelt seinerseits eine ganze Theorie über den unmusikalischen Charakter der deutschen Sprache – seiner Muttersprache, die Sprache seiner eigenen Schriften –, aus der er auswandern will, an die er jedoch unausweichlich gefesselt bleibt.

Bernhard bürdet seinen Figuren den Rhythmus eines Wiederholungszwangs auf als poetisches Dokument einer Vergangenheitsbewältigung. Der Beginn der Novelle *Beton* kann dafür als Beispiel gelten. Die Novelle fängt mit der Beschreibung des Ich-Erzählers an, der sich schon seit langem darum bemüht hat, den ersten Satz einer Biographie über Mendelssohn-Bartholdy zu schreiben.⁶⁴ Es ist jedoch vor allem Rudolfs Schwester, deren Figur hier als Metonymie Österreichs fungiert – eines satten und reichen Landes, das sich in einen harmonischen Schein hüllt, der von keiner Spur der Vergangenheit geprägt zu sein scheint –, die ihn die Arbeit über den jüdischen Komponisten nicht weiter schreiben läßt: »Ich horchte die ganze Zeit wachliegend, ob sie nicht an der Tür sei, abwechselnd horchte ich, ob meine Schwester an der Tür sei und dachte dann wieder an meine Arbeit, vor allem, wie ich diese Arbeit beginnen werde, was der erste Satz dieser Arbeit sein wird, denn ich wußte noch immer nicht, wie dieser erste Satz lauten sollte und bevor ich nicht weiß, wie der erste Satz lautet, kann ich keine Arbeit anfangen und so quälte es mich die ganze Zeit, zu horchen, ob meine Schwester nicht wieder zurückgekommen sei und was für einen ersten Satz ich über Mendelssohn Bartholdy zu schreiben habe, immer wieder horchte ich und war verzweifelt und immer wieder dachte ich über den ersten Satz meiner Arbeit über Mendelssohn nach, genauso verzweifelt.«⁶⁵

In diesem Abschnitt ist eine simultane Textur von Themen zu erkennen, die sich wie verflochtene Stimmen anhören: Während Rudolf fortwährend darauf horcht, ob seine Schwester zurückkommt, um ihn am Schreiben zu hindern, ruft er wiederholt den Namen Mendelssohn-Bartholdy – den Namen eines jüdischen Komponisten, der selbst aus dem kulturellen Gedächtnis Österreichs verworfen worden ist. Das ist eine Schreibweise, die ein musikalisches Mittel (die Polyphonie) nachahmt und die Kunst der Verdichtung oder »Engführung« in einen poetischen Raum überträgt. Mit dem schwankenden Gleichgewicht einer Sprache, die dem Unbewußten zu folgen sucht, über rhythmische Repetitionen seines Informationsflusses hinweg, der nie an einen Schlußpunkt gelangt, sondern nur zur »Verzweiflung«, wird die zwanghafte Bewegung des Erzählers dargestellt. Durch die Verhinderung seines Schreibens über Mendelssohn-Bartholdy wird die Geschichte von Österreich und Deutschland endlich aber doch geschrieben.

Franz-Josef Murau, der im letzten Roman Bernhards, *Auslöschung*, erscheint, unternimmt ebenfalls den verzweifelten Versuch, die Frage der NS-Vergangenheit Österreichs wieder zu stellen. Seine Lebensgeschichte beginnt er nach dem Tod seiner Eltern zu erzählen. Wolfsegg, der Ort des Begräbnisses, verkörpert die Identitätskonflikte des Erzählers, der sein Land und seine Familie verlassen hatte und nach Rom gegangen war. Muraus Eltern waren Anhänger der NS-Partei Österreichs (DAP). Nach ihrem Tod versucht er sich von seinem Schuld-komplex zu befreien, indem er seinen Ursprung – seinen Ort und seine Sprache – aufzuheben sucht. Dieser Versuch bedeutet aber das Verschwinden des Erzählers selbst, wie auch schon der Titel des Romans verrät.

Über die verfälschende deutsche Sprache, die ihre Vergangenheit verdrängt, vernimmt Murau die entstellten Stimmen der Geschichte. Im Gegensatz zu dem Deutschen, das »vollkommen *antimusikalisch* ist«,⁶⁶ schenkt Bernhard seinem Ich-Erzähler eine Sprache voll mit Rhythmen und Tonrepetitionen, eine subversive Sprache der Wortspiele und Schimpfwörter, die die Konventionen der Prosa stört. Es ist dasselbe verlogene Deutsche, das sich in Wolfsegg immer noch hören läßt, es sind die »verheerenden« Klänge einer Muttersprache,⁶⁷ in denen die Stimmen der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, die ihre NS-Vergangenheit vergaß, widerhallen. Und dem stellt Bernhard die dissonante, »erinnernde« Sprache Muraus gegenüber – die von zerstörten Lebensgeschichten erzählt, eine Sprache, die sich dem Selbsthaß und der Selbstzerstörung aussetzt.

4. Musizieren/Hören: Humanismus nach 1945 (Shacham, Hoffmann). – In diesem Teil des Aufsatzes sollen zwei Fälle aus der hebräischen Literatur diskutiert werden, die die Affinitäten zwischen musikalischen Systemen und einer Erinnerungspoetik darstellen. Es sind zwei prominente Figuren im Feld der hebräischen Literatur: Nathan Shacham, der 1925 in Tel Aviv geboren wurde und später ein Mitglied in einem Kibbuz war, gehörte der literarischen Gruppe der »48er Generation« an,⁶⁸ und Yoel Hoffmann, der 1938 als Kind aus Europa nach Palästina kam, ist erst in den achtziger Jahren als Schriftsteller bekannt geworden.

Kurt Rosendorf, eine der Hauptfiguren in Nathan Shachams Romanen, *Rosendorfs Quartett* (1987) und *Der Schatten von Rosendorf* (2001) ist ein Violinist. Er ist Mitte der dreißiger Jahre nach Palästina immigriert. Seine Frau und Tochter blieben jedoch in Deutschland. In Palästina war Rosendorf ein Mitglied im neu gegründeten Philharmonieorchester,⁶⁹ und später gründete er selbst ein eigenes musikalisches Quartett. Die vier Musiker dieser Gruppe repräsentieren jeder eine besondere Form der Existenz. Jeder von ihnen verkörpert aber zugleich eine Weltanschauung, die die Fragwürdigkeit des »jüdisch-deutschen Dialogs« vorführt. Rosendorf, der erste Geiger im Ensemble, versucht sein euro-

päisches Kulturleben in Tel-Aviv weiterzuführen; der zweite Geiger engagiert sich in der sozialistischen Lebensweise eines Kibbuzes; der Cellist wird Mitglied einer subversiven revisionistischen Gruppe; und dazu die BratschenspielerIn, die in einer Art von Verweigerung lebt und den Zionismus immer wieder stark kritisiert, verläßt das Land und emigriert nach England. Von diesen Figuren erzählt ein fiktiver Autor, Egon Löwenthal, der als Kommunist in Dachau interniert war. Nach seiner rätselhaften Entlassung ging er nach Palästina, und mit dem Kriegsende kehrte er nach Berlin zurück. Laut einer metapoetischen Bemerkung soll die Erzählkunst im Roman *Rosendorfs Quartett* die Form eines Kammermusikstücks nachahmen. Es ist »die Geschichte der vier Juden aus Deutschland, die 1937 in Palästina ankamen, mit ihren Saiteninstrumenten in den Händen«. ⁷⁰ Jedes der Mitglieder der Kammergruppe ist ein »Erzähler«, ein Zeuge, eine Stimme. Jedes stellt seine eigene Musik der Erinnerung dar.

Eine dieser Erzählungen ist mit der Figur Evas, der BratschenspielerIn, verbunden. Eva kam aus Berlin nach Palästina, um ihrer Familie zu entkommen. Ihr Körper wurde durch einen gescheiterten Abtreibungsversuch verletzt, so daß sie keine Kinder mehr bekommen kann. Eva leidet auch an Handschmerzen. Sie musiziert jedoch weiter. Sie macht Musik, um ihr Leben weiter ertragen zu können. Und Eva spielt gerne moderne Musik. In einer Diskussion über die moderne Musik wird Eva mit den Kompositionen von Schönberg und Berg identifiziert: »Sie liebt diese Musik«, so sagt einer ihrer Kollegen, »die den Zerfall der Werte ausdrückt, das Zerschneiden der Instrumente, die Erschütterung des Lebensrhythmus und das Verwischen der Normen«. ⁷¹ Es sei eine Musik, in der die Stimme einer »Zeit, die verrückt geworden ist«, ⁷² zum Klingen gebracht wird, wo die Zeichen einer kommenden Katastrophe schon anwesend seien. Eva, die StellvertreterIn der neuen Musik, gelte deswegen als die Verkörperung der Geschlossenheit und der Entfremdung der modernen Ästhetik, so sehr, daß sie sich in ihr zur »Mauer« befestigt. ⁷³

Shacham arbeitet gern mit Stereotypen. So ist es kein Zufall, daß Eva als Teil einer dämonischen Kraft und zugleich als eine große VerführerIn dargestellt wird. Sie ist eine Frau, die das Vermögen zur Liebe, zur Geburt und die Zugänglichkeit überhaupt zum Anderen verloren hat. Auch Löwenthals Urteil über Eva, insofern er solche Eigenschaften noch stärker betont, folgt dieser Tendenz. Er beschreibt sie als Symbol einer Welt, in der die Musik nur der letzte Zeuge des »Weltschmerzes« sei: »Unsere Welt ist wie eine Frau, der man die Gebärmutter entfernt hat. Liebe ist Egoismus. Weder unsere Handlungen noch unser Nichtstun haben einen Sinn. Heimat ist eine Illusion – die Sprache lügt. Es gibt nur Musik – den letzten Seufzer der westlichen Kultur.« ⁷⁴ Die humanistische Weltanschauung der Autor-Figur Shachams ist mit chauvinistischen Stereotypen verflochten. Die avancierte, progressive Dimension der neuen Musik, die

»unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten ist«,⁷⁵ – als »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete«,⁷⁶ das auch in der Figuration Eva verkörpert ist, kann er nicht vernehmen.

Ähnlich wie in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* versucht auch Shacham genau vierzig Jahre später von der Katastrophe zu erzählen, indem er zurückhaltend von der neuen Musik spricht. Auch seine Autorfigur, ein fiktiver Freund von Walter Benjamin und Kurt Tucholsky,⁷⁷ muß über ein musikalisches Quartett schreiben. Shachams Erzähler braucht zwar die deutsche Kultur, aber gerade nicht die Avantgarde bzw. die zweite Wiener Schule, sondern vor allem die drei großen Vertreter der »klassischen Musik«, nämlich Bach, Beethoven und Brahms. Zugleich braucht er eine »Logik« und die Klarheit des Verstandes. Er hat kein Vertrauen mehr in psychoanalytische Modelle und bleibt zurückhaltend der »Montagetechnik« gegenüber. An ihrer Stelle vertritt er eine andere ästhetische Tradition, mit der er den Humanismus zu retten glaubt.⁷⁸ Darüber spricht auch Gershon Shaked; laut ihm sei der Verzicht auf die »psychologische Tiefe« oder die »metaphysische Höhe« dabei der Preis, den die Literatur bezahlen müsse, wenn sie noch eine »gesellschaftliche Botschaft« vermitteln möchte.⁷⁹

Diese kulturelle Entscheidung beherrscht auch den zweiten Roman Shachams, der 15 Jahren später erschien. Dort geht es mehr oder weniger um dieselben Fragen: Wer erzählt die »Wahrheit«. Es ist ein Kampf um das Zeugnis. Die Historiographie hat laut Löwenthal in ihrer Aufgabe versagt: Sie interessiert sich nur für die »Tatsachen«, und dadurch ist sie bereit, ihre Gegenstände – die Menschen – auszulöschen.⁸⁰ Im Gegensatz dazu steht aber die Ästhetik bzw. die Musik und die Literatur. Die Musik trägt noch die Erinnerung an die verlorenen, schönen Welten des Humanismus.

Shachams Erzähl-Figuren stellen eine affirmative, nostalgische Vision einer Ästhetik dar. Ihre Erzählkunst selbst ist dem Versuch verpflichtet, die klassische musikalische Form nachzuahmen. Es sind nicht die störenden, weder die fragmentarischen noch hochstrukturierten Substrukturen der neuen Musik,⁸¹ sondern die traditionellen, harmonischen Formen der klassischen Musik, in denen eine Dokumentation, ein Zeugnis und eine Rettung gesucht wird.

In den Werken Yoel Hoffmanns lassen sich andere Tendenzen einer Erinnerungs-poetik, die mit der Musik im Verbund steht, wiederfinden. Der Roman *Die Katze und der Schmetterling* erschließt eine radikale Perspektive in bezug auf die Fragwürdigkeit der Vergangenheit. Die Figuren Hoffmanns sind schon tot. Sie leben in einer zerrissenen Welt, in der die Musik von Bach oder Bruckner gespielt wird. Ein Kind, der Ich-Erzähler, hört in der Straße die Werke Bachs, die mit jiddischen Klängen vermischt sind. Sein Großvater, der die Merkmale einer Jesus-Figur, des ewigen Opfers, trägt, taucht in einer der Szenen mit einer Katze und einem Schmetterling auf:

Ich gebe ihm, meinem Vater-Vater, die Katze. Mein Vater-Vater läßt weiße Schmetterlinge in den Raum des Hauses flattern und die alte Katze verfolgt sie wie in einem langsamen Film. Aber wenn der Schmetterling nach oben fliegt, tut mein Großvater eine Tat wie der Gekreuzigte und trägt die Katze in seinen Händen bis zum Himmelszimmer, das wie eine Zimmer-Decke ist. In der oberen Etage [Himmelshimmel] die Heimanns sprechen auf Jüddischen zwischen den Wäschekesseln. Wenn es Mäuse in den oberen Welten gibt, sprechen sie auf MEIS und ich, der ich ein Kind bin, höre Johann Sebastian Bach in Arlosorov Straße, neben dem Affengarten, wenn die *Shunra Shunra Shunra* und der SCHMETTERLING I. . .] ⁸²

In diesen Klang- und Rhythmuswiederholungen ist eine zyklische Bewegung zu erkennen. Es ist die Suche nach einer Begegnung mit der Zerrissenheit der Sprache selbst, die in den Prosagedichten Hoffmanns hörbar ist. Es sind Momente eines Verlustes, die der Großvater seinem Enkel zu ersparen versucht: »Jemand hatte die große Einheit zerbröckelt und mein Vater-Vater, der mich liebte, verbarg vor mir die Sicht der Bruchstücke.«⁸³

Hoffmann erzählt von den verlorenen Welten der Ausgewanderten, die aus Europa nach Palästina kamen. Sie hatten jedoch weder Heimat noch Zuhause in Palästina gefunden und hatten in ihren alten Sprachen, dem Deutschen und dem Jiddischen, weiter gesprochen. Es sind Figuren, die mit ihrer Sprache die Erinnerung an den Holocaust tragen. Diese Sprachfiguren kehren nun in einer literarischen Welt zurück, bewegen sich zwischen Tönen, Klängen und Wörtern einer vermischten Sprache. Die Stadt Ramat-Gan selbst ist für den Vater des Erzählers, Andreas, der »damals Töne erforschte«, ein großes »Xylophon«.⁸⁴ Es sind auch die Mutterfiguren, die eine Erinnerung an die Zeit der Verfolgung verkörpern, so zum Beispiel eine von ihnen, die ihren Sohn mit einem »großen Löffelchen« aus Theresienstadt füttert,⁸⁵ oder »Frau Joel« aus Hamburg, die vor den Deutschen immer noch fliehen muß.⁸⁶ Es ist auch die gestorbene Mutter des Erzählers, »die nur tote Kinder zur Welt brachte«,⁸⁷ deren Tod der Autor in Verbindung mit Vorstellungen von Katastrophen, Verfolgung und unendlicher Trauer durcharbeitet. Für die gestorbenen Gestalten möchte der Ich-Erzähler ein Gebet aufsagen. Aber nicht die Wörter eines jüdischen Gebets, sondern »Polyloguen«, zerbrochene Sätze, Silben und andere semiotische Teile einer musikalischen Sprache, die in einem alten jiddischen Lied verflochten sind, bewahren die Erinnerung an die Gestorbenen:

Wenn meine Großmutter Ema jetzt das Ei-Lied sagen würde

‖kod kod kod kod kod koda – *sche minden naph'ra*

et toja - sche‖ dann würde die Zeit aufbrechen und die

Zeit zeigen, die in ihr verborgen liegt, dort sind die Gerüche von französischen Kartoffeln auf einem Backblech erhalten.⁸⁸

Wie bei Bachmann taucht auch hier der musikalische Polylogue am Rand der Sprache auf und allegorisiert die imaginäre Begegnung mit dem Abwesenden. Es ist die Zeitlichkeit der Musik, einer begrifflosen Kunst, die in die literarische Sprache übertragen wird. In dieser Zeitstruktur sucht der Erzähler eine besondere Art von Dokumentation: »Wenn Ich erinnern möchte, würde ich mich nur an *tint a-tint* und etwas wie Möwe oder Möwen erinnern l. . .‖ die mehreren Skelette meiner Mutter und das Einzel-Skelett meines Vaters genügen, genügen, glaub mir.«⁸⁹ Und diese Lehre bekam er vielleicht von seinem toten Vater Andreas, der in einer Passionsmusik nach Erlösung sucht. Aber es ist keine religiöse Erfahrung einer Erlösung, mit der die Musik in der literarischen Welt Hoffmanns verbunden ist, sondern ein hoffnungsloser Versuch, durch Sprachklänge, Tonspuren und Musikvorstellungen eine andere Art von Erinnerung zu produzieren.

Anliegen dieses Aufsatz war es zu zeigen, wie deutschsprachige und hebräische Literatur Elemente einer musikalischen Sprache und eines musikalischen Diskurses verwendet hat, um eine Erinnerungspoetik zu entwerfen. Es war Thomas Mann, der bereits 1943 mit seinem *Doktor Faustus* (erschienen 1947) einen solchen Versuch unternahm. Mann bat seinen »Ratgeber«, wie er Theodor W. Adorno in seinem Entstehungsroman nannte,⁹⁰ um »ein paar charakterisierende, realisierende *Exaktheiten*, l. . .‖ ein oder das andere musikalische Merkmal«, das den Pakt mit dem Teufel darstellen könne.⁹¹ Adorno seinerseits erklärte Mann seine Kritik an der Zwölftontechnik Schönbergs, die wegen ihres entfremdeten Charakters einer Art von »Dialektik der Aufklärung« gleichkäme, und verlangte, dem Roman einen pessimistischen Schluß nach dem Konzept der negativen Dialektik zu geben.⁹² Auch wenn Mann die Musikanalyse Adornos weder ganz akzeptiert noch verstanden hat⁹³ und die Zwölftonmusik von Schönberg nicht als das einzige Modell für die musikalischen Werke Leverkühns nützte,⁹⁴ so setzt sein Roman doch eine Tradition fort. Es ist der Dialog zwischen Literatur und Musik, der nun allerdings mit der Frage der Katastrophe verbunden ist.⁹⁵ Insofern gehören auch die Werke von Autoren wie Grass, Bachmann, Bernhard, Shacham und Hoffmann oder von Düffel dieser Tendenz an. Man könnte diese Werke zum Teil sogar als Interpretationen zum *Doktor Faustus* lesen oder als eine Art kritischer Antwort mittels einer Fortsetzung und Radikalisierung mancher literarischer Strategien, die schon bei Mann zu finden sind.

Grass benutzt die zerbrochenen Formen einer alltäglichen Sprache, die mit dissonanten Klängen vermischt sind, um die metaphysische (dämonisierende) Darstellungsweise des NS-Phänomens zu kritisieren. Von Duffel verwendet eine dissonante Vorstellung von einem musikalischen Sprachkörper als Allegorie einer deutschen Familiengeschichte, die ein unglückliches Bewußtsein trägt. Bachmann ihrerseits dokumentiert mit musikalischen Zitaten atonaler Musik den Mechanismus eines zerstörten Erinnerungsvermögens, das mit der Dialektik von Trauma und Nostalgie verbunden ist. Ähnlich betont auch Bernhard die musikalischen Akzente der Sprache dank Rhythmen- und Tonrepetitionen, um die Dynamik eines Wiederholungszwangs in die Literatur einzutragen. Die Tradition der westlichen Musik bzw. die Konfrontation von romantischer versus moderner Musik wird vor allem bei Shacham bearbeitet, wobei er einen Begriff des Subjekts im ästhetischen Medium zu retten sucht. Ihm gegenüber läßt Hoffmann nurmehr eine Spur sowohl von Tönen als auch von Subjekten gelten, indem er nur noch »ferne Klänge« über die Dauer der Zeit hin verteilt. Es ist eine Zeit, in der tote Figuren wieder sprechen. Dort, in den Räumen der Literatur dürfen sie noch weitererzählen, hören, schlafen, fliegen, singen und sogar musizieren.

Trotz des Unterschieds zwischen den literarischen Werken tragen sie ein gemeinsames Merkmal, insofern sie die Problematisierung der Darstellbarkeit reflektieren. Es sind Texte, die implizit und zum Teil auch explizit die Frage der Repräsentation in bezug auf die NS-Vergangenheit diskutieren. Der Versuch, über die »Ästhetik des Bruches« eine besondere Dokumentationsart zu entwickeln, birgt aber schon die Gefahr in sich, in unkommunikativen Vorgängen eingesperrt zu werden, was einigen der Werke auch anzumerken ist. Die »Hinwendung zur Musik« im Rahmen der deutschsprachigen und hebräischen Literatur nach 1945 ist Teil der Auseinandersetzung mit den Fragen der »Un-sagbarkeit« und »Undarstellbarkeit«. Zugleich ermöglicht diese Wendung eine andere Erinnerungspoetik, die sich zwar der Vergangenheit widmet, jedoch auch eine neue kulturelle Perspektive erschließt; einen Diskurs von Erzähl-Figuren, deren literarisch-musikalische Sprache von Lebensgeschichten und Erinnerungszwang handelt. Diese Sprache läßt das Verdrängte innerhalb literarischer Welten durch wiederholte Anklänge, Tonrepetition, akustische Vorstellungen und musikalische Anspielungen resonieren: die Musik einer Erinnerungspoetik.

Anmerkungen

- 1 Die Verfasserin bedankt sich bei Dario Karimi und Melanie Hong für ihre Kommentare.
- 2 Die Grundlagen dieses Forschungsfeldes von Literatur und Musik sind bei Calvin S. Brown zu finden: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Georgia 1948. Eine wichtige Entwicklung im Bereich der deutschen Literatur zeigt Steven P. Scher: *Verbal Music in German Literature*, London 1968. Zugleich fasst er die methodologischen Aspekte der Forschung in seinem Einleitungskapitel zusammen: *Literatur und Musik - Entwicklung und Stand der Forschung*, in: *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. von Steven P. Scher, Berlin 1984, S. 10–13. Mehrere Forscher diskutieren weiter die Anwendung musikalischer Terminologie in der Literatur: vgl. u.a. Jean-Pierre Barricelli: *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, New York 1988, S. 9–10; Ursula Brandstätter: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990, S. 46 f.; Gerold W. Gruber: *Literatur und Musik. Ein komparatives Dilemma*, in: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hg. v. A. Gier und G. Gruber, Frankfurt/Main 1995, S. 19–20. Eine bemerkenswerte Studie von Irmgard Scheitler untersucht neue Aspekte solcher Fragen: *Musik als Thema und Struktur in deutscher Gegenwartsprosa*, in: *Euphorion*, 92(1998), S. 79–102. Mein Aufsatz versucht, einen weiteren Dialog in die verschiedenen Forschungstendenzen einzuführen, indem er die Affinität der Literatur zur Musik aus der Perspektive der Erinnerung zeigt. Der Aufsatz folgt meiner Dissertation über »Musik und Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945«.
- 3 Winfried Georg Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt/Main 2001, S. 7.
- 4 Ebd., S. 49.
- 5 Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Prismen*, Frankfurt/Main 1976, S. 31. Über das Verdikt Adornos und seine Rolle in den kulturellen und literarischen Räumen Deutschlands nach 1945 vgl. unter anderem *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichtern*, hg. von Petra Kiedaisch, Stuttgart 1995.
- 6 Der Historiker Shaul Friedlander gebrauchte in seinem Buch *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993, S. 130–134, psychoanalytische Begriffe wie »Durcharbeiten«, um eine neue Art von Historiographie zu erschließen, die die Struktur der Vergangenheit als Erinnerungsobjekt analysieren könnte. Dan Diner seinerseits schreibt über die Möglichkeiten einer »negativen Historiographie«, die auf der kritischen Theorie Adornos beruht, um die »rationalen« Verfahren des Verständnisses aufzuhalten, als die erste Phase eines Versuches, Auschwitz zu historisieren: »Zwischen Aporie und Apologie«, *Über Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus*, in: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, hg. von Dan Diner, Frankfurt/Main 1987, S. 73.
- 7 Jean-François Lyotard: *Heidegger und »die Juden«*, hg. von Peter Engelmann, übers. von Clemens-Carl Härle, Wien 1988, S. 14–17.
- 8 Ebd., S. 57.
- 9 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/Main 1995, S. 44.
- 10 Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke*, Frankfurt/Main 1992, S. 107.

- 11 Ebd., S. 73–75. Zur Bedeutung des Begriffs als Teil der Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmitteln im 20. Jahrhundert vgl. Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*, in: *Die MGG. Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 6, Kassel 1997, S. 864.
- 12 Siehe die kritischen Aspekte bezüglich des dialektischen Modells von Adornos Musikanalysen bei Max Paddison: *Adorno's aesthetics of Music*, Cambridge 1993, S. 59–64; vgl. dazu Carl Dahlhaus: *Zu Adornos Beethoven-Kritik*, in: *Adorno und die Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz 1979. Zur Forschungsfeld-Diskussion über das 1949 erschienene Buch *Philosophie der neuen Musik* siehe: Alastair Williams: *New Music and the Claims of Modernity*, Vermont 1997, S. 31–41.
- 13 Vgl. dazu unter anderem Alexander L. Ringer: *Arnold Schönberg: the Composer as Jew*, Oxford 1990; Reinhold Brinkmann: *Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte*, Wien 2002, S. 46–51.
- 14 Siehe Bryan R. Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908–1923*, Oxford 2000, S. 4–6. Zu formalistischen Analysen vgl. insbes. Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*, New Haven–London 1973.
- 15 Siehe zum Beispiel Lyotard: *Heidegger und »die Juden«*, S. 57.
- 16 Julia Kristeva: *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*, hg. von Leon S. Roudiez, übers. von Thomas Gora u.a., Oxford 1981, S. 159–209, bes. S. 175–181. Vgl. auch ihre Bemerkung über das semiotische Netz, das die Musik der Literatur wiedergibt: *Revolution in Poetic Language*, übers. von Margaret Waller, in: *The Kristeva Reader*, hg. von Toril Moi, Oxford 1986, S. 113.
- 17 Michael Leyton bespricht in seinem Buch die Verbindung zwischen asymmetrischen Formen und der Struktur des Gedächtnisses: *Symmetry, Causality, Mind*, Cambridge 1992, S. 7–9. Vgl. vor allem seine Diskussion über die Kunst (Kapitel 8).
- 18 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main 1996, S. 138–167, bes. S. 145, 154–160.
- 19 Weitere Aspekte werden in meiner Dissertation analysiert und diskutiert.
- 20 Vgl. den früheren Aufsatz von Ziva Ben-Porat: *The Poetics of Literary Allusion*, in: *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1(1976), S. 107 f. Über gemeinsame Aspekte von Intertextualität und Gedächtniskultur (die eine dominante Rolle in diesem Aufsatz spielt) vgl. vor allem Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/Main 1990.
- 21 Zur theoretischen Diskussion bezüglich der ideologischen Aspekte der Intertextualität vgl. Marc Weiner, der die Funktion der Musik als kulturellen Code im deutschsprachigen Raum zwischen 1900–1945 untersucht: *Undertones of insurrection: music, politics, and the social sphere in the modern German narrative*, Lincoln–London 1993. Ähnliche Themen wurden in der Arbeit von Martin Huber behandelt, der die »musikalischen Zeichen« als narrative Funktion in der deutschsprachigen Literatur erforscht: *Text und Musik: Musikalische Zeichen in narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1992.
- 22 Vgl. hierzu Peter Szondi's Essay, der ein musikalisches Kompositionsprinzip im Gedicht von Paul Celan analysiert: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, übers. von Jean Bollack u.a., in: Szondi: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, bes. S. 351–362.
- 23 Die Frage der Kunst bzw. Musik in der Literatur von Grass wurde in mehreren Kontexten untersucht. Ein oft diskutiertes Thema in bezug auf die *Blechtrommel* ist das Trommeln als Erzählprinzip. Werner Fritzen schreibt über »erzählendes Musi-

- zieren« in seinem Aufsatz: *Blechmusik: Oskar Matzeraths Erzählkunst*, in: *Etudes Germaniques*, 42(1987), S. 37; mit Klaus Stallbaum läßt sich das »Zurücktrommeln« als Mittel der Vergegenwärtigung des Vergangenen bezeichnen: *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*, Köln 1989, S. 109–111; Volker Neuhaus weist auf eine Analogie zwischen den »umgeformten Trommelstücken Oskars« und den Romanszenen hin: *Günter Grass*, 2. Aufl., Stuttgart 1993, S. 36–38.
- 24 Günter Grass: *Die Blechtrommel*, in: Grass: *Werke in 16 Bänden*, hg. von Daniela Hermes und Volker Neuhaus, Bd. 3, Göttingen 1997, S. 75, 131.
- 25 Günter Grass: *Schreiben nach Auschwitz*, (1990), in: *Werkausgabe*, Bd. 16: *Essays und Reden III: 1980–1997*, S. 241, 255–256.
- 26 Ebd., S. 248.
- 27 Grass: *Die Blechtrommel*, S. 217.
- 28 Ebd., S. 148.
- 29 Ebd., S. 154.
- 30 Ebd., S. 144.
- 31 Jürgen Lehmann: *Fragment als Form der Überschreitung. Günter Grass' »Die Blechtrommel« und Michail Bachtins »Theorie des Romans«*, in: *Konflikt - Grenze - Dialog: Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*, hg. von Jürgen Lehmann, Frankfurt/Main 1997, S. 75.
- 32 Dieter Arker bezeichnet solche linguistischen Vorgänge als »Stotterakt«, der ein zentrales Stilprinzip in Grass' Schreiben sei: *Nichts ist vorbei, alles kommt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass' »Blechtrommel«*, Heidelberg 1989, S. 492–496.
- 33 John von Düffel: *Vom Wasser*, Frankfurt/Main 2000, S. 239.
- 34 Ebd., S. 233.
- 35 Ebd., S. 240.
- 36 Ebd., S. 232.
- 37 Ebd., S. 233.
- 38 Ebd., S. 236.
- 39 Ebd., S. 236.
- 40 Ebd., S. 234.
- 41 Ebd., S. 239.
- 42 Ebd., S. 232.
- 43 Zu Definition der Österreichischen Literatur vgl. Paul Michael Lützel: *Die Österreichische Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld zwischen Deutschsprachigkeit und nationaler Autonomie*, in: *Für und wider eine österreichische Literatur*, hg. von Kurt Bartsch u.a., Königstein 1982.
- 44 Klaus Zeyringer beschreibt die Tendenzen der Literatur in Österreich nach 1945 in bezug auf politische und historische Aspekte: *Österreichische Literatur 1945–1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck 1999, bes. S. 111–176.
- 45 Die Frage der Musik als Thema und Struktur in der Literatur Bachmanns wurde und wird bei mehreren Forschern diskutiert: Hartmut Spiesecke spricht von einem bestimmten Zitat-Modell: *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*, Berlin 1993; Corina Caduff analysiert die Rolle von Musik-Figuren: »*dadim dadam*« - *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Köln 1998; und Eva Lindemann betont die Funktion dreier zentraler musikalischer Strukturen, die in den Texten Bachmanns bearbeitet werden: *Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*, Würzburg 2000. Trotzdem ist die Frage der Erinnerung in bezug auf die »Hinwendung zur Musik« in der Literatur Bachmanns bisher kaum untersucht worden.

- 46 Vgl. hierzu Karen Achberger: »Der Fall Schönberg«. *Musik und Mythos in »Malina«*, in: *Text und Kritik: Ingeborg Bachmann*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1984, S. 129, die den metaphysischen Aspekt der Anwendung von Schönbergs Musikzitatzen bei Bachmann betont hat und den Schluß des Romans nach einem Erlösungsmodell interpretiert. Eine Kritik dieser Schlußinterpretation wird zum Beispiel bei David Dollenmayer: *Schoenberg's »Pierrot Lunaire« in Bachmann's »Malina«*, in: *Modern Austrian Literature*. 30(1997)2, S. 111, geübt.
- 47 Gabriele Beinhorn: *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«*, Pfaffenweiler 1989, S. 166 f. Über die Sprechstimme als ein neues musikalisches Phänomen und »ausdrucksstarkes Kunstmittel« vgl. auch Rudolf Stephan: *Sprechgesang*, in: *Die MGG. Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel 1998, S. 1699. Siehe dazu auch Simms: *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*, bes. S. 119-121.
- 48 Über den Begriff »Todesarten«, der erst 1966 im Rahmen einer Lesung von Bachmann erwähnt wurde, vgl. Monika Albrecht, Dirk Göttliche: *Nachwort*, in: *Das Buch Franza. Das Todesarten-Projekt in Einzelausgaben*, München 1998, S. 248.
- 49 Ingeborg Bachmann: *Malina*, Frankfurt/Main 1988, S. 325.
- 50 In einem der Entwürfe zum *Franza*-Buch schrieb Bachmann: »Aber es hat mich sehr beschäftigt, wo das Quantum Verbrechen, der latente Mord »geblieben« ist, seit ich begreifen mußte, daß 1945 kein Datum war, was wir so gern glauben möchten, um uns beruhigt schlafen zu legen.« Ingeborg Bachmann: *Das Buch Franza. Das Todesarten-Projekt in Einzelausgaben*, München 1998, S. 155.
- 51 Bachmann: *Malina*, S. 12.
- 52 Ebd., S. 171.
- 53 Sigrid Weigel bespricht in ihrem ausführlichem Buch die psychoanalytischen Aspekte des Traumas und dessen poetische Rolle im *Malina*-Roman: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, bes. S. 343-356.
- 54 Bachmann: *Malina*, S. 236.
- 55 Vgl. dazu unter anderem Holger Gehle: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Wiesbaden 1995, S. 12-14, oder Weigel: *Ingeborg Bachmann*. Siehe auch die Lesart Joachim Eberhardts, der diese Tendenz kritisiert: »Es gibt für mich keine Zitate«. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Tübingen 2002, S. 251-253.
- 56 Vgl. Caduff: »*dadim dadam*«, S. 243: »Die Verwendung von Sprachformeln des musikalischen Aufschreibesystems im literarischen Text garantiert also nicht einfach nur den affektiven Ausdruck der Ich-Stimme, sondern sie markiert gleichzeitig auch das Ungenügen dieser Stimme, ihren Ausdruck aus eigener Kraft zu gestalten.« Ich würde diesen Gedanken weiterentwickeln in dem Sinne, daß eine solche poetische Strategie des Scheiterns doch bestimmte Erinnerungsmethoden ermöglichen kann.
- 57 Bachmann: *Malina*, S. 350.
- 58 Gudrun Kuhn: *Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger: Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg 1996, diskutiert verschiedene Aspekte der Affinität der Literatur Bernhards zur Musik. In ihrer ausführlichen Beschreibung des Forschungsfeldes (insbes. S. 35-49) kritisiert sie mehrere Untersuchungen wie zum Beispiel Himmel 1971, Petrasch 1978, Jurgensen 1981, Köpnick 1992, die dort eine kontrapunktische Stimmführung nach der Art der Fuge erkennen wollten. Vgl. zu diesem Punkt auch Scheitler: *Musik als Thema und Struktur*, S. 95, die über »gemeinsame Überwertigkeit des Formalen über das Semantische« als

- mögliche Annäherungen zwischen Bernhards Prosa und der Sprache der Musik schreibt.
- 59 Über den »Wiederholungszwang« als Mechanismus eines psychischen Systems, das mit dem Trauma der Vergangenheit verbunden ist, vgl. Sigmund Freud: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II* (1914), in: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Ergänzungsband: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt/Main 2000, S. 208–211; Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: *Studienausgabe*, Bd. 3: *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt/Main 2000, S. 242–232.
- 60 Andrea Reiter: *Thomas Bernhard's »Musical Prose«*, in: *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980s*, eds. A. Williams et. al. New York 1990, S. 193, überträgt Schönbergs Begriff (musikalische Prosa) als solchen, um die musikalische Bearbeitung der literarischen Motive bei Bernhard zu beleuchten, während Andreas Herzog: *Thomas Bernhards Poetik der Prosaischen Musik*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 4(1994), S. 38, auf diesen Begriff referiert, indem er die syntaktische Struktur der »Entgegensetzungen« bei Bernhard mit den Eigenschaften der »musikalischen Idee« Schönbergs vergleicht.
- 61 Thomas Bernhard: *Auslöschung*, Frankfurt/Main 1988.
- 62 Vgl. Adornos Bemerkung in *Philosophie der neuen Musik*, S. 61.
- 63 Die Frage der Darstellungsart oder Repräsentation der (NS-)Vergangenheit bei Bernhard wurde in mehreren Zusammenhängen behandelt: Hermann Helms-Derfert weist auf dekonstruktive Erzählstrategien hin: *Die Last der Geschichte: Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard*, Köln 1997, S. 3 f.; Günter Butzer beschreibt ein alternatives Model der »Paradoxie des Eingedenkens«: *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1998, S. 59–62; Joachim Hoell diskutiert die Tradition der »Anti-Heimat Literatur«: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbte Alpträum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*, Berlin 2000, S. 36–40. Vgl. vor allem Hans Höller und Matthias Part: »*Auslöschung*« als *Antiautobiographie: Perspektiven der Forschung*, in: *Antiautobiographie. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung«*, hg von Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard, Frankfurt/Main 1995.
- 64 Fred K. Prieberg diskutiert das musikalische Repertoire in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich, das meistens Werke der Ersten Wiener Schule bzw. Hayden, Mozart, Beethoven und zugleich die Opern von Wagner umfaßte: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/Main 1982, S. 250–258. Zum Fall Mendelssohns und dem Status seiner Musik in der NS-Zeit vgl. unter anderem Erik Lévi: *Music in the Third Reich*, London 1994, S. 65–73, 226–228. Über die Rolle der Musik während des Krieges vgl. auch Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, S. 49–51.
- 65 Thomas Bernhard: *Beton*, Frankfurt/Main 1998, S. 9 f.
- 66 Bernhard: *Auslöschung*, S. 239.
- 67 Ebd., S. 239.
- 68 Zu den soziologischen und poetischen Eigenschaften dieses Milieus vgl. Gershon Shaked: *Geschichte der modernen hebräischen Literatur. Prosa von 1880 bis 1980*, übers. von Anne Birkenhauer, Frankfurt/Main 1996, S. 216–227, 237–238.
- 69 Über die Gründung des Palästina Orchesters unter der Leitung von Branislaw Huberman vgl. unter anderem Barbara von der Löhe: *Die Musik war unsere Rettung: Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra*, Tübingen 1998, S. 69–116; zu den Instrumentalisten aus dem deutschen Kulturkreis siehe insbes. S. 86–98.

- 70 Nathan Shacham: *Rosendorfs Quartett*, übers. von Mirjam Pressler, Frankfurt/Main 1994, S. 301.
- 71 Ebd., S. 127.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., S. 356.
- 75 Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 28.
- 76 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1998, S. 39.
- 77 Shacham: *Rosendorfs Quartett*, S. 149.
- 78 Ebd., S. 291. Damit spielt Shacham auf den Faustus-Roman Thomas Manns an bzw. auf die Montagetechnik, die Mann selbst in seinem Buch bespricht: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Frankfurt/Main 1989, S. 25. Vgl. auch Manns Brief an Adorno vom 30.12.1945: *Briefwechsel 1943-1955*, hg. von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 2002, S. 18.
- 79 Vgl. hierzu die Lesart Shaked: *Geschichte der modernen hebräischen Literatur*, S. 297 f., der diese Tendenz deutlich reflektiert: »Shachams Werk will nicht nur spannend oder komisch sein oder schockieren; der Autor transportiert vielmehr eine gesellschaftliche Botschaft in sehr lesbarer Form, ohne dabei psychologische Tiefen oder metaphysische Höhen zu suchen.«
- 80 Nathan Shacham: *Der Schatten von Rosendorf* (hebräisch), Tel Aviv 2001, S. 205.
- 81 In den Methoden der negativen Repräsentation Adornos sah Shacham in der Tat anti-humanistische Züge; vgl. seine Autobiographie *Verschlossenes Buch* (hebräisch), Tel Aviv 1988, S. 141 f.
- 82 Yoel Hoffmann, *Die Katze und der Schmetterling* (hebräisch), übers. v. Verf., Jerusalem 2001, S. 1b, (in Großbuchstaben: Deutsch transkribiert ins Hebräisch; kursiv: Aramäisch., M. B).
- 83 Ebd., S. 1c.
- 84 Ebd., S. 22a.
- 85 Ebd., S. 5a.
- 86 Ebd., S. 1a.
- 87 Ebd., S. 4a.
- 88 Ebd., S. 1a (kursiv: Jiddisch., M. B).
- 89 Ebd., S. 2a.
- 90 Mann: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 29.
- 91 Mann: *Briefwechsel 1943-1955*, S. 21.
- 92 Theodor W. Adorno: *Zu einem Porträt Thomas Manns*, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1974, S. 341 f. Zum Dialog zwischen Mann und Adorno, der seine Lektüre zu *Philosophie der neuen Musik* schon im Juli 1943 an Mann schickte, vgl. unter anderem Volker Scherliess: *Zur Musik im »Doktor Faustus«*, in: *»und was werden die Deutschen sagen??«*, Thomas Manns »Doktor Faustus«, hg. von Hans Wilkkirchen und Thomas Sprecher, Lübeck 1997, S. 124-130, 137-139; Hermann Danuser: *Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in Thomas Manns »Doktor Faustus«*, in: *Thomas Manns »Doktor Faustus« 1947-1997*, hg. von Werner Röcke, Bern 2001, S. 317 f.
- 93 Vgl. Eberhard Lämmert: *»Doktor Faustus« - eine Allegorie der deutschen Geschichte*, in: *Thomas Manns »Doktor Faustus« 1947-1997*, S. 86.
- 94 Carl Dahlhaus: *Fiktive Zwölftonmusik: Thomas Mann und Theodor W. Adorno*, in: *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (1982), S. 39 f.; vgl. auch Dietmar und Ruth Strauß: *»Sprache eines unbekanntens Sterns«*. *Adorno und*

die Musik im »Doktor Faustus«, in: Fragmen 2 (1993), S. 3-37; Lämmert: »Doktor Faustus« - eine Allegorie der deutschen Geschichte, S. 87.

- 95 Claudia Albert behauptet in ihrem bemerkenswerten Aufsatz »Doktor Faustus«: *Schwierigkeiten mit dem strengen Satz und Verfehlung des Bösen*, in: *Heinrich Mann Jahrbuch*, 11(1993), S. 106 f., daß Adornos Einfluß auf Mann (»Ästhetik des Bruchs«) eine progressive Möglichkeit politischer Kritik verhindert hat.

Christof Forderer

Volonté générale, Menschenrechte, öffentliche Meinung

*Georg Forsters und Camille Desmoulins' Auseinandersetzung
mit der Politik des Terrors*

Als epochales historisches Phänomen zog die Französische Revolution Menschen unterschiedlichen Schicksals und entgegengesetzter Denkart in ihren Bann. Auf ihrer Bühne traten nicht nur Charaktere wie Camille Desmoulins auf, die ihr gewissermaßen mit Leib und Seele angehören und die ohne diesen brutalen Beschleuniger von Geschichte wahrscheinlich ein anonymes Leben auf den Hintertreppen der Gesellschaft nie verlassen hätten. Auch Männer wie Georg Forster, die längst in Wissenschaft und Literatur sich ein ihnen sicher angehörendes Stück Land erarbeitet hatten, ließen sich in sie hineinreißen. Es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß es in jenen letzten Monaten vor seinem Tod, die der in seiner Heimat verfolgte deutsche Aufklärer in Paris verbracht hat, zu einer persönlichen Begegnung zwischen den beiden so unterschiedlichen Schriftstellerpersönlichkeiten gekommen ist: der Revolutionskommissar Merlin de Thionville, mit dem Forster während der kurzlebigen Mainzer Republik zusammengearbeitet hatte und den er nun in Paris wieder aufsuchte, war ein enger Freund und zeitweilig sogar Koautor von Desmoulins.

Bei einem solchen Treffen, sollte es zustande gekommen sein, hätten die beiden Schriftsteller ihre divergenten Einschätzungen zum gegenwärtigen Stand der Revolution diskutieren können. Ursprünglich beide gleichermaßen vom Terror verschreckt, hatten sie in den letzten Monaten des Jahres 1793 dennoch sehr unterschiedliche Konsequenzen gezogen. Desmoulins überwand seine Angst vor der mörderischen politischen Repression (und wohl auch die Sorge, den eigenen Kameraden als Nestbeschmutzer zu erscheinen) und startete Ende des Jahres mit seiner Zeitschrift *Le Vieux Cordelier* eine publizistische Kampagne gegen eine Revolution, die in seinen Augen ihre Ideale preiszugeben im Begriff war. Forster dagegen rang sich dazu durch, die Übel der aktuellen Lage als notwendiges Zwischenstadium zu akzeptieren. Wenige Wochen bevor Desmoulins seine neue Zeitschrift gründete, hatte er unter dem Titel *Parisische Umriss* eine Artikelfolge eröffnet, in der er seinen empfindsamen deutschen Lesern, gewissermaßen aus der Höhle des Löwen heraus, den Terror nahezubringen versuchte. Dort konstatierte er zwar genauso wie Desmoulins, der in der aufsehenerregenden Nummer 3 des *Vieux Cordelier* das chronisch mißtrauische Regime des Wohlfahrtsausschusses mit der Schreckensherrschaft Neros und Cali-

gulas verglich, daß »die Erscheinungen unter dem Joch des Despotismus [. . .] denen, die sich während einer republikanischen Revolution ereignen, sehr ähnlich sehen«. Aber er integrierte solche düstere Bestandsaufnahme in eine komplexe Theodizee der Revolution, die sich schließlich zu dem Urteil versteift, »daß unsere Revolution, als Werk der Vorsehung, in dem erhabenen Plan ihrer Erziehung des Menschengeschlechts, gerade am rechten Ort steht«¹.

Die gegensätzliche Verarbeitung, die die beiden Schriftsteller ihrem ursprünglich gleichermaßen ungunstigen Gefühl am Zustand der Revolution angedeihen ließen, ist sicherlich auch psychologisch aus ihrer ungleichen Situation erklärbar. Desmoulins, als Freund Robespierres dem Machtzentrum nahestehend, konnte hoffen, durch eine schonungslose Aufdeckung der wahren Situation des Landes dazu beizutragen, die Revolution wieder aufs rechte Gleis zu bringen und so das Fiasko seiner Ideale abzuwenden. Dagegen war für Forster, der sich als Ausländer im zunehmend xenophoben revolutionären Frankreich in einer prekären Situation befand, jede Hoffnung auf Einflußnahme illusionär. Da er die Realität nicht verändern konnte, konnte in ihm die Versuchung mächtig werden, statt dessen die Interpretation der Realität zu verändern.

Bedeutsamer als solche individuell-lebensgeschichtliche Aspekte ist ein anderer Kontext: Die Unterschiedlichkeit von Forsters und Desmoulins' Stellungnahmen zum Terror reflektiert ein fundamentales Problem, das mit der modernen Auffassung von Demokratie verbunden ist und das nicht unwesentlich zum dramatischen Verlauf der Französischen Revolution beigetragen hat. Beide Schriftsteller konnten mit dem Pathos des engagierten Demokraten ihre so entgegengesetzte Diagnose über den Stand der Freiheit im Jahre 1793 vertreten, weil der moderne Demokratiebegriff heterogen ist und so beide Positionen sich gleichermaßen in einflußreiche Traditionslinien der Auffassung von Demokratie einzuschreiben schienen. Diese so gegensätzlich orientierenden Traditionen sind zum einen die republikanische Strömung mit ihrer Fokussierung auf die *volonté générale*, zum anderen die die individuelle Freiheit verfechtende *liberale* Strömung. Die republikanische Tradition, am prägnantesten von Rousseau verkörpert, stellt ins Zentrum, daß in der Demokratie der Wille des Volks die Quelle aller staatlichen Macht ist. Demgegenüber geht es der liberalen Traditionslinie, die vor allem in England entwickelt wurde und in Locke ihren bekanntesten Vertreter hat, nicht um die Freiheit des Volks als kollektiven Subjekts, sondern um die Freiheit der Einzelnen. Für das liberale Demokratieverständnis ist ein demokratischer Staat in erster Linie ein Staat, der seinen Bürgern den Schutz ihrer Individualität (*habeas corpus*, Recht auf freie Religionsausübung, Eigentumsrechte usw.) garantiert. Während die republikanische Tradition zur Forderung des allgemeinen Wahlrechts führte, kulminierte die liberale Tradition in der Erklärung der Menschenrechte (in der Konzep-

tion des modernen Verfassungsstaates sind schließlich die beiden Traditionen zusammengelaufen)².

Es ist nun offenkundig, daß Forster und Desmoulins bei ihren Stellungnahmen zum Terror jeweils die eine Komponente von Demokratie privilegieren. Forster verabsolutiert bei seiner Apologie des Terrors das republikanische Element und ist so bereit, im Mehrheitswillen umstandslos die Menschenrechte untergehen zu lassen: »Eine Ungerechtigkeit verliert ihr Empörendes, ihr Gewaltthätiges, ihr Willkürliches, wenn die öffentliche Volksmeinung, die als Schiedsrichterin unumschränkt in letzter Instanz entscheidet, dem Gesetz der Nothwendigkeit huldigt, das jene Handlung oder Verordnung oder Maßregel hervorrief.«³ Forsters Wortwahl ist deutlich: Ein »unumschränkt« herrschender Volkswille ist genauso dispensiert von aller Bindung an Gesetze wie der König einer absoluten Monarchie. Es ist denn seit Benjamin Constant auch ein Hauptpunkt der liberalen Kritik am rousseauischen Republikanismus, daß dieser – statt eine Gewaltenteilung anzuvisieren – durch einen einfachen Substitutionsakt die absolute Macht des Königs auf das Volk übertragen habe⁴. Desmoulins' Position gegenüber solchem »demokratischen Absolutismus« ist eindeutig: Statt Freiheit in erster Linie als Anerkennung der Souveränität des Volkes zu fassen, definiert er sie mit allem Nachdruck als die Garantie einer fundamentalen Beschränkung von Macht: »Je persiste à croire que notre liberté, c'est l'inviolabilité des principes de la *Déclaration de droits*.«⁵

Der grundsätzliche Unterschied, daß Forster demokratische Politik als Emanation des Volkswillens definiert, während Desmoulins diesen Volkswillen durch unverfügbare Grundrechte gefiltert wissen will, läßt die beiden Schriftsteller auch bei dem allgemeineren Problem der demokratischen Legitimität der staatlichen Institutionen, die den Terror »auf die Tagesordnung« gesetzt hatten (so der damalige Sprachgebrauch), gegensätzlichen Positionen zuneigen. Ihre verschiedenen Ansichten hinsichtlich dieser Frage reflektieren das große Zerwürfnis, das schon bald nach 1789 die Einheitlichkeit des demokratischen Lagers beendet hatte. Die Abgeordneten der Assemblée constituante hatten sich bei ihrer Errichtung eines neuen Systems, das die grundsätzliche Anerkennung der republikanischen Idee der Souveränität des Volkes zur Basis hat, vor das Problem gestellt gesehen, institutionelle Formen zu schaffen, in denen diese Souveränität sich artikuliert. Ihre Entscheidung für ein repräsentatives Parlament, die die Äußerung der *volonté générale* auf den periodischen Wahlakt beschränkte und in der Zwischenzeit gewissermaßen das Parlament als Souverän einsetzte, wurde immer wieder mit Berufung auf Rousseaus Konzeption der »souveraineté inaliénable« in Frage gestellt⁶. Die »journées révolutionnaires«, also jene für den Verlauf der Französischen Revolution so bedeutsamen gut durchorganisierten Massendemonstrationen zur Durchsetzung radikaler Forderungen, und die beständige mißtrauische Kommentierung der offiziellen Politik in den Clubs

und in den Sektionsversammlungen erinnerten die Abgeordneten überdeutlich daran, daß sie zumindest für den radikalen Flügel der Revolutionsaktivisten nur schlichte Beauftragte und keinesfalls eigenständige Repräsentanten waren und also sich auch während der Legislaturperiode genauso wie am Wahltag dem Volkswillen zu unterwerfen hätten. Die Vorstellung, daß das Volk jederzeit und ohne auf die Befugnisse seiner von ihm gewählten Vertreter Rücksicht nehmen zu müssen das Recht hat, seinen Willen durchzusetzen, schien denn auch die Ereignisse zu legitimieren, die die Jakobiner und damit jene Gruppierung, die einige Monate später den Terror einführen sollte, an die Macht gebracht hatten: Sie waren zur dominierenden Fraktion in der Convention aufgestiegen dank der »journées révolutionnaires« vom 31. Mai und vom 2. Juni, während derer der »Volkswille«, verkörpert von einer bewaffneten Sansculotten-Demonstration, dem Parlament den Ausschluß und die Verhaftung der führenden Abgeordneten der Girondisten aufgezwängt hatte. Forster nun erkennt ausdrücklich diesen verfassungsrechtlich illegalen Gewaltakt der direkten Demokratie gegenüber der repräsentativen Demokratie an. Die offensichtliche Schwächung des Parlaments interpretiert er sogar als einen Machtzuwachs: Die verbliebenen Abgeordneten könnten sich nun statt auf die bloß abgeleitete Autorität einer von der Verfassung sanktionierten Körperschaft auf ihren unmittelbaren Einklang mit dem Volkswillen stützen und damit auf jene Kraft, die in jenen Monaten für ihn die einzige wirkliche Quelle politischer Macht war. Ihm schien durch die Verletzung der Unabhängigkeit des Parlaments eine neue Phase der totalen Transparenz zwischen Volkswillen und Repräsentanten und damit einer Machtausübung ohne jeglichen Reibungsverlust eröffnet: Die Convention, so Forster, herrsche nun »endlich noch des Vorrechtes der Unverletzbarkeit beraubt [Forster spielt auf die Ereignisse des 2. Juni 1793] [...] durch die öffentliche Meinung ohne Widerrede über vier und zwanzig Millionen Menschen«⁷.

Anders als Forster, der der »unumschränkt« herrschenden *volonté générale* den Vorrang gibt und so bei der Frage nach der Legitimität der Regierung die Bestimmungen der Verfassung genauso unberücksichtigt läßt wie die Menschenrechtserklärung bei seiner Diskussion des Terrors, weist Desmoulins den Anspruch, die *volonté générale* außerhalb der von der Verfassung vorgesehenen Institutionen durchsetzen zu können, entschieden zurück. Zwar hatte er selbst durch eine seiner früheren Schriften nicht unwesentlich zur Unterwerfung des Parlaments am 2. Juni unter den Willen einer außerparlamentarischen Kraft beigetragen⁸. Im *Vieux Cordelier* ist er nun aber auf eine Linie eingeschwenkt, die neben der Respektierung der Menschenrechte ausdrücklich auch die Respektierung der Verfassung fordert. Es scheint ihm nun gefährlich für die Republik, das Gesetzgebungsmonopol des Parlaments nicht zu beachten und »basisdemokratische« Körperschaften und Gruppen zur Convention in Konkurrenz

treten zu lassen (les départements, les districts, les municipalités, les sections, les comités révolutionnaires font les lois; et, Dieu me pardonne, je crois que les sociétés fraternelles en font aussi⁹). Mit deutlichen Worten – die sich durchaus auch gegen viele Sätze seiner früheren Schriften richten ließen – polemisiert er nun gegen »cette manie de gouverner, l. . .] cet esprit sectionnaire qui perdit Rome et Athènes quand tout le monde voulut être partie active du peuple-roi«. ¹⁰

Der eine begrüßt als Emanation der *volonté générale*, was der andere als Verletzung liberaler Grundprinzipien ablehnt: Es scheint offenkundig, daß hinter Forsters und Desmoulins' gegensätzlichen Positionen zum Terror eine unterschiedliche Gewichtung der republikanischen beziehungsweise der liberalen Komponente der modernen Demokratiekonzeption steht. Gleichwohl drängt sich bei einer konfrontativen Lektüre der *Parisischen Umriss*e und des *Vieux Cordelier* häufig ein anderer Aspekt in den Vordergrund. Ein wichtiger Teil von Desmoulins' Angriffen auf die Politik des Terrors erfolgt nämlich gar nicht direkt aus dem liberalen Engagement gegen Verletzungen von Menschenrechten und Verfassungsbestimmungen, sondern auf Forsters eigenem Feld der *volonté générale*: Desmoulins zeichnet ein vollständig anderes Bild von eben jenem Volkswillen, den Forster so entschieden für eine Politik des Terrors reklamieren zu können glaubt. Wo Forster die den Terror als politisches Mittel einsetzende Regierung im fugenlosen »Einklang mit dem allgemeinen Willen« sieht und überzeugt ist, daß infolge einer solchen Fusion von Volkswillen und Regierung in Frankreich ein »politischer Riese« entstanden sei¹¹, erscheint es Desmoulins, als habe der Wohlfahrtsausschuß sich durch seine Terrorpolitik von der Bevölkerung isoliert und befinde sich so in einer fragilen Position. (Angesichts der massiven Ablehnung des Terrors durch die Bevölkerung verdächtigt er sogar die Betreiber des Terrors, verkappte Agenten der Konterrevolution zu sein, die die Revolution diskreditieren wollen; er verfällt hier – wie mehrfach in seinen früheren Schriften – der für die Französische Revolution so typischen Paranoia, in den Aktivitäten des politischen Gegners die Macheschaften eines konterrevolutionären »Komplots« zu wittern.) Selbst bei einer Anerkennung von Forsters Prämisse, daß der Volkswille »unumschränkt« entscheidet, muß so in Desmoulins' Perspektive die Verteidigung des Terrors, wie sie die *Parisischen Umriss*e vornehmen, obsolet erscheinen.

Solche gegensätzlichen Ausdeutungen des Volkswillens sind sicherlich zum Teil Folge jener ungleichen Disposition, sich auf die Realität einzustellen, wie sie aus den anfangs angedeuteten jeweiligen Lebenssituationen der beiden Schriftstellers entstanden sein mag. Gleichzeitig ist sie aber eng mit der beobachteten Opposition zwischen republikanischer und liberaler Orientierung verbunden. Bei ihrer Behauptung einer Übereinstimmung bzw. einer Divergenz zwischen der Politik des Terrors und dem politischen Willen der Bevölkerung

beziehen sich nämlich Forster und Desmoulins auf die *öffentliche Meinung* und damit auf ein Phänomen, das in der Französischen Revolution weniger ein demoskopisch angepeiltes Faktum als ein Konstrukt im politischen Machtkampf war. Wie wenig Verlaß auf die damals seit einigen Jahren in Mode gekommene Berufung auf die öffentlichen Meinung sein konnte, hatte schon Sébastien Mercier, der unermüdliche Augenzeuge jener Epoche, in einer ironischen Glosse im *Nouveau Paris* festgehalten. Den Beobachtern der öffentlichen Meinung hatte er dort vorgehalten, daß ihre Resultate mehr über den Beobachter als über den beobachteten Gegenstand verraten würden: »Les observateurs mettaient, pour ainsi dire, les mains sur le thermomètre en le consultant et prenaient pour la température de l'air la chaleur plus ou moins grande de leurs mains.«¹² Im Falle Forster und Desmoulins scheint es nun so, daß die öffentliche Meinung bei jedem von ihnen so unterschiedlich urteilt, weil ihre divergenten Demokratieauffassungen sie dazu prädisponiert haben, sich bei der Sondierung der öffentlichen Meinung in sehr anderen Sphären der Gesellschaft umzusehen.

Forster schöpft sein Wissen über den Inhalt der öffentlichen Meinung an Orten, wo er das Volk bei einer Aktivität antrifft, die für sein republikanisches Demokratieverständnis zentral ist: dort, wo es als »Souverän« explizit die Umsetzung seines politischen Willens einfordert. Die typischen Orte solcher Interventionen des Volkes waren im Jahre 1793 die Sektionsversammlungen, die Volksgesellschaften und der Jakobinerclub. Es wundert nicht, daß Forster in diesen Aktionszentren der Revolution engagierte patriotische Stellungnahmen, die im Sinne des Terrors sind, aufsammeln kann. Er referiert so zum Beispiel den einstimmigen Beschluß einer empörten Sektionsversammlung, für eine Gruppe von rebellischen Soldaten ein »schnelles, furchtbares Gericht« zu fordern, das »von der Erde der Freiheit jene feigen Ungeheuer« vertilgen solle¹³.

Umgekehrt scheint Desmoulins' liberale Demokratieauffassung ihm solche gesellschaftlichen Räume, in denen das Volk in seiner Eigenschaft als Souverän seine politische Meinung durchsetzen will, entfremdet zu haben. Obgleich lange Zeit selbst eifriger Teilnehmer von Clubsitzungen und Sektionsversammlungen, bevorzugt er nun als Beobachtungsfeld zur Feststellung der öffentlichen Meinung soziale Räume, in denen die Individuen nicht wie bei Forster in der Rolle des »citoyen«, sondern als »hommes« auftreten. Es ist ein Grundunterschied zwischen einer die republikanische Komponente verabsolutierenden Politik und einer liberalen Politik, daß erstere die Tendenz hat, den »homme« im »citoyen« verschwinden zu lassen, während die zweite ihm ein Eigenrecht zugesteht. Die Tendenz, dem »homme« – und damit verbunden der Gesellschaft – gegenüber der Politik kein Eigenrecht zu lassen, ist in Rousseaus Begründung des Gesellschaftsvertrags angelegt. Rousseau läßt die Volkssouveränität aus der totalen Aufgabe der privaten Autonomie entstehen: Sie wird von jenem abstrakten Kollektivwesen ausgeübt, das daraus entsteht, daß alle sich vollständig an das

Ganze überlassen (mit der Perspektive, als Teil des Ganzen dann im Gegenzug »alle für sich« zu erhalten).¹⁴ Das Grundanliegen des Liberalismus, die individuellen Freiheitsrechte zu garantieren, bedeutet demgegenüber die Anerkennung einer Gesellschaft, die ihrer eigenen Dynamik folgt und vom Staat allenfalls vorsichtig korrigiert werden darf. Desmoulins insistiert im *Vieux Cordelier* mit allem Nachdruck auf der Unabhängigkeit der Zivilgesellschaft und widerspricht hierin ausdrücklich seinem langjährigen Weggefährten Robespierre, den er sonst von direkter Kritik meist auszunehmen versucht. Robespierres Auffassung, daß das Fundament der Republik die Tugend sei (eine Auffassung, die sich als mörderisch, weil zu immer neuen Säuberungen führend, erweisen sollte), läßt keinen Platz für die Zivilgesellschaft: Die Individuen sind angehalten, bei allen ihren Tätigkeiten statt ihres persönlichen Wohls das *intérêt général* im Auge zu haben. Die von einer solchen moralistischen Gesellschaftsauffassung durchdrungene Beschreibung, die Forster von den ethischen Auswirkungen der reglementaristischen Wirtschaftspolitik des Wohlfahrtsausschusses gibt, macht spürbar, wie gründlich eine Politik, die das *intérêt général* in jede Lebensregung einschreiben will, das Eigenleben der Gesellschaft zu ersticken droht: Alle Bürger, so lobt Forster, seien vom Geist der »Aufopferung, Mittheilung, Nächstenliebe und Vaterlandsliebe«¹⁵ ergriffen und in ihrem Privatleben herrsche »die Einfalt in den Sitten; die Verbannung alles Luxus, sogar der silbernen Löffel von den Tafeln; die auf das bloß Unentbehrliche und Unscheinbare zurückgeführte Kleidertracht; die enthusiastische Liebe zur Gleichheit, der jede Auszeichnung einen Verdacht einflößt«¹⁶.

Gegenüber solchen Tendenzen, Gesellschaft als kollektive Selbstaufopferung der Bürger für die Gemeinschaft zu verstehen, beharrt Desmoulins auf der grundsätzlichen Verschiedenheit von Gesellschaft und Staat. Ausdrücklich verteidigt er, daß die Grundlage von Gesellschaft der jeweils private Egoismus sei, den er, um in aller Deutlichkeit den Abstand zu Robespierres Moralismus zu markieren, sich nicht scheut »vice« zu nennen. Das *intérêt général* habe sich, ohne störend in das Privatleben einzugreifen, völlig zwanglos durch Ausbalancierung von selbst herzustellen. Das Zutrauen der Physiokraten zu einer Art liberalistischen Dereglementierung teilend, glaubt er, in einer demokratischen Republik ergebe sich, anders als in der Monarchie mit ihrer den freien Verkehr blockierenden Ständeordnung, ganz von selbst »une balance de vices, la nature du gouvernement [das heißt l'égalité républicaine, C. F.] les oppose les uns aux autres, et dans cet équilibre, c'est l'intérêt général qui départage«.¹⁷

Diese so deutlich von Robespierres und Forsters Konzeption unterschiedene Auffassung des Staates als eines bloßen Rahmens, innerhalb dessen die Gesellschaft ungestört ihren eigenen Interessen nachgehen kann und deren Mitglieder, wie er ausdrücklich verteidigt, das Recht auf Indifferenz gegenüber der Politik haben (»laissons l. . . l aussi végéter au coin de leur feu l. . . l ces paisibles

casaniers«¹⁸), hat zur Konsequenz, daß Desmoulin bei seiner Beobachtung der öffentlichen Meinung seine Aufmerksamkeit in eine völlig andere Richtung als Forster lenkt. Die öffentliche Meinung, auf die sich Forster beruft, scheint ihm eine nichtrepräsentative Gruppengesinnung, die sich unter dem Einfluß einiger lautstarker »tapageurs«¹⁹ gebildet hat. (Er weiß gleichwohl, daß ungeachtet ihrer fehlenden Repräsentativität ihm gerade diese Art von Kollektivmeinung im politischen System der jakobinischen Republik gefährlich werden könnte: Mit Sorge registriert er, daß er beim Publikum der Sektionsversammlungen und Clubs »depopularisiert« sei.²⁰). Die wahre öffentliche Meinung, für die seiner Einschätzung nach die Regierung das Gespür verloren hat, hört er aus jenem mal dichterem, mal lockeren Geflecht von Stimmen heraus, wie es bei den Zusammenkünften von Individuen, die als Privatpersonen reagieren, gewoben wird. Desmoulin's Interesse an dieser so wenig revolutionstypischen öffentlichen Meinung ist so dominant, daß ausgerechnet an *dem* Ort, wo der Anspruch des Staates auf das Individuum in aller Härte auftrumpft, er sich darauf verlegt, gänzlich unstaatsbürgerliche Ansichten zu recherchieren: Die die Guillotine umlagernde Menge, konstatiert er, sei nicht aus »amour de la patrie« da, sondern zur Befriedigung eines banalen Sensationsbedürfnisses. (Während Forster engagierte Revolutionsaktivisten aufspürt, die mit patriotischem Eifer gegen mutmaßliche Verräter die Todesstrafe fordern, fallen Desmoulin harmlose Schaulustige auf, die zusammengeströmt sind, um »la pièce nouvelle qui ne pouvait avoir qu'une seule représentation« zu begaffen.²¹).

In anderen Textpassagen, in denen Forster und Desmoulin nicht vom Inhalt der öffentlichen Meinung (für den Terror / gegen den Terror), sondern von ihrem Zustand schreiben, macht sich der Einfluß ihrer unterschiedlichen Auffassungen von Demokratie noch bedeutsamer bemerkbar. Forsters und Desmoulin's Einschätzungen des Zustandes der öffentlichen Meinung des Jahres 1793 könnten kaum unterschiedlicher sein. Forster erlebt das Frankreich des Jahres 1793 als ein Land, in dem die öffentliche Meinung machtvoll wie nie zuvor in ihrer Geschichte ist. Er spricht vom »Koloß der öffentlichen Meinung«²² und sieht »in den Volksgesellschaften, in den Sektionsversammlungen Wasserträger, Schuhknechte und Karrentreiber von den Angelegenheiten ihres Landes, und von den Maßregeln des Augenblicks mit einer Bestimmtheit sprechen, die nur aus der einfachen Richtigkeit und Klarheit allgemein verbreiteter Grundbegriffe entspringen kann«²³. Desmoulin, sich auf dasselbe Phänomen der öffentlichen Kommunikation beziehend, konstatiert einen erbärmlichen Zustand der Lähmung, verschuldet von dem »froid poison de la crainte, qui fige la pensée jusqu'au fond de l'âme«; den öffentlichen Raum beschreibt er als zugestellt von »des montagnes de glace, qui, d'un bout de la France à l'autre, couvrent la mer de l'opinion, et en obstaclent le flux et reflux«²⁴.

Der Widerspruch zwischen den beiden Einschätzungen – erneut mehr als

eine simple Auswirkung einer ungleichen Bereitschaft, sich auf die Realität einzustellen – erklärt sich aus dem Einfluß ihres republikanischen bzw. liberalen Demokratieverständnisses auf die Wahl der Kriterien, mit denen sie das Funktionieren der öffentlichen Meinung beurteilen. Die Charakteristika, die Desmoulin von der öffentlichen Meinung erwartet, bezeichnet die Metaphorik des zitierten Satzes deutlich: Sein Vergleich mit einem vom »flux et reflux« bewegten Meer evoziert eine öffentliche Meinung, die sich in einer freien Diskussionskultur, im unzensierten Aufeinandertreffen von Argument und Gegenargument bildet. Ihr Grundprinzip ist der öffentliche Gebrauch von Vernunft und damit das Modell von liberaler Öffentlichkeit, wie es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang des Emanzipationsbestrebens des Bürgertums in den wissenschaftlichen Gesellschaften, den Salons und den Cafés herausgebildet hatte²⁵. Die Hoffnungen, die sich an die öffentliche Meinung dieser liberalen Diskussionskultur knüpften, waren eng mit dem Fortschrittsoptimismus der Aufklärung verbunden: Als Frucht einer Kommunikation, die unaufhörlich geführt wird und so immer neue Reifegrade hervorbringt, schien sie einen sicheren Erkenntnisfortschritt zu versprechen. In den Jahren unmittelbar vor dem Ausbruch der Französischen Revolution war sie zu einem wichtigen Faktor im politischen Leben aufgestiegen: Der Finanzminister Necker, einer der prominentesten Protagonisten dieser öffentlichen Meinung, hatte stolz konstatieren können, sie sei nun »une puissance invisible, qui, sans trésor, sans garde et sans armée, donne des lois à la ville, à la cour et jusque dans le palais des rois«²⁶. Es ist eines der zentralen Anliegen von Desmoulin's Engagement gegen den Terror, einer solchen auf rationaler Kommunikation basierenden öffentlichen Meinung, in der die Maßnahmen der Regierung diskutiert werden und die dieser so die Chance gibt, ihre eigenen Entscheidungen zu überprüfen, wieder Raum zu geben. (Wenn er neben der allgemeinen Meinungs- und Pressefreiheit ausdrücklich für sich als Conventions-Abgeordneten die Redefreiheit fordert²⁷, visiert er einen wichtigen Bereich an, in dem das liberale Konzept des öffentlichen Gebrauchs der Vernunft ins 19. Jahrhundert weitergewirkt hat: Die von der bürgerlichen Öffentlichkeit gepflegte Praxis, seine Meinung vor einem diskutierenden Publikum auszusprechen, wurde zu einer Inspirationsquelle des Parlamentarismus²⁸).

Den »Koloß der öffentlichen Meinung«, der für Forsters zur selben Zeit, in der Desmoulin die öffentliche Meinung daniederliegen sieht, so machtvoll »Riesenschritte«²⁹ macht, kennzeichnen offensichtlich andere Qualitäten als die von Desmoulin anvisierte öffentliche Meinung. Die Lebhaftigkeit jener Diskussionskultur, in der sich einige Jahre zuvor die Revolution vorbereitet hatte und an die Desmoulin wieder anknüpfen möchte, beeindruckt Forster nur wenig: Ironisch beschreibt er die Meinungsexplosion vom Vorabend des 14. Juli als harmlose Betriebsamkeit von »Broschürenschriftlern, die zu Hunderten

jetzt die Wunden des Staates sondirten, und mit gränzenloser Keckheit und Quacksalberweisheit ihren Wundbalsam darauf zu streichen sich erkühnten³⁰. Wenn er demgegenüber die öffentliche Meinung des Jahres 1793 als ein eminent bedeutsames Phänomen bewundert, bezieht er sich auf die neue Ausformung von öffentlicher Meinung, die mittlerweile die politische Szene dominiert. Das Aufkommen einer völlig neuen Konzeption von öffentlicher Meinung hängt mit der Hegemonie zusammen, die seit dem Sieg der Revolution in den politischen Auseinandersetzungen die Berufung auf die *volonté générale* errungen hatte. Die von Rousseau angeregte Auffassung, daß die *volonté générale* dem Volk (der »nation une et indivisible«) unmittelbar inhärent und für alle ihre Mitglieder gültig sei, schien eine Feindschaft dem Pluralismus gegenüber zu legitimieren. Das deliberative Modell der liberalen Öffentlichkeit, das vorsieht, im Verlauf offen geführter Diskussionen dem kritischen Urteilsvermögen ein größtmögliches Spektrum von Alternativvorschlägen vorzustellen, wurde abgelöst von der Rousseauischen Vorstellung von Demokratie, für die das Ziel der demokratischen Debatte nicht ist, Minderheitsmeinungen Darstellungsraum zu geben, sondern eine für alle verbindliche Vereinheitlichung des politischen Feldes zu erzeugen. In voller Übereinstimmung mit einer solchen Hochschätzung von Homogenität erscheint Forster die öffentliche Meinung des Jahres 1793 insbesondere deswegen als starker »Koloß«, weil er in ihr statt des »flux et reflux« gegensätzlicher Positionen eine »unwiderstehliche Einheit des Volkswillens«³¹ wahrzunehmen glaubt und sie sich als eine »öffentliche Meinung ohne Widerrede«³² darstellt. Das Qualitätssiegel der von Forster herangezogenen öffentlichen Meinung ist nicht ihre Stimmenvielfalt, sondern ihr Zusammen geschmolzensein zum nationalen Konsensus. Anders als im Modell der liberalen Öffentlichkeit ist sie offensichtlich nicht ein komplexer Prozeß, bei dem kollektiv Ideen ausgedrückt und aufeinander abgestimmt werden, sondern sie unterwirft sich einer Heterogenität vertilgenden Dynamik. Forsters Bericht von der Zurückweisung der Forderungen nach einer Neuaufteilung von Grund und Boden illustriert, wie sehr Durchsetzungskraft und nicht ein Sinn für Differenzen das hervorsteckende Merkmal dieser öffentlichen Meinung ist: »[...] indes sen gährten diese Excentricitäten hier und dort nur einen Augenblick [die Forderungen nach Neuverteilung von Grund und Boden; C.F.]: im nächsten vertilgte sie der allgemeine Umschwung der Revolutionskräfte, und stellte die Vernunft siegreich wieder her«³³.

Neben der Uniformität der öffentlichen Meinung des Jahres 1793 stellt Forster einen weiteren, eng damit zusammenhängenden Zug heraus, der sie vielleicht noch deutlicher von der öffentlichen Meinung der liberalen bürgerlichen Öffentlichkeit abtrennt: Er unterstreicht ihren irrationalen Charakter. Nicht ohne ironisches Vergnügen erinnert er seine sich »zahmer Gelehrigkeit«³⁴ befließigenden deutschen Leser daran, daß die aktuelle französische öffentliche Mei-

nung, anders als die kultivierte liberale öffentliche Meinung, voller »unartiger« Flüche wie der »allzu geläufigen Gewohnheitsworte f. und b.« sei³⁵. Der von Forster konstatierte Verlust an Rationalität beschränkte sich nicht auf Äußerlichkeiten des sprachlichen Registers. Mit der Preisgabe einer Diskussionskultur verband sich, daß im Milieu der Revolutionsaktivisten den Urteilen der öffentlichen Meinung nun nicht mehr deshalb Autorität zugesprochen wurde, weil der unzensurierte öffentliche Gebrauch der Vernunft und also eine kollektive Korrekturanstrengung sie aus dem Ideenangebot der Nation herausdestilliert hat, sondern weil sie sich als direkte Emanation der *volonté générale* darstellten. In Übereinstimmung mit Rousseaus Überzeugung, daß die *volonté générale* sich am authentischsten in der unreflektierten öffentlichen Meinung (im »bon sens«) zeige³⁶, wurde dabei unterstellt, daß das in den Sektionen und Volksgesellschaften versammelte Volk in seiner Einfachheit und natürlichen Güte einen unverbildeten Instinkt für die *volonté générale* besitze. Forster geht in seiner Anerkennung einer nichträsonierenden öffentlichen Meinung sogar noch einen Schritt weiter: Er billigt ihr zu, sich auch noch von jener speziellen Vernünftigkeit zu lösen, die dem »bon sens« Rousseaus eigen ist. Mit unverkennbarer Faszination, in die Werte der zeitgenössischen Genieästhetik eingehen³⁷ und die durch Anwendungen von Perhorrestiziertheit eher noch gesteigert wird, präsentiert er sie als einen direkten Abkömmling der »rohen Kraft der Menge«³⁸. Vernunft, so akzeptiert er bereitwillig, interveniere in dieser »ungemessenen, unberechneten Kraft«³⁹ nur insofern, als diese »ihre Strahlen in der von ihm [von dem irrationalen Willen des Volkes] verstatteten Richtung«⁴⁰ werfe. Nicht eine intellektuelle Disposition, wie sie sich in Salons und wissenschaftlichen Gesellschaften entfalten kann, ist ihre Basis, sondern die physiologische Reizbarkeit einer in der politischen Krise aufgepeitschten Masse: »l. . .] unsere öffentliche Meinung ist das Produkt der Empfänglichkeit des Volkes, vermehrt mit dem Aggregat aller bisherigen Revolutionsbewegungen.«⁴¹ Einige Zeilen später spricht er von der auf die »Reizbarkeit« des Volkes »geimpften öffentlichen Meinung«.

Wo Desmoulins einer öffentlichen Meinung, deren Träger ein sich rationaler Diskursformen bedienendes Publikum ist, verbunden bleibt, beruft sich Forster in seiner Apologie des Terrors auf eine öffentliche Meinung, die in sozialpsychologischer Hinsicht weniger die eines Publikums als die einer Masse ist⁴². Angesichts Forsters intellektueller Biographie bis zum Beginn der Revolution kann diese Anerkennung einer irrationalen öffentlichen Meinung einigermaßen überraschen. Bevor er in den *Parisischen Umrissen* sich auf eine öffentliche Meinung berufen hat, die ihre Ansichten noch bei viertausend Versammelten »einmüthig«⁴³ festzulegen imstande ist und die bereit ist, die Annahme dieser Ansichten durch psychischen und notfalls auch physischen Druck zu »erzwingen«⁴⁴, war er lange Jahre als engagierter Verfechter von rationaler Kommuni-

kation in der Gelehrtenöffentlichkeit seines Landes aufgetreten. In seinem *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller, über Schillers »Götter Griechenlands«* (1788) zum Beispiel hatte er ähnlich wie fünf Jahre später Desmoulins die »freye Äusserung aller verschiedenen Meynungen, und ihre ebenso freye Prüfung« eingefordert. Einzig Überzeugungsarbeit als Durchsetzungsmittel anerkennend, hatte er in diesem Text mit einer Wendung, die sich direkt gegen die später von ihm gepriesene unduldsame öffentliche Meinung der Sektionsversammlungen richten ließe, seinem Diskussionsgegner vorgeworfen, sich auf die herrschende Meinung zu berufen, »ohnerachtet Meynungen nie herrschen sollen«. ¹⁵

Die Gründe für Forsters Einschwenken auf die nichträsonierende öffentliche Meinung führen zur geschichtsteleologischen Tiefenschicht seiner Privilegierung der *volonté générale* und damit seiner für einen deutschen Aufklärer so überraschenden Billigung des Terrors. Forster konnte eine öffentliche Meinung anerkennen, deren Funktionsweise weit entfernt von seinen eigenen Vorstellungen von Meinungsbildungsprozessen war, weil sie für ihn einer Ebene angehört, wo nicht individuelle Vernunft wichtig ist, sondern wo eine höhere Vernunft waltet. Obgleich er erkennt, daß alle Versuche der Revolutionsführer, den Entwicklungsgang der öffentlichen Meinung dem Einfluß vernünftiger Überlegungen zu öffnen, gescheitert sind, sieht er letztere gleichwohl mit »Riesenschritten« einer Vervollkommnung entgegengehen: »von Stufe zu Stufe entwickelte und läuterte sich die allgemeine Vernunft [die öffentliche Meinung], und die letzten Schritte sind nicht die unbedeutendsten gewesen: zum sicheren Beweise, dass diese Kraft noch im Wachsen ist und für die Zukunft noch merkwürdige Erscheinungen verspricht« ¹⁶. Dieser Läuterungsprozeß einer gleichwohl gegen vernünftige Einwirkungsversuche tauben öffentlichen Meinung ist für Forster möglich, weil er eine teleologische Geschichtskonzeption entworfen hat, in der der intellektuell-moralische Fortschritt nicht der bewußten Mitwirkung der Menschen bedarf. Die Annäherung der Menschheit an den Idealzustand einer freien Sittlichkeit, wie er Forster als typischem Repräsentanten der Aufklärung vorgeschwebt hat – die Menschen sollen ihrer »selbst wert« werden ¹⁷ durch »Einschränkung der Leidenschaften und ihre Unterwerfung unter das Gesetz der Vernunft« ¹⁸ –, vollzieht sich in seiner Geschichtsphilosophie dank der Lenkung durch eine unerkennbare Macht, mal Vorsehung, mal Schicksal, mal Natur genannt, die sich irrationaler Kräfte wie Leidenschaften, Ehrgeiz und dergleichen bedient. ¹⁹ Auch die Revolution insgesamt ist für ihn eine solche blind im Dienste des moralischen Fortschritts wirkende Kraft: eine Art heilsame Katastrophe, die die Vorsehung – Forster spricht von »der im Rathe der Götter beschlossenen« Revolution ⁵⁰ – auf die Menschheit losgelassen hat und die, ohne selbst vernunftgemäß zu sein, dennoch die Menschheit einem vernunftgemäßeren Zustand näher bringt. Dank seines Vertrauens in die gehei-

me Vernunft, die hinter dem Chaos der Revolution wirkt, kann er diese mit all ihren Exzesse »in ihren allgemeinen Verhältnissen« und in »ihrem Totaleindruck« akzeptieren⁵¹. Da er in der öffentlichen Meinung die zentrale Erscheinungsform der revolutionären Dynamik erblickt – er definiert sie als das »Werkzeug der Revolution, und zugleich ihre Seele«⁵² und damit als ihren vorantreibenden Faktor, der seit 1789 zu immer neuen Umwälzungen geführt hat –, gilt für sie dieselbe Rechtfertigung wie für die Revolution insgesamt⁵³. Überzeugt von einer verborgenen historischen Logik, für die Hegel einige Jahre später die Wendung »List der Vernunft« erfinden wird, scheint Forster sogar ausgerechnet den Umstand, daß die öffentliche Meinung der Revolutionszeit nicht mehr die rasonierende öffentliche Meinung der Jahre zuvor ist, als hilfreich für die moralische Vervollkommnung der Menschheit zu erachten: In Forsters Revolutionsdeutung hat die die Geschichte leitende Vorsehung eine ganze Nation gewissermaßen in eine Masse mit der dieser eigenen irrationalen Dynamik verwandelt und so eine Kraft mobilisiert, die sich nicht mehr aufhalten läßt und eine viel tieferegreifende Umwälzung bewirken wird, als sie die stets zur Vorsicht neigende Vernunft je hätte bewerkstelligen können.⁵⁴

Forsters Akzeption der nichtrasonierenden öffentlichen Meinung erfolgt also im Kontext seiner geschichtsphilosophischen Theodicee der Revolution. Anders als beispielsweise Robespierre, der in den Jahren vor der Revolution als Mitglied der Arraser Akademie gleichfalls im Milieu der liberalen Öffentlichkeit aufgetreten war, bevor er dann im Jakobiner-Club zum Protagonisten einer gleichgeschalteten öffentlichen Meinung wurde, in der Überzeugen durch Säuberung ersetzt war, blieb aber Forster in seiner eigenen diskursiven Praxis dem argumentativen Vorgehen der rasonierenden Öffentlichkeit treu. Zwar konnte es ihm nun aus der Perspektive des Geschichtsphilosophen, der von der Notwendigkeit der Revolution überzeugt ist, angemessen erscheinen, daß »patriotische« Literaturkritiker bei ihrer Auseinandersetzung mit revolutionsfeindlichen Schriften sich von Rationalität dispensieren und bloß noch »parteilich« polemisieren: Gegenüber Edmund Burkes *Reflections on the French Revolution* sei es legitim, wenn ein »eifriger Verfechter der Gallikanischen Freyheit« mit »der sophistischen Beredsamkeit und der hinterlistigen Ironie«, also gleichfalls polemisch, reagiere, obgleich »zwar noch ein anderes Mittel als die gewöhnliche Wiedervergeltung in gleicher Münze« bleibe.⁵⁵ Für sich selbst aber hält er bis in seine letzten Lebenswochen fest am liberalen Modell von Öffentlichkeit als Markt, auf dem heterogene Stimmen gleichberechtigt um den von der Vernunft zuerkannten Preis der Wahrheit konkurrieren. Mit einem Satz, der auch in seinem *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller, über Schillers »Götter Griechenlands«* hätte stehen können, appelliert er in der Einleitung zu seiner letzten Schrift *Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit* an seine Leser, ihm durch Entgegnung die Gelegenheit zu geben,

»etwas Besseres, als ich noch bis jetzt weiß« zu erfahren zu geben⁵⁶. Eine Nebenbemerkung in den *Parisischen Umrissen* spiegelt diese Verbindung von Anerkennung der irrationalen öffentlichen Meinung auf der geschichtsteleologischen Ebene und persönlicher Praktizierung des Diskussionsstils der liberalen Öffentlichkeit ins Allgemeine. Dem um verantwortliches Handeln bemühten Individuum sei in revolutionären Zeiten eine doppelte Bewegungsfigur aufgenötigt: Ebenso wie die sich um die Sonne drehende Erde den Mond mit sich fortziehe, ohne daß dieser dadurch daran verhindert werde, sich stets um die Erde zu drehen, so werde auch das Individuum von einer nicht zu steuernden Revolution ohne die Möglichkeit zur Gegenwehr mitgerissen, müsse aber gleichwohl sein »eigenes Betragen, nach wie vor, vernunftgemäß einzurichten« versuchen⁵⁷. Forsters Briefe aus dem letzten Jahr seines Lebens, in denen er nur mühsam zu einer Bejahung der Revolution in ihrem aktuellen Zustand findet und trotz der schließlich sich abgezwungenen Zustimmung zum Terror für sich persönlich eine aktive Mitwirkung an der Politik des Wohlfahrtsausschusses ausschließt, zeigen, daß die Vereinigung dieser beiden Bewegungsfiguren nicht so leicht war. Vielleicht hat die daraus resultierende Anspannung zu dem Kräfteverlust beigetragen, die ihn im Januar 1794 seiner Krankheit erlegen ließ.

Auf andere Weise als bei Forster entgeht auch Desmoulins' komplementäres Engagement für eine von einem unbehinderten »flux et reflux« bewegte öffentliche Meinung nicht einer gewissen Heterogenität. In vielen Passagen des *Vieux Cordelier* hat er bei seiner Verteidigung der Meinungsfreiheit allenfalls indirekt das Modell einer öffentlichen Sphäre vor Augen, in der ein sich rationaler Kommunikationsformen befließigendes Publikum beratschlagt. Seine wiederkehrenden Lobhymnen auf die Wunderkraft einer freien Presse – sie allein, schreibt er mehrfach, würde genügen, um selbst in einem Land, in dem der schlimmste Despotismus alle Gewalten vereinigt hat, ein Gegengewicht zu schaffen⁵⁸ – stellen einen anderen Aspekt heraus: Der positive Effekt der Presse wird weniger darin gesehen, daß sie Diskussionsprozessen ein Forum anzubieten vermag, als in ihrer Eignung, vor den Augen der ganzen Nation ein Faktum aufzudecken. Die Auffassung von Öffentlichkeit als einer Sphäre von Enthüllung hatte sich im Ancien Régime in enger Verbindung mit der Auffassung von Öffentlichkeit als Ort kollektiven Rasonierens entwickelt: Jede rationale Kommunikation setzt eine vorgängige Informiertheit voraus. Die eminente politische Bedeutung, die im Zeitalter geheimer Kabinettspolitik die Veröffentlichung amtlicher Informationen annehmen konnte, hatte Necker erfahren, als er 1781 nach der von ihm vorgenommenen Publizierung des »Compte rendu au roi« von seinem Posten als »directeur général des Finances« zurücktreten mußte; er hatte es gewagt, ein Grundprinzip des Ancien Régime zu durchbrechen, das Desmoulins im *Vieux Cordelier* folgendermaßen beschrieb: »Les monarchies font tout dans les cabinets, dans des comités et par le seul secret.«⁵⁹

Nachdem im Gefolge der Revolution die Auffassung von Öffentlichkeit als einer Sphäre, die das Versteckspiel der Politik konterkariert, zur *raison d'être* einer ganzen Sparte des Journalismus aufgestiegen war, entfernte sie sich schnell von ihren Ursprüngen in der liberalen Diskussionsöffentlichkeit. In einer Situation, in der das Überleben der Revolution ungewiß erscheinen mußte, bemächtigte sich eines großen Teils der Revolutionsanhänger eine regelrechte Phobie vor geheimen konterrevolutionären Komplotten. Zeitschriften wie Marats *L'ami du peuple*, aber auch Desmoulin's erste Zeitschrift *Révolutions de France et du Brabant* setzten es sich zur Aufgabe, der Bedrohung durch die geheimen konterrevolutionären Machenschaften die Gegendrohung entgegenzusetzen, sie ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Die Aufgabe des Aufdeckens schien dabei so dringend, daß diese Zeitschriften sich ausdrücklich von dem für die liberale Öffentlichkeit grundlegenden Prinzip rationalen Argumentierens dispensierten. Wachsamkeit («vigilance») wurde als wichtiger eingestuft als Wohlfundiertheit. Ein regelrechtes Denunziationsfiber ergriff die revolutionären Zeitschriften, genauso wie die Sektionsversammlungen und Volksgesellschaften – im Cordelier-Club hing als Emblem ein überwachendes Auge. Desmoulin vertrat in jener Phase ausdrücklich, daß angesichts der Gefahr, in der die Revolution sich befinde, der »patriotische Schriftsteller« selbst dann, wenn er seine Anschuldigungen nicht begründen könne und diese später sich als Verleumdung herausstellen könnten, das Recht zur Denunziation habe⁶⁰. Im deutlichen Gegensatz zur Kultur der liberalen Öffentlichkeit, die allein auf die Kraft der Vernunft setzen wollte, postulierte er, daß der Schriftsteller auch vor maßlosen Übertreibungen nicht zurückschrecken solle, wenn er dadurch die Verteidigungsbereitschaft eines zur Passivität neigenden Volkes wachrütteln könne. In der gegenwärtigen Situation konnte es ihm unter Umständen empfehlenswert erscheinen, daß der Schriftsteller, statt wie in der liberalen Öffentlichkeit in der Rolle des gebildeten *homme de lettres* aufzutreten, sich bereitwillig den Anschein des Narren gebe: »[...] les écrivains patriotes doivent se moquer de ceux qui les traitent de foux«⁶¹. Noch im *Vieux Cordelier*, in dem Desmoulin sich so deutlich vom Terror distanziert, zu dem der Entlarvungseifer schließlich führen sollte, zitiert er Marats Devise, die das Funktionsprinzip dieses Wachsamkeits-Journalismus zusammenfaßt: »faire un grand scandale«⁶².

Die Disposition, einen »großen Skandal« zu machen und dabei sorglos die Grenze zur Verleumdung zu überschreiten, erinnert daran, daß der Journalismus der Revolution nicht nur die liberale Öffentlichkeit des Ancien Régime zu seinem Ahnen hat, sondern auch einen wenig duldsamen Nebenstrang dazu: die Pamphletistenliteratur. Die Pamphletistenliteratur hatte mit Vorliebe politische und sexuelle Skandale kombiniert und so die Macht als generell korumpiert aufgewiesen⁶³. Desmoulin's zumindest lose Verbindung zu dieser Pamphletisten-Öffentlichkeit dokumentiert ein erhaltenes Gedicht aus der Zeit

unmittelbar vor der Revolution, in dem er auf die übliche Weise Marie Antoinette als »Messaline« denunziert, bei der mit zunehmendem Alter Tag für Tag »la fureur utérine« anwuchs. Die Tiefschläge solcher Pamphletistenliteratur hat Desmoulins schnell hinter sich gelassen. Aber während seiner gesamten literarischen Karriere, die ihn bald eine Schreibweise erreichen ließ, die gleichermaßen engagiert-kämpferisch wie verspielt-geistreich ist, hat er ein typisches Charakteristikum dieser seiner literarischen Anfänge bewahrt, das sich nur schwer in die liberale Konzeption einer rationalen Kommunikation integrieren läßt: Der beabsichtigte Schreibeffect ist nicht, einen kollektiven Meinungsaustausch auszulösen, sondern eine allgemeine Empörung hervorzurufen. Das Licht, dem solche Veröffentlichungen aussetzen wollen, ist nicht deswegen für den Gegner gefährlich, weil es ihn vor das Tribunal der Vernunft bringt, sondern weil es den Volkswillen aufweckt (jede Veröffentlichung ist die latente Drohung eines Aufstandes). Daß in einem öffentlichen Raum, der als Raum der Mobilisierung des Volkes genutzt wird, in der Regel wenig Platz für die Respektierung der Menschenrechte bleibt, hat nicht zuletzt die Französische Revolution mit ihren wiederkehrenden Lynchszenen gezeigt. Während eines großen Teils seiner Journalistenkarriere hatte Desmoulins eine große Leichtfertigkeit gegenüber den Gewaltexzessen einer vom Wachsamkeits-Journalismus aufgepeitschten Volksmenge gezeigt und sogar häufig in ihnen ein notwendiges politisches Mittel gesehen. (Auf die »Laternisierungen« in der Anfangszeit der Revolution sich beziehend, hatte er zeitweise sogar sein Journalistenamt mit dem bedrohlichen Titel »procureur de la lanterne« umschrieben: Das Licht der Öffentlichkeit koinzidiert mit der Lampe, an die der Volksfeind aufgehängt wird). Das liberale Demokratieverständnis, das Desmoulins im *Vieux Cordelier* vertritt, ist mit solchem Einverständnis mit der Gewalt der Straße unvereinbar. Desmoulins versucht daher, nun Konzeptionen zu entwickeln, in denen die Intervention des Volkes harmlos bleibt. Die Athener Demokratie mit ihrer Komödienkultur scheint ihm ein Modell anzubieten⁶⁴. Das Volk, das dort alljährlich seine Machthaber auf der Bühne in komischen Rollen dargestellt sah, konnte statt mit Piken und Guillotinen im kollektiven Gelächter über sie herfallen. Statt des Volkes, das revoltiert, das Volk, das lacht. Diese Kanalisierung der *volonté générale* ins Gelächter entsprach sicherlich Desmoulins' satirischer Ader. Sie zeigt aber auch deutlich, daß die blutigen Erfahrungen, die die Französische Revolution mit ihrer Absolutsetzung der *volonté général* gemacht hat, ihn nicht nur dazu gebracht haben, sich für eine Konzeption von Demokratie zu engagieren, zu der unabdingbar die Respektierung der Menschenrechte gehört, sondern ihn schließlich auch gelehrt haben, Vorsicht walten zu lassen, wenn er weiterhin, wie zu Beginn seiner revolutionären Wirksamkeit, Demokratie als die Möglichkeit der direkten politischen Intervention des Volkes versteht.

Anmerkungen

- 1 Georg Forster: *Parisische Umriss*, in: Forster: *Werke in vier Bänden*, hg. von Gerhard Steiner, Frankfurt/Main 1969, Bd. 3, S. 737.
- 2 Zu den Traditionslinien des modernen Demokratieverständnisses vgl. zum Beispiel Jürgen Habermas: *Trois versions de la démocratie libérale*, in: *Le Débat*, mai-août 2003, Nr. 125, S. 122 ff.
- 3 Forster: *Parisische Umriss*, S. 733 f.
- 4 Vgl. Keith Michael Baker: *Souveraineté*, in: François Furet, Mona Ozouf (Hg.): *Dictionnaire critique de la Révolution française. Idées*, Paris 1992, S. 503 f.
- 5 Camille Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 6, in: *Le Vieux Cordelier*, édité et présenté par Pierre Pachet, Bellin 1987, S. 99. – Auch auf intertextueller Ebene ergeben sich Verbindungslinien zwischen Desmoulins' Engagement gegen den Terror und der liberalen Tradition des Demokratieverständnisses: Um den despotischen Charakter der Politik des Wohlfahrtsausschusses bloßzustellen, paraphrasiert Desmoulins im Heft 3 des *Vieux Cordelier* seitenlang Tacitus' Beschreibung des Unterdrückungsregimes einiger römischer Kaiser und führt damit einen Autor an, den ein Jahrhundert zuvor die englischen Liberalen bei ihrem Kampf für den Schutz des Individuums vor Willkürherrschaft herangezogen hatten. Zur Tacitus-Rezeption in der englischen politischen Auseinandersetzung des 17. Jahrhunderts vgl. Quentin Skinner: *Un troisième concept de la liberté*, in: *Le Débat*, mai-août 2003, Nr. 125, S. 139.
- 6 Jean-Jacques Rousseau: *Du contrat social*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Bruno Bernardi, Flammarion Paris 2001, S. 65 f. – Auch Desmoulins hat in den Anfangsjahren der Revolution häufig gegen die Grundprinzipien eines repräsentativen Parlamentarismus protestiert (vgl. Zum Beispiel Camille Desmoulins: *Révolutions de France et de Brabant*, in: *Œuvres*, avec une préface d'Albert Soboul, München 1980, Nr. 68, S. 121 ff.).
- 7 Forster: *Parisische Umriss*, S. 748. Ähnlich: »Der National-Convent herrscht lediglich durch die Opinion, bald, indem er sich ihr bequemt, bald, indem er durch seine Berathschlagungen und seine ungeheure Thätigkeit auf sie zurückwirkt und sie bestimmt« (ebd., S. 734).
- 8 Durch sein Pamphlet *Fragment de l'histoire secrète de la Révolution, sur la fraction d'Orléans, le comité Anglo-Prussien et les six premiers mois de la République* (Mai 1793).
- 9 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 3, S. 56.
- 10 Ebd., Nr. 7, S. 139.
- 11 Forster: *Parisische Umriss*, S. 734.
- 12 Louis Sébastien Mercier: *Le Nouveau Paris*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris 1994, S. 506.
- 13 Forster: *Parisische Umriss*, S. 768.
- 14 Rousseau: *Du contrat social*, S. 57.
- 15 Forster: *Parisische Umriss*, S. 747.
- 16 Ebd., S. 746.
- 17 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 7, S. 141.
- 18 Ebd., Nr. 4, S. 63.
- 19 Ebd., Nr. 7, S. 123.
- 20 Ebd., Nr. 6, S. 104.

- 21 Ebd., Nr. 4, S. 63.
- 22 Forster: *Parisische Umriss*e, S. 763.
- 23 Ebd., S. 774.
- 24 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 7, S. 113.
- 25 Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962, S. 42 ff.
- 26 Zitiert nach Judith Lazar: *L'opinion publique*, Paris 1997, S. 11.
- 27 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 6, S. 96.
- 28 Habermas: *Trois versions de la démocratie libérale*, S.125.
- 29 Forster: *Parisische Umriss*e, S. 743.
- 30 Ebd., S. 739.
- 31 Ebd., S. 734.
- 32 Ebd., S. 748.
- 33 Ebd., S. 752.
- 34 Ebd., S. 738.
- 35 Ebd., S. 736 – Vgl. in diesem Zusammenhang die »typologie historique des visions de l'opinion publique« von Judith Lazar: Sie stellt eine »opinion éclairée«, die sich in den Salons oder Cafés mit Berufung auf die Vernunft ausdrückt und deren Träger die Intellektuellen sind, einer »opinion criée« gegenüber, die das 19. Jahrhundert kennzeichnet, und die sich beispielsweise in Demonstrationen und Massenblättern artikuliert (Lazar: *L'opinion publique*, S. 40).
- 36 Rousseau: *Du contrat social*, S. 143 f; zum nichträsonierenden Charakter der Öffentlichkeit, die bei Rousseau die *volonté générale* darstellt, vgl. auch Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, S. 120 ff.
- 37 »Man wird eben so leicht beweisen, daß der Katechismus tugendhaft machen, daß die Prosodie in dithyrambische Begeisterung versetzen, kurz, daß die Regeln das Genie, und nicht das Genie die Regeln, schaffen können, als es uns deutlich und überzeugend darthun, daß die Äußerungen des freien Willens (öffentliche Meinung) erscheinen können, ehe der Wille frei ist.« (Forster: *Parisische Umriss*e, S. 738).
- 38 Forster: *Parisische Umriss*e, S. 732.
- 39 Ebd., S. 736.
- 40 Ebd., S.733.
- 41 Ebd.
- 42 Zur Unterscheidung von Publikum und Masse vgl. Judith Lazar, die dem Publikum als einer »mode d'agrégation positive« die »foule« gegenüberstellt, wobei für letztere gemäß Le Bon Zustände fusioneller Einheit und ein Hang zur Gewaltsamkeit typisch sind (Lazar: *L'opinion publique*, S. 24).
- 43 Forster: *Parisische Umriss*e, S. 767.
- 44 »Was die öffentlichen Meinung noch nicht erzwingen konnte, das ergänzt überall, wo es nöthig ist, die Revolutionsarmee.« (Forster: *Parisische Umriss*e, S. 746).
- 45 Forster: *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller, über Schillers »Götter Griechenlands«*, in: *Werke*, Bd. 3, S. 41. – Noch in den *Ansichten vom Niederrhein* ist ihm die Autorität einer öffentlichen Meinung, die nicht durch Raisonnement, sondern durch die Zustimmung der Mehrheit ausgewiesen ist, fraglich: »Ist es, zum Beispiel, hinreichend, dass in dem Falle von Lüttich, die ganze Nation gegen Einen Menschen streitet, um zu beweisen, daß er wirklich Unrecht habe?« (Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, in: *Werke*, Bd. 2, S. 513).
- 46 Forster: *Parisische Umriss*e, S. 740.

- 47 Forster: *Briefe*, in: *Werke*, Bd. 4, S. 912.
- 48 Forster: *Parisische Umriss*, S. 755.
- 49 Vgl. dazu Oliver Hochadel: *Natur-Vorsehung-Schicksal. Zur Geschichtsteologie Georg Forsters*, in: Jörn Garber (Hg.): *Wahrnehmung-Konstruktion-Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, Tübingen 2000, S. 77 ff.
- 50 Forster: *Parisische Umriss*, S. 732.
- 51 Ebd., S. 757. – Zu Forsters Akzeptierung der Revolution vgl. auch Joël Lefebvre: *Trois réactions allemandes devant la Révolution Française: E. Kant, G. Forster, F. Schlegel*, in: *La Révolution Française vue des deux côtés du Rhin*, textes rassemblés par André Dabezies, Aix-en-Provence 1990. – In der durch die Kriegswirtschaft des Jahres 1793 erzwungenen »spartanischen« Strenge des Alltagslebens glaubt denn auch Forster das Ziel, das die »höhere Einwirkung« bei der Entfesselung der Revolution leitete, näherrücken zu sehen: Die sansculottische »Geringachtung des toten, unbrauchbaren, und sogar gefährlichen Reichthums auf der einen, und Mäßigkeit, genauere Haushaltung, Einschränkung aller Art auf der anderen Seite« faßt er als eine Befreiung von der »ärgsten Knechtschaft, zu welcher der Mensch herabsinken konnte, der Abhängigkeit von leblosen Dingen« und damit als eine Annäherung an das Geschichtsziel der freien Sittlichkeit (Forster: *Parisische Umriss*, S. 745 f).
- 52 Forster: *Parisische Umriss*, S. 739.
- 53 Die öffentliche Meinung, so Forster, habe eine positive Richtung genommen, deren sich »weder die ersten Urheber unserer Revolution, noch diejenigen, die seitdem als Hauptfiguren auftraten, deutlich bewußt gewesen seien!; jetzt liegt sie indessen so klar am Tage, daß man kaum mehr an die Revolution Hand anlegen kann, ohne sie zur Absicht zu haben; und mir beweiset sie augenblicklich die höhere Einwirkung, die bei den Schicksalen unserer Gattung mit im Spiele gedacht werden muß« (Forster: *Parisische Umriss*, S. 743).
- 54 Forster fordert ausdrücklich, daß die Vernunft in der Revolution nicht »präponderieren« solle, »weil ihre Präponderanz an und für sich nur die Revolution hemmen, nie sie treiben und vollbringen kann« (Forster: *Parisische Umriss*, S. 732).
- 55 Georg Forster: *Geschichte der Englischen Litteratur vom Jahre 1790*, in: *Werke*, Bd. 3, S. 323 f.
- 56 Georg Forster: *Über die Beziehung der Staatskunst auf das Glück der Menschheit*, in: *Werke*, Bd. 3, S. 697.
- 57 Forster: *Parisische Umriss*, S. 731.
- 58 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 7, S. 129.
- 59 Ebd., Nr. 7, S. 123.
- 60 Desmoulins: *Révolutions de France et de Brabant*, Nr. 29, S. 242 f.
- 61 Ebd., Nr. 57, S. 225.
- 62 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 7, S. 123. – Marats (und zeitweise auch Desmoulins') Auffassung, daß angesichts der Gefahren der Republik die Bürger in einen Zustand der Außerütheltheit versetzt werden müssen, vertritt, auf seine ihm eigene Weise, auch Sade in der Schrift *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*: Die Republik, die der Verteidigungsbereitschaft ihrer Bürger bedürfe, müsse die Unmoral ihrer Bürger fördern »parce que l'état moral d'un homme est un état de paix et de tranquillité, au lieu que son état immoral est un état de mouvement perpétuel« (Donatien Alphonse François de Sade: *La philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux*, édition présentée, établie et annotée par Yvon Belaval, Paris 1976, S. 216).

63 Vgl. Robert Darnton: *Poesie und Polizei. Öffentliche Meinung und Kommunikationsnetzwerke im Paris des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2002; Robert Darnton: *The literary underground of the Old Regime*, Harvard University Press, Cambridge 1982.

64 Desmoulins: *Le Vieux Cordelier*, Nr. 7, S. 124.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2004

50. Jahrgang

Andrea Bartl Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwarts-

literatur ■ *Wolfram Malte Fues* Martin Walsers »Tod eines Kritikers«

■ *Martin A. Hainz* Heimito von Doderer, Oswald Wiener

und Franzobel ■ *Jutta Müller-Tamm* Prag als Allegorie bei Gustav

Meyrink ■ *Toni Tholen* Zur Prosa Alexander Lernet-Holenias ■

Knut Ebeling Monumente

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2004

50. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fürnberg und
Hans-Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à € 20,-)
beträgt € 80,-;
Einzelheftpreis € 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon (01) 513 77 61,
Telefax (01) 512 63 27.
e-mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Seydelstraße 30
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-173
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien)

und *Michael Franz* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Alexander von Bormann* (Amsterdam), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (New York), *Anselm Haverkamp* (Frankfurt/Oder, New York), *Ursula Heukenkamp* (Berlin), *Vladimir Krysin* (Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Gerald Stieg* (Asnières), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Baltimore)

Autoren dieses Heftes

Bartl, Andrea, Dr. habil. – Hochfeldstraße 4, D-86159 Augsburg

Fues, Wolfram Malte, Prof. Dr. – Aeschstraße 3B, CH-4202 Duggingen

Hainz, Martin A., Dr. – Beim Spitzerriegel 2/33, A-2500 Baden

Müller-Tamm, Jutta, Dr. habil. – Menzelstraße 27, D-12157 Berlin

Tholen, Toni, Dr. habil. – Leinwanderstraße 3, D-63739 Aschaffenburg

Ebeling, Knut, Dr. – Greifenhagener Straße 53, D-10437 Berlin

Nagavajara, Chetana, Prof. Dr. – 35 Soi Santisuk 1, Sukumvit 38, Bangkok 10110, Thailand

Lehmkuhl, Tobias – Görlitzer Straße 50, D-10997 Berlin

Knaap, Ewout van der, Dr. – Universiteit Utrecht, Duitse Taal en Cultuur, NL-3512 JK Utrecht

Leistner, Bernd, Prof. Dr. – Brockhausstraße 61, D-04229 Leipzig

Fuest, Leonhard, Dr. – Weidenstieg 10, D-20259 Hamburg

Wagner, Walter, Dr. – Mühlbachweg 14, A-4050 Traun

Redaktionsschluss: 21. Juli 2004

Inhalt

<i>Andrea Bartl</i> Erstochen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers »Tod eines Kritikers«, Bodo Kirchhoffs »Schundroman« und Franzobels »Shooting Star«	485
<i>Wolfram Malte Fues</i> Die Klinge des Saturn. Geschichte und Gegenwart von Martin Walsers »Tod eines Kritikers«	515
<i>Martin A. Hainz</i> »die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt«. Zu Heimito von Doderer, Oswald Wiener und Franzobel	539
<i>Jutta Müller-Tamm</i> Die untote Stadt. Prag als Allegorie bei Gustav Meyrink	559
<i>Toni Tholen</i> Zwischen Leben und Tod. Zur Prosa Alexander Lernet-Holenias	576
<i>Knut Ebeling</i> Monumente. Raumgewordene Vergangenheiten bei Benjamin und Foucault	592

Diskussion - Rezensionen

<i>Chetana Nagavajara</i> Leidenschaftliche Vermittlung. Die Kritik zwischen Kunst und Öffentlichkeit	609
<i>Tobias Lehmkuhl</i> Unendliche Bewegung. Über Seefahrtsromane	619
<i>Ewout van der Knaap</i> Seilers lyrische Zeitkapseln. Laudatio für Lutz Seiler zum Ernst-Meister-Preis für Lyrik 2003	623
<i>Bernd Leistner</i> Blicköffnungen, Blickverstellung. Zu Ursula Heukenkamps Anthologie »Der magische Weg«	627
<i>Leonhard Fuest</i> Carlo Brune: Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben	631
<i>Walter Wagner</i> Bérangère Deprez: Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, demiurge	634
<i>Jahresinhaltsverzeichnis 2004</i>	637

Andrea Bartl

Erstochen, erschlagen, verleumdet

Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur - am Beispiel von Martin Walsers »Tod eines Kritikers«, Bodo Kirchhoffs »Schundroman« und Franzobels »Shooting Star«

Die Suche nach der meistgehassten Berufsgruppe führt schnell zu einem Ergebnis, jedenfalls wenn man zahlreichen deutschsprachigen Werken der Gegenwart Glauben schenkt: Den Spitzenplatz einer solchen Statistik würden zweifellos die Literaturkritiker belegen. Goethes »Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent« wurde in den fiktiven Welten der Literatur seit Jahrhunderten in die Tat umgesetzt. Man erinnere sich nur an Bürgers Reaktion auf Schillers Attacken, die aggressiven Kritikersatiren von Heinrich Heine und Karl Kraus oder in der Literaturtheorie an die Exekution von Autor und Kritiker in Roland Barthes' *La mort de l'auteur*.¹ Selbst Thomas Manns Tagebücher zeugen von dessen »nächtlichen Haßwellen« gegen jeden Criticus. Seit es Literaturkritik gibt, gibt es auch die literarischen Vernichtungsphantasien der Schriftsteller gegenüber ihren Rezensenten, dennoch häufen sich in den vergangenen Jahren Texte, in denen mit Kritikern mehr als unsanft verfahren wird. Die höchsten Wellen schlug sicherlich der Mord an André Ehrl-König in Martin Walsers *Tod eines Kritikers*. Allerdings wird er bekanntlich vom Mordopfer selbst nur inszeniert, denn Ehrl-König will für einige Zeit in charmanter Begleitung dem harten Literaturgeschäft entfliehen. Bodo Kirchhoffs »Großkritiker« Louis Freytag erleidet in *Schundroman* ein unangenehmeres Schicksal: Er stirbt an einem »Hieb ins Gesicht«, der ihn als »Mann der Symbole« freilich bis »ins Mark treffen mußte«. ² Selbst wenn der Ich-Erzähler in Franzobels *Shooting Star* seine Tötungsphantasien Marcel Reich-Ranicki sowie anderen Literaturkritikern gegenüber gerade noch im Zaum hält, startet er doch einen Rachefeldzug gegen Vertreter dieser Zunft: »So habe ich in unzähligen Nächten den Kritiker Gabor Keithel, der mir vorgeworfen hat, daß ich nichts, aber auch wirklich nichts zu sagen habe, angerufen, und ihm mein Schweigen vorgeführt. Bei diversen Versandhäusern habe ich in seinem Namen Einbaumöbel bestellt, ihm einen Transvestiten geschickt, Kammerjäger, die dümmsten Leserbriefe in seinem Namen geschrieben, mich als er in Radiosendungen lächerlich gemacht. Auch bin ich in seinem Namen aus der Kirche ausgetreten, habe seiner Frau als Ermanno Peperoni glühende Liebesbriefe geschrieben und schließlich eine Keithel-Todesanzeige in die Zeitung setzen lassen und noch vieles mehr. Ich habe versucht, ihn zu vernichten, diese lächerlich verkniffene Intrigantenfigur.«³

Auch in John Updikes *Seek my face* (2002) tötet ein Autor seinen Kritiker, und Delap, das Mordopfer in Dean Fullers 1996 erschienenem Krimi *Death of a critic*, ist zwar hauptberuflich Theaterkritiker, sein gewaltsamer Tod wirft jedoch vergleichbare Fragen auf. Diese Werke gliedern sich ein in eine lange Reihe von Texten aus den vergangenen Jahren, in denen die Kritikerfiguren zwar ihr fiktionales Leben ohne körperliche Angriffe fortführen dürfen, aber sich dennoch einer aggressiven Satire ausgesetzt sehen. Autoren wie Joachim Zelter (*Das Gesicht. Roman eines Schriftstellers*, 2003), Botho Strauß (*Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia*, 2001),⁴ Peter Handke (*Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, 1994) oder schon Werner Schwab (*HOCHSCHWAB: Das Lebendige ist das Leblose und die Musik. Eine Komödie*, 1992) nehmen die ›Kulturindustrie‹ und insbesondere das Marketing und die Rezension von Büchern ins Visier ihrer Kritik.

Diese wird dabei stets mit einem zweiten Thema verbunden: der Frage nach der Konstruktion und Destruktion von Identität, vornehmlich des Schriftstellers. Ein solcher Konnex mag überraschen; an drei der genannten Beispiele soll er zunächst näher untersucht werden, bevor nach Gründen für die auffällige Häufung des Motivs ›Tod eines Kritikers‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und für die damit zusammenhängende Reflexion über das künstlerische Ich gesucht wird. Dabei stehen drei Romane im Mittelpunkt, die alle in demselben Zeitraum, den Jahren 2001 und 2002, erschienen und den Mord an einem Rezensenten mit poetologischen sowie identitätstheoretischen Problemstellungen koppeln. Die Autoren der Texte gehören zudem drei Generationen an und verfügen über unterschiedliche Erfahrungen mit der Literaturkritik und hauptsächlich mit Marcel Reich-Ranicki,⁵ dessen Züge in die Kritikerfiguren aller drei Romane eingegangen sind. Bereits diese Auswahl garantiert eine Analyse, die über die Ebene individueller Verletzungen und persönlicher Animositäten hinausgeht. Greifen Martin Walser, Bodo Kirchhoff und Franzobel gleichermaßen ein – ebenso spezielles wie drastisches – Motiv auf und verknüpfen es mit ähnlichen Themen, deutet das bereits eine überindividuelle Kritik am Literaturbetrieb wie Identitätsproblematik an.

»Daß man von der Sprache Ichsagen lernen könne«: Martin Walsers »Tod eines Kritikers«. – Mit *Tod eines Kritikers* hat Martin Walser nach eigenen Angaben einen »Literaturroman«⁶ geschrieben, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen verfolgte Walser den ehrgeizigen Plan, in einem Werk »den gesamten Literaturbetrieb«⁷ zu charakterisieren. Zum anderen besteht *Tod eines Kritikers* zu großen Teilen aus Literatur, aus unterschiedlichen Zitaten, literarischen Anspielungen und palimpsestartigen Überschreibungen, die Texte und den Umgang mit ihnen ins Zentrum rücken.⁸ *Tod eines Kritikers* ist also zunächst ein Roman über Literatur, Literaturkritik und Kritik der Literaturkritik,

auf den zweiten Blick jedoch ein Text, der die schwierige Identitätssicherung eines Autors auf dem literarischen Markt beschreibt. Es geht um die Hoffnung, daß »man von der Sprache Ichsagen lernen könne«. ⁹ Diese spezifische Paarung macht den Roman weit interessanter als eine Suche nach Schlüsselfiguren, der in vielem »inszenierte| Skandal« ¹⁰ seiner frühen Wirkungsgeschichte oder eine individualpsychologische Aufarbeitung aller Larmoyanzen und Aggressivitäten, die auf persönliche Erfahrungen Martin Walsers mit der Literaturkritik, insbesondere mit Marcel Reich-Ranicki zurückgehen.

Im ersten Teil und auch in Partien des zweiten steht die satirische Kritik des »Literaturbetriebs« im Zentrum. Die Vorwürfe, die der Text äußert, decken sich mit Diagnosen der anderen hier betrachteten Romane: Er handelt von einer Literaturkritik, die subjektive Geschmacksurteile (»Was ihm nicht gefiel, war schlecht«, *TK*, S. 73) und Unterhaltungswert (»Was mich nicht unterhält, ist schlecht«, *TK*, S. 37) als alleinige Kriterien gelten läßt und auf Differenzierungen verzichtet (»Bücher sind Gut oder Schlecht«, es »ist schon eine schwertscharfe Einteilung, die Ehrl-König da in die Welt gebracht hat«, *TK*, S. 53). Eine Literaturkritik zudem, die durch das Medium Fernsehen eine Machtposition erhalten hat (»Er war die Macht, und die Macht war er«, *TK*, S. 75), ¹¹ die öffentliche Hinrichtungen ermöglicht. Verkörpert in einem Literaturkritiker, hinter dem unschwer Marcel Reich-Ranicki erkennbar ist, allerdings nicht – oder nicht nur – als individueller Rezensent mit persönlichen Vorstellungen von Literaturkritik, sondern als Symbolfigur für den gegenwärtigen Kulturmarkt. ¹² Im Gegenzug dazu plädiert Walser in seinem Roman sowie in Interviews, Essays und eigenen Buchbesprechungen für eine Literaturkritik, wie sie beispielsweise in Hermann Hesses Maxime der positiven Besprechung ein Vorbild findet. Lob wie Kritik wertet Walser als »Anmaßung« und »Machtausübung«, der ein Rezensionsprinzip der Zustimmung entgegengestellt wird. ¹³ Dieses fußt auf dem Postulat radikaler Subjektivität und verzichtet auf eindeutige Werturteile; Literaturkritik hat für Walser vielmehr ein Forum für essayistisch-poetologische Reflexionen oder gesellschaftliches wie kulturpolitisches Engagement zu sein. ¹⁴ Ob solche Rezensionen mit den gängigen Definitionsmerkmalen von Literaturkritik vereinbar sind und die Rezeption der besprochenen Texte durch eine breite Leserschaft befördern, sei dahingestellt.

Viele der Zitate ¹⁵ und Anspielungen in *Tod eines Kritikers* lassen sich, mit Blick auf das Thema »Literatur auf dem Markt«, als Verstärkung der Satire deuten. Als Beispiel kann hier Thomas Mann dienen, dessen Werk den Roman von Anfang an bestimmt: Der angebliche Mord geschieht in der Thomas-Mann-Allee; viele Figuren führen Zitate dieses Autors im Mund (etwa das bereits bei Thomas Mann ironisch verwendete »München leuchtete« in der Verstärkung »München blendet«); ¹⁶ die etwas aufdringliche Wettersymbolik erinnert an die (oft ebenso penetrante) Wettersymbolik Manns; Walsers Ich-Erzähler bzw. Hans

Lach plagt der Thomas Mannsche Gegensatz von Kunst und Leben (TK, S. 176 f.); überhaupt gemahnt die Freundschaftsbindung Lachs und Landolfs, des Künstlers und seines Chronisten, an Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom.¹⁷ Auf der Ebene von Kalauern und satirischen Verzerrungen Thomas Mannscher Äußerungen intensivieren die Anspielungen die Kritik des Romans an einer Rezensentenfigur, deren Geschmacksurteil in einer anachronistischen Begeisterung für Thomas Mann und einem daraus abgeleiteten Kanon (»Faust, Effi Briest, Zauberberg, Berlin Alexanderplatz«, TK, S. 34, dort groß und kursiv) steckenbleibt, und an einem bildungsbürgerlich orientierten Publikum, dessen Beschäftigung mit Literatur zur Phrase und zum inhaltsleeren Zitat verkommt.

Der Erzähler versucht jedoch auch, die Techniken Thomas Manns zu aktualisieren. So stammt wohl das Verfahren, bereits in den ersten Sätzen des Romans zentrale Leitgedanken des Textes vorwegzunehmen, von diesem Autor. Walsers Ich-Erzähler weist von Anfang an auf die Problematik des Schreibens hin, betont, daß »bleide, Hans Lach und ich, [...] Schreibende« seien, und berichtet von den Vorarbeiten zu seinem nächsten Buchprojekt »Von Seuse zu Nietzsche«. Dieses behandelt den »persönliche[n] Ton« und die »Ichwichtigkeit« der Mystiker sowie deren Wirkung und koppelt auf paradigmatische Weise den Akt des Schreibens an die Frage nach der Identität des Schreibenden (TK, S. 9, zum Teil kursiv).¹⁸ Damit ist das zweite bestimmende Thema des Romans genannt, das wiederum mit dem ersten, einer Satire auf den gegenwärtigen Literaturbetrieb, verknüpft wird.

Die Frage nach der Identität zieht sich wie ein roter Faden durch alle drei Kapitel, wobei diese Dreiteilung übrigens – wie viele andere, mitunter ironisch verfremdete Anspielungen¹⁹ auf Heinrich Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* zurückgeht. Das narrative Doppelwesen Hans Lach/Michael Landolf findet aus dem Schweigen des Anfangs über eine schwere Persönlichkeitskrise (einen vorübergehenden Ich-Verlust in der Psychose mit depressiven und schizophrenen Zügen)²⁰ zu einer eigenen Sprache und Identität, die in poetische Produktion mündet. Landolfs immer wieder beiseitegelegten Arbeiten an dem Seuse-Buch entspricht Lachs Verstummen nach der öffentlichen Hinrichtung in Ehrl-Königs »Sprechstunde« (TK, S. 123)²¹; Lachs psychotische Ich-Störung korrespondiert mit Landolfs labyrinthischer Verstrickung in den Aussagen der »Zeugen«. Schließlich werden Landolf und Lach, deren Verbindung bereits in der Alliteration der Nachnamen angedeutet ist, auf irritierende Weise gleichgesetzt. Landolf übernimmt Lachs Identität, oder Lach weist das bisher von Landolf Geschriebene als narrative Maske aus, hinter der er sich, Schutz suchend, verbarg und die er nun endlich ablegen kann: »Erzähler und E[r]zählter sind eins.« (TK, S. 188)²²

Der an sich schon höchst problembehaftete Prozeß, sich als Autor eine Identität zu erschreiben, wird durch den in *Tod eines Kritikers* gezeigten Literatur-

betrieb drastisch erschwert, der die Identitätsentwürfe seiner Teilnehmer auf soziale Rolle und Marktwert reduziert: »Manchmal beherrscht einen das Gefühl, ganz und gar in diesem Mediengewebe aufzugehen. Du bist nichts als ein Teil dieses Mitteilungszusammenhangs.« (TK, S. 178) Der Diskurs begründet die Identität. Sämtliche Figuren sind von der Problematik des Ich-Verlusts im Literaturbetrieb betroffen und experimentieren mit narrativen Identitätsentwürfen: Lach und Landolf entwickeln sich in dieser Hinsicht parallel, ebenso wie Lach und Mani Mani.²³ Fast alle Figuren werden in diese Struktur der Alter Egos, der antagonistischen Doppelgänger eingeordnet. Selbst Lach und Ehrl-König verbindet zunächst, in Walsers Worten, eine enge, allerdings »unglücklich verlaufende Liebesgeschichte«,²⁴ und Michael Landolf fühlt sich von *beiden* affiziert, was durchaus als jeweils verwandte Suche nach Identität zu interpretieren ist. Auch Mani Mani und Ehrl-König zeigen trotz aller Unterschiede dieselben Symptome schizophrener Größenwahn. An Ehrl-König wird jedoch vorgeführt, wie das Bündel inszenierter und den Markt bedienender Rollenidentitäten die Übermacht gewinnt: »Das Fernsehen verfälscht alle und alles. Außer Ehrl-König. Den hat das Fernsehen förmlich zu sich selbst gebracht. [...] Er war nichts als seine Macht. Irgendwann wäre die zerfallen, und übrig geblieben wäre das Männlein mit einem etwas zu breiten Mund. Theorie-los und praxisfern. Man hat seine Zitate gezählt, es sind dreiundzwanzig.« (TK, S. 81 und 88 f.)²⁵ Die »Identität« Ehrl-Königs erschöpft sich in der Inszenierung (vgl. TK, S. 99 ff.);²⁶ er ist die Figur seines Autors Rainer Heiner Henkel. Daran schließt sich die Diagnose des zunehmenden Bedeutungsverlusts von Sprache im Literaturbetrieb an.²⁷

Der Weg zur Identität führt für die Figuren in Walsers Roman, geschult an Seuses Theologie der Negation, über die Verneinung und das Aufgehen im Anderen: »Bis zum Nichtsein sich lassen, sich Nicht-Ich sein lassen, bis daraus Ichsagen gelernt wird [...] Nichts als Sprache gründet diesen Weg, aber nachher fühlt es sich an, als sei man ihn wirklich gegangen.« (TK, S. 58 f.) Walsers *Tod eines Kritikers* ist somit auch ein Roman über die Suche des Schreibenden nach seiner Identität und einer eigenen Sprache, die diese bedingt. Das Thema bestimmt Martin Walsers Gesamtwerk: Von den *Ehen in Philippsburg* an durchzieht es viele Texte, um sich in *Ein springender Brunnen* schließlich autobiographisch zu verdichten – in einem Text, der übrigens im *Literarischen Quartett* am 14. August 1998 sehr negativ bewertet wurde. Hans Lach und Michael Landolf erreichen einen für sie praktikablen Identitätsentwurf in der Affinität mit dem anderen; beide fühlen sich voneinander ebenso angezogen wie von Mani Mani und selbst André Ehrl-König. Außerdem legt der Roman stets offen, daß es die Sprache ist, die Identitäten kreiert – seien es die leeren Formeln eines Literaturbetriebs und seine Zitate, die beengende Rollen produzieren; seien es kreative und aus der Negation geborene Sprachprozesse zur Erprobung divergierender Teilidentitäten.

Definiert man mit Erik Erikson das »Kernproblem der Identität« als »Fähigkeit des Ichs, angesichts des wechselnden Schicksals Gleichheit und Kontinuität aufrechtzuerhalten«,²⁸ so garantiert dieses Konstrukt, daß sich das Ich trotz möglicher äußerer Wandlungen innerlich als einheitlich, kohärent und gleichbleibend wahrnimmt. Diese Stabilität stellt sich in einem konstruktiven Vermittlungsakt zwischen Innen und Außen, Individuellem und Gesellschaftlichem, eigenen Bedürfnissen und sozialer Akzeptanz her. Ein solcher Austausch wird bei Hans Lach durch Ehrl-Königs »Sprechstunde« radikal gestört. Eine Identitätskrise oder Identitätsdiffusion ist die Folge, ein »Zustand des Ichs, das die aktive Herrschaft und den nährenden Austausch des Gemeinschaftslebens verloren hat.«²⁹ Kontinuität, Gleichheit, Einheit sind, auf die eigene Person bezogen, den Gefühlen von Zersplitterung und Diskontinuität gewichen. »Dezentrierung und Dissoziation des Selbst«³⁰ sowie eine empfundene Lähmung setzen ein. Mögliche Auslöser für Identitätskrisen sind das Erlebnis von Gewalt oder sozialer Entwurzelung, Exilierung, Migration³¹ und extreme »Berufsveränderungen oder Änderungen der religiösen, politischen bzw. weltanschaulichen Orientierung«,³² generell ein traumatisierender »Bruch in der Kontinuität des Lebenslaufs«,³³ also Phänomene, die in vielem auf Hans Lachs Behandlung in Ehrl-Königs »Sprechstunde« und deren Folgen zutreffen.

Eriksons Identitätsbegriff kann zwar bis heute als Diskussionsgrundlage dienen, muß aber mindestens in einem Punkt als illusionär oder gar »hoffnungslos romantisch«³⁴ entlarvt werden, wenn er von einem statischen Identitätskern ausgeht, den der einzelne bei erfolgreicher Identitätsbildung nach überstandener Adoleszenz³⁵ fast automatisch erreichen und kaum mehr verlieren könne. Im Gegenteil: eine stabile, eindeutige Identität ist in keinem Stadium menschlicher Entwicklung zu gewinnen.³⁶ Vielmehr ist Identität in einem alltäglich stattfindenden, unabschließbaren Prozeß zwischen mitunter konkurrierenden oder sich diametral widersprechenden Projektentwürfen³⁷ beständig zu erarbeiten, ohne jemals an ein endgültiges Ergebnis zu kommen. Mißlingt das labile Gleichgewicht, das diese unterschiedlichen Projektentwürfe harmonisiert, führt das möglicherweise in die pathologischen Phänomene der Psychose, Schizophrenie oder Multiplen Persönlichkeitsstörung, wie sie sich auch in einigen Stadien von Hans Lachs Entwicklung zeigen. Ein solches Identitätsverständnis schließt also die Krise als programmatisches Muster in den Verlauf der Identitätsarbeit mit ein und wirkt wie ein Kommentar zu Lachs Identitätsdiffusion (ausgelöst durch die »öffentliche Hinrichtung« im Fernsehen) und deren Überwindung.

In diesem Sinne häuft sich im Akt der Identitätskonstruktion eben nicht nur mechanisch Identitätskapital an, sondern Identität entsteht durch narrative Konfigurationen. Das Ich erzählt sich selbst.³⁸ Das mit Identität benannte Gefühl der Kohärenz und Kontinuität ist das Produkt einer Reihe von kurativen Erzählungen, mit denen das Ich ein für sich in dieser Situation sinnvolles,

kausalllogisch strukturiertes Ordnungsgefüge (und damit sich selbst) errichtet. Der Vorgang der Identitätsbildung hat fortwährend abzulaufen; er bezieht Konstruktion und Destruktion mit ein, denn: »Each reality of self gives way to reflexive questioning, irony, and ultimately the playful probing of yet another reality.«³⁹ Diesen Prozeß einer sich in der Krise befindenden Identität thematisiert Walsers Roman und verbindet ihn mit – für diesen Autor – recht experimentellen Schreibtechniken. Indem der Erzähler multiple Realitätspartikel kombiniert, den Anspruch auf Wahrheit und rationalistische Detektion dekonstruiert und in den sich widersprechenden »Zeugenberichten«, die nicht vereindeutigt oder abschließend gewertet werden, Ambiguität und Heterogenität zuläßt, werden Hans Lachs wie Michael Landolfs Identitäts- und Schreibkrise produktiv. Sie reflektieren die erfahrene Dissoziation und versuchen einen neuen Umgang damit – mit dem Ziel, sich ephemeral und in der Narration eine Identität und eine taugliche Sprache zu entwerfen. Auch der diesem Agieren beiwohnende Andere, der Leser, ist gefragt, im Fragmentarischen eine mögliche Kohärenz und Kontinuität von Sprache und Identität herzustellen.⁴⁰

Statt eines festen Identitätskerns, der als Wunschbild enthüllt wird, erproben die Figuren in Walsers Roman beständig unterschiedliche Identitätsentwürfe, und diese Experimente laufen jeweils verbal ab. Insofern verabschiedet *Tod eines Kritikers* erneut jede kartesianische Konzeption eines autonomen, intendierenden Subjekts⁴¹ und eines ebensolchen Erzählers. Statt *cogito ergo sum* gilt *loquor ergo sum*; das Subjekt, insbesondere das erzählende Ich, wird dezentriert, als sprachlich konstituiert begriffen. Die Textualität des Subjekts bzw. jeder Identität wird betont.

Diese »Konstruierbarkeit der eigenen Identität«⁴² im Akt des Schreibens bzw. durch Sprache deckt sich wiederum mit Thesen, die seit Jahren in Walsers Werk durchgespielt werden. Bereits 1979, in seinem Essay *Wer ist ein Schriftsteller?*, beschreibt der Autor jenes fragile Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte, das eine Ahnung von Identität zuläßt: »Einer sucht die Fetzen, die sie aus ihm gemacht haben, zusammen und flickt sich daraus eine Haut zurecht. Ein Bild. Er macht einen Behauptungsversuch. Er sagt: so bin ich; ob ihr's glaubt oder nicht; glaubt es, bitte.«⁴³

Die Basis dieser Identitätsentwürfe sind für den Schriftsteller, und auch das ist ein Grundaxiom des Walserschen Gesamtwerks,⁴⁴ stets die Sprache sowie Subjektivität und Erfahrung, hauptsächlich die Erfahrung von Differenz und Negativität⁴⁵ (letztere wird in *Tod eines Kritikers* durch die Negativität als Methode der Theologie Seuses beeinflusst). Das Ich, auch das schreibende Ich, ist ein grundsätzlich beschädigtes,⁴⁶ und aus jenem Mangel erwächst die Chance zur Identität. Hans Lach ist für diese These ein ideales Demonstrationsobjekt: Seine als Autor per se schon defizitäre Existenz wird zunächst durch die Machtstrukturen des Mediendiskurses weiter destruiert, was aber schließlich zu ei-

nem Moment äußerster Kreativität führt, in dem Identität möglich ist. Der Ich-Erzähler wird in *Tod eines Kritikers* gerade in der Instanz seiner Weltdeutung, in seinem Ich, zerstört, gleichzeitig erschafft sich dieses Ich im Prozeß der Narration. Noch einmal klingen einige Sätze aus *Wer ist ein Schriftsteller?* wie ein Kommentar zu Lachs Identitätswürfen im Schreiben: »Jemand, der die Mangelhaftigkeit seiner Identität nicht nur leidend hinnimmt, sondern in den Beschädigungen das Beschädigende zu erkennen sucht, wird ein Experte für Identitätsbeschädigung. Wenn er sich mehr für das Beschädigende interessiert, wird er ein realistischer Schriftsteller. Wenn er sich einfach Abhilfe verschaffen will, wenn er nur sich selber entschädigen will, dann wird er das, was unsere Bewertungsinstanzen am liebsten einen Dichter nennen. [...] Dadurch, daß er das aufschreibt, ist er noch nicht gerettet! Aber er hat doch zum ersten Mal mit der Unmittelbarkeit seiner Misere gebrochen. Er ist ihr für die Zeit, die er zum Schreiben brauchte, entgegengetreten. Er hat ein Mittel gegen sie eingesetzt. Das der Erinnerung, der Benennung, der Beschwörung, der Verfluchung, der Illusion, der Illusionszerstörung, der hilfreicheren Illusion, der Zerstörung der hilfreicheren Illusion: das Mittel der Identitätsbildung. Das ist das poetische Mittel schlechthin.«¹⁷

Die zahlreichen Zitate dienen dem Erzähler dabei als Masken, hinter denen unterschiedliche Identitätswürfe erprobt werden können.¹⁸ Der verstummende Hans Lach nimmt beispielsweise Zuflucht zu Goethes *Prometheus*, um sich dem Kritiker-Zeus André Ehrl-König gegenüber äußern zu können. Angesichts von dessen Machtmißbrauch ist Lach ebenso wie Prometheus die Planskizze einer Identität versagt; beide Figuren – Lach und Prometheus – finden jedoch am Ende der jeweiligen Texte andeutungsweise zu einem klar umgrenzten, produktiven »Ich« (so lautet auch das letzte Wort, auf das Goethes Hymne teleologisch zuläuft). Die irritierenden Zitate und die sich widersprechenden Berichte erzeugen in *Tod eines Kritikers* eine schwebende Unbestimmtheit, die – im Gegensatz zu Ehrl-Königs Selbstbild als Rezensent – jede endgültige Wahrheit als illegitimes Konstrukt entlarvt: Der Ich-Erzähler erkennt, »daß es in dieser Szene keine Tatsachen gibt, sondern nur Versionen« (TK, S. 84). Wahrheit und Identität sind also für Martin Walser ausschließlich als differenzierter Vorgang des Sich-Hingebens an Einzelerfahrungen, des Gelten-Lassens von Verschiedenartigem denkbar. Ehrl-Königs Ethik und Ästhetik des Entweder-Oder wird in die Möglichkeiten des Sowohl-als-Auch überführt.

Daß dieses neue Ich-Gefühl nicht von Dauer sein kann, sondern immer wieder in der Sprache realisiert werden muß, deutet das Ende der Erzählung an; hier regiert erneut die Unbestimmtheit: Die letzten Worte von *Tod eines Kritikers* nehmen die ersten des Textes auf. Eine zyklische Struktur wird sichtbar, wie sie Walser beispielsweise bereits in *Ein fliehendes Pferd* verwendet. In beiden Texten wird nicht entschieden, ob der Protagonist eine erfolgreiche

Entwicklung durchlebt und zu einer neuen Form der poetischen Äußerung gefunden hat oder ob – im Gegenteil – der Kreis als Prinzip der beständigen Wiederholung zu deuten ist, das nicht durchbrochen werden kann. Hans Lach bzw. Michael Landolf schafft sich eine eigene Sprache und einen für ihn produktiven Identitätswurf; er kann wieder schreiben und überwindet das traumatische Verstummen, allerdings schließt sich das Ende seines Veränderungsprozesses nahtlos an den Anfang. In einem Gasthof ergibt sich ein Moment der mythischen Ewigkeit, das Idyll des seine Kinder fressenden Saturn. Dort schreibt Lach den vorliegenden Text, fernab jeder Literaturkritik. Aber bereits der Ort – ein Fremdenzimmer ohne Telefon und Fernsehapparat – macht den Eskapismus und die Offenheit der Situation deutlich.⁴⁹ Ist Identität außerhalb der Texte denkbar, oder: Gibt es ein Schreiben jenseits der Literaturkritik? Statt wie Goethes Prometheus (integriert in eine Gruppe der »Kollegen«⁵⁰ und kreativ tätig), endet Hans Lach also doch eher wie Tasso, der zwar eine Identität in der poetischen Sprache erreicht, aber nur außerhalb der öffentlichen Machtdiskurse. Ob Walsers Ich-Erzähler sich wieder in den Medienbetrieb begeben, seinen Text drucken lassen und in der »Sprechstunde« »drangenommen« werden wird, bleibt offen. Höchstens könnte der Skandal um die Vorabpublikation von *Tod eines Kritikers* als Epilog des Romans gelesen werden, oder wie es Bodo Kirchoff formulierte: »Erst der Skandal, dann das Buch, also diesmal – Variante – das Buch zum Skandal.«⁵¹

Der Kreisform entsprechend, verweist schon das Motto »Quod est superius est sicut inferius« in seiner Gleichsetzung des Oberen und des Unteren auf den mythischen Zyklus poetischer Identität sowie – im Hinblick auf die Literaturkritik – auf die Fragwürdigkeit qualitativer Kategorisierungen und auf eine bewußte Mischung aus »hoher« und »trivialer« Literatur. Zitate und Anspielungen an Seuse, Nietzsche und Thomas Mann stehen neben Elementen des Kolportageromans.⁵² Michaela Kopp-Marx spricht für Walsers *Tod eines Kritikers* zu Recht von einem »demonstrativen Anti-Kriminalroman« mit postmodernen Zügen.⁵³ Im Gegensatz zum modernen Kriminalroman, etwa eines Dürrenmatt, bleibt bei Walser kein existentialistischer Zweifel an der Sinnlosigkeit und Bedrohlichkeit der gezeigten Diskurse bestehen, vielmehr hat der in André Ehrlich konzentrierte Literaturhandel keine Werte mehr, deren Verlust elegisch betrauert werden könnte. Unterhaltung, gehaltlose Plauderei und unverbindliche Heiterkeit sind dessen – inhaltsleerer – Inhalt. Im Gegenzug dazu entwickelt Martin Walser mit der Vielzahl sich widersprechender Erzählerstimmen und transtextueller Bezüge (zu den Hypotexten⁵⁴ Seuses, Goethes, Nietzsches und anderer) in *Tod eines Kritikers* eine experimentelle Darstellungstechnik, die die Relativität von Identitätskonzepten und Bewertungsvorgaben auf einem fragwürdigen Literaturmarkt abbildet und im poetischen Schreiben (ephemer sowie prozessual) Identität oder auch Wahrheit entstehen läßt.

»Ich bin [...], was ich erzähle«: Bodo Kirchhoffs »Schundroman«. - Ein postmodernes Spiel mit der Gattung des Kriminalromans, die Durchmischung von Kolportage und hoher Literatur sowie die permanente Enttäuschung der Leserwartungen - das sind nicht die einzigen Momente, die Walsers Roman mit einem weiteren Text verbinden, in dem desgleichen ein Kritiker getötet und der Literaturmarkt kritisiert wird; außerdem entstand er fast zur selben Zeit wie Walsers Abrechnung mit dem Medienbetrieb. Diese »verblüffende Parallel-Aktion«⁵⁵ zweier Autoren führte dazu, daß alle Rezensionen Kirchhoffs *Schundroman* mit Walsers *Tod eines Kritikers* verglichen. Auch der *Schundroman* selbst stellt diesen Bezug her; so geraten wegen des Mordes an dem »Bücherpapst« (SR, S. 78) Louis Freytag schnell die beiden prominentesten seiner »Opfer« unter Verdacht: »Man sprach jetzt von bestelltem Mord und suchte den Auftraggeber in Autorenkreisen mit Kontakt nach Polen etc., also eher unter älteren Schriftstellern, von Freytag gedemütigt wie auch in den Himmel und höchste Steuerklassen gehoben, Kreisen, in denen angeblich ein Manuskript zirkulierte, *Tod eines Kritikers*, vermutlich Krimi mit Ambition, ARD-verdächtig. Es gebe schon erste Verhöre, hieß es, Namen wie Kristlein und Mahlke fielen l..l.« (SR, S. 218)⁵⁶

Solche Passagen zeigen - trotz der unüberhörbaren Ironie gegenüber Martin Walser⁵⁷ - eine durchaus ähnliche Kritik an der zeitgenössischen Medienlandschaft.⁵⁸ Bodo Kirchhoff, der seinen Erfolg als Romancier zu weiten Teilen der eigenen Imagepflege und der kalkulierten Verlagswerbung für *Infanta* verdankt, erlebte sehr intensiv den Aufbau einer Rollenidentität für den Schriftsteller und deren neuerliche Beschädigung auf dem Literaturmarkt.⁵⁹ Sein Verhältnis zu dem »eitlen und irgendwo sadistischen Literaten Reich-Ranicki«⁶⁰ ist sicherlich nicht so langwierig und mit derart gravierenden Blessuren verbunden wie das Martin Walsers; bei Kirchhoff gibt es Reste von Respekt, allerdings gepaart mit verletzter Eitelkeit: »Er [Reich-Ranicki] hat viel bewegt für die Literatur - aber er hat sich auf einen späten faustischen Pakt mit den Medien eingelassen.«⁶¹ Kirchhoff schürte die Rezeption seines *Schundromans* als Rachefeldzug noch durch Kommentare wie: »Ich wollte den Wahnsinn unseres gegenwärtigen Literaturbetriebs nicht mehr ertragen, sondern zum Gegenstand eines Romans machen.«⁶² Oder: »l..l in jedem von uns, Walser wie mir, lief wohl ein inneres Fass über: jetzt, endlich, das Buch schreiben, das sich den Betrieb vorknöpft, statt ihn zu erdulden. Und ihm wie mir erschien es offenbar als *Conditio sine qua non*, dass darin die einzige und einsame Symbolfigur des Betriebs, sein unumschränkter Pate, mit Gewalt aus dem Leben scheidet.«⁶³

Diese Frustration rühre nach Meinung mehrerer Rezensenten⁶⁴ von der polemischen Kritik für Kirchhoffs *Parlando* her, einen Roman, an dem der Autor acht Jahre intensiv arbeitete und den er wohl für sein bislang wichtigstes Werk

ansieht. Im *Literarischen Quartett* fällt Reich-Ranicki das (inzwischen topische) Urteil »grandioser Erzähler, mißratenes Buch«, was Kirchhoff bissig kommentierte: »erster Lacher nach 30 Minuten Ulla-Hahn-Qual.«⁶⁵ Ein Kritiker interpretierte gar die Szene, in der Feuerbachs attraktive Mitbewohnerin »Nola in Jeans und einem T-Shirt mit dem Aufdruck *Parlando*« (SR, S. 236) die gemeinsame Küche betritt, als Spiegel der Dichterseele: »So stellt sich vielleicht unser Autor, Bodo Kirchhoff, literarischen Ruhm vor. Die Realität sah anders aus.«⁶⁶

Sicherlich sprechen aus Kirchhoffs Roman Verachtung und erlittene Kränkungen, was die Behandlung der eigenen Werke durch die Literaturkritik, besonders durch Marcel Reich-Ranicki angeht. Ein gewisses Quäntchen Larmoyanz ist diesem Text – wie auch Walsers *Tod eines Kritikers* – zu eigen. Genauso wie bei Walser greift es jedoch deutlich zu kurz, die Erzählung hauptsächlich als Ausdruck erlittener Unbill zu deuten. Das würde der scharfen Kritik am gegenwärtigen Literaturbetrieb die Spitze abbrechen und außerdem ein wichtiges Thema des *Schundromans* sowie des Kirchhoffschen Gesamtwerks übersehen.

Gerade Nolas T-Shirt mit der Aufschrift *Parlando* gibt davon ein augenfälliges Beispiel. Es ist ein Baustein für das Gebäude der Selbst- und Fremdzitate, das im *Schundroman* errichtet wird. Er reflektiert immer wieder Kirchhoffs frühere Werke: Die Novelle *Salò* des Autors Branzger, angeblich 1979 veröffentlicht (SR, S. 67), die den Mord an Lou Schultz auslöst, nimmt Bezug auf Kirchhoffs Erstlingserzählung *Ohne Eifer, ohne Zorn* aus demselben Jahr, deren Protagonist, eben jener Branzger, in *Der Sandmann* (1992) erneut auftritt. Neben weiteren, bis ins wörtliche Zitat reichenden Übernahmen aus *Ohne Eifer, ohne Zorn* spiegelt Signore Franz des *Schundromans* Mister Kurt aus *Infanta* (SR, S. 261). Der Gardasee als Symbol einer utopischen »Heimat« bestimmt bereits *Parlando*, Willem Holds Erinnerung an eine Hinrichtung entstammt Kirchhoffs Drehbuch für Romuald Karmakars Film *Manila*⁶⁷ etc. Darüber hinaus finden sich zahlreiche transtextuelle Bezüge zu Werken, die nicht von Kirchhoff verfaßt wurden, speziell zu Kolportageromanen und -filmen, schließlich ist die Erzählung als »Pulp Fiction auf gut Deutsch«⁶⁸ konzipiert. Um den *Schundroman* endgültig als literarische Interaktion von Texten auszuweisen, zitiert er sich auf alogische, den Leser irritierende Weise selbst oder behandelt fiktive Texte als »reale« Quellen: Das Motto leitet sich weder aus einer Roman- noch Filmvorlage ab, sondern wird von der Hauptfigur geprägt (vgl. SR, S. 101), die der Leser zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kennen kann; Ähnliches gilt für Branzger und seine Publikationen.

Dieses Spiel mit Zitaten aus eigenen, fremden und fingierten Werken führt schließlich in eine Sphäre, die nichts mehr mit irgendeiner Form von Realität gemein haben will: »Orte wie San Vigilio lam Gardaseel sind für die Wirklichkeit nicht geschaffen, sie erscheint einem dort wie etwas Künstliches, ein verirr-

ter Feuerwerkskörper.« (SR, S. 276) Ebenda lebt auch der Chronist der Erzählung, Signore Franz, ein Revenant aus älteren Texten Kirchhoffs und zugleich ein ironisches Selbstporträt des Autors. Walsers Hans Lach findet am Ende desgleichen seinen Nicht-Ort der künstlerischen Phantasie, in dem ein ephemeres Happy End möglich wird. Für beide, Hans Lach und Willem Hold, schließt sich der Kreis; das letzte Kapitel des *Schundromans* greift das erste wieder auf: Willem liegt neben einer Frau in der First Class des Flugzeugs, und sie werden von derselben Stewardess bedient wie zu Beginn der Erzählung. In seiner zyklischen Struktur und in der Art des Umgangs mit fiktiven oder »realen« Hypotexten erinnert der *Schundroman* also an das bereits bei Walser Beobachtete, und die Vergleichbarkeit geht noch einen Schritt weiter: In Walsers wie Kirchhoffs Erzählung sind die spielerische Transtextualität und die satirisch formulierte Kritik am Literaturbetrieb mit der Frage nach Identität, insbesondere nach der Identität des Schriftstellers verknüpft. Das zeigt sich, übrigens noch einmal wie bei Walser, bereits auf den ersten Seiten und in verwandten Motiven, etwa der Ungewißheit, ob der benutzte Eigenname und der dazugehörige Ausweis echt sind oder nicht.⁶⁹ Beide Romane richten von Anfang an das Augenmerk des Lesers auf die problematische Identität ihrer männlichen Protagonisten. Wie Walser erzählt Kirchhoff, in der Verzerrung der Kolportage, den Weg aus dem Trauma einer großen Verletzung (Zidonas Spannlack-Kur |SR, S. 16|⁷⁰ und die daraus resultierende Unfähigkeit zu Sexualität und Nähe) hin zu dem konstruktiven Entwurf von Identität.

Der Frage nach Liebe, Eigenliebe und Identität entspricht das durchgängige Motiv des Narziß, das auf viele Figuren des *Schundromans* angewendet wird. In satirischer Verfremdung trifft es selbst den »Bücherpapst«: Im Augenblick seines Todes blickt Louis Freytag in eine Zeitung, in der sein Foto prangt, »als schaute er in einen Spiegel, und der Eulenblick gälte ihm selbst« (SR, S. 34 f.)⁷¹. Der Narzißmus des Literaturkritikers wird durch die Medien bedient, die von ihm zur Selbstbespiegelung mißbraucht werden; der hermetische Zirkel der eigenen Rolle läßt weder einen Ausbruch daraus noch eine fruchtbare Persönlichkeitsentwicklung zu. – Narziß tritt übrigens im Roman selbst auf, und zwar in einer Gestalt, die einmal mehr die ebenso ironische wie spielerische Art des *Schundromans* vor Augen führt, mit seinen Themen umzugehen: Ein philippinischer Ex-Major trägt den Namen Homobono Narciso, und als Berufskiller ist er ebensowenig ein Homobono, wie er mit seinem Armstumpf als betörend schöner Jüngling reüssieren kann. Wenn Narciso am Ufer des Gardasees steht, »sich als Teil einer Balance aus Wasser und Land« fühlt und das alles »als große natürliche Animation, ohne Chips, gesteigert noch durch einen Mond«, erlebt (SR, S. 261), wird dem Leser die postmoderne Verfrachtung des Mythos in einer virtuellen »Realität« der Unterhaltungsindustrie präsentiert.

Steigert die »Medienmühle«⁷² noch jede Form des Narzißmus und generiert

den von Kirchhoff immer wieder bemängelten »deutschem Personenkult«,⁷³ so wird ein konstruktiver Identitätsentwurf von ihr zusätzlich erschwert. Feuerbachs Empfindung, Heldentum sei ihm und anderen Vertretern seiner Generation unmöglich, denn sofort baue »sich, schier übermächtig, die ganze Fernsehserienwelt vor ihnen auf, wie etwa in früheren Zeiten der Vater« (SR, S.265), gibt in erneuter ironischer Brechung die identitätshemmende Autorität der Medien, in bezug auf den Autor auch die identitätshemmende Autorität der zeitgenössischen Rezensionspraxis wieder. Der Suche nach Identität, Authentizität und Originalität⁷⁴ arbeitet im *Schundroman* ein Medienmarkt entgegen, der auf einer Ästhetik der Inszenierung beruht.

Wie kann der einzelne Akteur dieser Maschinerie überhaupt Ansätze eines autonomen Identitätsentwurfs entwickeln? Hierauf antwortet der Text ähnlich wie Walsers *Tod eines Kritikers*: zum einen durch die Verweigerung (die überlebenden Figuren des *Schundromans* ziehen sich in eskapistische Welten zurück, sei es Manila, sei es das Boot im Gardasee). Zum anderen garantiert allein die Sprache bzw. das künstlerische Erzählen momenthafte Skizzen von Identität. Bodo Kirchhoff beschrieb einmal selbst den Weg aus der traumatischen Empfindung der Außenseiterexistenz und der gefährdeten Identität heraus hin zu dem Versuch, ein adäquates Ich-Gefühl zu entwickeln, einen Weg, der über die poetische Produktion führt: »Am Anfang des Schreibens, jedenfalls meines Schreibens, steht ja nicht eine Fähigkeit, sondern eine Reihe von Unfähigkeiten, nämlich etwas anderes, mit anderen, zu tun. Ich konnte nur, mit begrenzten Mitteln, auszudrücken versuchen, was mich damals bewegte. Mein Zugangsweg war die Not, mein Schreiben lief über die Feuertreppe, ich habe kein Thema verfolgt – es hat mich verfolgt [...]«⁷⁵

Identität und Schreiben sind, wie bei Walser, Leitthemen Bodo Kirchhoffs, der sich bereits in seinem Studium und der anschließenden Promotion⁷⁶ mit Fragen des Ich und dem Phänomen des Narzißmus beschäftigte. Seinen männlichen Protagonisten (von Branzger in *Ohne Eifer, ohne Zorn* über Zwiefalten in dem gleichnamigen Roman bis zu Kurt Lukas in *Infanta* und zuletzt Karl Faller in *Parlando*) ist eins gemeinsam: das Bewußtsein einer mangelbehafteten Existenz, der sie durch obsessive Selbstbespiegelung zu entgehen hoffen. Ihre Suche nach Identität mündet jedoch zumeist in eine trügerische Imago,⁷⁷ die erneut jede Interaktion mit der Umwelt verhindert. Die Folge ist eine distanzierte, scheinbar gefühlskalte Beobachtungshaltung, die die Umgebung seziert, aber nicht mit ihr in Kontakt kommt. Der konstruktive Vermittlungsakt zwischen Innen und Außen, zwischen individuellen Bedürfnissen und sozialer Akzeptanz, der für Erikson und Mead als Voraussetzung für Identität gilt,⁷⁸ ist in Kirchhoffs Texten radikal gestört: »Die Beziehungslosigkeit, das Unmögliche der Verständigung ist [...] zur akzeptierten Selbstverständlichkeit geworden.«⁷⁹ Ein Austausch mit dem Anderen findet ausschließlich in der Utopie einer er-

fällten Sexualität und Liebesbeziehung (Willem Hold findet sie bei Lou und möglicherweise bei Vanilla, den meisten Figuren in Kirchhoffs Werk bleibt sie dagegen versagt) und durch die Sprache statt.⁸⁰ Identität (wie auch Erotik) ist »Sprache, was sonst«,⁸¹ beides entsteht erst in der künstlerischen Narration – für die Figuren in ihrem Schreiben, für den Autor in der Selbstbespiegelung durch Zitate aus eigenen Werken und für den Leser in der aufwendigen Komposition des Textes, die stets als künstlicher Erzählprozeß markiert ist. Oder wie das der Protagonist von Kirchhoffs Roman mit dem programmatischen Titel *Parlando* formuliert: »Ich bin, mit anderen Worten, was ich erzähle, und bin es nicht.«⁸²

Die Zitate und Verweise machen den *Schundroman* und die darin konstruierten Identitätsentwürfe also zu einem Akt der Literatur, der Sprache. Nur der Narration entspringen ein Identitätskonzept, Gesetzmäßigkeit und Kontinuität. Die verbindenden Elemente einer eigentlich chaotischen Handlung mit Figuren, die ursprünglich nichts miteinander gemein haben, die aber immer wieder zueinandergeführt werden, entspringen diesen verbalen Verknüpfungen: in der Simultaneität des Geschehens oder in leitmotivisch eingesetzten Dingsymbolen wie dem Gardasee und den Uhren. Zugleich wirkt die Sprache auch destruktiv, so stirbt Zidona allein an dem »Gewicht der Wörter« (*SR*, S. 300)⁸³. Schon das Thema des Mordes ohne Motiv reißt diese Problematik, die Frage nach der Konstruktion und Destruktion von Identität sowie Sinn durch Sprache an: Kirchhoff nennt als Quelle hierfür Charles Willefords *Miami Blues*.⁸⁴ Die Leere, Identitätslosigkeit und Außenseiterexistenz Willem Holds sowie die »Sinnlosigkeit« des Mordes an Freytag lassen jedoch ferner an Meursault in Camus' *L'étranger* denken, nach Kirchhoffs eigenen Aussagen einen »Helden«⁸⁵ seiner Jugend. Gesetzmäßigkeit und Kausalität ergeben sich für die Handlungen Willem Holds wie Meursaults in der fragwürdigen Interpretation der Umwelt, in Holds Fall, indem der Ermordung Freytags von der Presse das Motiv der Rache untergeschoben wird: Die erste Schlagzeile dazu lautet »Louis Freytag ermordet – Racheakt an Deutschlands berühmtesten Kritiker?« (*SR*, S. 43, dort kursiv) Neben diesen strittigen Versuchen, durch die Sprache Sinn in eine sinnlose Welt zu bringen, ist es nur noch der Chronist des Kolportagegeschehens, der durch seine Erzählung ein Kontinuum schafft – und dieses Tun zugleich als bloßes Spiel entlarvt. Wie Walsers Kronos übernimmt hier der Erzähler den Ablauf der Zeit; der Autor spielt augenzwinkernd Gott und stellt seinen Figuren in der unwirklichen Utopie des Gardasees eine »Arche«⁸⁶ zur Verfügung.

Während die Figuren über die eigenartigen Zufälle staunen, die ihnen permanent zustoßen,⁸⁷ wird dem Leser vor Augen geführt, daß es nurmehr das Spiel mit der Sprache ermöglicht, »das eigene Leben als zusammenhängendes Ganzes zu verstehen und das eigene Verhalten als sinnvoll zusammenhängend zu empfinden«⁸⁸ und somit (für Momente) Identität und Kausalität zu stiften.

Dieses Tun gibt dabei nie mehr vor, als es ist; der Leser erkennt es als dekonstruktivistisches Spiel der »Unterhaltung«, das sich der »Zerstreuung« durch einen allumfassenden Medienmarkt entgegenstellt – wobei Kirchhoff dezidiert (und mit Rückbezug auf Goethe) die »Zerstreuung« von der für ihn positiv zu wertenden »Unterhaltung« abgrenzt.⁸⁹

Ollenbeck alias Zidona, ein Künstler der »Zerstreuung«, ist ein »Shootingstar« (SR, S. 11 und öfter) in doppelter Hinsicht: Als umjubelter Bestseller-Autor ist er der neue Stern am Literaturhimmel, und zugleich ist der erste Teil des Kompositums für ihn als professionellen Killer durchaus ernst zu nehmen. Kirchhoffs Sprachspiel zeigt einmal mehr die im *Schundroman* vorgenommene Verquickung von Literaturbetrieb und Gewaltstrukturen sowie die Art und Weise, wie diese Verbindung verbal hergestellt wird. Auch Franzobel macht den Leser in seiner 2001 erschienenen Erzählung mit einem »Shooting Star« unter den Schriftstellern bekannt – im Kampf gegen den Marcel Reich-Ranicki (ShS, S. 55).

»Er las so viel über sich selbst, daß er nicht mehr wußte, wer er war«: Franzobels »Shooting Star«. – Franzobels Erzählung hat sicherlich mehrere Themen; ein Zielpunkt der Haß-Tiraden des Ich-Erzählers sind allerdings die Folgen der Vermarktung von Literatur durch Verlage und Literaturkritik. In spielerisch-satirischer Darstellung beschreibt dieser Erzähler, wie alle Händler des Kulturbasars auf hülsenhafte Rollenidentitäten reduziert und von einem Heer geklonter »Marcel Reich-Ranickis« mit dem Ziel einer »Buchhandelsrepublik« befehligt würden: »Keiner ist mehr er selbst. Alle wurden sie durch Schauspieler ersetzt, die ihre Rollen spielen. Alles ein Theater. Alles Leben inszeniert.« (ShS, S. 8, 35, 10)⁹⁰ Der Autor selbst, Franz Stefan Griebel, ist sicherlich selbst ein Meister der Inszenierung, der geschickt und karrieretauglich »zwischen Subversion und Opportunität gegenüber dem Literatursystem«⁹¹ vermittelt. Auch ist sein Verhältnis zu Marcel Reich-Ranicki, aus Mangel an persönlichen Berührungspunkten, ein wohl deutlich weniger belastetes als das Walsers und Kirchhoffs. Vielleicht wird gerade deswegen – jenseits privater Verletzungen und Larmoyanz – in *Shooting Star* die Kausalverbindung von Identitätsverlust und Literaturbetrieb von allen betrachteten Romanen am deutlichsten. In zahlreichen satirischen Begebenheiten wird die Zerstörung jeder Ich-Kontinuität durch die Intervention von Verlegern, Rezensenten und Kulturmanagern beschrieben. Nach jeder Lesereise fühle sich ein Autor »nur noch verstümmelt, bloß in Einzelteilen, Rudimenten, Fetzen voll Verlegenheit. Fassade«. Erfolg auf dem Kulturmarkt sei gleichzusetzen mit »Amputation«. (ShS, S. 34, 37)⁹²

Wie bei Walser und Kirchhoff verbindet sich diese Kritik mit einer Fülle an Fremd- und Selbstzitatzen aus Hypotexten, die palimpsestartig und in immer neuen Schichten überschrieben werden.⁹³ Mit Mitteln des bildenden Künstlers, als der Franzobel lange Jahre tätig war, montiert der Erzähler beispielsweise

se Passagen aus Goethes *Werther* in den Text ein, reißt sie wieder aus, beschriftet die Reste und kombiniert das Sprachmaterial erneut. Wie alle Prosawerke Franzobels performiert auch *Shooting Star* die Transtextualität als konstitutives Gestaltungsmerkmal, das die Erzählperspektiven fluktuieren läßt; während der Traumsequenz wird für den Leser gar ununterscheidbar, ob das sprechende Ich der Figur Franzobel oder der Figur Irene Kalinka zugerechnet werden muß. Grenzüberschreitungen und postmodernes Spiel zeichnen Franzobels Erzählung desgleichen im Hinblick auf Gattungen und Medien aus: Prosa, Lyrik und die karikaturistischen Porträts des Autors stehen nebeneinander; Eigenes wird durch Zitate mit Fremdem und mit nur scheinbar Fremdem (mit Texten, die Irene Kalinka zugeschrieben werden) collagiert. Solche hybriden Mischungen lotsen den Leser auf das Terrain des Grotesken, das neben Satire und Parodie die charakteristische Technik Franzobels ausmacht und das in *Shooting Star* neuerlich zur Kritik am Literaturbetrieb genutzt wird. Bewußte Verkitschungen und Anleihen beim Kolportageroman legieren dabei mit hochartifizialen Sprachspielen, worin die Crux und zugleich die Chance des spätmodernen Autors liegen mag, »der auch die radikalsten Experimente bereits als Tradition begreifen muss.«⁹⁴ Im Ausschreiten der Stilextreme manifestiert sich jedoch die Fragwürdigkeit der Bewertungskriterien in der zeitgenössischen Literaturkritik.

Franz Stefan Griebels anarchistischer Umgang mit Erzählperspektiven, literarischen Traditionen und Gattungen dient neben anderem dazu, die Figuren seiner Werke wie die Instanz des Autors selbst als sprachlich konstituiert zu erkennen zu geben, und zugleich legen seine Texte dar, daß diese Identitäten veränderbare, beliebige Konzepte sind. Bereits in *Die Musenpresse* schrieb sich Franzobel in einen trivialen Liebesroman aus dem Nachlaß der Schauspielerin Margarete Lanner ein; für das Projekt *Unter Binsen* überarbeitete er immer wieder Texte Christian Steinbachers und umgekehrt; für *Thesaurus* setzte er Computeroperationen ein,⁹⁵ um eine willentlich agierende, selbständige Autor-Identität als Illusion zu enthüllen: Das »Verhältnis zwischen Autor und Text« ist »kein analoges [...]. Für mich besitzt ein Text ein vom Autor sehr unabhängiges Eigenleben.«⁹⁶ Die Grenze aus Eigenem und Fremdem ist demnach auch in der Narration eine willkürlich gezogene und höchst problematische. Das Maskenspiel des Autors Franz Stefan Griebel mit verschiedenen Pseudonymen sowie das Verwischen der Grenze zwischen Verfasser und Protagonist in *Shooting Star*⁹⁷ führen das irritierende Konzept eines multiplen Autoren-Ichs fort. Die Dramen Franzobels und Prosa wie *Shooting Star* decken die zweifelhafte Rolle auf, die die Sprache in diesem Prozeß der Konstruktion und Destruktion von Identität übernimmt. Was die Verbindung von der Satire auf den Literaturbetrieb, der poetologischen Problematik und der Identitätsfrage betrifft, geht somit *Shooting Star* ähnlich, wenngleich radikaler vor als die Romane Kirchoffs und Walsers. Identität erschafft sich nicht mehr in einem konstruktiven Akt des Schreibens,

vielmehr demontiert der Literaturbetrieb wie das Erzählen, ja die Sprache selbst jedes »gesunde« Ich-Gefühl. *Shooting Star* gibt nicht, wie *Tod eines Kritikers* oder *Schundroman*, den Weg hinaus aus dem Trauma vor, die erfolgreiche Suche nach Identität in der Narration. Das berichtende Ich entfernt sich eher von den Resten einer persönlichen Kontinuität: »In Stücke bin ich schon zerbrochen, bin kein Ganzes mehr.« (*ShS*, S. 13) Der Leser begleitet einen Erzähler auf seinem Weg in die Psychiatrie, von dem er erst am Ende erfährt, daß wohl alle seiner Figuren, insbesondere die potentielle Partnerin Irene Kalinka, Teilidentitäten einer multiplen Persönlichkeitsstörung sind. *Shooting Star* zeichnet die Vernichtung von Identität nach, die nicht nur durch den Kulturmarkt, sondern auch maßgeblich durch die Sprache, durch Literatur verursacht wird; das Sprachspiel führt in den Tod (*ShS*, S. 79). Schon das Canetti-Motto, das dem Band vorangestellt wird, richtet den Blick des Lesers auf die Zersetzung von Identität durch Texte: »Er las so viel über sich selbst, daß er nicht mehr wußte, wer er war, und seinen eigenen Namen nicht erkannte.« Von sich aus verfügt der Schriftsteller nur über ein beschädigtes Selbstgefühl; dem würden Walser und Kirchhoff wohl zustimmen. Allerdings zeigt Franzobel im Gegensatz zu diesen in der ironisch gebrochenen Pose des Selbsthasses auf, wie die Identitätsreste des Autors durch das Erzählen vollends zunichte gemacht werden: »Dabei ist ein Dichter ja von Natur etwas ungemein Ausgeschabtes, Hohles und Langweiliges, weil alles Interessante schon aus ihm heraußen ist. Er ist entleert. Nichts als eine Hülle, allenfalls mit einer süßen Melancholie begabt, die ihn glimmend macht. Und nichts Spontanes, alles antrainiert. Alles Fassade.« (*ShS*, S. 19)

Der Traum von einer »völlig neuen Sprache [...], die die Alltagssprache durchwirkt, eine Sprache, die die Medien durchdringt, alle Lebensbereiche. Eine Auferstehung. Eine völlig neue Form gelebter Kunst, ein Übermensch an Sprache, eine Erlösung Wort für Wort« (*ShS*, S. 19),⁹⁸ – diese Hoffnung auf das gleichsam messianische Wort, durch das Identität möglich wird, zerplatzt.

Drei Romane, die auf den ersten Blick nur durch ein Motiv, nämlich den imaginierten Tod eines prominenten Kritikers, verbunden sind, weisen bei genauerer Betrachtung also erhebliche Parallelen auf. Die fiktive Ermordung des »Literaturpapstes« stellt die äußerste Form der Kritik von Autoren an einer Rezensionspraxis dar, die sich für das Marketing des Kulturbetriebs instrumentalisieren lasse. Literaturkritik ist, in der Schlußrechnung aller drei Romane, Machtausübung, ein öffentlicher, gesellschaftlich sanktionierter Akt der Gewalt. Für eine gezielte Absatzförderung durch Rezensionen sieht sich ein Schriftsteller gezwungen, seine Rolle auf der Bühne des Literaturmarkts zu spielen, und macht damit Erfahrungen, die identitätsgefährdend wirken oder gar zur Zerstörung seiner Identitätswürfe beitragen können. Das an sich bereits be-

schädigte Ich-Gefühl eines Autors⁹⁹ wird also zusätzlich deformiert durch die moderne ›Kulturindustrie‹, die als Literatur- und Literaten-Vernichtungsmaschinerie arbeitet – so lautet die nüchterne, allerdings freilich nicht korrekt geführte Bilanz der analysierten Romane. Personifiziert wird die Selbst-Inszenierung in leeren Rollen durch die an Marcel Reich-Ranicki angelehnten Kritikerfiguren. Diesen Zusammenhang von Großkritiker und Autoridentität faßte bereits Wolfgang Koeppen ironisch zusammen: »Er schreibt über mich, also bin ich.«¹⁰⁰

Während Walser und Kirchhoff jedoch die Utopie einer Identitätsfindung entwerfen, die fernab des Literaturbetriebs und ausschließlich in der Narration möglich sei, geht Franzobel Skepsis einen Schritt weiter. *Shooting Star* zeigt nicht nur, wie *Tod eines Kritikers* und *Schundroman*, die Zersetzung von Identität durch die Phraseologie der Medienlandschaft, sondern stellt generell in Zweifel, ob sich durch die Sprache überhaupt förderliche Projektentwürfe des Ich entwickeln lassen. Die Vorstellung vom Autor als intendierendes, autonomes Subjekt wird zugunsten eines eigendynamischen Interaktionsprozesses von Texten aufgegeben. Die Textualität der Identität, auch der Autor-Identität wird demonstriert, wobei Franzobel diesen Vorgang nicht als konstruktiven Akt der Narration, sondern als höchste Gefährdung verstanden wissen will.

Somit führt die Verbindung von Kritikerschelte und poetologischen sowie identitätstheoretischen Reflexionen in *Tod eines Kritikers*, *Schundroman* und *Shooting Star* zu mehreren Themen: Die Destruktion von Identitätsentwürfen im Literaturbetrieb (bei gleichzeitiger Konstruktion leerer Rollen) mündet in die Beobachtung, der Schriftsteller verfüge grundsätzlich über ein defizitäres Ich-Gefühl, das er (erfolgreich oder vergeblich) im Schreiben zu komplettieren suche. Identität wird somit narrativ konfiguriert. Hier schließen sich generelle Fragen nach der Krise des Subjekts bzw. des Autors und nach der Krise der Literaturkritik in der »zweiten Moderne«¹⁰¹ an.

Alle drei Romane stellen dem Dogmatismus des Entweder–Oder, wie es der gegenwärtigen Literaturkritik unterstellt wird, eine Ästhetik des Sowohl-als-Auch gegenüber. Das zeigt sich etwa in dem vieldeutigen Zitatgeflecht, das Passagen aus Werken der ›Höhenkammliteratur‹ mit Kolportage-Elementen verknüpft und somit die Bewertungskriterien der kritisierten Rezensenten negiert. Deren subjektiv gezogene Geschmacksgrenzen werden provokativ überschritten. Dabei läßt sich sicherlich über einzelne Zonen dieser Grenzüberschreitung streiten, und das soll auch geschehen, liegt darin doch eine erhebliche Chance zur Veränderung eines identitätsgefährdenden und dogmatisch erhärteten Diskurses. In dem Geschäft der Literaturvermarktung und -rezension wird die Literatur selbst zu einem Randbereich. Genau diese Marginalisierung kann jedoch Innovationspotential freisetzen, indem die literarischen Texte in die Kernzone des gezeigten Diskurses, in die Literaturkritik, zurückkehren, jene zum Gegen-

stand machen und damit deren Erneuerung erzwingen. Die fiktionale Literatur erschüttert deswegen den Wahrheitsanspruch einer institutionalisierten Literaturkritik und erzeugt ganz bewußt eine Grauzone der Unentscheidbarkeit: Sie dekomponiert ein statisches, binäres Beurteilungs- wie Identitätskonzept und erzwingt eine Dynamik der permanenten Transformation kultureller Ordnungssysteme, insbesondere einen Wandel in der Bewertung und Vermarktung von Literatur. In diesem Sinne gewinnt die Literatur eine Funktion zurück, deren sie sich (jedenfalls nach den hier besprochenen Werken) im Diskurs öffentlicher Literaturvermittlung des öfteren beraubt fühlt: das subversive Unterlaufen verfestigter kultureller Codierungen und dadurch deren Umgestaltung.¹⁰²

Daß sich diese Prozesse, die im Motiv des Kritikermordes auskristallisieren, derzeit signifikant häufen, ist mehrfach zu erklären. Die zunehmende Aggressivität in der Literaturkritik der vergangenen Jahre (pointiert und versinnlicht in dem *Spiegel*-Cover vom 21. August 1995, auf dem Reich-Ranicki Grass' *Ein weites Feld* nicht nur verbal zerreißt)¹⁰³, läßt auch die Reaktionen der ›betroffenen‹ Autoren heftiger werden. Außerdem verschärft der Medienwechsel jede Beurteilung: Vor Millionen von Fernsehzuschauern oder Internet-Usern wird ein Verriß zur öffentlichen Hinrichtung. Hier liegt ein erheblicher Unterschied selbst zu den hitzigsten Debatten anderer Epochen. Ferner steht die Literaturkritik, nach der letzten Sendung des *Literarischen Quartetts* sowie mit dem zunehmenden Rückzug Reich-Ranickis, Karaseks und weiterer dominanter Rezensenten, an einem Wendepunkt. Eine Ära geht zu Ende, deren Ausklang von kämpferischen Stellungnahmen der Autoren begleitet wird. Die Literaturkritik befindet sich augenblicklich in einer Krise,¹⁰⁴ die zugleich den Keim einer notwendigen Neuorientierung in sich trägt. Dieses Dilemma macht sich die Literatur zunutze, um eine Veränderung zu erzwingen (ob dabei immer die Wünsche nach produktiver Umgestaltung im Vordergrund stehen oder mitunter persönliche Rachegefühle, sei dahingestellt).

Die Literaturkritik sieht sich momentan einem Spannungsfeld entgegenwirkender Kräfte ausgesetzt: ihre Demokratisierung¹⁰⁵ und zugleich Merkantilisierung im Fernsehen, in interaktiven Internet-Foren und populären Illustrierten; die postmoderne Aufhebung der Grenze von ›Trivial‹ und ›Hochkultur‹ auch in den Beurteilungsmaximen für Bücher; die Schrumpfformen von Rezensionen in Dreizeilenkritiken¹⁰⁶ oder Bestsellerlisten; neue mediale Präsentationen von Literaturkritik in Fernsehsendungen wie *Lesen!* oder *Druckfrisch*, Internet-Sammlungen (www.rezensionen.uni-muenchen.de / www.literaturkritik.de / www.perlentaucher.de) oder Buchempfehlungen von ›Prominenten‹. Diese Orientierungsversuche stellen in manchem sicherlich eine fragwürdige Reduktion der Möglichkeiten von Literaturkritik dar, dennoch bieten sie zugleich die Basis für deren Neudefinition, selbst im Hinblick auf die (prozessuale, nie apodiktische) Reformulierung eines Katalogs von Bewertungskriterien. Daß »die

Häufung literarischer Mordphantasien gegen Reich-Ranicki [...] ein Reflex auf den wirklichen Untergang der Literaturkritik im Literaturbetrieb ist, wie Eckhard Fuhr im Feuilleton der *Welt* befürchtet, ja daß dieses stille Sterben der Literaturkritik im Grunde keinen Leser mehr interessiert, denn: »Der mediale Coup ersetzt die Kritik, auch die Kritik der Kritik«,¹⁰⁷ steht dennoch nicht zur Debatte. Werke wie *Tod eines Kritikers*, *Schundroman* und *Shooting Star* sind trotz allem eine Aufforderung zum Dialog, obgleich eine sehr provokante. Hier manifestiert sich ein Wille zur gemeinsamen Modifikation, der die Krise als Chance begreift. Insofern besteht noch Hoffnung für das traditionsgemäß schlechte Verhältnis von Autor und Kritiker,¹⁰⁸ das derzeit in seiner langen Geschichte einen weiteren Tiefpunkt erreicht hat. Vielleicht wird ein Schriftsteller wie Bodo Kirchhoff dereinst revidieren, was er bereits zehn Jahre vor seinem *Schundroman* in bezug auf Literaturkritiker vom Typus eines Louis Freytag sagte: »Es gibt dann für den Autor wohl nur eine Chance: Er muß diese Kritiker überleben, er muß den längeren Atem haben.«¹⁰⁹

Anmerkungen

- 1 Roland Barthes: *La mort de l'auteur*, in: Barthes: *Œuvres complètes*, hg. von Éric Marty, o. O. 1994, Bd. 2.
- 2 Bodo Kirchhoff: *Schundroman*, Frankfurt/Main 2002, S. 106. Vgl. auch die *Dramatis personae* im Umschlag-Text. – Zitate aus diesem Roman werden im folgenden unter *SR* im fortlaufenden Text nachgewiesen.
- 3 Franzobel: *Shooting Star. Stefan Griebel bildet sich ein, der Dichter Franzobel und von lästigen Verehrerinnen verfolgt zu sein Oder Die allerneuesten Leiden einer jungen Wertherin*, Klagenfurt-Wien 2001, S. 42 f.; vgl. ebd., S. 42: »ich, der ich ein Rache-künstler bin.« – Das Sigle *ShS* bezieht sich im folgenden auf diesen Roman.
- 4 Bei den Theaterstücken werden im folgenden die Daten der ersten Buchveröffentlichung angegeben.
- 5 Literarischen Mordphantasien sah sich Marcel Reich-Ranicki schon öfter ausgesetzt, zum ersten Mal wohl im November 1968, als ihm Rolf Dieter Brinkmann androhte: »Ich sollte überhaupt nicht mit Ihnen reden, ich sollte hier ein Maschinengewehr haben und Sie niederschließen.« Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*, Stuttgart 1999, S. 446. Auch Autoren wie Peter Handke, Christa Reinig und Helmut Heißenbüttel spielten in fiktionalen Texten und Interviews mit dem Gedanken an Reich-Ranickis gewaltsamen Tod.
- 6 Martin Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«. *Interview mit Martin Walser*, in: lohne Hg.l: *Der Streit um Martin Walser*, Berlin 2002, S. 86.
- 7 Ebd., S. 99.
- 8 *Tod eines Kritikers* wird unter der Maske des Poeta doctus erzählt; Gerigk weist in einer langen (und noch immer unvollständigen) Reihe von Autorennamen nach, wie viele Anspielungen Walsers Roman enthält; vgl. Horst-Jürgen Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums. Notizen zum »Tod eines Kritikers«*, in: Dieter Borchmeyer,

- Helmuth Kiesel (Hg.): *Der Ernstfall. Martin Walsers »Tod eines Kritikers«*, Hamburg 2003, S. 75 f. Vgl. mit anderem Schwerpunkt Michaela Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich. Martin Walser schläft in die Rolle des postmodernen Autors*, in: Ebd., S. 187.
- 9 Martin Walser: *Tod eines Kritikers. Roman*, Frankfurt/Main 2002, S. 131. – Das Sigle TK bezieht sich hierauf.
- 10 Vgl. Thorsten Thaler: *Ein inszenierter Skandal*, in: *Der Streit um Martin Walser*, S. 7. Vgl. auch die Textsammlung Michael Naumann (Hg.): *»Es muß doch in diesem Lande wieder möglich sein...«*. *Der neue Antisemitismus-Streit*, München 2002. – Martin Walser als Antisemiten zu bezeichnen, wäre irrwitzig, dennoch weist sein Roman einige Elemente auf, die die Grenzen von Ethik und Geschmack überschreiten und antisemitische Klischees zu bedienen scheinen. Dieser Widerspruch läßt sich meines Erachtens durch drei Faktoren erklären: 1) Der Roman entstand durchaus als Mittel, erlittene Verletzungen auszugleichen, zurückzuschlagen und die empfundene passive Opferrolle in eine aktive Position umzukehren. Das gibt Walser selbst relativ offen zu, vgl. Martin Walser: *Auskunft über eine Polemik*, in: *Der Streit um Martin Walser*, S. 52; vgl. Walser: *»Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Organie«*, S. 93, 98 und öfter. Walser behauptete mehrmals, in der Beziehung zu Reich-Ranicki das Opfer zu sein, im metaphorischen Sinne der Jude: *»In unserem Verhältnis ist er der Täter, und ich bin das Opfer. [...] Jeder Autor, den er so behandelt, könnte zu ihm sagen: Herr Reich-Ranicki, in unserem Verhältnis bin ich der Jude«*; *Süddeutsche Zeitung* (19./20.9.1998), zitiert nach Hartmut Reinhardt: *Tassos Zorn. Martin Walser und sein Kritiker*, in: Borehmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*, S. 127. Wie passend dieser Vergleich ist, sei dahingestellt. 2) Der Roman läßt offen, ob Ehrl-Königs Judentum nicht nur Teil seiner Selbst-Inszenierung, seines Images ist. Außerdem wird eine mögliche Antisemitismus-Debatte vorweggenommen und als Element des pseudomoralischen Umgangs mit der NS-Vergangenheit im Literaturbetrieb kritisiert. Die antisemitischen Klischees sind mitunter also auch durch die Satire auf die Medienlandschaft funktionalisiert. 3) Der Roman stellt einerseits über weite Passagen (vor allem des ersten Abschnitts) eine relativ deutliche Satire auf Reich-Ranicki und weitere Personen dar, er provoziert also durchaus den Leser zur Suche nach Schlüsselfiguren. Andererseits verläßt die Erzählung dieses Sujet mehr und mehr, insbesondere im zweiten und dritten Teil. Es geht dann um allgemeinere Themen, die noch zu erläutern sein werden, und auch um eine überindividuelle Analyse des Medienbetriebs. Wenn Figuren wie Ehrl-König immer mehr ins Grotteske verfratzt werden, ist es für den Leser schwierig, eine Grenze zu ziehen – zwischen der konkreten Satire auf Reich-Ranicki und einer abstrakteren Diagnose. Sei es durch eine übertriebene Reaktion einiger Leser, sei es aber durch die Inkonsequenzen des Textes selbst – diese Demarkation gelingt nicht immer, was Mißverständnis und den Eindruck von Geschmacklosigkeit, ja Antisemitismus produzieren kann.
- 11 Vgl. TK, S. 116 f.: *»Die Umwertung aller Werte, [...] die hat André Ehrl-König vollbracht [...] Bei diesem epochalen Reinemachen ist nur ein Wert übriggeblieben als der Wert aller Werte, und außer ihm ist nichts: der Unterhaltungswert. Quote, mein Lieber. Jeden Abend Volksabstimmung. Die Demokratie des reinen Werts.«* Vgl. auch die Aussage Martin Walsers: *»Das Buch [Tod eines Kritikers] erzählt die Erfahrungen eines Autors mit Machtausübung im Kulturbetrieb zur Zeit des Fernsehens.«* Walser: *Auskunft über eine Polemik*, S. 51. Oder: *»Diese Machtausübung, dieses Niedermachen – in der Zeitung habe ich es ertragen. Darauf hätte ich auch nie reagiert. Aber das Fernsehen, das ist so öffentlich, wie es kein anderes Medium war. Wenn ein*

- Autor da hingerichtet wird, nehmen Leute teil, die nie ein Buch in die Hand nehmen. Du wirst hingerichtet vor einer riesigen Menge Schaulustiger, die unterhalten wird mit deiner Hinrichtung. Das ist das Unverhältnismäßige beim Fernsehen. Die Verbreitung entspricht nicht der gebotenen Qualität. [...] Aber für mich ist das eine Machtausübung, gegen die ich mich schreibend wehren mußte.«; Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 98.
- 12 So antwortete Bodo Kirchhoff auf die ihm immer wieder gestellte Frage, warum in seinem *Schundroman* ausgerechnet Marcel Reich-Ranicki durch einen Schlag auf die Nase ermordet werde: »Nun, es gab zu ihm keine probate Alternative; die Nase von Karasek etwa? Oder die von Baumgart, von Joachim Kaiser? Nein. Es kam nur die einzigartige, alles überragende Nase in Frage, und ihr Träger hat deren Symbolwert selbst zu verantworten«; *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm. Bodo Kirchhoff über sein Verhältnis zu Martin Walser und eine verblüffende Parallel-Aktion*, in: *Der Spiege*, 10.6.2002, S. 206. – Vgl. zu *Tod eines Kritikers* und der langen Tradition der Personalsatire Manfred Fuhrmann: *Können wir noch Satiren ertragen? Martin Walsers »Tod eines Kritikers« und ein Blick zurück auf die Personalsatire von Aristophanes bis Goethe*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*.
- 13 Vgl. Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 100 f., und *TK*, S. 51. Vgl. zu Hesses Literaturkritik Egon Schwarz: *Hermann Hesses Buchbesprechungen. Reaktionen auf ihre Form. Ästhetik und Geschichtlichkeit*, in: Adrian Hsia (Hg.): *Hermann Hesse heute*, Bonn 1980.
- 14 Vgl. Dirk Götsche: *Liebeseklärungen und Verletzungen. Zur Literaturkritik von Martin Walser und Ingeborg Bachmann*, in: Wilfried Barner (Hg.): *Literaturkritik - Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989*, Stuttgart 1990, S. 199 ff.
- 15 Vgl. zur Figur des Zitats generell Sibylle Benninghoff-Lühl: »*Figuren des Zitats*«, *Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*, Stuttgart-Weimar 1998.
- 16 Thomas Mann: *Erzählungen, Fiorenza, Dichtungen*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8, zweite, durchges. Aufl., Frankfurt/Main 1974, S. 197 laus; *Gladius deil*. Vgl. *TK*, S. 57, 154.
- 17 Vgl. Leo Kreuzer: *Ein Roman und sein Doppelgänger. Sieben Anmerkungen zu »Tod eines Kritikers«*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*.
- 18 Vgl. auch *TK*, S. 214: »Seuse war mir unverlierbar. Dieses zum ersten Mal an sich denkende Ich im Selbstgespräch.« Vgl. dazu Martin Walsers Antwort auf die Frage, mit welchen Themen sich der Leser seines Romans besser beschäftige als mit der Suche nach antisemitischen Klischees: Neben anderen Aspekten verweist der Autor auf den »interessant[en] geistesgeschichtliche[n] Spannungsbogen vom frühen Mystiker Seuse bis hin zu Friedrich Nietzsche, die das Ich-Sagen lernen«; Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 99 f. Zur Identitätsproblematik in *Tod eines Kritikers* vgl. *TK*, S. 28, 135 (dort wird ironisch von einer geplanten »Doktorarbeit über Identität bei Hans Lach« berichtet), 165 (»Öfter schießt es mir durch den Kopf: Wer bin ich denn...?«) etc. Vgl. Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums*, S. 74 ff.
- 19 Ehrl-Königs groteske Jesus-Imitatio verfremdet das Ideal der asketischen Nachfolge Christi in Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* ebenso wie der dogmatische Wahrheitsanspruch des Literaturkritikers die Dynamik und Dialogizität der Wahrheitsfindung in Seuses *Büchlein der Wahrheit*. Die dortige Praxis der häufigen Zitate aus Schriftten Meister Eckharts wird in *Tod eines Kritikers* in den Übernahmen aus Werken Hans Lachs spielerisch aufgegriffen.
- 20 Wolfram Schmitt: *Identität und Psychose. Ich-Findung oder Ich-Verlust? Psychiatri-*

- sche Bemerkungen zum »Tod eines Kritikers«, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*, S. 219.
- 21 Dort wird die Fernsehsendung als Auslöser einer tiefen Identitätskrise für Lach beschrieben.
- 22 Vgl. Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich*, S. 189 f.: »Stehen autobiographische Erzählungen schon immer unter dem Gesetz der narrationslogischen Trennung von erzählendem und erzähltem Ich, verbindet Hans Lach diesen Sachverhalt mit dem Postulat von der Textualität des Subjekts. Als Schreiber des Textes ist er nicht identisch mit dem Schreiber, über den er schreibt. Sondern er liest Hans Lach als fragmentarischen und eben deshalb schreibbaren Text und bringt als Leser seiner selbst schreibend den »Autor« hervor.«
- 23 Hans Lach, der Melancholiker in der Späßgesellschaft (sein Name verweist ironischerweise auf Hanswurst und Lachen), der Dichter, der Verbrecher sein will, und Mani Mani, der Verbrecher mit dem Wunsch zu dichten, dessen Name seine Mania vorwegnimmt. Beide gehen durch eine psychotische Identitätsstörung; wohingegen Lach diese Krise produktiv zur Neuorientierung nutzt, endet Mani Mani in der Ich-Destruktion, im Suizid. Vgl. Schmitt: *Identität und Psychose*, S. 215 ff.
- 24 Walser: »*Mich dauert dies ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 93; vgl. auch *TK*, S. 50 und öfter. Während Martin Walser seine eigene Beziehung zu Marcel Reich-Ranicki in seinem einzigen TV-Interview während der Debatte dezidiert nicht als »eine unglücklich verlaufende Liebesgeschichte« verstanden wissen will, äußert er sich in einem Interview mit der *Märkischen Allgemeinen Zeitung* vom 6. Juli 2002 dazu gegenteilig: »Es war eine unglücklich verlaufende Liebesgeschichte. Ich wäre sehr viel lieber glücklich geworden mit ihm«; Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 101, vgl. ebd., S. 102. Vgl. auch bereits den Brief Martin Walsers an Marcel Reich-Ranicki vom 2. Juni 1985: »Für Marcel Reich-Ranicki, den Sänger: / Clowns sind wir, der Zirkus heißt Kultur, / Unsre Nummer: Watschen mit Gesang: / Streicheln dürfen wir uns nur, / Draußen in dem dunklen Gang. / Von Martin Walser, dem Gesungenen«; Jochen Hieber (Hg.): »*Lieber Marcel*«, *Briefe an Reich-Ranicki*, 2., erw. Aufl., Stuttgart-München 2000, S. 409. Vgl. dazu auch Martin Walser: *Ein Traum in West Virginia*, in: Walter Jens (Hg.): *Literatur und Kritik. Aus Anlaß des 60. Geburtstages von Marcel Reich-Ranicki*, Stuttgart 1980, S. 3. Dort wird spielerisch eine Alter-Ego-Identität Walsers und Reich-Ranickis entworfen. Auch Marcel Reich-Ranicki verweist mehrfach auf die sich entsprechende Identität von Autor und Kritiker; vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Über Literaturkritik*, 2. Aufl., Stuttgart-München 2002, S. 70.
- 25 Vgl. Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums*, S. 84.
- 26 Vgl. Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich*, S. 186: »So sind alle Figuren in ihrer realen Umgebung, in ihren alltäglichen Aktionen und Reaktionen reine Worthülsen, Zitate, Typisierungen oder Selbstinszenierungen bar jeglicher Identität und Authentizität.«
- 27 Vgl. Silvio Vietta: *Vom ersehnten Identitätsrauschen in Martin Walsers Roman*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*, S. 148 ff.
- 28 Erik H. Erikson: *Einsicht und Verantwortung. Die Rolle des Ethischen in der Psychoanalyse*, Stuttgart 1966, S. 87. Vgl. ebd., S. 77 (»Ganz-Sein, Aktiv-Sein und Auf-einen-Mittelpunkt-bezogen-Sein«), und Erik H. Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität*, Frankfurt/Main 1975, S. 104.
- 29 Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 80. Vgl. Urs Haerberlin, Eva Niklaus: *Identitätskrisen. Theorie und Anwendung am Beispiel des sozialen Aufstiegs durch Bildung*, Bern-Stuttgart 1978, S. 13.

- 30 Wolfgang Kraus: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*, Pfaffenweiler 1996, S. 18. Vgl. auch Erik H. Erikson: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, Frankfurt/Main 1966, S. 154: »eine Zersplitterung des Selbst-Bildes l. . . l, ein Verlust der Mitte, ein Gefühl von Verwirrung und l. . . l die Furcht vor völliger Auflösung«. Zum Aspekt der Lähmung vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 80.
- 31 Mit diesen Komplexen beschäftigte sich Erikson, selbst Einwanderer, vor allem. Vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 87.
- 32 Heiner Keupp: »Identität«, in: *Lexikon der Psychologie in fünf Bänden*, Berlin 2001, Bd. 2, S. 246.
- 33 Haeblerlin/Niklaus: *Identitätskrisen*, S. 13. Vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 76.
- 34 Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 20; vgl. auch ebd., S. 25.
- 35 Die Adoleszenz gilt Erikson als die für die Entwicklung und konstruktive Bildung der Identität wichtigste Krisenphase, als gleichsam »natürliche« Periode der Wurzellosigkeit, an deren Ende der Grundstein zu einem stabilen Identitätsgebäude gelegt sei. Vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 81 und 86 f.; Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität*, S. 108 und 121; Erik H. Erikson: *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel*, Stuttgart 1970.
- 36 Eine solche Vorstellung wurde zu Recht als Mythos, Illusion oder auch »Sackgasse« erklärt; Helga Bilden: *Das Individuum - ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft*, in: Heiner Keupp, Renate Höfer (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*, Frankfurt/Main 1997, S. 229. Helga Bilden hält ein Plädoyer auf die »Person als dynamisches System vielfältiger Teil-Selbste«, als »offen[er] Prozess, als Werden«, so daß sich »Kohärenz in der Vielfalt und Kontinuität im Prozess« ergeben (ebd., S. 233, 236 und 245; dort teilweise kursiv). Vgl. auch Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 28 f.
- 37 Keupp: »Identität«, S. 244.
- 38 Vgl. zu diesem Ansatz Kraus: *Das erzählte Selbst*, vgl. auch: Paul Ricœur: *Narrative Identity*, in: *Philosophy Today*, 35(1991)1; Norbert Meuter: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, Stuttgart 1995.
- 39 Kenneth J. Gergen: *The Saturated Self. Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, o.O. 1991, S. 7. Vgl. auch Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität*, S. 122; Erikson sieht dieses »Spielen mit der Veränderung« als Versuch, die Initiative und Aktivität zu behalten und somit sein neues Gefühl von Zentralität und Originalität im Fluß l. . . l der Zeit [zu] gewinnen.
- 40 Vgl. dazu im Kontext postmoderner Identitätstheorien Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 31. Douglas Kellner: *Popular culture and the construction of postmodern identities*, in: Scott Lash, Jonathan Friedman (Hg.): *Modernity and Identity*, Oxford (UK)-Cambridge (USA) 1992, S. 142.
- 41 Vgl. zu Geschichte und Modellen der Subjektkonzeption generell Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung*, Frankfurt/Main 1986; Manfred Frank u.a. (Hg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/Main 1988; Manfred Frank, Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*, München 1988; Reto Luzius Fetz u.a. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin-New York 1998; Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Mo-*

- derne und Postmoderne, Tübingen–Basel 2000; Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1998.
- 42 Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 23.
- 43 Martin Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, in: Walser: *Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden*, Frankfurt/Main 1979, S. 40.
- 44 Vgl. zur Identitätsproblematik bei Walser Gisela Ullrich: *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart 1977; Werner Brändle (Hg.): *Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim im Wintersemester 1996/97* [...], Hildesheim 1997; Martin Walser: *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1981.
- 45 Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, S. 44. Vgl. Vietta: *Vom ersehnten Identitätsrauschen*.
- 46 Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, S. 37: »Das Ich des Autors ist sozusagen prinzipiell beschädigt. Seine Identität ist fragwürdig, ungesichert.« Vgl. Vietta: *Vom ersehnten Identitätsrauschen*, S. 142.
- 47 Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, S. 37 f. und 40.
- 48 »Das Zitieren der Rede des Anderen ist für diesen Ich-Erzähler das Eintauchen in eine andere, erborgte Identität.« Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums*, S. 84.
- 49 Dies garantiert Hans Lach allerdings ein Überleben – im Gegensatz zu Mani Mani, der den »symbolische[n] Tod des Dichters [...] im Literatur- und Literaturkritikbetrieb« stirbt. Schmitt: *Identität und Psychose*, S. 223 f.
- 50 Vgl. die Widmung von *Tod eines Kritikers*: »Für die, die meine Kollegen sind«.
- 51 [Kirchhoff]: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 210. Vgl. auch das Diktum Ulrich Greiners »Das Buch ist der Roman zur Debatte, die es ausgelöst hat« und Walsers Reaktion darauf: Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 84 (dort kursiv). Vgl. Dieter Borchmeyer: *Martin Walsers »Tod eines Kritikers«: der komische Roman als Inszenierung seiner Wirkungsgeschichte*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*.
- 52 Vgl. Walser: »*Mich dauert dies ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 99.
- 53 Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich*, S. 185.
- 54 Terminologie nach Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993.
- 55 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 56 Mit »Kristlein und Mahlke« spielt Kirchhoff natürlich auf Martin Walser und Günter Grass an. Den zitierten Hinweis auf Walsers *Tod eines Kritikers* würde ich allerdings weniger als »nur spekulativ zu erklärende, verblüffende Parallelität« (Siegfried Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, in: Heinz Ludwig Arnold [Hg.]: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 74. Nlg. 6/03 vom 1. April 2003, S. 19) deuten, vielmehr hat Kirchhoff diese Passage wohl noch kurz vor der endgültigen Drucklegung eingefügt. Anspielungen auf Walsers Variation des Kritiker-Mordes finden sich noch weitere: So wird Zidona, der oftmals mit dem Rezensenten Louis Freytag in Verbindung gebracht wird (vgl. *SR*, S. 34), unterstellt, er inszeniere seinen eigenen Mord, setze sich mit seiner Geliebten ab und erstehe danach in neuem Glanze wieder auf (ebd., S. 247).
- 57 Im *Spiegel* äußerte sich Kirchhoff zu der Koinzidenz mit Walser, der ihm »mit seinem Parallelbuch stark auf die Nerven« gehe: »vor einem halben Jahr, ich schätze im letzten November, haben sich unsere Wege [...] auf gespenstische Weise gekreuzt, gespenstisch, weil wir plötzlich nebeneinander gingen, ohne es zu merken«. Kirchhoff

- erinnert sich an seine Treffen mit dem Kollegen, dem »Staatschauspieler und Gelehrte[n] der Schriftstellerei, mit Ende 30 schon älter, als ich es je sein werde«, und zeigt sich verärgert über die Medienpräsenz einer Autorengeneration à la Grass und Walser: »O ja, man braucht sie, unsere zwei Mast-Autoren, sie machen die Rüberleiter für Debatten und werden, wie's üblich ist unter Ganoven, am Ende mit hochgezogen«; Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206, 209 und 210.
- 58 Schon die spielerische Gleichsetzung von Buchmesse, Prostitution und Kolportageroman läßt »das Sizilianische unseres Literaturbetriebs« anklingen, das »die Notwehrlage für diesen Roman aus der Hüfte« geliefert habe, »einschließlich der Idee, daß jenes Anfangsopfer nur der Pate selbst sein« könne (SR, S. 5 [Vorbemerkung]). Vgl. ebd., S. 186, wo es über die Buchmesse heißt: »es schien, als tobe in Frankfurt ein Krieg, und im Grunde war es auch einer, der Fünftagekrieg um das abnehmendste aller irdischen Güter, die Bedeutung«. Die Literaturkritik, so die Rüge des Romans, fußt nicht auf objektivierbaren Kriterien und Engagement für die Literatur oder wenigstens dem Bemühen darum, sondern wird zur Sicherung eigener Machtinteressen und zur Befriedigung der Eitelkeiten benutzt (ebd., S. 85). Sie steht nach Kirchhoff der Gegenwartsliteratur im Grunde desinteressiert oder gar mit Ressentiments gegenüber und verehrt anachronistisch einen bildungsbürgerlichen Literaturkanon, vgl. ebd., S. 282: »Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts sind bei uns immer dieselben wichtig: Als würden Freddy Quinn und Peter Krauss noch immer den Schlagerton angeben. Deutschland kommt seit dem Krieg mit zwei Schriftstellern [Walser und Grass] aus.« Die Angriffe der Literaturkritik geißelt Kirchhoff als gesellschaftlich akzeptierten Ausdruck von Gewalt, »als eine neue Form der Kopfgeldjägerei« (Bodo Kirchhoff, Uwe Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance: Er muß den Kritiker überleben. Bodo Kirchhoff im Gespräch mit Uwe Wittstock über die Brauchbarkeit von Literatur und über Kopfgeldjägerei sowie das katastrophale deutsche Unterhaltungsverständnis*, in: *Neue Rundschau*, 104(1993)3, S. 74; vgl. auch SR, S. 155). – Vgl. zur Geschichte und (Selbst-)Definition der Literaturkritik Wolfgang Albrecht: *Literaturkritik*. Stuttgart–Weimar 2001; Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)* I., Stuttgart 1985; Peter Gebhardt (Hg.): *Literaturkritik und literarische Wertung*, Darmstadt 1980; Peter Uwe Hohendahl: *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, München 1974; Norbert Mecklenburg: *Kritisches Interpretieren. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik*, München 1972; Jörg Drews (Hg.): *Literaturkritik - Medienkritik [...]*, Medium Literatur, Heidelberg 1977.
- 59 Vgl. Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 9.
- 60 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 210.
- 61 Zitiert nach Claus-Jürgen Göpfert: »Frankfurt spiegelt mehr vor, als es ist«. *Der Schriftsteller Bodo Kirchhoff lebt seit 1970 in der Stadt, aber nicht in Frieden mit ihr*, in: *Frankfurter Rundschau*, 8.10.2002, S. 28. Vgl. auch [Bodo Kirchhoff, Uwe Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs. Wie man ein Buch zu einer heißen Ware macht. Ein Gespräch mit Bodo Kirchhoff*, in: *Die Welt*, 11.6.2002, S. 28: »Wer auf allen Medienhochzeiten tanzt, kann nicht zugleich eine unbefleckte moralische Instanz sein.«
- 62 Kirchhoff/Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs*, S. 28.
- 63 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 64 In den Rezensionen zum *Schundroman* wurde schnell der Verdacht laut, Holds Verachtung für den Literaturbetrieb (»Das ganze Milieu war ihm fremd, genaunommen stieß es ihn sogar ab. Was mußten das für Leute sein.« SR, S. 187) sei gleichzusetzen mit der Haltung des Autors. Nach dem Motto »Ich Autor, du Freytag«

- (Kolja Mensing: *Ich Autor, du Freytag. Nach Martin Walser widmet sich nun auch Bodo Kirchhoff in seinem »Schundroman« dem deutschen Literaturbetrieb*, in: *Die Tageszeitung*, 26.6.2002, S. 15) werde im *Schundroman* der Literaturkritik der Prozeß gemacht. Der Text führe somit einen »Vergeltungsschlag« aus, erwachsen aus Frustration, Rachegeleüsten, ja sogar blankem Haß (Zitat aus: Ijoma Mangold: *Wenn es zu groß wird, tut es weh. Unmöglich zärtlich, erfreulich grell: Bodo Kirchhoffs herrlicher »Schundroman«*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7.7.2002, S. 18). Vgl. Jens Jessen: »Walser TeK« gegen »Kirchhoff SR«. *Neu auf dem Markt: Hassantrieb mit Kritiker-mord. Zwei überraschende Gruselmodelle namhafter Produzenten im Leistungsvergleich*, in: *Die Zeit*, 27.6.2002, S. 45; Daniel Dubbe: *Man stirbt nur zweimal. Nachahmungstat. Auch in Kirchhoffs »Schundroman« wird einem Kritiker nach dem Leben getrachtet*, in: *Rheinischer Merkur*, 18.7.2002, S. 20; Roman Bucheli: *Trash als Kunstform. Bodo Kirchhoffs »Schundroman« parodiert das Genre*, in: *Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 18.7.2002, S. 33.
- 65 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206; vgl. auch Kirchhoff/Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs*, S. 28.
- 66 Bucheli: *Trash als Kunstform*, S. 33.
- 67 Vgl. Andreas Plathaus: *Hätte er die Liebe nicht. Zufälle gibt's, die gibt's nicht: Bodo Kirchhoffs »Schundroman«*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.6.2002, S. 54. Generell weist *Schundroman* natürlich Ähnlichkeiten mit weiteren Werken Bodo Kirchhoffs auf. Hier ist nicht zuletzt die stark filmische Darstellungstechnik mit Schnitten und Überblendungen zu nennen, die der Erzähler einsetzt, um Verwandtschaften und Kontinuitäten zu suggerieren, wo gar keine sind. Auch inhaltlich äußern die Figuren mehrmals das Gefühl, sich in einem Filmgeschehen zu befinden: »It's like a big movie« (SR, S. 274, vgl. ebd., S. 308). Einschlägig sind ferner die exotischen Schauplätze der Handlung und die leitmotivische Thematisierung der Zeit, auch in der These, daß die Literatur »ihre eigene Zeit für den Leser« herstelle (Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 78).
- 68 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 69 Walsers Ich-Erzähler Hans Lach, dessen Name sich später als Pseudonym herausstellt, vergißt zunächst seinen Ausweis (TK, S. 11). Kirchhoffs Protagonist verfügt über einen gefälschten Paß (SR, S. 9).
- 70 Hier greift Kirchhoff übrigens einen »Topos« von Internatsgeschichten, beispielsweise der Schreckenstern-Bücher Oliver Hassencamps, auf; vgl. Plathaus: *Hätte er die Liebe nicht*, S. 54.
- 71 Vgl. Bodo Kirchhoffs Kommentar zu der Szene: »In dem Augenblick, in dem ihn [Louis Freytag] der Schlag trifft, schaut er in die Zeitung und sieht dort groß sein eigenes Bild. Diese Szene verweist auf den Kern des Problems: Dieser Kritiker ist in erster Linie eine schillernde Medienfigur, eine Rolle, die seine anderen Eigenschaften in den Schatten stellt; Kirchhoff/Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs*, S. 28. Vgl. in Abwandlung des Narziß-Motivs auch SR, S. 118: »Vanilla Campus sah in eine Kamera wie andere in ein Gesicht, das sie lieben«.
- 72 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 208.
- 73 Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 76.
- 74 Steinmann sieht in dieser Suche nach Originalität das Thema des *Schundromans*, das sich auch unschwer mit früheren Texten Kirchhoffs verbinden läßt: Es gehe um »das sein gesamtes Werk prägende Motiv der vergeblichen Suche nach dem Original, das hier nun in eine handfeste Medienkritik gekleidet ist; Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 19. Die Heteronomie des einzelnen durch die Macht des Fernsehens griff Kirchhoff

- bereits mehrmals auf, etwa in seinem Schauspiel bzw. Hörspiel *Glücklich ist, wer vergißt* (1982).
- 75 Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 71.
- 76 Bodo Kirchhoff: *Vom Wider-Stand zur Wider-Rede. Ergänzungen zu psychoanalytischen Theorien zur Kategorie des ›Widerstandes‹ am Beispiel teilnehmender Beobachtung eines auf heilpädagogische Praxis mit sozial Benachteiligten bezogenen, psychoanalytischen Gruppenverfahrens*, Dissertation, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt/Main 1978 [172 S.]. Vgl. auch Bodo Kirchhoff: *Schreiben und Narzißmus*, in: Kirchhoff: *Legenden um den eigenen Körper. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1995.
- 77 Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 4. Vgl. auch Helmut Böttiger: *Eine Riesenbohrmaschine. Die Kälte der Lust: Mit dem »Schundroman« kehrt Bodo Kirchhoff zu den Ursprüngen zurück*, in: *Der Tagesspiegel*, 14.7.2002, S. 28.
- 78 Haerberlin und Niklaus formulieren in Anlehnung an George Herbert Mead: »Identität gibt es nur in der Beziehung zu sozialen Gruppen und nicht für sich allein; Haerberlin/Niklaus: *Identitätskrisen*, S. 104.
- 79 Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 5.
- 80 Vgl. in anderem Zusammenhang Torsten Pätzold: *Textstrukturen und narrative Welten. Narratologische Untersuchungen zur Multiperspektivität am Beispiel von Bodo Kirchhoffs »Infanta« und Helmut Kraussers »Melodien«*, Frankfurt/Main 2000. Hier insbesondere das Kapitel »Wir finden noch eine Ordnung [...] Nur wird sie anders aussehen als alle üblichen Systeme.« Die »Liebe« und das »Erzählen« als ordnende Diskurse«, ebd., 232–252. Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 7 ff.
- 81 So das Motto des Bandes von Bodo Kirchhoff: *Dame und Schwein. Geschichten*, Frankfurt/Main 1985. Vgl. auch [Günther Freitag]: *Literatur aus der Kraftkammer. Günther Freitag über Bodo Kirchhoff. (Selbstimaginationen)*, in: Christine Rigler, Klaus Zeyringer (Hg.): *Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*, Innsbruck-Wien 1999, S. 207: »Was bleibt, ist Sprache. / In der sich vieles inszenieren läßt. / Auch die Lust. / Die zur Sprachlust wird.«
- 82 Bodo Kirchhoff: *Parlando. Roman*, Frankfurt/Main 2001. Vgl. auch Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 15 ff.
- 83 Vgl. dazu die ähnliche Stellungnahme des Autors in: Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 210.
- 84 Charles Ray Willeford: *Miami Blues*, London u.a. 1985 (vgl. *SR*, S. 5 [Vorbemerkung]). Insofern ist der *Schundroman* ein postmodernes Spiel mit der Gattung des Kriminalromans und zugleich eine Hommage an sie. Dazu gehört auch, die Regeln der Gattung stets kommentierend dem Leser vor Augen zu führen; vgl. *SR*, S. 282.
- 85 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 86 *SR*. Dramatis personae im Umschlag-Text. Vgl. auch Eckhard Fuhr: *Vergesst den Walsler-Skandal. Poetischer Thriller. Heimwehbuch: Bodo Kirchhoffs »Schundroman« ist ein saftiges Stück Literatur*, in: *Die Welt*, 26.6.2002, S. 26 (Feuilleton): »So wie Willem die Uhr zerlegt und zusammensetzt[,] erzählt Kirchhoff seine Geschichte. Er breitet ein chaotisches Puzzle Isiel aus. Doch am Schluss passt alles.«
- 87 Beispielsweise *SR*, S. 55, 59, 102 und öfter.
- 88 So die Definition von Identität bei Haerberlin/Niklaus: *Identitätskrisen*, S. 13.
- 89 Vgl. Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 74 f.
- 90 Vgl. *ShS*, S. 42: »Es gibt auch keine Persönlichkeiten mehr, bloß Rollen, Ausgetauschte, denen es nur darum geht, gefälschte Ängste auszustehen, gemachte Triebe zu befriedigen.«

- 91 Friedrich W. Block: *Franzobel*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 74. Nlg. 6/03 vom 1. April 2003, S. 9. Manfred Papst wertet Franzobels Provokationen gar »als Trick, das stilistische Experiment als Masche«; Manfred Papst: *Anhaltende Krautflut. Altes und Neues von Franzobel*, in: *Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 8.11.2001, S. 36.
- 92 In jedem solchen Kontakt »wird einem ein Stück abgebissen, wird man kleiner und kleiner gemacht. [...] So plätschert es dahin, bis ich am Ende klein geworden bin, während sich die Veranstalter auf meine Kosten größer und größer machten« (*ShS*, S. 29). Vgl. ebd., S. 95 und 76: »Berühmt sein ist wie eine Art von Tod, mit dem man leben kann.« »Ich bin durch die Verlagswipfel auf das Publikum gefallen, die Verlage wälzten ihre langen, violetten Wellen über mich, die Lektoren stiegen auf mich drauf, wie man auf verfaulte Mostäpfel tritt – glitschig unangenehm. Was für eine Unsumme an kleinem Tod. Die ganze Welt verliert sich darum her.«
- 93 Vgl. Andreas Herzog, *Franzobel: Gaumenfreuden. Gespräch mit Franzobel*, in: *Neue deutsche Literatur*, 45(1997)2, S. 18 ff.
- 94 Block: *Franzobel*, S. 4. Vgl. auch Thomas Eder: *Fabelhafte Paare - paarige Fabeln? Franz Josef Czernin: »Anna und Franz«, Franzobel: »Böselkraut und Ferdinand«*, in: Markus Knöfler u.a. (Hg.), *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Budapest 2000.
- 95 Herzog/Franzobel: *Gaumenfreuden*, S. 14 ff. Vgl. dazu Block: *Franzobel*, S. 5.
- 96 Ebd., S. 21.
- 97 »Da ist mir klar geworden, wie verletzlich alles ist, das Franzobel-Ich. Stefan Griebel« (*ShS*, S. 15. Der Ich-Erzähler imaginiert sich auch ständig in die Identität Franz Kafkas hinein (zu Franzobels Beschäftigung mit Kafka vgl. dessen Komödie *Kafka*), außerdem manifestiert sich die spielerisch formulierte Frage nach der eigenen Identität in den 14 Schnellporträts Franzobels, die sich im Anhang des Bandes befinden.
- 98 In einem Gespräch betont der Autor Franzobel, er stehe der Sprache sehr skeptisch gegenüber, jedoch sei »Schreiben« für ihn dennoch »auch eine Selbstdefinition geworden«; Herzog/Franzobel: *Gaumenfreuden*, S. 13 und 20.
- 99 Übrigens wird in allen drei Romanen angedeutet, daß es den Frauenfiguren deutlich leichter fällt, zu einem konstruktiven Identitätsentwurf zu finden, sei es durch die eigene poetische Produktion, sei es durch die Liebe zum männlichen Protagonisten. Das trifft sogar auf Irene Kalinka zu; vgl. *ShS*, S. 55.
- 100 Wolfgang Koeppen: *Er schreibt über mich, also bin ich*, in: Jens (Hg.): *Literatur und Kritik*.
- 101 Vgl. zu dieser Epochenbestimmung Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt/Main 1996.
- 102 Eine solche Aufgabe kann auch die Literaturkritik übernehmen, wenn sie sich nicht als Vermarkterin von Büchern oder deren gesellschaftlich sanktionierte RichterIn versteht. Institutionen der Literaturvermittlung könnten die Impulse der Literatur zur Transformation kultureller Ordnungssysteme als Indikatoren sichtbar machen und zugleich als Faktoren an zentrale Diskurse eines Sozialsystems weitergeben. Die in den Romanen gezeigten Vorgänge des Literaturbetriebs wirken jedoch vielmehr in die Gegenrichtung; sie tragen durch dogmatische Klassifizierungen zur Stabilisierung der kulturellen Ordnung bei.
- 103 Vgl. *Der Spiegel*, 21.8.95. Vgl. auch Oskar Negt (Hg.): *Der Fall Fonty. »Ein weites Feld« von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Göttingen 1996. Georg Oberhammer, Georg Ostermann (Hg.): *Zerreißprobe. Der neue Roman von Günter Grass »Ein wei-*

tes Feld« und die Literaturkritik. Eine Dokumentation. Eine Veröffentlichung des Innsbrucker Zeitungsarchivs im Eigenverlag, Innsbruck 1995. Andrea Bartl: »Ein weites Feld«: Günter Grass und die Wende, in: Norbert Honsza, Theo Mechtenberg (Hg.): *Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989*, Breslau 1997.

- 104 Diese Krise der Literaturkritik wird von mehreren Rezensenten selbst seit einigen Jahren beschrieben. Vgl. stellvertretend Sigrid Löffler: *Die versalzene Suppe und deren Köche. Über das Verhältnis von Literatur, Kritik und Öffentlichkeit*, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Nicole Katja Streitler (Hg.): *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, Innsbruck-Wien 1999. Wolfgang Albrecht tut diese Krise jedoch als Teil der »internationale[n] Krisenerscheinungen moderner oder inzwischen schon post-moderner Kultur« ab; Albrecht: *Literaturkritik*, S. 3. Marcel Reich-Ranicki sieht die Krise als Dauerzustand der Literaturkritik seit Lessing; Reich-Ranicki: *Über Literaturkritik*, S. 25 ff.
- 105 Vgl. dazu auch Uwe Wittstock: *Die Demokratisierung der Literaturkritik*, in: Peter Laemmle (Hg.): *Marcel Reich-Ranicki. Kritik als Beruf. Drei Gespräche, ein kritisches Intermezzo und ein Porträt*, Frankfurt/Main 2002.
- 106 Vgl. dazu pointiert Löffler: *Die versalzene Suppe*, S. 27.
- 107 Eckhard Fuhr: *Gespensische Parallel-Aktion. Tod eines Kritikers II: Bodo Kirchhoffs »Schundroman« erweitert die Walser-Debatte zur literarischen Posse*, in: *Die Welt*, 10.6.2002, S. 27 (Feuilleton). Vgl. auch Uta Beiküfner: *Ein Mord liegt in der Luft. Ist die Literaturkritik tot? Nach Walser lässt auch Bodo Kirchhoff in seinem Roman einen Kritiker sterben*, in: *Financial Times Deutschland*, 28.6.2002, S. 4. Löffler: *Die versalzene Suppe*, S. 28. Zur »Kritik der Institution Literaturkritik« vgl. Albrecht: *Literaturkritik*, S. 85 ff. Olaf Schwencke (Hg.): *Kritik der Literaturkritik*, Stuttgart u.a. 1973. Gustav Seibt: *Sehr erprobte Formen. Über Literaturkritik*, in: Seibt: *Das Komma in der Erdnußbutter. Essays zur Literatur und literarischen Kritik*, Frankfurt/Main 1997, S. 22 ff.
- 108 Vgl. dazu den unterhaltsamen Überblick bei Gustav Seibt: *Sind Sie noch bei Trost? Das frag' ich Süie! Mit dem Herbst kommt wieder die Zeit von vermöbelten Schriftstellern und zurückvermöbelten Kritikern. Grundriss eines unvermeidlichen Kampfes*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7.9.2003: *Wochenende. Kultur. Gesellschaft. Unterhaltung*, S. 1.
- 109 Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 80.

Wolfram Malte Fues

Die Klinge des Saturn

Geschichte und Gegenwart von Martin Walsers Roman »Tod eines Kritikers«

Was für ein Buch hat Martin Walser nach Meinung einer gewissen Fraktion des deutschen Feuilletons geschrieben? Ein gelungenes oder ein mißlungenes? Ein überzeugendes oder ein abstoßendes? Ein spannendes oder ein langweiliges? »Das alles wären [...] nur Kategorien für ein »schlechtes« oder »gutes« Buch. Ich aber halte Ihr Buch für ein Dokument des Hasses.« So Frank Schirmmacher in seinem offenen Brief in der *FAZ* (29.5.2002), mit dem die Debatte beginnt. Nicht daß Schirmmacher nicht wüßte, er habe es mit Literatur, mit Fiktion zu tun. »Ich bin imstande, das literarische Reden vom nichtliterarischen zu unterscheiden.« Aber ich will nicht. Hier und jetzt ganz und gar und durchaus nicht.¹

Kein gutes Buch also. Aber auch kein schlechtes. Gar kein Buch. Vielmehr ein Dokument, das, er mag es wollen und wissen oder nicht, Zeugnis über seinen Autor ablegt. Für ihn oder gegen ihn. Und was bezeugt es, Schirmmacher zufolge? »Es geht hier nicht um die Ermordung des Kritikers als Kritiker [...] Es geht um den Mord an einem Juden.« Hätte also Walser seinen André Ehrl-König als Kritiker ermorden, als Juden, als Person aber leben lassen (denn wer so ohne Umschweife vom Juden spricht, wie Schirmmacher es tut, muß wohl Judentum und Persönlichkeit gleichsetzen), dann wäre sein Buch möglicherweise immer noch schlecht, aber es wäre immerhin ein Buch und kein »Dokument des Hasses«, in dem es gar nicht um Medienkritik, sondern um Antisemitismus geht. Walsers Text führt einen falschen, täuschenden Titel: »Tod eines Juden« müßte er lauten, und nicht *Tod eines Kritikers*. Diese Meinung hat Schule gemacht. Walser zeichne »einen widerlichen Kritiker als Juden« schreibt Ruth Klüger in ihrem offenen Brief an ihn in der *Frankfurter Rundschau* vom 27. Juni 2002. »In diesem Buch spricht immer nur eine Stimme«, findet Jan Philipp Reemtsma in seiner ausführlichen Besprechung vom 27. Juni 2002 in der *FAZ*. Alle übrigen, den Roman figurierenden Stimmen gelten ihr gegenüber nichts, weil sie alle »von ähnlichen Affekten getragen werden, nämlich denen des Autors«. Kein Erzähler, kein Erzählen, keine Figuren. Ein unfreiwilliges Zeugnis dessen, der dieses Dokument verfaßt und veröffentlicht hat, ein Bekenntnis zum Antisemitismus, ein »antisemitischer Affektsturm«. Wie Reemtsma im gleichen Zug behaupten kann, »ich spreche nota bene über den Text«, über einen Text, der sich bereits auf seinem Titelblatt »Roman« nennt, in dem nota bene also nie der

Autor sprechen kann, sondern nur ein von ihm geschaffener Erzähler, bleibt sein Geheimnis.² Nein, vielleicht nicht ganz. Denn, so Reemtsma: »Das, was seinem durch die Kritik verletzten und zwischenzeitlich verrückt gewordenen Hans Lach widerfährt, widerfährt Walser auf dem Papier. Er erlebt schreibend jene Dekompensation, die seiner Romanfigur von ihrem Arzt zugeschrieben wird.«

Sind wir bis jetzt, ungefähr seit Goethes Äußerungen über die *Leiden des jungen Werthers* im Verhältnis zu seinen eigenen, davon ausgegangen, daß der Autor seine Stimme aufgibt, indem er sie dem Erzähler übereignet, daß also Macht und Wirkung der epischen Rede auf ihrer Unpersönlichkeit und gerade nicht auf ihrer Personifizierbarkeit beruhen, kehrt Reemtsma dieses Verhältnis mit einem kühn unmittelbaren Griff einfach um. Während der Autor nämlich die Leidensgeschichte Hans Lachs zu Papier bringt, bringt ihn die plötzlich mit seiner eigenen auf dasselbe Papier, so daß sich der Roman, indem er geschrieben wird, zugleich in jenes persönliche »Dokument des Hasses« verwandelt, von dem bereits Schirmmacher spricht. Die Absicht dieses Kunstgriffs liegt darin, ausgehend von einer Figur des Romans auf dem Weg des Analogieschlusses dessen Verfasser zu pathologisieren. Reemtsma, der André Ehrh-König ohne Umschweife mit Marcel Reich-Ranicki gleichsetzt, nennt den Umgang des Buches mit seiner Hauptfigur »eine literarische Barbarei«. Ist der Versuch, einen Autor durch den Umgang mit seinem Buch für einen klinischen Fall zu erklären, keine?

Reemtsma steht mit diesem Versuch nicht allein: »Von antisemitischen Grundmustern bestimmt ist Martin Walsers Roman: aus tiefstem Grund, aus jenen Tiefenschichten des Bewußtseins, deren Unwillkürlichkeit vielleicht der Nachsicht bedarf.« (Elke Schmitter: *Der verfolgte Verfolger*, in: *Der Spiegel*, 23/2002, S. 183) Vielleicht eher der Nachbehandlung, der Therapie? Auch für Schmitter steht offenbar fest, daß Martin Walser kein Buch geschrieben, sondern ein Dokument über sein innerstes Selbst vorgelegt hat, ein Dokument, das nicht bloß anzweifelhafte Behauptungen und Formulierungen enthält, sondern, den Willen seines Verfassers unterlaufend, »den wohl machtvollsten Antisemitismus der an solchen Ausfällen nicht armen deutschen Geistesgeschichte« (ebd.). Das aber ist ein Schicksal, das uns alle treffen kann. »Niemand, der die europäische Kultur mit Sinnen aufgenommen hat, kann frei sein von antisemitischen Stereotypen I. . . J Der Antisemitismus ist so tief in das meiste eingelassen, dass wir tatsächlich ständig aufgefordert sind zu prüfen: Was nehmen wir mit – und was lassen wir auf dem Müllhaufen der Geschichte?« (Ebd., S. 184)

Daraus folgt: Alle gebildeten Europäer sind Antisemiten. Je gebildeter, desto antisemitischer. Also müssen wir – je gebildeter, desto tiefer – den Müllhaufen der Geschichte ständig daraufhin durchwühlen, was wir von ihm wegtragen und was wir auf ihm liegen lassen. Nun fragt sich: Ist dieser Müllhaufen so übersichtlich und so genau geordnet, daß er den tief in ihn eingelassenen Antisemitismus ein für allemal kenntlich werden läßt? Trägt das Antisemitische seinen Namen

für alle lesbar an der Stirn? Ist der Gegensatz zwischen dem Antisemitischen und dem Nicht-Antisemitischen metaphysisch oder selber historisch? Hält der Müllhaufen still oder ist er, sein Oberstes zuunterst kehrend, in ständiger Bewegung, so daß man, ihn verschiebend und als ein Teil von ihm mit ihm geschoben, sein prüfendes Urteil an der Verschiebung selber verschiebend überprüfen muß, immer auf der Suche nach den Kategorien, nach denen man sich dabei zu richten hat? Keine Sorge. Elke Schmitter fordert uns zu der genannten Überprüfung kategorisch auf. Sie muß also die in dieser Forderung enthaltenen Kategorien kennen und sie allgemein und notwendig anzuwenden verstehen. Sie weiß immer und jederzeit, ob wir richtig prüfen, wenn wir prüfen. Wenn wir uns irgendwo irgendwie unsicher sind, müssen wir sie bloß fragen. Sie weiß es. Ganz sicher. Und da sage noch einer, das selbst-souveräne bürgerliche Subjekt sei daran, zu verschwinden wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.

»Roman« steht unten links auf dem Titelblatt. Ich bin ein Buch, sagt das Buch, ein gutes oder ein schlechtes, aber in jedem Fall ein Buch und kein »Dokument des Hasses«. Wie geht die Fraktion des deutschen Feuilletons, die hier in Rede steht, mit dieser Aussage um? Hören wir dazu als ersten wieder Frank Schirmmacher, der sich ja die Fähigkeit, »das literarische Reden vom nichtliterarischen zu unterscheiden«, ausdrücklich bescheinigt. Aber: »Die Burgtore des Normativen, der literarischen Tradition und Technik stehen Ihnen als Zuflucht nicht offen.« Dieses zunächst ein wenig verwirrende Bild faßt erstens literarische Tradition und Technik offenbar als Norm, als normierend im Sinn jener Regelpoetik auf, die von Renaissance und Humanismus bis in die späte Aufklärung reicht, um sich dann in Genie-Ästhetik und Universalpoesie aufzuheben. Solche normative Regelpoetik steht nun zweitens nicht nur wie eine feste Burg im wilden Meer der sie umbrausenden und umspülenden nichtliterarischen Reden, sie bietet auch Zuflucht, Schutz vor den allen Beziehungs- und Vermittlungsreichtum gefährdenden Notwendigkeiten gesellschaftlicher Diskursivität. Auch für Schirmmacher scheint »ästhetische Erziehung« ein angenehmer Traum« zu sein, »denn in der wirklichen Welt, worin wir leben [. . .], geht alles fort in concreto, und ganz unpoetisch nach dem lege continui, welches nicht den geringsten Sprung der Einbildungskraft zuläßt«³. Also auf der einen Seite der allem politischen und moralischen Anspruch ausgesetzte Kontext der gesellschaftlichen Wirklichkeit und auf der anderen der von diesem Anspruch reine und vor ihm geschützte Text der Literatur⁴? Ist das der Begriff kunstbegründender Fiktion, wie er sich mit der Renaissance zu entwickeln beginnt?

»Wer nachahmen will, muss darauf achten, daß das, was er schreibt, [seinem Modell] ähnlich, aber nicht identisch mit ihm wird [. . .], [von der Art der Ähnlichkeit] zwischen einem Sohn und seinem Vater. Obwohl sich bei diesen oft große Unterschiede zwischen den einzelnen Körpergliedern ergeben, existiert etwas Schattenhaftes *lumbra quaedam*] und [. . .] eine gewisse Ausstrahlung *laerem*],

l. .] worauf jene Ähnlichkeit beruht, die uns an den Vater erinnert, sobald wir den Sohn sehen – obwohl alle Teile, würde man sie messen, sich als verschieden herausstellen würden. Hier waltet etwas Unbekanntes und Geheimnisvolles, dem diese Kraft innewohnt. So sollten auch wir dafür sorgen, daß, wenn etwas genau gleich ist, vieles andere ungleich sei und daß das, was gleich ist, geschickt verborgen wird, so daß die Ähnlichkeit nur durch das stille Befragen des Geistes erfaßt werden kann, daß sie erkennbar, aber nicht beschreibbar sei.«⁵

Die Herkunft des Sohnes vom Vater bestätigt sich, ohne sich auszusprechen. Die Linien der Genealogie, die beide verbindet, fächern sich angesichts der Unterschiede, die sie trennen, zu etwas Schattenhaftem, einem stummen Zeichen auf, in dem sie alle Wendungen ihrer Stammesgeschichte annehmen und nichts von ihrer einfachen Kontinuität bleibt als deren bloßes Dasein.⁶ Wer den Sohn sieht, wird an den Vater erinnert, ohne daß er mit Bestimmtheit sagen könnte, welchen Weg diese Erinnerung einschlägt und welche Länder sie dabei berührt. Genauso muß es Petrarca's Text zufolge auch zwischen der zu beschreibenden Realität und der sie beschreibenden Fiktion zugehen. Während das Beschreibende sich mit dem Beschriebenen zu identifizieren scheint, weicht es im Licht dieses Scheins von ihm ab, aber so, daß dieser Unterschied ohne jene fortbestehende Übereinstimmung nicht zu erkennen wäre. Identität und Differenz überlagern sich; was sich zeigt, beruht auf dem, was es verbirgt, und das Verborgene durchzeichnet das, was sich zeigt. So liegt in der Beziehung zwischen Realität und Fiktion »etwas Unbekanntes und Geheimnisvolles«: eine Ähnlichkeit, die auf Bestimmtheit drängt und sie in diesem Drängen gerade vereitelt, so daß sie »erkennbar, aber nicht beschreibbar« wird, weil jede Beschreibung sie definieren, vereinseitigen würde und ihr damit Unrecht täte.⁷ Das Fiktionale begleitet und umgibt das Reale wie die Luft einer anderen Realität, in der sich das Verwirklichbare und das Unwirkliche zu eigentümlicher Ausstrahlung brechen und durchdringen.⁸ Keine Rede also von rein ästhetischen, vor der gesellschaftlichen Wirklichkeit geschützten Texten, keine Spur von Zufluchten und Fluchtburgen. Wenn Politik nach wie vor die Kunst des möglich Wirklichen aus der Einsicht ins möglicherweise nicht zu Verwirklichende darstellt, dann bildet die literarische Fiktion noch immer Grundmodell und Strukturmuster politischen Handelns.⁹

Derartige Fiktionalität gestehen einige von Walsers Kritikern dem Roman, seinem Roman zu. Aber: »Kein Roman, und dieser schon gar nicht, ist nur Artefakt. Er bezieht sich immer auch auf Wirklichkeit und stellt sie her, indem er erscheint. Er ist also l. .] für das verantwortlich, was er in die Welt setzt.« (Ulrich Greiner in der *Zeit.*, 24/2002) Das leuchtet auf den ersten Blick ein. Nur: Was verlangt es vom Erzähler, genauer: Was verlangt es dem Erzählen ab? In welche Welt setzt denn der Erzähler seinen Text? In die Welt der Leserinnen und Leser, die sich, um bei Petrarca zu bleiben, nicht damit begnügen können, die Überlagerung des Fiktionalen und des Realen zu erkennen, um die Ausstrahlung der ihr

eigentümlichen Realität wahrzunehmen, sondern, wollen sie verstehen, was sie lesen, diese Realität beschreiben, bestimmen, definieren müssen. Interpretierend, ihren Ort, ihren Standpunkt zwischen dem Realen und dem Fiktionalen aussprechend, sollen und müssen sie dem Text jenes vereinseitigende Unrecht tun, das er als sein Recht von ihnen fordert und das sie im (Streit)Gespräch über ihn ebenso verlängern wie tilgen. Übernahme er nun die Verantwortung für das, was er in die Welt setzt, müßte er in die Überlagerung des Fiktionalen und des Realen zugleich deren Definition setzen und sich damit selbst jenes Unrecht tun, dessen Entfaltung und Bereinigung seinen Leserinnen und Lesern vorbehalten bleibt. Interpretierte er sich selbst, normierte er im Erzählen sein Erzählen, gäbe er seine eigentümliche Ästhetik und damit sich als Artefakt preis. Wenn, wie Ingo Arend in seiner sorgfältig differenzierenden Kritik meint, »in der äußersten Überdehnung seines Fiktionsmaterials auf das wahre Leben hin [...] die gefährliche Kraft dieses Buches« liegt (Freitag, 14.6.2002), dann nutzt Walsers Roman nur die gefährliche Kraft der Literatur überhaupt, die das wahre Leben ebensosehr auf die Fiktion wie die Fiktion auf das wahre Leben hin bis zum äußersten spannt und überdehnt.¹⁰

Tod eines Kritikers steht schräg rechts unten auf dem Titelblatt (und nicht: Tod eines Juden). Der Roman muß also wohl in irgendeiner Weise mit Medien, Medialität, Medienkritik zu schaffen haben.¹¹ Wie geht die Fraktion des deutschsprachigen Feuilletons, die hier in Rede steht, mit diesem Sachverhalt um? Wenig, fast gar nicht. Für die meisten erschöpft sich die Kritik in der Ähnlichkeit zwischen AEK und MRR und der Frage, wie enthüllend, entlarvend, verzerrend, verletzend sie ausgefallen sei. Daß wir uns zu Tode amüsieren, wissen wir dank Neil Postman seit geraumer Zeit, und wie wir das vor dem Bildschirm tun, hat Eckhard Henscheid in seinem schrecklich schönen Fernseh-Roman *Beim Fressen, beim Fernsehen fällt der Vater dem Kartoffel aus dem Maul* erschöpfend beschrieben. Dennoch: Geht es in Walsers Buch um »die Medien« und nicht vielmehr um ein ganz bestimmtes Medium, um das Fernsehen nämlich? Beabsichtigt der Roman also gar nicht Medienkritik, sondern einzig und ausschließlich TV-Kritik? Und last but not least: Wie übt ein Roman Kritik? Kann das ein fiktionaler Text überhaupt, ohne sich zu verleugnen? Wir werden auf diese Fragen zurückkommen müssen.

Während ich mir das Buch vergegenwärtigt habe, das die Fraktion des deutschen Feuilletons, von der bisher die Rede gewesen ist, anscheinend gelesen hat, bin ich je länger je stärker an das Buch erinnert worden, das ich meine gelesen zu haben.¹² Vielleicht wirft der Unterschied einiges Licht auf den Roman, den beide Bücher erzählen.

Die Story ist so bekannt, von der Literaturkritik so oft wiederholt worden, daß sie hier nicht noch einmal nacherzählt werden muß. Aber wer erzählt sie denn

eigentlich im Roman? Michael Landolf, der Ich-Erzähler? Er versucht es, aber der Versuch scheitert schon im Ansatz, weil alle, die von diesem Versuch erfahren, ihm durch eigenes Erzählen zuvorkommen. Wer auch immer AEK irgendwie, von irgendwoher kennt, muß sein Wissen, seine Erfahrungen, seine Empfindungen zur Erzählung, zu einem Erzähler bringen, der sich im Verlauf des Romans *nolens volens* in einen Sekretär, einen Protokollführer, einen Chronisten verwandelt. AEK verschwindet schon ganz zu Anfang nicht nur aus dem Hof der Verleger-Villa, er verschwindet zugleich als eigenständige Figur aus der Erzählung, in der er bis zum Schluß nur im Erzählen anderer und eines anderen Mediums anwesend sein wird. Zugleich jedoch ist niemand allen Figuren des Romans so gegenwärtig wie er. Was ihnen auch geschieht, was immer sie denken und empfinden, tun und erleiden, steht in Beziehung zu ihm, ist in irgendeiner Form von ihm abhängig und macht sie von ihm abhängig. André Ehrl-König zieht sich durch die Wirklichkeit des Romans wie ein Nebelstreif, wie ein Spuk, den alle durchschauen, dessen Macht alle aber dennoch anerkennen und fürchten.

Wie nun ist dieses Erzählen in Figurenreden organisiert? Welche Ordnung befolgt es in Absicht auf welche Sinnform? Nach welchen Regeln und mit welchen Mitteln? AEK ist zweifellos auf MRR gemünzt und von ihm inspiriert. Wenn also *Tod eines Kritikers* ein Schlüsselroman ist – was schließt der Schlüssel auf? Durch welche Drehungen in welchem Schloß? Welches Verhältnis des Fiktionalen und des Realen liegt der Beziehung zwischen AEK und MRR im besonderen und dem Romangeschehen im allgemeinen zugrunde?

Michael Landolf, der Ich-Erzähler, schreibt an einem Buch: *Von Seuse zu Nietzsche*. Inhalt: »In die deutsche Sprache kommt der persönliche Ton nicht erst durch Goethe [. . .], sondern schon durch Seuse, Eckhart und Böhme. Weil das bürgerlich Geschriebene unsere Erlebnis- und Fassungskraft besetzt hat, haben wir, das Publikum, nicht wahrnehmen können, dass die Mystiker ihre Ichwichtigkeit schon so deftig [Deftig? So ein Wort würde Meister Eckhart nicht einmal denken, geschweige denn schreiben (Anm. des Vf.)] erlebt haben wie Goethe und wie nach ihm Nietzsche. Nur waren sie glücklich und unglücklich nicht mit Mädchen und Frauen, sondern mit Gott [. . .] Ich muss das erwähnen, weil durch mein sonstiges Schreiben gefärbt sein kann, was ich mitteile über meinen Freund Hans Lach. Beide, Hans Lach und ich, sind Schreibende.«¹³

Schreibende, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten: »Er, immer mitten im schrillen Schreibgeschehen, vom nichts auslassenden Roman bis zum atemlosen Statement, ich immer im funkelndsten Abseits der Welt. Mystik, Kabbala, Alchemie.« (S. 12) Während das erzählende Ich einer Vergangenheit nachspürt, die nur als sich verbergende gegenwärtig wird, lebt das Ich, von dem es erzählt, in einer Gegenwart, deren Aktualität es zu verkörpern und zu übertreffen versucht. Serenus Zeitblom und Adrian Leverkühn lassen grüßen. Aber zu Beginn des letzten Teils, kurz nach der Landung mit Julia auf der Insel, notiert Hans Lach: »Die

Versuchung, unter dem Namen Michael Landolf weiterzuschreiben, war groß l. . .] Durch das, was mir passiert war oder was ich mir geleistet hatte, war in mir ein Bedürfnis gewachsen, aus meinem Namen auszuwandern wie aus einer verwüsteten Stadt l. . .] Michael Landolf, ich danke dir dafür, dass du mir Unterschlupf gewährt hast. Und ziehe aus. Scheinbewegungen sind das. Erzähler und Erzählter sind eins. Sowieso und immer. Und wenn der eine sich vermummen muss, um sagen zu können, wie der andere sich schämt, dann ist das nichts als das gewöhnliche Ermöglichungstheater, dessen jede menschliche Äußerung bedarf.« (S. 187 f.)¹⁴

Das erlebende Ich hat sich also ein erzählendes Ich geschaffen, das ihm ermöglicht, zu sich von sich selbst zu sprechen, sich einen Sprach-Bühnen-Raum zu schaffen, in dem es seine Geschichte für sich vorstellen und aufführen kann. Je größer der Abstand zum erzählenden Ich, desto weiter der Raum, in dem das erlebende sich entfalten kann. Die im maßlosen Gewicht Gottes sich aufhebende »Ichwichtigkeit« der Mystiker und die sich ebenso maßlos selbst gewichtende »Ichwichtigkeit« etwa Nietzsches sind im Grund nur gegensätzliche Momente ein und desselben Ichs, dem es um nichts mehr und nichts anderes als seine Selbst-Inszenierung geht (vgl. dazu S. 213 ff.). Sollten Landolf/Lach¹⁵ auf der einen und André Ehrl-König auf der anderen Seite Verwandte im Geist ein und derselben Subjektivität sein? Wenn aber Michael Landolf eine Erfindung Hans Lachs ist, dann ist auch alles, was diese Erfindung berichtet, ebenso erfunden; dann hat der Erzähler des Romans eine Figur geschaffen, die diese Schöpfung als Fiktion in der Fiktion wiederholt, so daß die Wirklichkeit des Romans sich in eine Möglichkeit verwandelt, die keinen anderen Wirklichkeitsbezug hat als den der sie verantwortenden Figur. Was erzählt mir Hans Lach: eine Novelle, ein Trauma-Protokoll, einen Traum oder alles drei gleichzeitig? Wie auch immer: In Wirklichkeit geschieht nichts, ist auch AEK nichts geschehen. Der Roman erzählt, trotz und gerade wegen seiner zahlreichen Realitätsverweise, nur, was hätte geschehen können, was jederzeit geschehen könnte. Und er erzählt sich auf die Wahrnehmung solchen Erzählens hin, weshalb der Roman mit demselben Satz endet, mit dem er beginnt, eine zweite, sich berichtigende Lektüre unter den von ihm hergestellten Bedingungen fordernd, die nun sichtbar machen, welche Sinnform die Erzählstruktur beherrscht und welchen Wirklichkeitswert die ihr eingepflanzten Realitätsverweise haben.

Der erste Text, den Lach an Landolf schickt, trägt den Titel »Versuch über Größe«. Er beginnt jedoch mit etwas völlig anderem. »Zuerst das Geständnis, dass Denken mir nichts bringt. Ich bin auf Erfahrung angewiesen. Leider. Erfahren geht ja viel langsamer als Denken. Denken geht leicht l. . .] Denken ist großartig. Durch Denken wird man Herr über Bedingungen, unter denen man sonst litte. All das ist Erfahren nicht. Nach meiner Erfahrung, der ich neustens bis zur Unerträglichkeit ausgesetzt bin.« (S. 21) Ich übersetze: Erfahren geht schwer. Erfahren ist kleinartig und macht kleinmütig. Durch Erfahren wird man Knecht

aller Bedingungen, unter denen man leiden könnte. Meint Hans Lach eine besondere Erfahrung? »Immer öfter merke ich, dass Menschen, mit denen ich spreche, während wir miteinander sprechen, größer werden. Ich könnte auch sagen: Ich werde, während wir sprechen, kleiner. Das ist eine peinliche Erfahrung. Und am peinlichsten, wenn das öffentlich vor sich geht.« (Ebd.)

Hans Lach redet von Größe im übertragenen Sinn: von Bedeutung, von Macht, von Einfluß. Er könnte sich denken, daß er hier ein Erlebnis in ein Bild faßt, das Bild in seinen Begriff bringen – den der Konkurrenz beispielsweise – und auf diese Weise Herr über die Bedingungen des Erlebnisses werden. Aber das bringt ihm nichts, schreibt er. Er ist auf Erfahrung angewiesen. Und was bringt ihm die schließlich? »Ich sitze zu Hause an meinem Arbeitstisch, und wenn ich aufstehen will, reichen meine Füße nicht mehr auf den Teppich hinab l. . . J Nachts regeneriere ich mich. Jeden Morgen, wenn ich aufwache, habe ich wieder meine alte Größe. Bis jetzt l. . . J Nicht jeder Schlaf bringt gleich viel Regeneration l. . . J Wenn mir abends öfter mal zehn Zentimeter fehlen, fehlen mir nach nicht ganz störungsfreiem Schlaf doch noch zwei oder drei Zentimeter. Ich habe von Schuhen gehört, die so geschaffen sind, dass man in ihnen zwei bis drei Zentimeter größer ist, und man erkennt von außen nicht, dass es sich um eine Schuhkonstruktion handelt.« (S. 22)

Erfahrung, die den Ausweg des Denkens nicht geht, führt ihr Subjekt auf die Realität des Bildes zurück, in dem sie erscheint, auf dessen materielle, wortwörtliche Bedeutung, wie sie zuletzt am Körper sich ein- und abzeichnet. Solche Erfahrung kann man nur erleiden, nicht begreifen, weil sie tiefer und enger greift als die großartige Souveränität des sich vermittelnden, arrangierenden, konstruierenden Denkens, weil sie sich ihr Subjekt im Sinne des Wortes unterordnet und unterwirft. »Ich werde dieser Erfahrung mit Aufzeichnungen folgen, sie dadurch anschaulich und vielleicht sogar überwindlich machen.« (Ebd.)

Folgen nun, die eben beschriebene Erfahrung betreffend, tatsächlich weitere Aufzeichnungen? Wird sie »anschaulich und vielleicht sogar überwindlich« gemacht? Die Schuhe, von denen Hans Lach gehört hat, trägt, wie Michael Landolf am Telefon von Professor Silbenfuchs (sprich: Jürgen Habermas) erfährt, tatsächlich jemand: AEK. Sein bestgehütetes Geheimnis, wie der Erzähler vom KHK Wedekind hört, der ihm das Mordgeständnis der Madame berichtet. »Am meisten habe ihn beeindruckt, dass sie sich von ihrem Mann bedroht fühlte. Sie habe einmal im Scherz gesagt, sie werde das Geheimnis seiner Schuhe der Presse verraten. Er habe seine Schuhe immer in Antwerpen produzieren lassen, die seien innen so gestaltet, dass er in diesen Schuhen zweieinhalb Zentimeter größer gewesen sei als in Wirklichkeit. Der Antwerpener Schuhmacher arbeitet hauptsächlich für Politiker und Gangster. Aber inzwischen sei dieses Geheimnis leider schon durch die RHH-Sippe verplaudert worden.« (S. 173)

Stimmt. Und daß ausgerechnet sein Mentor Rainer Heiner Henkel (sprich:

Walter Jens) dahintersteckt, trifft AEK tief. So tief, daß er sich Hans Lach, dessen Buch er später in der Kameraluft zerreißen wird, zutiefst menschlich anvertraut, so tief, daß der in AEK einen Bruder im Geiste, einen künftigen Freund zu sehen beginnt. »Hans Lach hat es offenbar für möglich gehalten, dass er eine Art RHH-Nachfolge antreten könne«, vermutet Professor Silbenfuchs am Telefon (S. 96). Hans Lach irrt sich, wie er bald erfahren wird. Er meint, AEK trage die größer machenden Schuhe infolge derselben Erfahrung, die er gemacht hat, reagiere auf das Leid, das der Umschlag des Metaphorischen ins Reale verursacht, suche diesem Leid zu begegnen und diese Gegenwehr zu verbergen. Für AEK hingegen garantieren das Reale und das Metaphorische einander, jedes bringt in der Show, in der und durch die AEK existiert, das andere unmittelbar zur Erscheinung. Alle Bedeutung ist augenblicklich jetzt und darin augenblicklich erschöpft. »Pleasure now, das ist Ehrl-König. Instant pleasure.« (S. 69) So Julia Pelz-Pilgrim zu Michael Landolf. Das Reale ist das Metaphorische. Das Metaphorische ist das Reale. AEK befolgt dieses rein reversible, kategorische Urteil, indem er sich in der unmittelbaren Doppeldeutigkeit dieses »Ist« ansiedelt, scheinbar Erfahrung machend, während er Erfahrung zum Schein macht. Hans Lach findet dafür ahnungslos, wider sein ihm bewußtes Verständnis den richtigen Begriff: »Existenz-Geschmeidigkeit.« (S. 97)

Macht diese Aufzeichnung Erfahrung, wie Hans Lach sie versteht, »anschaulich und vielleicht sogar überwindbar« (S. 22)? Anschaulich ja, weil sie bis in ihr Gegenteil verzeichnet und dadurch in ihrer Kontur scharf ausgeleuchtet wird. Überwindbar nein, weil sie sich in ihrer Verkehrung in ihr Gegenteil unmittelbar als ihr Gegensatz gegenübertritt und sich so in ihrer Verdoppelung unüberwindlich wird. Diese Form der Reflexion, die sich in Gegensätze hinein- und an ihnen so abarbeitet, daß sie, zunächst überwindbar erscheinend, im Licht dieses Scheins unüberwindlich werden, beherrscht, wenn ich recht sehe, Grundriß und Aufbau des ganzen Buches. Der Widerspruch zwischen Denken und Erfahrung wird Gegenstand eines beschreibenden Bedenkens, das von einem Pol des jeweiligen Antagonismus zu seinem anderen hinüberlenkt und hinüberreicht, häufig als »durch Bedeutungsveränderungen schwierige Wortkombination, die Eines sagt, ein Anderes meint und wie alle Tropen einen Gedankensprung erfordert, I. . .] eine Art Vergleich oder Gegensatz zwischen dem allegorisch Bedeutenden und Bedeuteten«¹⁶. Ich gebe ein Beispiel.

Hans Lach habe, erfährt Michael Landolf aus der *FAZ.*, beim Verlassen der Verleger-Villa ausgerufen: »Ab heute nacht Null Uhr wird zurückgeschlagen.« (S. 10) Diesen Satz hat Professor Silbenfuchs nicht gehört (vgl. S. 48); das hindert die Presse aber nicht daran, ihn weiterzuverbreiten, Fazit: »Hans Lach hatte seine Tat in der Tatnacht in der PILGRIM-Villa in einem an Hitler erinnernden Jargon angekündigt. *Ab heute nacht Null Uhr wird zurückgeschlagen.*« (S. 144) Der Kurzsivdruck im Original insinuiert, es handle sich um ein wörtliches Hitler-Zitat. Das ist nicht der Fall. Hitler hat den Zweiten Weltkrieg mit den Worten eröffnet: »Ab

heute früh 4.45 Uhr wird zurückgeschossen.« Geschossen wird nun auch im *Tod eines Kritikers*. Aber an einer ganz anderen Stelle und in einem ganz anderen Zusammenhang. Mani Mani, den Hans Lach in der psychiatrischen Klinik kennenlernt und dem er schriftstellerisches Genie bescheinigt, leitet zwei von dreien seiner Gedanken mit der Wendung »Schießt es mir durch den Kopf« ein. Eine Metapher, gewiß. Höre ich sie aber zum elften oder zwölften Mal, hat die Wiederholung den ursprünglichen Wortsinn in den Vordergrund gespielt, den vermittelnden Denkprozeß der Übertragung auf die ihn fundierende Unmittelbarkeit einer Erfahrung zurückgelenkt. Schießen die Gedanken Mani Mani vielleicht wirklich durch den Kopf wie Kugeln? So gewaltsam, so zerstörerisch, daß ihn sein eigenes Denken in die Anstalt gebracht hat und ihn, je mehr er über sich und seine Welt nachdenkt, desto länger und sicherer dort festhalten wird? Ist diese Erfahrung des Denkens vielleicht typisch für das Denken von jemandem, der schreibt wie Hans Lach, der also »auf Erfahrung angewiesen« ist, auch und gerade auf die Erfahrung des Denkens, um ihr »mit Aufzeichnungen zu folgen«? Trifft folglich das unbeglaubigte *FAZ*-Zitat – »Ab heute nacht Null Uhr wird zurückgeschlagen« – nicht insofern doch zu, als es die Denk- und Schreibweise seines angeblichen Urhebers richtig trifft? Der, erschrocken über den Intertext, in den er mit der realsinnigen Variante seines metaphorischen Satzes gerät, ihn vor dem Aussprechen in einer Weise umformuliert, die den Intertext zwar vermeidet, den Doppelsinn realer und metaphorischer Bedeutung aber nicht beseitigt? Hans Lach soll gegen AEK tätlich geworden sein. Mani Mani ist in Haar wegen Körperverletzung interniert. Führt die Konsequenz der eben beschriebenen Erfahrung des Denkens zu realer Gewaltanwendung gegen sich und andere, oder ist sie doch zugleich schon im Metaphorischen angekommen und zuhause?

Das hier angewendete allegorische Verfahren vermittelt, scheint mir, nicht zwischen dem von ihm jeweils herangezogenen Gegensatz. Es stellt dessen Pole vielmehr so gegeneinander, daß sie einander berufen, supponierend und verschiebend, einander spiegelnd und in der Spiegelung verändernd – eine der Dialektik abgesehene Gegenfigur, einen dritten Weg zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit suchend, um »Dinge und Gedanken, die als unvereinbar gelten, neben einander zu bewegen«¹⁷.

Gilt dieses Verfahren nun vielleicht nicht nur für das Verhältnis der Figuren des Romans und ihrer Reden zueinander, sondern schließlich und endlich für dessen Erzählen selbst, für die Konstellation von Möglichkeit und Wirklichkeit, die er wählt und befolgt? Klärt es über die Art und Weise auf, in der er chiffriert und in der seine Chiffren entziffert werden sollen?

Daß *Tod eines Kritikers* ein Schlüsselroman sei, daran haben seine Kritikerinnen und Kritiker für gewöhnlich keinen Zweifel. Unter einem Schlüsselroman wird im allgemeinen ein fiktionaler Text verstanden, dessen Figuren, mindestens dessen Hauptfigur eine Entsprechung in der realen gesellschaftlichen Welt der

Vergangenheit oder der Gegenwart hat. Die Charakteristika der Figur entstammen in Form und Zusammenhang zwar ganz und gar dem Erzählen, verweisen aber inhaltlich auf eine bestimmte Wirklichkeit und sind so gesetzt, daß man ihren Verweisen mit mehr oder minder großer Mühe folgen und die Figur aus der Fiktionalität in die Realität überführen kann. Die inhaltlichen Verweise machen nicht den gesamten Charakter der Hauptfigur aus. Sie verbinden sich mit dessen Fiktionalität in einer Weise, die sie sowohl verdeckt als betont und ihnen damit einen von ihr bestimmten Sinn, eine eigentümliche Wertung vermittelt: »Niemand ist exakt wiederzuerkennen – aber viele konkrete Einzelheiten lassen sich sehr wohl auf lebende Figuren beziehen.« (Joachim Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung*) Genau daran kann man auch Anstoß nehmen: »Innerhalb eines Romans ist alles erlaubt. Aber im Verhältnis des Romans zu seinen Lesern ist nicht alles erlaubt, schon gar nicht, wenn der Roman als Schlüsselroman auftritt und konkrete Personen attackiert.« (Ulrich Greiner: *Walser, der Spezialist des Undeutlichen*, in: *Die Zeit*«, 24/2002, S. 39) Denn: »Es gehört zu den eigentümlichen Leseerfahrungen mit diesem Schlüsselroman, dass er einen dazu bringt, selbst die ins Aberwitzige verschobenen Passagen mit dem Verdacht zu betrachten, an ihnen könnte ein Gran Wahrheit sein. Hier ist gleichsam alles Schlüssel – und nichts mehr Roman.« (Joachim Güntner: *Verschärfter Vorwurf. Marcel Reich-Ranicki legt nach*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13./14.7.2002, S. 57) Und das ist zu schlimmer Letzt eigentlich unsittlich: »Martin Walsers ›Tod eines Kritikers‹ ist zunächst ein schlichter Schlüsselroman [. . .] Er zielte auf das Vergnügen des Erkennens ab, die Lüste des Voyeurs. So funktioniert ein Schlüsselroman.« (Elke Schmitter: *Der verfolgte Verfolger*, in: *Der Spiegel*, 23/2002, S. 182)

Läßt sich Walsers Roman auf diese Disposition des Erzählens ausdrücklich ein? Spricht er sie an? Nimmt er Stellung?

Dreimal in beinahe demselben Satz. Zum ersten Mal sagt ihn Julia Pelz-Pilgrim, die Verlegersgattin, in ihrem ersten Gespräch mit Michael Landolf über die Frage, ob Hans Lach nun AEK ermordet hat oder nicht: »Eine Figur, deren Tod man für vollkommen gerechtfertigt hält, das wäre Realismus.« (S. 75) Eine Figur. Wir nehmen an: Die Figur. Die Hauptfigur eines Schlüsselromans. Würde diese Figur so erzählt, daß man als Lesende(r) ihren Tod für vollkommen gerechtfertigt hielte, das wäre Realismus. Gelänge es dem fingierenden Erzählen, eine Figur ihrer reinen Möglichkeit nach so zu entwerfen, daß die Hinweise, die sie mit der geschichtlich-gesellschaftlichen Realität vermitteln, ihre Auslöschung rechtfertigen, dann wäre es endgültig und vollständig realistisch geworden. Die betreffende Figur könnte ihr Lebensrecht nur in einer möglichen, sich durch liquide Bestimmungen entwerfenden Welt dartun, verlöre es aber sogleich mit dem Übertritt in eine Welt realer, objektiv festsetzender Bestimmtheit, in der das Einzelne mit dem Allgemeinen, das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen sich vermitteln und in der Vermittlung rechtfertigen muß. Das mit dem Tod zu ahnende Ver-

brechen der Figur bestände schlicht darin, daß sie Figur ist, Einzelheit, die sich im Allgemeinen gegen es behauptet und darin das Gesetz ihres Daseins verletzt. Die absolute Arbeit, so Hegel in seinem ersten philosophischen System, sei allein der Tod, weil er die bestimmte Einzelheit aufhebe.¹⁸ Damit aber wird das Reale selbst zum bloßen Schein, zu nur angeblicher weil verschwindender Realität, und der Schein des Fiktionalen das wirklich Reale. Ein Erzählen, das diesen Umschlag zuwege brächte, wäre tatsächlich Realismus.

Wie real, wie objektiv ist nun aber der Satz selbst, von dem wir ausgegangen sind, im Kontext des Romans und seines Erzählens? An der von uns zitierten Stelle spricht ihn, wie gesagt, Julia Pelz-Pilgrim, Verlegersgattin und wohl schärfste Kritikerin dessen, was AEK so lebt und webt. Der Satz stammt aber nicht von ihr, sondern von Hans Lach, wie sie selbst festhält, und sie verwendet ihn im Gespräch mit Michael Landolf, dem, wie wir inzwischen wissen, erzählenden Ich, das Hans Lach im Roman für sich geschaffen hat. Genaugenommen hören wir einem Selbstgespräch der Gegenfigur zur Hauptfigur zu. Ist das Realismus?

Zum zweiten Mal sagt ihn der Schriftsteller Bernt Streiff, auch ein Opfer AEKs: »Eine Figur, deren Tod man für vollkommen gerechtfertigt hält, das wäre Realismus.« (S. 87) Und fügt hinzu: »Der Satz ist richtig, kann ich sagen, als Satz in der Kunstwelt. In Wirklichkeit, unanwendbar.« (Ebd.) Und verbessert ihn: »Eine Figur, deren Tod man sowohl für vollkommen gerechtfertigt wie auch für überhaupt nicht gerechtfertigt hält, das wäre Realismus.« (S. 88)

In Wirklichkeit? In welcher Wirklichkeit? In derjenigen, die jenseits der Kunstwelt liegt? Dann gehörte der Satz ohnehin einer eigenen Welt an, und seine Unanwendbarkeit auf jede andere wäre ebenso selbstverständlich wie seine Unverbesserbarkeit. Da Streiff ihn jedoch für verbesserungswürdig hält, ordnet er ihn offenbar beiden Welten zu, genauer: jener Welt, in der Kunst und Gesellschaft, Möglichkeit und Wirklichkeit in Beziehung stehen, also der Vermittlung zwischen Fiktionalität und Realität. Auch seine Korrektur gilt dem Problem des Schlüsselromans, ja, des Romans schlechthin. Sie sucht es nur anders zu fassen. Wie?

Es geht, nehmen wir auch jetzt an, um die Hauptfigur eines Schlüsselromans. Würde diese Figur so erzählt, daß man als Lesende(r) ihren Tod sowohl für vollkommen gerechtfertigt wie auch für überhaupt nicht gerechtfertigt hielte, das wäre Realismus. Gelänge es dem fingierenden Erzählen, eine Figur ihrer reinen Möglichkeit nach so zu entwerfen, daß die Hinweise, die sie mit der geschichtlich-gesellschaftlichen Realität vermitteln, ihre Auslöschung ebenso sehr rechtfertigen wie verbieten, dann wäre es endgültig und vollständig realistisch geworden. Die betreffende Figur könnte ihr Lebensrecht nur in einer möglichen, sich durch liquide Bestimmungen entwerfenden Welt dartun, verlöre es aber sogleich mit dem Übertritt in eine Welt realer, objektiv festsetzender Bestimmtheit, in der das Einzelne mit dem Allgemeinen, das Individuelle mit dem Gesellschaftlichen sich vermitteln und in der Vermittlung rechtfertigen muß. Das mit dem Tod zu ahn-

dende Verbrechen der Figur bestände schlicht darin, daß sie Figur ist, Einzelheit, die sich im Allgemeinen gegen es behauptet und darin das Gesetz ihres Daseins verletzt. Eben darin läge aber nun zugleich ihr Verdienst. Sie verträte den Zufall des Individuellen gegen das Gesetz des Gesellschaftlichen, die schweifende Plötzlichkeit des Einzelnen gegen die planvolle Vorsicht des Allgemeinen, mit dem sie sich nicht mehr vermitteln und in der Vermittlung rechtfertigen müßte, das vielmehr umgekehrt seinen Anspruch auf Vermittlung darzulegen und zu rechtfertigen hätte. Damit aber wird das Reale zur unmittelbar gleichgültigen Einheit von Zufall und Gesetz, Einzelheit und Allgemeinheit, Vermittlung und Expedition, dumm wie Salz, das seine Schärfe und seinen Geschmack verliert.¹⁹ Verbürgen nach wie vor »der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen«²⁰ die Objektivität und damit die Realität des Realen, so sinkt es, nach der Façon Bernt Streiffs heranzählt und diskursiviert, zum bloßen Schatten seiner selbst herab, während seine Wahrheit und Wirklichkeit in die Fiktion überwechseln, die es beruft. Ein Erzählen, das diesen Wechsel zuwege brächte, wäre tatsächlich Realismus.

Wie real, wie objektiv ist nun aber der Satz selbst, von dem wir ausgegangen sind, im Kontext des Romans und seines Erzählens? An der von uns zitierten Stelle spricht ihn, wie gesagt, Bernt Streiff, Schriftsteller wie Hans Lach, ebenfalls Opfer AEKs und infolgedessen wohl bitterster Kritiker dessen, was AEK so treibt und schreibt. Der Satz stammt aber nicht von ihm, sondern von Hans Lach, wie er selbst festhält, und er verwendet ihn im Gespräch mit Michael Landolf, Hans Lachs erzählendem Ich, das er im Roman für sich geschaffen hat. Genaugenommen hören wir einem Selbstgespräch der Gegenfigur zur Hauptfigur zu, das sich um die Einwände einer Parallelfiktion erweitert. Ist das Realismus?

Zum dritten und letzten Mal im Roman sagt den Satz, um den unsere Überlegungen kreisen, wieder Julia Pelz-Pilgrim wieder in einem Telefongespräch mit Michael Landolf (die Rolle des Telefons in *Tod eines Kritikers* wäre eine eigene Abhandlung wert): »Eine Figur, deren Tod vollkommen gerechtfertigt erscheint, das wäre Realismus.« (S. 132)

Die Verlegersgattin scheint die Erörterung in die Bahn hergebrachter Fiktionsbestimmung zurückzudenken. Eine Figur deren Tod ihren LeserInnen vollkommen gerechtfertigt erscheint, gleichgültig, ob er es tatsächlich ist oder nicht ist, das wäre, gelänge dem Erzählen dieser Schein, Realismus. Gewiß. Wie schon immer. Wie seit den Anfängen des bürgerlich modernen Erzählens.²¹ Aber Julia Pelz-Pilgrim läßt es dabei nicht bewenden: »Das ist Realismus. Durch Hans Lach kommt er jetzt zur Sprache. Ehrl-König wird so genau vorgestellt, dass sein Tod keine Sensation mehr ist. Aber dazu gehört eben auch die Figur, deren Tat vollkommen verständlich wird.« (S. 132) Der Satz, von dem wir ausgegangen sind, stammt aus einem Buch, einem fiktionalen Text des Schriftstellers Hans Lach. Er hat die Form einer allgemeingültigen Regel, läßt aber offen, ob diese Regel überhaupt mit Erfolg angewendet werden kann oder nicht. Dieser Erfolg stellt sich

jedoch, Julia Pelz-Pilgrim zufolge, dann mit Sicherheit ein, wenn das die Figur beschreibende Subjekt sich zugleich zum Subjekt ihrer Realisierung macht, wenn es den Kunst-Text in eigener Verantwortung in einen Sach-Text verwandelt, um an der Person zu bewahrheiten, was die Figur nur wahrscheinlich machte. Kann also ein(e) SchriftstellerIn nur dann vollkommen realistisch erzählen, wenn er/sie das, was er/sie erzählt, in der gesellschaftlichen Realität nachvollzieht? Sollte das ernst gemeint sein, gewänne der schon von Plato gehegte Verdacht, alle KünstlerInnen seien Unruhestifter und müßten, wenn nicht des Staates verwiesen, so doch von ihm genauestens überwacht werden, viel von seiner Berechtigung zurück. Aber: »Dazu gehört eben auch die Figur, deren Tat vollkommen verständlich wird.« Das die Figur beschreibende und sie zugleich realisierende Subjekt macht sich, in die Realität übertretend, sogleich selber wieder zur Figur, weil es diesen Übertritt beschreibend, in einem Diskurs, einem Text vollzieht, der erwirkbare Möglichkeiten jener Realität wählt und sich somit unter Fiktionalitäts-Verdacht setzt. Hans Lach gesteht, Ehrl-König umgebracht zu haben, und der Text des Geständnisses ist so abgefaßt, »dass sein Tod keine Sensation mehr ist«. Selbst wenn das schreibende Subjekt mit seiner Person die Realität der beschriebenen Figur verantwortet, nimmt diese Verantwortung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit die Form eines zweckgerichteten Diskurses an, die andere mögliche Zwecke ausschließt und sie eben darin an- und mitspricht. Liegt die Sensation, die er erzeugt, nicht eben darin, daß AEKs Tod ihm zufolge »keine Sensation mehr ist«? Die Realität, für die Hans Lach nach Meinung Julia Pelz-Pilgrims Kopf und Kragen riskiert, lohnt das Risiko, indem sie ihre Gültigkeit aufhebt.

Wie real, wie objektiv ist nun aber der Satz selbst, von dem wir ausgegangen sind, im Kontext des Romans und seines Erzählens? An der von uns zitierten Stelle spricht ihn, wie gesagt, Julia Pelz-Pilgrim am Telefon mit Michael Landolf, Hans Lachs erzählendem Ich, das er im Roman für sich geschaffen hat. Genau genommen hören wir einem Selbstgespräch der Gegenfigur zur Hauptfigur zu, das sich um die enthusiastisch zustimmenden Ausführungen einer Parallelfigur erweitert, die überdies noch auf einer falschen Voraussetzung beruhen – Hans Lach hat den Mord, den er gesteht, nicht begangen. Ist das Realismus?

Fassen wir zusammen: *Tod eines Kritikers* ist nicht bloß ein Schlüsselroman, sondern erörtert sich über einen Schlüsselsatz auch selbst als Schlüsselroman, dreimal, gegen Anfang, Mitte und Ende, von der Frage ausgehend, ob und wie es ihm gelingt, seine Hauptfigur ihrer Entsprechung in der realen gesellschaftlichen Welt der Gegenwart zu überführen, mit Hilfe der Figur AEK die Person MRR zu beschreiben und zu bestimmen, zu erfassen und zu begreifen. Es gelingt ihm jedesmal, aber jedesmal um den Preis, daß die Realität, bei der er ankommt, mit ihrer Ankunft verschwindet: in den Schein, in die Öde, in die Fiktion. Das Erzählen fällt auf sich selbst zurück und damit seiner Anstrengung zur Realisierung von neuem anheim. Darin leitet sich das Reale weder aus dem Fiktionalen ab

noch das Fiktionale aus dem Realen. Das Reale entspringt dem Fiktionalen im doppelten Sinn des Wortes und sprengt darin das Fiktionale von sich ab. Beide erweisen einander ihre Unvereinbarkeit wie eine Reverenz, die weder Vermittlung noch Unmittelbarkeit bedeutet, sondern eine Ähnlichkeit, die sich immer dann nicht bewahren kann, wenn sie sich hergestellt hat.

Der Schlüsselsatz, von dem her Walser seinen Schlüsselroman entwirft und in Frage stellt, spricht stets von einer Figur, meint aber doch wohl *die* Figur, die Hauptfigur des Romans, die Entlarvung und Entzauberung MRRs durch AEK. Hat die Mühe, die der Roman sich mit seiner eigenen Erzähl-Form bereitet, vielleicht ihren Grund in der Mühe, die ihm die Beziehung zwischen der Figur AEK und der Person MRR macht? Gründet das eigentümlich allegorische Verhältnis zwischen Fiktionalität und Realität, in das er sich bringt, etwa in der besonderen Realität der Person MRR, die er mit Hilfe der Figur AEK aufzufassen trachtet?

Tod eines Kritikers sucht in mehrfachem Ansatz aus der Sicht verschiedener Figuren herauszufinden, wie AEK jene Macht erobert hat und behauptet, vor der SchriftstellerInnen, ProfessorInnen, KritikerInnen zittern und kriechen. Wir beschränken uns hier auf die zwei unseres Erachtens bedeutsamsten dieser Versuche und befragen sie auf die gesellschaftliche Realität hin, die sie über die Fiktionsansprechen und bestimmen.

Julia Pelz-Pilgrim möge auch hier den Anfang machen: »Wenn einem etwas nicht gefällt, ist es schlecht [. . .] Davon hat er gelebt. Was ihm nicht gefiel, war schlecht [. . .] Er hat aus der Ästhetik eine Moral gemacht [. . .] Die Moral des Gefallens, des Vergnügens, der Unterhaltung. Die Pleasure-Moral. Was mich nicht unterhält, ist schlecht.« (S. 73) Die Verlegersgattin polemisiert. Nach Verstandeslust. Dieser Lust verdanken wir einige der anregendsten und aufschlußreichsten Passagen des Romans. Setzen wir also aus der Polemik in die Erörterung zurück: Die Figur AEK zielt auf jemanden, der sich bei seinen Auftritten darum bemüht, jenes Projekt der europäischen Aufklärung zu zerstören, das aus der Ästhetik eine Theorie machen will, in der das bessere Argument und nicht das schlichere Ressentiment entscheidet. Eine Theorie, in der und durch die das Schöne weiß, daß es mit dem Begriff nicht verfeindet, sondern verschwistert ist, wodurch es zu erfahren vermag, daß seine Praxis so politisch ist wie die aller Begriffe. Die Figur AEK stimmt das ästhetische Urteil als Resultat eigentümlicher Vermittlung zwischen Theorie und Praxis zum baren Reflex eines einfachen Affekts herunter, es auf diesem Weg in eine Praktik verwandelnd, die sich in ihrem Urteilen den Begriff erspart, statt sich auf ihn zu berufen.

Rainer Heiner Henkel eröffnet seinen Bericht über seine Leiden als *ghost-writer* beziehungsweise *ghost-thinker* hinter AEK mit der Erklärung jener Charaktereigenschaft, die es AEK erlaubt, zum Mitbegründer der eben angesprochenen neuen Ästhetik zu werden: »Das war die Begabung, die alles entschied: Von sich

selber rückhaltlos beeindruckt sein zu können. Das war dann immer das Mitreißende: In kindlichem Überschwang in Jubel auszubrechen über sich selbst.« (S. 109) Gewiß. Narzißmus beruht immer auf Infantilität, die sich vor dem Erwachsen-Werden schützt, indem sie beredt wird. Aber hier liegt RHH zufolge noch nicht das ursprüngliche Motiv für AEKs »Energie« und »Unermüdlichkeit«. Sie entspringen vielmehr einem angeblich unermüdlichen Verlangen nach »Unsterblichkeit« (S. 107). Unsterblichkeit? Wie kann jemand, dem es um nichts als den möglichst blanken und möglichst scharfen Reflex eines Affekts zu tun ist, auf Unsterblichkeit hoffen? »Pleasure now, das ist Ehrl-König. Instant Pleasure«, giftet Julia PP (S. 69).²² Pointe, Augenblick, Jetzt, aber damit jetzt schon vergangen, im nächsten Augenblick von der nächsten Pointe des nächsten Show-masters beiseite gedrängt und getilgt. Unsterblichkeit?

»Nietzsche hat sich fürchterlich überschätzt, als er verkündete, die Umwertung aller Werte vollbracht zu haben [...] Die Umwertung aller Werte [...] die hat Andre Ehrl-König vollbracht [...] Bei diesem epochalen Reinemachen ist nur ein Wert übrig geblieben als der Wert aller Werte, und außer ihm ist nichts: der Unterhaltungswert. Quote, mein Lieber. Jeden Abend Volksabstimmung. Die Demokratie des reinen Werts.« (S. 116f.) AEK wäre, glaubt man RHH, auf dem Weg radikaler Vereinfachung gelungen, was Nietzsche auf dem radikaler Vervielfachung erreichen wollte: die Überwindung der Moderne. AEK verwandelt mittels seiner Fernseh-Auftritte die Theorie in Affekt und die Moral in Spaß. Der Spaßfaktor – dieses Wort existiert inzwischen tatsächlich – gibt dann den Maßstab für den gesellschaftlichen Wert oder Unwert des Objekts ab, das den Affekt ausgelöst hat. Hier läßt, meinen wir, der Erzähler seine Figur eine doppelte Fehleinschätzung begehen. Die Transformation der Bürgerlichen Gesellschaft in eine Markt-Gesellschaft, die alle Werte in den Tauschwert einschmilzt²³, erstreckt sich zwangsläufig auch auf die Künste und die Medien, entspringt ihnen aber nicht. Der Unterhaltungswert fällt mit unter den Siegeszug des Warenwerts, aber er führt ihn nicht an. Die Ersetzung der Stimmabgabe durch die Einschaltquote folgt aus der Markt-Gesellschaft, begründet sie aber nicht. Überdies individualisiert RHH, indem er AEK zu einem zweiten und erfolgreicherem Nietzsche emporstilisiert, einen gesellschaftlichen Prozeß und macht eine Person für Vorgänge verantwortlich, die nur Funktionsträger kennen.

Und doch: Liegt nicht die Faszination – um nicht zu sagen: die Magie – der Figur AEK eben darin, daß sie es versteht, mittels des von ihr gehandhabten Mediums eben diese Fehleinschätzung zu erzeugen, selbst bei einer Figur wie RHH, die nicht müde wird zu betonen, AEK sei ihr und nur ihr Geschöpf? Arbeitet sich *Tod eines Kritikers* nicht an eben dieser Faszination, dieser Magie ab, deren gesellschaftliche Wirklichkeit und Wirkung der Roman an der Figur AEK zu enträtseln, zu entlarven sucht? Worin gründen sie dann, woraus gehen sie hervor? Dem wollen wir uns nun abschließend noch zuwenden.

Was gibt dem Menschen letzten Endes die Macht und die Souveränität, das, was ihm in der Welt, als Welt begegnet, für wahr zu nehmen?

»Die Reduktion der Erfahrungen auf Zeichen, und die immer größere Menge von Dingen, die also gefasst werden kann: ist seine höchste Kraft. Geistigkeit als Vermögen, über eine ungeheure Menge von Thatsachen in Zeichen Herr zu sein.«²⁴ Folgt man Marshall McLuhan, so entstammt diese höchste Kraft nicht den Zeichen überhaupt, sondern nur den Zeichen der phonetischen Schrift, des Alphabets in der Gestalt, die ihm der Buchdruck gegeben hat: »Das Alphabetentum l. . .] hatte uns durch Erweiterung des Sehvermögens zur einheitlichen Gestaltung von Raum und Zeit psychisch und sozial die Macht der Distanzierung und Objektivität gebracht.«²⁵ Diese Macht beruht auf der »Einheitlichkeit und Wiederholbarkeit«²⁶ der gedruckten alphabetischen Zeichen, die jenes »beschauliche Leben« der Erwägung und Überlegung, »der langen, langen Gedanken und fernen Ziele!n in der Weite sibirischer Eisenbahnen«²⁷ ermöglichen, das eine stets wachsende Menge von Tatsachen zu beherrschen und zu verwalten, zu disponieren und zu kombinieren vermag. Folglich gliedern sich »jene langen Ketten ganz einfacher und leichter Begründungen, die die Geometer zu gebrauchen pflegen, um ihre schwierigsten Beweise durchzuführen,« in Wirklichkeit zuerst aus den auf leichtes Wiedererkennen hin einfach geformten Drucktypen des Alphabets. Sie erwecken in der Bildung des Denkens zur Moderne »die Vorstellung, daß alle Dinge, die menschlicher Erkenntnis zugänglich sind, einander auf dieselbe Weise folgen und daß l. . .] nichts so fern liege, daß man es nicht schließlich erreichte, und nichts so verborgen sein kann, daß man es nicht entdeckte.«²⁸

Ganz anders dagegen das Fernseh-Bild. Es bietet nämlich »dem Beschauer etwa 3 000 000 Punkte pro Sekunde. Davon nimmt er nur ein paar Dutzend in jedem Augenblick auf, um sich daraus ein Bild zu machen l. . .] Der Beschauer des Fernsehmosaiks l. . .] gestaltet mit der technischen Bildkontrolle unbewußt die Punkte zu einem abstrakten Kunstwerk nach dem Muster von Seurat oder Rouault um l. . .] Das Fernsehbild verlangt in jedem Augenblick, daß wir die Lücken im Maschennetz durch angestrengte Beteiligung der Sinne »schließen«, die zutiefst kinetisch und taktil ist, weil Taktilität viel eher Wechselspiel der Sinne bedeutet, als den isolierten Kontakt der Haut mit einem Gegenstand.«²⁹

Während also der Drucktext seinen Leser durch die allgemeine und einfache Wiederholung seiner Zeichen leitet und ihm so Distanz zu den Gedankenwegen ermöglicht, die er geführt wird, sowie Objektivität gegenüber den Zielen, die er auf ihnen erreicht, fordert das Fernsehbild in jedem Augenblick selbsttätige Beteiligung, die das Bild so ergänzt und vervollständigt, wie es die individuelle Lebenserfahrung seines Hin-Zu-Schauers erlaubt. Je nach dem Gegenstand, den das Bild zeigt, vermittelt dabei der Sehsinn zwischen den anderen Sinnen, als stifte er zwischen ihnen jene Berührung, die er den von ihm aufgenommenen Bildpunkten schuldet, um die Lücken zwischen ihnen zu schließen. Das so ent-

stehende Mosaik »ist nicht einheitlich, stetig und wiederholend. Es ist unstetig, asymmetrisch und nicht linear, wie das den Tastsinn ansprechende Fernsehbild. Für den Tastsinn ist alles plötzlich, konträr, ursprünglich, selten, fremd.«³⁰ Das Fernsehbild selbst wiederholt sich zwar streng einheitlich und stetig; aber seinem Hin-Zu-Schauer erscheint es in jeder Wiederholung so ursprünglich wie in seinem ersten Anblick, so plötzlich, daß seine Abfolge »eine allumfassende Jetztzeit«³¹ erzeugt. Demgemäß muß »das Einheitliche und Wiederholbare l. . .] dem einmalig Besonderen weichen«³². Und letzten Endes erzwingt die Veränderung der Zeichenform eine Änderung der Lebensform: »Das beschauliche Leben mit langen, langen Gedanken und fernen Zielen l. . .] kann neben der Mosaikform des Fernsehbildes nicht mehr bestehen, das sofortige und gesamtpersönliche Beteiligung verlangt.«³³ In Konsequenz dieses Zwangs verwandelt sich die buchstabengetreue Logik der Moderne in die bildpunktförmige Para-Logik der Postmoderne: »Die narrative Funktion verliert ihre Funktoren, l. . .] die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel. Sie zerstreut sich in Wolken, die aus sprachlich-narrativen, aber auch denotativen, präskriptiven, deskriptiven usw. Elementen bestehen l. . .] Jeder von uns lebt an Punkten [l, wo viele von ihnen einander kreuzen l. . .] So hängt die kommende Gesellschaft l. . .] von einer Pragmatik der Sprachpartikel ab.«³⁴ Subjektgeschichtlich betrachtet, gehört die Para-Logik der Postmoderne der Logik der Moderne ursprünglich an. »Ein transzendentaler Paralogismus«, heißt es bei Kant, »wird l. . .] in der Natur der Menschenvernunft seinen Grund haben, und eine unvermeidliche, obzwar nicht unauflösliche, Illusion bei sich führen«³⁵. Erklärt man nun wie Lyotard diese Auflösbarkeit selber für eine Illusion und die Para-Logik für eine unvermeidliche, folglich wahrheits-erzeugende Konsequenz der Logik, ist man mit einem Schritt von der Moderne zur Postmoderne gelangt – oder, um mit McLuhan zu sprechen, von der Wahrnehmung durch Druckbuchstaben zur Wahrnehmung durch Bildpunkte.

Jeder von uns lebt in einer Gesellschaft, über deren Sinnvermittlung die Struktur des Fernsehbildes entscheidet, an vielen Punkten, die einander an jedem Punkt nach möglichst vielsinnigen Regeln berühren, überlagern, kreuzen müssen. »Pleasure now, das ist Ehrl-König« (S. 69), Subjekt und Agent jener »allumfassendenl Jetztzeit«³⁶, in der die langen Gedanken und fernen Ziele des buchstäblichen Denkens sich in die kurze Pointe und das naheliegende Urteil des telematischen zusammendrängen. Was sich diesem Druck fügt, ist gut. Was sich ihm widersetzt, ist schlecht. Und wem es gelingt, sich die Praxis dieser Jetztzeit, dieser Verjetzigung so anzueignen, daß er ihr immer ihren nächsten Augenblick voraus-eilt, dem winkt jene Form der Unsterblichkeit, in der das einmalig Besondere das Einheitliche und Wiederholbare erobert und sich einverleibt. AEK ist nicht jemand, der gelegentlich im Fernsehen auftritt, um dort eine bestimmte Sendung zu moderieren. AEK ist vielmehr das Gestalt gewordene Fernsehen selbst, er verkörpert dessen Sinnvermittlung. Es gibt ihn nur, insofern ihn jemand sieht, eine

Ansicht von ihm hat, und folgerichtig läßt Walsers Roman ihn auch nie selber auftreten oder reden, sondern nur in den Blicken anderer erscheinen – ein Fernsehbild, dessen Mosaik sich unter diesen Blicken und sonst nirgends bildet und zusammensetzt. Und was an MRR soll AEK in dieser Daseinsweise zeigen?

MRR hat, folgt man den in *Tod eines Kritikers* aufgebauten Überlegungen, den Foren der Literaturkritik nicht bloß ein weiteres hinzugefügt. Er hat vielmehr die vom Buchstaben unzertrennliche Sinnform der Literatur derjenigen des Fernsehbildes so vollständig unterworfen, daß der Text seine Fremdheit gegenüber einer von telematischem Wissen bestimmten Gesellschaft mit jener effektiv unterhaltsamen Befremdung vertauscht, die eine Mitteilung, eine Botschaft in einer solchen Gesellschaft erst fesselnd macht. Literatur, die diesen Tausch vollzieht, hört auf, Literatur zu sein. »Jene langen Ketten ganz einfacher und leichter Begründungen, die die Geometer zu gebrauchen pflegen«³⁷, sind nur deshalb einfach und leicht, weil sie von der schwerwiegenden Vielfalt abstrahieren, in die sie sich verwickeln, wenn man ihnen auf ihren historischen, politischen und sozialen Grund geht. Eben diesen Gang geht Literatur seit Anbeginn der Moderne, und aus ihm entwickelt sie die »langen, langen Gedanken und fernen Ziele«³⁸, die in die Weite möglicher Wirklichkeiten führen. Mit der ereignishaften Augenblicklichkeit des Fernsehbildes ist diese gründliche Langsamkeit des literarischen Textes unvereinbar, ihre Zerstörung, ihr Tod, gleichgültig wieviel Buchstaben wieviel Papier in Zukunft noch füllen mögen. Im Dienst derartigen Todes amtet MRR.

Tod eines Kritikers versucht, den Prozeß, den das Fernsehbild dem literarischen Text mit Hilfe MRRs macht, an der Gestalt AEKs aufzufassen und zu beschreiben. Der Konflikt zwischen Text und Bild, zwischen Teppich und Mosaik, soll mit literarischen Mitteln dargestellt und begriffen werden, als vermittele eine Textualität zweiter Ordnung von einem dritten Ort her so zwischen den Kontrahenten, daß sie Text bleibt, aber Text und Bild zugleich zu ihren Momenten und ihrer Verfügung hat. Diesen dritten Ort sucht der Roman dadurch zu erreichen, daß er an seinem Ende an seinen Anfang zurückkehrt, so signalisierend, es sei eigentlich gar keine Erzählzeit vergangen und das vermeintliche Geschehen der erzählten Zeit nur die charakterisierende Auslegung sich wiederholender Gegenwart. Die Geschichte, die angeblich erzählt werden soll, kommt in immer neuer Perspektive immer wieder auf sich selbst zurück und löst sich schließlich in nichts auf. Diese Selbst-Prüfung des Erzählens verläuft nicht linear, sondern in der eigentümlich instantanen Reflexivität eines allegorischen Verfahrens, das, während es das eine sagt, schon das andere meint, sich auf der Stelle vorwärtsbewegend wie die Echternacher Springprozession. Daraus geht nicht Inhaltsarmut, sondern im Gegenteil Inhaltsreichtum hervor, dessen Elemente sich, disparat und anscheinend unvereinbar, in einer stets schon vergangenen und darin ebensosehr noch nachklingenden Vermittlung nebeneinander bewegen. Mit ei-

nem Wort: Der Roman versucht, den *Tod eines Kritikers* ins Mosaik eines Fernsehbildes zu erzählen, zugleich aber den Teppich des Erzählens im und gegen dieses Mosaik auszubreiten, ohne es und sich selbst zu zerstören, sondern beide ihre Bedingungen und ihre Möglichkeiten, ihre Macht und deren Grenzen aneinander zeigen zu lassen.

Von diesem Anspruch lebt der Roman, und an ihm scheitert er auch. Er scheitert am inneren Widerstand des Erzählens gegen die Form, die ihm aufgezwungen wird, an dessen beharrlicher Neigung zu jenem Einmaligen und Besonderen, in dem die Sache sich nicht mit ihrem Begriff versöhnt, sondern ihn nur duldet, um sich ihm zu widersetzen.³⁹ Literatur geht den einfachen und leichten Gliedern, in denen sich der Begriff nach der Logik der Moderne verkettet, nicht nur auf den Grund, sondern sie neigt überdies dazu, darin zugrunde zu gehen. Wie sich im Fortgang des Romans erweist, wird diese Neigung des Erzählens durch ein Begreifen, das nur auf die Konstellation der Sache selbst zu hören und sie wieder klingend zu machen scheint, nicht besänftigt, sondern gereizt. So sehr gereizt, daß sie den Roman an seinem Ende in zwei antagonistische Texte auseinandersprengt: Im einen trägt Julia Pelz-Pilgrim ihre Version des Mythos von Kronos/Saturn vor, der seinen Vater entmannt hat und seine Kinder verschlingt, Zeugung und Fortzeugung nicht verhindernd, aber in einen vergeblichen Wieder-und-Wieder-Anfang fesselnd. Bis es der Mutter gelingt, ihr Kind Zeus vor ihm zu verbergen, der sich ins Licht des Fortschreitens zu einer immer besseren Welt setzt und seinen Vater ins Dunkle verstößt. »Verdammt wegen Geschichtsverneinung.« (S. 201) Geschichtsverneinung jedoch ist immer auch Geschichtsverneinung. »die logische Form eines Wirklichen, das nicht mehr von der gesellschaftlichen Herrschaft und dem ihr nachgebildeten klassifizierenden Gedanken umfaßt wäre l. . .] In der epischen Naivetät lebt die Kritik der bürgerlichen Vernunft.«⁴⁰ Im anderen Text stellt sich Hans Lach die Form dieser Vernunft vor, wenn sie von der Sinnvermittlungsform des Fernsehbildes einmal völlig beherrscht sein wird, und malt sich aus, wie es den »Grossen Vier« (dem »Literarischen Quartett« natürlich) dann gelingen wird, Millionen zur Teilnahme an was für einer Art von Literatur hinzureißen, in einer Zeit, in der »einundsiebzig Prozent der Bevölkerung aufgehört zu lesen oder es gar nicht erst angefangen« hatten (S. 203). Literarischer Text und Fernsehbild, Teppich und Mosaik liegen einander wieder in reiner Unversöhnlichkeit, in kontradiktorischem Widerspruch gegenüber. Die Sichel des Saturn schneidet am Ende des Romans doch nicht – außer ins eigene Fleisch des Erzählens.

»Für mich ist die Hauptszene im Buch die Fernsehshow, in der es um den Roman »Mädchen ohne Zehennägel« geht. Das ist die ausführlichste Darstellung der Kritikerpraxis im Zeitalter des Fernsehens.« (Martin Walser im *Spiegel*, 23/2002, S. 188) Das hat diejenige Fraktion des Feuilletons, die sich weigert, den Roman

als Manifest des Antisemitismus zu lesen, auch wahrgenommen und deutlich gemacht: »Gegen den Fernsehkritiker ist der gesamte Abrechnungsfuror dieses Romans gerichtet, nicht gegen den Juden.« (Lothar Müller: *Der Feind in meinem Buch*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.5. 2002, S. 18) Aber was, worüber wird abgerechnet, und was nährt den Furor?

Abgerechnet wird, Peter von Becker zufolge, mit der ungleichen Verteilung von Macht und Ohnmacht im Literaturbetrieb, und den Furor der Abrechnung nährt »die Verzweiflungswut eines Autors, in dessen Werk Jahre oder sogar ein Leben stecken und das vom Kritiker schlimmstenfalls in ein paar Fernsehminuten oder Zeitungszeilen abgeurteilt wird« (*Tagesspiegel*, 27.6. 2002, S. 27).¹¹ Das stimmt ebenso mit Walsers oben angeführter eigener Meinung wie mit den Äußerungen Hans Lachs in *Tod eines Kritikers* überein. Aber Hans Lach spielt nur eine Rolle im perspektivischen Erzählen des Romans, sein mit ihm letzten Endes identischer Antagonist Michael Landolf eine ganz andere. Sucht der Text nicht durch die Art und Weise, in der er diese Rollen konstellierte, von den Effekten zu den Ursachen, von den Personen zu den Strukturen vorzustoßen? Das Erzählen der Medien kritisch zu erzählen statt der Wirkungen, die es auf ihre Subjekte ausübt?

Dem scheint Dirk von Petersdorff Rechnung zu tragen, wenn er festhält: »Die Beschreibung Ehrh-Königs ist Teil einer größeren gesellschaftskritischen Diagnose I. . . I Walser glaubt, dass die Medien alles zersetzen, was einmal Bedeutung hatte, und dass Politik, Kultur und Religion von der »Show« abgelöst werden I. . . I Damit sei eine Umwertung aller Werte vollendet, nach der nur der »Unterhaltungswert« bleibe, die »Demokratie des reinen Werts«, wie es in einer etwas unklaren Formulierung heißt: »Jeden Abend Volksabstimmung.«« (*Die Welt*, 28.6. 2002, S. 14)

Zunächst: Was an dieser Formulierung soll unklar sein? Alle zeitgemäß eingerichteten Parlamente verfügen heute über elektronische Abstimmungsmaschinen, bei denen die Abgeordneten für »Ja« oder »Nein« oder »Stimmenthaltung« nur den entsprechenden Knopf drücken müssen. Was unterscheidet diesen Knopfdruck eigentlich noch von dem, mit dem ein bestimmtes Fernseh-Programm gewählt und ein anderes nicht gewählt wird? Höchstens, scheint mir, daß es sich beim Knopfdruck der zweiten Art um einen basisdemokratischen Vorgang handelt, an dem das gesamte Fernseh-Volk teilnimmt. Sodann: Unterstellt der Roman, wenn er AEK zum freiesten Menschen erklärt, den es gibt, weil er nichts mehr zu verehren habe als sich selbst, damit seien Menschen gemeint, »die nicht mehr an eine Substanz, Wahrheit, Natur, Heimat gebunden sind«? Gibt er nicht klar zu erkennen, daß seiner Auffassung nach AEKs Auftritte nur einer einzigen Regel unterliegen, der Maximierung des Knopfdrucks der zweiten Art, und daß er in Beachtung dieser Regel ansonsten tun und lassen kann, was er will? Unterstellt nicht vielmehr von Petersdorff, der Roman werfe AEK mangelnde Heimatverbundenheit vor, weil er die Absicht verfolgt, ihn mit dem »Spätwerk Walsers« in Verbindung zu bringen, in dem »es immer mehr die Nation ist, die den Platz

dessen einnimmt, was wir gemeinsam haben«? Sie, die Nation als Inbegriff von Substanz, Wahrheit, Natur, Heimat, treibt Walser seinem Kritiker zufolge »in merkwürdige Richtungen, so zu einem erstaunlich weit gehenden Verständnis rechtsextremer Gewalttäter«. Um nicht mißverstanden zu werden: »Kein Zweifel, dass Martin Walser so etwas wie die Nationalisierung des Diskurses über Deutschland angestoßen hat. Doch wie kam der Umschwung vom analytischen Linksin-tellektuellen zum wallenden »neuheidnischen« Gefühls-patrioten zustande? Vielleicht brächte eine Debatte über diesen Umschlagpunkt mehr Licht in einen dunklen Fall als die schneidigen Thesen von Walsers deutschnationaler Kontinuität.« (Ingo Arend im *Freitag*, 14.6. 2002, S. 14)

Diese Debatte erhellt jedoch diejenigen Prozesse und Prozeduren zeitgenössischer Medialität nicht, um die es im *Tod eines Kritikers* geht. Sie verdunkelt sie vielmehr.

Anmerkungen

- 1 Lothar Baier in der *WochenZeitung* vom 6. Juni 2002 zufolge begibt sich Schirmmacher damit auf ein Terrain, »auf dem bisher vor allem Metternichsche und zaristische Zensoren oder stalinistische Staatsanwälte zuhause gewesen sind«.
- 2 »Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt.« (Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1977, S. 20). Vgl. auch Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: Foucault: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1979.
- 3 Friedrich Nicolai: *Über das Journal »Die Horen«*; hier zitiert nach: Nicolai: *Kritik ist überall, zumal in Deutschland, nötig: Satiren und Schriften zur Literatur*, Leipzig-Weimar 1987, S. 334 f.
- 4 Vgl. dazu Martin Meyer: *Das Reden der Schafe. Martin Walsers neuer Roman »Tod eines Kritikers«*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1./2.6.2002, S. 6.
- 5 Francesco Petrarca: *Brief an Giovanni Boccaccio*, hier zitiert nach Ulrich Pfister (Hg.): *Die Kunsliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002, S. 196 f.
- 6 Zum Gebrauch, der hier von Konzept und Struktur des Genealogischen gemacht wird, siehe näherhin Michel Foucault: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in: Foucault: *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt/Main 1978.
- 7 In Petrarcas Terminologie: Die Beziehung zwischen Vater und Sohn kann vom Geist, der diese Beziehung zu denken vermag, wohl erkannt, eingesehen, wahrgenommen, aber nicht beschrieben, bestimmt, funktionalisiert werden. Die Parallele zum Verhältnis der Trinität ist nicht zu übersehen.
- 8 »Dem, was sich darbietet, antworte ich spontan mit dem Durchspielen von Veränderungen, die ich daran vornehmen könnte l. . . Was doch das höchste Ziel des Romans ist – dieses ständigen *trompe l'oeil* mit Worten.« (Paul Valery: *Cahiers/Hefte*, hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 1, Frankfurt/Main 1987, S. 354/365).

- 9 Allerdings ist schon Ulrich »durch sein ganzes Leben daran gewöhnt worden, von der Politik nicht zu erwarten, daß sie vollbringe, was geschehen müßte, sondern bestenfalls das, was längst schon hätte geschehen sein sollen. Das Bild, unter dem sie sich ihm darbot, war meistens das einer verbrecherischen Nachlässigkeit.« (Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, Hamburg 1978, Bd. 4, S. 1456).
- 10 Arend beschreibt eben diesen Sachverhalt, wenn er fortfährt: »Literatur ist nicht nur, was geschrieben wird, Literatur ist auch wie sie gelesen wird. Man hat bürgerlichen Politikern vorgehalten, mit Vokabeln von der »durchstrassen« Gesellschaft die Denkfiguren der Alt- und Neurechten rhetorisch zu legitimieren.« Der Erzähler ist kein Politiker, so sehr das Erzählen auch die transzendente Bedingung aller Politik, aller politischen Diskursivität ausmacht. Es hat keine Standpunkte. Es ermöglicht sie.
- 11 »Machtausübung im Kulturbetrieb« sei das Thema seines Romans, sagt Martin Walsers selbst in einem Interview. Siehe *Spiegel*, 23/2002, S. 187.
- 12 »Der vorliegende Sammelband hat es sich zur Aufgabe gesetzt, den vielfach denunziatorischen Lesarten des Romans, welche seinen Perspektivismus verkennen, die Genauigkeit philologischer Lektüre entgegenzusetzen.« Dieter Borchmeyer, Helmuth Kiesel (Hg.): *Der Ernstfall. Martin Walsers »Tod eines Kritikers«*, Hamburg 2003; hier zitiert aus dem Vorwort der Herausgeber, S. 22. Dieser Aufgabe schließt sich auch unsere Untersuchung an.
- 13 Martin Walsers: *Tod eines Kritikers*, 1. Aufl., Frankfurt/Main 2002, S. 9. – Zitate künftig mit Seitenangabe im Text.
- 14 Auch diese Erzählfigur hat in der Geschichte des deutschen Romans ihr bedenkenswertes Vorbild: »Man hat l. . . I gesagt, ich hätte mich in dem Werk Idem *Dr. Faustus*, Vf.] zweigeteilt und der Erzähler sowohl wie der Held hätten etwas von mir. Auch daran ist etwas Wahres – obgleich l. . . I ich nicht an Paralyse leide.« (Thomas Mann am 10. Dezember 1948 in einem Brief an die *Saturday Review of Literature*; hier zitiert nach *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1974, Bd. XI, S. 685).
- 15 Auf die Wichtigkeit des identifizierenden Anlauts für sein Erzählen weist der Erzähler ausdrücklich hin: »Ich hab mein Lehen, und ich hab Lydia. Was doch die Anlaute nicht vermögen! Hieße seine Frau Karin, hätte er gesagt: l. . . I Ich hab Karin und hab mein Konto. Zum Glück hat er Lydia.« (S. 58) Zum Glück, weil der Schriftsteller Bernt Streiff, von dem hier die Redé ist, damit zugleich einen berühmten literarischen Text zu Lehen nehmen kann: »Ich han min lehen, al die werlt, ich han min lehen«, dankt Walther von der Vogelweide 1220 Kaiser Friedrich II. für seine »milte«, seine Großzügigkeit, die dem Dichter, wie er hofft, nun ein sorgenfreies Leben ermöglichen wird. Das Verfahren hat also selbst literarische Tradition.
- 16 W. Freytag: Artikel »Allegorie, Allegorese«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. I, Darmstadt 1992, S. 330 f. – Der Reiz der Allegorie liegt in ihrer Künstlichkeit, in den unerwarteten, überraschenden, ganz und gar unnatürlichen Figuren, die sich aus den Sprüngen bilden, die sie macht. Wird Walsers Erzähler diesem Anspruch gerecht? Ganz gewiß dort nicht, wo er das Allegorische zum Wortwitz, zur Anspielung verkümmert, vor allem bei den Namen, die er erfindet: KHK Wedekind, Julia Pelz, Olga Redlich, Bernt Streiff usf. Sapiienti sat – aber was weiter?
- 17 Walter Benjamin an Gretel Adorno Anfang Juni 1934, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/3, Frankfurt/Main 1977, S. 1369.
- 18 Siehe dazu Karl Rosenkranz: *Hegels Leben*, Berlin 1844, S. 132.
- 19 Vgl. dazu Clement Rosset: *Das Reale. Traktat über die Idiotie*, Frankfurt/Main 1988, S. 84 ff.

- 20 G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke in 20 Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt/Main 1970, S. 24 (*Vorrede*).
- 21 »Wer *Romans* list / der list Lügen l. . . l. Allein daran denckt niemand / wenn er wie so begirlich liset: Ich kann nicht anderst befinden und gewahren / als das man alles wahr glaubet l. . . l. Man macht sich im Kopff vil *imaginierte* Umständ / und Gemähld / wie alles ist hergegangen.« (Gotthard Heidegger: *Mythoscopia romantica: oder Discours Von den so benannten Romans*, Zürich 1698, S. LX und LXI; hier zitiert nach Eberhard Lämmert u.a. [Hg.]: *Romantheorie 1620-1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*, Frankfurt/Main 1988, S. 55) »Es scheinete«, erwidert Gottfried Wilhelm Leibniz, »dass solches eben nicht ungereimt / wenn unter erdichteten Beschreibungen und erzehlungen / schöne ideen / so sonst in der Welt mehr zuwünschen als anzutreffen seyn / vorgestellt werden.« (*Monathlicher Auszug aus allerhand neu-herausgegebenen / nützlichen und artigen Büchern*, Hannover im Dezember 1700, S. 885 f. Hier zit. nach Lämmert u.a. [Hg.]: *Romantheorie*, S. 57).
- 22 Vgl. dazu demnächst Wolfram Malte Fues: *Anteilnahmsfreie Gewalt. Zur Semiotik des Fernsehens*, in: Sigrud Schade, Thomas Sieber, Christoph Tholen (Hg.): *SchnittStellen. Erster Basler Kongress für Medienwissenschaft* (erscheint 2004 im Schwabe-Verlag in Basel).
- 23 Vgl. dazu Wolfram Malte Fues: *Zurück in die Zukunft? Wende-Perspektiven*, in: Fues: *Rationalpark. Zur Lage der Vernunft*, Wien 2001.
- 24 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2., durchges. Aufl., Berlin 1988, Bd. 11, S. 464.
- 25 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle (Understanding Media, 1964)*, 2., erw. Aufl., Dresden-Basel 1995, S. 504.
- 26 Ebd., S. 489.
- 27 Ebd., S. 491.
- 28 René Descartes: *Discours de la Methode*, übers. und hg. von Lüder Gäbe, Hamburg 1960, S. 33.
- 29 McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 474 f.
- 30 Ebd., S. 503.
- 31 Ebd. S. 505.
- 32 Ebd., S. 489.
- 33 Ebd., S. 491.
- 34 Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1986 (Paris 1979), S. 14 f.
- 35 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft, des Zweiten Buches der transzendenten Dialektik Erstes Hauptstück: Von den Paralogismen der reinen Vernunft*, B 399.
- 36 McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 505.
- 37 Descartes: *Discours de la Methode*, S. 33.
- 38 McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 491.
- 39 Vgl. dazu Theodor W. Adorno: *Über epische Naivität*, in: Adorno: *Noten zur Literatur I*, jetzt in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 11, Frankfurt/Main 1997, S. 34 ff.
- 40 Ebd., S. 36.
- 41 Auch Ingo Arend betont, es gehe dem Autor darum, »das unsichtbare Machtssystem des Literaturbetriebs, den Abgrund aus Intrige und Übereinkunft, Geld und Geist l. . . l. auffliegen zu lassen« (*Freitag*, 25/2002, S. 14).

Martin A. Hainz

»die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt«¹

Zu *Heimito von Doderer, Oswald Wiener und Franzobel*

1. *Präludium.* – »Texte sind generell Primzahlen. Je primer umso besser.«² Dennoch ergibt sich zuweilen ein Bezug eines Textes auf den anderen, eine Verwandtschaft, eine Tradition – die nicht das schlampige Fortführen eines Ungefähren meint, sondern tatsächlich den Gewinn, den ein Text/Erkenntniswerkzeug aus einem anderen Text/Erkenntniswerkzeug ziehen kann. Eine solche Traditionslinie sei hier skizziert, der prekäre Bezug von Texten, die strukturell aufeinanderweisen, wiewohl keiner der Texte in seiner Unbedingtheit irgendeinen anderen neben sich zu dulden scheint; genau darin – im Wissen um die Unvermeidbarkeit der Totale samt ihrer Unredlichkeit³ – freilich berühren die Werke der drei Autoren einander.

2. *Doderer - der Anfang vom Ende.* – Der Epiker in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts schlechthin ist Heimito von Doderer. Er ist ein Romancier und Dichter, dessen Poetologie ganz und gar auf Kontrolle zielt, hat das Ganze wie kein zweiter *ent-* und in seiner Radikalität auch *verworfen*. Mit Doderers *Merowingern* liest man ein radikal experimentierendes Buch – und findet *ganz nebenbei* auch das rechte Wort dafür, wieso dem so sein soll, dieser Irrsinn, der darum auch unterhält, so scharf gestaltet ist: »Es hat eben jedes System [.] ein Loch«⁴, so heißt es dort. Jedes System freilich will sich dennoch schließen, erst recht eines, das im Falle Doderers auf Geschlossenheit und im Falle des nicht zu verschleiern den Eingriffs in die *naturhafte* Handlung Suggestivität durch Dezenz abzielt. Jedes System will sich schließen und vergessen, daß es das nicht kann – es ist in diesem Zusammenhang vorweg bezeichnend zu heißen, daß das Adelsgeschlecht der Merowinger in der Begriffsgeschichte des *Arztes (arch-iatros)* eine nicht unwichtige Rolle spielt.⁵ Also simuliert das unzulänglich gewordene System sich und treibt damit in einen Irrsinn, der erst auf die Spitze getrieben interessant zu werden verspricht – als eine desgleichen auf die Spitze getriebene *Wut*. Thematisch ist das im Ziel der Hauptperson, das totale Familienoberhaupt einer desgleichen totalen Familie zu werden – mittels kompliziertester Heiratspolitik, die ihn zum Fokus machen soll. *Verrückt* ist dieser Witz, der mit dem Unmöglichen ernst macht: Von Doderers *Merowinger-Groteske* schreibt Schmidt-Dengler, er habe hier einen »Gegenentwurf zu

seiner eigenen Romanwelt«⁶ aufgeboten – paradox genug ist, daß dieser dem folgt, was auch sonst betrieben wird; und *auch sonst* heißt: »Die Wiedereroberung einer Wirklichkeit, die durch eine Zweite Wirklichkeit gefährlich überlagert schien. Garant dieser Wiedereroberung sollte eine präzise Komposition sein, in der kenntlich würde, daß der Romancier in einem geradezu deftigen Sinne Realist sei, verpflichtet der ›analogia entis‹, der eine verlorene Anschaulichkeit wiederherzustellen habe.«⁷

Ein Beispiel für das sich in eine Vollendung wütende *Ganze*, das *mit sich* bricht, ist gewiß die in den *Merowingern* omnipräsente Entmachtung, das heißt nicht zuletzt: Kastration.⁸ »Wänzrödl, als er die Treppen herabgelaufen kam, ward an den Ohren ergriffen und beiseite geworfen. Nun stürmte man empor. Das markerschütternde Wutgebrüll Childerichs, als er, im Nachthemde und mit gesträubten Bärten, von der Schwelle seines Schlafgemaches aus den Feind erblickte, trieb diesen beinahe für Augenblicke zurück. Aber dann machten sie den Merowinger mit Stricken dingfest.«⁹ »So beraubten jene Childerich III. seiner Mannheit.«¹⁰ Es gilt: »Die Kastration ist ebenso gewaltsam wie die Konstruktion der Handlung«¹¹, was als Einwand von Doderer selbst ingenios auch noch diesem Roman einverleibt worden ist, beklagt doch dort der vom Außenstehenden zum Protagonisten mutierende Döblinger – eines »der ironischen Selbstporträts«¹², wie Dietrich Weber bemerkt – »die kastrative Problemlösung«¹³. Döblinger kommt auch das Schlußwort zu, dem der Erzähler nichts entgegenzustellen hat: »Alles Unsinn –«¹⁴ Das Wüten wird durch Wüten limitiert, eine Ordnung der progressiven Zerlegung, sie trägt den Namen »Firma Hulesch & Quenzel« – »metaphysische Instanz«¹⁵ –, vorgeführt; anderen Orts findet sich ein »Peinigl«¹⁶.

Man sieht, daß die Verstümmelung der Figuren einer der Erzählung entspricht, was eine deutliche Differenz zum wunderbaren Roman *Die Strudlhofstiege* darstellt, der ja gleichfalls gleich zu Beginn den entstellten Körper ins Blickfeld rückt.¹⁷ »Die Wut des Zeitalters ist tief. / [. .] Ein Fall von Grundgrimm! / Gläubige zündeten Kirche an«¹⁸, so notiert Doderer geradezu freudig. In Doderers *Repertorium* finden sich einige ganz prächtige Variationen hierüber: Anempfohlen wird die »Glatzenwatschen«¹⁹; sie ist »eine hochgezielte weiche Watschen, tunlichst mit nasser Hand«²⁰: »Sie wird (ohne Angabe von Gründen) solchen alten Männern appliziert, die, bei weißem Haarkranz und Bart, noch starke Vitalität, Temperament in ihrer Meinungsäußerung und persönliches Profil zeigen. Die Glatzenwatschen dient vorwiegend der Dämpfung akademischer Würdenträger.«²¹ Sie ist also eine Erfindung aus der Kategorie der »Schutzprügel«²², die als »vorweg verhängte Buße«²³ vor Hybris schützen . . .

Die Wut indes muß abbrechen, um sich darin ironisch zu legitimieren.²⁴ Diese Verschiebung der Destruktion bleibt zu erinnern. Doderer führt Handlung und narrativen Duktus wissentlich der »perfekten Operationalität«²⁵ und

deren impliziter Lächerlichkeit entgegen, um das System als eines, das sich selbst ungläubig begegnet, zu etablieren. Vor diesem Hintergrund ist zu lesen, was Doderer zur Form und ihrem Primat festhielt: »Wenn ich etwas über die Technik des Romans sagen darf, so wäre es vor allem dieses, daß sie jetzt erst im Begriffe ist, ihre epische Schwester in der Musik, nämlich die große Symphonie, einigermaßen einzuholen. / Das bedeutet die Priorität der Form vor den Inhalten: in der Tat wird erst durch sie der Roman zum eigentlichen Sprachkunstwerk. I. . . / Ich machte solche Erfahrungen schlagartig bei der Konzeption einer Erzählung I. . ., von welcher ich nur ein sehr klares und in's einzelne gehendes dynamisches Gesamtbild besaß, gerade genug, um eine Konstruktions-Zeichnung davon auf ein Reißbrett zu bringen. / Diese verhielt sich dann praktisch dem Leben gegenüber wie ein leeres Gefäß, das man unter die Wasseroberfläche drückt: unverzüglich schossen die Inhalte ein und erfüllten integral die Form.«²⁶ Das Schreiben ist ein »Zum-Kristall-Der-Form-Schießen«²⁷, das seiner Verfahrensweise nach totalitär ist, jedoch die Totalität durch deren eigene Gesetze mitsamt diesen einer als Narration von allenfalls auffällig konsequentem Duktus sich gleichsam ausgebenden Dekonstruktion überantwortet.

Leiser ist Doderers wundersames Buch *Die Wasserfälle von Slunj*; auf weiten Strecken möchte man meinen, hier erzählten sich die Begebnisse – von dezenten Eingriffen zwecks möglicher Erschließung abgesehen – selbst. Gstrein spielt mit dieser Vorstellung in *Anderntags*; »wie ohne mein Zutun«²⁸ steht da der erste Satz, was der Narration ja angemessen erscheint, worin einer »immer tiefer hineingeschlittert – oder sollte er sagen: mit offenen Armen ins Glück gerannt sei.«²⁹ Es überrascht um so mehr, wenn Doderer die Idylle als Schriftsteller (»die Bosheit solcher Leute ist notorisch«³⁰) in eine Art von Zittern bringt, sich auch hier als Meister der Komposition einschaltet, indem er den Ich- oder eigentlich Wir-Erzähler seinen Willen sozusagen exekutieren läßt. Figuren nämlich werden zuweilen unwichtig – und *uninteressant*. Sie einfach dezent fallen zu lassen erhielt den gerade in seiner leisen Suggestivität so ungebrochen scheinenden Roman als grenzenlose Fiktion aufrecht. Es wäre, so kann man daraus, was der Verfasser indes tut, schließen, dies nicht in seinem Sinne: »Uns aber, soweit da von Poesie noch die Rede sein kann, geht, angesichts der beiden harmlosen Idiotinnen, die Pathologie und überhaupt jegliches Pathos aus; und worauf sollten wir dann gründen? Solche Figuren kann man nur aus der Komposition hinauswerfen, weil der Grad ihrer Simplizität unerträglich geworden ist und jedweder Kunst Hohn spricht (auch ihrer durchaus nicht mehr bedarf). Also: hinaus mit euch! Jeder noch einen kräftigen Tritt in den Popo; freilich moderat; mit Patschen, Filz-Patschen. Mit Stiefeln net.«³¹ Etwas härter springt der Autor mit der Wewerka um: »Man denke da an den Abschied, der Finy und Feverl erteilt worden ist. Doch diesmal darf von Patschen oder Filzpatschen

keine Rede sein! Gönn' es, oh Leser, dem Autor! Gönn' ihm den Hochgenuß zweier geradezu ungeheuerlicher Ohrfeigen, durch welche die Wewerka aus dem Buche hier hinaus und blitzartig bis an den Horizont befördert wird, wo sie platzt und grauslich zersprüht.«³²

Will man diese Eingriffe als Koketterie eines Virtuosen abtun? Will man den Ausruf »Der Teufel hole Frau Henriette l. .!«³³ und den poetologischen Exkurs, wonach »am Ende nur gutartige und harmlose Wesen vom Autor in den Hintern getreten«³⁴ werden, als witzige, doch belanglose Reflexionsebene betrachten, die in der Ironie die Intelligenz des Schriftstellers eitel spiegelt? Will man so noch der tolldreisten Notiz, der Name einer Figur sei unbekannt und *darum erfunden*³⁵, Beachtung vorenthalten? Eine Vernachlässigung ließe sich allenfalls in jenen Fällen rechtfertigen, wo Doderer den nicht allwissenden Erzähler mit Witz zu Mutmaßungen wie dieser zwingt: »Ein Frosch sprang mit schwerem Plumps ins Wasser; der mußte ein mächtig dicker und großer Bursche gewesen sein.«³⁶ Bei anderen Passagen indes erwiese sich die für derlei blinde Lektüre als selektiv verfahrenende und wahrnehmende, stellte sich als Philologie insgesamt ein schlechtes Zeugnis aus. Vielmehr manifestiert sich in diesen Passagen jenes Unbehagen, das mit Nietzsche umrissen wurde – daß der »Wille zum System«³⁷ nur zu einem hohen Preis, jenem der textuellen Redlichkeit, so könnte man sagen, sich erfüllen lasse. Nimmt man doch die geglückte Totale, ist sie nur in der dialektischen Volte legitim – hier sei *substantiell* »Dissonanz zum Dissonierenden«³⁸.

Dem *Abschluß* durch *Askese* zu entraten, dies scheint ein nicht gangbarer Weg – ihn durch seine Exekution per »Tritt in den Popo«³⁹ in seine Offenheit zu treiben, dies ist die Strategie, die die Texte Doderers zeigen und ausführen, was ihnen eine Nuance von *Humor* (und es dürfte ein *österreichischer Humor* sein⁴⁰) beschert.⁴¹ Dabei kann es durchaus sein, daß das solcherart *bewegte* Personal temporär »neuerlich in des Schriftstellers aufgestellte Netze«⁴² gerät, was den Leser als eine Unterminierung der *forcierten Reinigung der Komposition* darin bestärkt oder wenigstens bestärken kann, die inszenierte Entfernung aus der Handlung nicht geringzuschätzen. Dies ist – mit Doderer – eben nicht die »Regie des Lebens«⁴³. . . Bis in die (»hyperlatinisierte l«⁴⁴) *Grammatik* hinein ist es festzustellen, daß Totale solche wird, indem sie sich entläßt, daß »Skepsis wider l. . l (das Medium der Sprache) für ihn nicht statthaft war«⁴⁵, wie Schmidt-Dengler kommentierend bemerkt, aber genau das zu einem wahrlich irreversiblen *Kriseln* des Sprachmöglichen führt. *Zur Grammatik* bemerkt Doderer, eine antithetische Zusammenstellung wörtlicher und übertragener Bedeutung wie *ziemlich unschicklich* sei »wörtlicher Unsinn«⁴⁶ – hier ist *en passant* doch auf Schlegel zu verweisen: »Das sicherste Mittel unverständlich oder mißverständlich zu sein, ist, wenn man die Worte in ihrem ursprünglichen Sinne braucht«⁴⁷. . .

Natürlich ließe sich derlei Überlegung fortsetzen. Es zeigte sich von Mal zu Mal indes immer dies, daß das Leise Doderers die Erzählkonstruktion stützt, während jene Momente, in denen sich die Möglichkeiten derselben einer Klimax nähern, affirmativ ausgekostet werden, in denen also kurzum das Laute zutage tritt, ihre Demontage betreiben. Die Theatralik, der im Exzeß ihre Suggestivität rasch abhanden kommt, kennt man.⁴⁸ Dagegen schätzt Doderer als wirksam ein, was als »strategische Intentionalität keine starre Intention«⁴⁹ ist. Man darf annehmen, daß Doderer dem *Müßiggang* nicht ohne Grund einen eigenen Platz im *Repertorium* einräumte.⁵⁰ In der Tat ist es eine zentrale Idee von Traktaten in der Tradition von ZEN, die großen Entscheidungen gelassen, doch die kleinen, die dem *Geschehenlassen* den Weg bahnen, mit Sorgfalt zu treffen.⁵¹ Dies ist, und man kann hier mit Doderer sprechen, die Bewegung, die einen Entschluß enthält oder *eigentlich dieser selbst* ist.⁵² Dem entspricht die Hinwendung zur *Kunst des Bogenschießens*, von der es als einer Kunst, die das Kunsthafte im Sinne einer technischen Meisterschaft zu übersteigen hat, bei Herrigel heißt: »So ist es in der Tat: wenn die Spannung erfüllt ist, muß der Schuß fallen, er muß vom Schützen abfallen wie die Schneelast vom Bambusblatt, noch ehe er es gedacht hat.«⁵³ Was folgt, ist ein *Geschehenlassen* – es »sind Tun und Lassen überall miteinander verzahnt, wo wir uns im Handeln eine Richtung geben«⁵⁴. In der Tat vergleicht Doderer allgemein »die Mechanik des Geistes«⁵⁵ mit dem »Bogenschuss, wo die Bogensehne bis auf's äußerste, nämlich fast bis zur ganzen Länge des Pfeiles, gespannt wird«⁵⁶.

Die Komposition, die nun selbstreferentiell ihre Reinheit darbietet und doch auch befragt, die der »auf pagina 111 bedeutendelul Energien«⁵⁷ gedenkt, sie ist Spiegel ihrer Hybris und damit Errettung vor jener. Die Stille ist überzeugender, was sie suspekt macht – »Doderer ist l. . . kein Ideologe der Stille.«⁵⁸ »Nicht das Geräusch, nicht das Laute wächst, sondern die Stille«⁵⁹, schreibt Schmidt-Dengler. Aber sie tut dies als Bereitung des »akustisch leeren Präsentiertellersl«⁶⁰ – ist eben Mittel, das Laute ihres suggestiven Progresses vorzubereiten: »Die Leere erscheint unter diesem Aspekt als matrix der Apperzeption.«⁶¹ Mit Blick auf das *Geschehenlassen* könnte man den geradezu provokanten Begriff der *Fadesse* einführen, sie stünde für den »Weg der freien Entfaltung«⁶².

Die Stille ist nicht idyllisches Fraglos-Werden ihres Gegenstandes. Doderers Buch versteht sich nicht nur darauf, *Grillen* real werden zu lassen, daß sich etwa eine Person durch ihr ähnliche Menschen gleichsam *ankündige* – »so daß man am liebsten sagen würde: na also! da sind sie ja endlich«⁶³ –, es liefert auch eine Art invertierter Phänomenologie der akkuraten Unmittelbarkeit. Diese nimmt als Pendant des scheinbar *unmittelbaren Protokolls* beim unverbrüchlich empfundenen olfaktorischen Sinn ihren Anfang; von jenem heißt es: »Bin ich denn zum Riechen auf der Welt? l. . . / Ja.« / Denn durch das Riechen mußte alles klar werden. Das Riechen war eine Kraft. Vor allem anderen kam

das Riechen. Es gab keinen Zweifel an seiner Wahrhaftigkeit.«⁶⁴ Was aber vermittelt dieser Sinn? Er vermittelt, daß *Fremde* ist; unmittelbar wird evident, daß Unmittelbarkeit eine Chimäre sei. Diese doch frappierende Wendung macht (mit *ihresgleichen*), daß Doderers *Dämonen* keinen »stoten Geruch«⁶⁵ aufweisen – vielmehr die Lehre, die eben zu ziehen schien, tatsächlich Erkenntnis befördert und intellektuelle Spannung erzeugt. Formuliert wird das Kippen der Erkenntnis in ein Fremdheitsempfinden mit Valéry: »Wenn meine Geruchs-Empfindlichkeit zunimmt, geh' ich in Paris spazieren wie ein Fremder.«⁶⁶

Diese Bemerkung aus dem *Cahier B*, das Doderer nicht nur hier zitiert (es kehrt wieder und hat ähnliches Gewicht wie Weiningers *Geschlecht und Charakter* für Doderer⁶⁷, so will es scheinen), läßt sich ausweiten zu einer Lehre der Perzeption, die, wo sie sich präzise gestaltet, nicht heimatlich das Ich in seine Welt sich im Gefühle der Unmittelbarkeit schmiegen: im Gegenteil jenes Ich sich fremd und isoliert vorfinden läßt . . . Valéry macht deutlich, daß schon der Sinn selbst Interpretation ist.⁶⁸ Bei »der Bildung eines Organs handelt es sich um eine Interpretation«⁶⁹, heißt es in Nietzsches Nachlaß – und *Interpretation* ist nicht das Wahrnehmen eines *Sich-Zeigens*, wie das *Phänomen* suggerierte, sondern »ein Mittel [. . .] um Herr über etwas zu werden.«⁷⁰

Erkennen ist ein Sich-Abwenden, und es ist *stets die Notwendigkeit des Irrtums* . . .⁷¹ Zugleich wird die Apperzeption als etwas skizziert, das nicht in der Interpretation und *Sprachwerdung*, wenn man so sagen kann, aufginge.⁷² Diese schwebende Position führt auch etwa bei Adorno zu Spannungen, wenn er, der er dem Anderen ein Sensorium zu denken versucht, auf den etwas eigentümlichen Begriff »Aroma«⁷³ verfällt. Ein Moment von wahrer, gleichsam authentischer Empfindung ist darin doch suggestiv angelegt. Sie soll der Vernunft, der sie dem Impetus nach eben noch verwandt schien, nun entgegentreten und zeigen, daß »die Gespinste der Ähnlichkeit [. . .] Chimären sind.«⁷⁴ Man ahnt, daß dies nur sinnvoll zu denken ist, wenn die Zuspitzung des präzisen Denkens gemeint ist, wo von der *Sinnlichkeit* die Rede ist – weshalb sie ein Ausdruck ist, der der *Rhetorik* gleicht, die ja desgleichen im Dienste der Vernunft steht, aber nicht nur zur Formulierung des Wahren dient, also das Moment der Arbeit im Reiche des Geistes darstellt, sondern auch »mit den Verlegenheiten, die sich aus der Unmöglichkeit ergeben, Wahrheit zu erreichen«⁷⁵, umgeht. Auch sie stiftet im je vernünftigen Kosmos Unruhe, indem sie instabile Elemente auffindet, dient indes auch zur Verschleierung von Abgründen – als erkenntnistheoretischer *trouble-shooter*.

In diesem Sinne wird die Sinnlichkeit als loyaler Gegenspieler der Intelligenz entdeckt; sie erwacht selbst gegen sich – jedwede »Empfindung ist ein elementares Erwachen.«⁷⁶ Und den Geruchssinn exponiert Valéry – wie gesagt wurde – in seinen *Cahiers* besonders. »Der Geruch ist ein allmächtiger *Aufdecker*.«⁷⁷ Von einer »profundel[n] Form des Übersiedelns«⁷⁸ ist bei Doderer

die Rede; noch diese Wendung ist erst sinnvoll, wo empfunden wird, daß beispielsweise die Heimatstadt mit ihren Bezirken nicht bloß in »postalische Nummern«⁷⁹ zerfällt. Diese Heterogenität Wiens bei Doderer macht – neben anderem –, daß »Doderers Wien, was das Räumliche betrifft, auf den ersten und noch auf den letzten Blick ungemein weitläufig [wirtsch.]⁸⁰ Wahrnehmen (und Riechen) ist ein Bewußtwerden der Unzugehörigkeit, die mit Schärfung des Sensoriums universal wird; dieses »agiert l. . l. neben dem Bewußtsein«⁸¹, wenn es jene Zuspitzung erfährt.

Man lese nun – *das Leise* und *das Laute* bedenkend – die Klammern etwa der *Wasserfälle von Slunj*, die Klammern, die anders denn als leisester Wink nicht zu denken sind: »(wie letzteres eigentlich vor sich gegangen war, ist uns selbst nicht ganz klar, aber es war eben doch so gewesen, da kann man nix machen)«⁸². . . Derlei Bemerkungen sind bei Doderer durchgängig zu finden; auch von Levielle aus *Die Dämonen* heißt es in einer solchen Klammer, »wo er ausgekrochen, ist nicht einmal dem Verfasser dieser Berichte bekannt geworden«⁸³. . . Diese »Grenzen der Sprache«⁸⁴ und »Grenzen des Seins«⁸⁵ sind – vielleicht vergleichbar Immermanns *Münchhausen*, worin der Verfasser *ins Geschehen verwickelt* nach seines Helden Identität befragt, schweigen muß⁸⁶ –, konsequent entwickelt, mehr denn Eskapaden.

Was bleibt bei einem solch verwegenen Supplement zu sagen? Ist es leise? Ist es laut? Diese Klammer, welche nach den Stilgesetzen Derridas gewiß nicht auf die leichte Schulter zu nehmen ist⁸⁷, bleibt befremdlich. »Dem Leser und dem Autor wird angst und bang.«⁸⁸

3. *Die Verbesserung ist des Guten Feind.* – Oswald Wiener greift auf, was *vor* und *mit* Doderer zu einem Traditionsstrang der narrativen Selbstzerstörung wird – einer Zerstörung reiner Epik mittels der ihr selbst eigenen Stille, einer Zerstörung durch einen Grundgrimm, der sich auch selbst in seiner Entladung devastiert. Wiener tritt als »bohemian [,] and writer«⁸⁹ auf – wie Doderer, dessen Existenz so umschrieben wurde, diesem also trotz seiner »Doderer-Zertrümmerung«⁹⁰ in mancher Hinsicht nicht unähnlich, vielleicht nicht einmal in *ihr*. . . »Doderer ist dumm.« Das sagt Doderer von sich auch l. . l.«⁹¹

Zwar scheint dem großen Romancier »die wohltemperierte Verachtung, die diese Jungen für uns haben«⁹², *nicht* gleichgültig gewesen zu sein; doch in jedem Falle zergliedert sich schon bei Doderer eben die Verfahrensweise, der *Geist der Erzählung* (Thomas Mann) – und endet doch nicht, auch *hierin* scheinen Wiener und Doderer zu konvergieren: »Endlich aufhören. Kein Aufsehen machen, auch mit dem Aufsehen aufhören.«⁹³ Das heißt, man müsse – da man anders dies nicht tun könne – vor allem auch mit der Geste, die das *Endigen* anzeigt und zu sein trachtet, *endigen*. Und vielleicht läßt sich unter dieser Vorbedingung für eine intakte Narration mit ihrer konservativ gemahnenden Grun-

dierung auch *die* unmögliche Begegnung: Doderers mit Adorno, sie soll von Adorno initiiert worden sein, verstehen.⁹⁴

Freilich besteht eine Differenz zwischen Doderer und Wiener. Den *frommen Wunsch* zu vollstrecken sucht Doderer, indem er auf die Explosion des überfrachteten Kompositionsprinzips zielt, Wiener peilt eher eine aus dem Entzug von Substanz resultierende *Implosion* an, speziell, wenn er mit *purim* einen Veitstanz mit Wittgenstein-Assonanzen eröffnet.⁹⁵ *Und der Roman ist auch nicht mehr, was er einmal war . . .* So könnte man Oswald Wieners Anklageschrift fortsetzen. *Und der Roman kann auch nicht mehr sein, was er einmal sein zu können schien:* In dieser Formel könnte seine Klage kulminieren, die ein Wehklagen, vor allem aber ein Anklagen – und zwar eines mit hohem Aggressionspotential – darstellt. Denn es ist nicht mehr möglich, was einst auch nur möglich schien: zu erzählen, einen Faden zu spinnen, den Leser Theseus sicher durch ein Labyrinth, dessen Seitenarme bloß *Dekoration* wären, zu geleiten – »Ariadne hat sich erhängt.«⁹⁶

Das Problem einer Avantgarde freilich, die sich gegen Traditionen richtet, ist, daß sie dem Herzen dessen entsprungen ist, was sie verabschieden will; im Falle von Wieners Sprach- und Vernunftkritik oder -anzweifelung sind Sprache und Vernunft das A und O des Textes. Die Frage, inwieweit die polarisierende Atmosphäre jener Tage, die die Alternative *gut oder neu* bot, worauf sich das Gute als Schlechtes demaskieren lassen mußte, produktiv für die Wiener Gruppe war, sei in diesem Zusammenhang nur kurz erwähnt.⁹⁷ Allein das essentiell Doppelbödiges der österreichischen Sprache und vor allem der Wiens als Resultat nicht zuletzt des »rund ein Jahrhundert anhaltenden und perfektionierten Zensursystems|s| der Habsburger«⁹⁸, woraus langfristig der Hang zur »lustvolle|n| Ablösung der Form vom Inhalt«⁹⁹ hervorgehen mochte, sei hierbei betont. Jedenfalls gilt von der in Sprache wurzelnden Sprachkritik: »In der Verurteilung und Kritik an der Sprache zeigt sich deren Unhintergebarkeit.«¹⁰⁰ »der einzelne Satz ist ebenso unverständlich wie das einzelne Wort. Die Sprache ist unverständlich«¹⁰¹, heißt es zwar bei Wiener – doch die Naivität, in dieser Notiz mehr denn einen verstörenden Widerspruch innerhalb der *Kommunikation* zu sehen, ist ihm nicht nachzusagen. Es ist bekannt, daß in der Folge die Sprache für Teile der *Wiener Gruppe* Material wurde, das Fremde, das Instrument und Problem zugleich darstellte. Es ist nicht undelikat, selbst einem reflektierten Autor wie Wiener zu glauben, daß diese Position durch den Einfluß Wittgensteins zureichend erhellt ist.¹⁰² Von einer Verbindung von *Dichtung* und *Solipsismus* und einem Forcieren des Verstehens des *Funktionierens von Sprache* und der *Natur der Zeichen* aus dieser Verbindung jedenfalls schreibt Wiener.¹⁰³

Immerhin entspricht derlei den erkenntnistheoretischen Schriften Wieners. Aus dem Nichts ist nicht zu schreiben oder denken; der Regel in die »Anomie«¹⁰⁴ nicht zu entkommen: »Der sagt: ›Ich hab mein Sach auf Nichts gestellt; hat der

nicht immerhin ein Sach, ein Ich, sie gestellt zu haben, eine Grammatik, einen Sinn, mit ihrer Hilfe an den Mann zu bringen, und, um diesen nicht auszulasen, einen Zuhörer, der solche Sätze auf sich wirken läßt? / Das alles habe ich ja auch irgendwie, außer vielleicht das großgeschriebene *nichts*.«¹⁰⁵

Mag auch der Titel *die verbesserung von mitteleuropa, roman* trügen¹⁰⁶ und nicht auf produktive, unerschütterlich positiv gestimmte Vorschläge zu einem Aufgang des Abendlandes schließen lassen, dem die theoretische Abrißbirne allenfalls als Zwischenstadium vorangeht, Wiener will in und zwischen den Zeilen doch deutlich werden und die Regeln der *Sprachspiele* sehr gezielt nutzen, die schemenhaft dem erscheinen, der sie noch beschreibend und unterwühlend brav exekutiert.¹⁰⁷ Jeder andere Sprachgebrauch wäre der Tod der Schrift, die dann nur *funktionierte* – »Totsein heißt Funktionieren«¹⁰⁸. Hinzuweisen wäre hier auf die Kampfformel der *Wiener Gruppe*, die im Kontext dieser Metaphorik prekär ist, weil sie ein Funktionieren quasi einfordert – »kampf dem leerlauf«¹⁰⁹ –, wobei sich indes versteht, daß dieses neue Funktionieren sich in die Krise treibt, die der Leerlauf dann und wann vergessen macht: ein Funktionieren, das sich exekutiert als tendenziell der Dysfunktion zuzurechnende erweist. Solche Krisen stellen etwa die »ich liebe dich«¹¹⁰-Kaskade oder gleich die Einleitung von *schwurfinger* (ein sechsfaches *ergebnisloses* »herr kranker bitte herrn schwurfinger«¹¹¹) dar. Es ist ein Denken, das *programmatisch* keine Richtung weist – »basic bayer ist niemals richtungweisend.«¹¹²

Die Selbstzerstörung ist die Quintessenz einer funktionstüchtig programmierten Erfahrung und Sprache: »wie ich höre sind sie taub / wie ich sehe sind sie blind / wie ich fühle sind sie gar nicht da«¹¹³, läßt Konrad Bayer das Sensorium und die Floskel ineinander geraten – bis zur Abstumpfung, die sich nur mehr an *Absentes* zu richten vermochte.

Die Selbstzerstörung und Zerstörung in den Schriften der Avantgarde muß trachten, zwar Kenner um sich zu scharen, diese aber nicht zu Komplizen zu machen, welche die Avantgarde in neuem Einvernehmen in die Funktion und Schmerz- als Erkenntnislosigkeit zurückführen. Dieses Dilemma hat Oswald Wiener in seinem *purim*-Text ausgeleuchtet: »jemandem, der aussieht wie der kritiker muschik, wird von 7 das gesicht abgerissen, mit haut und haar wie man sagt, wie eine larve, und tatsächlich hat er darunter noch ein zweites an (das muss natürlich vorher geprobt und vereinbart werden) und sieht jetzt aus wie ein ganz gewöhnlicher sandler. der sich verblüfft gebende 7 beisst ihm (und das war nicht ausgemacht!) sicherheitshalber noch ein hässliches ohr ab.«¹¹⁴ Die Reduktion des Schocks im routinierten Mitspiel kippt durchs – *nicht abgesprochene*, wie Wiener mit bösem Humor notiert – Abbeißen eines Ohrs ins Bodenlose. Was bleibt, soll nicht die Bilanz der Kritik, vielmehr die »schlichte begebenheit«¹¹⁵ sein, deren einziger *Zweck* die Überrumpelung der »so

leicht zu kontrollierenden reaktionen«¹¹⁶ sein mag – was für sich schon tückisch ist, sagt es doch alles und verrät zugleich nichts, vor allem nicht *die Kunst*. Dieser Humor betrifft nebenbei bemerkt auch die Frage, was *anstößig* sei.¹¹⁷

Das Problem des Schmerzes und der Grausamkeit des Theaters, das zugleich Gefängnis wird, ist schon der Beschreibung des Aufführungsortes zu entnehmen: »geeignet ist jede stilvolle, für exklusive veranstaltungen vorgesehene räumlichkeit l. . .; ihre zugänge müssten aber ausserdem mit soliden, und einfach und wirksam versperrbaren türen ausgestattet sein.«¹¹⁸ So beschreibt Wiener ein Ambiente, das Menasse mit dem *Bordell* assoziierte; das Bordell ist »als eine Mischung aus Theater und Gefängnis l. . . j ganz Wien.«¹¹⁹

Wie bei Doderer ist in der forcierten Funktion von Sprache und Institution eine Frage der Lautstärke gegeben. Macht kann sich leisten, was sie muß – nicht zu erscheinen; Gewalt ist per se ein *Teilmisserfolg*: »Je integraler eine Macht, um so stummer ihr Kommando.«¹²⁰ Dagegen gilt von dem kommunizierten Geheiß: »sein klarer satz lässt seine unzulänglichkeit vermuten.«¹²¹ Es ist zweierlei, »das verständnis«¹²² und »den verstand«¹²³ zu verlieren.

Es ist zweierlei, zu wissen, daß anzuknüpfen ist – und es zu tun. »Der Satz bejaht jeden Satz, der aus ihm folgt.«¹²⁴ Wittgensteins Bemerkung wird nicht negiert, doch die Affirmation – bei jenem übrigens nur als logische verstanden – in fetten Lettern, die nichts anderes als Wittgensteins Formulierung besagen, zugleich entzogen; Sätze sind »ejakulationen von hirnschiss«¹²⁵, woraus folgt, was sie sind. *Der Satz bejaht jeden Satz, der aus ihm folgt*, und »aus vielen sätzen folgt erst recht ein schmarrn.«¹²⁶

4. *Ars blasphemica*. – »Doderers Romantheorie, die eine der Theorie der absoluten Kontrolle ist, sei ihm bei »Scala Santa« völlig egal gewesen«¹²⁷. Das behauptet Franzobel, der Doderer und Wiener folgt. Franzobels Erzählpraxis ist ja auch eher dies: »Erzählen, wie es Franzobel versteht, entzündet sich am Einfall, der nicht einfach verworfen werden darf, bloss weil er der Ökonomie »beherrscher« Textgestaltung zuwiderläuft.«¹²⁸

Die Distanzierung Franzobels vom möglichen Vorbild ist jedenfalls zu akzeptieren – wenngleich der Ort (eine »staatliche Prothesenwerkstatt«¹²⁹), an dem sich seine Protagonisten Weinzwang und Wurzenbacher bewegen, so beschrieben wird: als »ein viergeschossiger altertümlicher Backsteinbau, l. . . j schräg hinter dem Palais Liechtenstein, ganz in der Nähe der Strudlhofstiege, der Heimito von Doderer ein literarisches Denkmal gesetzt hatte«¹³⁰. . . Und ist nicht noch die *Prothese* ein dezenter Wink?¹³¹ Auch der Einspruch wider die Totale ist Dodererscher Prägung, wenn Franzobel unter dem Titel *Es spitzt sich zu. Ein Beschiß im Standard* – der eigenwillige Text wurde im Bildband *Die österreichische Literatur seit 1945* erneut abgedruckt – schreibt: »Krieg? Kann es in BigApple-Wonderworld überhaupt noch Krieg geben, oder ist Krieg bloß

noch ein Häusl-Thema für die Journalisten, ein Zuschießen mit Kriegssprache l. . . und virtuellen Erlebniswelten? Krieg als Hauptabendprogramm? Jugendfrei. Warum sonst werden die Einsätze in der Nacht geflogen? Weil es dann primetime im amerikanischen Fernsehen ist?«¹³²

In diesem Text, der die Erwachsenenwelt als eine der geregelten Enthemmung demaskiert, die sich in der Totale des Blicks gefällt, mag die politische Überzeugung jener Doderers nicht konvergieren, doch die Art, in der sich Wort um Wort zum Ganzen fügen, das auch Ausdruck der eigenen Illegitimität zu sein vermag, ist einem nicht ganz unbekannt. Ein böser, päderastischer Bischof wird vom Blitz erschlagen; das liest sich bei Franzobel so: »Da war inmitten der Lärmsuppe wie eine Einlage ein lang gedehnter Schrei zu hören, und ehe man zum Himmel sehen konnte, was eigentlich los war, woher das kam, wonach es schmeckte, gab es einen Knall, ein Zischen, und der Bischof wurde in den Boden eingedrückt. Als hätte sich der Schöpflöffel Gottes persönlich herabgelassen, ihn wie einen Leberknödel auszustechen.«¹³³ Zu solchen Beschreibungen neigte Franzobel schon in *Die Krautflut*: »Der erlesene Schuß eines Tierkreiszeichens hatte ihn wie Zwetschken hingestreckt, eingelegt, entkernt und ihn gefaltet in einen letzten Augenblick, der sein Ganzes zusammen sieht«¹³⁴ . . .

Die barocke Fleischlichkeit der Theologie des *Schöpflöffel Gottes* ist dem Obszönen nicht so fern. Hier wird die himmlische Ordnung durch ein Anderes herausgefordert, das sie, indem sie diesem Anderen Worte leiht, eher diszipliniert als in sich trägt. Die Dressur ist mißglückt, das sagt jenes *als* mit Konjunktiv, das von seiner Metaphysik eher erzählt, aber gerade, weil es nichts postuliert, so suggestiv ist. Die Passage erinnert an Kleists Anekdote, wonach ein Blitz in das Grab einer böartigen Person einschlägt und das von seiner Hitze geschmolzene Erz der Buchstaben als »GRIFFEL GOTTES«¹³⁵ zum Satz »*sie ist gerichtet!*«¹³⁶ formt. »Gott weiß eine Antwort, hat für jeden einen Sinn. Für alles.«¹³⁷

Dieser Gott ist ein Furor der Totale – und erinnert frappierend an den Wutanfall aus Doderers Repertoire, dessen Grimm schon erwähnt worden ist: »Mein Grimm erwachte, als ich feststellen mußte, daß der Dentist gänzlich anders aussah, als er hieß. Unter dem Namen Bodorenko hatte ich mir freilich ein kleines Gesicht vorgestellt, mit tiefen Schatten. Statt dessen erwartete mich die Glätte eines Ferkels bei Vollmond.«¹³⁸ Diese unerträgliche Deckungsungleichheit des Seins geradezu mit sich selbst *muß* darin resultieren, daß der Ich-Erzähler enteilt, mit Tellern wiederkehrt und diese scheppernd zerbrechen läßt: Ich »warf drei Teller und hörte eine schimpfende Frauenstimme, gegen die sich Laute einer Halbwüchsigen greinend verteidigten; beim Klatschen zweier Ohrfeigen, denen Heulen folgte, schlüpfte ich eben wieder durchs Tor und ging sogleich verrauchten Zorns und frohen Mutes auf der Straße munter davon.«¹³⁹ Die Teller – titelgebend – retten das Ich vor der metaphysischen Ungerechtigkeit

Bodorenko. . . Als Notwehr definiert Doderer derlei auch an anderer Stelle: »Die epigrammatische Faust erledigt / was uns sonst gründlicher beschädigt.«¹⁴⁰ Anders denn als ästhetisch initiierter und legitimierter Irrsinn ist das nicht zu lesen. Fast möchte man ein Einverständnis mit der Verurteilung des Ich-Erzählers und seiner Begleiter vermuten, die unter Posaunenklang mit Pistolenschüssen in das Zimmer der Gemahlin des Unsäglichen »selbzwanzigst«¹⁴¹ stürmen – »im Sinne jenes Paragraphen, der vom »groben Unfug« handelt«¹⁴².

»Haneggsschuß, Ganslernhang et cetera sind die modernere Version von Königsgrätz und Mayerling«¹⁴³, so heißt es bei Franzobel – und dann folgt die Entgleisung des *sachlich Richtigen* ins *Wahre*, eine Differenz, welche Benjamin sah.¹⁴⁴ Wahr also ist dies: »Auf der Konferenz in Jalta wurde in einer Nebensatzung beschlossen, die Österreicher für ihre unumgängliche Bedeutungslosigkeit damit zu entschädigen, daß man sie zu Beherrschern einer eigentlich bedeutungslosen, ihnen aber groß erscheinenden Sportart macht. I. . . I Segeln, Rodeln und Federball [wurden] vorgeschlagen. Skifahren ist es geworden.«¹⁴⁵ Ähnlich wird Österreichs inniges Verhältnis zum Skifahren in *Scala Santa* geschildert.¹⁴⁶ Brisanter ist es freilich, wenn in jenem Roman ein Mann auftritt, dessen Name nicht nur auf die Kleinbürgerlichkeit anspielt, sondern auf ein *Monster*: »Selten hatte die Welt so ein verdorbenes Hurengesichtchen ausgespuckt, so eine Fleisch gewordene Frivolität. Sechs Jahre alt. I. . . I Ihre Schuhe waren das nicht, es waren viel größere, und Hosenbeine steckten daran, nein, noch mehr, gleich ein ganzer Mann.«¹⁴⁷ So leitet der Autor den Blick – und läßt eine *anstößige* Szene folgen, in der das Kind zum Anstoß und Zeugen der Onanie wird. Gleichwohl ist sie nicht einzige Zeugin; der Beobachter ihres Mißbrauchs aber vollendet ihn: »– Lach nicht, Hure. / Heinrich Gerngross erkannte das Unzüchtige sofort. So klein und schon einschlägig verzogen, ja versaut.«¹⁴⁸

Jener, der da spricht, trägt den Namen eines mutmaßlichen Kindermörders im Ärztekittel – eines nationalsozialistischen Kinderpsychiaters. »Bereits 1950 wegen Mordes angeklagt (das Urteil wurde aus formalen Gründen aufgehoben), wird Heinrich Gross 1957 Klinikleiter, 1968 wird ihm die Leitung des Boltzmann-Institutes zur Erforschung der Missbildung des Nervensystems übertragen. Am 5. November 1975 wird dem Arzt vom Spiegelgrund schließlich das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse verliehen. Obwohl das Wiener Landesgericht 1981 feststellte, dass der Arzt an der »Tötung einer unbestimmten Zahl von Kindern mitbeteiligt war«, bleibt Heinrich Gross bis 1997 der meistbeschäftigte Gerichtspsychiater in Österreich. Er wird zum reichen Mann. Allein mit seiner gutachterlichen Tätigkeit im Auftrag der Republik verdient Gross rund 60 Millionen Schilling.«¹⁴⁹ Die Frage, ob das eine österreichische Karriere sei, typisch für jenes Land, das den *Patienten* von Gross gegenüber lange nicht so spendabel ist, muß nicht gestellt werden. Franzobel schreibt von der den Tätern eigenen »Auschwitz-Neurose«¹⁵⁰, die es, das wird

am »Massentransport«¹⁵¹ altersschwacher Touristen exemplifiziert, nicht gibt. Menasses Darstellung von *Vergangenheitsbewältigung* ist hier zu erwähnen: Dann »sehen wir diesen kleinen Mann, der so gern loswerden möchte, daß er fast ein Widerstandskämpfer war und daß er deshalb beinahe Schwierigkeiten bekommen hatte. Er habe nämlich einmal angemerkt, daß es ein Wahnsinn sei, die Kriegsgefangenen sofort zu erschießen – weil man sie in der Heimat als Arbeiter gut gebrauchen hätte können. Wie menschlich«¹⁵² . . .

Franzobel führt mit dem Barock-Deftigen in Handlung und Stil seiner Texte zweierlei vor – den Veitstanz der *Wittgenstein-Cholerik-Melange* Wieners (»Ich gehe von einer experimentellen Sprachtradition aus, vor allem aus der Wiener Gruppe, oder vom Wiener Sprachskeptizismus«¹⁵³, sagte er in einem Interview) und den Mut zur Handlung, wenn deren Totale schon ausfranst: »Eine durchgegangene Metapher rennt halt, wohin sie will.«¹⁵⁴ »Die Geschichten stellten sich l. . . kreuz, der Sinn für das Reale quer.«¹⁵⁵ Massiv ist das in *Kafka* gegeben. Die Titelfigur dieses Stücks postuliert, sie sei der »letzte wahre Gott«¹⁵⁶; doch der Wunsch dieses aufbegehrenden Gottes lautet, »regelmäßig gackmachen«¹⁵⁷ zu können. Man wußte, daß Götter sterben, daß sie auch an unregelmäßigem Stuhlgang leiden, ist eine Erkenntnis, die diesem Stück zu verdanken ist, welches vorführt, wie wenig Raum zwischen Funktion und Dysfunktion dem Geist bleibt. Mit *Scala Santa* hat Franzobel die Entdeckung verschärft, daß es von erlesener Anstößigkeit ist, heute metaphysisch zu werden; die, daß das Personal »zur Kenntlichkeit zu entstellen«¹⁵⁸ ist, wurde beibehalten. Wenn man nun noch den Untertitel einbezieht, der da *Josefine Wurznbachers Höhepunkt* heißt, kann man wohl mutmaßen, daß diese Anstößigkeit ein Erbe antritt. Denn zumal als Österreicher hört man hierin die wohl von Felix Salten verfaßte erotische Lebensgeschichte der Wiener Dirne *Josefine Mutzenbacher* recht deutlich widerhallen.¹⁵⁹ Auch in anderen Texten Franzobels wird das Sexuelle zum Thema, wobei immer primär der Verstoß es ist, der für ihn von Interesse ist.¹⁶⁰ »Benehmt euch, Kinder. Sprecht nicht wie die Huren.«¹⁶¹ Jene *Josefine Mutzenbacher*, deren Nachname sich aus dem Mittelhochdeutschen recht sinnfällig ableiten ließe, ist freilich nur *eine* Einschreibung – sie bleibt zu verfolgen –, hinzu tritt ein beachtliches Personal von mehr als 70 Figuren auf 400 Seiten, das auch nicht geschichtslos ist.

Schon bei Franzobels Text *Der Trottelkongreß* waren es von Päpsten geborgte und im Wiener Telefonbuch vorgefundene Namen, all das wird »gleichsam als das Eingemachte konserviert«¹⁶², auch hier: Es, das *Eingemachte*, »über das sonst so gehandelt wird, als würde in der Literatur ein Sachverhalt und nicht ein Sprachverhalt vorgeführt.«¹⁶³ Diese Mixtur der Erzähl-Stränge und »Welterklärungsmodelle«¹⁶⁴ ist von besonderem Reiz, zumal Franzobel (wie Doderer) den Blödsinn nicht scheut – die sektenartig verschworenen Vertreter der »Popologie«¹⁶⁵ sind eine besonders schöne Erfindung: »Welche Wahrheit?«¹⁶⁶

5. *Ausklang*. – Die *bessere* österreichische Tradition ist von Kalauern erfüllt. Droht sich etwas zu schließen und zu vollenden, erfüllt das die Vertreter jener Tradition mit Unbehagen. Man kann von einem österreichischen Talent (oder einem österreichischen Fluch) sprechen, daß das letzte Wort ein vorletztes ist.

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.¹⁶⁷

»Der Tod ist vielleicht groß. Aber Wien ist auch groß.«¹⁶⁸ – Die Texte Doderers, Wieners und Franzobels sind drei Versuche, Erfahrung durch ein begriffliches Ganzes hindurch zu wahren, die Totale, welche ihre Data verliert, um dieser willen so oder so auf die Spitze zu treiben. Ihr Stil ist Anti-Stil, etwas, das sich gegen die Suggestivität der Erkenntnisprozesse stemmt, »de-identifikation«¹⁶⁹ (Wiener), um dem Denken die es taub und impotent machende »Mechanik der Gleichheiten«¹⁷⁰ auszutreiben.

Ein letztes Wort ist das nicht, sondern eine Wegbeschreibung – aus verständlichen Gründen.

Anmerkungen

- 1 Konrad Bayer: *Sämtliche Werke. Überarbeitete Neuauflage*, hg. von Gerhard Rühm, Wien 1996, S.282
- 2 Oskar Pastior: *Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1994, S.110.
- 3 »Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit.« Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Aufl., München-Berlin-New York 1993, Bd. 4, S. 63.
- 4 Heimito von Doderer: *Die Merowinger oder Die totale Familie. Roman*, München 1975, S. 21.
- 5 Vgl. Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/Main 1983, Bd. 2, S. 495.
- 6 Wendelin Schmidt-Dengler: *Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Wut. Doderers »Merowinger« - Gegenentwurf zu seiner eigenen Romanwelt*, in: *Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte*, hg.von Herbert J. Wimmer, Wien 1996, S. 416.
- 7 Ebd.
- 8 Vgl. Doderer: *Die Merowinger*, S. 366 f., wo *Kastration* mit einem eigenen Zeichen im Stammbaum vermerkt wird: »OO« (ebd.).
- 9 Ebd., S. 338 f.; zu den *Bärten* als Moment des Strebens nach der Totale vgl. ebd., S. 29 ff., vor allem S. 46 f.

- 10 Ebd., S. 340.
- 11 Schmidt-Dengler: *Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Wut*, S. 421; vgl. auch Klaus Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck 2001, S. 122 f.
- 12 Heimito von Doderer: *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens-Sachen*, hg. von Dietrich Weber, 2. Aufl., München 1996, S. 6; vgl. Heimito von Doderer: *Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. Roman*, München 1985, S. 152.
- 13 Doderer: *Die Merowinger*, S. 362.
- 14 Ebd., S. 363; vgl. dagegen jenes Anfangsmotto, wonach nicht alle zu prügeln seien, dafür »aber die Richtigen saftig«, ebd., S. 5.
- 15 Ebd., S. 142 und passim.
- 16 Heimito von Doderer: *Die Erzählungen*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, 2. Aufl., München 1976, S. 320; »längst Hausmeister geworden«, ebd., S. 321.
- 17 Vgl. Heimito von Doderer: *Auf die Strudlhofstiege zu Wien*, in: *Vom Wort zum Buch. Lyrik-Anthologie des österreichischen Schriftstellerverbandes*, hg. von Eleonore Zuzak, Wien o.J., S. 121, S. 9; vgl. hierzu allerdings auch Wendelin Schmidt-Dengler: *Privationen - Negationen. Typologisches zur Entwicklung von Romananfängen*, in: *manuskripte*, 145 (September 1999), S. 4.
- 18 Heimito von Doderer: *Von Figur zu Figur. Briefe an Ivar Ivask über Literatur und Kritik*, hg. von Wolfgang Fleischer, Wendelin Schmidt-Dengler, München 1996, S. 93.
- 19 Doderer: *Repertorium*, S. 105.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd., S. 105 f.
- 22 Ebd., S. 219.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. ebd., S. 272 ff.; zur analog gestalteten *Exekution* vgl. Doderer: *Die Erzählungen*, S. 311 f.
- 25 Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke, Ronald Vouillé, München 1982, S. 12.
- 26 Heimito von Doderer: *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze. Traktate, Reden*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, 2. Aufl., München 1996, S. 163.
- 27 Ebd., S. 168.
- 28 Norbert Gstrein: *Anderntags. Erzählung*, Frankfurt/Main 1989, S. 9.
- 29 Ebd., S. 22.
- 30 Heimito von Doderer: *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amstrates Julius Zihal. Ein Umweg. Zwei Romane*, 2. Aufl., München 1995, S. 9.
- 31 Heimito von Doderer: *Die Wasserfälle von Stunj. Roman N°7*, München, S. 100.
- 32 Ebd., S. 111.
- 33 Ebd., S. 223.
- 34 Ebd.
- 35 Vgl. ebd., S. 152.
- 36 Doderer: *Ein Umweg*, S. 162.
- 37 Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 63.
- 38 Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1989, S. 601.
- 39 Doderer: *Die Wasserfälle von Stunj*, S. 100.
- 40 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Wiener Ausgabe. Studien Texte*, hg. von Michael Nedo u. a., Wien-New York 1999, Bd. 2, S. 107.

- 41 »Hauptsache, der Abschluß glückt« (Martin Loew-Cadonna: *Doderers Alles-oder-nichts-Denken*, in: »*Excentrische Einsätze*«, *Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderers*, hg. von Kai Luehrs, Berlin-New York 1998, S. 32; vgl. auch ebd., S. 34.)
- 42 Doderer: *Die Wasserfälle von Stunj*, S. 293.
- 43 Ebd., S. 77.
- 44 Wendelin Schmidt-Dengler: *Antrieb und Verzögerung. Zur Funktion der Parenthese in Doderers Epik: Anmerkungen zur« Strudlhofstiege» und zu den »Dämonen*«, in: »*Excentrische Einsätze*«, S. 144.
- 45 Heimito von Doderer: *Grammatica locuta causa finita. Tagebucheintragungen des Autors zur Sprachtheorie aus den Jahren 1951-1955*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, in: *Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Winfried Kudszus, Hinrich C. Seeba, Richard Brinkmann, Tübingen 1975, S. 410.
- 46 Heimito von Doderer: *Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, München 1995, S. 350; vgl. zur Sprachlehre Doderers – jenseits des *Dudens* (des dümmsten deutschen Buchs) – auch Wendelin Schmidt-Dengler: *Zum Nachlaß Heimito von Doderers*, in: *Literatur und Kritik*, 33(1969), S. 179.
- 47 Friedrich Schlegel: *Kritische und theoretische Schriften*, hg. von Andreas Huyssen, Stuttgart 1978, S. 77.
- 48 Vgl. auch Doderer: *Die Wasserfälle von Stunj*, S. 365.
- 49 François Jullien: *Über die Wirksamkeit*, übers. von Gabriele Rieke, Ronald Voullié, Berlin 1999, S. 137; auf die Relevanz dessen, was diese Referenz beinhaltet, verweist Torsten Buchholz: »*Eine Art von Zen des Erzählens?*« *Doderer und die Gedankenwelt Asiens*, in: »*Excentrische Einsätze*«, S. 78 ff.
- 50 Vgl. Doderer: *Repertorium*, S. 161.
- 51 Vgl. Tsunetomo Yamamoto: *Hagakure. Der Weg des Samurai*, übers. von Takao Mukoh, Guido Keller, 2. Aufl., München 2000, S. 26; vgl. auch Jullien: *Über die Wirksamkeit*, S. 137 ff., 173 f. und passim.
- 52 »die Bewegung [...] enthielt einen Entschluß, oder war eigentlich dieser selbst« – Doderer: *Die erleuchteten Fenster oder Die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal*, S. 37.
- 53 Eugen Herrigel: *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, 34. Aufl., Bern-München-Wien 1993, S. 60.
- 54 Martin Seel: *Kleine Phänomenologie des Lassens*, in: *Merkur*, 634(2002), S. 149.
- 55 Doderer: *Die Dämonen*, S. 990.
- 56 Ebd.
- 57 Doderer: *Die Wasserfälle von Stunj*, S. 369.
- 58 Wendelin Schmidt-Dengler: *Posaunenklänge: Lautes und Leises bei Doderer*, in: »*Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines.*« *Zum hundertsten Geburtstag von Heimito von Doderer*, hg. von Gerald Sommer, Wendelin Schmidt-Dengler, Riverside 1997, S. 106; Magris spricht von Doderers »völlig leeren Pausen, die den eigentlichen und am glücklichsten gelungenen Raum der Kunst Doderers ausmachen« – Claudio Magris: *Doderers erste Wirklichkeit*, in: *Literatur und Kritik*, 114(1977), S. 209.
- 59 Schmidt-Dengler: *Posaunenklänge: Lautes und Leises bei Doderer*, S. 98.
- 60 Doderer: *Die Erzählungen*, S. 336.
- 61 Doderer: *Tangenten*, S. 365.
- 62 François Jullien: *Über das Fade - eine Eloge. Zu Denken und Ästhetik in China*, übers. von Andreas Hiepko, Joachim Kurtz, Berlin 1999, S. 37; vgl. auch ebd., S. 105.
- 63 Doderer: *Die Dämonen*, S. 15; vgl. ebd., S. 381.

- 64 Ebd., S. 121; vgl. auch etwa ebd., S. 151.
- 65 Ebd., S. 632; »wie aus Schulzimmern« – ebd.
- 66 Ebd., S. 812; vgl. ebd., S. 812 f.
- 67 Vgl. etwa ebd., S. 655 und S. 1148.
- 68 Vgl. Paul Valéry: *Cahiers / Hefte*, übers. von Hartmut Köhler u. a., hg. von Judith Robinson, Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 3: *Psychologie - Soma Sensibilität - Gedächtnis*, Frankfurt/Main 1989, S. 345.
- 69 Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, S. 139.
- 70 Ebd., S. 140.
- 71 »Man nennt es Erkennen: in Wahrheit geht der [. . .] Mensch – – –« – Ebd., Bd. 9, S. 610.
- 72 Vgl. Valéry: *Cahiers / Hefte*, Bd. 3, S. 404.
- 73 Theodor W. Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, hg. von Rudolf zur Lippe, 6. Aufl., Frankfurt/Main, 1992, S. 171.
- 74 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, 13. Aufl., Frankfurt/Main 1995, S. 83.
- 75 Hans Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 104.
- 76 Valéry: *Cahiers / Hefte*, Bd. 4: *Zeit - Traum - Bewußtsein - Aufmerksamkeit - Das Ich und die Person - Affektivität*, Frankfurt/Main 1990, S. 282.
- 77 Ebd., Bd. 3, S. 431; vgl. ebd., S. 456.
- 78 Doderer: *Die Dämonen*, S. 59.
- 79 Ebd.
- 80 Weber: *Doderers Wien*, S. 122.
- 81 Valéry: *Cahiers / Hefte*, Bd. 3, S. 431.
- 82 Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 335.
- 83 Doderer: *Die Dämonen*, S. 213.
- 84 Ebd., S. 570.
- 85 Ebd.
- 86 »Mir ist vielleicht mehr von seinen Lebensumständen bekannt als Ihnen«, sagte Immermann; »wer er aber eigentlich ist, das weiß ich so wenig als Sie.« – Karl Lebrecht Immermann: *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken*, Frankfurt/Main 1984, S. 570.
- 87 Vgl. Sarah Kofman: *Derrida lesen*, übers. von Monika Buchgeister, Hans-Walter Schmidt, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 97, 102.
- 88 Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 348.
- 89 David S. Luft: *Eros and Apperception in Heimito von Doderer's Tangenten*, in: *Philosophie - Psychoanalyse - Emigration. Festschrift für Kurt Rudolf Fischer zum 70. Geburtstag*, hg. von Peter Muhr, Paul Feyerabend, Cornelia Wegeler, Wien 1992, S. 195.
- 90 Günter Brus: *Vor der Schreibkrise war die Denkkrise*, in: *Literaturlandschaft Österreich. Wie sie einander sehen, wie die Kritik sie sieht: 39 prominente Autoren*, hg. von Michael Cerha, Wien 1995, S. 131.
- 91 Dorothea Zeemann: *Einübung in Katastrophen. 1913-1945 Jungfrau und Reptil. 1945-1972*, Frankfurt/Main 1997, S. 252; vgl. zur *Selbstzerrüttung im Konservativreaktionären und Gegenläufigen* Rudolf Helmstetter: *Der doppelte Doderer und die andere Moderne*, in: »Excentrische Einsätze«, S. 13, 17, 19.
- 92 Zeemann: *Einübung in Katastrophen*, S. 243.
- 93 Leopold Federmair: *Früchte der Resignation. Zu Fritz Mauthner*, in: *Literatur und Kritik*, 355/356(2001), S. 45.

- 94 Vgl. Zemann: *Einübung in Katastrophen*, S. 252.
- 95 Jenes *purim* greift Franzobel auf – vgl. Franzobel: *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit. Roman*, Wien 2002, S. 154.
- 96 Michel Foucault: *Der Ariadnefaden ist gerissen*, übers. von Walter Seitter, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck u.a., 5. Aufl., Leipzig 1993, S. 406.
- 97 Vgl. Manfred Mixner: *Wiener Gruppe und Experimente mit der Sprache*, in: *Literatur und Kritik*, 193/194(1985), S. 166; Ulf Birbaumer: *Die Wiener Gruppe und das Theatralische*, in: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, hg. von Hilde Haider-Pregler, Peter Roesler, Wien 1997, S. 336; vgl. ebd., S. 329 und passim; Roland Barthes: *»Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.« Schriften zum Theater*, übers. von Dieter Hornig, hg. von Jean-Loup Rivière, Berlin 2001, S. 253.
- 98 Friedrich Achleitner: *Zur Topographie und (Architektur-)Sprache Wiens*, in: *Vorfreude Wien. Literarische Warnungen 1945-1995*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 1995, S. 28.
- 99 Ebd.
- 100 Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, 2. Aufl., Salzburg-Wien 1996, S. 146.
- 101 Oswald Wiener: *Die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. XXXVI.
- 102 Demgemäß schreibt er dann aber auch genau dies: »der eindruck einiger von Wittgensteins schriften auf die Wiener Gruppe (jedenfalls auf mich) war zugleich tief und undeutlich l. . .: weder die anregenden gedanken noch die unmittelbaren folgen der anregung lassen sich verlässlich angeben, vielleicht am wenigsten von den beeinflussten selbst.« – Oswald Wiener: *Wittgensteins Einfluß auf die »Wiener Gruppe«*, in: *Wittgenstein und die Philosophie*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber, Michael Huter, Wien 1990, S. 89; das Problem verschärft sich, da, wozu Wittgensteins Schriften in ihrer *Bildlichkeit* oder *Metaphorizität* ermutigen (vgl. ebd., S. 95), dies wie »alles gedruckte als dichtung zu lesen« (ebd., S. 94) war. . . Vgl. auch Martin Kubaczek: *Evidenz und Verzicht. Zu Motivik und Metaphorik des Verstehens bei Oswald Wiener und Ludwig Wittgenstein*, in: *Wittgenstein und die Philosophie*, S. 109 ff.
- 103 Vgl. zu Wittgensteins Einfluß auf die Wiener Gruppe, in der Wiener, der sie – ein Verdienst, das sonst nicht zuletzt Gerhard Rühm gebührt – hier faßlich zu machen sucht, natürlich eine zentrale Rolle spielte, unter anderem Wiener: *Wittgensteins Einfluß auf die Wiener Gruppe*, S. 89 ff.; *Die Wiener Gruppe. Achleitner - Artman - Bayer - Rühm - Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*, hg. von Gerhard Rühm, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 27 und passim, sowie Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*, S. 146.
- 104 Oswald Wiener: *Schriften zur Erkenntnistheorie*, Wien-New York 1996, S. 16.
- 105 Ebd., S. 57.
- 106 Vgl. hierzu *die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener*, hg. von Peter Weibel, Wien-New York 1997, S. 658.
- 107 In diesem Zusammenhang müßte beeinsprucht werden, das durchstrukturierte Buch »mit 3 Appendizes und umfangreichen Literaturhinweisen l. . . I|seil Parodie der wissenschaftlichen Schreibweise« (Sigrid Schmid-Bortenschlager: *Sowie ein Kom-*

- pendium möglicher Schreibweisen. ... in: *Literaturlandschaft Österreich*, S. 132) – das ist es, ist es aber eben nicht nur.
- 108 Wiener: *Schriften zur Erkenntnistheorie*, S. 63.
- 109 Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe*, S. 372; das wird zweifach erreicht – einmal durch Aussparung des Erwarteten, dann aber auch durch seine Forcierung im Kalauer: »nämlich zwischen unsren zehen / wenn die frühlingswinde wehen / stinken unsre füsse / jahreszeitengrüsse. / (er steht auf, erklärend zum publikum:) / ja, ja, ich weiss, zehen reimt sich auch auf gehen, aber man kann nicht alle möglichkeiten ausschöpfen.« – ebd., S. 370; vgl. Gerhard Rühm: *zur »wiener gruppe« in den fünfziger jahren – mit bemerkungen zu einigen frühen gemeinschaftsarbeiten*, in: *Vom »Kahlschlag« zu »movens«*, *Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre*, hg. von Jörg Drews, München 1980, S. 85 ff.
- 110 Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe*, S. 371.
- 111 Ebd., S. 214.
- 112 Ebd., S. 337.
- 113 Bayer: *Sämtliche Werke*, S. 108.
- 114 Wiener: *die verbesserung von mitteleuropa*, S. CX.
- 115 Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe*, S. 419.
- 116 Ebd.
- 117 Vgl. Wiener: *die verbesserung von mitteleuropa*, S. CX.
- 118 Ebd., S. CVII.
- 119 Robert Menasse: *Erklär mir Österreich. Essays zur österreichischen Geschichte*, Frankfurt/Main 2000, S. 104.
- 120 Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, 4. Aufl., München 1988, S. 145; vgl. ebd., S. 187 und passim; zur Macht als einem Fluidum, das zuletzt der Phrase vergleichbar anästhetisch wirkt und nur in Sonderformen (zum Beispiel *Disziplin*) lokalisierbar ist, vgl. auch etwa Michel Foucault: *Politik und Ethik. Ein Interview*, in: *Nach der Postmoderne. Ein Zeitmitschrift-Buch mit philosophischen Texten zur Gegenwart*, hg. von Andreas Steffens, Christine Pries, Wilhelm Schmid, Düsseldorf-Bensheim 1992, S. 53.
- 121 Wiener: *die verbesserung von mitteleuropa*, S. XLI.
- 122 Ebd., S. CXXIX.
- 123 Ebd.; vgl. hierzu auch Elfriede Gerstl: *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*, Wien 1993, S. 140.
- 124 Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*, hg. von Joachim Schulte u. a., Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, 9. Aufl., Frankfurt/Main 1993, S. 47, § 5.124.
- 125 Wiener: *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. XXXIII.
- 126 Ebd.
- 127 Klaus Kastberger: *The King of Kalauer*, in: *Falter*, 12/2000, Buchbeilage, S. 6.
- 128 Gerhard Melzer: *Triebhaftes Erzählen. »Scala Santa«: Franzobels jüngster Roman*, in: *Österreichische Literatur 2000. Ein Pressespiegel*, hg. von Astrid Wallner, Ulrike Diethardt, Wien 2001, S. 18.
- 129 Franzobel: *Scala Santa oder Josefina Wurznbachers Höhepunkt*, Wien 2000, S. 247.
- 130 Ebd.
- 131 Vgl. etwa Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege [oder Melzer und die Tiefe der Jahre]. Roman*, München, S. 9.

- 132 Franzobel, zitiert in *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern*, hg. von Volker Kaukoreit, Kristina Pfoser, Stuttgart 2000, S. 332.
- 133 Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurzbachers Höhepunkt*, S. 381.
- 134 Franzobel: *Die Krautflut*, Frankfurt/Main 1995, S. 9.
- 135 Heinrich von Kleist: *Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Siegfried Streller u. a., Frankfurt/Main 1986, Bd. 3, S. 342.
- 136 Ebd., S. 343.
- 137 Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurzbachers Höhepunkt*, S. 34.
- 138 Doderer: *Die Erzählungen*, S. 311.
- 139 Ebd.
- 140 Ebd., S. 154; vgl. ebd., S. 186 und passim; vgl. auch Doderer: *Die Dämonen*, S. 80 f.
- 141 Doderer: *Die Erzählungen*, S. 170.
- 142 Ebd., S. 171; vgl. ebd., S. 169 ff.
- 143 Franzobel: *Heiliger Anton, drück für uns!*, in: *Die Presse - Spectrum*, 27.1. 2001, S. I.
- 144 »Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt.« – Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. a., Bd. I,1: *Abhandlungen*, Frankfurt/Main 1997, S. 125.
- 145 Franzobel: *Heiliger Anton, drück für uns!*, S. II.
- 146 Vgl. Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurzbachers Höhepunkt*, S. 91.
- 147 Ebd., S. 20 f.
- 148 Ebd., S. 24; vgl. Doderer: *Die Erzählungen*, S. 162.
- 149 Ernst Strouhal: *Aktualität einer Jugend*, in: *Falter*, 12/2000 – Buchbeilage, S. 21.
- 150 Franzobel: *Das Beuschelgeflecht. Bibapoh. Zwei Stücke*, Frankfurt/Main 1996, S. 49.
- 151 Ebd.: »Pensionisten müßte man verbieten. Oder einsperren. I. . . J. Zumindest Vitaminverbot.« – Ebd.
- 152 Menasse: *Erklär mir Österreich*, S. 126 f.
- 153 *Literatalk. Worte über Worte*, hg. von Walter Baco, Wien 1996, S. 176 f.
- 154 Doderer: *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 111.
- 155 Franzobel: *Die Krautflut*, Frankfurt/Main 1995, S. 11.
- 156 Franzobel: *Franz Kafka. Komödie*, Klagenfurt-Wien 1997, S. 77; vgl. ebd., S. 76 ff. und passim.
- 157 Ebd., S. 66.
- 158 Michael Kohtes: *Der Kalauerplatz*, in: *Die Zeit*, 23.3.2000, S. 9.
- 159 Vgl. auch Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurzbachers Höhepunkt*, S. 113 f.
- 160 Vgl. etwa Franzobel: *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit*, S. 89 f.
- 161 Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurzbachers Höhepunkt*, S. 11.
- 162 Schmidt-Dengler: *Literatur in Österreich nach 1990*, S. 178.
- 163 Ebd.
- 164 Kastberger: *The King of Kalauer*, S. 6.
- 165 Franzobel: *Scala Santa oder Josefine Wurzbachers Höhepunkt*, S. 178; vgl. ebd., S. 178 ff.
- 166 Ebd., S. 114.
- 167 Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*, hg. von Ernst Zinn, 9. Aufl., Frankfurt/Main 1997, S. 423.
- 168 Wolf Haas: *Komm, süßer Tod. Roman*, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 165.
- 169 Peter Weibel (Hg.): *die wiener gruppe / the vienna group*, S. 43.
- 170 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main 1996, S. 50.

Jutta Müller-Tamm

Die untote Stadt

Prag als Allegorie bei Gustav Meyrink

Denkkritik und Kolportage. – In zwei bemerkenswerten Feuilletons hat der österreichische Expressionist Robert Müller eine Gesamtcharakteristik des Schriftstellers Gustav Meyrink entworfen. Sie liest sich, als solle bewiesen werden, daß die – erst später und am historischen Gegenstand des barocken Trauerspiels entfaltete – Benjaminsche Kategorie des Allegorischen auf die zeitgenössische Literatur anwendbar sei. Geschrieben zu eben der Zeit, in der Benjamin, nicht zuletzt unter dem Eindruck des Expressionismus, sein Buch *Über das deutsche Trauerspiel* zu konzipieren begann, umkreisen Müllers Aufsätze den melancholischen Blick eines Autors, dem die Welt insgesamt zum Gegenstand einer allegorischen Lektüre gerät: Meyrink versuche »Chiffren (alles Leben ist Bild) in Sprache umzusetzen«,¹ so Müller in seiner Rezension des 1916 veröffentlichten Romans *Das grüne Gesicht*, den er als Fortsetzung des ein Jahr zuvor erschienen Erfolgsbuchs *Der Golem* begreift. In seinen »Grenzmenschen« gehe »das Tote um, Erstarrtes«, sie seien »unverwendbar für das Leben des Lesers«.² Die Prinzipien der Meyrinkschen Darstellungsweise erläutert Müller eingehender: »Es fehlt seinem Geschriebenen an Einmaligkeit und Präzision. Er hat keinen Humor, denn er ist ein Pathetiker bis zum Unerträglichem, aber er hat Komik, sein Witz eben ist pathetisch, es ist eine Komik, die ganz aus den Worten kommt wie seine Melancholie, sein verzehrender Pessimismus, seine Mystik, die oft zu den tiefsten Dingen geht. Wo er chaotisch ist, an den Wurzeln des Denkens, im Fegefeuer der Sprache, wird er symptomatisch für das Zeiterlebnis, das einen wissenschaftlichen Nihilismus, eine Aufklärung wider das Gelehrtendogma kennt. Das Leben erscheint als Kreislauf von Motiven, Worte, nein Wörter stehen pflanzenhaft, als Fetische des Geschehens, im Mittelpunkt. Er denkt in Sprachprämiem, das Phonetische einer Prägung ist nichts Zufälliges, sondern eine Verwandtschaft, die Lautanalogie sozusagen zum Urgrunde alles Seins. I. . . I Meyrinks Schreibeakt chiffriert das Leben, in diesen Kürzungen und Kraftworten kommen die sonderbaren Leitmotive, die das Weltgeschehen ins Kreisen bringen, in einer Art Nebelplastik, wie Wolken, die über das Bewußtsein ziehen, zum Ausdruck.«³

Müllers Lesart des Meyrinkschen Werks hebt sich insofern von der zeitgenössischen Rezeption ab, als diese sich – nicht anders als die heutige Literatur-

wissenschaft – vor allem mit den okkulten und phantastischen Seiten von Meyrinks Romanen befaßte. War Meyrink in den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts als hochgelobter Autor skurriler bis scharf-zynischer Satiren in Erscheinung getreten, so setzte mit seinem Erstling *Der Golem* eine Reihe von Romanen ein, die in zunehmendem Maße auf magische Praktiken und Geheimlehren zurückgriff.⁴ Während zahlreiche Kritiker die verstärkt okkultistische Ausrichtung des Romanciers Meyrink als billige Effekthascherei denunzierten,⁵ tauchen in Robert Müllers Kommentar die spiritistischen, kabbalistischen, hermetischen, alchimistischen Bezüge nur am Rande auf: als Momente einer legitimen Wissenschafts- und Rationalitätskritik, als eklektische und technisch eher mißglückte Implantate seiner erzählerischen Werke. Eigentlich aber interessieren Müller diejenigen Aspekte, die man auch heute noch als allegorische Charakteristika des Meyrinkschen Werks festhalten kann: dessen melancholische Betrachtung der Welt, der pessimistische Blick auf die Geschichte, die Verwandlung der Dinge ins allegorische Wort, die freie Verfügung über das kulturell Vorgeprägte und literarisch Vorgegebene, die wuchernde, heterogene und additive Struktur einzelner Werke, die stilistische und gattungsmäßige Mischung unterschiedlicher Höhenlagen, die Fetischisierung und also willkürliche Sinnbesetzung des Sprachmaterials. Für Müller fixiert der Allegoriker Meyrink das Leben und die Natur im Bild und als Wort. Das von der zeitgenössischen Kritik so häufig monierte Ineinander von Kitsch und Kunst vermerkt auch Müller; nur kann er dieser Verbindung von Aktualität und Mystik, von Zynismus und Pathos durchaus etwas abgewinnen. »Das Nebeneinander der Buchabsicht, Unterhaltung und Schöpfung, widerstreitet oft. Meyrinks Witz ist nicht immer fein, dazu ist er zu aktuell, es ist ein Witzblattwitz. Das Wort, ein Kraftschema, ist die Grundlage seines Witzes wie seiner Philosophie. Ein pathetischer Lyriker also, der lacht und erschrickt! Man hat den Eindruck, dass hinter dem Mystiker der zynische Lebemann steht, der seine Späße forciert, bis der ins Grausen gerät. Es steckt eine Art von christlichem Erlebnis darin.«⁶ Die fundamentale Ambivalenz Meyrinks zwischen eingängigem Schund und entschiedener Reflektiertheit hat Robert Müller bereits zum annähernd neutralen Charakteristikum von dessen spezifischer Modernität aufgewertet: »Neben schärfster Denkkritik Kolportage«,⁷ so konstatierte er und befand den Autor Meyrink trotzdem und deswegen für genial.

Stärker noch hat Ernst Bloch auf die Vermischung von Billigkeit und Tief Sinn bei Meyrink gepocht und die offenkundige Mißachtung der Grenzen von Hochkunst einerseits und Jahrmarkt, Schaubude und Zirkus andererseits umstandslos der allegorischen Signatur seiner Werke zugeschlagen – nicht ohne ihn daraufhin in die Nähe der Avantgardekunst eines Salvator Dali und eines Max Ernst zu rücken: »Der Golem« Meyrinks ist Märchenkolportage vom Jahrmarkt, seine Kolportage »Das grüne Gesicht« desgleichen, mit Schau vom Zirkus

ingesprengt. I. . .] Die seltsame Mischung aus Jakob Böhmischem und Witzmacherei verstimmt, die eben dieser Art Schrifttum eignet, bis in den Surrealismus hinein, aber sie hängt mit dem zweideutigen, zweiköpfigen, durchweg allegorischen Genre zusammen. Die Bilder Dalis, zuweilen selbst Max Ernsts bewegen sich in einer ähnlichen Mischluft aus Spaß und Tiefe, ja Gemütlichkeit und Grauen; das Modell zu alldem gibt die gleichzeitige humoristisch bewegte und medusisch starrende Wachsfigur. Meyrink wie der gesamte Jahrmarktszauber verschiedener Grade sind ein Nonsens, woran Schausteller wie Autor keinen Zweifel lassen, doch eine Sehnsucht wohnt darin, selber nicht unsinnig, obzwar grell und betrüger, billig und ungeregt. Es ist die Sehnsucht nach einer aus Abseitigkeiten und Seltsamkeiten bestehenden Figurenbildung in der Welt, nach Kuriosum als objektiver Eigenschaft.«⁸

Bloch also versteht, ähnlich wie schon Müller, den reißerisch-mondänen Mystizismus Meyrinks nicht einfach als literarischen Ausrutscher ins Triviale, sondern als allegorische Strategie, der eine utopische Qualität innewohnt. Eine vergleichbare Perspektive liegt auch den folgenden Ausführungen zugrunde, die – unter Vernachlässigung aller im engeren Sinne okkulten Aspekte – Meyrinks Pragdarstellung als Bestandteil dieser allegorischen Strategie ausweisen wollen. Meyrinks *Golem*, sein zentraler Prag-Roman, läßt sich durchaus als »Verramschung« jüdischer Mystik und als Ausverkauf der melancholischen Einsicht in die Todesverfallenheit alles Seienden lesen, aber ebendiese Mischung von Hohem und Niedrigem, von Esoterischem und eingängigster Schauerromantik, ebendiese Verbindung des Literarischen mit dem Außer- und Unkünstlerischen gehört ihrerseits zur allegorischen Signatur des Meyrinkschen Werks und kennzeichnet die spezifische, historische Modernität seiner Pragdarstellung.

Die Gegenwärtigkeit des Gewesenen. – Den Beginn von Meyrinks literarischer Auseinandersetzung mit Prag markiert eine nach der Stadt betitelte Satire, die 1907 – drei Jahre nach Meyrinks Weggang aus Prag – in der Zeitschrift *März* erschien und später in den 1913 veröffentlichten Sammelband *Des deutschen Spießers Wunderhorn* aufgenommen wurde. Meyrink gibt hier – so erläutert es der Untertitel – *Eine optimistisch gehaltene Städteschilderung in vier Bildern*. Der erste Abschnitt, das erste Bild, setzt unter der lakonischen Überschrift: »I. Landschaftliche Reize usw.« mit einer betont selektiven Beschreibung geographischer und infrastruktureller Gegebenheiten ein. Unterderhand werden allerdings die aufgeführten technischen und institutionellen Hilfsmittel, die dem Reisenden die Annäherung an die Stadt ermöglichen sollen, in ihr Gegenteil, in Hindernisse aller Art, verkehrt. Am Ende dieses ersten Abschnitts heißt es: »Angeblich zerfällt Prag in mehrere Teile, – das ist aber nur so ein leeres Versprechen. Von Süden, Osten und Norden ist es leicht zu erreichen, im Westen wird dies jedoch durch die böhmische Westbahn erfolgreich gehindert. Wer

sich aber darauf kapriziert, kann ganz gut von Furth i.W. aus zu Fuß gehen. – Ach Gott, die Wege sind ja gar nicht so schlecht. – Übrigens soll sich jeder selber kümmern, der Prag einmal besuchen oder ansehen will. Der ›Verein zur Behebung des Fremdenverkehrs‹ in der Ferdinandstraße vis-à-vis ›Platteis‹, schräg gegenüber dem Friseur Gürtler, das elfte Haus von Norden, numero conscriptionis 7814478189 b gibt auf alle Fragen bereitwilligst Antwort. In böhmischer Sprache natürlich.«⁹

Der folgende Abschnitt führt den Leser unter der Überschrift: »II. Inneres Leben« in die Prager Neustadt, in den sogenannten Graben, die Haupteinkaufs- und Flanierstraße der Deutschen in Prag, und dort in das – wie es heißt – »Herz Deutsch-Prags«, das Café Continental, das um die Jahrhundertwende zu den Stammlokalen Meyrinks und später auch des Prager Kreises um Kafka gehörte. Dabei präsentiert uns der Erzähler eine äußerst verknappte und sprunghafte, wahllos den Wahrnehmungsreizen folgende Schilderung einzelner grotesker Figuren und Begebenheiten. Im dritten Abschnitt – »Aufzug« betitelt – tritt die tschechische Bevölkerung Prags in Form eines karnevalesken Aufmarschs der verschiedenen Berufsstände und Gruppierungen auf; dieser Aufmarsch endet vor dem Deutschen Kasino: »Dort wird Halt gemacht und längere Zeit ein Wort wiederholt, das ungefähr soviel wie ›Krepier‹ bedeutet. – Die Kasino-Idioten aber sitzen währenddessen gleichmütig hinter den Fensterscheiben und fürchten sich nicht. Ich bin unberufen kein Prager, würde mich aber auch nicht fürchten, denn der ›Aufzug‹ ist in Prag etwas ganz Alltägliches. Überdies verfügt das Deutsche Kasino über geheime Hilfskräfte eigener Art. Die Stadt steht nämlich bekanntermaßen auf einem Netz unterirdischer Gänge, und ein solcher geheimer Gang verbindet diesen Mittelpunkt Prager deutschen Lebens mit dem fernen, aber stammverwandten Jerusalem. Wenn es nun wirklich einmal schief gehen oder die deutsche Burschenschaft Markomania, woran, Gott behüte, allerdings kaum gedacht werden darf, – versagen sollte, so genügt ein einfacher Druck auf ä elektrische Knopp, und im Handumdrehen sind ein paar hundert frische Makkabäer zur Stelle. Und da soll man sich nix sicher fühlen!«¹⁰

Deutlich nimmt der Text Bezug auf die Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Tschechen in Prag, die am Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge des entstehenden tschechischen Nationalismus und der tschechischen Autonomiebestrebungen an Virulenz gewonnen hatten.¹¹ Die deutsch-tschechischen Auseinandersetzungen stellt Meyrink dar als komisch-rituelle und völlig wirkungslose Form des Protests der tschechischen Mehrheit gegen die Herrschaft einer verblödeten deutschen Minderheit in Prag. Bei Meyrink dürfen die deutschen »Kasinoidioten« zusätzlich einen satirischen Schlag wegstecken, indem sie als angewiesen auf Hilfe und Schutz durch die Juden dargestellt werden: Das richtet sich vor allem gegen die angesprochene deutsche Studentenschaft, die seinerzeit verstärkt auf Separation bedacht war und eine zunehmend anti-

semitische und antitschechische Haltung an den Tag legte. Der letzte Abschnitt schließlich beschreibt – so auch seine Überschrift – die »Gesellschaft«: Wir nehmen an einer Soirée teil, auf der ein geiziger Gastgeber seinen Gästen zuerst ungenießbare Kunst und dann ungenießbares Essen serviert.

Mit dieser Satire zielt Meyrink unzweifelhaft auf das moderne Prag und insbesondere auf das deutsche Prager Bürgertum, und es ist ebenso offenkundig, daß sich eine ganze Reihe von witzigen Anspielungen und satirischen Spitzen nur einem Zeitgenossen, einem intimen Kenner der damaligen Prager Verhältnisse, erschließen. Die Form allerdings, die Meyrink für seine Satire wählt, spricht eine andere Sprache. Deutlich zitiert – und parodiert – Meyrink hier nämlich historische Formen der Städtebeschreibung: das Bild oder Tableau, wie es im 18. Jahrhundert aufkam, und das Feuilleton, wie es sich im 19. Jahrhundert durchsetzte. Verweist schon der Untertitel »Städteschilderung in vier Bildern« auf die Tradition des Tableaus, so entspricht dem auch die Abfolge von überblicksartiger Gesamtschau und fragmentarischer Einzelansicht, die der Text einhält; es wird also zunächst auf Stadtbild und Umgebung eingegangen, um sodann den Blick auf diverse Schauplätze und Ereignisse zu richten. Dabei soll bereits der ironisch verkürzte Titel des ersten Abschnitts »Landschaftliche Reize usw.« zeigen, daß es sich um ein überkommenes Beschreibungsmuster handelt, daß derartige Natur- und Genrebilder eine historisch obsolet gewordene Form der Stadtdarstellung sind. Die Aufteilung des Textes in zusammenhangslose Abschnitte, die kaleidoskopartig Facetten des urbanen Lebens vorführen – von Handel und Gewerbe über einen festlichen Umzug bis hin zum Gesellschaftsklatsch –, dieses Verfahren entspricht dagegen der Praxis feuilletonistischer Stadtdarstellung, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch ist. Meyrinks Satire gewinnt ihren Reiz also aus dem Spannungsverhältnis zwischen der zitierten Form einerseits, die dem realistischen Kontext zweckgebundener Sachprosa entstammt – einer journalistischen Gebrauchsform also –, und andererseits der grotesken und irrealen Stilisierung von Prag und seinen Bewohnern auf inhaltlicher Ebene. Es handelt sich dabei aber zugleich um die Spannung zwischen historischen und zeitgenössischen Formen der Stadterfahrung. Insofern schlägt die antiquierte Form des journalistischen Städtebildes durch auf den Inhalt und soll auch etwas über die dargestellte Stadt aussagen: Das Schaurig-Groteske des gegenwärtigen Prag, so suggeriert der Text, ist auch ein Produkt der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Ergebnis einer aktuell erlebbaren Überlagerung verschiedener historischer Ebenen. Die gewesene Modernität der bürgerlichen Stadterfahrung und ihrer publizistischen Modellierung steht ein für das Phantastisch-Dämonische des vom Vergangenen und Verdrängten untergründig gelenkten Prager Lebens. Schon in dieser Satire findet sich also das Spiel mit gegenläufigen Zeitbezügen, das Meyrinks Pragdarstellung insgesamt leitet; sei es formal, sei es motivisch wird hier das gewe-

sen Zukunftsweisende und die imaginative Macht des Erstorbenen im Gegenwärtigen beschworen.

Der Flaneur im Ghetto. – Die Bindung des Phantastisch-Dämonischen an den Bewußtseinsmodus der Erinnerung und die Ambivalenz Prags als Ineinander unterschiedlicher Zeitdimensionen charakterisieren auch die Stadtdarstellung im *Golem*-Roman, der fast durchgängig – mit Ausnahme eines nicht genauer lokalisierten Prager Hotels, des Hradschin und des Prager Gefängnisses – im Ghetto spielt. Der Roman gliedert sich in zwanzig Abschnitte, die jeweils mit einem kurzen Wort überschrieben sind: Schlaf, Tag, I, Prag, Punsch, Nacht etc. Das erste und das letzte Kapitel bilden eine Art Rahmenerzählung, die die phantastische Binnenerzählung als Traum des anonymen Erzähler-Ichs aus der Rahmenerzählung ausweist; zugleich aber werden verschiedene Vorkommnisse dieser vermeintlich nur geträumten Binnenhandlung bestätigt, so daß deren Realitätsstatus eigentümlich in der Schwebe bleibt; auch enthält die Rahmenhandlung ihrerseits phantastische Elemente. In der Binnenerzählung verschlingen sich wiederum zwei komplex angelegte Handlungsstränge: Einmal gibt es das um die Golem-Sage sich rankende Geschehen, dessen strukturgebendes thematisches Zentrum die Identitätssuche des Gemmenschneiders Athanasius Pernath bildet. »Wer ist jetzt sich«¹², fragt sich schon das zwischen Wachen und Traum umhergetriebene Ich der Rahmenerzählung, und als Athanasius Pernath begibt sich das Ich auf den Weg, seine Geschichte zu erkunden, sich zu erinnern, sich zu finden; dies ist ihm allerdings zunächst verwehrt, weil er früher – so erfährt er aus einem belauschten Gespräch – wahnsinnig war und infolge der hypnotischen Behandlung jede Erinnerung verloren hat. Die seltsame Begegnung mit einem geheimnisvollen Fremden, der Pernath ein altes Buch zum Ausbessern bringt und der ihm zugleich auf grauerregende Weise als sein Doppelgänger erscheint, wird mit der jüdischen Golem-Sage in Verbindung gebracht, die der Marionettenspieler Zwakh bei einem abendlichen Treffen mit Künstlerfreunden auf Pernaths Zimmer erzählt: Ein Rabbiner soll nach verlorengegangenen Vorschriften der Kabbala einen künstlichen Menschen aus Lehm verfertigt haben; als sich der Golem gegen seinen Meister und Schöpfer gewendet habe, habe dieser den ihn belebenden Zettel vernichtet. Seither soll der Golem sich in einem vergitterten und auf keine Weise zugänglichen Zimmer in einem uralten Haus nahe der Synagoge in der Altschulgasse aufhalten und in bestimmten Zeitabständen wieder erscheinen (wobei diese periodische Wiederkehr des Golem nicht überliefert, sondern eine Zutat Meyrinks ist).

Im Zusammenhang mit der Golem-Pernath-Handlung wird auch die Topographie des städtischen Raums bedeutsam, indem sie mit den Ebenen des Psychologischen und des Phantastischen verbunden wird. Das Ghetto erscheint als Wohnraum und Aktionsort des Golem, der eine sowohl übernatürliche wie

individualpsychologisch und kollektivpsychologisch zu erklärende Daseinsform besitzt. Die zweite Begegnung Pernaths mit dem Golem – durch ein unterirdisches Labyrinth gelangt dieser in das unzugängliche vergiftete Zimmer – wird von dem mit magischen Fähigkeiten begabten Rabbiner Hillel als eine Form der Selbstbegegnung erklärt: »so ist der Mensch die erste Figur in seinem eigenen Bilderbuch, sein eigener Doppelgänger« (S. 122). Zugleich wird das periodische Wiederauftreten des Golem als Idee erläutert, die einem kollektiven Unbewußten entsprungen ist; da, wo die Bewohner des Ghettos glauben, den Golem zu sehen, handelt es sich um eine Täuschung: einmal Pernath, einmal ein Bettler in den Golemkleidern.

Der zweite Handlungsstrang setzt sich schließlich aus Elementen einer Kriminalgeschichte zusammen, die Pernath nur am Rande betrifft und eine Reihe von anderen Figuren einbezieht: den Trödler Aaron Wassertrum, dessen illegitime Tochter Rosina, die den Männern nachläuft und den Jungen des Ghettos den Kopf verdreht, den legitimen Sohn von Aaron Wassertrum, den berühmten, aber betrügerischen Augenarzt Dr. Wassory, den jungen Arzt Dr. Savioli und dessen Geliebte, die verheiratete Gräfin Angelina, und den armen Studenten Charousek, einen illegitimen und verleugneten Sohn des Aaron Wassertrum, der seinen Vater mit unerbittlichem Haß verfolgt, ihn umbringt und schließlich Selbstmord begeht. Auch im Zusammenhang mit diesem Handlungsstrang spielt das Ghetto als atmosphärischer Raum und sozialer Zusammenhang eine entscheidende Rolle.

Obschon das Prager Ghetto der vielfältig bedeutsame Schauplatz nahezu der gesamten Handlung ist und in seine Darstellung durchaus Elemente von Lokalkolorit einfließen, gilt es hervorzuheben, daß die Wiedergabe des historischen Stadtraums entschieden von literarischen Schemata dominiert wird: In seiner Ghettodarstellung hat Meyrink ganz offenkundig eine Reihe von Motiven eingesetzt, die aus der Großstadtliteratur des 19. Jahrhunderts bekannt sind.¹³ Die aufgegriffenen literarischen Muster der Stadterfahrung und -darstellung lassen sich im Vergleich mit einer anderen Erzählung profilieren, die zu den paradigmatischen (also über Gebühr strapazierten) Texten der modernen Großstadtliteratur gehört: *The man of the crowd* von Edgar Allan Poe aus dem Jahr 1840. Daß Meyrink mit Poes Werk vertraut war, ist bekannt; schon Zeitgenossen wie Kurt Pinthus und Hermann Hesse haben auf die Nähe beider Autoren verwiesen.¹⁴ Die Zusammenschau des Meyrinkschen Romans mit der Kurzgeschichte von Poe zielt aber nicht auf literarhistorische Rezeptionsverhältnisse im engeren Sinn, sondern auf den Anspielungs- und Zitatcharakter von Meyrinks Pragdarstellung als Bestandteil einer allegorischen Strategie, die Modernität überhaupt als Echo des Gewesenen inszeniert.

An erster Stelle ist das der romantischen Tradition entstammende Motiv des mysteriösen Doppelgängers zu nennen. In Poes *The man of the crowd* beschreibt

ein Ich-Erzähler, wie er – eben erst von einer längeren Krankheit genesen – am frühen Abend in einem Londoner Kaffeehaus sitzt und die vor dem Fenster vorbeiströmende Menschenmenge »mit köstlicher, noch nie gekannter Bewegung und Erregung«¹⁵ betrachtet. Seine Beobachtungen werden jäh unterbrochen, als der Erzähler in der vorbeiflutenden Masse auf das geheimnisvolle Gesicht eines »abgelebten alten Mannes« stößt, das spontan eine derartige Faszination auf ihn ausübt, daß er dem Mann nachgeht, um »mehr über ihn zu erfahren«.¹⁶ Eine Nacht und einen Tag folgt er dem dämonischen Alten auf dessen rastloser Wanderung durch das Getümmel der Hauptstraßen und die trostlosen Randbezirke der Stadt, bis der Erzähler zuletzt erschöpft zurückbleibt: »Dieser alte Mann«, sagte ich schließlich, »ist das Urbild und der Genius tiefer Schuld. Er bringt's nicht über sich allein zu sein. *Er ist der Massenmensch*. Es wäre fruchtlos, ihm hinfort zu folgen; denn weder über ihn noch über seine Taten werd' ich mehr erfahren. Im Buche des bösesten Herzens auf der Welt steht mehr geschrieben denn im *Hortulus Animae*, und vielleicht ist es nur eine der großen Gnadengaben Gottes, dass es sich nicht lesen läßt.«¹⁷ Auf diese Weise wird der Doppelgänger im Kontext der Großstadtdichtung zur abgespaltenen Repräsentanz des Individuums als Bestandteil der Masse. Schon Walter Benjamin hat den Poeschen Unbekannten als das flanierende Alter ego des Erzählers gedeutet und diese besondere Doppelgängerkonstellation als Ausdruck einer an die Urbanität der Moderne gebundenen Entfremdungserfahrung verstanden.¹⁸

Auch der Golem bei Meyrink ist, das wird im Roman mehrfach betont, eine Doppelgängererscheinung. Das allein wäre allerdings ein einfacher Rückgriff auf ein Motiv der Schauerromantik. Entscheidend ist vielmehr, daß der Golem bei Meyrink als »Symbol der Massenseele« gekennzeichnet wird: »Vielleicht ist es nur so etwas wie ein seelisches Kunstwerk, ohne innewohnendes Bewußtsein – ein Kunstwerk, das entsteht, wie ein Kristall nach stets sich gleichbleibendem Gesetz aus dem Gestaltlosen herauswächst. Wer weiß das? Wie in schwülen Tagen die elektrische Spannung sich bis zur Unerträglichkeit steigert und endlich den Blitz gebiert, könnte es da nicht sein, daß auch auf die stetige Anhäufung jener niemals wechselnden Gedanken, die hier im Getto die Luft vergiften, eine plötzliche, ruckweise Entladung folgen muß? – eine seelische Explosion, die unser Traumbewußtsein ans Tageslicht peitscht, um – dort den Blitz der Natur – hier ein Gespenst zu schaffen, das in Mienen, Gang und Gebaren, in allem und jedem das Symbol der Massenseele unfehlbar offenbaren müßte, wenn man die geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten verstünde?« (S. 51 f.) Wie der Unbekannte bei Poe entspringt Meyrinks Golem dem Gegensatz von Individuum und Masse; er entstammt der kollektiven Phantasie und gibt als Phantasma zugleich das Bild des Kollektivs: Er ist der Doppelgänger als Inkarnation der Masse.

In den Zitaten klingt ein weiteres Motivfeld an, das die beiden Texte verbindet: das Motiv des Buches und allgemeiner der Lektüre. Dabei ist das unlesbare deutsche Buch, auf das Poes Erzählung in rätselhafter Weise eingangs anspielt – nämlich *Das Seelengärtlein* von Grüninger – mit der Überschrift des Kapitels im Buch, das der Golem mitbringt – »Die Seelenschwängerung« – doch so nah verwandt, daß man versucht sein könnte, auch hierin eine konkrete Anspielung auf Poe zu sehen. Wichtiger ist, daß bei Poe das Buch den symbolischen Ausgangspunkt bildet, das in die Lektüre des Textes der Stadt überführt wird, indem der Erzähler in den Gesichtern, Gestalten und Verhaltensweisen der vorbeiflutenden Menge zu lesen versucht. Der spezifisch moderne Erfahrungsmodus der Flanerie hat sich immer wieder in der Rolle des Lesenden und des Physiognomikers und im Bild der Stadtlektüre als Deutung einer dargebotenen Oberfläche vermittelt. Auch bei Meyrink finden wir das Motiv der Lektüre der Stadt. Das geschriebene Buch, das der Golem hinterläßt, ist ebenfalls unlesbar, das heißt für Pernath »vollkommen unverständlich« (S. 159); es führt allerdings nicht zur ›Lektüre‹ der städtischen Menschenmenge, sondern zunächst zu einer Vision Pernaths von vorbeiflutenden Massen. Objekt der eigentlichen Stadtlektüre sind bei Meyrink die Häuser; das Ghetto selbst erscheint als allegorische Schrift jenes kollektiven Unbewußten, das sich im Golem manifestiert. Es gelte, so erläutert der Marionettenspieler Zwakh, die »geheime Sprache der Formen nur richtig zu deuten«, um die flüchtigen Vorzeichen des Golem lesen zu können: »Der abblätternde Entwurf einer alten Mauer nimmt eine Gestalt an, die einem schreitenden Menschen gleicht; und in Eisblumen am Fenster bilden sich Züge starrer Gesichter. Der Sand vom Dache scheint anders zu fallen als sonst und drängt dem argwöhnischen Beobachter den Verdacht auf, eine unsichtbare Intelligenz, die sich lichtscheu verborgen hält, werfe ihn herab und übe sich in heimlichen Versuchen, allerlei seltsame Umrisse hervorzubringen.« (S. 52)

Im Stadium des Verfalls gerinnen die Oberflächenerscheinungen des Ghettos zu Zeichen einer rätselhaften Schrift, in der der Betrachter einen verschwundenen Sinnzusammenhang zu erkennen meint. Die vorübergehende Verwandlung der Welt ins Zeichen verbindet sich im *Golem* mit dem Schauereffekt einer Verlebendigung der Dingwelt. Aus der Perspektive Pernaths gewinnen die Häuser des Ghettos ein geradezu bedrohliches Eigenleben, sie sind in seiner Lektüre der Stadt die eigentlich handelnden Subjekte, und in ihrer Physiognomie drückt sich die Macht aus, die sie über die Menschen ausüben: »I . . . Ich l . . . I musterte die mißfarbigen Häuser, die da vor meinen Augen wie verdrossene alte Tiere im Regen nebeneinanderhockten. Wie unheimlich und verkommen sie alle aussahen! Ohne Überlegung hingebaut standen sie da, wie Unkraut, das aus dem Boden dringt. An eine niedrige, gelbe Steinmauer, den einzigen standhaltenden Überrest eines früheren, langgestreckten Gebäudes, hat man sie angelehnt – vor zwei, drei Jahrhunderten, wie es eben kam, ohne Rück-

sicht auf die übrigen zu nehmen. Dort ein halbes, schiefwinkliges Haus mit zurückspringender Stirn, – ein andres daneben: vorstehend wie ein Eckzahn. Unter dem trüben Himmel sahen sie aus, als lägen sie im Schlaf, und man spürte nichts von dem tückischen, feindseligen Leben, das zuweilen von ihnen ausstrahlt, wenn der Nebel der Herbstabende in den Gassen liegt und ihr leises, kaum merkliches Mienenspiel verbergen hilft. [...] Oft träumte mir, ich hätte diese Häuser belauscht in ihrem spukhaften Treiben und mit angstvollem Staunen erfahren, daß sie die heimlichen eigentlichen Herren der Gasse seien, sich ihres Lebens und Fühlens entäußern und es wieder an sich ziehen können – es tagsüber den Bewohnern, die hier hausen, borgen, um es in kommender Nacht mit Wucherzinsen wieder zurückzufordern. Und ich lasse die seltsamen Menschen, die in ihnen wohnen wie Schemen, wie Wesen – nicht von Müttern geboren –, die in ihrem Denken und Tun wie aus Stücken wahllos zusammengefügt erscheinen, im Geiste an mir vorüberziehen, so bin ich mehr denn je geneigt zu glauben, daß solche Träume in sich dunkle Wahrheiten bergen, die mir im Wachsein nur noch wie Eindrücke von farbigen Märchen in der Seele fortglimmen.« (S. 31 ff.; Absätze getilgt) Die Dämonie des Ghettoraums präsentiert sich in dieser Weise als Bestandteil einer modernen Stadterfahrung, die durch das Ohnmachtsgefühl des Einzelnen geprägt ist. Die Identitätssuche des Protagonisten verbindet sich mit der imaginativen Dimension der Flanerie: Aus der Sicht Pernaths erscheinen die verkommenen und zerfallenen Gebäude des Ghettos nicht als zweckdienliche Behausungen des Menschen, sie sind die eigentlichen Herren des Ghettos, die über das Leben der Bewohner bestimmen, und diese Bewohner erscheinen ihrerseits als bloße Marionetten.

Diese Charakterisierung der Ghettobewohner als willenlos, getrieben und entindividualisiert entspricht der in Poes Erzählung wie in der modernen dichterischen Großstadtdarstellung anzutreffenden Beschreibung der Masse. Ich-Verlust und Selbstaufgabe erscheinen als Schicksal des Einzelnen in der »als Herden-Ganzes«¹⁹ gesehenen Menge. Hierzu gehört beispielsweise auch, daß das Ghetto bei Meyrink als besonders anonymer Lebensraum gekennzeichnet wird; der aus dem Irrenhaus entlassene Pernath, so erfahren wir von Zwakh, wurde von seinem Arzt deshalb im Ghetto untergebracht, weil sich dort »niemand um ihn kümmern und mit Fragen nach früheren Zeiten beunruhigen würde« (S. 57). Meyrinks Soziologie des Ghettos, so kann man resümieren, ist die Soziologie der modernen Großstadt.

Und beide Texte teilen – auch das ein Aspekt dieser dichterischen Großstadtsoziologie – das Motiv des Verbrechens. Bei Poe wird in der abschließenden Passage nur in mysteriöser Weise auf das Verbrechen und seine prinzipielle Unlösbarkeit verwiesen, ohne daß die Erzählung diesen Aspekt inhaltlich aufgreifen und ausgestalten würde, weshalb Walter Benjamin sagen konnte, diese Novelle sei so »etwas wie das Röntgenbild einer Detektivgeschichte«²⁰. – Bei

Meyrink steht das Motiv des Verbrechens im Zentrum eines tragenden Handlungsstranges, nämlich der Geschichte des Studenten Charousek. Das Verbrechen wiederum wird mehrfach als Emanation des Ghettos gedeutet. In nahezu wörtlicher Entsprechung zu Poes Erzähler, der den Massenmenschen als den »Genius tiefer Schuld« bezeichnet, erfahren wir von Pernath, es sei »das unfafßbare Gespenst des Verbrechens l. . l., das durch diese Gassen schleicht Tag und Nacht und sich zu verkörpern sucht. Es liegt in der Luft und wir sehen es nicht. Plötzlich schlägt es sich nieder in einer Menschenseele, wir ahnen es nicht – da, dort, und ehe wir es fassen können, ist es gestaltlos geworden und alles längst vorüber. Und nur noch dunkle Worte über irgendein entsetzliches Geschehnis kommen an uns heran.« (S. 42) Das nicht aufklärbare Verbrechen und jener in beiden Texten beschworene Geist der Schuld gehören ebenfalls zu den wiederkehrenden Grundelementen der literarischen Großstadtmoderne, die sich der Darstellung einer abstrakten und anonymen, strukturell bedingten und als inneren Zwang erlebten gesellschaftlichen Gewalt verschreibt.

Als letzte Gemeinsamkeit sei auf die Perspektivierung der spezifischen Stadtwahrnehmung in beiden Texten hingewiesen. Die besondere Londonerfahrung des Poeschen Erzählers verdankt sich genauso wie die Ghettowahrnehmung Pernaths ihrer jeweiligen Situation: In beiden Fällen handelt es sich um Menschen, die eben von einer Krankheit genesen sind und dadurch eine gesteigerte Sensibilität, eine geschärfte Beobachtungsgabe entwickelt haben; beide sind aufgrund ihrer besonderen Situation in der Lage, die alltägliche Wahrnehmungsweise zu durchbrechen und zu den befremdenden, bedrohlichen und dramatischen Aspekten des Stadtlebens vorzustoßen. Die Mediatisierung der literarischen Stadtdarstellung durch bestimmte Bewußtseinsformen gehört aber zu den zentralen Faktoren der modernen »Poetik der Großstadt«, die sich als eine »Form der doppelten Wahrnehmung« beschreiben läßt: Sie »filtert die Sinneswahrnehmung durch veränderbare Modi des Sehens, die normalerweise als geschädigt, überlastet oder unbedeutend abgetan werden: Krankheit und Fieber, die besondere Aufmerksamkeit des verfolgten Menschen, der Blickwinkel von Halluzinierenden, Wahnsinnigen oder Besessenen. Entsprechende Motive lassen sich von Thomas De Quinceys Darstellung seiner London-Erlebnisse in den »Confessions of an English Opium Eater«, über Dickens' besondere Verwendung der Krankheit in »Bleak House«, über Dostojewskijs Darstellung von St. Petersburg aus der fieberhaften, auf Raskolnikow zentrierten Perspektive bis zu Thomas Hardys melodramatischem Christminster in »Jude the Obscure« verfolgen l. . l.«²¹

Meyrinks Darstellung des Prager Ghettos greift also bei aller okkulten Ausrichtung zentrale Muster der modernen Großstadtliteratur auf: das Phänomen des Doppelgängers als Massenmenschen, das Motiv der Stadtlektüre, die Kennzeichnung der Stadtbevölkerung als entindividualisierte und anonyme Masse, das Motiv des geheimnisvollen Verbrechens und die besondere Perspektivierung

der dargestellten Stadterfahrung. Als zitierbare Versatzstücke werden sie einer Romankonstruktion integriert, die auf eingängigste Weise die Angstlustphantasien des zeitgenössischen Stadtneurotikers durchdekliniert. Dabei sind diese Elemente von Großstadt Wahrnehmung und Modernerfahrung dem de facto ja nicht mehr existenten, untergegangenen Ghetto zugewiesen. Der Roman thematisiert selbst den geschichtlichen Wandel des städtischen Raums, indem drei verschiedene Phasen des Ghettos beschrieben werden, nämlich das Ghetto vor und während der Sanierung in der Binnenhandlung und nach seiner Sanierung in der Rahmenerzählung. Spezifisch moderne Erfahrungsmodi werden also gegenläufig auf einen historischen, gewesenen Stadtraum bezogen und erscheinen eben dadurch einer Welt des Niedergangs und der Zerstörung verbunden. Schon Kurt Pinthus hat im Jahr 1917 bemerkt, »daß Meyrinks Romane sich immer in einer Welt des Zusammenbruches, des Untergangs abspielen«, und den Gegenwartsbezug dieser Darstellungsweise hervorgehoben: »Er braucht nicht in vergangene Epochen zu schweifen, denn unsere eigene Zeit ist diese Welt des Untergangs.«²² Im Anspielungs- und Verweischarakter, im ebenso melancholischen wie trivialisierenden Spiel mit einer auch schon historisch gewordenen Modernität enthüllt sich die allegorische Qualität dieser Pragdarstellung. Das Leben der Stadt scheint stillgestellt in der permanenten Oszillation zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Zusammenbruch und Aufbau, Verfall und Modernität. Prag erscheint als Ort, in dem eine vergangenheitsvergessene Zeit von der Macht der Erinnerung eingeholt wird, als untote Stadt einer Wiederkunft des Untergangs im Allerneuesten.

Nun ist das Ghetto bei Meyrink nicht nur die imaginäre Rekonstruktion eines Stadtraums, also der erinnerte Raum aus dem Traum des Ich-Erzählers, bedeutet nicht nur die raumgewordene Schwelle der Zeitdimensionen, sondern das Ghetto ist zugleich Metapher des Gedächtnisses und der Erinnerung schlechthin. Diese Ebene wird vor allem dadurch evoziert, daß das Ghetto als steingewordenes Innenleben Pernaths erscheint. Auf der Suche nach seiner Vergangenheit bewegt sich Pernath durch den labyrinthischen Erinnerungsraum des Ghettos, um das verschlossene Zimmer – sein Gedächtnis – wiederzufinden. Als Pernath nach seinem durch eine verleumderische Anklage bewirkten Gefängnis-aufenthalt freigelassen wird, ist die Sanierung des Ghettos (real begann sie im Jahre 1893) bereits im Gang. Pernath bezieht eine Wohnung im Haus des Golem in der Altschulgasse; als dort ein Feuer ausbricht, flieht er aufs Dach, er läßt sich an einem Seil hinunter, beim Blick durch das vergitterte Fenster sieht er darin den Rabbiner Hillel und dessen Tochter Mirjam, das Seil reißt und Pernath stürzt ab; an diesem Punkt endet die Binnenerzählung. Der Blick in das verschlossene Zimmer des Golem – die wiedergefundene Erinnerung und Identität also – bedeutet zugleich den Übergang in eine andere Seinsform, den Übergang in das ewige Leben; im Tod nur zeigt sich Identität. Die Zeit-

dimensionen schließen sich im Augenblick gelingender Erinnerung zusammen zu mythischer Zeitlosigkeit: Der Ich-Erzähler findet im letzten Kapitel sein Alter ego Pernath in ewiger Jugend wieder, an einem Ort, »wo kein lebender Mensch wohnen kann: *an der Mauer zur letzten Latern*« (S. 276), jenem Ort, wo der Sage nach die Gründung Prags erfolgt sein soll. Der legendäre Ort auf dem Hradschin, das Haus zur letzten Latern am Ende der Alchimistengasse über dem Hirschgraben, wird so zum Schauplatz der eingeholten Erinnerung, zum Ort mythischer Zeitlosigkeit. Der Bereich des sanierten Ghettos in der Rahmenhandlung wiederum repräsentiert im Gegenzug die geschichtliche Welt, die Welt realer Veränderung. Das sanierte Ghetto verweist damit aber auch auf das Verdrängen und Vergessen des Gewesenen und steht im Gegensatz zur idealen, gleichbleibenden Präsenz des Vergangenen in der ewigen Gegenwart im Haus zur letzten Latern auf dem Hradschin. Der Raum, das Ghetto, Prag überhaupt gewinnen also vor allem dadurch allegorische Bedeutung, daß sie mit bestimmten Zeitdimensionen versetzt und an bestimmte historisch gebundene Erfahrungsmodi geknüpft sind. Dabei überlagern sich verschiedene Zeitschichten und gegenläufige Zeitrichtungen: In der Vergangenheit erscheint die Gegenwart und umgekehrt in der Gegenwart das Echo des Vergangenen; die Erinnerung – der Traum des Ich-Erzählers – befaßt sich ihrerseits vor allem mit dem Versuch des Erinnerens. Diese sekundäre oder potenzierte Erinnerung weist aber zugleich in die Zukunft im Sinne einer idealen, utopischen Zeitlosigkeit. Dabei ist der Schritt ins Irreale – und also auch das Allegorische dieser Stadtdarstellung – unlösbar verknüpft mit den eklektisch-okkultistischen und trivialphantasmagorischen Zügen des Romans.

Das Ghetto ist aber nicht nur Allegorie des Innenlebens und der Erinnerung, sondern auch – als Ort, an dem der Golem zum Leben erweckt wird – Raum der Phantasie. Das Ghetto ist labyrinthisch, mit verborgenen, unbekanntem und unzugänglichen Räumen versehen, mit Trödel angefüllt, dem Verbrechen ausgesetzt und dem Verfall preisgegeben; es ist steingewordene Schrift und wird schließlich aufgehoben in einem zeitlos-mythischen Ort des Ursprungs. Dergestalt figuriert das Ghetto zuletzt auch als Allegorie auf den verschlungenen, anspielungsreichen, mystischen und phantastischen, mit schauerromantischen und trivialliterarischen Motiven arbeitenden, Vergänglichkeit beschwörenden und sich dagegen behauptenden Roman selbst. Wie der Golem – die Emanation des Ghettos – im Roman als »seelisches Kunstwerk« ohne Schöpfer ausgewiesen wird, so läßt die Strukturanalogie zwischen erzähltem Raum und Erzählraum das Ghetto selbst als Verkörperung der gewollt enigmatischen, willkürlichen Un-Ordnung des Romans erscheinen.

Oben und Unten in Prag. – In der *Walpurgisnacht* (1917), dem zweiten Prag-Roman Meyrinks, sind die bedeutungstragenden Raumstrukturen sehr viel ein-

facher angelegt als im Golem. Das Prag der *Walpurgisnacht* wird in einer entschiedenen topographischen Zweiteilung präsentiert, und den zwei Räumen Prags – dem Hradschin und dem Stadtgebiet auf der anderen Seite der Moldau – sind feste historische und soziale Konnotationen zugewiesen. Der Roman handelt von einem Aufstand der tschechischen Unterschicht gegen die herrschende Adelsklasse; zu Recht wurde die *Walpurgisnacht* bei aller okkulten Fundierung, die es natürlich auch hier gibt, als »Dokument der Zeitgeschichte«²³ gelesen. Meyrink selbst hat in einem Notizbuch die politische Thematik des Romans in dem Satz zusammengefaßt: »Demokratie (Prag) stürzt den versteinerten Adel.«²⁴ Dieser soziale Gegensatz drückt sich in der prägnanten räumlichen Trennung aus: hier die Welt der historisch obsoleten Adelsklasse auf dem Hradschin, die Welt der Vergangenheit und Erstarrung, und drunten auf der anderen Seite der Moldau das gegenwärtige, das proletarische Prag, von den Adelligen »die Welt« genannt und als solche tunlichst ignoriert. Die Trennung der Welten nimmt dabei nachgerade groteske Formen an: Die Hradschin-Bewohner versichern sich gegenseitig, sie seien seit dreißig Jahren nicht oder ihr Lebttag noch nie in Prag gewesen, und der Kaiserliche Leibarzt Flugbeil beobachtet die Welt jenseits der Moldau überhaupt nur durchs Fernrohr. Bei ihrem gleichförmigen und abgeschotteten Leben beschleicht die Hradschin-Bewohner das Gefühl, »daß die ›Zeit‹ nichts als eine diabolische Komödie sei, die ein allmächtiger unsichtbarer Feind dem Menschen vorgaukelt.«²⁵ Der Hradschin erscheint hier demnach nicht als Welt einer individuell zu erringenden mythischen Zeitlosigkeit, sondern als Welt einer falschen, nämlich geschichtlichen Zeitlosigkeit, als Reich der Versteinerung und der Bewahrung des Toten, als Reich der Verwechslung von Vergangenheit und Gegenwart. Das gegenwärtige Prag allerdings, die Welt des Proletariats, ist nicht positiver gezeichnet, und der Aufstand, um dessen Planung es über weite Strecken geht, der sich dann auch als schauerlich blutiges und zugleich groteskes Spektakel realisiert, zuletzt aber von kaiserlichen Truppen niedergeschlagen wird, dieser Aufstand erscheint nur als eigennützige Inszenierung eines machtgierigen Einzelnen. In der räumlichen Zweiteilung Prags stehen sich also zwei gleichermaßen verfehlte Weisen des Umgangs mit Zeit und Geschichte gegenüber: die revolutionäre Aufhebung der Vergangenheit und Verabsolutierung der Gegenwart einerseits und die falsche historische Identifizierung von Gegenwart und Vergangenheit und die Verabsolutierung der Vergangenheit andererseits. Auch hier gibt es den Versuch, die raumzeitlichen Trennungen aufzuheben: Der Kaiserliche Leibarzt erinnert sich seiner früheren Liebe zur »böhmischen Liesel«, einer Dirne, die nunmehr alt und häßlich ein menschenunwürdiges Dasein in Armut fristet. Anders als im *Golem* mißlingt in der *Walpurgisnacht* der Versuch, erinnernd die Grenzen von Raum und Zeit zu überwinden.

Abwesenheit. – Meyrink hat Prag also immer wieder als Stadt der Grenzen und der Grenzüberschreitung geschildert, als imaginativen Raum der Erinnerung. Das eigentliche Prager Leben führt insofern vielleicht derjenige, der nicht mehr dort wohnt und der sich nur noch an Prag erinnert. In einer berühmten Umfrage des *Prager Tagblatts* und der Zeitung *Bohemia* von 1922, in der eine Reihe von Intellektuellen gefragt wurden, warum sie Prag verlassen hätten, schreibt Meyrink: »Wenn mich jemand fragt: ›Würden Sie gern wieder in Prag leben?‹ so antworte ich: ›Ja, aber nur in der Erinnerung; in Wirklichkeit nicht eine Stunde. Oft des nachts träume ich von Prag und seinem unheimlichen, dämonenhaften Zauber; dann wenn ich erwache, ist mir, als sei ich von einem Alb befreit. Seit ich Prag verlassen habe, lebe ich, zwei Jahre Wien nicht gerechnet, in Deutschland und habe viele deutsche Städte gesehen – auch solche, die schöne mittelalterliche Bauten tragen wie Prag und eine ähnliche blutige Vergangenheit haben; in keiner jedoch schwingt jene unfassbar merkwürdige Stimmung. Sie sind – desinfiziert und man geht in ihnen herum wie in langweiligen Museen.«²⁶ Prag ist für Meyrink die Stadt einer bedrängenden Gegenwärtigkeit des Vergangenen. Offenbar kommt er diesem Kern seiner Pragerfahrung aus der Distanz am nächsten: In der Erinnerung erscheint sie ihm als jene Stadt einer dämonischen Durchdringung der Zeitdimensionen, als die er Prag literarisch gestaltet hat. Zur Allegorie wird Prag, über die subjektiv-biographische Erfahrung hinaus, allein im Modus der Abwesenheit: Als imaginative Wiedergängerin des Gewesenen zeugt die Stadt von der Macht des Erstorbenen in der Jetztzeit.

Anmerkungen

1 Rober Müller: [Rezension] *Das grüne Gesicht. Roman von Gustav Meyrink* (1917), in: Müller: *Kritische Schriften II*, hg. von Ernst Fischer, Paderborn 1995, S. 12.

2 Robert Müller: *Phantasie* (1916), in: Müller: *Kritische Schriften I*, hg. von Günter Helmes, Jürgen Berners, Paderborn 1993, S. 257.

3 Ebd., S. 257 f.

4 *Das grüne Gesicht* (1916), *Die Walpurgisnacht* (1917), *Der weiße Dominikaner* (1921), *Der Engel vom westlichen Fenster* (1927).

5 Vgl. die repräsentative Aussage Hermann Hesses in einer 1916 veröffentlichten Rezension zu Meyrinks Roman *Das grüne Gesicht*: »Merkwürdig ist mir bei Meyrink, hier wie im Golem, ein Zwiespalt zwischen seinem Eigentlichsten und dessen Ausdruck, ein grelles Hin und Her zwischen zartestem Tasten auf lebendigen Seelenspiuren und groben, oft raffinierten Effekten. Oft singt er, wie die Leute von der Heilsarmee, ein Glaubenslied zum Tamtam und auf schlimme Melodien.« (Hermann Hesse: *Die Welt im Buch. Leseerfahrungen II. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1911-1916*, hg. von Volker Michels, Frankfurt/Main 1998, S. 609). Zur zeitgenössischen Rezeption Meyrinks vgl. auch Mohammad Qasim: *Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung*, Stuttgart 1981, S. 7-24.

6 Müller: *Phantasie*, S. 257 f.

- 7 Müller: [Rezension] *Das grüne Gesicht. Roman von Gustav Meyrink*, S. 12. In einem lesenswerten Aufsatz zu Meyrinks Gesamtwerk hat Joachim Kalka die Meyrinksche Schreibweise durch den Begriff der Kolportage charakterisiert, ein Begriff, den – so Kalka irrtümlich – zuerst Ernst Bloch in einem nicht denunziatorisch gemeinten Sinn für Meyrink verwendet habe (Joachim Kalka: *Das Unheimliche des Erzählens. Gustav Meyrink zwischen Okkultismus, Satire und Kolportage*, in: Thomas LeBlanc, Bettina Twrsnick (Hg.): *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*. Wetzlar 1995, S. 119.) Jedoch gehört die Kategorie der Kolportage zum Repertoire der (positiven) Meyrink-Kritik; vgl. zum Beispiel die Bemerkung Kasimir Edschmids in seiner Aufsatzsammlung *Die doppelköpfige Nymphe (Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart*, Berlin 1920, S. 146): »Aber aus Kolportage, Bordell und heiliger Handlung richten sich gleich Fahnen spitzen die Dinge immer ins Gespenstige und das Entscheidende tritt ein, daß es hieraus genau so sicher ins Symbolische geht.«
- 8 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1973, S. 424 f.
- 9 Gustav Meyrink: *Prag*, in: Meyrink: *Des deutschen Spießers Wunderhorn. Novellen*, Frankfurt/Main–Berlin 1992, S. 287 (Absätze getilgt).
- 10 Ebd., S. 292 f.
- 11 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts machten die Deutschen 10% der Prager Bevölkerung aus – mit abnehmender Tendenz; sie gehörten nahezu vollständig der wohlhabenden und gebildeten Schicht von Bürgertum und Adel an. Die proletarische, kleinbürgerliche und bürgerliche tschechische Bevölkerung machte dagegen 85% aus, die jüdische ca. 5%, wobei sich die Hälfte der jüdischen Bevölkerung als tschechisch bezeichnete, die andere deutschsprachig war (vgl. Gary B. Cohen: *Deutsche Tschechen und Juden in Prag: Das soziale Alltagsleben zwischen 1890 und 1914*, in: Maurice Godé, Jacques Le Rider, Françoise Mayer (Hg.): *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague de 1890 à 1924. Actes du colloque de Montpellier, décembre 1994*, Montpellier 1996).
- 12 Gustav Meyrink: *Der Golem*, Frankfurt/Main–Berlin 1995, S. 11. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 13 In ihrer Arbeit über den Beitrag der Prager deutschen Literatur zum Expressionismus hat Ingeborg Fiala-Fürst – mit Bezug unter anderem auf Meyrinks *Golem* – die Frage untersucht, ob Prag als expressionistische Großstadt zu bezeichnen sei: erwartungsgemäß mit negativem Befund. In ihrer Konzentration auf den – zweifellos vorhandenen – romantischen Prag-Mythos entgehen ihr allerdings auch die Aspekte moderner Stadterfahrung bei Meyrink (vgl. Ingeborg Fiala-Fürst: *Der Beitrag der Prager deutschen Literatur zum deutschen literarischen Expressionismus: Relevante Topoi ausgewählter Werke*, St. Ingbert 1996). Zur Pragdarstellung im *Golem* vgl. auch Heidemarie Oehm: »Der Golem« (1915) von Gustav Meyrink, in: Winfried Freund, Hans Schumacher (Hg.): *Spiegel im dunklen Wort: Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main–Bern 1983, bes. S. 181; Peter Cersowsky: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München 1989, S. 44 ff.; beide betonen vor allem die visionäre Gestaltung bzw. Spiritualisierung des Stadtraums.
- 14 Kurt Pinthus: *Zu Gustav Meyrinks Werken*, in: Gustav Meyrink: *Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Fledermäuse*, 1917, S. 336; Hermann Hesse: *Exzentrische Erzählungen (1909)*, in: Hesse: *Gesammelte Werke*, Bd. 11: *Schriften zur Literatur I*, Frankfurt/Main

- 1970, S. 138. Auch in der Meyrink-Forschung wird dieser Bezug immer wieder hergestellt, zumeist für die im engeren Sinne phantastischen Texte Poes (vgl. Cersowsky: *Phantastische Literatur*, S. 101–152). Joachim Kalka hat am Beispiel zweier Erzählungen – *Die Pflanzen des Dr. Cinderella* und *Der Saturnring* – auf die »eigenartige Affinität zu gewissen berühmten Schlüsseltexten der Moderne«, insbesondere zu Poes *Mann der Menge*, verwiesen (Kalka: *Das Unheimliche des Erzählens*, S. 122 f.).
- 15 Edgar Allan Poe: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, Bd. 2: *Der Fall des Hauses Ascher. Erzählungen*, Frankfurt/Main 1994, S. 241.
- 16 Ebd., S. 235 f.
- 17 Ebd., S. 241.
- 18 Vgl. Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, S. 550 f.
- 19 Poe: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 230.
- 20 Benjamin: *Charles Baudelaire*, S. 550.
- 21 Philip Fisher: *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*, in: Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 110 f.
- 22 Vgl. Pinthus: *Zu Gustav Meyrinks Werken*, S. 360. Auf die Bedeutung der Vergangenheit in Meyrinks *Golem*, die als »tödliche Unwirklichkeit [...] Ausdruck der historischen Irrealität eines ungelösten Grenzdaseins« sei, hat auch Claudio Magris hingewiesen (Claudio Magris: *Prag als Oxymoron*, in: *Neohelicon*, 7|1979|2, S. 48).
- 23 Qasim: *Gustav Meyrink*, S. 144.
- 24 Aus einem in Meyrinks Nachlaß befindlichen Notizbuch (Bayerische Staatsbibliothek, München), zitiert nach Qasim: *Gustav Meyrink*, S. 144.
- 25 Gustav Meyrink, *Walpurgisnacht*, Leipzig 1917, S. 13.
- 26 Gustav Meyrink, in: *Prager Tageblatt*, 3.6.1922, zitiert nach Kurt Krolop: *Hinweis auf eine verschollene Rundfrage: »Warum haben Sie Prag verlassen?«*, in: *Germanistica Pragensia*, IV (1966), S. 48.

Toni Tholen

Zwischen Leben und Tod

Zur Prosa Alexander Lernet-Holenias

Erst allmählich wird der Autor Alexander Lernet-Holenia wiederentdeckt. Dabei war er in der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit einer der bekanntesten österreichischen Schriftsteller. Sein weitgehendes Verschwinden aus der literarischen Öffentlichkeit und der literaturwissenschaftlichen Diskussion der letzten Jahrzehnte dürfte wohl vor allem seinem politischen Konservatismus – manche bezeichnen ihn als reaktionär, er selbst hat sich einmal einen konservativen Revolutionär genannt¹ – wie seiner ihm von den Interpreten wiederholt attestierten Zwitterstellung zwischen ›hoher‹ und unterhaltender bzw. Trivialliteratur geschuldet sein.² Daß er nicht zu den kanonisierten österreichischen Autoren des 20. Jahrhunderts gehört, hat sicherlich auch mit der bis heute von Literaturwissenschaftlern vertretenen Einschätzung zu tun, daß sich an seiner Prosa nicht ähnlich innovativ wie bei Musil, Broch und anderen die Formproblematik des modernen Erzählens erörtern läßt. Wenn sein Prosa-Werk ernsthafte Berücksichtigung erfährt, dann vor allem in der Forschung zur literarischen Phantastik zwischen dem *fin de siècle* und den dreißiger Jahren.³ In diesem Zusammenhang ist oft von einem zentralen Charakteristikum seines Schreibens die Rede. Bezug genommen wird dabei auf die von Lernet-Holenia selbst verwendete Metapher des ›Zwischenreichs‹. So heißt es in einer häufig zitierten Studie von Franziska Müller-Widmer, daß Lernet-Holenia »das Ineinanderfließen von Wirklichkeit und Fiktion, von Realität und Traumwelt, Leben und Tod zum wesentlichsten Prinzip seiner schriftstellerischen Arbeit erhoben hat«⁴. Allein schon dieses Zitat belegt, wie aktuell sein Werk, das die Aufhebung bzw. die Ununterscheidbarkeit solcher Gegensätze und darüber hinaus ihr Zwischen zum zentralen Thema hat, in einer Zeit (wie der unsrigen) sein müßte, in der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion unscharf werden. Neben der auch kürzlich wieder vorgenommenen Abwertung des Autors und seines Werkes⁵ gibt es gleichwohl auch Stimmen, die die Modernität der Texte Lernet-Holenias andeuten. Dabei werden zwei extreme Möglichkeiten und Effekte der darin entworfenen ›Zwischenreiche‹ herausgestellt: Einmal wird betont, daß die jeweiligen Protagonisten der Romane und Erzählungen in den Zwischenzeiten und -räumen letztlich verschwinden, das heißt, daß das Projekt einer Herstellung von Identität scheitert und das Ich seinen Subjektstatus ver-

liert bzw. sogar rettungslos untergeht.⁶ Dieser Befund wird kultur- und literaturgeschichtlich im Kontext der Identitätskrise des beginnenden 20. Jahrhunderts verortet. Zum anderen wird auf die wahrnehmungsästhetische Avanciertheit der in den Texten zahlreich auftretenden visionären Zustände aufmerksam gemacht. Sie gelten als Zustände gesteigerter Bewußtheit, in denen Wirklichkeit nicht mehr als Objektivität erscheint, sondern nur noch als »subjektives Konstrukt.«⁷ Erik Hauser resümiert in einer neueren Studie über Lernet-Holenias »Zwischenreiche«, daß die sich im erzählerischen Werk durchhaltenden Merkmale wie die Vereinzelung von Figuren, ihr Realitätsschwund und ihre Rückwendung auf eine erinnerte Vergangenheit moderner sind, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Hier werde der Mensch des 20. Jahrhunderts gestaltet. Nicht zuletzt weist Gilles Deleuze im Zusammenhang seines Begriffs der Zwischen-Zeit wiederholt auf Lernet-Holenia hin, sogar noch in seinem letzten, testamentarischen Text *Die Immanenz: ein Leben. . .* (1995).⁸

Wenn ich mich im folgenden einigen Prosatexten Lernet-Holenias zuwende, dann in der Absicht, beide soeben skizzierten Perspektiven, also die Krise von Identität, deren Verlust zum einen und die Möglichkeit gesteigerten Bewußtseins zum anderen zusammen zu lesen. Ich werde dazu Passagen aufsuchen, in denen der Zwischenraum und die Zwischenzeit von Leben und Tod thematisch werden. Lernet-Holenia entwirft, so meine These, Räume eines Lebens-im-Tod, die eine charakteristische Gestalt von Subjektivität in der Zwischenkriegszeit erkennbar werden lassen, welche sich aber zugleich von Ich-Entwürfen unterscheidet, die vom Erfahrungshintergrund her in engem Bezug zu ihr stehen. Gemeint sind Entwürfe heroischer Subjektivität wie zum Beispiel bei Ernst Jünger. Dagegen bedeutet Leben-im-Tod in den literarischen »Zwischenreichen« Lernet-Holenias vielmehr die Auflösung individueller wie kollektiver Identität und zugleich das Erleben reiner Intensitäten, die gewissermaßen wirklicher sind als die Wirklichkeit.

Der Augenblick des Todes: Intensitäten. – Nach der Publikation einiger Gedichtbände und Dramen beginnt Lernet-Holenia Ende der zwanziger Jahre mit dem Schreiben von Romanen und Novellen. Vorherrschendes Thema darin ist der Erste Weltkrieg und dessen Auswirkungen auf die Protagonisten, die selbst als Soldaten in die Kriegsgeschehnisse verwickelt werden, in der Zeit danach. In einer meisterhaften Novelle mit dem Titel *Der Baron Bagge* (1936) erzählt der Titelheld anlässlich eines Empfangs dem Ich-Erzähler der Rahmenhandlung rückblickend die Geschichte seiner Teilnahme am Feldzug gegen Rußland zu Beginn des Jahres 1915, dem er als Oberleutnant eines Dragonerregiments angehört. Dieses erhält den Auftrag, nach Ungarn vorzurücken, um dort die Front gegen die Russen zu reorganisieren. Bagges Schwadron ist einem Rittmeister von Semler unterstellt, von dem bereits zu Beginn der Erzählung gesagt

wird, daß er völlig unberechenbar und zudem verantwortlich für den Tod der ihm unterstellten Dragoner sei. Worin Semlers Unberechenbarkeit und sein »Spleen«⁹ bestehen, wird schnell klar: Er kann es gar nicht abwarten, gegen die Karpaten vordringend, auf den Feind zu stoßen. Gegen jede Vernunft läßt er seine Schwadron auch bei Nacht, jedem Hinterhalt schutzlos ausgeliefert, weiter vorrücken. Den Hinweis eines ihnen entgegen kommenden Truppenkommandeurs, daß die Brücke über die Ondawa bei Hor von größeren Kräften des Feindes gehalten werde, nimmt Semler begierig auf, schlägt dabei aber die Warnung, die Brücke zu nehmen, mit dem Hinweis aus, daß er das feindliche Bataillon niederreiten werde. Im Schnee- und Sandsturm läßt Semler die Schwadron zur Brücke bei Hor vorrücken und zum Angriff übergehen. Die Reiter geraten sofort unter tödlichen Beschuß.

Der Rittmeister von Semler kann als eine Gestalt heroisch-viriler Subjektivität betrachtet werden, die ihre Erfüllung im Kampf sucht und dabei das Risiko des Todes nicht scheut. Die Personifikation des Todes ist der Feind, der dem todesbereiten Subjekt zum Anderen seiner selbst wird. Der Feind, so könnte man mit einer Formulierung Carl Schmitts sagen, ist die eigene Frage als Gestalt. In ihr hat das Subjekt sein Telos, das sich im Augenblick des Todes verwirklicht.

Daß eine solche Verwirklichung in unmittelbarer Berührung mit dem Anderen, dem Feind und seinen Geschossen, nicht nur als Erfüllung, sondern auch als beglückend empfunden wird, zeigen die Kriegsaufzeichnungen einer anderen Gestalt heroisch-viriler Subjektivität, Leutnant Ernst Jüngers. Jünger schildert in seinem Tagebuch *In Stahlgewittern*, das 1920 zum ersten Mal erschien, Seite um Seite Angriffe, Verletzungen, Verstümmelungen und den massenhaften Anblick zeretzter Körper, kurz: das Grauen des Stellungskriegs, der Materialschlachten, Gasangriffe, aber vor allem auch der Mann-zu-Mann-Kämpfe an der französischen Front, ohne Schonung des Lesers und in voller Intensität. Moralische Reflexionen über Sinn und Unsinn der massenhaften Zerstörung und Vernichtung werden nicht angestellt. Im Gegenteil, der Text kulminiert in der rauschhaften Schilderung eines letzten großen Kampfes, nachdem bereits absehbar ist, daß Deutschland den Sieg nicht mehr wird erringen können. Das vorletzte Kapitel »Mein letzter Sturm« hält einen, wenn nicht *den* Höhepunkt von Jüngers Kriegererlebnis fest. In einer für die deutsche Seite aussichtslosen Schlacht von 1918 überkommt den Kämpfenden ein »sehr unpersönliches Gefühl, als ob ich mich selbst mit einem Fernrohr beobachtete. Zum ersten Mal in diesem Kriege konnte ich das Zischen der kleinen Geschosse hören, als piffen sie an einem Gegenstand vorbei.«¹⁰ Das Gefühl, aus sich selbst herauszutreten, selbst zu einem Ding zu werden, verbindet sich im Moment der Verwundung durch ein gegnerisches Geschloß mit einem höchsten Glückempfinden: »Nun hatte es mich endlich erwischt. Gleichzeitig mit der Wahrnehmung des Treffers

fühlte ich, wie das Geschoß ins Leben schnitt l. .] Als ich schwer auf die Sohle des Grabens schlug, hatte ich die Überzeugung, daß es unwiderruflich zu Ende war. Und seltsamerweise gehört dieser Augenblick zu den ganz wenigen, von denen ich sagen kann, daß sie wirklich glücklich gewesen sind. In ihm begriff ich, wie durch einen Blitz erleuchtet, mein Leben in seiner innersten Gestalt. Ich spürte ein ungläubiges Erstaunen darüber, daß es gerade hier zu Ende sein sollte, aber dieses Erstaunen war von einer sehr heiteren Art.«¹¹ Das Ich erlebt sein höchstes Glück im Augenblick des Todes. Darin erschließt sich ihm das Leben in seiner Ganzheit. Dieses höchste Erlebnis ist aber nicht mehr im vollen Sinne dasjenige eines zurechnungs- und handlungsfähigen Subjekts, weil es bereits im Übergang zum Nicht-Sein ist. Es ist schon mehr als es selbst, gesteigertes Sein, das von Beginn an das Telos heroisch-viriler Subjektivität ist. Das Erleben dieses Augenblicks rückt allerdings vom Zeitpunkt der Publikation des Tagebuchs aus in den Status einer unwirklichen Wirklichkeit. Die Erfahrung des Todes wird zu einer phantasmatischen Struktur von Eigentlichkeit, da der Tod als wirkliche Wirklichkeit ausgeblieben ist. Jünger hat dieses Phantasma in den zwanziger Jahren fortgeschrieben. In *Das abenteuerliche Herz* (1929) beschreibt er noch einmal das Gefühl jener tödlichen Verwundung: »Was mir nachträglich besonders wunderbar erscheinen will, ist der plötzliche Übergang aus der wildesten Anstrengung des Willens, aus einem Sturmangriff heraus in eine vollkommene und willenlose Beschaulichkeit – aus einem Übermaß an Raserei in die hellstichtigste Klarheit und Ruhe, die sich denken läßt.«¹² Darin öffnet sich dem Getroffenen ein »Raum im Raume«, der gänzlich leer ist und in dem von einem »unsichtbaren Orchester das Grundmotiv gespielt [wird] – einsam, tragisch, stolz und mit einer tödlichen Bedeutsamkeit«¹³.

An Jüngers Schilderungen der tödlichen Verwundung läßt sich die Erfahrungsstruktur eines Lebens-im-Tod, die ihren Ausgang im Kriegserlebnis hat und sich gewissermaßen in der Nachkriegszeit als Real-Phantasma festgesetzt hat, ablesen. Aus ihm erwächst die Statuierung eines einsamen, tragischen und stolzen Subjekts, das sich heroisch ins eigene Nichts vor- und zurückwirft, darin sein Über-leben feststellt und zugleich seine Aktionsbereitschaft artikuliert.¹⁴ Dem entspricht in den Büchern Lernet-Holenias die Nachzeichnung todesbereiter soldatischer Subjekte wie Semler oder der Rittmeister Bottenlauben aus dem Roman *Die Standarte*¹⁵, die in der Imagination der jeweiligen Erzähler einer Binnengeschichte weiterleben. Welche Funktion dieses Weiterleben von Toten bei Lernet-Holenia hat, werde ich weiter unten ausführen.

In bezug auf die Augenblickserfahrung des Todes läßt sich am *Baron Bagge* eine über die Darstellung Jüngers hinausgehende Dimension ausmachen. Sie entfaltet sich als der Raum einer Zwischen-Zeit. So heißt es an der Stelle des Berichts, an der Bagge von der Verantwortung Semlers für den Tod seiner Untergebenen spricht, weiter: »Vielleicht war die Katastrophe, in die er [Semler

seine Schwadron geführt hat, die Opferung dieser ganzen Hekatombe von Menschen und Rossen, nur dazu da, damit etwas, das im Bereiche des Lebens, weil es dazu zu spät war, nicht mehr geschehen konnte, nach dem Leben geschehe, im Tode also, würde man sagen – aber es geschah doch nicht eigentlich im Tod, sondern in jener Zeit und in jenem Raum, die zwischen dem Sterben und dem wirklichen Tod liegen. Denn daß es da ein Intervall gebe, halten viele für sicher.« (BB, 10) Bagge spricht von seinem eigenen Zwischenzustand, von dem Intervall, in das er hineingleitet, als er auf der Brücke ebenfalls von Geschossen getroffen wird.¹⁶ Er selbst meint, schon in die Bewußtlosigkeit übergehend, von zwei Kieselsteinen getroffen zu werden. In diesem Intervall entfaltet sich ein traumhafter Zustand, der auf siebzig Seiten nacherzählt wird. Der Leser selbst erfährt erst am Ende der Novelle explizit, daß das von Bagge Berichtete nichts im konventionellen Sinne wirklich Erlebtes ist. Gleichwohl werden in der Erzählung immer wieder Signale ausgegeben, die die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum unsicher werden lassen. So ist zum Beispiel oft davon die Rede, daß das Erlebte sich »in merkwürdiger Traumhaftigkeit« (BB, 38 f.) vollzieht. Der Leser muß an solchen Stellen glauben, daß das Erlebte zwar traumhafte Züge hat, aber noch einer erzählten Wirklichkeit zuzuordnen ist. Daß es jedoch im Traum selbst geschieht, erfährt er erst am Ende, als der Erzähler Bagge seinen Zuhörer über den tatsächlichen Verlauf des Angriffs, seine Verwundung (die Kieselsteine sind in Wahrheit Kugeln) und seine Unternehmungen nach dem Krieg aufklärt. Gleichwohl bleibt der Zustand der Grenzverwischung bis zum Ende der gesamten Novelle erhalten, denn es erweist sich, daß für Bagge das Geträumte mehr Wirklichkeit hat als die Wirklichkeit im sogenannten Wachzustand. Einer der letzten Sätze lautet: »Denn in Wahrheit, so zuwider Phantastereien sonst mir sind, ist mir im Innersten der Traum noch Wirklichkeit und die Wirklichkeit eigentlich nur mehr wie ein Traum.« (BB, 110 f.)

Was geschieht in diesem langen Traum, der zugleich nur wenige Sekunden dauert? Was geschieht auf der Brücke bei Hor, auf der Bagge »den Bruchteil einer Minute zwischen dem Leben und dem Tode« (BB, 108) bewußtlos liegt? – Die Schwadron mit dem Rittmeister Semler an der Spitze überreitet die russische Kompanie und dringt weiter zu ihrem Bestimmungsort, der ungarischen Stadt Nagy-Mihaly, vor. Versucht man, auf den Punkt zu bringen, was sich in der Zwischen-Zeit an Wesentlichem ereignet, so wird man von einer Auflösung der Subjekthaftigkeit oder Subjektzentriertheit der Handlungen und Geschehnisse sprechen müssen. Vom Ende der Erzählung her betrachtet, weiß der Leser, daß Bagge es in seinem Traum ausnahmslos mit Toten zu tun hat. Bei der Lektüre des Traumberichts selbst fällt auf, daß die Akteure miteinander kaum in eine real anmutende Kommunikationssituation eintreten. Kennzeichnend für alle Situationen und Gespräche ist die Abwesenheit des einen vom anderen, ob diese sich nun durch Gleichgültigkeit, Schweigen, Ausdruckslosigkeit oder

durch Abwendung einstellt. Auch die von Semler repräsentierte Gestalt der in den Tod vorstürmenden Subjektivität, die ähnlich wie bei Jünger des Feindes bedarf, um sich selbst zu gewinnen, löst sich in den Traumlandschaften, die Bagge bewußtlos durchlebt, auf. Denn besonders auffällig ist, daß Semler wahrhaft weiter nach dem Feind sucht, dieser aber nirgendwo mehr auftaucht. Mit der Abwesenheit des Feindes aber löst sich auch die Gestalt Semlers immer mehr in nichts auf. Am auffälligsten in der Stadt Nagy-Mihaly. Denn die Bewohner, die in Lebensfülle und Ausgelassenheit ihre Zeit verbringen, machen sich über Semlers verbissene Suche nach dem Gegner lustig: »Ach«, entfährt es einem von ihnen, nachdem die Schwadron Quartier bezogen hat, »feindliche Nähe! Ich weiß gar nicht, was ihr immer mit eurer feindlichen Nähe habt! Es gibt keinen Feind weit und breit! Die ganze Stadt lacht schon darüber, daß ihr überall Feldwachen aufgestellt habt!« (BB, 63)

Im Traum Bagges weicht die im Kampf mit dem Feind gesuchte Intensität einer anderen. Auch sie ist ichlos und unkommunikativ, wenngleich sie sich vordergründig als Liebesbeziehung generiert. Gemeint ist der Taumel, in den Bagge durch die überschäumende Lebenslust der Stadt und durch die Liebe einer jungen Frau namens Charlotte gerät. Die Liebesbeziehung gestaltet sich zunächst in der Form eines Gesprächs, das eine zentrale Stellung im Traum einnimmt. Charlotte gesteht Bagge ihre Liebe und philosophiert anschließend gegenüber dem von der Schnelligkeit der Liebesbekundung überraschten Baron in eigentümlicher Weise über die Art ihrer Liebesbeziehung und über das Gefühl. Während Bagge in der Gesprächssituation auf einer Erklärung für das Geständnis besteht, erwidert Charlotte irritiert: »Sie suchen nach Erklärungen für ein Gefühl, als lasse es sich begründen wie irgendein Entschluß, etwa der, aufzustehen, weil es Zeit dazu ist, in einen Wagen zu steigen, weil man irgendwo hinwill, oder einen Gegenstand zu kaufen, weil es einem gefällt. Aber Gefühle sind keine Entschlüsse. Sie kommen von selbst.« (BB, 67 f.)

Das Gefühl der Liebe, das Charlotte umschreibt, geht nicht vom Ich wie ein willentlicher Entschluß aus, etwas zu tun, sondern es kommt. Es ereignet sich, und zwar ganz unabhängig von den Personen und ihren Eigenschaften. Zwar gibt Charlotte vor, Bagge aus den Erzählungen ihrer Eltern, die mit Bagges Mutter befreundet gewesen seien, schon seit langem zu kennen, aber das spielt für das Gefühl keine entscheidende Rolle. Dementsprechend führt sie weiter aus: »Aber ich hätte mich mit Ihnen in Gedanken auch befaßt, wenn ich von Ihnen nichts gewußt hätte. Nichts, als daß Sie existieren. Vielleicht hätte ich Sie mir sogar erträumt, wenn es Sie überhaupt nicht gegeben hätte. Eigentlich, sagt man, träume man ja immer nur von Wesen, die es nicht gäbe. Ich hätte also auch enttäuscht sein können, als ich Sie sah. Allein, es gibt nichts, durch das ein wirkliches Gefühl enttäuscht werden könnte. Dazu hat es zuviel mit sich selbst und zu wenig mit dem Gegenstande zu tun, auf den es sich bezieht. Sie

wurden für mich einfach der Mensch, von dem ich träumte. Durch Zufall, wofern es solchen gibt, wurden Sie dazu, zweifellos, und bloß weil man Ihren Namen nannte. Man hätte aber ebensogut auch von jemand anders reden und gewünscht haben können, daß ich ihn heirate.« (BB, 68 f.) Zwar stehen Charlottes Äußerungen im Modus der direkten Rede, aber das, was sie aussagen, dementiert jegliche kommunikative Zuwendung. Die angeredete Person, Bagge, wird zu einem beliebigen Wesen, an dem nur seine bloße Existenz von Bedeutung ist (»Nichts, als daß Sie existieren«). Und das Gefühl bezieht sich nicht auf ein Individuum mit bestimmten Eigenschaften, denn »es hat zuviel mit sich selbst und zu wenig mit dem Gegenstand zu tun, auf den es sich bezieht«. Was ist aber dann Charlotte? Auch sie ist keine realistische Figur, sondern eine Stimme in Bagge selbst. Als Charlotte ihre Rede beendet hat, fragt Bagge sich verwundert: »War es denn möglich, daß sie wirklich so sprach? I. . . Woher wußte sie all diese Dinge, die ich selbst manchmal nur zutiefst geahnt, ohne sie im geringsten wirklich fassen oder ausdrücken zu können?« (BB, 70) Hier wird deutlich, daß Charlotte eine allegorische Figur ist. Sie ist die Trägerin eines Wissens, das sich in Baggés Traum viel deutlicher darstellt als in der sogenannten Realität, wo es sich nur als Ahnung äußern konnte. Dieses Wissen des Traums wirkt jedoch stärker als jede Wirklichkeit, denn die Wirkung von Charlottes Rede ist eine »un glaubliche« (ebd.).

Versuchen wir, dieses Wissen genauer zu umschreiben, dann hilft dabei vielleicht ein Gedanke von Deleuze. In seinem letzten, bereits erwähnten Text *Die Immanenz: ein Leben*. . . geht Deleuze der Frage nach, was ein »transzendentes Feld« ist. Diesen Begriff entnimmt er Sartres Text *Die Transzendenz des Ego*, der 1936, also im gleichen Jahr wie *Der Baron Bagge* publiziert worden ist.¹⁷ Deleuze definiert das transzendente Feld als reinen a-subjektiven Bewußtseinsstrom, »als unpersönliches prä-reflexives Bewußtsein, als qualitative Dauer des ichlosen Bewußtseins«¹⁸. Dieses Feld entzieht sich als eine sogenannte »Immanenzebene« jeder Transzendenz des Subjekts wie des Objekts. Die absolute Immanenz »ist in sich selbst«¹⁹. Was da als Immanenz in sich selbst ist und in keiner Weise vorgängig einem Subjekt zugeordnet wird, nennt Deleuze den »Übergang von einer Empfindung zur anderen«²⁰. Der Strom dieses Übergehens und Werdens ist »ein Leben. . .«. Wichtig ist der unbestimmte Artikel: Er meint ein *singuläres* Leben, das einem Menschen immanent ist, »der keinen Namen mehr hat, obwohl er sich mit keinem anderen verwechseln läßt«²¹. Der Mensch ist darin kein Individuum mehr mit bestimmten subjektiven Merkmalen, sondern sein Existieren entspricht einer Singularisierung. Es wird von Ereignissen, Gefühlen, Wahrnehmungen durchdrungen, die es nicht besitzt und die auch jenseits moralischer Wertmaßstäbe wie gut und böse liegen.²²

Interessant ist nun, in welcher Zeitform Deleuze dieses indefinite, unpersönliche, und dennoch singuläre Leben faßt. »Dieses indefinite Leben hat selbst

keine Augenblicke, so nahe sie auch beieinander liegen mögen, sondern nur Zwischen-Zeiten, Zwischen-Momente. Es bricht nicht herein und folgt nicht nach, sondern bietet die Unermeßlichkeit der leeren Zeit, in der man das Ereignis noch als künftiges und schon als geschehenes sieht, und zwar im Absoluten eines unmittelbaren Bewußtseins. Das Romanwerk Lernet-Holenias rückt das Ereignis in eine Zwischen-Zeit, die ganze Regimenter verschlingen kann.«²³ Tatsächlich verschlingt die Zwischen-Zeit, die wenigen Sekunden zwischen Leben und Tod, in denen der Baron Bagge Charlottes Rede träumt, eine ganze Schwadron. Der Traum selbst ist die Darstellung eines Schon-im-Noch-nicht, insofern darin die Soldaten sowie Charlotte und ihr Vater schon tot sind, wie wir am Ende der Novelle erfahren, aber sich als noch Lebende gebärden. Solche Zwischen-Zeiten, die ein noch künftiges und schon geschehenes Ereignis sehen lassen, ziehen sich als Grundmotiv durch die Romane Lernet-Holenias. Sie personalisieren sich in den zahlreichen lebend-toten Figuren.

Kommen wir aber noch einmal auf die Bemerkung von dem unpersönlichen, prä-reflexiven Leben zurück, dann zeigt sich, daß Charlottes Rede davon, daß die Gefühle in sich selbst sind und am Menschen, in dem sie sich singularisieren, nur sein bloßes Existieren, nicht seine Individualität von Bedeutung ist, dem entspricht, was Deleuze »ein Leben. . .« nennt. Auch das, was Deleuze das Werden oder den Übergang von Empfindungen nennt, findet sich in Charlottes Ausführungen wieder: »Es gibt wohl keine wirklichen Beziehungen zwischen den Menschen. Es kann keine geben. Man ist einander immer nur ein Anlaß, sonst nichts. Ein Anlaß zum Haß oder zur Liebe. Aber Liebe und Haß, sie entstehen in uns, sie walten und vergehen auch bloß wieder in uns allein. Keine wirklichen Fäden spinnen sich von einem zum anderen.« (BB, 69) Affekte wie Liebe und Haß nehmen uns zum »Anlaß« in ihrem Entstehen und Vergehen, in ihrem Übergang von einem zum anderen. Eine solche Immanenzebene aber ist nicht kommunikativ, sondern ohne intersubjektive »Beziehungen«. Desgleichen schreibt Deleuze, daß die für *ein* Leben konstitutiven Ereignisse oder Singularitäten untereinander ganz anders kommunizieren als Individuen. Sie haben eine »eigene« bzw. eine »volle Realität«, die Deleuze als »Virtualität«²⁴ bestimmt. Diese volle Realität des Virtuellen kennt keinen Mangel, ihr fehlt nichts. Und genau aus diesem Grund läßt sich in bezug auf Bagge sagen, daß für ihn der Traum wirklicher ist als die Wirklichkeit. Nur ist an dieser Stelle auf ein mögliches Mißverständnis hinzuweisen: Bagges Traum, und insbesondere der Teil, in dem Charlotte zu ihm redet, ist nicht einfach im psychologischen Sinne als Unbewußtes zu verstehen, sondern im Gegenteil etwas absolut Bewußtes. Schon Sartre versucht in seinem Aufsatz *Die Transzendenz des Ego*, das »transzendente Feld«, das er von einer egologischen Struktur befreien will, vor einer psychologischen Inanspruchnahme zu schützen. Er führt den bekannten Satz von Rimbaud »Je est un autre« an, um damit zu sagen, daß die Bewußtseins-

spontaneität, die eine unpersönliche sei, nicht aus dem Ich hervorgehen kann; vielmehr geht sie auf das Ich zu, sie trifft es. Mit den Worten Charlottes: Sie sucht sich einen »Anlaß«. Die Spontaneität bestimmt sich in jedem Augenblick zur *Existenz*, ohne daß man sich etwas *vor* ihm denken könnte.²⁵ Nur wenn man die Passage über Charlottes Liebes-Rede im Sinne eines transzendentalen Feldes, das heißt als ein nicht-egologisches Bewußtsein in Bagge selbst versteht – Lernet-Holenia hat im übrigen in einem Interview 1957 selbst davon gesprochen, daß ihn seit dem Ersten Weltkrieg das »Transzendente« gelockt habe²⁶ –, kann man begreifen, warum Bagge den Traum als eine eigene (andere) Wirklichkeit betrachtet.

Die Landschaft, die sich im Traum auftut, ist wie ein Kraftfeld, auf dem sich reine, innere Empfindungen hervorbringen. Insofern ist der Traum Bagges, im Zwischen von Leben und Tod, Spontaneität, die *ist*, aber nicht wirkt; Unmittelbarkeit des Erlebens, ohne eine Handlung hervorzubringen. Er produziert Intensitäten, ohne daß eine kommunikative Beziehung zu einem anderen hergestellt werden würde. Sie sind nicht in der Weise Realität wie die willentliche Tat eines Subjekts, die (Liebes-)Wirklichkeit schafft, sondern haben ihre eigene Realität im Virtuellen. Bagge erzählt seinem Gesprächspartner in der Rahmenhandlung, daß zwei Frauen ihn unbedingt hätten heiraten wollen. Er hingegen habe sich jedoch nie um eine Heirat bemüht und trage auch keine Schuld an deren Selbstmord, da er zum Zeitpunkt des Werbens eigentlich schon verheiratet gewesen sei. Unmittelbar darauf erzählt er seine Geschichte vom Ritt zur Brücke und den Traum, in dem er sich mit Charlotte vermählt.

Männerbund der Toten. – Wird im *Baron Bagge* in der Darstellung der Zwischen-Zeit von Leben und Tod einer heroischen Gestalt von Subjektivität, die Feind und Tod zur Bedingung hat, um selbst zu sein (Semler, Jünger), die Erfahrung von ichlosen Intensitäten gegenübergestellt, die zur gänzlichen Auflösung eines konfrontativen und beziehungsformigen Subjektverständnisses führt (Bagges Traum), so läßt sich in dem 1934 erschienenen Roman *Die Standarte* ein weiterer Aspekt der Auflösung von Identität beobachten. Sie geschieht allerdings nicht auf der Ebene der individuellen, sondern auf der der kollektiven Identität. Gemeint ist die männerbündische Vergemeinschaftung, die im Krieg stets ihre Apotheose erfährt. (Kaum dürften Erfahrungen mann-männlicher Vergemeinschaftung intensiver sein als in den marschierenden, Stellung haltenden und kämpfenden Armeeverbänden.) *Die Standarte* schildert nicht nur die letzten Kriegstage und den Untergang des Habsburger Reiches, sondern auch das Ende einer kollektiven Form männlicher Identität, deren zentraler Signifikant der Kaiser ist.²⁷ Der Roman tut dies jedoch in einer höchst originellen Weise: Er verknüpft die Darstellung des Untergangs der k.u.k. Armee in einer Binnenerzählung mit derjenigen des monströsen Fortlebens der Gefalle-

nen und der Truppenreste in der Nachkriegszeit, die von einer Rahmenhandlung getragen wird. Hier entfaltet sich von neuem die Existenzweise eines Lebens-im-Tod. Diese deutet aber gemäß einer brieflichen Einschätzung Lernet-Holenias, wonach die Zwischenkriegszeit bzw. die 1. Republik eine »untote Rand-Zeit der Monarchie«, eine ins Irreale abgeglittene Zwischenzeit war²⁸, nicht auf eine endgültige Auflösung der männerbündischen Identität, sondern auf deren Dekonstruktion. Denn die Männer, die sich während des Krieges um den Kaiser als Männerhelden gruppieren und sein Zeichen im Feld, die Standarte, von Fähnrich zu Fähnrich und das heißt von Opfer zu Opfer weitergeben, leben im Romangeschehen weiter: als Tote.

Entfaltet wird das Leben-im-Tod zwischen Rahmen- und Binnengeschehen in der Struktur eines Chiasmus. Während die Rahmenhandlung, die im Jahre 1928 spielt, ein (Weiter-)Leben im Tod darstellt, handelt die Binnengeschichte vom Tod im Leben. Verbunden sind beide Teile durch die temporale, sowohl nach vorn als auch zurückverweisende Struktur des Schon und Noch (-nicht). Vergangenheit und Zukunft durchlaufen einander stets in den Ahnungen, Voraussagen sowie in den Erinnerungen der Protagonisten. Der Roman erzeugt dadurch einen Zustand der Ungleichzeitigkeit, des Fehlens von Präsenz, von Jetzt-Zeit.

Im Jahre 1928 findet in Wien ein Fest für die Offiziere der Reste des k.u.k. Reiterheeres statt, an dem auch Herbert Menis, ehemaliger Fähnrich eines Dragonerregiments, teilnimmt. Der Eindruck, den die Zusammenkunft auf den Ich-Erzähler der Rahmenhandlung macht, ist stark und düster. Beim Anblick der noch lebenden an Tafeln sitzenden Offizieren könne man sich mit ein wenig Einbildungskraft »von einem andern, noch dichterem Gedränge umgeben fühlen: von denen, die gleichfalls gekommen waren, wenngleich sie nicht mehr kommen konnten, von den Verschollenen und Toten, einem zweiten, glorreichen, von Uniformen und Orden glitzernden und blitzenden, unsichtbaren Heer, das, wenn auch nur im Geiste erschienen, dennoch fast noch eher ein Recht, hier gegenwärtig zu sein, haben mochte als wir selbst. Denn das wirkliche Heer sind nicht die Lebenden, sondern die Toten.«²⁹ Gleich zu Beginn des Romans wird das zentrale Thema entfaltet: die Anwesenheit von Abwesenden. Die Wirklichkeit der Zusammenkunft der Männer ist eine von Toten erfüllte. Zusammengenommen ist das »Gedränge« von noch Lebenden und schon Toten eine Menge lebender Toter. Der Ich-Erzähler lernt Menis kennen und begegnet ihm kurze Zeit später auf der Straße wieder. Dabei fällt ihm auf, daß Menis sich sehr für Bettler männlichen Geschlechts interessiert, besonders für solche, die ehemals Soldaten waren und nun, wie er dem Erzähler zugleich erregt und resigniert erklärt, nichts mehr sind, »schmutziges Nichts l. . . I Gespenster im Straßenkot, Verkehrshindernisse an den Ecken, häßliche Anblicke, die die Passanten erschrecken, erbärmliche Gestalten, denen man wünschte, sie wären schon tot«

(S, 12 f.). Menis gibt den Bettlern regelmäßig Almosen und beschäftigt sich eingehend mit ihnen. Noch in Begleitung des Ich-Erzählers trifft er unversehens auf einen Bettler, der sich als Korporal Lott zu erkennen gibt, derjenige, der Menis unmittelbar vor Kriegsende in einer Schießerei mit einem Regiment der eigenen Seite die Standarte aus der Hand des getöteten Fähnrichs übergibt. Das Wiedersehen wird zum Anlaß der Erinnerung an das entscheidende Ereignis seines Lebens: die Schlacht auf den Donaubrücken von Belgrad und vor allem die Übernahme und das Weitertragen der Standarte. Erregt gesteht Menis dem Erzähler, daß er von den aus dem Krieg kommenden Soldaten nicht loskomme. Darüber hinaus glaube er auch nicht, »daß dieser Krieg überhaupt zu Ende gegangen ist. Er geht immer noch weiter.« (S, 22) Der vergangene Krieg und die Gemeinschaft der lebend-toten Männer – das ist noch 1928 die wahrhaft gespenstische Wirklichkeit des Fähnrichs Menis. Der Kerngedanke des Romans, der die Wirklichkeitswahrnehmung seines Protagonisten fokussiert, findet sich am Ende der Rahmenhandlung, kurz bevor Menis dem Ich-Erzähler in einer Hotelhalle seine Geschichte zu erzählen beginnt. In bezug auf seine Frau, der er im Herbst 1918 in Belgrad begegnet und die er, so der Bericht in der Binnenerzählung, hartnäckig umwirbt, stellt er rückblickend fest: »I. .I manchmal ist mir, als ob ich sie nie geliebt hätte. Ich habe sie vielleicht auch bloß geheiratet, weil sie eben noch da war, als sonst nichts mehr da war, nichts von dem, was mich nicht verläßt, obwohl es nicht mehr existiert, was immer noch sein wird, obwohl es längst vorüber ist, was wirklicher ist als alles, das wirklich ist.« (S, 23) Interessant an dieser Bemerkung ist, daß sie inhaltlich auf den Schluß des Romans vorverweist, weil sich dort erst vollständig aufklärt, was ihn nicht verläßt, obwohl es nicht mehr existiert, und sich damit auf der Erzählebene die Blickrichtung umkehrt: Was auf dieser antizipiert wird, muß durch den erinnernden Rückgang auf die Vergangenheit erst eingeholt werden. Menis muß dafür als Erzähler der Binnengeschichte in das Jahr 1918 zurück. Und darüber hinaus ereignet sich am Ende des Romans, der die Auflösung des Reichs und die Abdankung des Kaisers schildert, eine weitere Umkehrung, denn das Ende der erzählten Handlung (1918) verweist vor auf den Zeitpunkt des Erzählens (die Hotelhalle im Jahre 1928) und damit gleichzeitig zurück an den Anfang des Romans. Erzähllogisch wird also die schon erwähnte Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft virtuos eingeholt. Schließlich wird an Menis' Bemerkung deutlich, daß dasjenige in seinem Erleben mehr Wirklichkeit hat, was nicht präsent, was nicht gegenwärtig ist. Damit geht nicht zuletzt auch eine Entwertung seiner Beziehung zu Resa, seiner Frau, die in der Binnenerzählung breit entfaltet wird, einher, denn sie ist im Moment des Untergangs des Reiches die einzige, die *da* ist und auf ihn wartet.

Wenden wir uns vor der Betrachtung der Schlussszene aber zunächst der Antizipationsstruktur zu, wie sie in die Schilderung der noch in den Krieg

verwickelten Soldaten eingelassen ist. Denn auch in das im Oktober 1918 an die Front marschierende Dragonerregiment, dem Menis zugewiesen ist, kehrt schon der Tod ein, noch bevor der erste Schuß gefallen ist. Beim Abmarsch der Truppen in Richtung Belgrad taucht plötzlich der Verbindungsoffizier Baron Hackenberg auf, von dem niemand weiß, welche Funktion er eigentlich erfüllt. Er wird als eine sehr schlanke, magere, schmalgesichtige Gestalt beschrieben, seine Gelenke sind die dünnsten, die Menis bei einem Mann je gesehen hat. Er ist eine jener dämonischen Gestalten, die, wie etwa auch die zwielichtige Figur des russischen Emigranten Ananchin im *Traum in Rot*, Voraussagen machen, die kurze Zeit später mit tödlicher Sicherheit eintreten.³⁰ So auch in *Standarte*: Hackenberg prophezeit dem Fähnrich Heister, der die Standarte trägt, seinen baldigen Tod und macht damit einem unbewußten Wunsch Menis', die Standarte selbst zu tragen, den Weg frei. Das Unheimliche am Erscheinen Hackenbergs ist aber, daß seine Vorhersage von Heisters Tod stellvertretend für den Untergang des gesamten Regiments und schließlich der k.u.k. Armee steht. Bei der Ankunft an der Brücke von Belgrad endet Hackenbergs kurze Intervention, er hebt die Hand zu einem Wink und verschwindet (vgl. S, 169). Führt man diese Szene mit derjenigen aus Hofmannsthals *Reitergeschichte* eng, in der dem auf eine Steinbrücke zureitenden Wachtmeister Lerch von der anderen Seite ein Reiter des eigenen Regiments entgegenkommt (wenig später erkennt er sich darin selbst), die Hand hebend und plötzlich wieder verschwindend, so wird man unschwer erkennen, daß es sich in beiden Texten um einen Todesdämon handelt, der von den noch lebenden Soldaten schon Besitz ergreift. Es ist evident, daß Lernet-Holenia sich auf die *Reitergeschichte* bezieht, denn auch das weitere Geschehen ähnelt dem der Erzählung Hofmannsthals. So wie in dieser sich die Schwadron einem Befehl des Kommandeurs verweigert, so weigern sich in der *Standarte* vornehmlich die slawischen Soldaten des Dragonerregiments, die Brücke zu überqueren und an die Front zu marschieren. Das Resultat ist in beiden Fällen, daß die Meuternden von den eigenen Truppen niedergeschossen werden: in der *Reitergeschichte* stellvertretend der Wachtmeister vom vorgesetzten Rittmeister, in der *Standarte* hingegen zwei Drittel des gesamten Regiments von einem dem Kommando treu gebliebenen anderen Regiment.

Das Eigentümliche ist aber nun, daß Menis in dem Moment die Standarte übernimmt, in dem das Regiment praktisch ausgelöscht ist. Sein ganzes Begehren richtet sich auf das kaiserliche »Zeichen des Reichs [. . .] ein Nest des Adlers« (S, 202); statt mit Resa feiert er mit der Fahne »Brautnacht«, die »reiner als je ein Mädchen war« (S, 203). Diese Feier aber wird zu einer im Zeichen des Todes. Sein Begehren kann sich fortan nur noch im Bund mit Toten entfalten.

Die beiden Schlußabschnitte bilden den Höhepunkt des Romans. Sie stellen die Auflösung der kollektiven männerbündischen Identität dar und zugleich

deren Weiterexistenz im Modus eines Lebens-im-Tod. Menis, bei Kriegsende nach Wien zurückgekehrt, sucht Anschluß an Armeeeinheiten, findet in der Hofburg aber nur noch eine Versammlung von erstarrten Offizieren vor: »Das alte Heer war tot, seine Toten waren jetzt die Lebenden, und die Lebenden waren die Toten. Drei- oder viertausend Tote staken noch in der Burg.« (S. 304). Menis, wieder auf der Straße, gerät in einen Taumel, als er auf einem Plakat liest, daß der Kaiser die Truppen ihres Treue-Eids entbunden habe. In diesem Moment hört er sich den Fahneneid von neuem sprechen, und in seiner Stimme tauchen die Stimmen aller Gefallenen wieder auf, »die Stimmen ganzer Schwadronen« (S. 307), schließlich das ganze Heer. Diesmal begründet der Eid nicht mehr einen realen opferbereiten, sondern einen imaginären Männerbund der geopfert Toten. Die kollektive männliche Identität erleidet den Verlust von Präsenz und existiert fortan in einem Zwischenreich von Vergangenheit und Zukunft. In solcher imaginären Beschwörung kommt der Roman in der Erzählgegenwart allmählich wieder an. Leben-im-Tod ist auch für den Menis des Jahres 1928 die ihm einzig mögliche Existenzweise.

Die Dekonstruktion männerbündischer Identität, die der Text entfaltet, wird nirgendwo deutlicher als in der Ungleichzeitigkeit, die sich bei Menis' Versuch der Rückgabe der Standarte an den Kaiser einstellt. In den letzten Szenen des Romans wird geschildert, wie der Fähnrich die Säle von Schönbrunn mit dem festen Vorsatz betritt, dem Kaiser direkt gegenüberzutreten. In diesem Moment aber erfährt er von einem Bedienten, daß die Majestäten das Schloß verlassen. Daraufhin heißt es: »Ich blieb noch eine Minute oder zwei reglos stehen. Danach richtete auch ich mich auf und schritt weiter. Ich folgte nicht den andern, die fortgegangen waren, ich schritt in derselben Richtung fort, in der ich gekommen war, als sei der Kaiser noch da und ich ginge zu ihm, um ihm die Standarte zurückzugeben. Er war gegangen, aber immer noch ging ich zu ihm.« (S. 322) Der Kaiser, zentraler Signifikant der kollektiven männlichen Identität, ist nicht mehr gegenwärtig, für Menis und das Heer der lebenden Toten allerdings weiterhin im Status einer anwesenden Abwesenheit. Menis sucht noch bis zum Schluß den schon abwesenden Kaiser und damit auch sich selbst. Er verbrennt schließlich die Fahne, aber ins Feuer starrend, sieht er in einem Traumgesicht einen »geisterhaften Wald von Fahnen und Standarten« (S. 324) wieder-auferstehen, bis auch von diesen nur graue Asche übrigbleibt. Auch in dieser letzten Vision durchqueren Zukunft und Vergangenheit einander: Im Ende erscheint ein neuer Anfang, das Noch-nicht des Anfangs aber erscheint im Schon eines Endes. Genau diese Struktur kennzeichnet das Zwischen von Leben und Tod in Lernet-Holenias Prosawerk.

Sie verweist aber in erster Linie nicht auf einen mythischen Kreislauf der ewigen Wiederkehr von Anfang und Ende, Leben und Tod, sondern auf die Erfahrung einer Epoche, besser: einer Zwischen-Zeit zwischen den Kriegen, in

der das moderne (männliche) Subjekt sich primär vom Tod her denkt.³¹ Bei Lernet-Holenia kann es wie bei anderen Autoren seiner Zeit das Leben nur vom Tod her begreifen, und es trägt den Krieg weiter in sich, in der Ahnung, daß es noch einmal ins Feuer der Zerstörung gehen wird, um endgültig zu verschwinden.³² So lauten die Schlußzeilen des Romans *Mars im Widder* (1941/47), der den Polenfeldzug zu Beginn des Zweiten Weltkriegs zum Thema hat: »Die Luft war auf einmal erfüllt von einem gewaltigen Brausen, das den ganzen Himmel ausfüllte, die weiten Räume schienen zu schwingen. Über dem Wagen waren, niedrig fliegend, mehrere Geschwader großer Flugzeuge, wie Drachen, erschienen. Sie flogen langsam l. . . l. Es war fast, als ruhten sie auf ihrem Fluge eine Zeit aus. Der Feldzug war zu Ende. Sie waren im Begriff, Polen zu verlassen. Sie flogen nach Westen.«³³ In diesem Roman-Schluß taucht ein Subjekt, wie immer auch als totes weiterlebend, nicht mehr auf: Es bleibt nichts als das ohnmächtige Registrieren eines »gewaltigen Brausens« von Maschinen, die dazu bestimmt sind zu töten. Betrachtet man ihn als Fluchtpunkt der in den dreißiger und vierziger Jahren entstandenen Erzähltexte Lernet-Holenias, dann läßt sich sagen, daß sie von einem apokalyptischen Bewußtsein durchdrungen sind.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Selbsteinschätzung Lernet-Holenias und zur politischen Kritik an ihm zusammenfassend Donald G. Daviau: *Alexander Lernet-Holenia in seinen Briefen*, in: Thomas Eicher, Bettina Gruber (Hg.): *Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard*, Köln-Weimar-Wien 1999, und Clemens Ruthner: *Erzählte Zwischen-Reiche. Die Stellung Lernet-Holenias in der (phantastischen) Literatur des 20. Jahrhunderts*, in: Eicher/Gruber (Hg.): *Alexander Lernet-Holenia*.
- 2 Die Diskussion um die Statusfrage der Texte zieht sich durch die gesamte Forschung zu Lernet-Holenia. Vgl. dazu den konzisen Überblick über die Rezeptionsgeschichte in Gerald Funk: *Alexander Lernet-Holenia. Anmerkungen zur Rezeption und Poetik seines Werks*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 32(2002)128; ferner Thomas Eicher, Bettina Gruber: *Zwischen Poesie und Boulevard*, in: Eicher/Gruber (Hg.): *Alexander Lernet-Holenia*.
- 3 Ausführlich widmen sich in diesem Zusammenhang vor allem zwei Monographien dem Werk Lernet-Holenias: Reinhart Lüth: *Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*, Meitingen 1988, und Stefan Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991, bes. S. 174 ff. Zu nennen wäre auch der bereits erwähnte Aufsatz von Ruthner: *Erzählte Zwischen-Reiche*. Eher am Rande wird Lernet-Holenia behandelt in der grundlegenden Arbeit zur literarischen Phantastik dieser Zeit von Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne 1890-1930. Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*, München 1991.
- 4 Franziska Müller-Widmer: *Alexander Lernet-Holenia. Grundzüge seines Prosa-Werks*

- kes dargestellt am Roman »Mars im Widder«. Ein Beitrag zur neueren österreichischen Literaturgeschichte, Bonn 1980, S. 87.
- 5 Explizit wertet etwa Thomas Eicher den Roman *Die Standarte* ab, dem er mangelnden Tiefgang bescheinigt (vgl. Thomas Eicher: *Das Heimkehrermotiv in Lernet-Holenias »Standarte«*. Zu einem literarischen Topos der Zwischenkriegszeit, in: Eicher/Gruber [Hg.]: *Alexander Lernet-Holenia*, S. 114).
- 6 Dies ist der Grundtenor von Bergs instruktiver Interpretation, vgl. Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume*, S. 174–205 und 257 f.
- 7 Erik Hauser: *Zwischenreiche. Lernet-Holenias erzählerisches Werk zwischen Traum und Wirklichkeit*, in: Eicher/Gruber (Hg.): *Alexander Lernet-Holenia*, S. 159 f. Vgl. zum folgenden ebd.
- 8 Gilles Deleuze: *Die Immanenz: ein Leben...*, in: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996. Zuvor wird das Romanwerk Lernet-Holenias schon erwähnt in Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Was ist Philosophie?*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1996, S. 185 (FN 18).
- 9 Alexander Lernet-Holenia: *Der Baron Bagge*, Wien 1998, S. 9. Künftig im Text nachgewiesen mit *BB* und Seitenangabe.
- 10 Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*, in: *Sämtliche Werke*, Erste Abteilung: Tagebücher I, Bd. 1, Stuttgart 1978, S. 292.
- 11 Ebd., S. 293.
- 12 Ernst Jünger: *Das abenteuerliche Herz*, in: *Sämtliche Werke*, Zweite Abteilung: Essays III, Bd. 9, Stuttgart 1979, S. 122 f.
- 13 Ebd., S. 123.
- 14 Am Ende von *Das abenteuerliche Herz* wird von einem »Schlag von großen Herzen« gefordert, daß sie das »echte« Leben und die ihm entsprechende Rangordnung, innerhalb derer »die Wertungen eines kühneren, vornehmeren Lebens Gültigkeit besitzen«, wiederherstellen. Sie seien dem »jungen Kämpfer« vergleichbar, der der »Läuterung der Flamme« bedürfe (ebd., S. 175 f.).
- 15 Vgl. zur Charakteristik der Figur Bottenlaubens Alexander Lernet-Holenia: *Die Standarte*, Wien 1996, bes. S. 209. Auf diesen Roman werde ich weiter unten noch ausführlicher eingehen.
- 16 Vgl. zur krypto-mythologischen Phantastik des Unterweltgangs Bagges, der an der Brücke seinen Anfang nimmt, die zusammenfassenden Hinweise in Lüth: *Drometenrot und Azurblau*, S. 382 f.
- 17 Vgl. Jean Paul Sartre: *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931-1939*, Reinbek bei Hamburg 1997, bes. S. 83–92.
- 18 Deleuze: *Die Immanenz: ein Leben...*, S. 29.
- 19 Ebd., S. 30.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd., S. 31.
- 22 Vgl. dazu die Ausführungen über Affekte und Perzepte in Deleuze/Guattari: *Was ist Philosophie?*, S. 191 ff. Zum Verständnis der Begriffe ist folgende Stelle hilfreich: »Die Perzepte sind keine Perceptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind *Wesen*, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen, in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter gefaßt wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist.« (Ebd., S. 191 f.).

- 23 Deleuze: *Die Immanenz: ein Leben...*, S. 31.
- 24 Ebd., S. 32.
- 25 Sartre: *Die Transzendenz des Ego*, S. 86. Die Forschung betont zu Recht, daß das ›Ich ist ein anderer: das Werk Lernet-Holenias als roter Faden durchzieht, vgl. dazu Ruthner: *Erzählte Zwischen-Reiche*, S. 191. Zur Charakterisierung einer Hauptfigur wird der Rimbaudsche Gedanke am Ende des Romans *Ein Traum in Rot* aufgenommen.
- 26 Zitiert in Ruthner: *Erzählte Zwischen-Reiche*, S. 191.
- 27 Wie sehr der Kaiser nicht nur die Sehnsuchtsfigur männlicher Protagonisten im Roman, sondern auch ihrer Autoren war, zeigt eine Passage aus Hermann Brochs bekanntem Essay über Hofmannsthal, der für Lernet-Holenia eines der großen Vorbilder als Schriftsteller war. Broch schreibt in bezug auf das imaginäre Universum des jungen Hofmannsthal: »... Niemals mehr sollte die Kaisergestalt die Hofmannsthalsche Phantasie verlassen; sie blieb als Traum im Traume, als das Märchen im Märchen, als ihrer beider Verkörperung. Denn an ihr vermutlich hat das Kind das Wesen des Dichterischen erfaßt.« (Hermann Broch: *Hofmannsthal und seine Zeit*, in: *Kommentierte Werkausgabe*, Bd. 9/1, hg. von Paul Michael Lützeler, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1986, S. 189.) Die mann-männliche erotische Phantasie in diesem Verhältnis von Kaiser und Kind hat Broch im zweiten Teil seiner *Schlafwandler*-Trilogie im Verhältnis der Protagonisten Esch und Präsident Bertrand brillant zur Darstellung gebracht. Vgl. dazu das Broch-Kapitel meiner Habilitationsschrift *Verlust der Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur*, Typoskript, Frankfurt/Main 2003. Darin finden sich auch Ausführungen zur männerbündischen Erotik in der Literatur nach 1918. Vgl. zur Prominenz männerbündischen Denkens in der Literatur der Zwischenkriegszeit vor allem Bernd Widdig: *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*, Opladen 1992.
- 28 Vgl. den Brief an Alfred Kubin vom 7.4.1941, zitiert in Ruthner: *Erzählte Zwischen-Reiche*, S. 192, sowie die Kommentierung dort.
- 29 Lernet-Holenia: *Die Standarte*, S. 8. Künftig im Text nachgewiesen mit S und Seitenangabe.
- 30 Daß solche dämonische Sendboten zum Figurenarsenal der phantastischen Literatur gehören, ist von der Forschung bereits in großem Umfang gezeigt worden. Vgl. allgemein und umfassend Ruthner: *Erzählte Zwischen-Reiche*, S. 190 f., und mit besonderer Berücksichtigung von Lernet-Holenias Werk Lüth: *Drommetenrot und Azurblau*, S. 233 ff.
- 31 Vgl. zur Heraufkunft eines Todesdenkens in Literatur und Philosophie als Folge der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs Peter Bürger: *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist 2000, bes. S. 153–168, und Toni Tholen: *Im Angesicht des Todes. Die Anwesenheit des Ersten Weltkriegs im postmodernen Denken*, in: Petra Ernst, Sabine Harig, Werner Suppanz (Hg.): *Aggression und Katharsis*, Wien 2004 (im Erscheinen).
- 32 Bei Jünger heißt es, die in Lernet-Holenias Texten aufscheinende Ohnmacht und bange Vorahnung gleichsam in Macht umkehrend: »Dieses Maßnehmen an dem geheimen l. . . l. Urmeter der Zivilisation – das bedeutet für uns, den verlorenen Krieg zu Ende zu verlieren, bedeutet die konsequente Durchführung eines nihilistischen Aktes bis zu seinem notwendigen Punkt. Wir marschieren seit langem einem magischen Nullpunkt zu, über den nur der hinwegkommen wird, der über andere, unsichtbarere Kraftquellen verfügt.« (Jünger: *Das abenteuerliche Herz*, S. 135).
- 33 Alexander Lernet-Holenia: *Mars im Widder*, Frankfurt/Main–Leipzig 2002, S. 245.

Knut Ebeling

Monumente

Raumgewordene Vergangenheiten bei Benjamin und Foucault

Der monumentale Schlummer. – Der Begriff des Monuments ist sicher nicht der erste, dem man augenblicklich eine gesteigerte Attraktivität bescheinigen könnte. Monument – das klingt nach Historismus und Historischinken, nach Denkmalpflege und moosigen Steinen, nach brachialem 19. Jahrhundert, Bildungsbürgertum und Baedeker. Monument klingt nach allem – nur nicht nach Medium, Lektüre oder Codierung, drei Bausteine, die man nach den jüngsten kulturwissenschaftlichen Relektüren des Monuments mit diesem verbinden sollte. Denn möglicherweise ist seine Inschrift erst heute lesbar geworden und sein Jetzt der Erkennbarkeit erst in diesen Tagen gekommen. Möglicherweise mußte das Monument im Schatten jeder Aufmerksamkeit vor sich hin dämmern, um aus der begriffsgeschichtlichen Abstellkammer wieder hervorgeholt werden zu können; vielleicht bedurfte es jenes monumentalen Schlummers, damit ein Prinz 1969 kommen und es aus diesem Schlummer erwecken konnte. Spätestens seit Foucault den Begriff in seiner *Einleitung* in die *Archäologie des Wissens* wachgeküßt und wieder zum Leben erweckt hat, gehört er in das neo-historistische Repertoire von Literatur- und Kulturwissenschaftlern: Tatsächlich stellt es eine der Kuriositäten des derzeitigen wissenschaftlichen Diskurses dar, daß die aufgerüstete kulturwissenschaftliche Rede von Codierung und Hardware so selbstverständlich *in terms of* Monumenten spricht, als befände man sich in der Mitte des Historismus. Dabei weisen schon Codierung und Hardware darauf hin, daß es durchaus veränderte Vorzeichen sind, unter denen das Monument neuerdings wieder in die wissenschaftliche Rede einfließt.

Doch wer nach Foucault Monument sagt, sagt auch Dokument. Denn mit dem Begriff des Monumentes wurde ebenfalls sein Pendant in den Bereich der Zitierbarkeit eingeschleust. Immer öfter taucht in der jüngsten kulturwissenschaftlichen Debatte ein Begriff des Dokuments als Gegenspieler des Monuments auf, der ohne viel Federlesens direkt von Foucault übernommen wird – so, als würde der Verweis auf den Meisterdenker wider Willen schon ausreichen, um Begriff und Opposition zu begründen: Das schriftliche Dokument erscheint erneut als fadenscheiniger Widersacher jener ehrlichen Haut namens Monument, an dessen Solidität jede Verfälschung abperlt wie – ja wie an einem Monument.

Genau in dem Moment jedoch, in dem sich alte und neue Kulturwissenschaftler auf die noch ältere Opposition von schriftlicher versus materieller Kultur

eingeschossen haben, kommen Zweifel auf: Während man gehofft hatte, sich bei Foucault mit Monument versus Dokument eine gebrauchsfertige geisteswissenschaftliche Doppelhelix herunterladen zu können – eine Grundfigur, die so evident und fest erschien wie seinerzeit Lévy-Strauss' *Rohes und Gekochtes* –, hatte man sich nicht nur einen jahrhundertealten Streit aufgebürdet. Man hatte plötzlich auch eine ganze Fachgeschichte am Hals, die seit zweihundert Jahren professionell das Geschäft der Aushandlung eines Verhältnisses zwischen Monument und Dokument betreibt. Frühestens seit Jacob Spons *Miscellanea eruditae Antiquitatis* von 1685, spätestens aber mit Eduard Gerhards Programm einer »monumentalen Philologie« von 1849 gruppiert sich eine mehr oder weniger klassische Archäologie um das ungleiche Geschwisterpaar von Stein und Schrift, Wort und Bild, Sichtbares und Sagbares – um es weniger mit Foucault und Deleuze¹ als mit Ernst Buschor zu sagen, der die Archäologie 1939 in seinem berühmt-berüchtigten Aufsatz im *Handbuch der Archäologie* definierte als »Kunde von jenem Teil der vergangenen Menschheitsgeschichte, der durch das Auge aufnehmbar ist«. Bereits das Wort von Buschor verweist auf die Tatsache, daß es nicht erst mit Foucaults polemischer *Einleitung* zu einer neuen Lesbarkeit des Monuments gekommen ist. Doch erst nach Foucault wurde erkennbar, daß es auch schon vor dessen archäologischem Projekt Versuche gegeben hatte, alternative Geschichtskonzeptionen an konkrete Architekturen zu binden.

Natürlich kann man Foucault das Verdienst zuerkennen, das Monument zu einem Begriff gemacht zu haben, der später zu einer kultur- und medienwissenschaftlichen Schlüsselkonzeption ausgebaut werden konnte – mit allen Vor- und Nachteilen, die die einseitige Prägung eines Begriffs nach sich zieht. Denn die Konzeption des Monuments wird in der *Einleitung* in die *Archäologie* nicht nur außerordentlich punktuell beleuchtet; sie entfaltet sich dort auch noch verhältnismäßig schwerfällig. Während sich der Begriff des Monuments in der *Archäologie des Wissens* allein aus seiner Umklammerung durch das Dokument erschloß, blieb er trotz seiner Wichtigkeit unklar und verschwommen. Aus heutiger Perspektive läßt sich konstatieren, daß trotz (oder gerade wegen) Foucaults lautstarker Polemiken die Bedeutung des Monuments im Zentrum des Kanonendonners eigenartig leer geblieben ist. Weder die theoretischen Ausführungen der *Archäologie* und noch weniger das Beispiel der 1966 vorangegangenen *Ordnung der Dinge* vermochten die Konzeption des Monuments von Foucaults Kopf wieder auf die Füße zu stellen. Kurz, das Problem von dessen Monument besteht darin, daß das Markanteste zugleich als das Fadenscheinigste erscheint – daß das solideste Monument zu bröckeln beginnt, sobald man nach dessen Fundamenten fragt.

Die Differenz der Geschichte. – Gleich in der *Einleitung* der *Archäologie des Wissens* beschießt Foucault seine Leser mit einer ganzen Reihe von Oppositionen,

die nach wenigen Seiten auf ihren Begriff gebracht werden: auf das Gegensatzpaar Dokument versus Monument. Was immer man von Foucaults anti-geschichtsphilosophischem Feuerwerk halten mag und wie man seine Strategie eines diskurstechnischen Blitzkriegs auch beurteilt, dessen Pathos heute merkwürdig nachdonnert – jedenfalls gipfeln seine Gegenüberstellungen in der von Dokument und Monument, die (gekoppelt an die ungleichen Geschwister Geschichte und Archäologie) sich in ihrer langen Geschichte so ausschließlich noch nicht gegenübergestanden hatten.² In der Tat bezeichnete dieses Monument wohl kaum jene Autobiographie des Weltgeistes, die Hegel als monumental bezeichnete, für den die gesamte Geschichte ein ebenso »monumentales wie mono-mentales Werk«³ darstellte. Aus diesem Grund kann Foucault dem Monument die Analyse zuschlagen, die von ihm archäologisch genannt wird: Das Monument faßt Foucaults anti-subjektphilosophisches Programm zusammen, das auf die Verabschiedung eines Subjekts der Geschichte – und der Geschichte als Subjekt – hinausläuft: Weil Geschichte bislang so konstruiert wurde, wie ein Subjekt seine Geschichte schreibt, sollen die Modelle des Gedächtnisses – mit seinen Agenten der Erinnerung, der Entwicklung und des Erwerbs – inklusive des historischen Bewußtseins abgeschafft werden;⁴ alle Bezüge zum »konstitutiven«, zum »sprechenden Subjekt« (AW, 285) werden aufgekündigt – womit Foucault sich zugleich zu demjenigen stilisiert, der die Geschichte des Denkens vom »Index der Subjektivität« befreit habe (vgl. AW, 286)⁵.

Die Differenz bricht also in die Geschichte ein. Mit der Zerschlagung der geschichtlichen Zeit stellt Foucault eine Frage, die bereits 1916 in Freiburg auf ihre Formel gebracht wurde, als im Zeichen Bergsons und Rickerts nicht nur Benjamin und Heidegger, sondern auch Georg Simmel über die historische Zeit nachdachten. Simmel, der bis 1914 in Freiburg gelehrt hatte, publizierte 1916 einen Aufsatz über *Das Problem der historischen Zeit in der Geschichtswissenschaft*.⁶ Heidegger hatte am 27.7.1915 in Freiburg eine Vorlesung unter dem Titel »Über das ›Problem‹ der historischen Zeit« gehalten, die wenig später unter dem Titel *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft* publiziert wurde.⁷ Und von Benjamin erscheint 1916 ein kleiner Text namens *Trauerspiel und Tragödie*, eingeleitet durch – eine Reflexion zum Problem der historischen Zeit. Was Foucault in eine Konstellation mit dieser Debatte stellt, ist der gemeinsame Vorwurf an die Adresse der Geschichte – der bei seinen deutschen Kollegen allerdings unter umgekehrten Vorzeichen erscheint: daß die Geschichte mitsamt ihren Agenten nichts anderes darstelle als ein gigantisches Verschleierungsprogramm der Differenz, eine identitätstechnische Waschanlage, die aus dem Text der Geschichte alles das auswäscht, was anders und abweichend, different und diskontinuierlich sei.⁸ Foucaults Alternative zu einer Geschichte, der die Diskontinuität nur ein Hindernis ist, das verwischt werden muß, besteht folglich in nichts anderem als der Gegentransformation von Dokumenten in Monumente, der Zurückverwandlung

der verwünschten Monumente⁹: An die Stelle der Kontinuitäten der Vernunft (*AW*, 248) treten differenzielle Abfolgen ohne ein Gesamtgesetz (*AW*, 17) und an die Stelle der Heideggerschen Frage »Was ist Denken« die Frage »Was ist Sprechen«, die schon Foucaults Lehrer Canguilhem gestellt hatte.¹⁰

Die Exteriorisierung der Geschichte. - In Foucaults Programm läßt sich auf den ersten Blick nicht nur eine antihegelianische Radikalisierung von Nietzsches Repräsentationskritik an den *Hinterweltlern* erkennen.¹¹ Ebenso unverkennbar ist das strukturalistische Erbe: In der Abwertung des Denkens zugunsten des Sprechens und des Dokuments zugunsten des Monuments läßt sich unschwer eine Neuauflage von Saussures Privilegierung der Signifikanten vor den Signifikaten ausmachen. Auch wenn Deleuze/Guattari¹² versuchen, Foucault mittels des Begriffs des »Diagramms« von jeder Reduktion auf das strukturalistische Modell von Signifikat und Signifikant freizuhalten, ist es zunächst einmal eine ganze Signifikanten-Armada, die von Foucault gegen das Dokument ins Feld geführt wird: Als Spielfiguren dieses Angriffs werden quantitative Verfahren wie Mengenanalysen und Bezifferungen, Tabellen und Techniken, Kurven und Modelle gegen die Geister einer Zeit aufgeboten; es ist die malerische Materialität von Höhenunterschieden und Seewegen, die Geschichte des Getreides und der Goldminen, die gegen eine spekulative Geschichte eines noch spekulativeren Denkens gesetzt wird.

Das Programm, das die Zurückverwandlung in das Monument bewerkstelligen soll, besteht in einem Übergang vom Deuten zum Messen, von Innerlichkeiten zu Äußerlichkeiten, vom hermeneutischen Dokument zum (post-)strukturalen Monument. Denn was an allen Aufzählungen auffällt, ist die Tatsache, daß Foucault vor allem auf nicht-textliche Verfahren der Geschichtserhebung recurriert. Diese nicht-sprachlichen Modelle quantitativer Analyse sollen das gewährleisten, was in der interpretativen Analyse verschwindet: die Mächtigkeit des Monuments, das »in seinem eigenen Volumen« (*AW*, 198) aufgesucht werden soll. Mit dem Monument wird das Augenmerk des Historikers vom Text auf eine Architektur verschoben, deren Äußerlichkeit ganz anders erschlossen werden muß: Das Messen, Zählen und Berechnen einer äußerlichen Architektur steht gegen die hermeneutischen Verfahren der Textkritik. Bei den »architektonischen Einheiten« (*AW*, 12) sind interner Aufbau und Statik wichtiger als geschichtliche Verweise und hermeneutische Zirkel. Plötzlich kann und muß der Gegenstand der Analyse im Raum ausgeschritten und ermessen werden - und nicht mehr ausgelesen und ausge-deutet. Um sich diesen Übergang von der Zwei- in die Dreidimensionalität und von der Topographie zur Topologie zu veranschaulichen, genügt sicher ein Hinweis auf die Tatsache, daß der an Texten ausgebildete Foucault seinem eigenen Programm nicht gewachsen war, das eher einen Architekten oder Ingenieur zur Analyse von Monumenten befähigte als ausgerechnet einen Philosophen.¹³

Obwohl Foucault in seinen späteren Forschungen zur Analyse von tatsächli-

chen Monumenten übergehen sollte, darf man den Begriff in der *Einleitung* noch nicht zu buchstäblich verstehen – etwa im Sinne einer realen Architektur oder eines wirklichen Denkmals. Sein Monument meint zunächst weniger das tatsächliche Objekt, als den Umgang mit ihm, der das Objekt des Wissens konstituiert. Die Definition des Monumentes spricht zwar stets von einer Materialität – die jedoch nicht nur in Bauwerken und Architekturen, sondern auch und gerade in Büchern, Texten und Erzählungen dingfest gemacht werden soll: also gerade in der nicht-monumentalen Welt. Genau darin besteht der Trick Foucaults, daß die Register von Archäologie und Geschichte vertauscht werden¹⁴: Die List seiner Archäologie besteht darin, die Seltenheit des Monuments der Verbreitung des Dokumentes vorzuziehen (*AW*, 172 f): Die archäologische Situation der Datenknappheit wird zur Grundsituation nicht nur der Archäologie und des Archäologen erklärt – sondern auch zu der des Historikers. Wenn er den Status der Diskontinuität vom »Hindernis zur Vertrautheit« (*AW*, 18) wechseln läßt, wenn die lückenhafte Überlieferung gewollt und nicht erduldet wird, wenn Foucault schließlich – ganz ähnlich übrigens wie Benjamin in der Bibliothek des 19. Jahrhunderts – eine Abwesenheit von Subjekt und Text auch für die Epochen einklagt, in der beide zuhauf vorhanden sind, wird die archäologische Kondition positiviert und affirmiert. Kurz, die Not des archäologischen Wissensmangels wird zur Tugend der Spekulationsabstinenz umformatiert.

Es ist diese Verschiebung der archäologischen Situation in den Bereich der Geschichte hinein – die Erweiterung des Monumentbegriffs auch auf historische und diskursive Zusammenhänge –, die das Projekt der Archäologie merkwürdig paradox erscheinen läßt: Beispielsweise wird gerade bei der Definition des Monumentes von der »Arbeit und Anwendung einer dokumentarischen Materialität (Bücher, Texte, Erzählungen, Register, Akten, Gebäude, Institutionen, Regelungen, Techniken, Gegenstände, Sitten usw.)« (*AW*, 15) gesprochen. Der Witz dieser Monumentkonzeption besteht darin, daß sie Materialitäten genau dort ausmacht, wo man sie am wenigsten suchen würde – nämlich im Text der Geschichte selbst. Monumental sind nach Foucault eben nicht nur die Bauwerke und Denkmäler, Archive und Institutionen, die er als Genealoge analysieren wird, sondern zunächst ein bestimmter Umgang mit Dokumenten – ein Umgang, der mit Stichworten wie »innere Bearbeitung, Zerlegung, Verteilung des Dokuments« (*AW*, 14) bezeichnet wird. Monumental ist bei Foucault paradoxerweise die Suche im »dokumentarischen Gewebe« (*AW*, 14) selbst. Die »immanente Beschreibung des Monuments« (*AW*, 15) besteht in der Beschreibung von Texten und nicht von Techniken, in der epistemologischen Analyse des »Theoriegewebes«, von dem Canguilhem¹⁵ gesprochen hatte. Kurz, der Monumentbegriff wird von Foucault auf textliche Dokumente und historische Zusammenhänge erweitert. Seine Konzeption ist also erstens mit dem des Dokuments verschränkt; und sie ist zweitens wesentlich weiter gefaßt als jeder archäologische Monumentbegriff.

Archäologie statt Geschichte. - Nach den philosophischen folgen also die archäologischen Probleme. Denn ebenso unerläutert wie die philosophischen bleiben die archäologischen Referenzen der Konzeption. Für die Vertreter des Fachs¹⁶ mag die Tatsache am irritierendsten sein, daß Foucault vollkommen auf dessen archäologische Herleitung verzichtet, so archäologisch seine Konzeption des Monumentes daherkommt. Er setzt vielmehr auf eine Evidenz: Während das schriftliche Dokument zweifelsohne das Register der Geschichte aufruft, ist das Monument untrennbar mit der Architektur und der Archäologie verbunden. Gewiß gehört der Ausschluß eines textlichen Bezuges zur Vergangenheit in die Geschichte einer sich der materiellen Kultur vergewissernden Archäologie; und gewiß kennt man das Mißtrauen und die Verurteilung der Erzählung nicht nur aus der Archäologie der Antiquare, sondern spätestens seit Jacob Burckhardt auch aus der Geschichtsschreibung. Doch zu einer derart provokanten Konzeption wurde die Opposition Archäologie versus Geschichte bislang noch nicht ausgearbeitet – jedenfalls nicht für eine alternative Historiographie, die seit der französischen Historikerschule der *Annales* mehr mit Parzellenplänen als mit schriftlichen Quellen arbeiten konnte.

Es hat also einigen Sinn, wenn Foucaults *Archäologie* mit Geschichte beginnt – mit einer Geschichte allerdings, die in ihrer Herkunft vom Dokument als Pendant eines Monuments erscheint, hinter dem man ebensogut die neue Geschichte der *Annales* vermuten könnte wie die Geschichte des ersten Satzes der Thermodynamik.¹⁷ Was oder wer sich tatsächlich hinter Foucaults enigmatischem Monument verbirgt, erfahren jedoch weniger die Leser seiner *Archäologie* als vielmehr jene Mitglieder des *Cercle d'épistémologie*, die seinen Ausführungen 1968 während der Niederschrift der *Archäologie* lauschten: Und zwar stammt die »Idee« dieser Verwendung des Monumentbegriffs von Georges Canguilhem, wie Foucault in der einzigen Fußnote seiner ausführlichen *Réponse au Cercle d'épistémologie* anmerkt.¹⁸ Natürlich verbirgt er auch in diesem Text das Wesentliche, sobald er etwas sehen läßt: Sowohl das Gespräch als auch die Fußnote lassen offen, auf welche Verwendung Canguilhems er abzielt. Auch hier ist die wahrscheinlichste Antwort die naheliegendste: Foucault wird sich an dieser Stelle und in diesem Gespräch 1968 am ehesten auf diejenige Verwendung des Monumentbegriffs beziehen, die in dem ihm gewidmeten Text Canguilhems ein Jahr zuvor erschienen war.¹⁹ Schließlich stellt der Aufsatz auch den Anlaß des Gesprächs mit dem *Cercle* dar, in dessen Verlauf Foucault seinem Lehrer das Copyright seines Monumentbegriffs zuschreiben sollte. Foucaults Monument: Ein gelungener Doppelpaß zwischen Lehrer und Schüler.

Doch was besagt der Begriff bei Canguilhem? Die Stelle, in der Foucault die Vorlage für seinen Monumentbegriff erhält, lautet schlicht und ergreifend: »Die Geologie kennt Sedimente, die Archäologie Monumente.«²⁰ Einen größeren verbalen Aufwand brauchte es nicht, um den folgenreichsten Monumentbegriff au-

ßerhalb der Archäologie aus der Taufe zu heben – in einem Text, den Foucault *par cœur* gekannt haben dürfte. Was nicht zuletzt für diese Stelle als Ausgangspunkt von Foucaults Monumentbegriff spricht, ist die Tatsache, daß er von Canguilhem in Frontstellung zur Geschichte geäußert wird.²¹ Canguilhems Begriff des Monuments macht sich weniger für die Rechte der Geschichte als für die Rechte der Archäologie stark – eine Gegenüberstellung, die von Foucault übernommen und weiter auf die Formel Monument versus Dokument zugespitzt wird.

Übrigens stellt nicht nur Foucaults Monumentbegriff ein Copyright Canguilhems dar; der Titel von Foucaults archäologischer Programmschrift tut es aller Wahrscheinlichkeit nach auch. Es ist sicher kein Zufall, daß in demselben Text, in dem Canguilhem die Vorlage zur Monumentkonzeption gibt, 1967 auch eine Formulierung²² auftaucht, die sich zur selben Zeit in Foucaults Manuskript der *Archäologie des Wissens* einschleicht und zwei Jahre später als deren Titel erscheint. In der Tat war der Lehrer offenbar nicht über den Stand der Projekte seines Schülers informiert, die in eben die Richtung gingen, welche er hier noch ausschloß – und zu deren stillen Stichwortgebern er paradoxerweise gehören sollte.

Vor- und Nachgeschichten des Monuments. – Der Verweis auf Canguilhem mag vielleicht den Anlaß für Foucaults Monumentbegriff dargestellt haben; eine Begründung stellt dieser Hinweis nicht dar. Trotz aller zeitgenössischen Kontextualisierung bleibt der Begriff des Monuments bei Foucault punktuell und entfaltet sich weniger in der *Einleitung* der *Archäologie* als in deren Vor- und Nachgeschichten. Eine Geschichte – nach Hegel, dem monumentalsten Denker, das unmittelbare Aufsteigen eines Begriffs in das Reich der Idee – war diesem Begriff zunächst einmal nicht vergönnt. Erst durch den Rekurs auf die Vor- und Nachgeschichten erhält die Konzeption diejenige Kontur, die Foucaults Ausführungen vermissen lassen.

Eine Nachgeschichte des Monuments läßt sich schon deshalb schreiben, weil der Begriff von Foucault in den siebziger Jahren nur noch vereinzelt aufgegriffen wird. Während die Konzeption nach 1969 in der Versenkung verschwindet, sind es beim Foucault der genealogischen Phase²³ reale Monumente, die in der Analyse auftauchen: Denn das Panopticon ist in der Tat ein Monument, das im Rampenlicht der berühmtesten Studie des Foucault der siebziger Jahre, *Überwachen und Strafen* von 1975, steht – womit eine stille Nachgeschichte des Monuments unter anderen Vorzeichen eröffnet ist. Weil in dieser Arbeit die Analyse eines realen Monuments an die Stelle der Erörterung theoretischer Monumentbegriffe tritt, läßt sich das Monument bei Foucault auch und gerade dort lokalisieren, wo es nicht unter diesem Etikett auftaucht. Die Lektüre von Benthams Panopticon trotz Foucaults Fallenlassen des Begriffs unter dem Stichwort des Monuments zu lesen, ist also ebenso unsensationell wie unüblich – unsensationell deshalb, weil die Lektüre eines Autors mit dessen eigenen Begriffen auf der Hand liegt; unüb-

lich deshalb, weil dieser Blickwinkel trotz seiner Evidenz von einer Forschung nicht ein einziges Mal vorgeschlagen wurde, die es statt dessen vorzog, *Überwachen und Strafen* aus dem archäologischen Arbeitskreis auszugemeinden.²⁴

Anstatt Archäologie und Genealogie gegeneinander auszuspielen, würde ich dafür plädieren, die genealogische Analyse eines Realmonuments als komplementäre Weiterführung und Erweiterung des archäologischen Monumentbegriffs zu begreifen: Während das wissenschaftshistorische Projekt der sechziger Jahre tatsächlich an einer Schlagseite zugunsten der diskursiven Sagbarkeiten gelitten hatte,²⁵ wird Foucault im Laufe der siebziger Jahre sein Repertoire um diejenigen realen Monumente erweitern, die zwar die Paten für seinen Monumentbegriff abgegeben hatten, als solche in den archäologischen Forschungen aber noch nicht aufgetaucht waren. Die Archäologie von *Überwachen und Strafen* wird nicht mehr in der Ausgrabung eines verschollenen Begriffs, sondern in der Rekonstruktion einer Architektur bestehen; sie nennt das Monument nicht mehr beim Namen, sondern bei seiner technischen Funktion. Mit anderen Worten: Die brillante Analyse von Benthams Panopticon lieferte 1975 diejenige Konkretion des Monumentbegriffes nach, der in der *Archäologie* einigermaßen abstrakt geblieben war; sie eröffnete der Archäologie (die nun Genealogie hieß) einen neuen Gegenstandsbereich, indem sie zeigte, daß Monumente nicht nur in Diskursen, sondern auch als Architekturen ausgrabbar sind. *Überwachen und Strafen* demonstrierte unmißverständlich, daß Monument bei Foucault – wie bereits bei Walter Benjamin – beides heißen kann, Methode und tatsächliches Monument.

Tatsächlich gibt Foucaults Analyse des Panopticons die vollkommene Studie eines Monumentes ab; das Panopticon ist das perfekte Monument. Und das nicht nur, weil das gebaute Panopticon selbst ein Monument darstellte und damit von den Diskursen zurück zu den Dingen kam, sondern weil es sich hier um eine Verschlingung eines Diskurses und einer Technologie handelte, um Sichtbares und Sagbares. Ebenso wenig wie bei *Les mots et les choses*²⁶ hat man es in der Analyse des Panopticons mit einem Auseinanderfallen von Worten und Dingen zu tun. Was hier Monument genannt wird, liegt nicht in den Dingen, sondern in der Verkettung von Wörtern und Dingen. Das ist genau der Punkt, der auf die Spur einer Vorgeschichte des Monuments führt – und den Foucaults Analyse des Panopticons mit Benjamins *Passagen-Projekt* gemeinsam hat: In beiden Fällen wird die Revision der historiographischen Methode an reale Monumente zurückgebunden.

Dabei ist die Vorgeschichte des Monuments zunächst weniger bei Benjamin als in der Fachgeschichte der Archäologie zu suchen, die sich seit ihren Anfängen zunehmend von ihren philologischen Geschwisterdisziplinen löst und sich um eine angemessene Denkart der steinernen Zeugen der Vergangenheit bemühte.²⁷ Spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bildet sich ein breiteres Paradigma heraus, innerhalb dessen nicht mehr nur textliche, sondern auch dingliche

Überlieferungen für das Wissen um die Vergangenheit herangezogen werden. Allein die Karriere des wissenschaftlichen *Befundes* in unterschiedlichen Wissenszweigen deutet an, daß Foucault mit dem Stichwort des Monuments und Verfahren wie der Analyse des Panopticons archäologische Verfahren innerhalb *und* außerhalb der Archäologie beerbt. Dabei stellt sich die Frage, ob derlei quer zu den Disziplinen angelegte Forschungen, wie sie Foucault 1975 mit dem Panopticon vorgelegt hat, ihrerseits Vorläufer besitzen – Analysen, in denen das Monument gleichsam zum Modell oder zum Diagramm einer ganzen Schicht avanciert. Ein Beispiel einer solchen Analyse wäre natürlich Erwin Panofskys berühmte Einführung zwischen gotischer Architektur und scholastischem Denken²⁸ – die übrigens von Foucault nicht nur begeistert aufgenommen wurde, sondern auch zum Prototyp einer Archäologie avancierte – eine Studie, die vielleicht zu schulmeisterlich ist, als daß sie dem Vergleich mit dem Panopticon standhalten könnte.

Ein besseres Beispiel für eine Vorgeschichte des Panopticons, in dem einer veralteten Architektur zu einer neuen Sichtbarkeit verholfen wurde, ist wesentlich naheliegender: Und zwar könnte man nach und vor Foucault versuchen, Benjamins *Passagen-Projekt* als mustergültige Analyse eines Monuments zu lesen – als Analyse einer Architekturform, die ihre immanente Methode gleich mitliefert. Nach Foucault; denn es ist sicher richtig, daß sich diese Lesbarkeit von Benjamins *Passagen* erst durch das Panopticon ergibt – und vor Foucault; denn mit Benjamins Analyse eines gesamten Jahrhunderts durch ein einziges Monument hindurch wäre ein Vorläufer Foucaults, sozusagen eine Vorgeschichte der Analyse des Panopticons aufgedeckt – sowohl methodisch als auch historisch. Denn tatsächlich existieren über alle methodischen Parallelen zweier Forschungswege hinaus auch diverse historische Verbindungslinien zwischen zwei Untersuchungsgegenständen, zwischen der nach innen geöffneten Architektur der *Passagen* und der zeitgleich entstehenden Gefängnisarchitektur: mehrgeschossige Galerien über Zentralräumen, Oberlicht und architektonische Erschließungssysteme, die aus ökonomischen oder überwachungstechnischen Gründen eingeführt wurden und die Kontrolle von möglichst viel Raum mit möglichst wenig Personal ermöglichte.²⁹ Wenn es zutrifft, daß ein Monument nicht nur einen methodischen, sondern ebenso sehr einen architektonischen Zusammenhang stiftet, wenn das Monument nicht nur eine Bauform, sondern auch eine Beschreibungsform darstellt, dann sind *Passage* und *Panopticon* Monumente im doppelten Sinn: Architekturformen, die als solche eine historiographische Methode enthalten, und Denkmäler, die zugleich Diagramme ihrer Geschichte sind.³⁰

Passage und Panopticon. – *Passage* und *Panopticon* verweisen sowohl auf eine positive Architektur als auch auf eine methodische Apparatur. Aus diesem Grund lassen sich nicht nur die von beiden Theoretikern herangezogenen Gebäude ver-

gleichen, sondern auch die von ihnen darauf geworfenen Blicke: Aus dem historischen Abstand lassen sich Benjamins *Passagen* und Foucaults Panopticon übereinanderlegen.³¹ Was die Analyse von *Passage* und Panopticon vor aller Verschiedenheit miteinander verbindet, ist die Tatsache, daß sie den Versuch darstellen, eine abstrakte und entlegene Geschichte anhand von konkreten Modellen zu rekonstruieren. Wie die *Passagen* das »Miniaturmodell«³² des 19. Jahrhunderts abgeben, so liefert das Panopticon »das kompakte Modell einer Disziplinierungsanlage«³³. In der Tat verwenden Foucault und Benjamin für ihre Geschichten lieber konkrete Monumente anstatt prozessierte Dokumente. Statt kontinuierliche Geschichten aus abgesehenen Dokumenten abzulesen, entziffern sie aus Bauzeichnungen und Betriebsanleitungen die Brüche und Diskontinuitäten, die von jeder Geschichte kaschiert werden. Panopticon und *Passagen* dienen gewissermaßen als Schachteln der Geschichte, als Gehäuse oder Gestelle, aus deren äußerlicher Konstruktionsform das Wissen einer Epoche rekonstruiert wird. Bei diesen Rekonstruktionen dienen beide Modelle keineswegs der Veranschaulichung oder Illustration einer anderswo abgefaßten Geschichte; sie sind archäologisch darin, daß sie das verborgene Wissen der Dingwelt gegen das offizielle historische Wissen aufbieten. *Passage* und Panopticon bilden gleichermaßen unhintergehbare Standorte der Geschichte.

Der Ertrag einer parallelen Lektüre von *Passage* und Panopticon weist folglich in beide Richtungen: Der Begriff Foucaults wird auf eine faßbare Architektur gebracht; die handfesten Verfahren Benjamins auf einen konturierten Begriff – Positivierung Foucaults und Konturierung Benjamins. Einerseits erweist sich eine Architektur, die weder »historisch transzendental«³⁴ noch mit sich selbst identisch ist³⁵, als Monument im Foucaultschen Sinne; andererseits läßt sich als Monument oder monumental die Vielzahl der methodischen Umstellungen lesen, die Benjamin im *Passagen-Werk* vornimmt.

Mit der »raumgewordenen Vergangenheit«³⁶ der *Passagen* hatte er noch vor Foucault ein architektonisches Modell gefunden, das seine »Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts« zugleich anordnete und ausführte. In der Einheit aus Architekturform und Methodenbuch läßt sich das gleichnamige *Passagen-Werk* also nicht nur im klassisch-architektonischen Sinne Hegels als Monument verstehen, sondern ebenso sehr in einem methodisch-verfahrenstechnischen: Die Pariser *Passagen* des 19. Jahrhunderts, die etwa zwischen 1786 und 1860 entstanden und von denen sich ein zeitgenössischer Beobachter seine Stadt spätestens im Jahr 2000 übersät vorstellte (*GS*, V.1, 101 f.)³⁷, lassen sich nicht nur in die architektonische Ordnung des Monumentes einlesen, aus ihnen lassen sich auch diverse bahnbrechende methodische und ästhetische Weichenstellungen auslesen. Schließlich tritt in Benjamins Beschäftigung mit der *Passage* vor allem ein Element in Erscheinung, das ein halbes Jahrhundert später bei Foucault unter »nichtdiskursive Ereignisse« (*AW*, 231) firmiert: die Einbeziehung auch der

technischen und institutionellen, der architektonischen und topographischen Bedingungen des historischen Wissens.

Der Befund von Benjamins monumentaler Geschichte – die nach Nietzsches *Zweiter Unzeitgemäßer Betrachtung* eigentlich eine »nonmonumental historiography«³⁸ meint – bedeutet also zweierlei: Erstens ist es möglich, mit Foucaults Begriff des Monumentes das *Passagen-Werk* zu lesen. Zweitens praktizierte Benjamin nicht nur die von Foucault polemisch geforderte Umstellung von Dokumenten auf Monumente; seine methodische Rückkopplung an ein tatsächliches Monument positiviert Foucaults Begriff noch vor dessen Auftauchen derart flächendeckend, wie es selbst Lacan nicht möglich gewesen war, der 1953 von einer monumentalen Positivierung des Unbewußten gesprochen hatte.³⁹ Allein in seinem Modell des Panopticons ist es Foucault geglückt, seine Methode des Monuments anhand einer Architektur zur Anwendung zu bringen. Beispielsweise Benjamins Analyse der Bastille als »Werkzeug der Macht« (*GS*, VII.1, 173) in den *Rundfunkbeiträgen* – eine Miniatur, die sich nicht allein dem Monument als Waffe gegen das eigene Volk, sondern dessen Verstrickung in Disziplinar- und Strafmechanismen widmet – läßt aus dem historischen Abstand eine geradezu unheimliche Nähe der beiden Autoren in den Vordergrund treten, die sich nicht zuletzt an den beiden Architekturformen positivieren läßt.

In der Tat liegt es nahe anzunehmen – auch wenn auf diese Tatsache verwunderlicherweise noch nicht hingewiesen wurde –, daß die Verklammerung von Bauen und Denken, Architektur und Methode, Außen und Innen an Passage und Panopticon keineswegs zufälliger Natur ist. Der Kunstgriff dieser bedingungslosen Exteriorisierungen jeder philosophischen Methode besteht darin, daß sie anhand von Architekturen durchgeführt werden, die den Außenraum – wie der orientalische Basar oder das moderne Gefängnis – selbst schon nach innen stülpen und auf diese Weise bereits die Grenze zwischen Außen und Innen egalisieren⁴⁰: Der Brückenschlag ruht auf den Pfeilern von Architekturen, die bereits die Überschreitung der Ordnungen von Bauen und Betrachten, Außen und Innen betreiben. Die ganze Kühnheit der beiden Unternehmungen besteht in der schlichten Tatsache, daß die methodische Unterlaufung der konstitutiven Grenze zwischen Draußen und Drinnen an genau jene Gebäude gebunden wird – oder aus jenen Architekturen ausgelesen wird –, die diese Grenze ihrerseits architektonisch unterlaufen. Aus dieser Perspektive ist das *Passagen-Werk*, gegen das in einer zwanzigjährigen Forschungsgeschichte alle möglichen methodischen Vorwürfe erhoben wurden, ein Beispiel einer, wenn man so will, monumentalen Konsistenz: In derselben Weise, in der die *Passagen* als Architektur bald in ganz Europa⁴¹ den Unterschied zwischen Innen- und Außenraum einebneten, arbeiten die *Passagen* als Methode an derselben Egalisierung im Denkraum: Die Exteriorisierung des Innenraums der Philosophie, die Rückbindung von Methode an Architektur und von Beschreiben an Bauen ist bereits Zeichen jenes Ver-

fahrens, das die *Passagen* selbst inaugurieren. Seither stehen die Pariser *Passagen*, die schon lange vor Aragon zum Sujet der Literatur¹² wurden (was einmal mehr die geschichtsphilosophische These Kittlers bestätigt, nach der ein Objekt sich an seinem Ende der Kunst zuneigt), nicht nur für den Beginn von Konsum- und Unterhaltungsarchitektur.¹³ Spätestens mit Aragons *Passage de l'Opéra* - die 1822/23 erbaut wurde, um hundert Jahre später wieder abgerissen zu werden - stehen sie auch für eine Untersuchung, die die Ordnungen von Empirie und Reflexion, Anschauung und Spekulation, Monument und Dokument souverän miteinander verkreuzt. Genau das ist der methodische Clou der beiden Projekte - und der Ertrag einer archäologischen Kultur- und Medienwissenschaft, die Monumente nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart und Architekturen nicht nur baulicher, sondern auch flüchtigerer Natur entziffert.

Geschichtstheorie und -technologie. - Es ist also möglich, Benjamins *Passagen* mit Foucaults Konzeption des Monuments zu entziffern und dem *Passagen-Werk* auf diese Weise nachträglich eine neue Lesbarkeit zukommen zu lassen. Doch was, wenn man Foucault mit Benjamin liest? Wenn Foucaults Panopticon nicht nur zur Nachgeschichte seines eigenen Monumentbegriffs der *Archäologie* wird, sondern auch zu der von Benjamins *Passagen-Experimenten*? Eine Lektüre des Panopticons nach den *Passagen* bietet sich vor allem aus dem Grund an, weil damit auch die Differenzen zwischen beiden Projekten auf markante Weise hervortreten. Denn obwohl man sicher auch Foucault in seiner *Bibliothèque de Saulchoir* noch eine gewisse Bibliothekslastigkeit nachsagen kann,¹⁴ war Benjamin als braver Leser der *Bibliothèque Nationale* noch näher an der Ordnung des Dokumentes. So sehr ging er in den Bücherbergen unter, die er zur Pariser *Passage* durchwühlte, daß ihm diejenige Ähnlichkeit der Grundrisse von *Passage* und *Gefängnis* nicht auffallen konnte, die nur sieht, wer auch nach Sichtbarkeiten und nicht nur nach Sagbarkeiten forsch.¹⁵

In der Tat bildet die *Passage* den Standort, von dem aus Benjamin seine Urgeschichte entfaltet; die *Passage* gibt den externen Blickpunkt ab, aus dessen panoramatischer Perspektive das 19. Jahrhundert aufleuchtet. Foucault jedoch erblickt die Disziplinargesellschaft nicht aus der Distanz eines Sehpunktes, sondern entwickelt sie durch die Kopie eines Modells. Während die *Passagen* sich durch einen Blickpunkt von ihren Gegenständen abgesetzt hatten, befindet sich das Panopticon auf derselben Ebene wie die Disziplinargesellschaft; während das Panopticon die Struktur abgibt, die auf die gesamte Gesellschaft kopiert wird, ist die *Passage* der Ort, der Gegenstände der Geschichte auftauchen läßt, die keineswegs dieselbe Struktur aufweisen müssen: Benjamin sucht Spiegelungen und Reflexionen der *Passage* in anderen Gegenständen - Abdrücke, in denen sich der historische Diskurs materialisiert. Er sucht sie nicht dort, wo ihre Struktur im Verborgenen weiterwuchert. Der Unterschied zwischen den Analysen Foucaults

und Benjamins ist also der zwischen Perspektive und Programm: Während das 19. Jahrhundert von den Passagen perspektiviert wird, wird die Disziplinargesellschaft vom Panopticon codiert.⁴⁶

Die Differenz zwischen Passage und Panopticon, Perspektive und Programm hindert beide Denker zwar nicht, die Geschichte anhand von Modellen zu rekonstruieren. Jedoch werden diese Modelle unterschiedlich eingesetzt: Während Benjamin anhand der Passage eine topographische Karte des 19. Jahrhunderts anlegt und gewissermaßen nach *links* zu anderen Teilen der Geschichte sucht, forscht Foucault topologisch nach den Zusammenhangsverhältnissen des Raums, nach dessen »allgemeiner Formel« (ÜS, 269). Kurz, der Unterschied zwischen Benjamin und Foucault ist der zwischen Topographie und Topologie, zwischen Vergrößerung und Verstärkung: Während das *Passagen-Werk* eine Art Lupe des 19. Jahrhunderts bildet, die ein bestimmtes Bild ergibt (GS, V.2, 687), funktioniert das Panopticon als »Verstärker für jeden beliebigen Machtapparat« (ÜS, 265). Während die vergrößernde Lupe dem Forscher die merkwürdigsten Nebensächlichkeiten der Passage vorführt (wie zum Beispiel Flaneure, die Schildkröten spazierenführen), hindert ihn die Distanz seines optischen Paradigmas daran, in deren Funktion einzudringen. Zwar betrachtet er die Passage als Funktion von Ökonomie, Kunst und Technik; doch geht er nicht so weit, ihre »verallgemeinerte Funktion« (ÜS, 267) zu analysieren.

Durch ihre mikroskopische Vergrößerung wird die Passage zwar zu einem Gegenstand, an dem sich die Abdrücke des 19. Jahrhunderts ablesen lassen; jedoch wird sie nicht zu einem Objekt, das wie das Panopticon eine Geschichte generiert. Die Passage wird als »Ausdruck« (GS, V.1, 494) und als Bild einer Epoche betrachtet und nicht wie das Panopticon als deren Generator. Die Differenz zwischen dem weichgespülten Eindruck, den Benjamins Theorie bei heutigen Lesern hinterläßt, und Foucaults Pathos einer neuen Härte erklärt sich nicht zuletzt aus der Differenz zwischen Bild und Code, Ästhetik und Kybernetik, Hermeneutik und Strukturalismus: Während Benjamin Fourier als Utopisten eines neuen Weltbildes vorführt, erklärt Foucault Bentham zum »Fourier einer Polizeigesellschaft« (ÜS, 288). Der Unterschied ist der zwischen der Analyse eines »wissenschaftlichen Gefängnisses« (ÜS, 264) und dem Gefängnis der (Geschichts-)Wissenschaft, in dem sich Benjamin bewegt. Während Foucault eine tatsächliche Maschine zur Herstellung einer Gesellschaft betrachtete, hatte Benjamin mit dem *Passagen-Werk* eine theoretische Maschine zur Konstruktion der Geschichte gebastelt: Bei Benjamin organisiert die Maschine der *Passagen* die Sicht auf das 19. Jahrhundert, bei Foucault steuert die Maschine namens Panopticon als Gegenstand der Untersuchung die gesamte Disziplinargesellschaft. Ebenso wenig wie die Passagen – von einigen Ausnahmen abgesehen – als konkrete Maschinen analysiert werden, stellt das Panopticon eine theoretische Maschine von der Art eines *Passagen-Werks* dar.

Auch wenn Benjamin die Geschichtsphilosophie durch eine Geschichtsmaschine ersetzt, bleibt er doch bei einer Geschichte – inklusive der Reflexion auf deren Konstruktion – und am Monument hängen. Das ist der markanteste Unterschied zwischen einer Geschichtstheorie auf der Höhe der Technik und Foucaults »politischer Technologie« (ÜS, 264): Benjamin erforschte nicht die Eisenkonstruktionen oder die Barrikaden als solche, sondern untersuchte sie als Elemente des Diskurses des 19. Jahrhunderts. Denn während er noch mit einer Deutung der historischen Zeichen beschäftigt ist, beschreibt Foucault nur noch kalt-schnäuzig deren anonymes Funktionieren; während der eine sich noch über die »Kasernierung« (GS, V.2, 677, 1014) durch die abstrakten Geschichtskonstruktionen erregt, wird die Kaserne bei Foucault zum tatsächlichen Objekt der Analyse.

Passage, Panopticon, Panorama. – Diese Differenz innerhalb der Gemeinsamkeit zweier Archäologien tritt am deutlichsten an einer Stelle zutage, an der sich beider Analysen überraschend überschneiden – nämlich in dem Moment, als Foucault in einer Fußnote seiner Analyse des Panopticons auf jene Panoramen zu sprechen kommt, denen Benjamin ein ganzes Konvolut des *Passagen-Werks* (GS, V.2, 655–666) gewidmet hatte. Zunächst läßt sich natürlich die Tatsache, daß sich beide Autoren überhaupt für das Panorama als Produzent einer Sichtbarkeit interessieren, als Indiz für die Gemeinsamkeiten zweier Forschungswege werten. Jedoch weist schon der Inhalt der Fußnote in eine andere Richtung: Foucault weist nämlich darauf hin, daß die Konstruktion des Panopticons möglicherweise von den Panoramen herrührt, in denen sich die Besucherströme ebenfalls von der Mitte her im Raum verteilt hätten. Ohne Benjamins Untersuchung zu erwähnen, die 1975 freilich noch nicht publiziert war, nimmt er an, daß Bentham, der Erbauer des Panopticons, »die Panoramen kannte, die gerade damals (das erste stammt aus dem Jahre 1787) von Barker erbaut wurden und in denen die Besucher von einem zentralen Punkt aus eine Landschaft, eine Stadt, eine Schlacht sich ausbreiten sahen« (ÜS, 266). Im Gegensatz zu Foucault, der sich allein für Konstruktion und Funktion der Anlagen interessiert, wirkt Benjamins Konvolut geschichtsphilosophisch überwölbt. Obwohl auch er eine Analyse der Einrichtung der Panoramen vorlegt (GS, V.2, 656), verharret er im »Nachdenken über das besondere Pathos, das in der Kunst der Panoramen steckt« (GS, V.2, 657) oder sinniert über das Panorama als »Erscheinungsform des Gesamtkunstwerks« (GS, V.2, 660).

Benjamin konnte deshalb nicht zur Analyse des Macht-Wissens-Komplexes vorstoßen, weil er noch an einem Bild der Epoche und damit an einem Repräsentationsdiskurs festhielt. So sehr er sich den juristischen, administrativen und medialen Machttechniken nähert, von deren Analyse die *Passagen* nur einen Schritt weit entfernt sind, gelangt er in der Bibliothek kaum auf den materiellen Boden der Geschichte. Während Benjamin noch im »Traumhaus«¹⁷ der Passage

verweilt, versucht Foucault ausdrücklich, das Panopticon »nicht als Traumgebäude zu verstehen« (ÜS, 264). Das Panopticon, das die straffällig gewordenen Müßiggänger am Ende aufnimmt, denen Benjamin so unvergleichliche Deutungen mitgegeben hatte, beginnt jedoch nur einen Schritt hinter den Passagen.

Anmerkungen

- 1 Gilles Deleuze: *Die Schichten oder historischen Formationen: Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)*, in: Deleuze: *Michel Foucault*, Frankfurt/Main 1987.
- 2 Eine kurze Geschichte des Monuments gibt Horst Bredekamp: *Einleitung*, in: Ferdinand Piper: *Einleitung in die monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik*, Mittenwald 1978.
- 3 Heinz Eidam: *Discrimen der Zeit. Zur Historiographie der Moderne bei Walter Benjamin*, Würzburg 1992, S. 387.
- 4 Michel Foucault: *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1973, S. 15 ff; im folgenden im Text mit der Sigle *AW* abgekürzt.
- 5 Foucaults Befreiergestus gipfelt in der Aussage, daß es ihm darum zu tun sei, »die Geschichte des Denkens aus seiner transzendentalen Unterwerfung zu befreien« (*AW*, 289).
- 6 Georg Simmel: *Das Problem der historischen Zeit*, in: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Frankfurt/Main 1993.
- 7 Martin Heidegger: *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, in: Heidegger: *Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, Frankfurt/Main 1978.
- 8 »Um der Kürze willen sagen wir also, daß die Geschichte in ihrer traditionellen Form es unternahm, die Monumente der Vergangenheit zu »memorisieren«, sie in Dokumente zu transformieren [...]« (*AW*, 15).
- 9 »Heutzutage ist die Geschichte das, was die Dokumente in Monumente transformiert [...]« (*AW*, 15).
- 10 Georges Canguilhem: *Der Tod des Menschen oder Ende des Cogito?*, in: Marcelo Marques (Hg.): *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens. Georges Canguilhem über Michel Foucault / Michel Foucault über Georges Canguilhem*, Tübingen 1988, S. 21.
- 11 Friedrich Nietzsche: *Von den Hinterweltlern*, in: *Zarathustra I*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin-New York 1967 ff.; Bd. 4, S. 35–38.
- 12 Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 95.
- 13 Vgl. die medienarchäologische Kritik an Foucault von Wolfgang Ernst, in: *Das Rumoren der Archive*, Berlin 2002, S. 18 ff.
- 14 »Es gab eine Zeit, in der die Archäologie als Disziplin der stummen Monumente, der bewegungslosen Spuren, der kontextlosen Gegenstände und der von der Vergangenheit hinterlassenen Dinge nur durch die Wiederherstellung eines historischen Diskurses zur Geschichte tendierte und Sinn erhielt; man könnte, wenn man etwas mit den Worten spielte, sagen, daß die Geschichte heutzutage zur Archäologie tendiert – zur immanenten Beschreibung des Monuments.« (*AW*, 15).

- 15 Georges Canguilhem: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt/Main 1979, S. 51.
- 16 Für einen archäologischen Blick auf Foucaults Archäologie vgl. Detlef Rößler: *Foucault und die Archäologen*, in: Stefan Altekamp, Knut Ebeling (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen – in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt/Main 2004.
- 17 Wolf Kittler: *Thermodynamik und Guerilla. Zur Methode von Michel Foucaults Archäologie des Wissens*, in: *Trajekte. Newsletter des Zentrums für Literaturforschung Berlin*, 2(2002)4.
- 18 Die Bedeutung von Foucaults *Réponse au Cercle d'épistémologie* kann kaum hoch genug eingeschätzt werden, entstammen dieser *Réponse* doch zentrale Passagen der *Einleitung* in die *Archäologie des Wissens*: »Analyser les faits de discours dans l'élément général de l'archive, c'est les considérer non point comme documents (d'une signification cachée, ou d'une règle de construction), mais comme monuments«. Die Fußnote lautet: »Je dois à M. Canguilhem l'idée d'utiliser le mot en ce sens.« Michel Foucault: *Dits et Ecrits. 1954-1988*, hg. von Daniel Defert, François Ewald, Paris 1994 ff., Bd. 1: *1954-1969*, S. 708.
- 19 *Mort de l'homme ou épuisement du cogito* von Georges Canguilhem war 1967 in der Nummer 242 in *Critique* als Verteidigung und Würdigung von *Les mots et les choses* erschienen. Für Publikationsumstände und deutsche Fassung vgl. Canguilhem: *Der Tod des Menschen*.
- 20 Canguilhem: *Der Tod des Menschen*, S. 23.
- 21 Der weitere Verlauf einer Passage, in der Canguilhem gegen die Verwechslung von Archäologie und Geologie argumentiert, um seinen Schüler gegen den Vorwurf einer Naturalisierung der Kultur in Schutz nehmen zu können, lautet folgendermaßen: »Es ist mithin leicht einzusehen, warum diejenigen, die sich für die Rechte der l. . .] Geschichte stark machen, indem sie die strukturelle Methode l. . .] diskreditieren, mit solcher Verbissenheit Archäologie durch Geologie ersetzen wollen. Es bestärkt sie in ihrem Anspruch, sie seien die Vertreter des Humanismus.« Canguilhem: *Der Tod des Menschen*, S. 23.
- 22 »Es listl Zeit, daran zu erinnern, daß Foucault keineswegs – er stellt es nur in Aussicht – die allgemeine Theorie einer Archäologie des Wissens verfassen, sondern lediglich über deren Anwendung in den Humanwissenschaften schreiben wollte.« Canguilhem: *Der Tod des Menschen*, S. 41.
- 23 Vgl. zur Differenzierung von Genealogie und Archäologie bei Foucault Knut Ebeling: *Nietzsche, die Genealogie, die Archäologie. Ethnologie der eigenen Kultur und Geschichte der Gegenwart bei Foucault*, in: *Zeitenwende – Wertewende*, hg. von Renate Reschke, Berlin 2001, S. 159–163.
- 24 Mit der Ausnahme von Gilles Deleuze, der in seinem *Foucault* eine Integration von Archäologie und Genealogie bei Foucault versucht.
- 25 Kritik bei Deleuze: und Ernst: *Das Rumoren der Archive*.
- 26 »Vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt.« Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1971, S. 38.
- 27 Einen ersten historischen Überblick über diese Entwicklung vermittelt Carl Bernhard Stark: *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880.
- 28 Erwin Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951. Vgl. auch Foucaults Rezension der französischen Übersetzung von 1967: *Die Wörter und die Bilder*, übers. und hg. von Walter Seitter, Bodenheim o.J., S. 9–13.
- 29 Claude Mignot: *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, S. 17, 78.
- 30 Zur Konzeption der Architektur bei Benjamin vgl. Samuel Weber: *Der posthume*

- Zwischenfall. *Eine Live-Sendung*, in: Georg Christoph Tholen, Michael O. Scholl (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Würzburg 1990, S. 190 ff.
- 31 Die Tatsache, daß Foucault 1984 in seiner einzigen Fußnote zu Benjamin in *Der Gebrauch der Lüste* dessen *Passagen-Werk* nicht als Monument entziffert, läßt sich am einfachsten durch dessen Unkenntnis desselben erklären. Vgl. dazu Marc Sagnol: *Walter Benjamin. Archäologe der Moderne*, in: *Weimarer Beiträge*, 2/2003.
- 32 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974 ff., Bd. I, S. 1073; im folgenden im Text als *GS* mit Band- und Seitenzahl.
- 33 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/Main 1977, S. 253; im folgenden im Text mit der Sigle *ÜS* abgekürzt. »Das Panopticon ist als ein verallgemeinerungsfähiges Funktionsmodell zu verstehen.« (*ÜS*, 263)
- 34 Norbert Bolz: *Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung*, in: Norbert Bolz, Bernd Witte (Hg.): *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, München 1984, S. 145.
- 35 Margaret Cohen: *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley-Los Angeles-London 1993, S. 174, weist darauf hin, daß die Geschäfte der *Passagen* des 18. Jahrhunderts sich auf die Straßen öffneten, während sie sich erst im 19. Jahrhundert auf einen internen Gang geöffnet hätten. Pierre Missac: *Walter Benjamins Passage*, Frankfurt/Main 1991, S. 229 ff., behandelt die Transformationen der *Passage* im 20. Jahrhundert zwischen Atrium und *shopping mall*.
- 36 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, in: *GS*, V.2, 1041.
- 37 Vgl. zum »Monumental Paris« Cohen: *Profane Illumination*, S. 77 ff.
- 38 Ebd., S. 80. Cohen bringt auch die These vor, Nietzsche könnte sein Konzept einer »monumentalen Historie« direkt an Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* geschult haben, das jede Epoche der Geschichte der Stadt mit einem Bauwerk illustriert (S. 77 ff.).
- 39 Das Symptom der Hysterie »montre la structure d'un langage et se déchiffre comme une inscription [...]« Jacques Lacan: *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in: Lacan: *Écrits I*, Paris 1966, S. 136.
- 40 Johann Friedrich Geist: *Passagen - ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München 1969, S. 40.
- 41 Missac: *Walter Benjamins Passage*, S. 235.
- 42 Zur Darstellung der *Passagen* in der Literatur vgl. Rainer Schaper: *Der gläserne Himmel. Die Passagen des 19. Jahrhunderts als Sujet der Literatur*, Frankfurt/Main 1988. Zu Benjamin und Aragon vgl. Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin - Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart 1988.
- 43 Für den Erfolg der *Passagen* führt Wiegmann neben den pragmatischen Abkürzungsmöglichkeiten und dem witterungsunabhängigen Planieren vor allem den Unterhaltungswert und Zerstreungswert der Konsumarchitektur an. Jutta Wiegmann: *Psychoanalytische Geschichtstheorie. Eine Studie zur Freud-Rezeption Walter Benjamins*, Bonn 1987, S. 58 f.
- 44 Vgl. Ernst: *Das Rumoren der Archive*.
- 45 Deleuze: *Foucault*.
- 46 Das Panopticon »programmiert [...] das elementare Funktionieren einer von Disziplinarmechanismen vollständig durchsetzten Gesellschaft.« (*ÜS*, 268).
- 47 Vgl. das gleichnamige Konvolut K des *Passagen-Werks*, *Traumhaus und Traumstadt* (*GS*, V.1, 490-510), das von Benjamin ab 1934 angelegt wird.

Weimarer Beiträge

Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften

50. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2004

AUFSÄTZE – DISKUSSION

- Bartl, Andrea* – Erstoehen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers »Tod eines Kritikers«, Bodo Kirchhoffs »Schundroman« und Franzobels »Shooting Star« (31 S.) 4/2004
- Ben-Horin, Michal* – Musik einer Erinnerungspoetik. Fallstudie über deutschsprachige und hebräische Literatur nach 1945 (23 S.) 3/2004
- Caspari, Martina* – Im Wartezustand frischgehalten. Annett Gröschners Debütroman »Moskauer Eis« versucht ein neues Sprechen über die DDR, die Wende und das Leben danach (6 S.) 2/2004
- Czajka, Anna* – Das poetisch-rhetorische Anliegen der Sinnbildung im Werk von Ernst Bloch (30 S.) 2/2004
- Ebeling, Knut* – Monumente. Raumgewordene Vergangenheiten bei Benjamin und Foucault (17 S.) 4/2004
- Ebeling, Knut* – Urgeschichten heraussprengen. Zum Copyright der Archäologie (8 S.) 2/2004
- Faber, Richard* – Robert Minder: Ethnologe und Regionalforscher, im besonderen Altwürttembergs (16 S.) 1/2004
- Forderer, Christof* – Volonté générale, Menschenrechte, öffentliche Meinung. Georg Forsters und Camille Desmoulins' Auseinandersetzung mit der Politik des Terrors (20 S.) 3/2004
- Franz, Michael* – Personalfigur oder Selbst ohne Eigenschaften? Zur Rezeption antiker Personalitätsmodelle in der Gegenwart (19 S.) 3/2004
- Fues, Wolfram Malte* – Die Klinge des Saturn. Geschichte und Gegenwart in Martin Walsers Roman »Tod eines Kritikers« (24 S.) 4/2004
-

<i>Goebel, Eckart</i> – Das Verbrechen der Schönheit. »Jüngling« bei Germaine Greer, Wilhelm Trapp, Philippe Besson und Jamie O'Neill (8 S.)	3/2004
<i>Guthke, Karl S.</i> – Zweimal Palau. Imagewandel des Pazifikinsulaners in der Vorgeschichte des deutschen Kolonialismus (28 S.)	1/2004
<i>Hainz, Martin A.</i> – »die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt«. Zu Heimito von Doderer, Oswald Wiener und Franzobel (19 S.)	4/2004
<i>Harbers, Henk</i> – Die leere Mitte. Identität, Offenheit und selbstreflexives Erzählen in Brigitte Burmeisters Roman »Unter dem Namen Norma« (15 S.)	2/2004
<i>Kluppelholz, Heinz</i> – Zwischen französischer Klassik und Aufklärung. Die Komödie »L'école du monde« von Friedrich dem Großen (16 S.)	1/2004
<i>Knaap, Ewout van der</i> – Seilers lyrische Zeitkapseln. Laudatio für Lutz Seiler zum Ernst-Meister-Preis für Lyrik 2003 (4 S.)	4/2004
<i>Krauß, Andrea</i> – Bücher, Häuser, Texturen. Zur Topographie literaturwissenschaftlicher Schreibweisen (10 S.)	1/2004
<i>Kronen, Heinrich</i> – Scribo – ergo sum! Anlässlich Regine Hampel: »I Write – Therefore I Am? – Fictional Autobiography and the Idea of Selfhood in the Postmodern Age« (4 S.)	1/2004
<i>Lehmkuhl, Tobias</i> – Unendliche Bewegung. Über Seefahrtsromane (4 S.)	4/2004
<i>Leistner, Bernd</i> – Blicköffnungen, Blickverstellung. Zu Ursula Heukenkamps Anthologie »Der magische Weg« (3 S.)	4/2004
<i>Lücke, Bärbel</i> – Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks »Bambiland und zwei Monologe«. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse (20 S.)	3/2004
<i>Mandel, Eric</i> – Kino, Körper und Wahrnehmung in »Johnny Mnemonic« (Robert Longo, 1995) (22 S.)	3/2004
<i>Mix, York-Gothart</i> – Selbstversuch eines Intellektuellen. Anlässlich Pierre Bourdieus »Ein soziologischer Selbstversuch« (3 S.)	3/2004
<i>Müller-Tamm, Jutta</i> – Die untote Stadt. Prag als Allegorie bei Gustav Meyrink (17 S.)	4/2004
<i>Nagavajara, Chetana</i> – Leidenschaftliche Vermittlung. Die Kritik zwischen Kunst und Öffentlichkeit (10 S.)	4/2004
<i>Peters, Paul</i> – Mysteriöse Übergänge. Anmerkungen zu einem Motiv bei Volker Braun (17 S.)	2/2004

<i>Rakow, Christian</i> – Fragmente des Realen. Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss' »Die Ermittlung« (14 S.)	2/2004
<i>Renneke, Petra</i> – Erinnernte Kindheit im Labyrinth der Sprache. Barbara Honigmanns Roman »Alles, alles Liebe!« (24 S.)	2/2004
<i>Riedel, Volker</i> – Vom Muster der Kunst zur Beispielhaftigkeit des Lebens. Differenzierungen des Antikebildes bei Winckelmann und im weimarisich-jenaischen Kulturkreis (21 S.)	1/2004
<i>Scribner, Charity</i> – Von »Leibhaftig« aus zurückblicken. Verleugnung als Trope in Christa Wolfs Schreiben (15 S.)	2/2004
<i>Stahl, Enno</i> – Auf der Suche nach Averroës. Fundamentalisten, deutsche Sufis und andere Vexierbilder (18 S.)	3/2004
<i>Tholen, Toni</i> – Zwischen Leben und Tod. Zur Prosa Alexander Lernet-Holenias (16 S.)	4/2004
<i>Tschörtner, Heinz Dieter</i> – Eine Ehrenpräsidentschaft. Hans Friedrich Blunck und seine Kontakte mit Gerhart Hauptmann (6 S.)	1/2004
<i>Uschmann, Oliver</i> – Einige unsystematische Betrachtungen zur Systemtheorie. Oder: Raus aus dem Kaninchenbau! (8 S.)	1/2004
<i>Weidner, Daniel</i> – Ernst Troeltsch und das Narrativ »Säkularisierung« (11 S.)	2/2004
<i>Weigel, Sigrid</i> – Hannah Arendts Passagenwerk. Das »Denktagebuch« als deutschsprachiges Palimpsest zum Werk der amerikanischen Philosophin (5 S.)	1/2004
<i>Zilcosky, John</i> – Wildes Reisen. Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas »Strafkolonie« (22 S.)	1/2004

BERICHTE – REZENSIONEN

<i>Bischoff, Doerte</i> – Volker Pantenburg, Nils Plath (Hg.): Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren (4 S.)	1/2004
<i>Düwell, Susanne</i> – Madleen Podewski: Kunsttheorie als Experiment. Untersuchungen zum ästhetischen Diskurs Heinrich Heines (4 S.)	3/2004
<i>Fontius, Martin</i> – Reimar Müller: Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca (3 S.)	3/2004

<i>Fuest, Leonhard</i> – Carlo Brune: Roland Barthes. Literatursemiotologie und literarisches Schreiben (3 S.)	4/2004
<i>Guthmüller, Marie</i> – Juan Rigoli: Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXième siècle (6 S.)	3/2004
<i>Hitz, Torsten</i> – Stanley Cavell: Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere Essays, hg. von Davide Sparti und Espen Hammer (4 S.)	2/2004
<i>Hoffmann, Daniel</i> – Andreas B. Kilcher, Otfried Fraisse (Hg.): Metzler Lexikon Jüdischer Philosophen. Philosophisches Denken des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart (3 S.)	3/2004
<i>Hoffmann, Daniel</i> – Daniel Weidner: Gershom Sholem. Politisches, esoterisches und historiographisches Schreiben (5 S.)	2/2004
<i>Jürgens, Hans-Joachim</i> – »Kartografie als ästhetischer Prozeß«. Symposium an der Universität Hannover (5 S.)	3/2004
<i>Kaufmann, Eva</i> – Monika Melchert: Die Dramatikerin Ilse Langner. »Die Frau, die erst kommen wird . . .«. Eine Monographie (3 S.)	1/2004
<i>Lücke, Bärbel</i> – Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September – Fakten, Fakes und Fiktionen. Tagung vom 5.-7. Dezember 2003 in Königswinter (4 S.)	2/2004
<i>Podewski, Madleen</i> – Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen (4 S.)	1/2004
<i>Röska, Günther</i> – Ulrich Kiehl: Die Literatur im Bezirk Leipzig 1945–1990 (2 S.)	1/2004
<i>Wagner, Walter</i> – Béangère Deprez: Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurge (3 S.)	4/2004
<i>Weidner, Daniel</i> – Christoph Schulte: Die jüdische Aufklärung. Philosophie, Religion, Geschichte (3 S.)	1/2004
<i>Weidner, Daniel</i> – Walter Erhart: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit (3 S.)	3/2004
<i>Wroblewsky, Vincent von</i> – Eckart Goebel: Der engagierte Solitär. Die Gewinnung des Begriffs Einsamkeit aus der Phänomenologie der Liebe im Frühwerk Jean-Paul Sartres (3 S.)	1/2004
