

---

*Klaus R. Scherpe*

## Literatur, das Politische betreffend

*Alfred Andersch*

---

In unserer Zeit ist die eigene Stellung, der eigene Ort in der Gesellschaft oft ungewiss und für manche die Selbstverständlichkeit der staatsbürgerlichen Ordnung nicht mehr gegeben. Die Politik verliert mit dem von ihr deklamatorisch behaupteten ›Fortschritt‹, gemessen am ›wirtschaftliche Wachstum‹, an Überzeugungskraft. Die Politiker selber beklagen die weit verbreitete ›Politikverdrossenheit‹. Seit längerem wird in der politischen Theorie versucht, das Gesellschaftliche, jenseits der staatspolitischen Legitimation und Regierungsgewalt, anders zu denken: kleinteiliger und differenzierter, mit mehr Aufmerksamkeit für die Zwischenräume im sozialen Gefüge, mit einer größeren Wertschätzung individueller Erfahrungen. Gefragt sind die im Alltag und im Beruf wirksame Selbstbeteiligung und Mit-Teilung, unterhalb des Levels der medialen Versorgung mit Information und kommerziellen Identifikationsangeboten. Mit der Weiterentwicklung der Kritischen Theorie und erst recht mit der Zufuhr des Dekonstruktivismus gewann ein Nachdenken über das ›Politische‹ im Gegensatz zur Politik an Bedeutung. In Frage gestellt wird die in der Politik für ›alternativlos‹ gehaltene pragmatische Abgleichung der Interessen von Parteien und Verbänden, von wirtschaftlicher Macht und der von ihr abgeleiteten Sozialpolitik. Gegen das hier wirksame Kohärenzprinzip im Namen einer unverbrüchlichen Zweckorientierung steht ein Potential des Politischen, mit dem Dissens und Differenz als unverzichtbar behauptet und Minderheitenrechte verstärkt zur Geltung gebracht werden – ein Erfahrungswissen, mit dem die ›gemeinsame Sache‹ nicht normativ und resultativ gedacht wird, sondern in gewisser Weise ›konjunktivisch‹: das Partikuläre und Kontingente sei lebenswichtig, um gemeinsames Handeln zu motivieren, produktiv und kreativ.

Kein Wunder, dass Theoretiker des Politischen wie Jean-Luc Nancy Kunst und Literatur, die vom politischen Pragmatismus so oft geschmähten (Un)Vermögen, als *demonstrandum* des Politischen aufrufen. Die Literatur, so Nancy, eröffne einen eigenen Raum, das gemeinschaftliche Dazwischen zu kommunizieren, aufmerksam zu machen auf das »Außergewöhnliche im Gewöhnlichen«. In der Literatur werde die »Gemeinschaftlichkeit des Seins – die ihr einziger

Daseinsgrund ist – als gänzlich verschüttete und als gänzlich und unbeirrbar gegenwärtige Erinnerung dargeboten.«<sup>1</sup>

Ein Rückblick auf die literarischen Hinterlassenschaften von Alfred Andersch könnte helfen, das *Politische* der Literatur als das *Andere* der Politik zu begreifen. In unserer Zeit der vermischten Verhältnisse in Kultur, Wissenschaft und Politik haben adversative Konstruktionen wie die einer U- und E-Literatur, ebenso die deklamatorische Gegenüberstellung von autonomer und engagierter Literatur keine Orientierungskraft mehr. Mit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und erst recht nach der Wendezeit der neunziger Jahre beginnt eine Zeit der Revision und Reflexion der Institution Literatur. Zu beobachten ist eine Reorganisation der literarischen Tätigkeit im Wettbewerb um öffentliche Aufmerksamkeit, eine literarische Produktivität, die sich zu behaupten weiß: mit dem, was sie zu sagen hat, auch und gerade dann, wenn sie den Anspruch hat, *politisch* zu sprechen. Diese Revision in eigener Sache, so meine ich, findet sich in Anderschs Texten vorgezeichnet, persönlich und gesellschaftlich bedingt und eingeschränkt, aber doch vielsagend in dem bei diesem Autor stets aktuellen Bemühen eines »Umschreibens| (*re-writing*) der kleinen Kultur-Nachrichten«<sup>2</sup> aus dem Unmaß an Informationen, punktuell und strukturell komponiert, »verwertet und verwortet« (Arno Schmidt). So könnte das *Politische* als ein mit der Literatur mögliches Denken und Schreiben erschlossen werden: öffentlich und gemeinschaftlich zu wirken und zugleich in eigener Sache.

Von einem »schreienden Mangel an Zusammenhang« hat Alexander Kluge aus verschiedenem Anlass in der post-achtundsechziger Zeit gesprochen. Die mit Oskar Negt zusammen verfassten *Maßverhältnisse des Politischen* von 1992 enthalten rückblickend *15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, nicht zuletzt im Umgang mit dem pragmatischen Mittelmaß der »Realpolitik«.<sup>3</sup> Deren Begrifflichkeiten seien dem immensen Realitätszuwachs nicht mehr gewachsen, was zur Entpolitisierung der Öffentlichkeit beiträgt. Vorab sollte es um die Sprache gehen, um einige wieder zu gewinnende Möglichkeiten der kulturellen Kommunikation. Peter Glotz, der Intellektuelle unter den politischen Pragmatikern, empfahl in seinem politischen Tagebuch von 1979, *Die Innenausstattung der Macht*, ein »Operieren zwischen den Linien« der Politikerrhetorik.<sup>4</sup> Das Substantielle der Politik wäre neu zu definieren, aufzusuchen im alltäglichen Leben. Andersch gab in einem Brief an Glotz zu bedenken, in gewohnter Manier, ob die »Substantivierung von Verben« nicht verboten werden sollte. Jean-Luc Nancys Verweis auf die Literatur als Experimentierfeld des Politischen hätte dem Autor des 1974 veröffentlichten *Winterspelt*-Romans, diesem Exerzitium der sozialen und damit politischen Ausdrucksvermögen, sehr zugesagt.

Wie kaum ein anderer Zeitgenosse der schreibenden Zunft hat Alfred Andersch wissen wollen, was das *Politische* ist, im Unterschied zur Handlungsmacht der Politik. Dabei sollte es ihm nicht gelingen, Persönliches von Privatem zu trennen, was sich posthum in der von W.G. Sebald angestoßenen sog. »Andersch-Debatte« zeigte: das persönliche Versagen, tatsächlich oder vermeintlich, im Privatleben der Nazizeit, das Anlass sein sollte für seine Literatur der persönlichen Befreiung nach Kriegsende.<sup>5</sup> Zum Lebenssinn wurde Andersch die in der Literatur mögliche sprachliche und ästhetische Diskursivierung der Macht und Machtpolitik: von der emphatischen Auszeichnung des vermeintlichen Nullpunkts von 1945 (mit der für sein Schreiben unbedingten Verbindung von Introversion und Militanz) bis hin zu der von Fall zu Fall und bis zuletzt gewollten Intervention in die politischen Ereignisse mit den Mitteln der Sprache, der Literatur.

1977 waren sich Alfred Andersch, Peter Glotz und Alexander Kluge auf dem Podium der Frankfurter Römerberg-Gespräche begegnet. 1979, auf dem Krankenbett, las Andersch »sorgfältig«, wie er dem Autor im Brief vom 27. Januar 1980 mitteilte, *Die Innenausstattung der Macht*. Er sah in Glotz' Rechenschaftsbericht eine Selbstermutigung des politisch Handelnden. Kluge hatte für den »Spiegel« eine einlässliche Rezension geschrieben, in der er den Ausgangspunkt des Buches benennt: das Verständlichmachen von Macht »unterhalb der Besoldungsgruppe A11«, die Aufmerksamkeit für die Beweggründe und Gefühle, die sich, unbeschadet der Haupt- und Staatsaktionen, politisch artikulieren, ein »Psychogramm aus dem Apparat«. Nicht »privat«, sondern »persönlich« seien Glotz' Notate aus der Tagespolitik, dies die für Andersch wichtige Unterscheidung. Was Glotz notiert, Kluge zustimmend kommentiert und Andersch ihm gutschreibt, das ist die Fähigkeit, die minimalen »Wirklichkeitsausschnitte« aus dem großen Ganzen ernst zu nehmen, deren »Erlebniskern« herauszuschälen.<sup>6</sup> Das Nebensächliche und Punktuelle sollte stärker ins Gewicht fallen. Das *Politische* als »Substanzbegriff« sei der Analyse, so Kluge, unzugänglich.<sup>7</sup> Genau zu beobachten allerdings seien die politischen Rollenspiele, wieder zu entdecken der im alltäglichen Leben angelegte Reichtum an Handlungsenergien, im Unfertigen und Anteiligen. In diesem Sinne, als Anwalt der so unterschiedlichen Lebenswelten, habe Glotz einen »neuen Stil der Politik« eingefordert. Für Andersch, den Verfasser von derart *politisch* motivierten Erzählexperimenten, war dies unbedingt anschlussfähig.

Wohl auch, weil er Glotz' politisches Tagebuch eben erst gelesen hatte, ließ Andersch sich auf Bitten Berliner Germanistikstudenten darauf ein, ihm, dem vor kurzem aus Bayern nach Berlin berufenen Wissenschaftssenator, einen persönlichen Brief zu schreiben mit der Bitte um Intervention. Es ging um

einen Fall der damals gegen Kommunismusverdächtige zum Schutze der demokratischen Grundordnung angeordneten Berufsverbote im Öffentlichen Dienst. In seinem Schreiben<sup>8</sup> nahm Andersch den Senator beim Wort. »Nur leise weinend« könne man »als deutscher Schriftsteller über diesen Texten brüten«, welche die zuständigen Behörden und Gerichte verfassten. Den Schriftstellerkollegen, als den er den Amtsträger Glotz anspricht, verführt er, listig und ernsthaft, zu einem Sprachspiel, das die Behördensprache unterläuft: »Die Formel ›überzeugter Kommunist‹ greift ja gar nicht mehr«, so Andersch an Glotz:

Wann, wo, wie ist einer denn überhaupt dieses Fabelwesen? Grammatisch ist das bloß eine adverbiale Konstruktion (Adverbiale des Zwecks). Doch das ist nun wirklich ein weites Feld, ich geb's zu. Leider bin ich seit ein paar Jahren ein schwer kranker Mann, kann nicht nach Berlin kommen, um mit Ihnen zu sprechen. Ich kann nur an Ihre Vernunft und an Ihren Geschmack appellieren. Beenden Sie doch, wenn es Ihnen irgend möglich ist, dieses grausame Spiel von Subalternen.

Andersch starb am 21. Februar 1980. Glotz' Antwortbrief vom 4. Februar, in dem dieser eine positive Lösung des ›Falles‹ ankündigte, hat ihn noch erreicht. Der emphatischen Anrufung des Persönlichen gegen das Amtliche kann der Senator nicht ganz folgen, ohne allerdings zu bestreiten, »daß unsereiner sich oft einmal auch hinter der eigenen Machtlosigkeit versteckt«.

Andersch war immer, wie wir wissen, aufmerksam für derartige Vorfälle, bei denen Aussicht bestand, dass eine wünschbare Wirklichkeit faktisch an Form gewinnt. Sein Mittel: die Überzeichnung gesellschaftlicher Handlungsabläufe in der subjektiven sprachlichen Verarbeitung. Wurden literarische Szenen daraus, so ergaben sich Spielräume für das ›Dazwischen‹, die Ausgestaltung von Begebenheiten, Begegnungen und Verhaltensweisen, die das *Faktische* auf die Probe stellen. Nicht anders definieren Negt und Kluge das *Politische* als Herausforderung an die Politik: die Verteidigung von ›Ausdruckskräften des Einzelnen gegen die Regelungs- und Regulierungsgewalt der Institutionen. Ähnlich beschreibt Jean-Luc Nancy im Anschluss an seinen Entwurf einer »entwerkten Gemeinschaft« die Literatur als das Medium eines interaktiven Raums des politischen Möglichkeitssinns: das »Präsent-Sein von etwas, das sich dem Pragmatismus entzieht«. Die der Literatur eigene Kommunikation der »Mit-Teilung« wird zum ›Politikum‹ darin (und nur darin), dass sie als diskursives Medium potentielle Handlungsmöglichkeiten des Gemeinschaftlichen und Sozialen aufzeigt, die der institutionalisierten Politik zumeist verschlossen bleiben.<sup>9</sup> Immer wieder beschwört Andersch in diesem Sinne das »Denken im Konjunktiv«, gegen die Macht des Faktischen. Er macht Front gegen »den

linguistischen Trick: die Diktatur des Indikativs«, mit dem kein anderer als Carl Schmitt, bei einer Begegnung anlässlich einer Radiosendung, ihm heftig bestritt, dass man »historische Konditionalsätze überhaupt bilden könnte«. <sup>10</sup> Dass die eine oder andere Entscheidung »alternativlos« sei, hört man, wie wir all zugut wissen, recht oft von den Regierenden.

Eine andere Welt des *Politischen*, deren Realitätscharakter zu behaupten ist, imaginiert Andersch von Anfang an. Man mag darin sein gewisses Maß an »machtgeschützter Innerlichkeit« im Verhältnis zur realen Lebensgeschichte wiedererkennen, auch Erklärungen finden für seinen connaisseurhaften Gestus des rasonierenden Intellektuellen, der auch im Brief an den Senator Glotz anklingt. Sein in den ersten Nachkriegsjahren vom französischen Existenzialismus, auch von Ernst Jünger, inspirierter Dezisionismus der Entscheidung, mit dem er komplexe Realitäten überschreibt, wirkt heute nicht weniger befremdlich. Gleichwohl, so meine ich, überzeugen weiterhin seine strategischen und experimentellen Verarbeitungen des in der Politik unzulänglich Geregelteten, seine ungeschützte Empörung über Erlasse und Vorschriften. Unermüdlich daher seine Anstrengung, in der Literatur den »Erlebniskern« des *Politischen* freizulegen.

1945/46, nach dem sogenannten »Zusammenbruch«, berichteten viele Zeitgenossen von »Sinnentzug« und »Zusammenhangslosigkeit« als dominanten Erfahrungen, von dem Gefühl, sich in einem »geschichtslosen« und »gesellschaftslosen« Zustand wieder zu finden. *Aktion oder Passivität* und *Nihilismus oder Moralität* waren Überschriften von Anderschs politischen Manifestationen der Nachkriegszeit im »Ruf« und in den »Frankfurter Heften«. Darin verfolgt er unter Berufung auf die französische Résistance und Arthur Koestlers Revisionismus seine Lieblingsidee der Herausbildung von »Experimentierzellen« im Verhältnis zu Staat und Gesellschaft; in der Gruppe 47 glaubt er bald eine Widerstandszelle der westdeutschen Schriftsteller zu erkennen. Anfangs setzt Andersch auf die »Einsicht der Mächtigen«, dass von diesen doch ein »Spielraum vergönnt wird«, um »Oasen zu pflanzen« zur gesellschaftlichen Erneuerung. Der Leitartikel *Spontaneität als Notwendigkeit* im »Ruf« vom 1.3.1947 radikalisiert die politische Phantasie, wohl wissend, dass diese Art der existentiellen Selbstermächtigung der »Geistigen« gegenüber der Macht missverstanden werden kann: »Man wird sagen, wir schlägen faschistische Gewaltmethoden vor. In Wirklichkeit ersparen Methoden der Spontaneität dem Staat die Entwicklung zur Totalität und zum Faschismus«. <sup>11</sup> Die Sprache der anarchischen Revolte in Aufsatzform war bei genauerer Betrachtung nicht frei vom Weltanschauungsjargon der 1920er und 30er Jahre; vom »zu lebenden Leben« war die Rede, von »rücksichtsloser Hingabe«, vom bedingungslosen Einsatz sinngemäß und

von »organischer Einheit«. Andersch wird dies bei einiger Distanz selbstkritisch bemerkt haben. 1948, in einer Marginalie für die »Frankfurter Hefte« unter dem bekenntnishaften Titel *Der Anti-Symbolist* und später dann in den *Kirschen der Freiheit* reflektiert er über die verbrauchte Sprache von Politik und Literatur, die auch nach den Erfahrungen der Nazizeit noch präsent ist: »So destillieren sie heute aus dem Leben Begriffe.« Die Revolte gilt der symbolischen Ordnung der öffentlichen Sprache schlechthin: »Realität des Symbolismus: das Propagandaministerium.«<sup>12</sup> Nicht nur dem »sozialen und metaphysischen Determinismus« der autoritären Politikersprache, auch der »ästhetischen Inflation« der metaphorisch beglaubigten »bourgeois Kalligraphie und Seelendiätetik« wird der Kampf angesagt. Die Sprachreinigung, die Andersch auf seine Art nicht minder autoritär (seine »Methoden der Spontaneität«) einfordert, gilt der gesprochenen und geschriebenen Sprache, die ideologisch verbraucht und verdorben ist. Wolfgang Weyrauchs Programm einer »Kahlschlag«-Literatur der ersten Nachkriegsjahre hatte Ähnliches im Sinn.

Um der in der »symbolischen« Sprache (gemeint ist keineswegs, wie Andersch betont, die geschätzte französische Literatur des Symbolismus) unvermeidlichen und in der Literatur unangemessenen, da abstrakten, Sinnhuberei zu entgehen, erscheint ihm Ernst Jüngers »herrliche Anrufung des Realismus« im Vorwort zu den *Strahlungen* von 1949 als wegweisend.<sup>13</sup> Im Rückgang auf die literarische Zeichensprache des Sichtbaren und Sagbaren werde in Jüngers minutiösen Mitteilungen die Wirklichkeit verdichtet und zugleich intensiviert; in literarischen »Experimentierzellen« könnte man im Sinne Anderschs ergänzen. Konsequenterweise in diesem Sinne ist Anderschs eigene Textstrategie darauf angelegt, die symbolische Ordnung der Repräsentation zu unterlaufen. Die im Erlebnisbericht der *Kirschen der Freiheit* von 1953 zum ersten Mal erprobte Stilisierung exponiert die sogenannte »Augenblickszustände« oder »Kristallisationspunkte«.<sup>14</sup> Aufgezeigt werden Momente der Unterbrechung und des Einbruchs in die symbolische Ordnung der öffentlichen Sprache, historisch und aktuell: »auf des Messers Schneide« bewege sich der Geist des Ingenieurs Dick Barnett, der in den Lockheed-Werken in Kalifornien den Düsenjäger F 94 konstruiert. Der »Erlebniskern« ist von ästhetischer Natur; er soll hier, in einer literarisch erzeugten Präsenz der technischen Produktion seine Kraft entfalten, in einem sprachlichen *Procedere*.

Die Inszenierungen der »Augenblickszustände« in den *Die Kirschen der Freiheit* sind nicht historisch oder politisch in ihrem realen Erlebnisgehalt (den Andersch bekanntlich camouffiert und retuschiert hat), vielmehr präsent in dem, was er als Eklat sprachlich in Szene setzt. Gegen die historische Erzählung steht die Beschreibung des eklatanten Vorfalls, des Augenblicks eines

möglichen Handelns: als Herausforderung des immer schon Gewussten und Erfahrenen, der fatalen *Normalität*. Die Szene vor dem von der SA besetzten Münchner Gewerkschaftshaus im März 1933 imaginiert Andersch als lähmenden Stillstand der Arbeiterbewegung, physisch präsent in dem Moment, als der Unfall des zu Boden gestürzten Motorradfahrers der SA die Gelegenheit gegeben hätte, die schweigende Masse zu mobilisieren:

Das wäre der Augenblick des Aufstands gewesen, der Deutschland vielleicht ein anderes Gesicht gegeben hätte. Ich stand, die Arme an den Körper gepreßt, und fühlte, wie sich meine Hände zu Fäusten ballten. Jetzt eine kleine Bewegung nur, ein einziger Schrei, und alles käme in Gang [...] er hätte genügt, hätte den Staatsstreich in ein für alle sichtbares Blutbad verwandelt und den Schein der ›Ordnung‹ zerstört.<sup>15</sup>

Andersch radikalisiert (in der Gefolgschaft von Ernst Jünger) seine Wahrnehmung der Szene, um im Text eine der Naht- und Bruchstellen im Verlauf eines historischen Geschehens zu markieren: das Potential eines spontanen Handelns gegen die Ordnungsmacht. Dem Konjunktiv der historischen Imagination wird in diesem Moment eine *rein* politische Bedeutung zugeschrieben, absolut und unbedingt, jenseits der realen Handlungsmacht von Politik.

Bei der Lektüre von Wolfgang Koeppens Romanen reflektiert Andersch über die Möglichkeit, das literarische Experimentierfeld zu erweitern, das *Politische* als gesellschaftliches Interaktionsmodell auf eigene Art zur Sprache zu bringen. Im Unterschied zu den vielen Romanen der Zeit, in denen Politik zum Thema wird, sei es Koeppen gelungen, so schreibt Andersch 1955, »dem politischen Roman eine epische Form zu geben«. Der politische Roman müsse die »künstlerische Realisation des Momentes sein, in dem Politik geschieht.«<sup>16</sup> Deutlich hat Andersch die bildhaften Szenarien seiner eigenen Erzählungen vor Augen. Im Romangeschehen kann – so liest er Koeppens *Tod in Rom* und *Das Treibhaus* – eine Welt der Vorstellungen des *Politischen* erzeugt werden. Das *Momentum* wird zum *Politikum*, wenn das *Politische* im ›Zustand der Aktion‹ beobachtet und beschrieben wird: in der Vergegenwärtigung der alltäglichen Verrichtungen, der psychischen Befindlichkeiten, bewusst und unbewusst. Im inneren Monolog der Koeppen'schen Fiktionen, so Andersch, werden die Ängste und Sehnsüchte der Menschen quasi stenographisch erfasst, werden ›Zustände‹ beschrieben, die menschliches Handeln motivieren. Erlebnisräume würden erzählerisch eröffnet, augenblicklich, exzentrisch und exzessiv, worauf Andersch mit Koeppen insistiert. In einem einzigen Bild könnten, so heißt es weiter im erzählerischen Konjunktiv, kollektive Lebenszusammenhänge – das gesellschaftliche Dasein in seiner ganzen Komplexität – mit äußerster Sensibilität und Präzision dargestellt werden.<sup>17</sup> *In summa*: der »abstrakte Begriff des

Politischen«, werde konkret in der physischen Präsenz des Gehörten und Gesehenen, und dabei sei das Abgründige, das Metaphysische aller menschlichen Beweggründe stets gegenwärtig.

Zweifellos, anlässlich seiner Lektüre der Koeppen-Romane spricht Andersch in eigener Sache. Seine Rezension klingt wie ein Bericht aus der eigenen Werkstatt. Er entwirft so etwas wie eine Poetik des politischen Romans: als ästhetische Herausforderung der offiziellen Politik und der sie begleitenden historischen »Lehre von den vollzogenen Tatsachen«, wie Carl Schmitt sie ihm vortrug.<sup>18</sup> Im epischen Großformat seines *Winterspelt*-Romans hat Andersch diese Konstellation in den 1970er Jahren ausgeführt und in diesem Arbeitszusammenhang, in einem Artikel zu Wolfgang Koeppens 70. Geburtstag, seine früheren Überlegungen zum politischen Roman poetologisch weiter konkretisiert. Er rekonstruiert das Schreibverfahren, mit dem Koeppen die epische Form »aufs Politische einstellt:

Dieser Schriftsteller hat niemals etwas anderes veröffentlicht als politische Romane. Alle diese individuellen und individualistischen Notate aus Atmosphärischem, alle diese Notizen eines hyperrealistischen Kamera-Auges, alle diese Momente eines Isolierten, dieser ganze Beobachtungsapparat einer radikalen Introversion, sich manifestierend in Kettensätzen, in denen es keine Haupt- und Nebensätze mehr gibt, keine Syntax der Abhängigkeit mehr, sondern nur noch diesen grau leuchtenden Fluß gleichbedeutender und nomadischer Mitteilungen – sie dienen einzig der dichten Herstellung des politischen Augenblicks.<sup>19</sup>

Andersch überträgt sein Bekenntnis zur »Introversion« und »Isolation« als Bedingung der literarischen Darstellung politischer Verhältnisse auf die Arbeiten des Schriftstellerkollegen der 1950er Jahre. Der Distanz schaffende andere Standort (und Standpunkt) ist der einer privilegierten subjektiven Wahrnehmung. Die »Wahrnehmungsschärfe« als individuelle Auszeichnung wird in Beziehung gesetzt zum »Beobachtungsapparat« des technischen Geräts des Kameraauges. Wie im historischen Avantgardismus soll das Situative und Dynamische des Vorgangs evoziert werden.

Wenn vom derart erzeugten »Hyperrealismus«<sup>20</sup> die Rede ist, so kommt darin, hier wie andernorts, Anderschs Vorliebe für den objektivierenden Blick des italienischen *Neorealismo* zum Ausdruck. Die filmischen Techniken zur sachlichen Objektivierung der politischen Aussage werden zum Vorbild für eine entsprechende Schreibweise des politischen Romans. Die verschiedenen Realitätsnotate sind dann nicht mehr argumentativ verbunden durch eine Syntax der Abhängigkeit, in Konditional- und Konsekutivsätzen, sondern aufgereiht in einer Kette von parataktisch angeordneten Aussagesätzen. Der politische

Roman praktiziert derart ein Verfahren der Beschreibung, das der unbedingten Konkretisierung und Versachlichung dient. Die »dichterische Herstellung des politischen Augenblicks« ist das Resultat dieses Verfahrens, mit dem die »nomadischen Mitteilungen« versammelt und strukturiert werden – ohne die »symbolische« Überhöhung einer politischen Bedeutung. Mit einer stenographisch versachlichenden Deskription soll, wie im italienischen Kino der Nachkriegszeit, die Summe der individuellen Momentaufnahmen das kollektive Panorama des *Politischen* hervorbringen. Was Andersch hier im Anschluss an Koeppens Ausführungen zur »epischen Form des politischen Romans« als literarische Methode aufführt, hat er 1978 im Vorwort zu seiner Anthologie eines ›Lehrbuchs der Beschreibungen‹, von der noch die Rede sein wird, zusammengefasst und beispielhaft erläutert.

Schon in den 1950er Jahren folgen Anderschs Erzählungen einer Schreibstrategie des Deskriptiven im Narrativen, immer mit dem Ziel der Feststellung des *Politischen* im Augenblicklichen. Immer wieder geht es ihm um die Herstellung einer im »grauen Fluß« der Zeit »ekzentrischen« und darum extrem aussagekräftigen momentanen Zuständlichkeit. Als »Choreographie des politischen Augenblicks« hatte Andersch seine Koeppen-Rezension überschrieben, ein Titel der auch über seiner filmisch inspirierten Textcollage *In der Nacht der Giraffe* von 1958, die auch als Hörspiel produziert wurde, hätte stehen können. Die seiner Zeit weltbewegenden Nachrichten vom Staatsstreich der Algerienfranzosen gegen die Republik und die Intervention und Machtübernahme des Generals de Gaulle, die das Finale des französischen Kolonialismus einleiten sollte, werden von Andersch als ›Machtspiel‹ in Szene gesetzt. Von Fall zu Fall vermischt er die öffentlichen Nachrichten mit fiktionalen Handlungsmomenten, fokussiert auf den Höhepunkt der Ereignisse, die Nacht des 29. Mai 1958. Den Hintergrund bilden Beschreibungen der »politischen Geographie von Paris« mit einer Massendemonstration, die von der »exerzierten Attacke der Pariser Polizei« systematisch eingekreist wird: »Die Brigade fuhr langsam weiter, kreiste in einer fächerförmigen Bewegung von uhrenhafter Präzision über die Place St. Germain-des-Prés, rollte aus und rastete in den drei Seitenstraßen ein.«<sup>21</sup> Die beobachtete technische Präzision konkretisiert die Befehlsgewalt der Politik. Die kalkulierte Suggestivkraft dieser Pariser Straßenszenographie erinnert an Ernst Jüngers Momentaufnahme des Berliner ›Blutmai‹ von 1929, die einen Polizeieinsatz ähnlich beschreibt,<sup>22</sup> allerdings ohne Jüngers ästhetische Faszination angesichts der schneidigen Polizeiaktion gegen die demonstrierenden Massen. Auf der mittleren Ebene, im Vordergrund der Erzählung, arrangiert Andersch eine Reihe von Begegnungen und Gesprächen, die die politische Aktion von Verrat und Attentat vergegenwärtigen, wobei nicht die

Handlungen selbst, sondern die Reaktionen, Gedankengänge und Verhaltensweisen der handelnden Personen deskriptiv herausgestellt werden.

Auch die Ebene der eigentlichen politischen Entscheidungsmacht wird szenographisch vorgestellt, zurückgenommen in das Imaginarium der Gedanken und Träume des Generals de Gaulle, räumlich begrenzt auf das Interieur seines Domizils in Colombey-les-Deux-Églises. Politik wird hier vorgezeigt als Symbolpolitik des Zeremoniellen und Rituellen, konzentriert auf die Kraft der »Suggestion von Gesten«:

Befriedigt dachte er an das Schauspiel, das ihm dargebracht worden war: die Zeremonie des vollendeten Staatsstreichs, der sich in glänzenden Ringen konzentrisch von der Peripherie her zum Mittelpunkt Paris näherte, in dem er, de Gaulle, stand, unbewegt. Er rührte keinen Finger, aber dennoch war es sein Staatsstreich, würdig seiner Gedanken und Vorstellungen. Auch ein coup d'état hatte seine besondere Ästhetik, die sogar die Gegner bewunderten [...].<sup>23</sup>

Keine Ästhetisierung der Politik, wohl aber eine Politisierung der ästhetischen Mittel ihrer Repräsentation ist dieser Inszenierung der Regierungsgewalt abzulesen, hochstilisiert zur »besonderen Ästhetik« eines Außerordentlichen, einer *action directe* an der Spitze des Staates. Dem politischen Schauspiel mit de Gaulle und Francois Mauriac, dem Intimus des Generals, als Gesprächspartner, fernab von der Tagespolitik des Elysée Palasts, liegen die Wertsetzungen zugrunde, mit denen Andersch seine subjektive Vorstellung des *Politischen* stets ausstattet: Spontaneität, Introversion, Isolation und existentielle Entscheidung. Hat Andersch in seinen Literarisierungen des historischen und politische Tatsachenmaterials sonst eher das Außergewöhnliche des Gewöhnlichen aufgeboten, um das *Politische* zu konkretisieren, so versucht er hier andeutungsweise eine »Choreographie« von Staatsmacht und Staatsstreich zu entwerfen: als »Sandkastenspiel«, wie er sagt, ein Wort, das er später aufgreift, wenn er die Struktur seines Kriebsromans *Winterspelt* beschreibt. Sollte im Umkehrschluss von Anderschs Kritik der entleerten Symbolpolitik jetzt eine Wirkungsmacht der ästhetischen Möglichkeiten der Darstellung und Vorstellung des *Politischen* unter Beweis gestellt werden? De Gaulle als Protagonist der »besonderen Ästhetik des Staatsstreichs«, die sich in der literarischen Beschreibung »konzentrisch« und »zeremoniell« entfaltet? Sollte ein solcher Einfall zum Inventar seiner Schreibexperimente des *Politischen* gehört haben, so ist Andersch doch nie wieder darauf zurückgekommen. Wahrscheinlich weil er bemerken musste, dass sich der Aura historischer Figuren mit einer literarischen Fiktionalisierung und Ästhetisierung kaum etwas hinzufügen lässt. Die Poetik des politischen Romans allerdings hat Andersch fortgeschrieben: in seinem größten und

letzten Roman *Winterspelt*, der verschiedene Schreibweisen des *Politischen* im Unterschied zum Tatsachenmaterial der Politik und ihrer Geschichte reflektiert, begleitet von Notaten für sein *Lehrbuch der Beschreibungen*.<sup>24</sup> Beschreibungen seien immer schon seine Lieblingslektüre gewesen, lässt Andersch wissen, da sich mit Ihnen die »Gewohnheit begrifflichen Denkens« vermeiden lasse. Dahinter steht, wie immer bei Andersch, die Kritik, ja die Empörung über jegliche sprachliche Repräsentation mit Begriffen: »die Kunst handle nicht von Abstraktionen«, weil mit Abstraktionen das *Nominelle* und *Faktische* moralisch, idealistisch, wie auch immer weltanschaulich, verformt würde: »Nicht einmal den Begriff des Begriffs lasse ich gelten [...]. Es gibt nur die Dinge, Sachen, auch der Mensch ist ein Ding.«<sup>25</sup> Favorisiert werden literarische, aber auch wissenschaftliche Schreibweisen, die Intensität dadurch gewinnen, dass sie den »Dingen« naher kommen: von Stifters die Natur beschreibenden »Studien« bis zu Alexander Kluges »Stenogramm einer Monstrosität«, der von Auschwitz. Um das Grauen darstellbar zu machen bedarf es einer Anästhesie, der Kälte in den Strukturen. Seinen Stalingrad-Roman nannte Kluge *Schlachtbeschreibung*, »ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann.«<sup>26</sup>

»Schützt Humanismus denn vor gar nichts?« Anderschs rhetorische Frage zu seiner posthum veröffentlichten Erzählung *Vater eines Mörders*. Eine »nominelle«, ausgekühlte Beschreibungsprosa scheint auch hier am ehesten geeignet, dem Missbrauch der humanen Werte zu widersprechen. Das Geheimnis der deskriptiven Schreibweise, so Andersch, sei der konklusionsfreie Stil, wofür neben Hemingway wiederum Ernst Jünger das Vorbild abgibt. »In einer Prosa, die auf Konklusionen verzichtet, müssen Sätze wie Samenkörner sein«, zitiert er aus *Blätter und Steine* und fügt hinzu: »Diese Bemerkung Ernst Jüngers könnte als Motto vor jeglicher deskriptiver Prosa stehen.«<sup>27</sup>

Andersch hat seine sentenzartigen Notate zur Deskription als literarischem Verfahren nicht weiter ausgeführt. In der *Textur* beschreibender Texte wird in der Regel auf konditionierende, begründende und finalisierende Sätze zugunsten einer parataktischen, additiven und iterativen Syntax verzichtet.<sup>28</sup> Strukturell betont die Beschreibung die Zuständlichkeit, das Räumliche und nicht das Zeitliche, den Fortgang einer Handlung. Wirklichkeitsauschnitte (Andersch »Augenblickszustände«) werden en détail sinnlich konkretisiert, sprachlich visualisiert, mit dem Effekt, die Nähe zu den »Dingen« in einem Bedeuteten quasi ohne Bedeuten zu gewinnen, oder, wie Foucault einmal in anderem Zusammenhang gesagt hat, »als ob die Sprache, die zur Beschreibung der Dinge sorgfältig auf ihre Oberfläche gelegt wurde, durch eine innere Weitschweifigkeit an die Dinge selbst zurückgegeben worden wäre.«<sup>29</sup> Deskriptiv seien die Dinge zur Sprache zu bringen bevor sie im Kontext einer Erzählung mit Bedeutungen

belegt werden. Ob sich Andersch das linguistische Phantasma vergegenwärtigt hat, das darin besteht, dass dem Gegenstand gewissermaßen die Zeichen zugeschrieben werden, deren Träger er ist?

Gewiss ist, dass eben hier, auf dieser Ebene der sprachlichen Realisierung, Anderschs konjunktivische Wunschform einer anderen Qualität von Politik (und Geschichte) zur Geltung kommen soll: in einer literarisch erzeugten Präsenz in der Repräsentation gewissermaßen. Walter Benjamins historisches Passagenwerk des *Second Empire* liest Andersch als »Deskription einer Epoche«. Und zudem, wie er schreibt, als »gegenständliche Betrachtung« eines »zauberkundigen Phänomenologen« zur Vergegenwärtigung von Gesellschaft und sozialer Welt.<sup>30</sup> Die Beschreibung ist für Andersch aber nicht nur eine literarische Phänomenologie, vielmehr ein Strukturprinzip, eine kompositorische Technik, unerlässlich für die Vorstellung des *Politischen* im Roman. »Ein guter Techniker ist immer besser als ein schlechter Intuitiver«. Diesen Satz Anderschs<sup>31</sup> zitiert Alexander Kluge in seiner eingangs erwähnten Besprechung von Peter Glotz *Die Innenausstattung der Macht* im »Spiegel«.

»In vielen Fällen geht die Erzählung wie von selbst aus der Beschreibung hervor«, bemerkt Andersch zu Joseph Conrads *Der Verdammte der Insel*.<sup>32</sup> Aber keineswegs zufällig, möchte man hinzufügen, sondern als Schreibstrategie, die geeignet ist, die Erzählung im Modus der Beschreibung zu konkretisieren. Eben dies ist der Fall in Anderschs Roman *Winterspelt*, einer »Orgie von Komposition«,<sup>33</sup> wie er sagt, in deren Zeichensprache das historische Geschehen konstruktiv, in einem Flechtwerk von »Augenblickszuständen«, erfasst wird. Als »strukturierte« Wirklichkeit in der Form der Beschreibung ließ sich die Erzählökonomie des Romans radikal (und gebieterisch) einrichten. Wolfgang Koeppen, der artverwandte Schreibkollege aus den fünfziger Jahren, hat sofort begriffen, worauf Andersch hinauswollte, wenn er vom »Planspiel« seines historischen Romans sprach. Andersch »spielt ein Geschehen zum Nicht-Geschehen«, schreibt Koeppen in seiner Besprechung, nicht der Krieg, sondern das Kriegsspiel sei realistisch.<sup>34</sup> Die Literatur, so Koeppen mit Andersch, habe die Möglichkeit, die Potentialität des Faktischen quasi virtuell zu erschließen, das Nicht-Geschehene als ein mögliches Geschehen zu behaupten. In einer Beschreibung, welche die Kontinuität der historischen Erzählung unterbricht, sie still stellt in der szenischen Vergegenwärtigung, könne dieses Potential aufgerufen werden.

Kein Zufall, dass Andersch der »Komposition« seines Romans *Winterspelt*, der literarischen Verarbeitung der Ardennenschlacht gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, eine Bildbeschreibung zugrunde legt, aus der das Rollenspiel der Akteure hervorgeht: ein Referenzsystem der Rede- und Handlungsweisen. Das

»Sandkastenspiel« der Fiktion tritt an die Stelle realpolitischer Machtbeziehungen und Kriegshandlungen, die Andersch eingangs und ausgangs seines Romans dokumentiert. Paul Klees Gemälde ›Polyphon umgrenztes Weiß‹ wird beschrieben nach der Bewegung seiner Farbwerte, die ein weißes Rechteck umkreisen, mehrstimmig, auf synästhetische Effekte hin angelegt. Die »Tonwerte« der Aquarellfarben durchdringen einander, schaffen Transparenz für das durchfallende Licht, das zur Mitte hin zunimmt: »ein weißes vielversprechendes Nichts.«<sup>35</sup> Mit seiner Bemerkung des »Nicht-Geschehens« als Geschehen versteht auch Koeppen Klees ›Polyphon umgrenztes Weiß‹ zutreffend als Strukturprinzip des *Winterspelt*-Romans, dessen »Realität« nichts anderes sei als die konstruktive Fassung eines Abwesenden und faktisch nicht Darstellbaren. Der Roman erfindet eine Widerstandshandlung der deutschen Wehrmacht, die hätte stattfinden können, aber, wie die Leser wissen, realiter nicht stattgefunden hat. Die Romanfiktion soll im Gegensatz zum ›Indikativ‹ des historischen Geschehens die Potentialität des politischen Handelns, des Menschenmöglichen, aufzeigen. Im Rollenspiel der handelnden Figuren wird ein Resonanzraum geschaffen für eine mögliche Realität heteronomer Erfahrungen, unberechenbarer Ereignisse und unwahrscheinlicher Optionen: literarische Entwürfe, mit denen dem immer schon Gesagten, Gewussten und Beschlossenen zu widersprechen ist. Im Zusammenspiel der singulären Figuren, die den bewegten Farbwerten des Klee-Bildes entsprechen, wird eine Art Probehandeln inszeniert, das die *déformation professionnelle* bestimmter Sozialcharaktere und Meinungsträger anzeigt und zugleich in Frage stellt: die des Offiziers, dem sein militärischer Habitus im Wege steht, die des kommunistischen Funktionärs, der im Steinbruch zu überwintern glaubt, die Bildungsattitüde des weltfremden Kunstfreunds, die mörderische Pflichterfüllung des Nazisoldaten.

Die Sprachhandlungen des Romans machen aus den sogenannten realen Handlungen, von denen die Geschichtsbücher und die politischen Nachrichten berichten, ein Versuchsgelände des jeweils Gesagten und Sagbaren. Das *Politische* des Romans gewinnt so an Konturen. Wie immer setzt Andersch auf ›linguistische Experimente‹, in die er die Sozialcharaktere seines Romanpersonals verwickelt. Das Offiziersdeutsche des Major Dincklage (»wenn wir noch Jäger hätten«, »Ausfälle vermeiden«) schafft eine unüberbrückbare Distanz. Im Gespräch über die politische Lage weiß der kommunistische Genosse Hainstock, dass »Hitler für den Kapitalismus *untragbar* geworden ist«, woraufhin ihn die geliebte Käthe, die Deutschlehrerin, korrigiert: »Du meinst *unerträglich* [...] Es ist ein großer Unterschied, ob man jemand für untragbar hält, oder ob einem jemand unerträglich ist.«<sup>36</sup> Das objektivierende Adverb »untragbar« kann sie angesichts des »unerträglichen« persönlichen Schicksals nicht akzep-

tieren. Reidel, der schiefwütige Nazisoldat, der Schefold, den ahnungslosen Kunstmenschen, durch die feindlichen Linien eskortiert, rastet in dem Moment aus, in dem die Sprache und Attitüde des gebildeten Herrn ihn, den Hoteldiener in Uniform, als Vertreter der »trinkgeldnehmenden Klasse« kränkt und beleidigt; eine »Miniatur« des Klassenkampfes.

Die erfundenen Sprachspiele einer sozialen Interaktion demonstrieren die Rückbindung individueller Sprechweisen an den Jargon von Herkunft, Beruf und öffentlicher Verlautbarung. Wie ein Anthropologe der »teilnehmenden Beobachtung« beschreibt Andersch die Sensibilitäten, Fehlleistungen und Verletzungen im sozialen Umfeld der handelnden Personen. Im Unterschied zu einigen seiner früheren eher monologischen, wenn nicht monomanischen literarischen Expertisen erweitert er in *Winterspelt* die epische Form des »politischen Romans«. Jenseits der militärischen, institutionellen, juristischen und politischen Handlungsnotwendigkeiten soll den individuellen Fähigkeiten und Fehlleistungen zum Ausdruck verholfen werden: im Konjunktiv des »Planspiels«, im »Sandkastenspiel« der Fiktion. Der »Erlebniskern« der von Andersch inmitten der Erzählung favorisierten deskriptiven »Augenblickszustände« wird überführt in ein Strukturmodell, in dem ein ausgewähltes Gesellschaftenssemble interagiert.

In einer Rezension von Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* hat Andersch diesen großen politischen Roman als »deskriptive Erzählung« charakterisiert: eine »riesige Parataxe«, die den Text verwaltet; »Handlung findet nicht statt«, stattdessen das »Aufleuchten von Miniaturen aus dem Leben von Unterdrückten und Verfolgten.«<sup>37</sup> In Anderschs Roman werden ebenso wie in der *Ästhetik des Widerstands* auch übergreifende historische Entwicklungen und politische Debatten der Deskription unterstellt. Im Kapitel »Momente oder Geologie und Marxismus« wird die Geschichte der Arbeiterbewegung im Bild des Steinbruchs stillgestellt: »Geschichte betrachten wie eine Sedimentbank«, auf der »Kriege, Revolutionen als Faltungen« zu betrachten wären.<sup>38</sup> Die Beschreibung wirkt hier wie ein Sedativum der bewegten historischen Erzählung. Im Rudiment der Ereignisgeschichte, mit der Beschreibung ihrer »Ablagerungen«, wird ihre Essenz und ihre Struktur kenntlich. »Produktionsbedingung durchschaut«, heißt ein Abschnitt, in dem Käthe, die einzige Figur im Roman, der so etwas wie eine Entwicklung zukommt, sich gleichwohl anschickt, ein »festes Bild« ihrer Lebenslage zu gewinnen. »Retuschen an der Hauptkampfzone« werden vorgenommen, um der fiktiven »Realisation« (der erfundenen Widerstandshandlung, die realiter nicht stattgefunden hat) »eine größere topographische Chance zu geben.«<sup>39</sup> Einer zu erwartenden Nacherzählung der letzten deutschen Abwehrschlacht im Zweiten Weltkrieg, mit »symbolischen«

Sinngebungen und entwicklungsgeschichtlich finalisierten Aussagen, wird der erzählerische Konjunktiv des ›Es hätte sein können‹ oder des ›Was wäre, wenn‹ entgegengesetzt: ein Konstrukt möglicher Begebenheiten und Verhaltensweisen, – »realistischer als der Krieg«, wie Koeppen schrieb. Die Beschreibung wirkt in Anderschs Kriegsroman wie ein Filter der historischen Erzählung, durch den der Extrakt von Wissen und Erfahrung sprachlich geborgen und verdichtet wird. Ästhetische, ›in epischer Form‹ ausformulierte Widerstandshandlungen – Autoren wie Koeppen, Andersch, Weiss und Kluge glaubten daran, literaturpolitisch.

Andersch jedenfalls hat sich jederzeit als ein Autor verstanden, der ›politisch handelt‹ – in der Literatur, mit dem Werkzeug der Sprache. Auch wenn er tagespolitisch Stellung bezieht – mit seiner Attacke auf die bundesdeutsche Verfassungswirklichkeit im Gedicht ›artikel 3 (3)‹, in dem eingangs zitierten Fall eines Berufsverbots an der Universität oder der Intervention für den wegen versuchten Mordes von der Justiz angeklagten linken Schriftsteller Peter Paul Zahl – besteht Andersch allemal auf der Differenz seiner literarischen Lebenswelt zur Politik: »Auch Himbeer-Beete haben ein Anrecht auf mich, nicht nur von der deutschen Justiz politisch Verfolgte.«<sup>10</sup> Im Spielraum der Fiktionen, der auch ein Schutzraum sein konnte vor den Anfeindungen, aber auch vor eigenem Fehlverhalten, hat er dem *Politischen* einen Resonanzraum verschafft. Im diskursiven Medium der Literatur lässt sich das »gemeinschaftliche *Dazwischen*« (Jean-Luc Nancy) beobachten, das »Vorstellungs- und Unterscheidungsvermögen« (Alexander Kluge) kräftigen. Das Verfahren einer beschreibenden Literatur im Modus des Indirekten, so wie Andersch es bei anderen Schreibern beobachtet hat und selber praktizierte, sollte dazu beitragen.

Die anarchischen und spontaneistischen Impulse der frühen Texte ebenso wie die daraus resultierende ästhetische Militanz und die Überlegenheitsgeste des ›Choreographen‹ finden sich auch noch in *Winterspelt*. Sie werden als Ausgangs- und Fixpunkt des *Politischen* in diesem selbstreferentiellen Roman jedoch mehrfach relativiert: durch die Ausdifferenzierung des Rollenspiels der handelnden Figuren, ihr wechselweises Agieren ›zwischen den Linien‹. Da es in der Komposition des Erzählkomplexes nicht um Handlungen, sondern um Handlungsmöglichkeiten geht, überwiegt die *Beschreibung* von Haltungen, Verhaltensweisen, von Erinnertem und Gedachtem. Gegenüber der dokumentierten Realpolitik verweisen die aufgezeigten ›Wirklichkeitsausschnitte‹, die ›Miniaturen‹ des scheinbar Nebensächlichen und Punktuellen, auf individuelle Antriebskräfte und deren Zusammenwirken. Dem Erzählexperiment, dem *in actu* des *Politischen*, wird in dieser Dimension Geltung verschafft gegenüber der realpolitischen Regulierungsgewalt. Dem ›Indikativ‹ der Politik, diesem

»Gefängnis der Sprache«, der alternativlosen »Lehre von den vollzogenen Tatsachen«, sollte der Konjunktiv des *Politischen* widersprechen: im Appell, die unerschlossenen Möglichkeiten des Denkens und Handelns zur Sprache zu bringen. »Das Vergangene ist nie tot; es ist nicht einmal vergangen«,<sup>11</sup> schreibt Andersch mit Faulkner über seinen Roman. Anders und leichter gesagt, aber nicht minder gewichtig, hätte es mit Lewis Carrolls *Cheshire Cat* auch heißen können: »The cat has gone but the grin is still there«.

### Anmerkungen

---

- 1 Jean-Luc Nancy, *Das gemeinsame Erscheinen*, in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1992, 186 f.
- 2 Alfred Andersch, *Autobiographische Berichte*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 5, 432.
- 3 Vgl. Oskar Negt, Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt/Main 1992.
- 4 Peter Glotz, *Die Innenausstattung der Macht. Politisches Tagebuch 1976-1978*, München 1979, 7.
- 5 Hierzu: *Alfred Andersch revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*, hg. von Jörg Döring und Markus Joch, Berlin 2011.
- 6 Alexander Kluge, *Über Peter Glotz. »Die Innenausstattung der Macht«. Eine neue Tonart von Politik*, in: *Der Spiegel* (30.4.1979), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40351661.html> [letzter Zugriff 03.11.2015].
- 7 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen*, Frankfurt/Main 1992, 9.
- 8 Ich zitiere den Briefwechsel Andersch/Glotz nach der Kopie, die mir Andersch seinerzeit zugeschickt hat.
- 9 Nancy, *Das gemeinsame Erscheinen*, 167 ff.
- 10 Alfred Andersch, *Der Seesack. Aus einer Autobiographie*, in: *Das Alfred Andersch Lesebuch*, hg. von Gerd Haffmans, Zürich 1979, 92.
- 11 *Der Ruf*, Nr 14 (1946/47), 1.
- 12 Alfred Andersch, *Essayistische Schriften*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 8, 184.
- 13 Alfred Andersch, *Metaphorisches Logbuch*, in: *Frankfurter Hefte* 5 (1950), 211.
- 14 Begriffe, die Andersch schon in seinen politischen Essays von 1946 prägte (*Das junge Europa formt sein Gesicht*, in: *Der Ruf*, hg. von Hans A. Neunzig, München 1976, 19 u.ö.).
- 15 Alfred Andersch, *Die Kirschen der Freiheit*, Zürich 1971, 35.
- 16 Alfred Andersch, *Choreographie des politischen Augenblicks*, in: ders., *Ein neuer Scheiterhaufen für alte Ketzer*, Zürich 1979, 26.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. Andersch, *Der Seesack. Aus einer Autobiographie*.
- 19 Alfred Andersch, *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend*, Zürich 1977, 169 f.
- 20 Ebd., 170.
- 21 Alfred Andersch, *Geister und Leute*, Zürich 1974, 112.

- 22 Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1980, Bd. 7, 167 f.
- 23 Andersch, *Geister und Leute*, 114.
- 24 Alfred Andersch, *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt/Main 1978.
- 25 *Art is about buttons*, nannte Andersch das Vorwort zu seinem *Lesebuch* in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 10, 515–526; hier auch die folgenden Zitate.
- 26 Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Frankfurt/Main 1978, Nachbemerkung, 368.
- 27 Andersch, *Art is about buttons*, 13.
- 28 Vgl. Klaus R. Scherpe, *Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition*, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F.*, 2 (1996), 368–383.
- 29 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Frankfurt/Main 1998, 131.
- 30 Andersch, *Art is about buttons*, 13 f.
- 31 Andersch, *Aus der grauen Kladde*, in: ders., *Öffentlicher Brief*, 112.
- 32 Andersch, *Art is about buttons*, 8.
- 33 Andersch, *Der Seesack*, 90.
- 34 Wolfgang Koeppen, *Die Leute von Winterspelt*, in: *Merkur*, 28(1974)12, 1178.
- 35 Andersch, *Winterspelt*, 271.
- 36 Ebd., 32f.
- 37 Andersch, *Öffentlicher Brief*, 145, 148.
- 38 Andersch, *Winterspelt*, 125.
- 39 Ebd., 129.
- 40 Andersch, *Meine Himbeeren und Peter Paul Zahl*, in: *Text und Kritik* 61/62 (1979), 23–26.
- 41 Andersch, *Winterspelt*, 9.